

## BREVES NOTAS SOBRE PEDRAS

Rita Lenira de Freitas Bittencourt  
UFRGS

### NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.<sup>1</sup>

Assim como a personagem Dante na *Divina Comédia*, no meio da vida ou no meio do caminho – *in media res* –, encontra a entrada de uma gruta e precipita um trajeto sem retorno, em 1928, no terceiro número da *Revista de Antropofagia*, encontramos, com Drummond, uma pedra, que é percebida por “retinas fatigadas” como um “acontecimento”: inenarrável, incontornável, inesquecível. Uma pedra na qual a teoria e a crítica, de lá para cá, incansavelmente, vem tropeçando, e, na experiência abrupta e dolorosa desse encontro, atribui a ela (a pedra) e a ele (o acontecimento) a densidade de palavras e expressões como ideologia, luta de classes, política, compromisso. Ou, inclusive, o termo-título do debate para o qual este texto foi inicialmente escrito – sustentabilidade – ou os termos-título da seção na qual foi lido: humano, ética, estética. Em todas essas atribuições e variantes, trata-se de uma Pedra, com maiúsculas, que se apresenta no meio do caminho re-vestida de suas melhores definições de peso, atravancamento, edificação e monumentalidade.

Em estratégia pós-humana, a proposta deste ensaio é a de bifurcar o caminho, ou torná-lo rizomático. Em breves notas, ao invés de encarar diretamente os termos da crítica, enquanto dói o meu pé ao topar com a pedra ou enquanto oscilo entre as opções imediatas de tentar transpor a muralha ou de conviver com ela, desviar o olhar para enxergar outra vez a pedra e tentar lê-la. Tirar algo dela. Detectar o que vejo enquanto ela me olha.

Nem tanto escrever *sobre* as *pedras*: traços rupestres, hieróglifos,

---

1 Carlos Drummond de Andrade, 1979, p. 186.



lápides, gravuras, pichações. Talvez escrever sobre as pedras: a partir delas, litogramatologicamente, com o auxílio de um antropólogo, de um artista plástico e de alguns/algumas poetas.

### Nota 1 – Escrita da pedra

Ao logo das décadas de 60 e de 70 do século XX, o antropólogo e sociólogo francês Roger Caillois publicou um tríptico significativo: *Pierres* (1966), *l'Écriture des pierres* (1970) e *Pierres réfléchies* (1975). Seu interesse pelo tema estendeu-se até o fim da vida, em 1978. No entanto, tornou-se mais conhecido pelas considerações sobre o jogo, a guerra, a festa, o sonho e o mito, em suas relações com as sociedades humanas, ou pelo título *L'Homme et le Sacré* (1938) – traduzido ao português: *O homem e o sagrado*. Lisboa, 1988 -, e divulgado no Brasil na área da antropologia. As pesquisas sobre as pedras foram apenas parcialmente citadas e divulgadas, em revistas e artigos isolados, geralmente articuladas a outras questões<sup>2</sup>.

Interessado não apenas em pedras preciosas, mas também nas bem comuns, que provocam fascinação unicamente pela curiosidade das suas formas ou cores, o teórico observa:

As pedras possuem um não sei quê de grave, fixo e de extremo, de indestrutível ou de já findo. Elas seduzem por uma beleza própria, infalível, imediata, que não deve prestar contas a ninguém. Necessariamente perfeita, ela [a beleza da pedra] exclui, entretanto, a ideia de perfeição, justamente por não admitir aproximações, erros, excessos.<sup>3</sup>

Assim, a beleza e perfeição das pedras, tão exatas, tão rigorosas, seriam também de impossível alcance. No entanto, em oposição à *tekné*, ao engenho e às atividades industriais, haveria nas pedras, segundo Caillois, modelos de estruturas espontâneas e em latência, ecos longínquos de uma ordem do belo, muito mais vasta e difusa, que é anterior às leis dos homens e das artes: algo atemporal, ou, de acordo com a citação acima, algo “de extremo, de indestrutível e de já findo”, ao mesmo tempo acabado e eterno. Trata-se de uma condição mineral e arquitetural que beira os limites, de uma linguagem estrangeira que é avessa à própria ideia de ordem, e, nesse sentido, ainda que não orgânica, visceral.

