

Ministério do Turismo e Museu Paranaense apresentam

# EDUCAÇÃO PELA PEDRA



# Aprender com a pedra

## **Moacir dos Anjos**

curadoria e texto crítico

Crítico de arte. Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife/PE. Curador da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. Publicou *ArteBra Crítica: Moacir dos Anjos* (2010), *Local/global: arte em trânsito* (2005) e *Contraditório: arte, globalização e pertencimento* (2017), entre outros volumes e ensaios em livros.

Em 1966, o poeta João Cabral de Melo Neto publicou, em livro de mesmo nome, o poema *A Educação pela Pedra*. Um poema curto e cortante, estruturado em duas estrofes apenas:

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

\*

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.<sup>1</sup>

---

1. NETO, João Cabral de Melo. *A Educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1966.

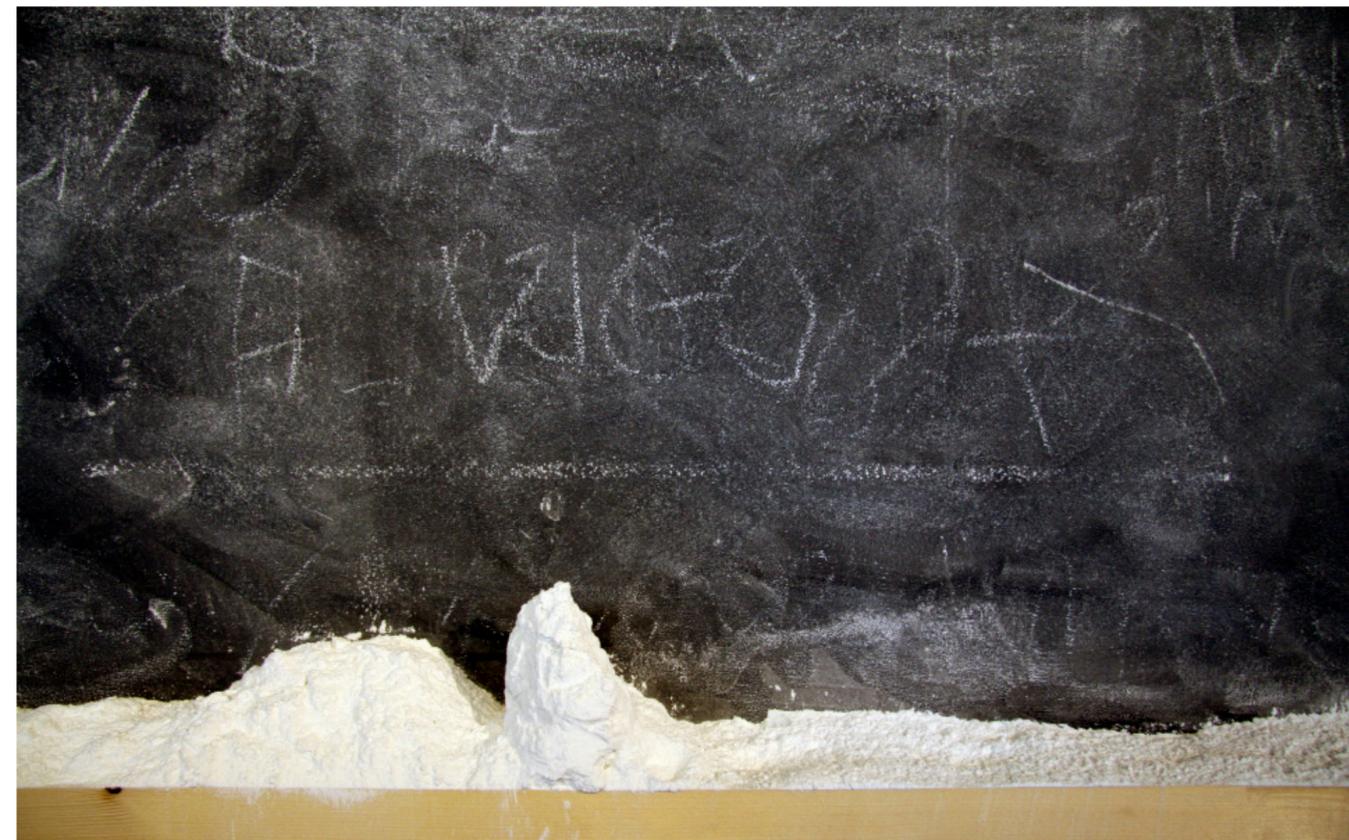
Traço central do poema é a argumentação de não existir transparência dos significados e ensinamentos que o contato humano com a pedra gera — “cartilha muda” —, mas, ao contrário, opacidade. A pedra como metáfora, talvez, do próprio poder de desconcerto detido pela arte escrita ou visual, posto que é no embate aberto e incerto com palavras e imagens que cada um pode, no uso de suas capacidades, desejos e memórias, formular significados das coisas do mundo que são inalcançáveis por outros meios ou modos. Nesse sentido, parece ser possível alinhar uma série de trabalhos feitos por artistas brasileiros — de antes ou de agora — como pertencentes, tenham ou não essa intenção, a uma pedagogia implícita no poema de João Cabral de Melo Neto, posto que se afinam e se aliam aos afetos que o poeta parece querer mobilizar. Trabalhos que se apoiam, de formas diversas, no método de aprendizado contido em *A educação pela pedra*, expresso nas lições ali enunciadas: lições de dicção (impessoalidade), de moral (resistência), de poética (concretude) e de economia (concisão)<sup>2</sup>. Educação que, no Sertão — território não somente físico, mas também de invenção —, assumiria características próprias, posto que lá a pedra já habita o humano, e com ele se mistura e se confunde.

De modo amplo, alguns desses trabalhos remetem explicitamente à pedra como coisa física ou como figura de linguagem, enquanto outros evocam, de maneira menos direta, as lições ensinadas pela pedra acerca das formas humanas de se organizar em sociedade, tal como o poema sugere. Em quaisquer dos casos — reportando-se ou não diretamente ao referente *pedra* —, são trabalhos que evocam a singular experiência transformadora que, segundo o escritor pernambucano, o mineral promove. Trabalhos que mais mostram que provam, sugerindo que a arte que realmente conta é uma que frustra e desafia conhecimentos assentados. Uma arte que importa, sobretudo, por instaurar uma pedagogia do desaprender; por, paradoxalmente, “deseducar”, ensinando qualquer um a examinar de novo o entorno que julgava ser já conhecido. Uma arte que provoca erosão de certezas, que constrói destruindo, que aposta no que resulta de encontros improváveis entre coisas e corpos. Que deseja o que está por vir, o do que pouco ainda se sabe.

a. Cinthia Marcelle  
*Sobre este mesmo mundo*, 2009  
*About this very world*

Há um trabalho da artista Cinthia Marcelle nomeado, precisamente, de *Educação pela pedra* (2016), feito especialmente para uma ampla sala do MoMA PS1, instituição nova-iorquina que funciona em edifício que no passado abrigou uma escola. Nesse ambiente de pé-direito duplo com paredes feitas de tijolos aparentes vermelhos, a artista distribuiu, nas brechas horizontais existentes entre esses elementos construtivos modulares (mas de construção irregular), milhares de pequenos pedaços de bastões de giz branco, esse instrumento de escrita que até hoje evoca, no imaginário coletivo, práticas de ensino em salas de aula. Não há, nessa aproximação de um mineral poroso (na forma de bastão) de outros mais duros (nas formas de tijolo e argamassa), somente a vontade de fricção entre matérias com propriedades opostas ou tampouco mera ocupação inusitada do que é espaço supostamente vago. Há ali, sobretudo, o desejo de reinventar o ato de usar o giz para escrever algo sobre uma superfície dada, valendo-se de gesto que aproxima o que parece ser distinto e destaca o que há de possibilidade cognitiva em um movimento ordinário; desejo de elaborar um texto que convida a leituras diversas e divergentes de quem se dispõe a entendê-lo. Um trabalho que, ao oferecer uma experiência sensível concisa e concreta que permite imaginar de modo novo situações já conhecidas, faz jus à referência literária que traz em seu título.

“ Uma arte que provoca erosão de certezas, que constrói destruindo, que aposta no que resulta de encontros improváveis entre coisas e corpos.



a

2. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL (Fundação Nacional Pró-Memória), 1985.

// Tudo o que é construção  
e tudo o que já é ou pode ser ruína.



b

O uso do giz e a evocação de uma sala de aula estavam já presentes em trabalho anterior de Cinthia Marcelle. Na instalação *Sobre este mesmo mundo* (2009), a artista condensa, em uma imagem familiar e simultaneamente estranha, o processo frágil sobre o qual se apoia o aprendizado, em que se misturam feitura e apagamento. Para tanto, constrói um quadro negro, semelhante aos que habitam a memória de estudantes e professores de diferentes gerações. Mesmo os mais jovens, habituados a uma mediação menos matéria em processos de aprendizagem, são capazes de associar, de imediato — ainda quando essa lembrança é informada por relatos de outros ou por imagens vistas em filmes ou descritas em livros —, aquela placa horizontal escura presa à parede com o ritual de uma aula, em que o giz branco imprime, no quadro (na louça, na pedra), palavras, números, mapas, gráficos, desenhos e tudo o mais que é código assentado para trocar e gerar conhecimento. A aparência é de uma superfície usada por muitos anos, em que se sobrepõem, como um palimpsesto, vestígios de incontáveis aulas, das quais é possível apenas intuir, por fragmentos e restos de algo que foi um dia ali escrito, os assuntos nelas tratados. Há algo mais, porém, que chama a atenção nessa paisagem: a escala desmedida do quadro-negro (quase nove metros de extensão) e a enorme quantidade de pó de giz depositada sobre sua base ou acumulada no chão, formando um relevo acidentado e espesso que evoca cadeias de montanhas vistas do longe. Nesse quadro enorme e nesses montes de pó de giz branco, parece caber tudo o que pode ser transmitido pela linguagem e também tudo o que pode ser dela esquecido. Tudo o que é construção e tudo o que já é ou pode ser ruína.

