

## MUIRAQUITÃ - A PEDRA MÁGICA DO DISCURSO

Gilda de Mello e Souza, no segundo capítulo de *O tupi e o alauí de*<sup>1</sup>, discorda da leitura de *Macunaíma* feita por Haroldo de Campos<sup>2</sup>, que analisou a estrutura narrativa dessa obra utilizando-se da metodologia formalista de V. Propp.<sup>3</sup> Segundo Haroldo de Campos, o "grande sintagma" da narrativa seria a competição de Macunaíma com Piaimã pela recuperação do amuleto. A ensaísta aponta a fragilidade desse enfoque argumentando que, em um livro dotado de componentes ambíguos e ambivalentes, H. de Campos optou por uma leitura "unívoca", esquecendo-se de outros episódios de igual ou maior importância. Dentre eles, ressalta a disputa de Vei com Macunaíma, já considerada por Mário, no prefácio, como sendo uma das "alegorias centrais do livro".<sup>4</sup> Outra passagem relevante seria a "Carta pras Icamiabas", que H. de Campos interpretou como um "capítulo autônomo e ornamental, uma exibição de virtuosismo linguístico".<sup>5</sup>

Essas considerações iniciais foram apresentadas com o objetivo de situar nossa análise de *Macunaíma*<sup>6</sup> dentro de uma nova postura quanto ao tema da pedra muiraquitã. Inicialmente, gostaríamos de salientar que concordamos com a proposta analítica de G. de Mello e Souza, sobretudo quanto à importância dos dois episódios "esquecidos" por Haroldo de Campos (estudamos, em outra ocasião, o papel desempenhado por Vei e a "Carta pras Icamiabas"). Em segundo lugar, procuramos desvincular-nos de uma preocupação com a sintagmática do enredo, centralizando nosso estudo na função da pedra muiraquitã como instrumento catalizador do discurso de Macunaíma.

Nosso objetivo repousa, portanto, na articulação relacional do signo-pedra que, ao longo do texto, sofre transformações conforme a situação em que aparece. O jogo da escrita, instaurado pela articulação vicária dos signos, possibilita o exame do efeito de transmutação da pedra, participando, assim, de um comércio significativo. A partir do sintagma de base do enredo - a perda e a conquista da muiraquitã - é que esse caráter episódico se irá con-

A perda do amuleto propicia o jogo de substituições e a produção de vários discursos com registros diferentes conforme as situações. O relato referente à perda da muiiraquitã (a "Carta pras Icamíabas") se transforma em metáfora da conquista da pedra preciosa do discurso retórico, artifício enunciativo que Macunaíma utiliza para convencer as icamiabas e para que o "narrador oculto" desmitifique o aparato erudito da língua escrita pelos "doutos".

A coleção de pedras do gigante Piaimã suscita em Macunaíma a necessidade de adquirir uma coleção de palavrões a fim de suplantar a falta de riquezas reais. Desprovido dessas riquezas, ele se contenta em apropriar-se da força verbal como dispositivo de combate, em que as pedras-palavras ficariam no lugar das pedras-coisas.

A diferença entre o discurso retórico e a disputa realizada pelas palavras reside na maneira pela qual os signos são manuseados. Se na disputa do herói com Chuvisco as palavras lançadas contra Piaimã funcionam como suplemento de pedras e a coleção de nomes-feios é lançada como se fossem pedras, estas se revelam impolidas e grosseiras; no discurso retórico, a pedra polida e burilada é empregada com o intuito de persuadir. Logo, um discurso "polido" se opõe às palavras rudes, da mesma forma que o caráter ornamental do signo-pedra se contrapõe à sua função pragmática. No registro da língua escrita, próprio da "Carta", o emissor manipula polidamente belas pedras, produzindo um efeito encantatório no destinatário; no combate oral, Macunaíma atira impolidamente pedras "fortes" para vencer Piaimã e ganhar sua aposta com Chuvisco.

O signo-pedra irá participar de outro tipo de linguagem, as inscrições lapidares, presentes nos dois epitáfios do livro, e assumir outra função, através da escrita, ou seja, a petrificação de uma mensagem de morte.

Neste ensaio examinaremos apenas duas manifestações referentes à transformação da pedra em atos de linguagem: a disputa de Macunaíma com Chuvisco (consequência de seu aprendizado de signos-palavrões) e a inscrição dos dois epitáfios.

