

Rituais Sateré-Mawé na óptica de Turner¹

Gabriel O. Alvarez

PPGAS /UFG

O artigo revisita as interpretações dos rituais Sateré-Mawé a partir dos aportes de V. Turner à abordagem do ritual. A performance dos rituais da *Tucandira* e do *Waraná* são analisados a partir a forma em que orientam relações sociais; dos conceitos de símbolo ritual, polarização de sentidos, a exegese dos símbolos; do liminar ao liminoide. A aplicação sistemática deste quadro conceitual permite uma nova interpretação destes complexos simbólicos expressados e reproduzidos pelos rituais. Na segunda parte do trabalho se analisa a performance destes rituais no contexto das assembléias políticas. As performances neste contexto *liminoide* re-significam os rituais agora como afirmação da identidade grupo frente aos outros grupos indígenas com os quais se articulam no movimento indígena para interpelar as políticas de estado.

Em uma obra anterior analisei a tradição dos Sateré-Mawé a partir de ferramentas clássicas da antropologia, como análise de rituais, parentesco, cosmologia. Nesta oportunidade, a partir de um olhar distanciado e amadurecido pelos anos realizo uma síntese, a partir de discussões desenvolvidas no curso sobre performance, rituais e dramas sociais desenvolvido no PPGAS da UFG. Lembro que ao finalizar o curso, um dos alunos observou que *Satereria* (Alvarez 2009) não era tão Turneriano, respondo aqui ao desafio realizando uma reanálise do material centrado no conceito da polarização de sentidos dos símbolos rituais, análise do ritual e o contraste entre liminar e liminoide, conceitos centrais deste autor na análise de rituais. Acho que este exercício permitirá jogar uma nova luz sobre os dados ao mesmo tempo que o material empírico permite explorar os conceitos teóricos neste novo contexto.

Símbolo ritual e polarização de sentidos.

Para Turner (1975), a menos unidade do ritual é o símbolo. O conceito de símbolo nos rituais está relacionado com a ação ritual, pelo que seu conceito símbolo ritual, transcende a função referencial do símbolo. Temos que pensar o símbolo ritual nos seus aspectos performáticos, tal como assinalado por Tambiah (1985): no sentido de multimídia assinalado por Leach (1966), no sentido de referencial de Peirce (1978); no sentido do poder ilocucionário de Austin (1990).

Leach (1966, 1996) assinalou o caráter multimídia do ritual, performance, musica, comida, intoxicações, múltiplas mídias para a transmissão do conteúdo simbólico por diversos canais. O autor também sinala a necessidade de superação da dicotomia entre rituais e mitologia. Seria

¹ Versão preliminar do texto a ser discutido na V REA / XIV ABANNE, não citar sem autorização do autor.

impossível interpretar o ritual sem conhecer os mitos do grupo, mas ao mesmo tempo assinala que não devemos cobrar coerência ou sentido de totalidade ao corpo de mitos. Acho que isto coloca não só os mitos, como a tradição cultural como pan de fundo necessário para a interpretação.

O conceito de símbolo de Peirce (1978) desloca o eixo da interpretação. O significado não se encontra na relação entre a representação e o representado, o sentido vem do terceiro referencial, do interpretante, que participa de uma tradição cultural. O interpretante não é um indivíduo isolado, tem vida social. Por outro lado, a representação do signo aparece desdobrada em: ícone, índice e símbolo. O ícone é uma representação da coisa por semelhança, pode ser um objeto, um desenho, uma fotografia, um vídeo. Representa por similaridade mais não é a coisa representada. No caso do índice, o significado é externo ao símbolo, são símbolos que indicam um significado fora do quadro. No caso dos símbolos, a representação é tão cheia de significados que banha de sentido a coisa representada.

As análises semânticas trabalharam com a função referencial do símbolo. Mas os símbolos podem ter uma função poética, podem ser metáforas, podem ter múltiplos significados. Na análise ritual se privilegia a ação ritual. Neste sentido o símbolo é performático no sentido do poder ilocucionário do símbolo ritual. Como assinalou de Austin (1990), durante os rituais fazemos coisas com palavras.

