



INy

KARAJÁ

Povo do Rio
River People
Bero Mahādu



O Museu do Índio-FUNAI registra, preserva e disponibiliza os conhecimentos, de natureza material e imaterial, produzidos pelos povos indígenas no Brasil. O Projeto Índio no Museu: os Iny (Karajá) é desenvolvido pela instituição em parceria com Associações Indígenas Karajá. A iniciativa promove e divulga as manifestações culturais realizadas.

Abril de 2011 a novembro de 2011





Povo do Rio
River People
Bero Mahãdu

CURADORIA **Chang Whan**

Museu do Índio – Funai
Rio de Janeiro, 2012

As ações de divulgação de pesquisas que se propõem a contribuir para a defesa do patrimônio cultural dos povos indígenas têm sido a tônica do trabalho desenvolvido pelo Museu do Índio na última década. Neste sentido, é com enorme satisfação que a Fundação Nacional do Índio apresenta esta publicação dedicada aos *Iny Mahādu*, ou Karajá, como é mais conhecido este povo do estado de Tocantins.

A parceria que o Museu do Índio vem consolidando junto aos povos indígenas é de fundamental importância para o desenvolvimento de projetos como os do Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas e o Projeto Índio no Museu. Estes projetos contam com equipes de profissionais empenhados na tarefa de capacitar pesquisadores indígenas para a documentação e salvaguarda de seu patrimônio cultural, material e imaterial.

A terceira edição do Projeto Índio no Museu, dedicada à arte e cultura *Iny*, apresenta ao público peças do acervo do Museu do Índio, datadas de meados do século passado, bem como objetos da produção atual das aldeias *Iny*, recentemente adquiridas pela instituição. Tal coleção revela um rico e detalhado panorama histórico da evolução da cerâmica figurativa deste povo. Este catálogo, assinado pela Dra. Chang Whan, curadora das exposições, apresenta a arte cerâmica karajá, recentemente tombada como patrimônio cultural do Brasil, uma arte que retrata o sentido das manifestações cotidianas e rituais dessas comunidades da Ilha do Bananal.”

Marta Maria do Amaral Azevedo
Presidente da Fundação
Nacional do Índio – FUNAI

Actions aimed at disseminating research studies that can contribute toward protection and safeguard of indigenous people's cultural heritage have been the main focus of the work developed by The Indigenous Peoples Museum in the past decade. It is, thus, with great pleasure that the Indigenous People's National Foundation present this publication dedicated to the Iny Mahādu, or the Karajá, as this people is better known in the state of Tocantins.

The partnership that The Indigenous Peoples Museum has been consolidating with the Indigenous peoples is of key importance for developing projects such as those carried out by the Indigenous Languages and Cultures Documentation Program, and the Indigenous Peoples in the Museum Project. These projects rely on highly qualified professional teams dedicated to training indigenous research agents to work with documentation and safeguarding of their cultural, material and immaterial, heritage.

The third edition of the Indigenous Peoples in the Museum Project, dedicated to the Iny art and culture, brings out to the public items of the original collections of The Indigenous Peoples Museum, dated back from the mid-nineteenth century, as well as current production objects from the Iny villages, recently acquired by the institution. Such collections offer us a rich and detailed historic panorama of the evolution of Iny material culture, especially displayed through the figurative ceramics made by the Iny. This exhibition booklet, signed by the curator of the exhibits Chang Whan, showcases the Karajá ceramics, recently officially promulgated as Brazilian cultural heritage, an art expression that portrays the meaning of the daily and the ritual manifestations of these original inhabitants of the Bananal Island.

Marta Maria do Amaral Azevedo
President of the Indigenous Peoples
National Foundation – FUNAI

Ix̣yju Museu sōemy raaōmyṣḍỵny-re torimahādu iny aōmyṣḍỵ rièrykèmy tule wiohenadỵ tikiemy iny mahādu tabdèḍỵnana-di ṛyirakèmy. Tai tahe FUNAI iny-di lòrèdu, sōemy rabdèsarèri kaatyryti ritèòsinyrèriki, iny karajá bdèḍỵnana-my relyykremy relere, Tocantins mahādu-my raèrytyhymyhyre tai hāwadu-my.