Frequentemente talismãs ou suportes de leitura do sagrado, como as runas ou a bola de cristal, as pedras sustentam um saber que, por um lado, miniaturiza o

2 É o caso, por exemplo, de alguns artigos publicados na revista argentina *Sur*, com foco na máscara (1980), nos rituais totalitários (1938, 1940 e 1978) e no mimetismo (1980), ou na brasileira *Anhembi*, tratando da guerra cortês e da estrutura e classificação dos jogos (1953).

3 Traduzido em: <http://luizbruzzi.wordpress.com/category/culturaliteratura>. Consultado em agosto de 2013.



mundo. Por outro lado, são objetos de meditações, massagens e hipnoses, bases do êxtase e meios de comunicação com o Outro, com o Verdadeiro Mundo, tenham esses os nomes de Deus, Caos, Inconsciente, Natureza, Poesia.

Em suas obras, Caillois estende às pedras o que identifica em certos animais, como o que se transmuta em graveto, o bicho pau; ou a borboleta que se confunde com a planta na qual pousa para desaparecer; ou o camaleão, que adquire por contato a tonalidade do local: as habilidades do mimetismo. Elas, as pedras, disfarçam-se de formas do mundo e de atividades humanas: pode-se enxergar, em suas superfícies polidas, pequenas árvores, ramos ou raízes, perfis de animais, rostos de pessoas. Pode-se ler e interpretar ranhuras, repetições de motivos, variações de planos, de cor e textura, em relação analógica. Assim, decifrar a escrita das pedras seria ler o humano e as forças da analogia e da homologia como atividades privilegiadas da imaginação e também dar a ver os efeitos do disfarce, do golpe de vista, *trompe l'oeil* da natureza.

Em *L'image dans la pierre*, o teórico examina ágatas e mármore a partir de um imaginário que aproxima e coloca em tensão o Ocidente e o Oriente:

Sur des agates, on peut apercevoir un arbre, des arbres, des bosquets, une forêt, un paysage entier: ou sur un marbre, conjecturer une rivière avec les collines qui en bordent le cours; ou les éclairs et les nuées d'un orage, les neurones de la foudre et les grandes plumes du givre; ou un héros affrontant un dragon; ou une mer immense où s'enfuient des galères, comme celle que le Romain surprit dans les prunelles d'un reine d'Orient déjà décidée à le trahir. (CAILLOIS, 1970).

Por isso, essas operações de leitura e as reflexões levam além: ler o que as pedras escrevem potencializa o poético, o literário, em vizinhança com o sagrado, mas também com o não dito, com o secreto ou com o interdito. A letra-pedra é um estar mineral da cultura, em direção ao futuro, como são os mármore brutos, potentes de esculturas, e em direção ao passado, como são os fósseis, nos museus arqueológicos, porvires do orgânico. No presente, encarnam a interrogação dura do silêncio, as crostas discursivas e arestas das relações identitárias ou a massa polida da linguagem, agradável ao tato, mas de sentido jamais acessível.

A litogramatologia de Caillois faz da pedra “um enigma mais geral no interior da linguagem”,<sup>4</sup> ou índice, ou traço de “uma experiência quase fenomenológica de dissolução mesma do sujeito na matéria do mundo”.<sup>5</sup> Detecta uma espécie de “continuidade sem fissura entre os diferentes reinos”<sup>6</sup> e aponta para a abolição, que

4 Michael Syrotinski. “De la lithogrammatologie: Caillois à travers Paulhan”. In: *Littérature*. Roger Caillois, 2013, p. 53. Trata-se de uma edição comemorativa da Revista, nos 100 anos do nascimento do teórico (1913-2013). Traduções minhas.

5 Idem, p. 55.

6 RIGOLI, Juan. “La vie dans la pierre”. Idem, p. 96.



psicanaliticamente beira o insustentável, a distinção sujeito-objeto.

Tudo isso, dito de outra maneira por Laurent Jenny, mais do que sugerir uma humanização da pedra, segue em via alternativa, a “uma petrificação do sujeito contemplador<sup>7</sup>”. Não impunemente, quem se arrisca a observar os enigmas da pedra-medusa pode vir a ser incorporado a ela, por extensão encantatória e assimilar suas propriedades.