Ao se referir às características do símbolo ritual Turner assinala a condensação de sentidos, a polissemia e polarização de sentidos. No caso das metáforas, temos um símbolo no qual uma parte conhecida, banha de sentido à parte não conhecida. A metáfora, como símbolo, unifica dois pólos de sentido. A polarização de sentidos foi um tema apontado reiteradas vezes por Turner. Os símbolos rituais operam mediante a polarização de sentidos. Os símbolos têm um pólo ideológico, que remete à estrutura social e outro sensorial, orotético, que remete ao desejo. No ritual, os pólos ideológico e sensorial se banham de sentido e transformam o desejável em obrigatório e o obrigatório em desejável (Turner 1974, 1975).

Sistema Ritual

Entre os sateré encontramos uma série de rituais, entre os que se destacam o *çapó*, -consumo ritual do guaraná-; o *watma*, ou ritual da tucandira; e o *porantin*. Durante meus períodos de trabalho de campo participei inúmeras vezes tanto do *çapó*, como do ritual da tucandira, como público. Tenho relatos de colegas que receberam em Manaus aos tuxauas Sateré-Mawé portando o *porantin*, mas durante o trabalho de campo os sateré mostraram-se evasivos sobre a prática deste ritual.

O *porantin* é um tacape que tem gravadas guardas e círculos, ideogramas nos quais ritualmente os sateré podem ler o futuro e o passado do grupo. De acordo a relatos levantados no trabalho de campo, foi *Anumara'hit*, herói mítico, quem gravou o *porantin* a partir das palavras do *waraná*. Voltaremos sobre isto na análise do *çapo*.

Nimuendajú (1948) apresenta uma descrição do *porantin*; Nunes Pereira (2003) apresenta fotografias, e recentemente, na década de 1980, quando os tuxauas se mobilizaram contra a

exploração de petróleo, levaram o *porantin* até a oficina do CIMI e apresentaram para o cordenador, na época o colega Renato Athias (comunicação pessoal). Nunes Pereira apresenta o *porantin* como o “remo mágico” e assinala que nas gravuras podem ler o passado e o futuro. Nas suas caras estariam numa as boas palavras, na outra a guerra. Cabe destacar esta polarização contida no porantig: a boa palavra e a guerra. Estes valores parecem desdobrar-se em outros rituais do grupo: o *çapó*, consumo ritual do guaraná e o ritual da tucandira.

O çapó

Sentada com as costas numa das pilastras que sustentam a casa, a mulher do tuxaua prepara o guaraná. Numa cuia com água esfrega a barra de guaraná numa pedra. A água adquire uma cor obscura. Ela passa a cuia para o tuxaua, sentado a seu lado, ele bebe da cuia e a pasa, no sentido horário. Cada um dos presentes bebe e passa a cuia, até que regressa à anciã que pacientemente enche a cuia de água e recomeça a preparação. Durante a realização do *çapó* são discutidos os problemas da comunidade, os rumos a tomar. O *çapo*, na polarização, aparece como o pólo ideológico, da ordem social, da boa palavra, do poder não coercitivo. O *çapó* é um ritual sem música. O que se fala durante o *çapó* tem que ser realizado, o que se deseja acontece, - ensina-me um dos velhos da aldeia-, por isso o guaraná ordena as coisas para que aconteçam, ele é o verdadeiro tuxaua.

Para compreender este ritual temos que recorrer à interpretação dos mitos do grupo. A interpretação supõe não só o conhecimento da estrutura dos mitos supõe a interconexão entre diversos mitos e a interpretação do simbolismo invocado.

Existe um corpus de mitos Sateré levantados por diversos autores (Augé s/d, Nunes Pereira 1967, 2003, Figueroa 1997). Muitos destes mitos encontram-se relacionados entre si, seja pelos personagens, seja pelo simbolismo no interior de uma tradição cultural.