É importante notar que tanto *Educação pela Pedra* quanto *Sobre este mesmo mundo* dependem, para existirem como plataformas de aprendizado, do trabalho intensivo e coletivo de muitos colaboradores da artista. Há, nessa condição de existência, a sugestão de que não se produz ou se adquire conhecimento sozinho, inclusive (ou principalmente) através da criação de algo que antes não havia. Supor essa dependência recíproca é o que estrutura o trabalho *Primeira pedra* (2015), no qual Matheus Rocha Pitta exhibe, no piso da sala de uma galeria, dezenas de pequenos cubos de concreto, do tamanho que cabe bem em uma mão. Oferece cada um deles aos visitantes da mostra em troca da primeira pedra que estes encontrarem na rua, promovendo um vínculo ou uma cumplicidade simbólica com desconhecidos. Ao final, o que era conjunto modular assume uma forma irregular que é metáfora da diversidade da rua. Mas se a educação é algo que implica partilha, não é, por isso (muito ao contrário), espaço livre de conflitos. Composto por duas carteiras estudantis postas uma diante da outra e refeitas como se fossem um móvel único, *Geminis* (1994), de Paulo Bruscky, parece reforçar, visualmente, essa necessidade de repartir o aprendizado ou de construir conhecimento juntos. Paradoxalmente, contudo, esse sedutor objeto remete, igualmente, às dificuldades próprias de tal intento, dada a quase impossibilidade de alguém ocupar as cadeiras geminadas, pensadas originalmente como coisas apartadas e estanques. De modo sintético, o trabalho lembra dos desafios que uma educação regida pelas lições elencadas pelo poeta coloca para todos que a desejam e por ela lutam.

b. Matheus Rocha Pitta  
*Primeira pedra*, 2015  
First stone

c. Paulo Bruscky,  
**Geminis**, 1994  
crédito da foto / photo credit:  
Paulo Melo



c

d. Oriana Duarte  
*A coisa em si*, 1997  
The thing in itself

A ambiguidade entre construção e desmanche que envolve práticas pedagógicas está também presente na performance itinerante *A coisa em si* (1997), de Oriana Duarte, da qual há registros em vídeo das várias vezes em que foi apresentada ao longo do tempo. Nela, a artista, instalada em cadeira e mesa simples postas em lugar qualquer (no interior de uma instituição ou em praça pública), toma, em gestos lentos, medidos e repetitivos, uma sopa feita somente de pedras coletadas na cidade onde se encontra misturadas a pedras trazidas da cidade onde pela última vez a tomou. Ao ingerir a sopa, a artista faz de si depositária do que, metaforicamente, distingue e identifica cada um daqueles lugares dentre todos os demais: os chãos que continham aquelas pedras e sobre os quais todo o resto se sustenta e se ergue. Deixa que as pedras, vindas de vários cantos e de algum modo retidas no líquido quente que bebe, se entranhem e se aninhem em seu corpo, fazendo dele parte dos lugares onde coleta os minérios. Repetindo a performance em cidades diversas, vestígios de cada uma delas vão-se acomodando embaralhados em seu organismo, dissolvendo as fronteiras geográficas do mundo de fora e construindo passagens simbólicas entre o que antes era afastado. Tomando a sopa de pedras, Oriana Duarte incorpora e carrega, portanto, os lugares por onde passa, desterritorializando-os e compondo, nela mesma, uma cartografia nova e contemporânea do mundo em trânsito que habita: um mundo de simultânea preservação de diferenças e de negociação constante entre formas distintas de pertencimento à vida.

Em sintonia com essa paradoxal proximidade entre construção e desfazimento, três trabalhos de Marcelo Moscheta — *Roma* (2018), *Babilônia* (2018) e *Egito* (2018) — articulam o papel estruturante da pedra ao longo da história — suporte antigo de reprodução litográfica de textos e imagens, bem como matéria básica para edificações diversas — e a fragilidade dos arranjos sociais erguidos em torno dela por períodos tão longos. São objetos que, ao ostentar uma verticalidade feita de pedaços irregulares de pedra empilhados e assim aprisionados, parecem ativar, a partir dos nomes que o artista lhes dá, a memória coletiva de muito do que foi erguido no passado, bem como da ruína de projetos de convívio que se mostraram, por fim, excludentes e violentos. Lascas de pedras que, na sua concretude opaca e firme, igualmente anunciam, contraditoriamente, uma capacidade de resistir às destruições que o tempo causa. Refratários a uma leitura apaziguada de seus significados, esses trabalhos propõem a necessidade de se aprender o mundo com o auxílio da “cartilha muda” da pedra.

e. Marcelo Moscheta  
*Babilônia*, 2018  
Babylon  
Crédito da foto / photo credit:  
Edouard Fraipont

A educação pela pedra também se faz, porém, de outros modos. Por vezes, é a própria natureza que, de jeito incisivo, busca ensinar o homem sobre a fragilidade do mundo que habita. Em trabalhos em que se apropria de páginas de antigas enciclopédias, Marcelo Mosqueta exibe imagens de uma explosão vulcânica — *O tempo* (2018) — ou dos muitos resíduos rochosos espalhados por uma dessas erupções — *Ainda* (2018) —, acompanhadas de legendas que, resultado de uma edição por apagamento dos textos acadêmicos que acompanhavam as fotografias, alertam para a efemeridade da vida. Imagens e textos que ademais trazem, fixados em suas próprias molduras como se fossem apêndices delas, pedras naturais processadas pela mão humana para construir coisas variadas. Alerta de vulnerabilidade que é ainda feito pelo artista na instalação *Melancholia* (2018), composta por uma série de pedras fundidas em bronze espalhadas aleatoriamente pelo piso, como fossem meteoritos que, vindos de algum canto, tivessem entrado na atmosfera terrestre e ali caído. Representação de algo que a pedra, indiferente a qualquer dor, ensina.



d



e

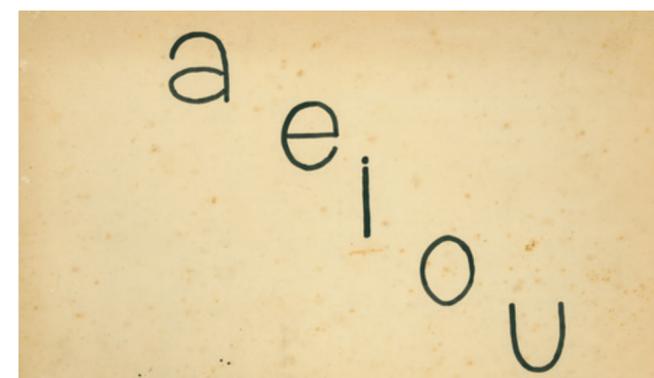
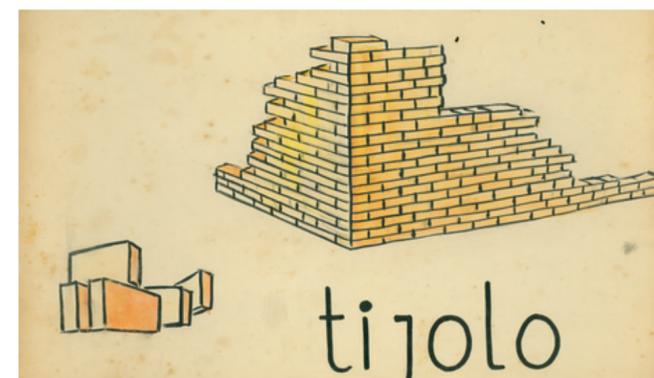
São lições da pedra que também parecem orientar uma série de trabalhos fotográficos de Rodrigo Braga, que há muito assinala o desmanche progressivo de uma noção de sujeito íntegro e autônomo, afirmando-o, ao contrário, como fragmentado e em contínuo trânsito. Para tanto, muitas vezes toma seu corpo como se todo ele fosse membrana que simultaneamente separa e reúne as esferas do íntimo e do público, do conhecido e do estranho, do que é humano e do que é tido como animal, planta ou minério. Como se nele estivessem condensadas as ambivalências da vida corrente, e a partir dele fosse possível agenciá-las no campo do sensível. Em *Serra salobra #6* (2017), se fotografa despido e encolhido em meio a um amontoado de rochas grosseiramente cortadas para uso comercial, como a tentar uma improvável mimese entre carne e pedra. Em outro trabalho pertencente ao mesmo conjunto, *Serra salobra #2* (2017), registra seu corpo inteiro coberto de barro mole e parcialmente afundado em solo argiloso, o qual parece lentamente tragá-lo e absorvê-lo. Já em *Desejo eremita 2* (2009), fotografa o resultado da ação em que envolveu todo o tronco de uma árvore solitária com a parede circular e espessa feita de irregulares paralelepípedos. Como se sugerisse, nessa inusitada aproximação entre planta e pedra, uma aliança entre os mundos vegetal e mineral contra os riscos a que estão expostos em um ambiente que os consome e exaure vorazmente. Como se à pedra coubessem os papéis de proteção do outro e o de ensinar a precariedade que é própria da vida.

f. União Catarinense de Estudantes | Ação Popular  
**Diafilme produzido segundo o método Paulo Freire para a alfabetização de adulto utilizado no projeto-piloto do Programa Nacional de Alfabetização em Florianópolis, Santa Catarina, 1964.**  
 Slides produced according to Paulo Freire's adult literacy methodology applied in the pilot-project of the Florianópolis National Literacy Program, Santa Catarina

Discutir a pedagogia implícita em *A Educação pela Pedra* implica, necessariamente, aproximar-se de educadores que, de maneiras diversas, antecipam as lições do poema. Entre estes, é incontornável mencionar o pernambucano Paulo Freire (1921-1997), para quem o processo de alfabetização está intimamente ligado à possibilidade de se poder ler e escrever a própria vida. Alfabetização como processo que concede autonomia e protagonismo àqueles que, por não dominarem a leitura e a escrita, não podem narrar suas histórias nem pleitear direitos que lhes são devidos. É nesse sentido que a educação é por ele entendida como “prática de liberdade” que se afirma, em contextos de grande desigualdade de acesso a quase tudo, como “pedagogia do oprimido”. Seu método para alfabetização de adultos — aplicado pela primeira vez em Angicos, Rio Grande do Norte, no início de 1963 — é também, por isso, processo de conscientização do lugar que os educandos ocupam no mundo e do lugar que podem nele ocupar um dia. Processo de emancipação que não ocorre individualmente, mas na reunião de mulheres e homens que, por vontade e precisão, integravam o que chamava de “círculos de cultura”.

Operacionalmente, o método tinha início na escolha, feita por um grupo de alfabetizandos, de um reduzido conjunto de palavras que combinassem forte carga semântica e muitas possibilidades fonêmicas. Palavras que fossem, portanto, importantes para a explicação de suas vidas e que permitissem o entendimento da formação silábica de outras tantas. Os diferentes aspectos — sociais e composicionais — dessas “palavras geradoras” eram então coletivamente discutidos e investigados com o auxílio de um coordenador que facilitava as trocas entre os membros do círculo, daí resultando a compreensão e a articulação crítica de um léxico antes fragmentado e opaco em termos construtivos. Em atividade organicamente integrada às demais, esses vocábulos todos (tijolo, favela, voto, entre outros tantos) eram apresentados ao grupo em aparatos didáticos que os associavam a imagens de situações e objetos que fossem familiares a seus integrantes<sup>3</sup>. Associações que, inicialmente, eram todas feitas por meio de desenhos, embora logo tenham passado a ser também apresentadas em fotografias acompanhadas de legendas. Projetadas em sequência sobre as paredes dos lugares de encontro dos educandos através de aparelho chamado epidiascópio, essas imagens eram usualmente precedidas, nessas ocasiões, pela exibição de um conjunto de outras mais, chamadas de “fichas de cultura”, contendo cenas e situações capazes de motivar discussões iniciais sobre as relações entre natureza, cultura e emancipação.<sup>4</sup> No material preparado para ser usado no Plano Nacional de Alfabetização — PNA, criado pelo Ministério da Educação no final de 1963 tendo por base o método desenvolvido por Paulo Freire, as “fichas de cultura” eram constituídas de um conjunto de dez aquarelas de autoria de Francisco Brennand, pintor e ceramista pernambucano, as quais teriam sido feitas para o educador a pedido do escritor e amigo comum Ariano Suassuna.