## Nota 2 - Educação pela pedra

Se, para Roger Caillois a poesia e a arte funcionam como “cálculos verbais<sup>8</sup>”, no mesmo sentido em que os cálculos renais e biliares são as pedras nos rins e na vesícula, improváveis e incômodas mineralizações do/no corpo orgânico, a educação pela pedra, em João Cabral de Melo Neto, por um lado, prevê os rigores da razão construtora, as lições da moral, da economia e da poética, em processo formador, que se dá de fora para dentro; por outro lado, no espaço do sertão, faz surgir um mundo seco, de uma desertificação que é “pré-didática”, em movimento que vem de dentro para fora:

### A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela 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 da 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>9</sup>

7 Michael Syrotinski. Idem, p. 55, nota 17, referindo-se ao texto “L’hiver du sacré”, de Laurent Jenny (dir.), Roger Caillois, la pensée aventureuse, Paris, Berlim, 1992, coll. “L’extrême contemporain”, p.211.

8 Idem, p. 55, com a seguinte nota: “A expressão é do próprio Caillois, em Le Fleuve Alphée, Paris: Galimard, 1978, p. 213”.

9 João Cabral de Melo Neto, 1997, p. 26-27.



Enquanto na primeira estrofe as lições da pedra que advém saberes completam os versos, manifestando-se visual e explicitamente em “resistência fria” (de moral), “carnadura concreta” (de poética), “adensar-se compacta” (de economia), em dicção repetitiva e “muda”, “inenfática” e “impessoal”, mas com o objetivo de figurar emlousa que se exhibe a todos e prescinde das referências, na segunda estrofe, na paisagem do Sertão, não se trata mais de aprender com a pedra, mas de ser pedra.

Surge uma condição que não envolve uma busca poética, nem uma relação ensino-aprendizagem, e sim uma maldição de nascimento, um tipo trágico de moléstia herdada: “Você entra no mar/ mas é deserto/ areia empedran- / do até os ossos”, dirão os versos de abertura de um poema que é título de um livro de Duda Machado, *Margem de uma onda* (1996), alguns anos depois e ainda na esteira de Cabral.

A educação no descampado, no mar que desertificou e na precariedade não acontece - se acontece -, por transmissão ou dom, mas por contágio e falta, e a escritura das pedras, dadas a ver entre parênteses (opositivos) nas duas estrofes do poema de Cabral, se reporta, na segunda, aos limites do hermetismo, em formas e dicção secas, quase incompreensíveis e praticamente ilegíveis.

Há certa qualidade poética aí. No mesmo livro, o poema “Catar feijão”, que associa essa atividade ao escrever, identifica, na segunda estrofe, na passagem do “risco” ao “risco”, no percurso que vai de um ao outro, as marcas de obstrução da pedra (grão), um conjunto de estratégias de corte, ou as possibilidades do *enjambement*, que, segundo Giorgio Agamben, conferem a existência ao verso:

[...]

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviente, flutual,  
açula a atenção, isca-a com o risco.<sup>10</sup>

Por outro lado, seguindo a lógica dúplice do poeta, no interromper da “leitura fluviente, flutual” também reside o maior perigo: o “indigesto” do grão ou a possibilidade “de quebrar dente” e do “imastigável”. Seriam os efeitos das doenças da pedra: seu tumor, seu câncer, seus carunchos. No mundo pétreo, para Cabral, se o fora é seco, o dentro pode inchar, intumescer ou até mesmo engravidar. No poema a seguir, doença e saúde se complementam e se confundem:

10 Idem, *ibidem*, p. 58-59.



### A DOENÇA DO MUNDO FÍSICO

Existe a pedra muscular,  
sã, muito embora tumefacta:  
exemplo, a pedra carioca,  
pedra de couro tenso, grávida.

Há uma magra e sã, mas a pedra  
magra, em geral, é cancerosa:  
*omarne* do Ardèche, escamado,  
bom para ruínas arqueológicas.