Sinteticamente podemos resumir o mito do waraná. Oniawasap, uma das três mulheres míticas dos sateré, morava na terra sem males junto a seus dois irmãos. Ela tinha poderes mágicos. Os irmãos pediram para ela criar a árvore de castanha. Certa vez, quando Oniawasap andava por um caminho, a cobra (*moi*) a engravidou. Ainda lembro os comentários realizados por João Mathias, “*nessa época, quando os bichos eram como gente, bastava encostar para engravidar. A cobra encostou e engravidou Oniawasap*”. No mito acontece o enfrentamento tradicional nos dramas míticos amazônicos que apresentam a tensão entre tios maternos e sobrinho, entre afins e consangüíneos. Neste drama, o menino rouba a castanha da árvore dos tios. Estes descobrem o episódio e matam o sobrinho. A mãe, Oniawasap recolhe o corpo do filho e aplica plantas medicinais. Enterra seu corpo e de um de seus olhos nascem diversos tipos de animais, os sateré e a planta de guaraná. Cabe destacar a similaridade do fruto do guaraná com os olhos. Esta semelhança icônica remete ao mito, mas a hermenêutica nativa se ancora na interpretação do símbolo *moi*, que no plano referencial se refere à cobra.

No plano da estrutura social, o pertencimento aos diferentes ywanias, clãs, se relaciona com certas características dos símbolos do clã. Os clãs sateré remetem a bichos e plantas de terra. Não existem no plano sociológico clãs dos peixes. O clã dos peixes aparece representado no

plano mítico no mito do gavião real. Neste drama, o gavião se enfrenta com seus *ykwit*, tios, seus parentes por afinidade, que eram do clã dos peixes.

Um dos *paini*, do clã *moi*, explicou para mim que os membros do clã *moi* são bons *painis* porque a cobra é o único dos animais clânicos que transitam entre a terra e a água, o que remete a associação de *moi* com a transformação. A atividade xamânica supõe a transformação do xamã, assim como a cobra pode transformar-se em bicho de terra ou bicho de água. Numa das interpretações do mito do *waraná*, levantadas durante o trabalho do campo, falaram inclusive de um *moi-arara*, o que desloca o referencial de cobra para indicar *moi* como princípio da transformação.

O consumo do *waraná*, invoca a presença do menino filho de *Oniawasap* e *moi*. Este herói mítico que se faz presente no *çapo* tem o poder de transformar, por ser filho da mulher mítica, mas também pelo princípio de *moi*, transmitido pela via paterna, neste grupo patrilinear.

Existe outra interpretação que relaciona o *guaraná* com a estrutura social do grupo. De acordo com esta interpretação o *waraná* representa o verdadeiro tuxaua. O consumo ritual invoca a presença do filho de *Oniawasap*, como o verdadeiro tuxaua, o suporte do povo sateré. Isto aparece representado na performance do ritual, pelo lugar que ocupa a esposa do tuxaua, apoiada no alicerce da cabana. Esta imagem aparece reforçada pelo *patawy*, o suporte da cuia do *guaraná*, que representa a oposição entre o céu e a terra. A cuia com *guaraná* fica na parte associada às forças celestes, a *tupã*.

Registrei o consumo de *waraná* em diversos contextos de comunicação, na casa do tuxaua, nas reuniões na aldeia, em reuniões que envolvem participantes de várias aldeias, como os encontros da organização indígena Conselho Geral da Tribo Sateré-Mawé, - CGTSM.

O *waraná* tem poderes estimulantes devido a seu alto teor de cafeína, mas para os Sateré-Mawé, tem poderes simbólicos. No ritual do *çapo* prevalece o pólo da boa palavra, da ordem, da estrutura social, e se contrapõe ao ritual da *tucandira* como pólo oroético, sensorial.

O ritual da Tucandira.

O símbolo central do ritual é a *tucandira*, seus significados aparecem polarizados e se banham de sentido ao longo do ritual. Por um lado no pólo oroético a *tucandira* representa a mulher, no pólo ideológico representa a guerra.