Concebido para ser difundido em larga escala no contexto do PNA, esse conjunto de imagens começou a ser utilizado em experiência feita na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, a partir do início de 1964. Com o Golpe Militar de 31 de março daquele ano, contudo, o plano foi imediatamente interrompido e o material didático apreendido.<sup>5</sup> De grande e comprovada eficácia por encurtar distâncias entre a abstração da palavra escrita ou lida e a concretude daquilo que ela designa no cotidiano comum, o método para alfabetização de adultos criado por Paulo Freire é acolhido ou rejeitado pela mesma razão: por sublinhar a importância da educação para construir-se um juízo autônomo sobre a vida corrente e suas possibilidades futuras.



f

3. FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011 (1ª edição 1968) / 4. BARRETO, Vera. *Paulo Freire para educadores*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. / 5. FÁVERO, Osmar. “As fichas de cultura do Sistema de Alfabetização Paulo Freire: um ‘Ovo de Colombo’”. *Linhas Críticas*, Brasília, DF, v. 18, n.37, p. 465—483, set./dez. 2012.



g

Ainda que sem uma filiação explicitamente reclamada às ideias do educador pernambucano, trabalhos de artistas contemporâneos ecoam, de várias maneiras, o conceito de “palavras geradoras” em seus trabalhos. Na gravura *Transfobia* (2018), Agrippina Manhattan apresenta os rostos desenhados de quatro pessoas que, pela abertura de suas bocas, parecem soletrar a palavra que dá título ao trabalho, a qual é assim nele grafada: Trans-fo-bia.<sup>6</sup> Parece lembrar da necessidade de se pautar o ensino por um repertório mais amplo de palavras que importam de modo crucial para os educandos, além de servirem ao aprendizado de uma população mais ampla. Palavras que, a depender do entranhamento que tenham ou não em um território partilhado de significados, podem significar vida ou morte para tantas e tantos. Repertório de palavras e questões que são também atualizados por Randolpho Lamonier em sua série de *Crônicas de Retalho* (2016 — em desenvolvimento) em que, bordando ou costurando pedaços de tecido,

botões e zíperes sobre tapetes ordinários de piso, associa palavras e imagens para expor desigualdades abissais que existem no Brasil, causadoras da falta do mais básico à vida de inúmeros adultos e crianças que vivem no país. Como em *1 tijolo para casa própria*, *Uma cama de papelão* ou *Casa de lona para uma família*, em que as frases-títulos escritas com linha são associadas a representações construídas de pano daquilo que elas designam. Em outros trabalhos da mesma série, as frases “geradoras” eleitas pelo artista são de chamado à luta para superar tais incabíveis situações de vulnerabilidade e carência, como em *Ação direta*, *Mãos dadas* e *Escavar o futuro*. Nestes, palavras são acompanhadas de imagens de fábricas ou casas — lugares de partilha de vida e de construção social. Em todos os trabalhos, ademais, há uma confusão entre dureza de conteúdo e leveza lúdica na sua elaboração formal, deixando àqueles que os veem a responsabilidade ética de lidar, na vida comum, com o embaralhamento de sensações ali apresentado.



h

g. Randolpho Lamonier  
**Crônicas de retalho — Sabotar e vencer**, 2019  
Patchwork chronicles  
— Sabotage and win

**Crônicas de retalho — Ação direta**, 2019  
Patchwork chronicles  
— Direct action

h. Agrippina Manhattan  
**Transfobia**, 2018  
Transphobia

6. *Transfobia* é também o título de uma vídeo-performance de Agrippina Manhattan, a partir da qual é concebida a imagem impressa na gravura. Ambas fazem explícita referência, por sua vez, ao trabalho *Burocracia* (1982), de Anna Bella Geiger.



# riqueza

i

i. Jonathas de Andrade  
*Educação para adultos*, 2010  
Education for adults

Uma referência mais direta a Paulo Freire e, em particular, às “palavras geradoras” do método de alfabetização que criou, é encontrada no trabalho *Educação para adultos* (2010), de Jonathas de Andrade. Composto por sessenta cartazes, expostos como grande painel sobre a parede, em que palavras ligadas à vida comum são associadas a imagens que as querem representar, há nele uma evidente evocação ao material que era produzido e projetado nos “círculos de cultura”, no início da década de 1960. Palavras como faca, Brasil, tijolo, dinheiro, fogo, feliz e mais outras. Há, entretanto, outros tempos e outros processos que se articulam no trabalho. Vinte dos cartazes foram encontrados já prontos pelo artista, tendo sido produzidos pelo governo brasileiro no início da década de 1970 e utilizados por muitos educadores como material de apoio à alfabetização de crianças e adultos. Embora formalmente vinculados à experiência original de Paulo Freire, eram usados em um contexto pedagógico distinto, em que o aprendizado da leitura e da escrita era desvinculado de um processo de emancipação política. A partir desses cartazes, Jonathas de Andrade realizou, diariamente, durante um mês de 2010, encontros com um grupo de seis mulheres analfabetas residentes no Recife — todas pertencentes a associações de lavadeiras ou costureiras — que se dispuseram a, conjuntamente e sob sua coordenação, elencar outras e atuais “palavras geradoras”, bem como definir quais seriam suas equivalentes visuais, escolhendo-se, de comum acordo, quarenta destas para integrar o trabalho. Ao longo desses encontros, portanto, associaram aqueles cartazes produzidos durante a ditadura militar no Brasil ao método que lhes deu origem, mas que foi banido do país quando da instituição violenta daquele regime. Invocando ou reencenando os “círculos de cultura” durante um curto período — processo em que Jonathas de Andrade, por não ser educador de profissão, reconhece assumir riscos e compromissos<sup>7</sup> —, o trabalho reivindica a atualidade de um método de alfabetização que dá a “carnadura concreta” da pedra à língua.

7. ANDRADE, Jonathas de. *Educação para adultos*. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>.



# enxada

j

Também trazendo, para o tempo de agora, questões presentes nas formulações feitas por Paulo Freire no início da década de 1960, as fotografias que compõem o *ABC da cana* (2014) — outro trabalho de Jonathas de Andrade — retratam, no interior de um canavial, operários de uma empresa situada na Zona da Mata de Pernambuco, região historicamente associada à produção e ao beneficiamento da cana-de-açúcar. Nas imagens, os trabalhadores aparecem de corpo inteiro em meio a um canavial, manuseando talos de cana recém-cortados e construindo, com eles, as formas de todas as letras do alfabeto. Ordenadas sobre a parede, o conjunto dessas vinte e seis fotografias constitui um abecedário vegetal, dando concretude natural a uma abstração feita no âmbito da cultura. Abecedário que assumidamente evoca, como objeto vivo, as fontes de letras entrelaçadas por desenhos de talos e folhas da cana desenhadas pelo artista Luís Jardim, em 1957, para a revista *Brasil açucareiro*, publicação do então existente Instituto do Açúcar e do Alcool. E é a associação explícita que promove entre letras e cotidiano ordinário — na qual os operários fotografados refazem, desde algo que lhes é próximo, o fundamento formal do aprendizado — que aproxima o *ABC da cana* do método Paulo Freire de alfabetização, ancorado que este estava nas palavras e questões que mais importavam para a comunidade onde os educandos viviam. Como cana, por exemplo. Como trabalho exaustivo, por exemplo. Criar letras de talos de cana é lembrar, portanto, de fraturas antigas da história do Nordeste do Brasil, quando a geração de riqueza material fundada na produção de açúcar não se distinguia da geração de desigualdades quase imensuráveis entre as condições de vida de trabalhadores e aquelas desfrutadas por donos de terras. Fraturas que, transformadas, teimam em persistir.

j. Jonathas de Andrade  
*Educação para adultos*, 2010  
Education for adults

É imprescindível, nesse contexto, também mencionar o educador baiano Anísio Teixeira (1900-1971), agente central na divulgação e instituição, no Brasil, da ideia de que a educação — integrada em rede desde a alfabetização até a universidade — deveria ser pública, universal, gratuita, laica e capaz de dotar o estudante da autonomia necessária à formação de juízos livres. Para tanto, enfatizava ser necessária a criação de uma escola fundamental de natureza diferente das que existiam no país em meados do século 20, em que o aluno era mero receptor passivo de um saber já detido pelo professor. Recomendava, em seu lugar, uma escola nova que fosse adequada ao desenvolvimento e ao exercício, através de atitudes e fatos cotidianos e concretos, de uma postura questionadora do estudante diante de seu contexto de vida. Em particular, propunha a criação, em todo o Brasil, de escolas de tempo integral que organizassem o aprendizado a partir de questões ou projetos — escolhidos de comum acordo com os alunos — que articulassem, organicamente, as disciplinas (matemática, ciências, história, etc.) que usualmente recortam, de maneira por vezes arbitrária, uma realidade que é de fato indivisa, misturando-as, ainda, a diversas expressões do fazer artístico. Escolas que fossem, portanto, espaços para ação criativa e coletiva dos estudantes e onde o ensino tivesse como fim último a formação de seres capazes de refletir, criticamente, sobre o lugar que ocupam no mundo. Em 1950, Anísio Teixeira inaugura, em Salvador — na qualidade de secretário de Educação da Bahia —, uma escola-modelo baseada nesse conceito de aprendizagem, chamada por ele de Escola Parque. Dez anos depois, seria implantada, em Brasília, outra unidade regida pelos mesmos fundamentos. Escolas que, desde então, influenciaram a instalação de outras semelhantes no país e que viriam a inspirar o antropólogo Darcy Ribeiro, já na década de 1980, a propor e implementar os Centros Integrados de Educação Pública (Cieps), no período em que atuou como secretário da Educação do Rio de Janeiro. No trabalho audiovisual *Princípios de referência ideológica do bem-estar social (pela utopia popular)*. *Antimonumento para Anísio Teixeira* (2017-2018), Traplev associa aspectos centrais da visão que Anísio Teixeira possuía da escola como espaço de emancipação a fatos do ambiente político e cultural — inclusive outras experiências pedagógicas inovadoras — que marcaram o Brasil durante o tempo em que o educador baiano teve decisiva atuação pública. Quase no formato de uma aula que atravessa a história de várias décadas de modo transdisciplinar, o artista sugere tanto a relevância do legado de Anísio Teixeira para o país quanto a dura oposição por ele sofrida durante o regime militar, havendo, até hoje, dúvidas se morreu por acidente (foi encontrado sem vida no poço de um elevador) ou se foi assassinado.



k

## // Território que é o da arte e é também, argumenta-se aqui, o de qualquer aprendizado que emancipa.

A pulsão transformadora contida nas ideias desses e outros educadores informa, ainda agora, o desejo por uma formação nas escolas que emancipe os alunos da regulação que é feita de suas vidas por práticas conservadoras de ensino. Herança que eclodiu, com força, em meados da década de 2010, em ações de resistência a reiteradas tentativas do governo e do parlamento (em níveis federal e estadual) de limitar gastos públicos e de impor restrições a conteúdos e métodos de aprendizagem. Com clara predominância de estudantes secundaristas (embora tenha havido a participação de alunos do nível fundamental e também de universitários), a mobilização manteve quase mil escolas ocupadas por seus estudantes no país entre 2015 e 2017. Pelo menos 22 estados brasileiros, além do Distrito Federal, tiveram escolas e universidades ocupadas com o objetivo de barrar projetos e medidas que, além de comprometerem a infraestrutura das escolas, ameaçavam um ensino livre de limitações arbitrárias. Desse movimento amplo e descentralizado surgiram tentativas de criar equivalências sensíveis do que estava ali implicado. Tentativas de representar, para os próprios alunos envolvidos e para um outro qualquer, as disputas travadas naquele momento no país.

