

A VOZ DOS ESPÍRITOS:

uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão*

THE VOICE OF THE SPIRITS:

an approach about the maracá in indigenous societies of Maranhão State

LA VOZ DE LOS ESPÍRITOS:

un abordaje sobre el maracá en sociedades indígenas del Maranhão

Claudio Zannoni

Maria Mirtes dos Santos Barros

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre o maracá, instrumento musical idiofônico presente em todas as culturas indígenas do Brasil, focalizando as sociedades indígenas Timbira e Tupi que habitam no Estado do Maranhão. Essa abordagem trata também da origem mítica desse instrumento sonoro, de sua confecção, como também analisa sua relação com o mundo espiritual indígena, enquanto "voz" dos espíritos. Apresenta ainda uma breve abordagem de rituais iniciáticos que autorizam homens a tocarem esse instrumento.

Palavras-chave: Povos Indígenas do Maranhão. Maracá. Voz dos espíritos. Rituais.

Abstract: This paper aims to present a study on the maracá, musical instrument idiofônico present in all indigenous cultures of Brazil, focusing on indigenous societies Timbira and Tupi living in the state of Maranhão. This approach also addresses the mythical origin of this instrument sound, his cooking but also examines its relationship with indigenous spiritual world, while "voice" of the spirits. It also presents a brief overview of initiation rituals that allow men to play this instrument.

Keywords: Indigenous Peoples of Maranhão. Maracá. Voice of the spirits. Rituals.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar un estudio sobre el maracá, instrumento musical idiofônico presente en todas las culturas indígenas de Brasil, centrándose en las sociedades indígenas Timbira y Tupi que viven en el estado de Maranhão. Este enfoque también aborda el origen mítico de este instrumento musical, su cocina, sino también examina su relación con el mundo espiritual indígena, como la "voz" de los espíritus. También se presenta una breve descripción de los rituales de iniciación que permiten a los hombres a tocar este instrumento.

Palabras clave: Pueblos indígenas del Maranhão. Maracá. La voz de los espíritus. Rituales.

1 MÚSICA:

uma conexão com o universo paralelo

Começamos pelo canto onde a poesia e a música se juntam para comunicar uma mensagem, que por sua vez ganhará tantos sentidos quantos forem aqueles que a ouvirem. Willie King, num depoimento sobre seu canto blues, dizia: "eu sei que o meu canto voa para longe, não importa onde nem quando ele será ouvido. Até aqueles que já não estão mais aqui o ouvirão"¹.

Lévi-Strauss (1991, p. 591), comparando a música com a mitologia, diz que ambas

têm em comum convidar o ouvinte a uma união concreta, não obstante a diferença de que em lugar de um esquema codificado em sons, o mito propõe um

esquema codificado em imagens. Portanto, nos dois casos é o ouvinte quem inverte uma ou várias significações virtuais no esquema, de sorte que a unidade real do mito e da obra musical não se produz sem os dois, como uma espécie de celebração.

Nos rituais o canto desempenha simultaneamente funções variadas e depende, em parte, do grau de conhecimento, do tempo vivido por cada participante. Para os mais velhos certas séries de cantos podem ser comparadas a um roteiro para a realização do ritual; para os novinhos, algo a ser compreendido e apreendido. Contudo, o canto não é algo que se limita a uma moldura, mesmo porque até aquilo que está circunscrito a uma moldura ganha asas e voa na imaginação do espectador. Porém, o canto, sobretudo no ritual, tem o propósi-

*Artigo recebido em abril 2012

Aprovado em maio 2012

to mesmo de transcender. Ao mesmo tempo em que se dirige à comunidade, se orienta também para o mundo paralelo², em busca de comunhão com esse.

É interessante observar o que diz Somé (2007, p. 26) sobre a concepção de espírito em sociedades tribais:

quando povos tribais falam de espírito, estão, basicamente, referindo-se à força vital que há em tudo. Podemos, por exemplo, citar o espírito de um animal, ou seja, a força vital daquele animal que nos ajuda a realizar o propósito de nossa vida e a manter nossa conexão com o mundo espiritual.