Ix̣yju mahādu-wna butumy raaōmyṣḍỵnyḥỵre, Ix̣yju Museu projeto ḥerbi-my aō riwinyḥỵre, iwsè-my rybè-di aōmyṣḍỵ tule iny ḥỵna timybo ṛyira wsè-my rityyrtinyḥỵre Ix̣yju Museu aōmyṣḍỵrare iprojetu rèny. Tairèny aōerytyhy ijōdire rowiòhèḍỵkremy roixinaḍỵkremy, ix̣yju aōitxèsèdumy tyyrti-du riijekremy ix̣yju aōtyhy, aō txierahu aō txierahu-ò, taijoi ḥorō.

linataōna bdè-my Ix̣yju Museu aōmyṣḍỵna iny mahādu dèè iywiḍỵ-my relere. Iny aōna, irèhèmy rararèmy ṛyimyḥỵre Ix̣yju Museu-ki nateòsimymyhyde butudèè tori mahādu-ò itxèrè-my rirahumyhyre-ò. Sōemy aōtmyra wiji relere mahādu riarirènyre, iny mahādu alòrsè-du mahādu-rbi itxèrèna-my rateòsikre-my. Ritxoo witxirawitxira wijina mahādu ritxoo ḥỵna ritxoo-rbi iwitxira-my dèlèmyhyde karaja su ritxoo. Kaa tyyrti heka Dra. Chang Whan riwinyre tule riywinyre itxèrèna-my dèòsina-my, iny lorsèna karaja subdèḍỵnana lorsèna bdèḍỵnana-ki aōtyhymy roimyḥỵre Brasil-ki. Ritxoo heka ikeitxenadi-my rèlèmyhyre timybo iny ḥỵna ṛyiramyḥỵ bdèḍỵnana, iny bdebutè-my rahāwany-my ṛyira mahādu bdèḍỵnana.

Marta Maria do Amaral Azevedo
Fundação Nacional do Índio – FUNAI Wèdu

A apresentação deste catálogo, feito no âmbito do Projeto Índio no Museu, é mais um passo do Museu do Índio/FUNAI na democratização do acesso às informações sobre as culturas indígenas brasileiras e no pacto de parceria firmado com os *Iny Mahādu*.

Tema da terceira edição do Projeto Índio no Museu, os Karajá, como este povo originário do Tocantins é mais conhecido, têm se empenhado em diversas atividades que vem sendo desenvolvidas pelo Museu do Índio, confirmando o desejo de garantir o fortalecimento de sua história e seu patrimônio cultural para as futuras gerações. Agradeço particularmente às comunidades das aldeias Hāwalò e Btōiry pelo entusiasmo e pela participação ativa em todas as etapas de produção das cinco exposições do Projeto Índio no Museu, inauguradas no Museu do Índio em abril de 2011, sob a curadoria de Chang Whan.

Estudiosa da arte e da cultura material karajá desde a década de 90, a Dra. Chang Whan nos traz sua experiência e soma esforços, como pesquisadora colaboradora, no Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas, iniciado em 2009, sob a coordenação do Museu do Índio/FUNAI. Todo o material apresentado no Projeto Índio no Museu: os *Iny Mahādu*, entre imagens, sons e peças, incluindo indumentária e objetos rituais, foram coletados e/ou produzidos em atividades desenvolvidas pelo PRODOCLIN.

Graças à generosidade dos *Iny Mahādu* e de Chang Whan, esta publicação permite ao Museu do Índio contribuir, mais uma vez, para o aprofundamento dos conhecimentos acerca do patrimônio cultural – material e imaterial – Karajá.