## 1. A PETRIFICAÇÃO DOS SIGNOS

A relação de Macunaíma com as pedras remonta ao mito de ori-

gem, em que o "herói civilizador" era dotado de propriedades mágicas de transformar tudo em pedras; o Macunaíma de Mário possui também tais propriedades e a prova mais evidente é a metamorfose da cidade de São Paulo em bicho-preguiça de pedra. Contudo, o que nos interessa ressaltar são as transformações efetuadas pelo herói no domínio da linguagem, em que a petrificação se processa em outro nível.

Esse procedimento, resultado da releitura feita pelo autor do texto indígena, é simétrico e inverso às realizações da personagem do mito: por um lado, a inversão se opera pela transposição de pedras em palavras; por outro, a coleção de nomes-feios visa a preencher a falta das coisas pela força fictícia da linguagem. A "petrificação" se manifesta de maneira ambivalente: os palavrões assumem o estatuto de "signos vivos", logo, não petrificados; em contrapartida, eles substituem as pedras e são utilizados como dispositivos de combate. A passagem das coisas a palavras resulta do mecanismo ambivalente da "petrificação-animada" dos signos.

A coleção de pedras do gigante é descrita por meio de um encadeamento sintagmático de vocábulos que saem uns dos outros e seguem o fio sonoro e contagiante da cadeia. A acumulação dos elementos é, contudo, descontínua, uma mistura heteróclita de várias espécies de pedras, de esculturas de origem grega, romana, asiática, entre outras. A decoração da casa de Venceslau Pietro Pietra constitui-se de um aglomerado heteróclito de objetos de arte, onde cada pedra esculpida remete a uma história, uma civilização. Esse ambiente, de natureza "kitsch", reproduz a imagem de um falso museu arqueológico em que o proprietário encarna a figura do novo rico, cuja maior ambição é exibir cópias artísticas de proveniências diversas.

O efeito produzido pela enumeração dessas "riquezas" é revelador da gratuidade e do excesso, tanto dos objetos quanto dos signos, na medida em que a riqueza do inventário exaustivo dos tesouros reflete o gigantismo da linguagem e de uma conduta de vida. A fetichização dos objetos se relaciona com a fetichização das palavras, remetendo para a vacuidade de sua significação e valor:

Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d'água tindi-deira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo macha dos facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios,

Esse mecanismo de enumeração exaustivo é uma constante em Macunaíma, em que as palavras puxam palavras, através do encadeamento sonoro; a ausência de pontuação reforça a função retórica, sugerindo o processo mnemônico, próprio das emoladas nordestinas. O emprego desse repertório discursivo comprova a apropriação das fórmulas populares de improvisação, o que transforma o livro em uma verdadeira leitura do imaginário popular, aspecto este tão bem estudado por Gilda de M. e Souza, no livro anteriormente citado.<sup>7</sup>

Macunaíma, travestido em francesa, vê-se finalmente frustrado na tentativa de recuperar a muiraquitã, escondida entre os tesouros do gigante. A única saída encontrada para suprir o fracasso é colecionar palavras, pois, "pra que mais pedra que é tão pesado de carregar!..." A substituição se efetua segundo um mecanismo de ordem metonímica: a aquisição lingüística se compõe de nomes-feios em língua latina, grega, italiana, assim como Venceslau coleciona pedras e esculturas de igual proveniência.

A petrificação-imobilização das entidades arcaicas do gigante se consubstancializa em "signos grosseiros", os quais mantêm um elo semântico com os objetos artísticos, constituindo, assim, a única arma capaz de colocar Macunaíma em concorrência com o adversário. O mimetismo da coleção de palavras culmina com a substituição da jóia da coleção de pedras, a muiraquitã, pela jóia verbal cunhada pelo herói, uma "frase indiana que nem se fala". O tesouro adquirido por Piaimã, a pedra da sorte, é suplantada, em Macunaíma, pelo poder ilusório dos nomes-feios:

Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras-feias de que gostava tanto.

Se aplicou. Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a jóia da coleção era uma frase indiana que nem se fala. (M, p. 52-53)

O encontro de Macunaíma com Chuvisco (cf. cap. "A velha Ceiu ci")<sup>8</sup> é motivo de uma aposta para resolver qual dos dois espantaria e venceria Piaimã. O herói lança nomes-feios que são a "con -

cretização" das pedras, atualizando o processo de petrificação-mobilização das palavras. Macunaíma, revelando-se sempre forte em palavras e fraco em ações, ataca o gigante com injúrias, tomando as palavras ao pé da letra, como se essas fossem pedras. Se a coleção de nomes-feios resultava de um mecanismo de deslocamento (as pedras do gigante foram substituídas por palavrões), essa atitude prepara o gesto posterior de Macunaíma de condensar as palavras e as coisas. A linguagem torna-se ação, as palavras são lidas ao pé da letra e a coleção de bocagens poderia cumprir a função na qual Macunaíma acredita: o pragmatismo da linguagem. Lapidar o adversário por meio de signos-coisas conjuga a ação real com o ato de linguagem, atualizando-se a frase feita: atirar pedras em alguém.