Na mitologia tenetehara³, (cremos que em outras também), a música ritual, enquanto bem cultural, resultou de uma troca com o mundo paralelo. Um jovem guerreiro foi dado em troca para que o grupo se apropriasse do canto (BARROS; ZANNONI, 2010, p. 28-29). Kaboiting, num preâmbulo do mito sobre a origem dos rituais, diz que antes o povo Tenetehara era triste, não sabia cantar; o som que produzia era monótono como aquele do ralador de mandioca: “ré ré, ré ré,” (ZANNONI, 2002, p. 59) ou, conforme Galvão (1996, p. 145): “No verão, quando a água vai baixando, os homens na volta do mato trazendo mel vêm cantando e pulando: *vo voi...vovoi...*, para o mel não ficar triste. [...] Todas as noites, vem muita gente cantar, as mulheres, dentro, e os homens, fora da casa”.

Conforme esses testemunhos, o canto veio juntamente com os rituais. Assim, o calendário festivo tenetehara incluía uma série de festas relativas ao ciclo vital. Algumas caíram em desuso, como a festa do mel, por exemplo, outras ainda são praticadas até hoje como a festa da moça e a festa do rapaz; essa última já acontece com menor frequência. Esse ritual de iniciação masculina tem como foco o aprendizado do canto por parte dos neófitos. Cada um deve buscar seu canto ritmando-o com o maracá.

2 A VOZ DOS ESPÍRITOS: língua de pajé

Maracá, do tupi, *mbara-ká* (BODIN, 1978), instrumento idiofônico, de forma globular ou ovóide feito com o fruto da cabaceira. Ele é usado para marcar o ritmo dos cantos nas cerimônias indígenas em geral. Sua confecção e uso são privativos de homens iniciados. A razão para isso é que, sendo instrumento usado por pajés na mediação com o mundo paralelo e também por chefes de ritos, função essa exclusiva de homens iniciados, as mulheres e os homens não iniciados não podem manipulá-lo. Não por

acaso, o termo *temi-rikó* significa *maracá, língua de pajé* (BODIN, 1978, p. 259).

Léry (1980, p. 214-17), no capítulo sobre os selvagens, descreve as danças, os cantos e frisa a presença dos *caraibas*, os quais compareciam:

No meio da roda ricamente adornados com plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá em cada mão. E faziam ressoar essas espécies de guizos feitos de certo fruto maior que um ovo de avestruz. [...] Os caraibas vão de aldeia em aldeia e enfeitam com as mais bonitas penas que encontram os seus maracás; e fincam-nos em seguida no chão, do lado maior, entre as casas, e ordenam que lhes seja dado comida e bebida. Esses embusteiros fazem crer aos pobres idiotas dos selvagens que essas espécies de cabacas assim consagradas comem e bebem realmente à noite. E como os habitantes acreditam nisso não deixam de pôr farinha, carne e peixe ao lado dos maracás e nem esquecem o cauim. Em geral deixam assim os maracás no chão durante quinze dias a três semanas, após o que lhes atribuem santidade e os trazem sempre nas mãos dizendo que ao soarem os espíritos lhes vêm falar.

Entre os Tupinambá, segundo Metraux (1979, p. 60), “o maracá servia de receptáculo ao espírito. A veneração pela qual era tido o maracá, assim como seu caráter eminentemente sagrado, repousava na crença de que o seu ruído reproduzia a voz dos espíritos.”

Esse autor ainda diz que “os bons tocadores gozavam de respeito geral e, quando caíam prisioneiros, deviam a seu talento a circunstância de escapar à morte”. (METRAUX, 1979, p.168)

Um mito dos Krikati⁴ informa que esse instrumento não foi feito por humanos, mas pertencia a seres sobrenaturais. Esses costumavam deixar seus maracás pendurados todos juntos num suporte, como uma corda, mas ficavam atentos, vigiando para que ninguém os roubasse. *Kukroh* mencionou sua intenção de roubar um maracá, mas foi advertido pelos mais velhos, pois os donos do maracá tinham um ouvido muito apurado, além de serem bons corredores. Porém, se ele estivesse mesmo determinado a realizar tal façanha, deveria cuidar para que o maracá não soasse durante sua volta para a aldeia, do contrário, os donos acordariam e o perseguiriam até a morte. *Kukroh* conseguiu seu intento e graças a ele hoje os Krikati têm maracá. (BARROS, 2002, p. 197)