Uma das iniciativas que se tornaram mais conhecidas foi a Coletiva Ocupação, grupo criado em São Paulo a partir de encontros entre estudantes secundaristas de diferentes regiões da cidade e artistas que os apoiavam, inclusive com apresentação de seus trabalhos em escolas sob ocupação pertencentes à rede pública estadual. Empregando práticas de teatro e de performance, o grupo se valeu dos corpos insubordinados de seus integrantes para narrar, em espetáculos que atravessaram os limites das escolas e foram vistos em lugares diversos do mundo, o que educar, para eles, significa. A mais conhecida dessas produções é *Quando quebra queima* (2018), espetáculo dirigido por Martha Kiss Perone e produzido pela Casa do Povo, em São Paulo, instituição que acolheu o grupo para que desenvolvesse seu trabalho criativo para além das ocupações. É também como resposta a esse contexto de ocupação das escolas, e como tentativa de registrá-lo de algum modo, que é produzido, no Recife, o filme *Bora ocupar* (2019), dirigido por Soraia de Carvalho como projeto de extensão na Universidade Federal de Pernambuco.

O filme entrelaça entrevistas de estudantes que participaram das ocupações em escolas da cidade entre os últimos meses de 2016 e o início do ano seguinte. Nelas, relatam o aprendizado com o movimento — sobretudo o espírito de partilha e a necessidade de combate às formas variadas de autoritarismo — e alertam contra as continuadas reduções no orçamento público destinado à educação no Brasil e a crescente privatização do ensino. Refletem, ademais, sobre o papel emancipador da educação e a necessidade da participação dos estudantes no cotidiano escolar para assegurar o direito à diferença. São registros de corpo e de fala que clamam pelas lições que a pedra ensina.

Vivendo, em 1968, em uma Paris mexida pelos levantes que tinham nos estudantes seus protagonistas mais visíveis, Antonio Dias fez trabalhos que podem ser invocados como metáforas e resumos do que seria, naquele momento (e em outros vários), uma educação pela pedra. Em *Faça você mesmo: território liberdade* (1968), o artista desenha um diagrama quadriculado no piso — podendo ser replicado por quem o desejasse — onde vai escrito o título do trabalho, sugerindo a existência de um espaço simbólico para a experimentação e o invento. Território que é o da arte e é também, argumenta-se aqui, o de qualquer aprendizado que emancipa. Em outro projeto da mesma época, funde em bronze três pedras de formato irregular, dessas que se encontram nas ruas e que cabem em uma mão fechada. Ata cada uma delas, através de uma corrente fina, a uma placa metálica onde se lia o título do trabalho, que era igualmente uma instrução de uso: *To the police* (1968). Lembrava, assim, da existência de uma outra pedagogia fincada na pedra: aquela na qual o mineral se torna parte das gentes subjugadas e extensão dos seus braços, em resistência concreta a violências sofridas de modo continuado. Pedras jogadas que têm sempre destinatários certos, todos a serviço de um poder que regra e segrega. Embora tão diversos nos afetos que parecem invocar, é curioso que, por repetidas vezes — como registrado em fotografias e depoimentos —, Antonio Dias tenha aproximado os dois trabalhos, repousando as três pedras de bronze sobre o diagrama marcado no piso. Como se, juntos, expusessem as estratégias diversas (e, por vezes, contraditórias) que informam e atravessam o desejo de tornar-se liberto.



I. Foto do espetáculo **Quando quebra queima** da ColetivA Ocupação, dirigido por Martha Kiss Perrone na Battersea Art Centre, Londres, 2020  
Fotografia de Laima Arlauskaitė  
*Photo from the ColetivA Ocupação show Quando Quebra Queima, directed by Martha Kiss Perrone at Battersea Art Centre, London, 2020. Photograph by Laima Arlauskaitė*

// [...] imagens de pedras rolando na paisagem árida evocam movimento e risco, atributos que todo processo de educação deveria aspirar a possuir.



m

Lição que foi aprendida, há tempos, por muitos povos, como indica Louise Botkay em seu filme *Vertières I, II, III* (2014). Vertières é o nome do bairro na cidade de Cap-Haïtien onde, em 1803, ocorreu a batalha que culminou na expulsão do exército da França do Haiti, até então chamado de São Domingos. Vitória que fez do Haiti a primeira nação da América Latina e do Caribe a conquistar sua independência frente às potências coloniais que por séculos ocuparam à força aquela parte do mundo. No início do filme, jovens alunas de uma escola haitiana que reproduz e reforça marcas culturais do período de colonização do país — a língua e a religião europeias — parecem sutilmente resistir, com seus corpos e olhares, à recordação subliminar da subjugação violenta de seus antepassados. Em seu final, são cânticos do Vodou — religião local que guarda traços de cultos próprios de vários povos originários da África e escravizados no Haiti — que, associados a imagens de uma igreja católica em ruínas, sugerem outras formas possíveis de afirmação de autonomia política e cultural. Entre uma e outra partes do filme, imagens de pedras rolando na paisagem árida evocam movimento e risco, atributos que todo processo de educação deveria aspirar a possuir. A pedra ensina em todo canto.

m. Louise Botkay  
Frame do filme *Vertières I, II, III*, 2014  
Fillm frame *Vertières I, II, III*

Nascido nos Estados Unidos e de origem Cherokee, o artista Jimmie Durham tem por décadas utilizado, com destaque, pedra em seus trabalhos, valendo-se de procedimentos construtivos tão diversos como a escultura, a fotografia, a performance, a instalação e o vídeo. Ele não se ocupa da pedra como matéria a ser moldada pelo gesto humano ou como metáfora de algo que não está ali. Mas como coisa natural e opaca que desafia, na sua singularidade dura, o que está instituído e consolidado culturalmente. Inclusive a própria submissão da natureza à cultura, que tanto liberta quanto condena populações diversas em todo o mundo. Pedra como coisa que ensina resistência. Em dois de seus vídeos — *Apedrejando a geladeira* (1996) e *Encore tranquillité* (2008) —, há o registro de performances em que esse combate se expressa, alegoricamente, em ataques da pedra — assistida pelo artista, que aqui assume ser, ele mesmo, coisa mineral também — a dois dos muitos símbolos de uma sociedade que consome e destrói o legado natural do planeta: um avião e uma geladeira.

João Cabral de Melo Neto e Lygia Clark nasceram em 1920: um no Recife, a outra em Belo Horizonte. No mesmo ano em que um publicou o poema *A Educação Pela Pedra*, a outra iniciava uma nova e crucial fase em sua trajetória com o trabalho *Pedra e Ar* (1966), dando contornos mais nítidos ao que seria depois chamado de tradição experimental da arte brasileira. Tradição que tem na redefinição dos papéis de artistas e espectadores um de seus principais elementos, fazendo com que os primeiros passem a ser tomados menos como autores de objetos e mais como “propositores” de ideias prenes de sentidos, cabendo aos segundos ativar alguns desses a partir de posições de vida as mais distintas. Característica que implica dar destaque à participação do outro e ao consequente desmonte das fronteiras entre o gesto criativo singular e a construção conjunta de significados. Como resumiu Lygia Clark, “[s]omos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência”.<sup>8</sup>

Em tudo diferente do que se costumava imaginar ser do domínio da arte, *Pedra e Ar* interrompe um período de três anos em que a artista não produziu coisa alguma, insatisfeita com a obra já consagrada que desenvolvera antes. O trabalho consistia no oferecimento, a qualquer um, de um saco de plástico transparente cheio de ar e fechado com um elástico. Apoiado sobre ele, um pequeno seixo ordinário. Segurando o saco com as mãos, o “ativador” da “proposição” era solicitado a alternativamente apertar e afrouxar esse contato, fazendo a pedra subir e descer como se aquilo fosse coisa viva que inspira e expira. É da contiguidade e simultaneidade entre movimento humano (respiração, fechar e abrir das mãos) e o movimento do objeto por aquele provocado que desencadear-se-ia — esperava Lygia Clark — a consciência vital de um corpo que é articulado às coisas comuns do mundo, e não delas apartado. Depois desse trabalho seminal, a artista desenvolveria muitos mais a ele associados, desdobrando gradualmente a ideia de que sua obra somente poderia ser realizada a partir da experiência corporal de um outro que com ela se relacionasse.<sup>9</sup>

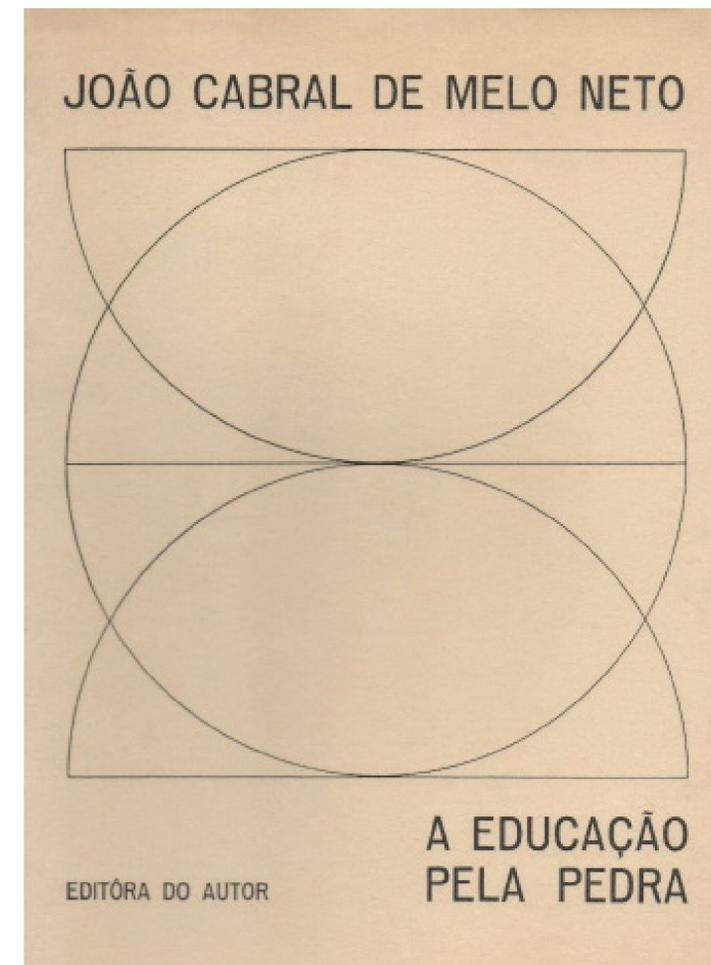
No primeiro contato pessoal que teve com Lygia Clark, em 1970, quando esta vivia em Paris, o compositor Caetano Veloso, então exilado em Londres em função da ditadura militar, teve acesso a uma série das proposições da artista — desde *Pedra e ar* a outras concebidas depois, várias das quais também tinham em pedras um componente ativador central.<sup>10</sup> Logo em seguida a esse encontro, Caetano Veloso comporia, em homenagem a Lygia Clark, a canção *If you hold a stone*, por ele gravada no primeiro disco de sua involuntária temporada londrina, lançado em 1971. A primeira parte da música — com letra original em inglês — parece descrever a experiência de interagir com um trabalho da artista, além de sugerir que o contato com a pedra gera conhecimento:

*If you hold a stone  
Hold it in your hand  
If you feel the weight  
You'll never be late  
To understand*<sup>11</sup>

Admirador confesso de João Cabral de Melo Neto — “minha música vem da música da poesia de um poeta João que não gosta de música”, escreveu um dia<sup>12</sup> —, Caetano Veloso aqui o aproxima, talvez sem ter tido a intenção, de uma artista vinda de um campo de criação que o poeta muito gostava. Embora não se conheçam registros de um interesse específico de João Cabral de Melo Neto pelas proposições de Lygia Clark, ou da artista pelo trabalho do poeta, a canção de Caetano Veloso termina por celebrá-los conjuntamente, inserindo-os na genealogia aberta de um projeto de educação que reivindica a emancipação de todos para o exercício de uma vida potente. Um projeto que oferece, a qualquer um, as lições que a pedra guarda.