Reproduzimos a passagem referente à disputa verbal:

Então Macunaíma pegou na primeira palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caopora. A ofensa bateu rijo porém se incomodar é que ninguém se incomodou. Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. (M, p. 94)

A narração da disputa se caracteriza por um ritmo interno em que as frases reproduzem o efeito da ação desprovida de eficácia. O entrecruzamento do gesto real e fictício consiste no jogo entre os verbos que designam ação (pegar, bater, jogar, chimpar) e as palavras feias que, consideradas como coisas materiais, funcionam como instrumento de luta. Macunaíma, percebendo a ineficácia dos palavrões atirados, emprega outras denominações mais fortes, culminando em lançar toda a coleção de bocagens.

Se a acumulação das pedras da casa do gigante se configura em um gigantismo da enumeração, o gigantismo dos palavrões reflete o aumento dos vocábulos e das expressões. A disputa torna-se, portanto, fictícia, situando-se no nível da linguagem, os palavrões substituindo a força física. O narrador, jogando com as palavras da maneira pela qual Macunaíma as manipula, produz a batalha no interior das frases. O caráter frágil dos signos e sua incapacidade de suplantar o real são evidenciados, na disputa, quando Chuvisco, por um gesto real - uma "mijadinha no ar", principiando uma chuva-de-preguiça - provoca medo em Piaimã. A eficácia desse ato suplanta os palavrões de Macunaíma, considerados poderosos e ame-

drontadores.

O herói, após ter perdido a aposta com Chuvisco, escapa habilmente da situação, utilizando nova astúcia de linguagem, ao se expressar no código da linguagem infantil, a "língua do p." O diálogo inicia e se constrói de maneira estratégica: a pergunta codificada que Macunaíma propõe a Chuvisco é seguida de uma réplica que, por sua vez, se atualiza no insulto. A mensagem fica circunscrita ao jogo de significantes, instaurado no interior do diálogo, onde as palavras se voltam para si próprias.

Macunaíma pergunta a Chuvisco, em código cifrado, se ele conhece a língua do p; a pergunta se reveste de uma artimanha de linguagem, enganando, logo de início, o interlocutor:

- Macunaíma ficou muito despeitado e perguntou pro rival:  
- Me diga uma coisa: você conhece a língua do lim-pim-gua-pã?  
- Nunca vi mais gordo!  
- Pois então, rival: Vã-pã ã-pã mer-per-da-pã! (M, p.95)

A resposta é dada por Chuvisco na forma de uma frase feita que manifesta o desconhecimento da questão: "Nunca vi mais gordo!". Após a réplica, o insulto é pronunciado, disfarçado pelo código infantil, embora reproduzindo o mesmo registro. A uma fórmula feita, fundada na idéia de gordura (e significando a ignorância do que foi perguntado), responde uma frase recheada de sílabas suplementares que vêm "engordar" as palavras. Se a palavra "merda" remete para si própria, ela perde seu poder e reitera a concretização-verbal da resposta de Chuvisco. ("Nunca vi mais gordo!")

Verifica-se, então, um diálogo de surdos, significantes remetendo a outros e permanecendo apenas o aspecto lúdico e enganoso da linguagem. Esse discurso reforça a predileção de Macunaíma pelas artimanhas verbais, a convicção de ser mais forte em palavras do que em atos. Contudo, o aspecto fugidio e deslizante da linguagem aparece, mais uma vez, em filigrana. Macunaíma convence-se, a todo momento, de que é o mestre de seu discurso, sem sê-lo, safando-se habilmente das situações embaraçosas.