José Carlos Levinho
Diretor do Museu do Índio

Presenting this booklet, made within the Indigenous People in the Museum Project, is one further step taken by the Indigenous Peoples Museum/FUNAI towards making information about Brazilian indigenous cultures publicly accessible, as well as consolidating the partnership established with the Iny Mahādu.

Theme of the third edition of the Indigenous People in the Museum Project, the Karajá, as these original people from the inlands of Tocantins are known, have been actively involved in many activities developed by the Indigenous Peoples Museum, thus showing their willingness to promote their history and cultural strength, and to safeguard their heritage for their future generations. I would particularly like to thank the Hāwalò and Btōiry villagers for their enthusiasm and for taking active part in all the production phases of the five exhibits of the Indigenous People in the Museum Project, which opened at the Indigenous Peoples Museum in April, 2011, under the curatorship of Chang Whan.

Researcher of Karajá art and material culture since the 90', Chang Whan has brought her expertise to the project, as well as added efforts as researcher collaborator to the Indigenous Languages and Cultures Documentation Program, which started in 2009, under the coordination of The Indigenous Peoples Museum/FUNAI. All the material presented in the Indigenous People in the Museum Project: Iny Mahādu, including images, sound, and material cultural items, such as costumes, adornments and ritual objects, have been collected or produced in actions developed by the PRODOCLIN.

Thanks to the generosity of the Iny Mahādu and Chang Whan, this publication has allowed The Indigenous Peoples Museum to once more contribute to the dissemination of the knowledge on the Karajá material and immaterial cultural heritage.

José Carlos Levinho
Director of The Indigenous Peoples Museum

Kaa tyyrti heka, ix̃ju projeto rare, Ix̃ju Museu/FUNAI wana aōmys̃d̃ỹna-ō riteòsinyre ix̃ju bdèd̃ỹnana Brasil ix̃ju, taiheka Iny mahādu wana wideewomy naaōmys̃d̃ỹnymyh̃de.

linataōna tahe kia projetu rare, Ix̃ju Museu iny mahādu dèè riwinyre Tocantins-my r̃imyh̃re-ò. Sōemy aōnaōna relere Ix̃ju Museu herbi iny mahādu-wna raruruterekremy iijyyrèny iaōtyhyrèny iny bdèd̃ỹnana-ki kiemy iriokore mahādu dèè. Hāwalò mahādu-my reālārèri tule Btōiry mahādu-my tamy rexiwodèybinyrènyre, ikykí ròwid̃ỹrènyre ihèrènykihyky iruyrè bdè-my dèòsina relere, Ix̃ju Museu projeto, dèysa riwinyrènyre Ix̃ju Museu, abril ahādu-bdeu 2011, Chang Whan idi tarukire.

Idi ratyrytinyre iny wid̃ỹna alòrsèna bdèd̃ỹnana-di 90 wyra bdeuhuk̃yle riòrarunyre, Dra. Chang Whan timybo rieryre ritèòsinyre idi ratyrytinyre herbi-my rirtinymyh̃re rybè, ix̃ju rybe, 2009 bdeu riòrarunyre Ix̃ju Museu/FUNAI riwèdunyre. Butumy aōbo ratèòsire kia projeto Ix̃ju Museu-ki: Iny mahādu, iumyrèny itxèrèna-my, tule iwiu rèny tòrsènarèny, iixiywid̃ỹnarèny, rihumy ri-arirènyre rowid̃ỹrènyre PRODOCLIN tuu ijōmy riwinyre wiòhèd̃ỹna-my.

Chang Whan iny mahādu-wna iinytyhyrènyrexier̃y heka riwahinymyh̃re Ix̃ju Museu ixyby rowiòhèd̃ỹrènykremy, ixyby risōenyrènykremy iny aōtyhy bdèd̃ỹnanamy ròèrynad̃ỹrènykremy iny aōmyd̃ỹna lobixina-my r̃imyh̃re tule iny aōmyd̃ỹna lobixina-my aōkō r̃imyh̃re iny bdèd̃ỹnana.