→ A primeira versão do artigo “Aprender com a Pedra” foi publicada em 27 de abril de 2020, na coluna de Moacir dos Anjos no site da Revista Zum (revistazum.com.br)

8. CLARK, Lygia. “1968: Nós somos os propositores”. Em Lygia Clark. Rio de Janeiro, Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980. / 9. *Pedra e ar* (1966) integrou, com outros trabalhos, uma série que Lygia Clark chamou de *Nostalgia do Corpo*, a qual se sucederam, ao longo de pouco mais de duas décadas, mais quatro: *A Casa é o Corpo*, *Corpo é a Casa*, *Corpo Coletivo e Estruturação do Self*. Rolnik, Suely. “*Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*”. Em Lygia Clark: da obra ao acontecimento. *Nós somos o molde. A você cabe o sopro* (catálogo de exposição). São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo / Nantes, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005.



n

10. ROLNIK, Suely. “*Breve descrição dos objetos relacionais*”. Em Lygia Clark: da obra ao acontecimento. *Nós somos o molde. A você cabe o sopro* (catálogo de exposição). São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo / Nantes, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005. / 11. Em tradução livre, “Se segurar uma pedra / Segure-a nas mãos / Se sentir o seu peso / Nunca será tarde / Para compreender”. / 12. Versos de abertura da canção “*Outro Retrato*”, gravada por Caetano Veloso no disco *O Estrangeiro* (1989).

// Antecipando  
o centenário  
do poeta...

## Mario Helio Gomes de Lima

Antecipando o centenário do poeta João Cabral de Melo Neto, a diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundação Joaquim Nabuco realizou, em dezembro de 2019, o seminário internacional Casa-Grande Severina. A parte Casa-Grande do título referia-se ao livro mais conhecido do primo do poeta, o sociólogo Gilberto Freyre, nascido há 120 anos.

Dentro da Casa-Grande Severina, aconteceu a exposição *Educação pela pedra*, sob a curadoria de Moacir dos Anjos. Poucas semanas após a sua inauguração, começaram os primeiros entendimentos entre a Diretoria e o Museu Paranaense para fazer acontecer a exposição em Curitiba.

A iniciativa, embora pareça, e seja, uma das ousadas e raras oportunidades de conexão Norte—Sul no Brasil (que embora seja continente, por vezes prefere pensar-se como ilha), traz algo mais. A oportunidade de uma parceria mais ampla. Que começa já pela prática, mostrando que quando há vontade efetiva de realização, as políticas públicas de cultura funcionam.

Um dos fundadores do Museu Paranaense — Agostinho Ermelino de Leão — viveu em Pernambuco. Como desembargador, delegado de polícia e juiz de órfãos e ausentes. Mas foi Assis Chateaubriand, o paraibano fundador do MASP, quem melhor disse dele, que era: “Magistrado, dramaturgo, comediógrafo e historiador que tinha em sua província natal a singular aptidão para receber e assimilar, com o humanismo, espírito e ideias novas. Fundador do Museu Paranaense, desembargador da relação da Bahia,

vice-presidente do Paraná, juiz na relação de São Paulo, onde quer que serviu, o sulco do talento e da probidade lhe marcaria o valor da inteligência e do caráter.”

Tantas décadas depois, é fácil notar que a jovem equipe do Museu Paranaense e do Museu do Homem do Nordeste (ambos devotados à história e à antropologia) herdou a mesma “singular aptidão” para o novo. Por isso a arte contemporânea se apresenta no MUPA com a mesma alegria que os arqueólogos sentem ao descobrir machados antiquíssimos para sua educação pelas pedras. Como neste registro do *Jornal do Recife*, de 17 de fevereiro de 1882:

“O Museu Paranaense acaba de ser enriquecido com uma importante coleção de machados de pedra de diversos formatos, polidos e lascados. Estes objetos foram extraídos no dia 14 do corrente de diversos morros de sambaquis do município de Antonina pelo diretor do museu que para este fim se dirigira àquele município”.

Agora, o Museu Paranaense acaba de ser enriquecido com uma importante exposição: *Educação pela pedra*. A partir do livro, e do poema de João Cabral de Melo, *A Educação pela pedra*, a curadoria teceu uma narrativa que é um convite à crítica, como o é a poesia cabralina.

Ao inaugurar-se esta exposição, inauguramos a parceria do Museu Paranaense, da Superintendência-Geral de Cultura do Paraná, com a Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundação Joaquim Nabuco do Ministério da Educação.

→ o. Jonathas de Andrade  
*ABC da Cana*, 2014  
Sugarcane ABC



# Learning with the stone

by MOACIR DOS ANJOS

In 1996, the poet João Cabral de Melo Neto published the poem *Education by Stone* in a book by the same title. A short and sharp poem of only two stanzas:

Education by stone (translation: Richard Zenith).  
An education by stone: lesson by lesson;  
learning from the stone by going to its school,  
grasping its impersonal, unstressed voice  
(it begins its classes with one in diction).  
The lesson in morals — its cold resistance  
to what flows and to flowing, to being molded;  
a lesson in poetics — its concrete flesh;  
another in economics — its compact weight:  
lessons from the stone (from the outside in,  
a speechless primer) to learn how  
to spell it.

Another education by stone: in the backlands  
(from the inside out, and pre-didactic).  
In the backlands the stone does not give lessons,  
and if it gave them, nothing would be taught;  
there the stone is not something you learn  
but is a stone from birth,  
penetrating the soul.<sup>1</sup>

At the heart of the poem is the notion that there is no transparency in the meanings and lessons generated by human contact with the stone — a “speechless primer” —. Rather, there is opacity. The stone is used as a metaphor, perhaps, of the power of the written or visual arts power to disconcert or ‘trouble’ since it is in open and inconclusive debate with words and images that we can — through the use of abilities, desires and memories – formulate our own meanings of the world , and in ways which are unattainable by other means or manners. Therefore, it seems to be possible to align a series of works by Brazilian artists — past or present — as part, whether intentionally or not, of the pedagogy which is implicit in João Cabral de Melo Neto’s poem, since they relate with to feelings that the poet seems to want to mobilize. Works, in many ways, structured around the educational methodology embodied in *Education by Stone*, conveyed by the lessons there enunciated: lessons of diction (impersonality), morals (resistance), poetics (concreteness) and of economy (conciseness)<sup>2</sup>. Education which, in the Brazilian hinterland or Sertão — a territory that is not only land, but invention –, is imbued with characteristics of its own. There, as it were, stone already inhabits the human, blending and merging with it.

In a broad sense, some of these works explicitly mention the stone as a physical thing or as a figure of speech, while others evoke, through a less direct approach, lessons taught by the stone regarding the ways in which humans organize themselves in society, as the poem suggests. In any of the given scenarios — whether referring directly or not to term “stone” —, the works presented here evoke a singular and transforming experience which, according to the writer from Pernambuco, the mineral itself transmits. Works which show more than prove, suggesting that the art which really matters is the one which dashes facile hopes and defies crystallized concepts. An art that matters, most importantly, because it establishes a pedagogy of unlearning; by, paradoxically, “un-educating”, teaching people to take a second look at the surroundings which they take for granted. An art which disrupts certainties, which builds through destruction, which relies on the results of unlikely encounters between things and bodies. And which desires that which is yet to come, that which is still little known.

\*

There is a work by the artist Cinthia Marcelle entitled, precisely, *Education by stone* (2016), created especially for a large room inside

the MoMa PS1, a New York institution located in a building which was once a school. In this two-story high environment made of exposed brick walls, the artist spreads, in the horizontal gaps that lie between those modular — though irregularly built — elements of construction thousands of small pieces of white chalk, that writing tool instrument which until today evokes, in the collective imaginary, classroom teaching practices. In bringing together a porous mineral (stick — shaped) and other harder ones ( brick and mortar), there is more than mere intention of producing friction between materials of opposite properties or a simple, unusual use of a usually empty space. There is, most importantly, the desire to reinvent the act of using chalk to write something on a given surface, summoning a gesture which brings what seems to be distinct closer and highlights the cognitive possibilities of an ordinary act; the desire to elaborate a text which invites different and divergent interpretations from those who are willing to understand it. A work which, by offering a concise and concrete sensorial experience that allows for new ways of imagining already known situations, does justice to the literary reference present in its title. [photo a, pg. 05]

The use of chalk and reminders of a classroom had already appeared in Cinthia Marcelle’s previous work. In the art installation *Sobre este mesmo mundo [About this very world]* (2009), the artist condenses, in a simultaneously familiar and unusual image, the fragile process through that supports learning, in which making and erasing mix. For this purpose, she builds a blackboard, similar to those which inhabit the memory of students and teachers of different generations. Even the youngest, used to less material mediations in learning processes, are capable of immediately associating,— even when that memory is triggered by the narrative of others or by images in movies or described in books —, that horizontal dark rectangle stuck to the wall as a classroom ritual, in which the white chalk imprints, on the board (on the dishes, on the stone), words, numbers, maps, charts, drawings and everything else that is a settled code for exchanging and generating knowledge. The appearance is that of a surface used for many years, on which — as in a palimpsest — one can make out the superimposed traces of countless classes, through which one can only guess, from the fragments and remains of something which was once there written, the matters there addressed. Although there is something else which causes a stir in the scenario: the excessive size of the blackboard (almost nine meters long) and the huge amount of chalk powder accumulated under it and on the floor, generating a thick, uneven terrain which evoke the idea of mountain chains seen from afar. In such a huge board and from those piles of chalk, everything which can be transmitted through language as well as everything which can be forgotten seems to have a place. All of that which is construction and all of that which is, or can still be, left behind.

It is important to note that both *Education by stone* and *About this very world* itself rely, in order to exist as learning platforms, on the collective and intense labor of many of the collaborating artists. There lies, in such conditions of existence, the idea that one does not produce or acquire knowledge alone, even (or especially) through the creation of something which did not exist previously. That assumption of mutual dependence is the basis for the work *Primeira Pedra [The First Stone]* (2015), in which Matheus Rocha Pitta exhibits dozens of small concrete cubes on the gallery floor, of a size which fits easily into one’s hands. [photo b, pg. 06] Offering exhibit visitors to exchange each one of them for the first stone they find on the streets, creating a bond or a symbolical complicity with strangers. At its end, what was once a modular set becomes an irregular form which is a metaphor of the diversity of the street. However, although education is something which implies sharing, that is no reason for it to be seen as a conflict free space — quite the contrary. Composed of two student desks placed in front of each other and re-assembled as a single piece of furniture, *Geminis* (1994), by Paulo Bruscky, seems to emphasize, visually, the need to share or collectively build knowledge. [photo c, pg. 09] Paradoxically, however, that seductive object refers, equally, to the struggles inherent to such intent, given the very unlikeliness of someone occupying the twin chairs, thought originally as separated

and hermetic. In short, the work recalls the challenges encountered by all those who struggle and wish for an education guided by the lessons that the poet advocates.