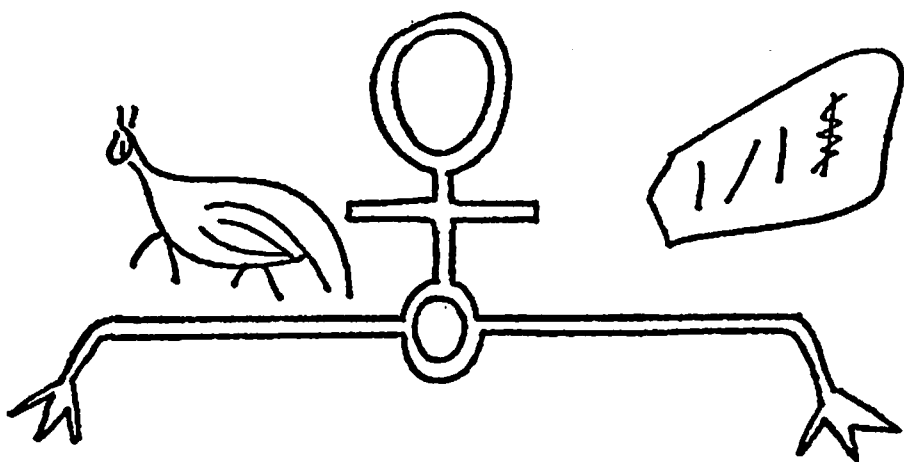
## 2. A ESCRITA LAPIDAR

Os dois epitáfios presentes na obra se referem a Macunaíma e à sua mãe, embora o herói inscreva seu epitáfio de maneira indireta

ta, utilizando-se da fala e da imagem do jaboti, seu animal totêmico. As duas escritas se situam em espaços estratégicos na obra: a primeira, no início (cap. "Maioridade"), inscrita na tumba da mãe; a segunda, no capítulo final, "Ursa Maior", reproduzindo a última mensagem do herói antes de deixar a cena terrestre. O epitáfio gravado no túmulo materno esquematiza uma relação de ordem familiar: o filho mata indiretamente a mãe e um dos irmãos escreve o epitáfio; no segundo caso, a relação é de ordem totêmica: o filho abandona a terra e marca sobre o seu totem o signo que indica a incorporação ao "pai". A escrita mortuária é gravada de maneira um pouco semelhante nos dois casos: a mãe, enterrada sob uma pedra, tem seu epitáfio escrito sobre essa pedra; o jaboti, transformado em pedra, serve de suporte para a transcrição de uma escrita que, simbolicamente remete também para o epitáfio de Macunaíma.

A diferença entre as duas inscrições reside no fato de que a primeira é de natureza figurativa, traduzindo-se em uma mensagem que relata, ao mesmo tempo, o acontecimento (a morte) e reproduz a situação atual da família, reduzida a três membros. A segunda, marcada em escrita fonética - a frase do jaboti pronunciada em um dos contos em que é personagem ("Não vim ao mundo para ser pedra") remete para a genealogia da raça de Macunaíma tornando-se, assim, emblemática.

Reproduzimos a inscrição feita na tumba materna:



Como se percebe, esse desenho lembra, de uma certa maneira, a escrita hieroglífica. Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro*<sup>9</sup>, assinala que, entre os indígenas brasileiros, era comum a prática das inscrições lapidares, utilizadas com fins diversos. Esses desenhos rupestres, inicialmente interpretados como meio de divertimento dos nativos, foram, finalmente, reconhecidos como possuidores de uma função utilitária, indicando ora os lugares onde as pessoas eram enterradas, ora sinais que indicavam caminhos. Conhecidos pela designação de "itacoatiaras", um termo de origem tupi (*íta*: pedra; *cuatiara*: pintada, escrita), esses desenhos se revestem de importância para o conhecimento do pensamento indígena.<sup>10</sup>

O desenho comporta três inscrições que traduzem a mensagem - a primeira, à esquerda, representa a mãe, tal como foi morta por Macunaíma, metamorfoseada em viada parida. As outras, gravadas em caracteres ideogramáticos, reproduzem, ora a cruz da vida ("croix ansée") egípcia, um dos símbolos que remete para a concepção de alma eterna<sup>11</sup>, ora um desenho que lembra, mais ou menos, o pentágono. No seu interior há quatro linhas, associadas à linhagem familiar, assinalando a presença dos três irmãos (Maanape, Macunaíma e Jiguê), e a última, à direita, marcada por uma linha cortada, indica a exclusão da mãe da cena familiar.

A função desse epitáfio é de indicar o espaço onde a mãe foi enterrada, além de significar a permanência dos três membros que restam. Se o desenho do animal retrata e encarna a imagem da mãe, perpetuando a forma pela qual ela foi morta, este epitáfio é desprovido do valor simbólico da inscrição sobre a pedra-jaboti. Tanto a representação da morta como da linhagem familiar, subtraída agora de um elemento, transforma a inscrição em escrita figurativa, em que os símbolos serão lidos como o resultado da conjunção entre o acontecimento e o desenho.