Poderíamos dividir o ritual na fase pré-liminar, liminar e pós-liminar. Na etapa preliminar, se preparam os corpos e a preparação do local e os símbolos rituais. Na etapa liminar os cantos marcam os tempos do ritual. O tempo do ritual está estruturado com os tempos míticos: quando os bichos eram como gente; o tempo da guerra entre os clãs; e o tempo da guerra contra os brancos, a cabagem. A fase pós-liminar aparece marcada pelo novo estado do iniciado depois de passar pelo ritual.

A disposição dos corpos e a disposição dos símbolos. Na fase preliminar se prepara o local do ritual, se coletam as formigas, se enfeitam as luvas e se colocam as *tucandiras* nas mesmas.

Primeiro é colocada a cerca, que a modo de altar, servirá para segurar a luva. No Andirá este “altar é colocado no meio do espaço, no Marau é colocado num dos cantos da sala. As formigas são adormecidas e depois, uma a uma prendidas na luva. A luva, enfeitada com urucum recebe uma invocação feita pelo cantador. Escutei falar que este urucum representa o sangue da tartaruga morta no mito do gavião real. Depois disto as formigas são acordadas com a fumaça de um cigarro de *tauari* e ocasionalmente é utilizada uma flauta de bambu.

Os corpos dos jovens que vão ser iniciados são preparados seguindo tabus alimentares, não podem comer carne “remosa” e outras restrições. Em algumas ocasiões os jovens têm suas mãos pintadas com negro jenipapo. O chocalho é colocado em um dos iniciantes antes do início do ritual.

O início do ritual é marcado pelo cantador. Numa fileira se encontram os jovens a ser iniciados, o cantador e outros homens do grupo. Tal como deduzi a partir da análise de parentesco, e posteriormente confirmado pelos sateré, o ritual da tucandira é um ritual organizado para os *i'kywyt*, os parentes afins (Alvarez 2009). O primeiro a colocar a mão na luva é um *i'kywyt* do organizador do ritual, a medida que o ritual intensifica seu ritmo, outros homens também se somam e colocam a mão no símbolo ritual.

A disposição das pessoas agrupa homens e jovens dançando na fileira, orientados pelo cantador. Este grupo é seguido atentamente pelas mulheres, os ninhos e anciãos que observam desde as bordas. No centro, o cantador puxa as canções que marcam o ritmo do ritual. Existe uma relação hierárquica entre cantador e participantes da dança e este vínculo transcende o ritual como evento pontual. Numa ocasião me confiaram que se um homem vai num ritual da tucandira e o cantador é o mesmo que o iniciou, ele pode mandar o já iniciado a colocar as mãos na luva novamente.

Existe também a oposição entre os homens da aldeia e os *i'kywyt*, geralmente pertencentes a outras aldeias. Esta oposição aparece marcada no início do ritual, que deve começar pelos *i'kywyt*. Ao longo do ritual, a luva passa para outros jovens que entram na dança. Se no início do ritual aparece na oposição, a medida que avança o ritual, o grupo de homens se unifica, com mais pessoas entrando na dança.

A exegese dos cantos.

Em “3 Interpretações” indiquei que os cantos me foram passados de diferentes formas, em primeiro lugar, a capela, de preferência longe da aldeia, porque os cantos “tem o poder de invocar”. Estes registros também indicaram uma oposição, entre o cantador, que puxa o canto, e o coro, cantado pelos outros participantes. Outra das interpretações foi a performance realizada durante o ritual, eixo da análise deste trabalho. Finalmente eles interpretaram hermeneuticamente os cantos. Não traduziram literalmente nenhum dos cantos, pelo contrario contaram as histórias contidas nas alegorias das letras. Existem traduções literais de cantos em Nuenes Pereira (2003) e em Figueroa (1997). Os mesmos só confirmam o caráter hermético das alegorias a serem interpretadas. Durante meu trabalho de campo registrei várias interpretações hermenêuticas dos cantos, as mesmas remetem a mitos, a fatos históricos, ao *life os way*, o estilo sateré, modelado pelos símbolos rituais. Imagino que assim

como eu passei, como antropólogo, por este aprendizado hermenêutico, os iniciados devem ter também a competência comunicativa para interagir neste universo simbólico.