E há uma ambígua, a do elefante:  
vista de longe é pedra preña,  
estuante e sã, pedra carnal,  
pedra animal, mais do que pedra;

mas que de perto é pedra murcha,  
tapera, doente, carunchosa,  
e se de animal, de um animal  
que fosse ruína arqueológica.<sup>11</sup>

Nas relações dialéticas, desenha-se o trânsito: o tumor do Pão de Açúcar e os contornos de um ex-animal, fossilizados em paisagem esquadrihada pelo olhar, de longe sugerem as formas e o porte de um elefante, mas de perto exibem as marcas da ruína e a tapera. Ao mesmo tempo em que os diagnósticos aproximam os espaços - Europa e América – e as ordens naturais – os minerais, os animais -, o mundo físico, vivente e carnal, do tempo passado – as ruínas.

Assim, pela disposição arqueológica do conhecimento científico, as pedras, refratárias ao ensino, com seus corpos às vezes grotescos, hiperbólicos, mal-educados, submetem-se ao escrutínio dos pontos de vista, mas respondem com um silêncio ambíguo de morro ou de pirâmide e, como corpos, também sofrem. Talvez a repetição dos versos 8 e 16, encerrando os dois movimentos do poema, ligados pela conjunção “E”, no verso 9, reforce justamente a relação entre a deterioração do orgânico e os restos exibidos em ruínas, antecipando a futura mineralização, definitiva para os humanos – a morte.

### Nota 3 - Espaço da pedra

Conta o biógrafo Giorgio Vasari<sup>12</sup> contemporâneo de Michelangelo, que o artista, depois de terminar a obra “Moisés”, diante de formas tão perfeitamente humanas, teria batido no joelho da escultura e pronunciado: “Parla!”.

<sup>11</sup> João Cabral de Melo Neto, 1975, p. 86.

<sup>12</sup> Giorgio Vasari (1511-1574), além de escrever sobre a vida de vários artistas, era também pintor.



Entre a natureza e a escultura, entre a materialidade e a presença do impalpável, o artista contemporâneo Erik Samakh desenha um percurso inédito pelo jardim do Museu Rodin, em Paris, através de duas instalações: *Pedras de vaga-lumes* (*Pierres de lucioles*) e *Vozes, teixos* (*Des Voix, Les Ifs*). É um conjunto visual-sonoro montado na vizinhança de duas grandes obras de Rodin, muito conhecidas e procuradas, “O pensador” e “As três sombras”, e que dialoga intensamente com elas.

O artista se autodenomina um “buscador, coletor”<sup>13</sup> de imagens e sons, e, segundo a curadora da exposição, AmélieLavin, “seu trabalho se nutre de um diálogo constante com a natureza, em uma demarcação que junta uma forma de relação arcaica com os seres vivos e uma extrema sofisticação de dispositivos técnicos, mesclando-os nas obras, conectando e desconectando homens e paisagens e problematizando nossa percepção dos lugares”.<sup>14</sup>

As pedras, espalhadas na distância que vai de “O pensador” até “As três sombras”, são previsíveis em um jardim, mas, em seu estado selvagem, estabelecem um tremendo contraste com as esculturas, os mármore inacabados, os bronzes e as fontes. São onze blocos de granito natural, coletados na Serra da Estrela, em Portugal, que mantém sua cor e formas, mas passaram por uma alteração muito leve e delicada, que os torna *pedras-vagalume*: receberam pequenas perfurações nas quais estão incrustados dispositivos que o artista denomina de “pequenas máquinas solares”, de 8 cm de diâmetro, para captação de energia solar. De dia, o pontilhado dessas pedras, em pequenos círculos-olhos de tons esverdeados, misturados ao musgo, sugere jardins em miniatura, jogos de texturas, ou remete a um estranhamento como deve ser o de estar na presença de um meteorito, por exemplo. Ao anoitecer, transformados em vaga-lumes, esses olhos minúsculos de pedras são suaves pontos de luz que povoam a superfície das pedras, e, imóveis, montam uma atmosfera misteriosa, que atrai olhares e perturba os sentidos.