The inherent ambiguity between construction and dismantling within pedagogical practices is also present in the travelling performance *A coisa em si [The thing in itself]* (1997), by Oriana Duarte, which includes video recordings of the various times it was presented over time. [photo d, pg. 11] In it, the artist, seated in a simple chair and table placed anywhere (inside a public facility or plaza), drinks, in slow, repetitive and thoughtful movements, a soup made entirely of stones gathered in the city where she finds herself at mixed with stones brought from the city where she last drank it. By ingesting the soup, the artist becomes a vessel of that which, metaphorically, distinguishes and identifies each one of those places among all others: the ground which held those stones, and which holds up and sustains all else. Thus, the stones, taken from several places and somehow present in the hot liquid which she drinks, entangle and nestle themselves in her body, turning it into part of the places from which these minerals have been collected. As she repeats the performance in different cities, traces of each one of them settle in her body, shuffled, dissolving geographical borders of the outer world and building symbolic passages between what was once pushed away. Drinking the stone soup, Oriana Duarte therefore embodies and becomes a bearer of places she has passed through, de-territorializing them and composing, in herself, a new and contemporary cartography of the world in flux which she inhabits: a world of simultaneous preservation of differences as well as constant negotiation between different senses of belonging.

Aligned with the paradoxical proximity between construction and dismantling, three works by Marcelo Moscheta — *Rome* (2018), *Babylon* (2018, and *Egypt* (2018) — articulate the structuring role of the stone throughout history — as an ancient base for the lithographic reproduction of texts and images, as well as basic material for different buildings — and the flaws of the social arrangements that sprung up around it. [photo e, pg. 11] Objects which, through a lavish verticality of piled up pieces of stone therefore imprisoned, seem to bring light, through the names chosen by the artist, to the collective memory of all that was built in the past, as well as the ruins of projects of sociability and interaction which, in the end, revealed themselves as marginalizing and violent. Shards of stone that, in their firm and opaque concreteness, conflictly suggest an ability to resist the destruction wrought by time. Resisting a pacifying reading of their meanings, these works suggest the need to apprehend the world through the lens of the ‘speechless primer’ of the stones.

Education by stone can also be done, however, in different ways. Sometimes, it is nature itself which, incisively, seeks to teach humankind how fragile the inhabited world is. In works which appropriate old encyclopedias pages, Marcelo Mosqueta shows images of a volcanic explosion — *O tempo [Time]* (2018) — or of the many rocky residues spread by one of those eruptions — *Ainda [Yet]* (2018) —, followed by subtitles that, made by an editing effort which erases the academic texts that accompanied the images, point to life’s ephemeral nature. Furthermore, texts and images which carry, as if appendixes attached to the frames themselves, natural stones processed by the human hands in building different things. A alert of our vulnerability that is also brought to our attention by the artist in the installation entitled *Melancholia* (2018), made of several stones fused with bronze and randomly spread on the floor, like meteorites which, coming from somewhere, had entered earth’s atmosphere and there fallen. A representation of something which the stone, indifferent to any form of pain, teaches us.

Likewise, lessons by stone seem to guide series of photographic essays by Rodrigo Braga, who has for a long time pointed out the progressive dismantling of the idea of the whole, autonomous subject, suggesting, rather, that we are a fragmented and in continuous flux. He therefore, frequently understands his body as if it were a membrane which simultaneously separates and brings together both the public and the intimate, the known and the unfamiliar, the human and the

animal, plant or mineral. As if in compressed within him were flowing ambivalences of life, as if through him it was possible to manage all this in the field of the sensorial. In *Serra Salobra #6 [Brackish Mountains #6]* (2017), he depicts himself cringing nakedly amidst piled-up rocks, crudely cut for commercial ends, as an attempt at an unlikely mimesis of flesh and stone. In another work of the same group, *Brackish Mountains #2* (2017), he shows his full body covered in mud, partially sunken in the clayish soil, which seems to slowly swallow and absorb him. In *Desejo eremita #2 [Hermit desire 2]* (2009), he captures the result of building a thick circular wall made of irregular cobblestones around the trunk of a lone tree. It is as if he implies, by such an unexpected gathering between plant and stone, an alliance between the vegetable and mineral worlds, against the threats which they are exposed to in such a rapidly all-consuming and depleting environment. As if the stone had taken on the role of protecting the other, of and teaching about the precariousness nature of life itself.

\*

Discussing the implicit pedagogy in *Education by Stone* implies, necessarily, approaching educators who, in several ways, already anticipate the lessons of the poem. Among them must be mentioned the Pernambuco-born educator Paulo Freire (1921–1997), for whom the literacy process is intricately connected to people’s possibility of reading and writing their own lives. [photo f, pg. 13] It is a process that allows for the autonomy and protagonism of those who, because to illiteracy, can neither tell their own stories nor claim their rights. This is what he means by education as a “practice of freedom” that asserts itself, in contexts of enormous inequality of access to almost everything, as a “pedagogy of the oppressed”. His adult literacy program, first applied in 1963, is also, for that reason, a process of consciousness-raising regarding learners’ place in the world and the place that they can one day occupy. An emancipation process which does not unfold individually, but in the gathering of women and men who, through will and need, form what he called “culture circles”.

Operationally-speaking, the method begins with a group of learners choosing a reduced number of words which convey significant semantic load and a variety of phonemic possibilities. Words that, therefore, provide an important resource for explaining their lives, that foment an understanding of how to form others syllabically. The different aspects — social and compositional — of these “generative words” are then discussed collectively and researched, through the mediating work of a coordinator who facilitates exchanges between group members. This results in the comprehension and critical articulation of a lexicon which was once fragmented and opaque in its construction. In an activity that is organically connected to the others, the words (brick, slum, vote, among many others) are again introduced to the group in didactic forms which associate them to images of situations and objects that are familiar to group members<sup>3</sup>. Associations which, initially, were all carried out through drawings, although soon also presented as subtitled photos. Sequentially projected on the walls where the students met through a device referred to as an epidiascope, the images were usually preceded, in these circumstances, by the exhibition of other photos, so called “culture primers”, presenting scenes and situations capable of motivating initial discussions regarding the relations between nature, culture and emancipation<sup>4</sup>. Part of the material prepared to be used in the National Literacy Program — NLP, created by the ministry of education at the end of 1963 based on the methodology developed by Paulo Freire, the “culture primers” were made up of ten watercolor paintings by Francisco Brennand, native Pernambuco painter and potter, made for the educator on request from the writer and mutual friend Ariano Suassuna. Created for wide use in the NLP context, this set of images went into use in an experiment in the Baixada Fluminense neighborhood, in Rio de Janeiro, in early 1964. With the advent of the military coup of that year, on March 31, however, the plan was immediately interrupted and the educational material apprehended<sup>5</sup>. By shortening the distances between the abstract word that is written or

1. NETO, João Cabral de Melo. *A Educação pela pedra [Education by Stone]*. Rio de Janeiro: Author’s edition, 1966. / 2. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL (Fundação Nacional Pró-Memória), 1985.

3. FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido [Pedagogy of the oppressed]*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011 (1<sup>st</sup> edition 1968). / 4. BARRETO, Vera. *Paulo Freire para educadores*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. / 5. FÁVERO, Osmar. *As fichas de cultura do Sistema de Alfabetização Paulo Freire: um ‘Ovo de Colombo’*. Linhas Críticas, Brasília, DF, v. 18, n 37, p. 465—483, September—December, 2012.

read and the concreteness of what it represents in people's daily lives, the Paulo Freire literacy methodology is of great and proven efficiency. It emphasizes the importance of the use of education to generate autonomy in daily life, and with regard to possibilities for the future. Although not directly linked to the ideas of the educator from Pernambuco, the concept of "generative words" resonates within the work of contemporary artists resonate, in many different ways. In the engraving entitled *Transfobia [Transphobia]* (2018), Agrippina Manhattan presents drawings of the faces of four people, who, open-mouthed, seemed to be spelling out the title of her work, engraved as: Trans-fo-bia.<sup>6</sup> They seem to remind us of the need for an education based on a wider repertoire of words have crucial meaning for the learners, as well as serving the learning processes of a broader populations. Words which, depending on how strange they are or are not to common meanings, can mean life or death for so many. A repertoire of words and matters which are also updated by Randolpho Lamonier in his series *Crônicas de Retalho [Patchwork Chronicles]* (2016 — in development) in which, sewing or stitching pieces fabric parts, buttons and zippers onto ordinary floor carpets, he attaches words and images in order to expose the abyssal inequalities present in Brazil, the reason why so many adults and children living in the country lack access to even the most basic items. As in *1 tijolo para casa própria [Brick for one's own home brick]*, *Uma cama de papelão [Cardboard bed]* or *Casa de Lona para uma família [One Family Tarp House]*, in which title phrases written in thread are associated to representations of what they refer to, made with fabric. In other works of the same series, unfathomable situations of vulnerability and lack, as in *Ação Direta [Direct action]*, *Mãos dadas [Holding hands]* and *Escavar o futuro [Digging the future]*. Words are followed by images of factories or houses — socially constituted and life — sharing places. Furthermore, all of the works conflate their loaded content with the playfully lightness of their form, demanding from those who see them, the ethical responsibility of dealing, in everyday life, with the mixed sensations that are presented there. [photo g, pg. 14 — photo h, pg. 15]

A more direct reference to Paulo Freire and, particularly, to the "generative words" of his literacy program, is found in the work *Educação para Adultos [Education for adults ]* (2010), by Jonathas de Andrade. Made up of sixty posters that are exhibited as a big panel on the wall, in which words linked to daily life are associated to images representing them, the work makes clear reference to material produced and projected in the "culture circles" of the early 1960s. Words such as knife, Brazil, brick, money, fire, happy and many others. There is also, however, other times and processes articulated to the work itself. Twenty of the posters were found by the artist, made by the Brazilian government in the early 1970s and used by many educators as support material in literacy classes for children and adults. Although formally linked to Paulo Freire's original experience, they had been used in a different pedagogical context, in which reading and writing learning processes were divorced from political emancipation. Taking those posters as a point of departure, Jonathas de Andrade had daily meetings, during a whole month in 2010, with a group of six illiterate women living in Recife — all of them members of associations of laundresses or seamstresses — who volunteered to, jointly and through his mentoring, come up with new and current "generative words", as well as definition of their visual equivalents, and choosing, by common agreement, forty of the word/image pairs to become part of the work. Thus, throughout these meetings, they related those posters produced during the military dictatorship in Brazil to the original method, banished from the country since the brutal establishment of the regime. Briefly calling upon or re-enacting the "culture circles" of another time for a short-term project — processes in which Jonathas de Andrade, as someone who is not an educator by professions, recognizes risks and commitments<sup>7</sup> — the work makes a case for the current relevance of literacy method that gives "concrete flesh" to stone and language. [photo i, pg. 16]

Also carrying into the present issues brought up by Paulo Freire's formulations of the early 1960s, the photographs that compose *Sugarcane ABC* (2014), — another work by Jonathas de Andrade —

depict, in the midst a sugarcane plantation, workers of a company located in the Zona da Mata (forest area) of the northeastern state of Pernambuco, a region historically linked to the production and processing of sugar cane. In these images, workers exhibit the letters of the alphabet made from recently — cut sugar cane stalks. Placed in order, the set of twenty-six photographs form a vegetable alphabet that gives a natural concreteness to an abstract framework of culture. It is an alphabet that evokes the letter fonts, intertwined with sugar cane stems and leaves, drawn by the artist Luís Jardim, in 1957, for Brasil Açucareiro magazine, publication of the historic Alcohol and Sugar Institute. It is the obvious association between letters and ordinary daily life — in which the photographed workers remake, from something that is familiar to them, the formal bases of learning — which brings together *Sugarcane ABC* and Paulo Freire's literacy methodology, the latter anchored to the words and subjects which matter the most to the community that the learners come from. Words such as sugar cane. Words such as exhausting labour. Thus, making letters from sugar cane stalks also harks back to the old fractures of the history of the Brazilian northeast, a time when the creation of wealth based on sugar cane production was clearly and simply the creation of deep inequalities between the living conditions of the workers and those that land owners enjoyed. Fractures which, albeit transformed, still stubbornly persist. [photo j, pg. 17]