José Carlos Levinho
Ix̃ju Museu Wèdu

PRESIDENTE DA REPÚBLICA DO BRASIL
PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF BRAZIL
DILMA VANA ROUSSEF

MINISTRO DE ESTADO DA JUSTIÇA
MINISTER OF JUSTICE
JOSÉ EDUARDO CARDOZO

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO
PRESIDENT OF THE NATIONAL INDIAN FOUNDATION
MARTA MARIA DO AMARAL AZEVEDO

DIRETOR DO MUSEU DO ÍNDIO
DIRECTOR OF THE INDIAN MUSEUM
JOSÉ CARLOS LEVINHO

39(81=1-82) Karajá
W552i

WHAN, Chang. Iny: Karajá / Chang
Whan. Rio de Janeiro :
Museu do Índio – FUNAI, 2012.

96p. il. color

ISBN 978-85-85986-44-5

1. Karajá, 2. Cultura indígena 3. Iny 4. Fotografias I. Título

Ficha catalográfica: Lidia Lucia Zelesco CRB-7 / 3401

Sumário

▶ Os Karajá	9
▶ Iny mahãdu	23
▶ Hetohokỹ	27
▶ Ijadòma	39
▶ Jyrè	43
▶ Ijasò	49
▶ Ritxoko	53
▶ Kabròrò-my ikyky	77
▶ Projeto Índio no Museu	83





Os Karajá

Os Karajá são um povo indígena brasileiro, habitantes imemoriais da bacia do rio Araguaia, na ilha do Bananal¹ e cercanias, compreendendo um território que abrange as fronteiras entre os estados de Tocantins, Pará, Mato Grosso e Goiás. Os *Iny* [i'nã], como se auto-designam, compreendem três sub-grupos que compartilham a mesma matriz cultural e linguística - os Karajá, propriamente ditos, os Javaé e os Xambioá (Karajá do Norte). Os Karajá/*Iny* do primeiro grupo são os mais numerosos, somando atualmente uma população de cerca de 3.200 pessoas vivendo em 18 aldeias. As aldeias de Santa Isabel do Morro (*Hāwalò*) e Fontoura (*Btōiry*), localizadas na margem ocidental da ilha do Bananal, banhada pelo rio Araguaia, na divisa com o estado de Mato Grosso, são as de assentamentos mais antigos e as maiores comunidades karajá, atualmente com cerca de 680 e 650 habitantes respectivamente. A língua karajá, *inyrybe* ("a fala dos *Iny*"), pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê, é ativamente falada por todas as gerações na maioria das aldeias.

¹ Ilha fluvial do rio Araguaia. Maior ilha fluvial do planeta, é formada pela bifurcação do rio Araguaia em um braço menor, o rio Javaés, que depois volta a se encontrar com o Araguaia, cerca de 350 km adiante.

The Karajá are a Brazilian indigenous people that have traditionally inhabited the Araguaia river basin, on the Bananal Island¹ and its surrounding areas, along the borders of the state of Tocantins, Pará, Mato Grosso and Goiás. The Karajá, who call themselves Iny [i'nã], are part of a larger cultural family comprising three sub-groups that share a common cultural and linguistic matrix, namely, the Karajá themselves, the Javaé and the Xambioá (also known as the Karajá of the North). Their current population ranges 3,200 people living in 18 villages. Santa Isabel do Morro (Hāwalò) and Fontoura (Btōiry), located on the western banks of the Bananal Island, washed by the Araguaia river, on the border of the state of Mato Grosso, are the oldest and largest Karajá villages, with about 680 and 650 people, respectively. The Karajá language, Inyrybe ("the Iny speech"), a branch of the Macro-Jê linguistic stock, is actively spoken by all generations in most villages.

¹ A fluvial river on the Araguaia River. Earth's largest fluvial island, it is formed by the splitting of the Araguaia river into a smaller stream, called the Javaés river.