A instalação sonora envolve um conjunto de coníferas, os teixos, dispostas em torno de “O pensador” e também nas imediações de “As três sombras”, que recebem e distribuem sons, de uma árvore a outra, sem equipamentos visíveis. O artista gravou as vozes femininas das funcionárias do museu, suas respirações, risos, sorrisos, sopros, sussurros, balbucios harmônicos e desarmônicos, e produziu um trajeto espacial, não linear, com elas: o visitante é surpreendido porque não localiza esses sons, que se movem, enfatizando a doçura e os mistérios do jardim, mas também perturbando a percepção habitual e tornando mais complexa, a partir da instalação, a relação entre as esculturas permanentes e o ambiente.

Além disso, a passagem pelos equipamentos que reproduzem os sons os torna metálicos, impessoais, e, ao excluir a dimensão subjetiva resgata certa condição

13 "chasseur-cueilleur", segundo o catálogo da exposição temporária, Chez Rodin (maio a setembro de 2013) do Museu Rodin, no texto de abertura de AmélieLavin, a curadora, onde ela apresenta o artista e a obra, p.11.

14 Idem, ibidem. Tradução minha.



dramática e atemporal que curiosamente pode remeter ao passado da escultura ou aos coros das tragédias gregas, por exemplo, e também ao futuro, incluindo a tecnologia e todas as referências da ficção científica, em uma espécie de viagem no tempo, operação maquínica de distorção que age sobre tempo e espaço, tornando-os mais elásticos e flexíveis.

Em entrevista, Samakh comenta a respeito da combinação entre pedra e planta, no meio dos caminhos do jardim: “elas formam uma instalação visual e sonora feita de gravidade, mas também de luz e movimento. [...] Em sua entrada no coração do museu, o visitante vai descobrir as pedras luminosas em simultaneidade com os sons gerados, de maneira a perceber um jogo de ecos e deslocamentos que produz um efeito fantasmático”.<sup>15</sup>

O que as pedras devolvem em luz remete, à distância, às formas esculturais que sempre estiveram ali, ocupando um lugar muito específico, as famosas referências monumentais de Rodin. Por outro lado, o que as árvores devolvem em sons recupera, entre outros, um ponto de origem das vozes e a proximidade das mulheres que trabalham, quase invisíveis, no Museu. Assim, o que se põe em cena é a potência dramática dos objetos, um jogo entre presentificação e fantasmagoria, representação e apresentação, no qual, também, finalmente, pedras se deixam ver e árvores cantam.

### Nota final - Brinco de pedra

Paula Glenadel, além de dar aulas de literatura francesa e de publicar textos teóricos, também escreve poesia. Cito, do seu livro *Quase uma arte*, um poema que convoca os elementos da nota anterior, em variação importante:

Pedra e planta

então, cega eu sigo  
cega mas salva  
da pedra pela pedra

falta ainda saber  
por que por quem  
ou de quem pelo que

nainvidência sigo  
desejando que a planta  
parta a pedra<sup>16</sup>

15 Idem, “Entretien avec Érik Samakh”, p. 28.

16 Paula Glenadel, 2005, p. 29.





Esse poema retorna à bifurcação do início desse ensaio, com Drummond.

Retorna, mas segue.

Ao contrário das pedras de Érik Samakh, evidentes, videntes, anteriormente apresentadas, o poema de Glenadel aponta não o excesso de luz, mas a privação dela como possibilidade de seguir adiante. Na “invidência”, sem visão ou competência de previsão, na ignorância - “por que por quem/ ou de quem pelo que” - traça uma rota de fuga, ou uma linha de sobrevivência, que faz o caminho do avesso, talvez do subterrâneo, pois o jeito de uma planta partir uma pedra é de baixo para cima, forçando seus ramos a crescerem em direção à superfície, ocupando as fissuras, alargando-as, até romper a pedra.

A oscilação entre as sibilantes – “cega” (duas vezes), “sigo” (duas vezes), “salva”, “saber” - e a ductilidade sonora das oclusivas – “pedra” (três vezes), “planta”, “parta” –, significativas em um poema tão curto e que, além disso, se constrói em ecos de perguntas – “por que por quem”, “de quem pelo que” – fazem trabalho transformador, que mesmo na “invidência” mantem o eu poético – feminino – a salvo: “salva”.