O segundo epitáfio, inscrito na pedra-jaboti, simboliza tanto a linhagem de Macunaíma como sua incorporação ao totem, em que a mensagem transmite a transformação do animal em emblema-signo terrestre. Não se verifica uma analogia figurativa entre a pedra e a imagem do jaboti nem entre Macunaíma e seu totem. O valor simbólico da pedra consiste em ser o duplo do morto e de quem grava a inscrição.

Considerando que Macunaíma, ao longo do texto, preenche a função própria do jaboti nos contos em que é personagem, a saber, a



astúcia suplantando a força física, assim, a aliança entre eles torna-se mais evidente no capítulo final. O mimetismo e a astúcia de linguagem caracterizam o discurso do herói, na medida em que re produz e reduplica a imagem do jaboti (e do papagaio), tornando - se, assim, aquele que repete, sem cessar, falas que pertencem ao registro do discurso de outras personagens do imaginário popular.

Neste capítulo, a primeira identificação entre o jaboti e o herói é mediatizada pela pedra, na qual ele buscará apoio para se reconstituir após ter sido mutilado pelas piranhas ("Macunaíma sentou numa lapa que já fora jaboti nos tempos de dantes e andou con tando os tesouros perdidos em baixo d'água" M, p. 143). Esse gesto antecipa o seguinte, se considerarmos que a pedra-jaboti será não apenas um meio, embora simbólico, de suportar um corpo mutilado, mas também um espaço escolhido para se cristalizar uma fala que terá, também, o sentido de uma falta.

A maneira pela qual o herói testemunha sua frustração, o desejo de abandonar a terra, não é expressa por uma fala mas transcrita através da escrita lapidar, gravada na pedra e reproduzida no espaço textual em letras maiúsculas. A máxima assume uma forma icônica pela transcrição-inscrição da fala do jaboti em um espaço que lhe é próprio:

Plantou uma semente do cipó matamatã, filho-da-luna, e enquanto o cipó crescia agarrou numa itã pontuda, escre veu na laje que já fora jaboti num tempo de dantes:

NÃO VIM AO MUNDO PARA SER PEDRA (M, p. 144)

A passagem do registro oral ( a fala do jaboti) ao da escrita tende a petrificar a mensagem em inscrição mortuária: o signo se fixa na pedra e no espaço terrestre. Essa operação traduz um triplo procedimento de reduplicação: 1) a fala do jaboti torna-se escrita gravada; 2) a frase é inscrita na pedra, signo da morte do ser, logo, representação; 3) a máxima reduplica e recobre o sentido referente à pedra.

Antoine Compagnon em *La seconde main: ou le travail de la citation*<sup>12</sup> afirma que o estatuto da citação é comparável ao do signo, da mesma forma que seu trabalho é a "construção de um monumen to funerário".<sup>13</sup> A citação-signo representaria, assim, a confirmação da morte, considerando que, tanto a citação-repetição da voz do outro-quanto o signo-ruptura com a coisa - se localizam em um espaço de representação.

Se a pedra constitui o signo-morte do animal e a inscrição funerária repete a voz do jaboti pela escrita que petrifica essa voz, a citação reitera a morte e a faz circular, dando-lhe vida. Uma voz se cristaliza e o epitáfio, ao representar a morte, resgata a imagem do morto através do seu simulacro, a escrita.

O epitáfio se reveste de um caráter emblemático, considerando-se o emblema como um "signo transitório, móvel e suscetível de apropriação".<sup>14</sup> Nesse sentido, o epitáfio pode ser lido em duas perspectivas: primeiro, se levarmos em conta o lugar ocupado pelo sujeito no seu discurso; segundo, pela associação não figurativa entre a imagem (pedra) e a inscrição. No primeiro caso, Macunaíma se apropria da frase do jaboti como se fosse sua. Essa fala o ultrapassa, apagando-se assim o sujeito da cena da enunciação. Repetir o enunciado de seu animal totêmico permite ao herói legítimo, pela incorporação, sua genealogia.

No segundo caso, a pedra não reproduz a figura do jaboti mas a simboliza, pois trata-se de uma representação totêmica, em que o objeto significa o duplo do animal. O corpo petrificado recebe a inscrição por meio de um instrumento, a itá pontuda, destinada a gravar; a frase, associando-se à "alma" do animal, transforma-se em um signo-emblema gravado no corpo-pedra do jaboti.