In such context it is also indispensable to mention Anísio Teixeira (1900—1971), the educator from Bahia, Anísio Teixeira (1900—1971), an educator from Bahia who was a key agent in the promulgation and execution, in Brazil, of the idea that education — understood as integrated through a network moving from literacy to university — should be public, universal, free, secular and capable of granting the student the necessary autonomy for the development of critical thought. For these purposes, he emphasized the need to create a basic education different from what existed in the country until the mid 20<sup>th</sup> century, in which the student became a passive repository of knowledge held by the teacher. In its place, he recommended a "new school", adapted through concrete daily actions to the development and practice of students' critical perspectives on their backgrounds and surroundings. In particular, he suggested the creation, throughout the whole country, of full-time schools where learning would be organized through issues or projects — chosen in common agreement with the students — integrating disciplines (mathematics, history, geography, etc.) organically and merging them with forms of artistic expressions, instead of separating, sometimes arbitrarily, that which in reality is undivided. Schools that would, therefore, become spaces for students' collective and creative action and where education's main goal would be to create people who were capable of understanding their place in the world in critical perspective. In 1950, in the city of Salvador and as Secretary of Education for the state of Bahia, Anísio Teixeira inaugurated a model school based in these principles. He named it Escola Parque [Park School]. Ten years later, in Brasília, another facility based in the same precepts was implemented. These were schools which since then have impacted the development of several other similar ones throughout the country, inspiring the anthropologist Darcy Ribeiro in the 1980s to suggest and implement the Integrated Centers for Public Education, during his term as the Rio de Janeiro Secretary of Education. In the audiovisual work entitled *Fundamentos de ideológicas referências para o bem-estar (popular utopia) — antimonumento for Anísio Teixeira* (2017–2018), Traplev associates central aspects of Anísio Teixeira's vision of the school as a space of emancipation to facts on the cultural and political environment — including other innovative pedagogical experiences — which impacted Brazil during the time when the educator enjoyed decisive public influence. Almost adopting the format of a class that covers the history of several decades in interdisciplinary mode, the artist suggests both the relevance of Anísio Teixeira's legacy for his country and the severe hostility he suffered during the military regime. Doubts persist through to the present day as to whether he died in an accident (he was found lifeless at the bottom of an elevator pit) or if he was murdered. [photo k, pg. 18]

The transformative impulse contained in the ideas of these and other educators resonates within today's persisting desires for an education, within the school system, that emancipates students from the regulation of their lives that emanate from conservative educational practices. It is a legacy that made a forceful reappearance in the middle of the decade of 2010, through actions of resistance to reiterated attempts on the part of government and parliament (at federal and state levels) to limit public spending and impose restrictions on educational content and methods. With the overwhelming presence of senior high school students (although junior high and university students also took part), the mobilization included almost one thousand student-occupied schools throughout the country, from 2015—2017. In at least 22 states of Brazil and its Federal District, schools and universities were occupied with the goal of stopping projects and measures which, in addition to jeopardizing school infrastructure, were also a threatened to education free of arbitrary restrictions. From this broad and decentralized movement emerged attempts to create artistic equivalencies for that which was there implied. These were attempts to develop new ways to represent the conflicts that had been unleashed, for the benefit of students themselves, and for anyone who was interested in them.

One of the initiatives that gained widest recognition came a coletivo A ocupação, a group created in São Paulo through encounters between high school students in different parts of the city and the artists who supported them — a support which included the presentation of their works within occupied schools that were part of the state-wide system. Using theatre and performance art, the group mobilized the rebellious bodies of its members to narrate, through plays that went beyond school walls and were seen in different parts of the world, what education meant to them. The most famous of these performances was *Quando quebra queima [When it breaks, it burns]* (2018), directed by Martha Kiss Perone and produced by Casa do Povo, in São Paulo, an institution that welcomed the group to continue developing its creative work, beyond the initial space of occupied schools. Another response to this context of school occupations and attempt to record them in some way was produced in Recife, in the form of film, *Let's Occupy* (2019), a documentary directed by Soraia de Carvalho in conjunction with a Federal University of Pernambuco extension project. The film weaves interviews done with students who take part in the occupation of schools in the city from the latter months of the year 2016 until the beginning of the following year. The students talk about what they learned through involvement in the movement — in particular, the spirit of sharing and the need to combat various forms of authoritarianism — and call an alert against the persistent reductions in the public budget for education in the country, alongside the growing wave of school privatization. They also reflect upon the emancipatory role of education the need for student participation in daily life at school, to guarantee the right to difference. Bodies and speech that clamour for the lessons of the stone. [photo l, pg. 20]

Living in 1968 in a Paris that had been stirred up by uprisings that found, in students, their most visible protagonists, the work of Antonio Dias can be seen as metaphors and summaries of what could be understood, at that moment (and in several others), as education by stone. In *Faça você mesmo: território liberdade [Do it yourself! Freedom territory]* (1968), the artist draws a artist draws a checkerboard diagram on the floor that can be replicated by anyone who wishes and in which the title of his work is written, suggesting the existence of a symbolic space for experimentation and invention. The territory that is referred to is that of art, as well as that of any emancipatory form of learning. In another project from the same period, he casts three irregularly shaped stones in bronze, the kind that can be found on the streets and which fit in a closed hand. Using a thin chain, he ties each of them to a metal plate on which the title of his work, also an instruction as to use, can be read: *To the police* (1968). This harks back to the existence of another pedagogy embedded in the stone: that in which the mineral becomes a part of subjugated people, of their outstretched arms that show concrete resistance to persistent histories of violence. Stones that are thrown tend to find the right targets, those who are at the service of a power that rules over and segregates. Although very different in

terms of the affects that they seem to invoke, it is curious that, Antonio Dias so repeatedly brought the two works together — as recorded in photographs and testimonies —, resting the three bronze stones on the checkerboard diagram marked on the floor. It is as if, together, they revealed the diverse (and sometimes contradictory) strategies that inform and pervade the desire to become free.

This is a lesson that was learned long ago, by many peoples, as Louise Botkay illustrates in her film *Vertières I, II, III* (2014). Vertières is the name of the neighborhood in the city of Cap-Haïtien, site of the 1803 battle that led to the expulsion of the French army from Haiti (known until then as Saint-Domingue). This victory marked Haiti as the first Latin American and Caribbean country to declare its independence from the colonial powers that had during centuries used force to dominated that part of the world. At the start of Louise Botkay's film, young female students from a Haitian school which reproduces and reinforces cultural aspects of the country's colonial period — European language and religion — seem to subtly resist, through their bodies and gazes, the subliminal memory of the violent subjugation of their ancestors. The film ends with chants from Voodoo — a local religion with traces of cults of the different African populations enslaved in Haiti — which, against the images of a decayed church, suggest other possibilities for political and cultural autonomy. Between different parts of the film, images of rolling stones in an arid landscape evoke movement and risk — attributes that should be a part of every educational process. The educating force of the stone is felt everywhere.

The artist Jimmie Durham, born in the United States and of Cherokee origin, has for decades made recognized use of the stone in his works, through processes of construction that include sculpture, photography, performance, installation and video. He does not use stone as a material to be molded by human gesture or as a metaphor of something that is not there. Rather, as something natural and opaque which defies, in its hard singularity, that which is culturally settled and consolidated. This includes the subjugation of nature to culture, which both frees and condemns many populations throughout the world. Stone as something that teaches resistance. Two of Jimmie Durham's videos exhibited here — *Apedrejando a geladeira [Stoning the Refrigerator]* (1996) e *Encore tranquillité* (2008) — show performances in which this battle expresses itself, allegorically, through stones being thrown — in the presence of the artist, who also takes on the position of something that is mineral — at two of the many symbols of a society which destroys and consumes the planet's natural legacy: an airplane and a refrigerator. [photo m, pg. 22]

\*

6. *Transfobia* is also the title of Agrippina Manhattan's video performance, from which the image on her engraving is conceived. Both make explicit reference to Anna Bella Geiger's work *Burocracia [Bureaucracy]* (1982). / 7. ANDRADE, Jonathas de. "Educação para adultos". <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>

João Cabral de Melo Neto and Lygia Clark were both born in 1920 — in Recife and Belo Horizonte, respectively. The same year that Melo Neto published the poem *Education by Stone*, Clark began a new and crucial phase of her artistic trajectory with the work *Stone and Air* (1966), giving sharper definition to what would later be called the Brazilian experimental art tradition. It is a tradition which, as one of its major characteristics, redefines the roles of artists and spectators, making the former understood more as “proponents” of ideas bursting with meanings, and less as authors of objects; spectators then activate some of these meanings, according to their own distinctive life experiences. And a tradition whose characteristics emphasize the participation of the other and a subsequent dismantling of barriers between the singular creative act and the collective construction of meaning. As Lygia Clark summarizes it, “we are the ‘proponents’; we are the mold; you are the breath of air, inside this mold: the meaning of our existence”<sup>8</sup>

Fundamentally different from all that is customarily imagined to constitute the domain of art, *Pedra e Ar [Stone and Art]* interrupts a period in which the artist produced nothing, dissatisfied with the consecrated work that she had, until that point, created. In this work, she makes na offering to whomever it may be: a sealed, transparent bag sealed with a rubber band. Resting on it is a small stone. Holding the bag in their hands, “activators” of the “proposition” are requested to alternately press and loosen their grasp, so that the stone moves up and down as if it were something alive which inhales and exhales. Through the proximity and concurrency of human movement (breathing, gripping, and loosening grasp) and the induced movement of the object, the vital consciousness of a human body, connected to worldly things rather than separated from them, was then — in Lydia Clark’s expectations — to emerge. After this seminal work, Clark went on to develop many others that maintained connection to it, with the gradual unfolding of a central premise that her work could only be realized through the bodily experience of another, someone with whom she established a relationship.<sup>9</sup>

In his first personal contact with Lygia Clark, in 1970, while she was living in Paris, the composer Caetano Veloso — exiled in London because of the military dictatorship that reigned Brazil — had access to series of Clark’s propositions using stones as key ‘activators’.<sup>10</sup> Stone and air was among them. Soon after this encounter, Caetano Veloso went on to write the song. If you hold a stone, in tribute to Lygia Clark. It was included in the first album of his involuntary stay in London, released in 1971. The first part of the song — originally written in English and borrowing the melody of the popular *Marinheiro só [Lone Sailor]* — seems to describe his experience of interacting with the artist’s work, as well as suggesting that contact with the stone generates knowledge:

*If you hold a stone  
Hold it in your hand  
If you feel the weight  
You’ll never be late  
To understand*

Avowed admirer of João Cabral de Melo Neto — “my music comes from the music of the poetry of a poet João who does not much like music”, say the lyrics of the song *Outro retrato [Another portrait]* <sup>11</sup> —, Caetano Veloso brings the poet closer (perhaps unintentionally) to an artist from a field which the poet was indeed fond of. Although there is no record that João Cabral de Melo Neto had any specific interest in Lygia Clark’s propositions, nor that she had in his, Caetano Veloso’s song ends up celebrating both artists’ work. In it, he places them alongside each other, and within the open genealogy of an educational project that calls for everyone’s emancipation, toward the practice of a ‘forceful life’. A project which offers anyone, and everyone, the well-kept lessons of the stone. [photo n, pg. 25]

## ”In anticipation of the centenary...

by MARIO HELIO GOMES DE LIMA

In December of 2019, in anticipation of the centenary of the poet João Cabral de Melo Neto, the executive board of the Memory, Education, Culture and Art project (Joaquim Nabuco Foundation) hosted the international seminar Casa-Grande Severina. The phrase ‘casa grande’<sup>11</sup> evokes the title of a well-known book by the poet’s cousin, the sociologist Gilberto Freyre, born 120 years ago.