Os tempos míticos, “quando os bichos eram como gente”, aparece invocado pelo canto do *Saari*, da origem da tucandira². De acordo com este canto *Mpnykuri*, o Tatú Açu, tirou a tucandira da terra para que o irmão passasse pelo ritual. Estas formigas foram tiradas da base de diferentes plantas, e são a alegoria das três mulheres míticas. Uma delas Oniawasap, a mãe do waraná; outra *moiriat etiat*, que é o princípio da transformação, *moi*; a terceira destas mulheres é a morte que nos chama do fundo da terra, que leva os homens à morte e à transformação em natureza.

No tempo mítico a tucandira como símbolo representa a mulher, de forma complexa e com múltiplos desdobramentos: como mãe; como mulher com poder de transformar; como a morte. Isto aparece reforçado no principal símbolo do ritual, a luva da tucandira que será introduzida nas mãos do iniciado.

Existem mais de 28 tipos de luvas da tucandira. As luvas variam em formato, e seus nomes remetem a episódios míticos. Existem luvas simples, e outras compostas, com uma sobre-luva que oculta as formigas. Tem rituais nos que são usados mais de um tipo de luva, mas nas vezes que presencie a realização do ritual o mais comum é utilizar uma ou duas luvas, do mesmo tipo.

As luvas, tecidas com fibras, são enfeitadas com diferentes tipos de penas. Por um lado um conjunto de penas compridas que se encaixa na parte de cima da luva. Na base penas de arara vermelhas, com uma parte da pena da asa de gavião real marrada na sua ponta. Entre a luva e este conjunto de penas, um fio com penas do peito do gavião real divide o espaço do símbolo ritual. As penas de arara simbolizam a guerra, as penas de gavião real amarradas na ponta representam a coragem do gavião real. O conjunto de penas que estão enroladas na base representam os pentelhos, índice da alegoria da mulher contida no símbolo da tucandira. Figueroa interpretou a luva como artefato simbólico total, que representa o homem, a guerra, nos enfeites plumários da parte superior e a mulher nas penas inferiores e na luva. Eu me voltaria agora para outra interpretação mais complexa. A dualidade representada pela luva é a polarização do símbolo ritual, com a mulher no pólo orotético, e a construção do homem matador, como caçador e como guerreiro, no pólo ideológico.

Os cantos da guerra, tanto os cantos da guerra entre os clãs, como a guerra contra os brancos, acentuam o pólo ideológico. “Jogar a formiga no rio” significa fazer a guerra no rio, uma emboscada, com chuvas de flechas envenenadas, como as que me foram relatadas no trabalho de campo. Cabe indicar que as fibras utilizadas para realizar as luvas são as da mesma planta utilizada para confeccionar as flechas. No canto da flecha (Alvarez 2009), a flecha envenenada aparece como a arma valorada pelos sateré. Uma bala pode não matar, se pega no braço ou na

² Este canto foi traduzido em Nunes Pereira (2003), e analisado em Alvarez (2009). O material de análise inclui a explicação registrada em vídeo, em *3 Interpretações*, disponível em <https://vimeo.com/24517568>.

perna, mas um triz de uma flecha envenenada mata à pessoa atingida, como foi remarcado na explicação do canto da flecha.