Rio Araguaia e Ilha do Bananal no Brasil



Terras Indígenas na Bacia do Araguaia

PARÁ

TOCATINS

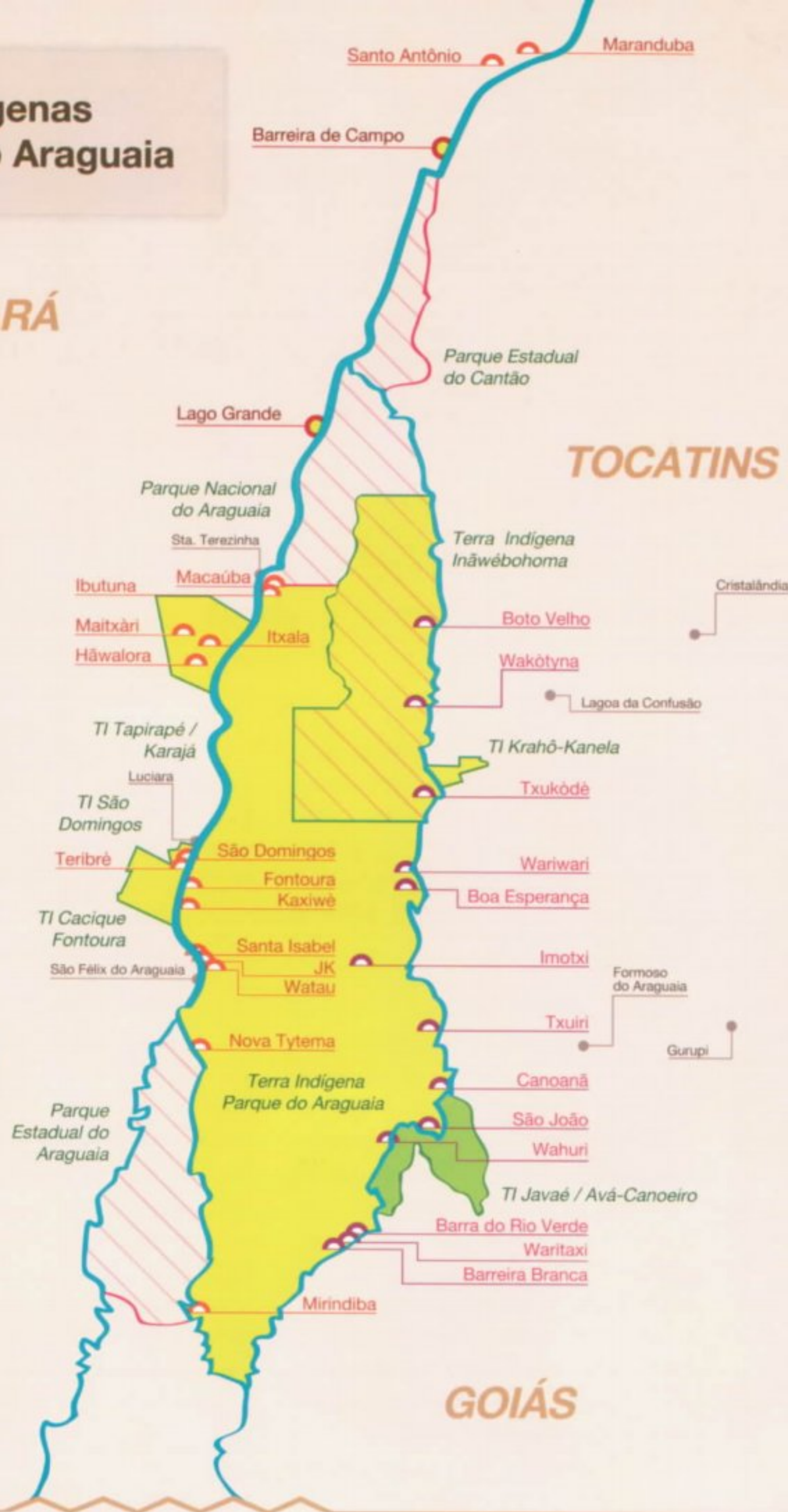
MATO GROSSO

GOIÁS

MATO GROSSO

GOIÁS

- Aldeia Javaé atual
- Aldeia Karajá atual
- Famílias Karajá morando em cidade situada em antigo sítio de ocupação Karajá
- Cidade
- Terra Indígena
- Terra Indígena em estudo
- Unidade de conservação de proteção integral
- Rio