Lévi-Strauss (2004, p. 57-58) registrou uma variante desse mito entre os Bororo: o pai, sedento de vingança porque o filho havia copulado com a mãe, o envia numa missão:

Convencido de sua desgraça e sedento de vingança, manda o filho para o “ninho” das almas, com a missão de lhe trazer o grande maracá de dança (*bapo*). O rapaz consulta a avó, que lhe revela o perigo mortal

envolvido na façanha e o aconselha a pedir ajuda ao colibri.

Quando o herói, acompanhado do colibri, chega à morada aquática das almas, espera na margem, enquanto o pássaro voa rapidamente, corta a corda pela qual está suspenso o maracá, que cai na água fazendo um ruído: "Jô!". As almas ouvem o barulho e começam a disparar flechas. Mas o colibri voa tão depressa que não é atingido, e chega à margem com o instrumento.

Em ambos os casos os heróis foram advertidos sobre o perigo de despertar os donos do maracá, isto é, as almas, no entanto conseguiram seu intento, porém, no caso bororo, com a ajuda de um colibri.

Embora esta não seja a única análise possível desse mito, optamos por esse recorte que situa o maracá como instrumento oriundo do universo paralelo, considerando que os primeiros registros que se conhecem sobre esse instrumento o situam no universo do xamanismo tupinambá enquanto objeto sagrado, portador da voz dos espíritos. Tal informação é corroborada com o estudo lingüístico de Bodin entre os Tenetehara.

Seeger (1987, p. 178), ao falar sobre a importância da música como instrumento de comunicação, diz que "pelo fato de não existir a capacidade de ver, ou proximidade para poder tocar, sentir ou cheirar, a música é médium ideal de comunicação com seres invisíveis, espacialmente distantes. É possível que haja várias platéias: os espíritos, os parentes ou os visitantes."

Os cantos em sociedades indígenas, portanto, assim como os instrumentos musicais, são inerentes ao mundo paralelo.

Através de viagens a esse mundo, os homens aprendem seus cantos com espíritos de animais que um dia foram gente, conforme Mindlin (2007, p. 202-3): "Tamoati é o jacu, que antigamente era homem, o primeiro homem, e que os irmãos, Palop e Palop Leregu, transformaram em pássaro". Desde então, ele que é espírito de jacu narra em seu canto a maneira como tudo aconteceu:

Peguei peça neles, e eles se vingaram
E depois pintaram minha perna...
Aqui vim eu, espírito cheio de força
Eu brinquei com eles
Minha voz brincava
Pensando que eram meninos sem valor
Aí eles viraram pé de patuá
Aí eles pintaram minha perna
Rodei, rodei...

Bastos (1999, p. 214-215) nos fala sobre a origem da música kamayurá como algo que foi capturado de alguns seres:

A origem da música Kamayurá está no **mawe**, relacionado com a captura, por um herói cultural, de

um **yawararuwiap**, 'mama' e onça', especialmente imenso. Capturado este 'mama' e, os Kamayurá – que antes não "tinham" música – extraíram-lhe do corpo todos os **marakatap**, isto ao tempo que, arrancando-lhe o couro, realizavam o primeiro ritual. A música assim adquirida é o modelo daquela música dos Kamayurá do **ãng**, sendo, portanto, coisa da qual não se deve fugir sob pena de incrível empobrecimento, desumanização. (Grifos do autor)

Da mesma forma que o maracá, a música foi uma conquista empreendida por um herói cultural. Contudo, essa música funciona como uma espécie de matriz a partir da qual "novas músicas vão sendo doadas aos Kamayurá durante os sonhos, em passeios pela floresta, pelas águas, etc." (BASTOS, 1999, p. 215).

Nos mitos que tratam da aquisição de rituais, cantos e danças, há uma íntima relação entre essa aquisição e a humanização. Consequentemente, uma relação antagônica entre natureza e cultura. Se entre os Krikati essa relação se estabelece com a introdução do cultivo de alimentos marcado na mitologia pela chegada da Mulher Estrela entre os Tene-tehara, e também nos Kamayurá, o divisor de águas é o aprendizado do canto, da dança e do ritual.