A medida que avança o tempo do ritual, da época mítica para a guerra com o brancos, as interpretações indicam uma poética política, invocada nos cantos. O canto do colar, relata o cerco que os sateré enfrentaram na época da cabangem. A asfixia provocada pelo colar pode ser quebrada, onde quebrar o colar significa matar os brancos. Outra das histórias invocadas no conto conta que os portugueses levavam as crianças da aldeia para serem educadas na cidade, mas quando o barco partia, as crianças eram colocadas dentro de sacos e jogadas no rio. A interpretação por trás desta alegoria é que as crianças levadas à cidade eram escravizadas, obrigadas a realizar trabalhos forçados. As meninas serviam como empregadas domésticas, ou eram prostituídas. Outra das alegorias conta que os portugueses chegaram com um barco cheio de mercancias e ofertaram-nas para o tuxaua quem ingenuamente aceitou. Os comerciantes pediram então, como pagamento o couro da planta dos pés do tuxaua, que arrancaram com uma faca. O tuxaua nunca mais conseguiu andar sozinho, dependendo de alguém para carregar ele. Uma alegoria da dependência criada pelo comercio com o branco. Uma síntese crítica de como foi a inclusão do índio no mundo dos brancos no Brasil.

A polarização de sentidos entre a mulher como pólo orotético e a guerra no pólo ideológico permite compreender o ritual da tucandira, no contexto tradicional, como ritual de passagem, tanto de casabilidade, para o homem ser aceito pelos parentes por afinidade, como ritual de construção dos corpos, do corpo do homem matador, como caçador e como guerreiro. Como analisaremos a continuação, o contexto tradicional não é o único no qual é realizado o ritual.

Os contextos de realização do ritual.

O eixo desta análise foi o ritual realizado nas aldeias, digamos no contexto tradicional, como ritual de passagem no qual os iniciados são submetidos a uma intensa fase liminal. Nestes casos o ritual é organizado pelo tuxaua da aldeia e conta com o apoio das famílias para pagar o cantador e para juntar carne de caça.

O ritual também é realizado nas assembléias políticas do CGTSM. Nestes casos o ritual adquire dimensões massivas, com o público sateré cantando e acompanhando as danças. Neste caso o ritual adquire o significado de representar a autentica satereridade, é uma representação da tradição. Uma situação análoga pode ser observada com outros grupos do Amazonas, tal como observou João Pacheco, com a incorporação do ritual da moça nova nas reuniões do Conselho Geral da Tribo Ticuna - CGTT.

Como ritual de apresentação intercultural, quando performado nas comunidades urbanas, com público não indígena. Estas performances variam de um leque que vai da apresentação cultural nas comunidades urbanas a apresentações estilizadas em hotéis, festivais, no mercado turístico (Carvalho 2015). Outra das performances mais estilizadas da tucandira inclui sua incorporação nos desfiles alegóricos que marcam o Festival do Boi em Parintins. Neste festival

que opõe os blocos Caprichoso e Garantido, as tucandiras, o xamã e os índios são incorporados nos carros alegóricos que marcam a apresentação da festa.

Esta variação de situações, da aldeia ao turismo, permite assinalar o que Turner (2001, 1998), coloca como liminar no caso do ritual e liminoide no caso do espectáculo. Turner assinala que em quanto nas sociedades tradicionais, com baixa diferenciação social, o ritual envolve toda a comunidade e sua fase liminar tem um poder estruturante, ao impor o peso dos símbolos das gerações passadas. Nas sociedades onde existe uma maior especialização e divisão de tarefas, aparece um novo espaço, o do espectáculo, onde existem especialistas, pessoas que se dedicam a este tipo de performances. Nestas sociedades a fase liminar da lugar a o que Turner denomina de liminoide. Quando entramos no espectáculo, saímos da posição na vida social, para entrar numa fase liminoide marcada pela relação entre o *performer* e o público.

A comparação dos diferentes contextos de execução do ritual, apresenta o pólo liminar, acentuado no iniciado-iniciador que aparece nas aldeias. Nas assembleias o peso se desloca para a performance da tradição do grupo e o efeito na consciência coletiva. O iniciado passa a um segundo plano, o que se reafirma é o grupo. Já no caso das apresentações urbanas, numa das situações, na apresentação aberta ao público, a tucandira se transforma em ritual intercultural, que permite reafirmar sua identidade indígena frente às autoridades e o público. No caso das apresentações para turistas, a fase liminar da lugar a uma fase liminoide. Se o ritual é representação, neste caso se apresenta como simulacra, os símbolos podem ser alterados na sua materialidade. O tucandiras são autênticas, mas seus ferrões foram tirados antes de colocar-las na luva. O pólo marcado se desloca do performer para o público, fascinado com o exótico. Passamos assim do contexto da aldeia, onde o valor está nos aspectos simbólicos, hermenêuticos, para outros contextos onde o valor está na diferença apresentada como exótica.