Aldeia Hãwalò (Santa Isabel do Morro), Ilha do Bananal, TO



Os Karajá/Iny, notadamente os subgrupos Karajá e Javaé, têm conseguido preservar suas heranças culturais e suas línguas, mantendo-as vivas até os dias atuais, nesse mundo globalizado, do início do terceiro milênio. Tal quadro é, de fato, admirável, em se considerando que seus primeiros contatos com a sociedade nacional remontam há mais de dois séculos. De lá para cá, esses contatos, sejam amistosos ou conflituosos, se intensificaram e se tornaram mais frequentes, transformando-se em convívio. Os Iny estão hoje plenamente integrados e inseridos na sociedade nacional. Dominam o português como segunda língua e ocupam cargos em instituições do estado brasileiro - são funcionários na FUNAI e na FUNASA, agentes de saúde, técnicos, enfermeiros, professores, coordenadores e diretores em suas escolas indígenas, advogados, vereadores.

The Iny people, especially the subgroups Karajá and Javaé, have managed to keep their cultural heritage and language alive until present days. An admirable feat, indeed, especially when we know that their early contacts with the surrounding Brazilian society started more than two centuries ago. Since then, these contacts, either friendly or conflicting, have grown more frequent and intense, turning into coexistence. The Iny are nowadays fully integrated into the Brazilian national society. They have mastered Brazilian Portuguese as a second language, and taken work positions in Brazilian State institutions, such as FUNAI and FUNASA². They are civil servants, health agents, nurses, school teachers, principals, lawyers, town representatives. They are well acquainted with and seek appropriate

² Fundação Nacional do Índio and Fundação Nacional da Saúde, Brazilian state agencies in charge of indigenous peoples affairs.



Aldeia Btôiry (Fontoura), Ilha do Bananal, TO

dores, entre muitas outras ocupações profissionais. Conhecem e buscam se apropriar de bens e comodidades tecnológicas do mundo globalizado - têm RG, CPF, título eleitoral, conta em banco, celular, lanchas “voadeiras”, carros, motos, computadores, e-mail, e participam de redes sociais. São consumidores regulares no comércio das cidades próximas de suas aldeias, onde frequentam restaurantes, clubes e *lan-houses*. Não raro, viajam pelo Brasil e até pelo mundo, visitando grandes cidades e capitais, participando de eventos, apresentando suas danças e cantos, e comercializando seus artesanatos. Em suma, são cidadãos brasileiros e estão antenados ao mundo globalizado contemporâneo.

Contudo, o povo *iny* têm conseguido, de uma forma geral, não deixar que toda essa miscigenação cultural viesse a abalar a convicção na eficácia

tion of assets and technology commodities of the modern global world. They have Brazilian IDs, social security, voters' registrations, bank accounts, cell phones, motor boats, cars, motorcycles. Especially, the young generations are more and more internet connected, taking part in social networks, and using e-mails. They are regular customers in the nearby towns' stores, restaurants, clubs, and cyber cafés, and more often than not they travel throughout Brazil and even abroad, visiting big cities and capitals, where they perform their chants and dances, and sell their art-crafts. In short, they are Brazilian citizens and they are tuned in with the contemporary globalized world.

Nevertheless, the Iny people have managed, in most cases, not to allow that all this intercultural mélange affected their firm belief in the efficacy of their traditional practices, or weakened their love for their cultural heritage. The Karajá





de suas práticas tradicionais ou enfraquecesse seu amor pelas suas heranças culturais. A língua karajá, *inyrybe*, é a língua materna das crianças na maioria das aldeias, sendo o português adquirido como segunda língua apenas na idade escolar. Tal quadro é, de fato, admirável, especialmente quando lembramos que muitos outros povos nativos brasileiros, como inclusive os próprios *Iny* de algumas regiões mais periféricas, como nas aldeias de Aruanã, no estado de Goiás e do PI Xambioá, vêm experimentando processo intenso de perda linguística e cultural, em relativamente bem menos tempo de interação com a hegemônica sociedade nacional.