No imaginário indígena, o mundo foi feito em etapas por gerações de heróis culturais que se sucederam. A cada uma coube uma tarefa até que o conjunto dos bens culturais fossem adquiridos. Contudo, a exemplo do canto e da pintura corporal, esse patrimônio do grupo não foi "tombado" ou congelado. O que persiste é a estrutura dentro da qual a criação ou recriação se realiza a cada evento.

3 MITOS E RITUAIS:

a presença dos espíritos

3.1 A viagem mítica de Wira'í

Wira'í (ZANNONI, 2005, p. 10-11) é um menino que, após ser engolido pelo bacurau – ave de hábitos noturnos –, vê-se no meio da floresta, tendo que passar um rio muito largo. Ao pensar em voz alta, percebe que os pássaros compreendem o que ele diz. Isso o deixa surpreso.

Quanto aos pássaros: coruja, pica-pau, paturi, querem ajudá-lo, mas reconhecem que ele é muito pesado para levá-lo para a outra margem.

O paturi, embora não podendo realizar tal travessia, faz com que o jacaré o transporte para a outra margem do rio, mas, para que tudo ocorresse a contento, esse não deveria responder às perguntas do jacaré.

Ao chegar à outra margem, o animal quis comê-lo, mas o socó chegou a tempo de salvá-lo, engolindo-o.

Sempre em busca do caminho de casa, Wira'í acabou por chegar à casa da cutia e, quando tentou apanhar fogo para se aquecer, tornou-se prisioneiro da cobra jibóia que habitava com a cutia. A acauã, vendo o perigo, afugentou a cobra com seu canto e libertou o menino.

Enquanto esteve na floresta, Wira'í se alimentava de frutas tal como os animais.

Este reiniciou a busca pelo caminho de volta, mas tornou-se hóspede da coelha. Um dia apareceram na casa da coelha os caititus que levaram para ele inhame, batata macaxeira e milho assado. No dia seguinte eles os convidaram para ir ao roçado, mas a coelha se desculpou dizendo que estava com sono e não foi. Por isso, também Wira'í não pôde se afastar da casa.

No dia seguinte os caititus o advertiram sobre as artimanhas da coelha e o convenceram a ir com eles até à roça. Lá, lhes ensinaram o caminho da aldeia, e o menino foi ao encontro do pai e se abraçou formando um só corpo. Cantando e tocando o maracá, sobem para o céu e se transformam em passarinhos, voando juntamente com as andorinhas.

Esquemáticamente, Wira'í, ao ser engolido pelo bacurau, traça um percurso no sentido céu=>terra; alto=>baixo; águas => terra; superfície => mundo subterrâneo; aldeia => céu. Dentre todos os seres, o único com o qual não deve se relacionar é o jacaré. Por quê?

Simbolicamente a água é elemento de transformação: em outro mito, a moça sovina entrou na água e se transformou em anta. Pelo fato de o jacaré pertencer mais à água do que à terra, poderia fazer com que Wira'í fosse assimilado e esquecesse suas origens. Talvez por isso as aves estivessem em alerta e apreensivas quanto à travessia. Ela era inevitável, mas também representava o ponto crítico da "viagem" de volta.

Wira'í "voa" mais uma vez de carona na goela do socó, que o regurgita no chão. O menino, sempre em busca de alguém que lhe mostrasse o caminho de volta, vai ao subterrâneo. Mais uma vez uma ave o salva de ficar prisioneiro num mundo que não é o seu. Finalmente com os caititus ele regressa à condição humana.

Observamos que, durante toda a narrativa, Wira'í se abstém de carne. Como no ritual, ele teve uma dieta restritiva. Mas a coabitação com a coelha mais uma vez colocou o menino numa situação de liminaridade, e as chances

de regressar à aldeia eram proporcionais às de ser assimilado pela natureza e seus espíritos.

Superada a fase de iniciação, o espírito de Wira'í conquista a liberdade de voar através do canto e ao som do maracá para trazer à aldeia a voz dos pássaros, a voz dos espíritos e estabelecer a mediação entre a sociedade e o mundo paralelo como pajé, como cantor, como tocador do maracá. Esse mito, afinal, representa a iniciação do pajé e suas provas em vista de sua preparação para essa mediação.