Inside the Casa-Grande Severina was the exhibition *Educação Pela Pedra [Education by stone]* curated by Moacir dos Anjos. Just a few weeks after its inauguration, the first conversations between the board of the above-mentioned project and the directorship of the Museu Paranaense began, in the interests of bringing the exhibit to the city of Curitiba.

The initiative, which appears as — and truly represents — a rare and bold opportunity for connections between Brazil’s northern and southern regions (yes, the country may be continental, but it sometimes prefers to think of itself as an island) boasts an additional feature: it provides the opportunity for a broad institutional partnership. And one that begins in practice, demonstrating that when there is an effective will to get something done, public policies of culture work.

One of the founders of the Museu Paranaense, Agostinho Ermelino de Leão, lived in the north eastern state of Pernambuco, where he worked as judge and police chief, and had specific legal responsibilities regarding the custody of orphans and minors. Leão was well-described by Assis Chateaubriand, the man from the north eastern state of Paraíba who founded another museum, the MASP [Art Museum of São Paulo], who paid this tribute to him:

“Magistrate, playwright, comedian and historian, he brought to his

native province a unique aptitude to welcome and assimilate, with humanism, new ideas and spirit. Founder of the Museu Paranaense, judge in the state of Bahia, vice-president of the state of Paraná, judge in the state of São Paulo — wherever he served, the depth of his talent and probity made the value of intelligence and character clear.”

Many decades have gone by, and it is also very clear that the young team at the Museu Paranaense and the Museu do Homem do Nordeste [Museum of the Man of the Northeast] , two museums devoted to history and anthropology, have inherited the same “singular aptitude” for welcoming the new. Thus, Contemporary Art is exhibited in the Museu Paranaense with the same joy that archaeologists demonstrate when they discover ancient axes, tools for their education by stone. We have, for example, this record from the February 17, 1882 issue of the *Jornal do Recife*,

“The Paranaense Museum has just been endowed with an important collection of stone axes of different shapes, polished and chipped. These objects were extracted on the 14th of the current month from several middens in the municipality of Antonina, by the director of the museum, for the purpose of display”.

At present, the Museu Paranaense has been regaled with a new and enriching exhibition, *Education by Stone*. Taking its name from João Cabral de Melo’s book and its title poem, *Education by Stone*, the curators have woven a narrative that is an invitation to critical reflections, in the spirit of Cabral’s poetry.

The inauguration of this exhibition thus marks a new moment, a partnership between the Museu Paranaense Museum (Paraná State Superintendence of Culture), and the executive board the Memory, Education, Culture and Art project of the Joaquim Nabuco Foundation, an institution belonging to the Brazilian Ministry of Education.

8. CLARK, Lygia. “1968: Nós somos os propositores”. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980. / 9. *Pedra e ar [Stone and Air]* (1966) became, alongside other works, part of a series that Lygia Clark entitled ‘*Nostalgia do Corpo*’ [*Body Nostalgia*], and which was followed, over the course of the next two decades, by four others: *A Casa é o Corpo*, [*The House is our Body*], *Corpo é a Casa* [*The Body is our House*], *Corpo Coletivo* [*Collective Body*] and *Estruturação do Self* [*The Structuring of Self*]. Rolnik, Suely. “*Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*”. Em *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro* (exhibit catalogue). São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo / Nantes, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005/10. ROLNIK, Suely. “*Breve descrição dos objetos relacionais*”. Em Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro (catálogo de exposição). São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo / NANTES, Musée de Beaux-arts de Nantes, 2005. / 11. The opening verses of the song “*Outro Retrato*” [*Another Portrait*], which is on Caetano Veloso’s record *O Estrangeiro* [*The Foreigner*] (1989).

11. Literally, ‘big house’ and a reference to the social relations of the Brazilian slavery system. Translator’s Note.



Louise Botkay  
**Frame do filme Vertières I, II, III, 2014 / Film frame Vertières I, II, III**  
 CAPA / COVER  
 Jonathas de Andrade  
**ABC da Cana, 2014 / Sugarcane ABC**

## Créditos da exposição

### Exhibition credits

Concepção e projeto  
*Concept and project*  
**Museu Paranaense e Fundação Joaquim Nabuco**

Curadoria e texto crítico  
*Curatorship and critical text*  
**Moacir dos Anjos**

Equipe Artes Visuais  
*Visual Arts Team*  
**Ana Carmen Palhares**  
 (Educadora)  
**Edmundo Bentzen**  
 (Assistente)  
**Kátia Araújo**  
 (Assistente)

Coordenação de montagem da obra "Sobre este mesmo mundo"  
*Installation coordination of the work "About this very world"*  
**Clarice Lacerda**

Assistentes de montagem da obra "Sobre este mesmo mundo"  
*Installation assistants of the work "About this very world"*  
**Emily Cristine Liebel**  
**Giordano Bruno Spoladore Hurtado**  
**Paola Brizola de Castilho**  
**Raphaella Maidana de Mello**  
**Miranda Goncalves**

Consultoria de Ação Educativa  
*Educational Action Consulting*  
**Andrew Carlin**

Iluminação  
*Lighting*  
**Atelier da Luz**

Montagem  
*Exhibition Installation*  
**Raul Fuganti e equipe**

Tradução  
*English Version*  
**Lucas Adelman Cipolla**  
**& Miriam Adelman**

Video-registro  
*Videographic documentation*  
**Elisandro Dalcin**

Controller  
*Comptroller*  
**Luiz Roberto Meira**

Ministro da Educação  
*Education Minister*  
**Milton Ribeiro**

Presidente  
*President*  
**Antônio Ricardo Accioly Campos**

Diretor de Memória, Educação, Cultura e Arte  
*Director of Memory, Education, Culture and Art*  
**Mário Hélio Gomes de Lima**

Coordenação Geral do Museu do Homem do Nordeste (MUHNE)  
*General Coordination of the Museu do Homem do Nordeste (MUHNE)*  
**Fernanda Couceiro Cavalcanti Machado Guimarães**

Coordenador de Exposições e Difusão Cultural  
*Exhibition and Cultural Diffusion Coordinator*  
**Antônio Montenegro**

Coordenadora Executiva  
*Executive Coordinator*  
**Nara Tenório**

Curador  
*Curator*  
**Moacir dos Anjos**

Equipe Artes Visuais  
*Visual Arts Team*  
**Ana Carmen Palhares**  
 (Educadora)  
**Edmundo Bentzen**  
 (Assistente)  
**Kátia Araújo**  
 (Assistente)

Monitores educativos  
*Educational assistant*  
**Fábio Melo**  
**Felipe Neves**

Estagiárias  
*Interns*  
**Jéssica Nascimento**  
**Myllena Matos**

Governador do Estado do Paraná  
*Governor of the State of Paraná*  
**Carlos Massa Ratinho Junior**

Secretário de Estado da Comunicação Social e da Cultura  
*State Secretary of Social Communication and Culture*  
**João Evaristo Debiasi**

Diretor-Geral da SECC  
*General Director of SECC*  
**Gilberto Antonio de Souza Filho**

Superintendente Geral da Cultura  
*General Superintendent of Culture*  
**Luciana Casagrande Pereira**

Coordenadora do Sistema Estadual de Museus  
*Coordinator of the Museums State System*  
**Inês Kiyomi Koguissi Morikawa**

Assessoria de Comunicação  
*Communication Consulting*  
**Paulo Roberto Ferreira de Camargo**

Assessoria de Design  
*Design Consulting*  
**Rita Solieri Brandt**

Diretora  
*Director*  
**Gabriela Bettega**

Direção Artística  
*Artistic Direction*  
**Richard Romanini**

Gestão de Conteúdo e Produção  
*Content Management and Production*  
**Giselle de Moraes**

Departamento de Arquitetura e Design  
*Architecture and Design Division*  
**Brunno Douat**  
**Priscila Busato**

Departamento de Antropologia  
*Anthropology Division*  
**Josiéli Andréa Spenassatto**

Departamento de Arqueologia  
*Archaeology Division*  
**Claudia Inês Parellada**

Departamento de História  
*History Division*  
**Felipe Vilas Bôas**  
 (Pesquisador convidado)

Departamento Educativo  
*Educational Division*  
**Neusa Cassanelli**  
**Rejane Zimmer da Costa**  
**Sandra Mara Gutierrez**  
**Andrew Carlin**  
 (Coord. pedagógico convidado)

Gestão de Acervo  
*Collection Management*  
**Denise Haas**

Laboratório de Conservação e Restauro  
*Conservation and Restoration Laboratory*  
**Esmerina Costa Luis**  
**Janete dos Santos Gomes**

Supervisor de Infraestrutura  
*Infrastructure Supervisor*  
**Rogério Rosário**

Segurança  
*Security*  
**José Carlos dos Santos**



Lei de Incentivo à  
**CULTURA**

PATROCÍNIO



PARCERIA



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA  
 CULTURA  
 MINISTÉRIO DO  
 TURISMO



## Agradecimentos

### Acknowledgements

O Museu Paranaense agradece aos patrocinadores sem os quais a exposição *Educação pela pedra*, prevista no Plano Anual 2020, não aconteceria.

Aos artistas, colecionadores e galerias que nos emprestaram importantes obras de seus acervos:

**Agrrippina Manhattan**  
**Caetano Veloso**  
**Centro de Referência Paulo Freire**  
**Cinthia Marcelle**  
**ColetivA Ocupação**  
**Gabriel Mourão**  
**Galeria Periscópio**  
**Galeria Vermelho**  
**Jimmie Durham**  
**Jonathas de Andrade**  
**Laima Arlauskaitė**  
**Louise Botkay**  
**Marcelo Moscheta**  
**Museu do Homem do Nordeste — Fundação Joaquim Nabuco**  
**Oriana Duarte**  
**Paulo Bruscky**  
**Randolpho Lamonier**  
**Soraia de Carvalho**  
**Uns Produções Artísticas LTDA**

Às equipes da Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura, da qual fazemos parte: ao seu corpo administrativo, bem como aos técnicos, estagiários e voluntários.

Em especial, o Museu Paranaense agradece à Fundação Joaquim Nabuco pela parceria firmada a partir dessa exposição.

## MUSEU PARANAENSE

Rua Kellers 289  
 Alto São Francisco  
 Curitiba, Paraná, Brasil  
 +55 41 3304 3300  
 museupr@secc.pr.gov.br

[museuparanaense.pr.gov.br](http://museuparanaense.pr.gov.br)

[f museuparanaense](#)

[@ museuparanaense](#)