Seria ainda pertinente aproximar o valor emblemático da pedra enquanto duplo do animal, das formulações de P. Vernant<sup>15</sup> a propósito do "colosso" que, na simbologia religiosa dos gregos, constitui um dos modos de representação dos monumentos funerários. São estas suas palavras:

Podemos representá-lo (o kolossós) sob duas formas: estátua-pilastra ou estátua-menhir, feita de uma pedra erguida, de uma laje plantada no chão, às vezes mesmo enterrada. (...) Substituído ao cadáver no fundo da tumba, o kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão da sua aparência física. (...) O kolossós não é uma imagem: é um "duplo", como o próprio morto é um duplo do vivo.<sup>16</sup>

O epitáfio simboliza, finalmente, a marca do destino do animal, um signo petrificado e um traço visível na terra. Como se trata de uma escrita emblemática, esse epitáfio é também o de Macunaíma que será o avatar celeste do jaboti: um signo cósmico, um traço visível, brilhante da Ursa Maior.

Macunaíma, ao deixar a inscrição sobre a pedra a polariza co

mo personagem terrestre, reiterando-a como emblema do totem; trans formando-se em constelação, o herói se polariza como personagem celeste, ou seja, o duplo do jaboti. Realiza-se, assim, uma trans posição metonímica pelo elo de contigüidade entre a pedra e a cons telação, dois epitáfios inscritos na terra e no espaço celeste. O traço de presença-ausência traduz a incorporação do sujeito ao to tem pela ligação patronímica verificada entre o animal e o último representante do "clã do jaboti."

A análise das inscrições lapidares, sugerida pelos dois epi táfios presentes em *Macunaíma*, vem completar a relação entre a pe dra e o signo examinada no item 1. Ao considerarmos o epitáfio co mo inscrição de uma escrita que perpetua a imagem do morto na pe dra, ele tende a resgatar uma imagem de vida através de seu simu lacro, a escrita. Dessa maneira, a pedra assume uma nova função no livro, distinguindo-se daquela verificada na disputa de *Macunaíma* com Chuisco.

A mudança de registro consiste na passagem de um discurso pragmático - a batalha das palavras -, em inscrição mortuária, des tinada a preservar a imagem do morto. Na disputa, os signos-pala vrões substituem as pedras, assumindo um caráter precário, tempo ral e circulando no espaço da oralidade. No epitáfio, os signos são gravados para sempre na pedra, tornando-se esta o lugar apro priado para se perpetuar a escrita.

Quanto à associação entre palavra e coisa, verificamos que , na disputa, as palavras são tomadas ao pé da letra, funcionando co mo instrumentos vivos de luta; no epitáfio, a palavra (ou imagem) se confunde com a pedra, reiterando, assim, a estreita ligação en tre a escrita e a morte.

---

## NOTAS

Obs. Este trabalho é parte de um capítulo da tese de Doutorado , *Des mots, des langages et des jeux: une lecture de Macunaíma*, defendida na Université de Paris VII, em dezembro de 1982.

1. SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
2. CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
3. PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Editions du Seuil, 1970.
4. SOUZA, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 52.
5. idem, ibidem.
6. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê P. A. Lopez. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. As indicações das páginas feitas no ensaio referem-se a essa edição, que será indicada pela inicial M.
7. SOUZA, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 24.
8. Macunaíma substitui o papel da onça - os rugidos pelos palavrões - assim como Chuvisco representa a chuva - provocar medo na família de Piaimã. Cf. KOCH-GRÜNBERG, T. Lenda 44, Kaikuse e Konog (A onça e a chuva). In: *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekunã*. Trad. brasileira de H. Roenick, rev. de M. C. Proença. *Revista do Museu Paulista, Biblioteca do Museu Paulista*, 1953. p. 133-134.
9. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2 v. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1969.
10. idem, p. 404.
11. "Ankh, croix ansée: croix ou noeud magique appelé le vivant, très fréquemment employée dans l'iconographie égyptienne, (...) la croix figure l'état de transe dans lequel se débattait

l'initié, plus exactement elle représente l'état de mort, la crucifixion de l'êlu (...)." CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969. p. 76.

12. COMPAGNON, Antoine. *L'écriture brouillée*. In: *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil, 1979.
13. idem, p. 395.
14. idem, p. 273.
15. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
16. idem, p. 264-265.