3.2 Os ritos de iniciação masculina

A viagem mítica de Wira'í se dá no plano imaginário, enquanto os ritos de iniciação masculinas acontecem no real (ZANNONI, 1999, p. 73-75). Esses rituais preparam o jovem para assumir funções de guerreiro, caçador, pajé e cantor. Ainda na infância, no ritual para introduzir carne na dieta alimentar da criança, o menino (com aproximadamente um ano de idade) recebe os emblemas do Tenetehara ideal: arco, diadema e maracá.

Ao passar pelo ritual de iniciação, ele recebe o diadema de plumas de arara, braçadeiras da entrecasca de tucumã. Recebe também a pintura corporal com corantes vermelho e preto (urucu e jenipapo). O primeiro representando sinal da força e o segundo, a proteção dos espíritos. A cabeça é adornada com plumas de gavião real.

Para impedir que o jovem nesse estado entre em contato com a terra, esteiras são dispostas como tapetes formando o percurso por onde ele deve passar. Essa providência tem a intenção de impedir que seu corpo seja alvo da ação de espíritos que possam levá-lo para longe, como aconteceu com Wira'í.

O iniciante é um ancião que se posta na frente do grupo dos novinhos a cantar e tocar o maracá. Eles então, ao amanhecer, são convidados pelo chefe do rito a mostrarem seus cantos sonhados durante a noite ou apreendidos durante o processo de iniciação. A cada um que apresenta seu canto, ele entrega o maracá.

Ao tomar nas mãos pela primeira vez o maracá, o homem sente algo descrito como um choque. Essa sensação é atenuada pelo canto. Esse instrumento é o que distingue o cantor de um homem comum por ter adquirido, através do ritual, a faculdade de se relacionar com o mundo paralelo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O maracá, "por ser a voz dos espíritos", está presente se não em todos, mas na

maioria dos rituais da vida dos povos indígenas brasileiros.

Se entre os Krikati o uso desse instrumento é prerrogativa apenas de um cantor, entre os Tenetehara, ele é conduzido por vários cantores simultaneamente, cada um contribuindo, à sua maneira, com a realização do ritual. Se entre o primeiro povo ele é específico daquele determinado cantor e naquela circunstância, para o outro ele pode ser conduzido por qualquer homem iniciado no maracá.

Nos rituais de iniciação tenetehara, ele tem uma função particular que, conforme depoimentos colhidos, serve para apaziguar os espíritos presentes no ritual, ao mesmo tempo em que marca o ritmo da cantoria.

Para a iniciação masculina, ele representa uma insígnia que diferencia a vida do rapaz, que passa a utilizá-lo como iniciado. Para a moça, e para as mulheres em geral, ele é um objeto interdito, isto é, elas não podem tocar nele, embora não se conheça nenhuma restrição quanto a visualização do maracá. Porém, sendo esse um instrumento musical indispensável a qualquer ritual tenetehara, representa um suporte ao canto e, portanto, uma maneira de, através dele, o cantor entrar em contato com os espíritos que devem ser apaziguados para que essa moça goze de boa saúde como mulher, com maturidade biológica para procriar.

É com a carne de alguns animais, caçados apropriadamente para o ritual, que o corpo dela será "fechado" para doenças oriundas do mundo espiritual, por quebra de tabu ou por outros motivos.

Talvez por isso se cante para os animais mortos durante todo o período que antecede a festa. Comer da carne desses animais, nesse momento crucial, é entrar em comunhão com o mundo paralelo, poder nele incursionar sem, contudo, com ele se confundir.

Quem são esses animais? O que fazem eles na festa da moça? São hóspedes ilustres, por isso se canta para eles? Galvão, já citado anteriormente, diz que se canta (trazendo o mel para aldeia) para que esse não fique triste. Essa pode ser uma das razões pela qual se canta para os animais moqueados. Observa-se que quando se tem caças moqueadas na aldeia, é necessário que os cantores se disponham a cantar todas as noites para elas. Assim, nesse período, não pode haver desavenças entre os donos do moqueado, isto é, os pais das moças em situação de liminaridade e os cantores. Não podem também assumir conduta repro-

vável que possa pôr em risco a harmonia da comunidade, embora que temporariamente. Vale observar que deles só se retiram as entranhas, permanecendo, portanto, inteiros, só sendo feitos em pedaços no momento mesmo do cozimento.