A modo de síntese

Podemos assinalar que a aplicação de conceitos inspirados nas elaborações teóricas de Turner, como a análise do ritual, a polarização dos símbolos, o liminar e liminoide, permitem jogar nova luz interpretativa sobre o material etnográfico. A polarização dos símbolos rituais perpassa o sistema ritual dos sateré tanto no *porantin*, como no *çapó* e principalmente no *watma*, o ritual da tucandira. A polarização da boa palavra e a guerra no porantin, se transforma no ritual da tucandira, na polarização entre a mulher, como pólo oroético e a guerra no pólo ideológico.

Os diferentes contextos de realização do ritual, da forma tradicional na aldeia às formas mais espetacularizadas permitiu o contraste entre o liminal e o liminoide, assinalando não só o contraste entre estes dois estados já assinalado por Turner, como também uma mudança de ênfase, do iniciado no liminar, para o público no liminoide. No primeiro caso a ênfase está na compreensão da simbologia tradicional, no outro a ênfase está no exótico, no incompreensível. Num dos pólos o ritual internaliza a tradição, impõe nos corpos o carimbo dos símbolos de gerações passadas. No outro pólo, na simulacra da apresentação, os símbolos

são transformados para se impor no imaginário exótico de procura por experiências autênticas, o lado romântico do espetáculo que fascina o público não indígena.

Bibliografia

- Alvarez, Gabriel O. 2009. *Satereria. Tradição e política Sateré-Mawé*. Manaus: Valer
- Austin, J. L. , 1990. *Como hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Carvalho, 2015. *Ritual da Tucandeira da etnia Sateré-Mawé: língua, memória e tradição cultural*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em letras e artes da Universidade do Estado do Amazonas.
- Figuroa, Alba Lucy Giraldo, 1997. *Guerriers de l'écriture et commerçants du monde enchanté: histoire, identité et traitement du mal chez les Sateré-Mawé (Amazonie centraal, Brésil)*. Tese de Doutorado. Paris: Ecole de Hautes Etudes em Sciences Sociales.
- Leach Edmund, R. 1966. "Ritualization in man in relation to conceptual and social development." In *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Series B, No. 772, Vol. 251, pp. 403-408.
- Leach, E. R. 1996. *Sistemas políticos da Alta Birmânia*. São Paulo: EDUSP
- Nimuendajú, Curt, 1948. "The Maue and Arapium" in Steward (Ed.) *Handbook of South American Indians* vol. 3 The tropical forest tribes. Washington: Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 143.
- Nunes Pereira, 1967. *Moronguetá. Um decameron indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Nunes Pereira, 2003. *Os índios Maues*. Manaus: Valer Editora.
- Peirce, Charles Sander, 1978. *La Ciencia de La Semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Seeger, A, Da Matta, R. e Viveiros de Castro, E. B. 1987. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". In Oliveira filho, João Pacheco, *Sociedades Indígenas & indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Marco Zero, Editora UFRJ.
- Tambiah, Stanley Jeyara. 1985. *Culture, Thought, and Social Action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, Victor Witter , 1974. *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell Univ Press.
- Turner, Victor Witter. 1988. *The Anthropology of performance*. New york: Paj Publ.
- Turner, Victor Witter. 2001. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New york: Perform Arts Journal 127 p
- Turner, Victor, 1975. *The Forest of Symbols. Aspect of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Field, and Metaphors. Symbolic action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Uggé, Enrique, s/d. *Bonitas historias Satere-Maués*.
- Van Gennep, Arnold, 1978. *Os ritos de passage*. Petrópolis: Editora Vozes.