Pode-se supor que haveria um túnel, uma toca, um labirinto ou um desvio sob o caminho e a pedra, e que esse eu poético, como Ariadne, descobre as estratégias de andar na escuridão, de errar, guiada pelos outros sentidos, sem a visão, armada de um desejo de enfrentamento da inflexível pedra pela flexível planta, em devir-vegetal. Daí as marcas de uma educação pela pedra, ao mesmo tempo com e sem ela, ou para além dela.

Beatriz Azevedo além de ser atriz e diretora de teatro, cantora, compositora - musicou poemas de Raul Bopp e de Oswald de Andrade, por exemplo - também escreve poesia. E de seu livro *Peripatético*, cito dois poemas, bem curtos. O primeiro, sem título, é

pernas abertas  
descobertas  
é bom ficar parada  
pedra sagrada  
assim sentada  
nas palavras<sup>17</sup>

Todo aerado, aberto em vogais finais e muito rítmico, o poema atribui à matéria “pedra” ou “palavra” o que o teórico Mario Perniola (2005) denomina de “o sex appeal do inorgânico”, a partir dos estudos de Walter Benjamin, das *Passagens*, a respeito do fetiche e da mercadoria. Trata-se de um fenômeno através do qual o mundo contemporâneo se reconhece e que surge, segundo o teórico, “do conúbio entre o extremismo especulativo da filosofia e a invencível potência da sexualidade<sup>18</sup>”.

17 Beatriz Azevedo, 1996, p.39.

18 Mario Perniola, 2005, p. 21.



Se em Perniola é um apelo que provêm da circulação dos bens de consumo e do excesso de informações, recebendo uma notação mais crítica, em Azevedo, o que se recupera é a relação com a natureza, de pedras e paisagem, sem acúmulo, não-capitalista: tudo se gasta em gozo e dispêndio.

Há, no poema, uma dimensão performativa que se dá na confusão entre “pedra” e “pernas”, “coisa” e “sagrado”, na qual circulam, sem se fixarem, os pontos de referência do ser/estar no mundo - ou no caminho. Por ali passam, também, os gestos que são “descobertas”: afastar as cobertas, des-ocultações, liberação de passagens entre o corpo e a pedra, entre o orgânico e o inorgânico. Por fim, nos versos, “ficar parada” e “assim sentada” se sobrepõem a imobilidade do corpo e a carnalidade da estátua, em trânsito circular que não se estabiliza.

Outro poema mínimo, também de Beatriz Azevedo, de apenas um verso, ao conjugar objeto e ação no mesmo termo, serve de desculpas para concluir essas notas miniaturizando a pedra:

**brinco**

eu brinco com as palavras<sup>19</sup>

Em gemas, leves e preciosas, adereços e brilhos, jogos e lavras, um “eu” se escreve e se inscreve em pares: eu-palavra/palavra-eu; eu-brinco/brinco-eu; eu-pedra/pedra-eu. Nunca fixa o olhar *da* pedra, dos brincos nos espelhos que jamais devolvem o rosto. Nunca fixa o olhar na pedra, que se esquiva, sensual, e irradia. Nesses movimentos, sendo cascalho, pepita, ou corpografia do dizer e do dizer-se, torna-se coisa móvel, poemapingente que se leva ao pé do ouvido e às vezes se perde, e às vezes se torna a encontrar: uma pedrinha no meio do caminho.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AZEVEDO, Beatriz. *Peripatético*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CAILLOIS, Roger. *L'écriture des pierres*. Paris: Albert Skira S.A./Flammarion, 1970.
- CATÁLOGO *Érik Samakh* “Chez Rodin”. Paris: Musée Rodin/Argoléditions, 2013.
- GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2005.
- MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: 34, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

<sup>19</sup> Beatriz Azevedo, 1996, p. 71.



\_\_\_\_\_. *Museu de tudo*. Coletânea de poemas escritos entre 1966-1974. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PERNIOLA, Mario. *O Sex Appeal do Inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

REVISTA de Antropofagia. São Paulo, n. 3, ano 1, maio. 1928.

REVISTA Littérature. Roger Caillois. Número 170, Paris: Larouse/ Armand Colin, junho de 2013.