Estamos diante de uma experiência sensorial de extrema importância. Não é pela linguagem da fala, com seus conceitos, que se estabelece o "diálogo com o mundo paralelo", mas através do som, elemento universal que, no caso do maracá, marca o ritmo, mas não a intensidade da emoção somada ao canto que é o som domesticado pela cultura através da língua.

Por outro lado, o maracá abre "a porta" do universo paralelo para que cada categoria de espíritos esteja alerta para aquilo que a sociedade, através do pajé, quer dizer ou pedir a eles.

Embora não haja um altar de sacrifícios para uma oferenda às divindades, que ali não existem, não se pode negar que, pela quantidade de animais abatidos para o ritual, trata-se de um sacrifício. Do contrário, se fosse somente pelo suprimento da carência de proteína por que se deveria cantar para as carnes todas as noites?

Através da carne moqueada, os espíritos são trazidos para o ritual. Esses mesmos espíritos provocam medo, mas consentem que a vida dos humanos continue alimentando, protegendo e curando-os. Dessa maneira a sociedade precisa da natureza e dos espíritos que a povoam. Há, portanto, uma relação mantida através da tensão. Embora seja permitido ao homem caçar, este homem estará sempre sob a vigilância dos espíritos protetores dos animais; mas, como cantor, através do maracá, ele mediará a relação entre seu mundo e o mundo paralelo.

NOTAS

1. Martin Scorsese. *Feel like going home*. DVD FOCUS filmes.
2. Achamos interessante que se tenha proposto justamente nestes termos: "mundo paralelo", conceito mais abrangente do que "mundo sobrenatural" ou "outro mundo", com o qual, como é sabido, os cantos xamanicos visam estabelecer contato. Em se tratando de "mundo paralelo", cremos que se pode pensar também no mundo dos animais, das plantas, no mundo da natureza."(AYTAI, 1999, p.82)
3. Povo Indígena de língua tupi que habita o Maranhão (Guajajara) e o nordeste do Pará (Tembé).

4. Povo Indígena de língua jê, da família timbira, que habita a Terra Indígena Krikati no município do Montes Altos (MA).

REFERÊNCIAS

- AYTAI, Desidério. A música como veículo de comunicação com o mundo paralelo. In: (Org.). CARVALHO, Sílvia M. S. *Rituais indígenas brasileiros*. São Paulo: CPA ed., 1999.
- BARROS, Maria M. dos S. *Arte krikati: uma abordagem sociológica*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.
- BARROS, Maria M. dos S.; ZANNONI, Cláudio. Reflexões sobre a festa do mel tenetehara. *Cadernos de pesquisa*, São Luís: EDUFMA, v. 17, n. 1. p. 28-35, 2010.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicologia kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: UFSC, 1999.
- BODIN, Max. Dicionário de tupi moderno.. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, v. 1-2, 1978.
- GALVÃO, Eduardo. *Diários de campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioá e Índios do Xingu*. Marco Antonio Gonçalves (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ; Museu do Índio - FUNAI, 1996.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. (Mitológicas v. 1).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *El hombre desnudo*. México: Siglo Veintiuno ed., 1991. (Mitológicas IV).
- METRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás*. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da USP, v. 267, 1979. (Col. Brasileira).
- MINDLIN, Betty. *Vozes da origem*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Darcy et al. *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes; FINEP, v. 3, p. 173-179. 1987.
- SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos*. São Paulo: Odysseus, 2007.
- ZANNONI, Cláudio. *Conflito e coesão: o dinamismo tenetehara*. Brasília, DF: CIMI, 1999.
- _____. *Mito e sociedade tenetehara*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.
- _____. Simbolismo mítico e simbolismo ritual no mito "Wira'í e o bacurau". *Ciências humanas em revista*. São Luís: EDUFMA, v. 3, n. 2, p. 9-18. 2005.