O estado brasileiro, através de órgãos como o Ministério da Justiça, a FUNAI, e o IPHAN, assim como

language, Inyrybe, is the mother tongue and primary language of children in most villages, whereas Brazilian Portuguese is acquired as a second language only at school age. Such social and cultural frame is, indeed, admirable, especially when we remember that many other Brazilian native peoples, including some of their own iny relatives who live in peripheral areas, such as those in the Aruanã village, in the state of Goiás, and in PI Xambioá, have gone through intense process of linguistic and cultural loss, in relatively much shorter time of contact with the Brazilian society.

The Brazilian State, through agencies such as the Ministry of Justice, FUNAI, and IPHAN³, as well as various non-governmental organizations, have put out efforts

³ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, National Institute of Historical and Artistic Heritage.





diversas agências civis não governamentais, têm dedicado esforços na implantação de políticas públicas voltadas para a garantia dos direitos de populações indígenas, tais como o reconhecimento oficial de seus territórios tradicionais, a implementação de educação indígena bilíngue e diferenciada, além de incentivos para ações de preservação de seus patrimônios culturais. A ilha do Bananal já está, na totalidade de sua extensão, homologada como Terra Indígena Parque do Araguaia⁴.

Podemos afirmar, contudo, que os fatores mais decisivos que contribuem para a preservação da cultura e da língua *iny* estão no seio de seu próprio povo, na sua cosmovisão - na convicção em suas crenças e na importância da manutenção do equilíbrio entre os três níveis do mundo *iny*, o celestial, o terreno, e o subaquático. Equilíbrio esse que é garantido pela realização de festas e rituais cíclicos, além da estrita observância de normas e condutas sociais prescritas desde tempos imemoriais. A alegria, a jovialidade, a disposição lúdica são traços inerentes ao *ethos iny*, e convertem-se em energia e entusiasmo dedicados aos preparativos e aos festejos rituais, como o *Hetohokỹ*, a grande festa que marca a iniciação dos meninos *jyrè*. Para essas ocasiões, belos adornos e indumentárias, além de objetos cerimoniais, são confeccionados para produzirem beleza, prazer estético e orgulho étnico entre os *Iny*.

A cultura *iny* parece estar forte e vigorosa, sobretudo nas aldeias maiores. Mas o povo *iny* está consciente

towards public policies that aim at safeguarding the rights of indigenous peoples, such as decrees officially recognizing their rights to traditional land areas, the implementation of differentiated bilingual indigenous education, and incentives for actions towards preservation of their cultural heritage. The Bananal Island, in its entire extension, has already been officially promulgated as the Araguaia Park Indigenous Territory⁴.

However, it is quite clear that the most decisive factors that have contributed to the preservation of Iny cultural legacy and language originate from within their own people: their utmost conviction in their worldview, their beliefs, and the importance of maintaining the proper balance among the three Iny world levels, namely, heavenly, earthly and underwater. Such balance is guaranteed by the cyclical holding of their festivals and rituals, along with the strict observance of social rules and conducts prescribed since time immemorial. Cheerfulness and playfulness are inherent traits of the Iny ethos, which are in turn converted into energy and enthusiasm devoted to preparations and celebrations of their ritual festivities, such as the *Hetohokỹ*, the Big House Festivity, held for the initiation of the *jyrè* boys, the river otter boys. For those occasions, beautiful traditional body adornments and costumes are crafted to produce beauty, aesthetic pleasure and ethnic pride among the Iny.

Iny culture seems to be strong and vigorous, especially in the large villages. Nevertheless, the Iny people are aware that they ought to be cautious. Facing

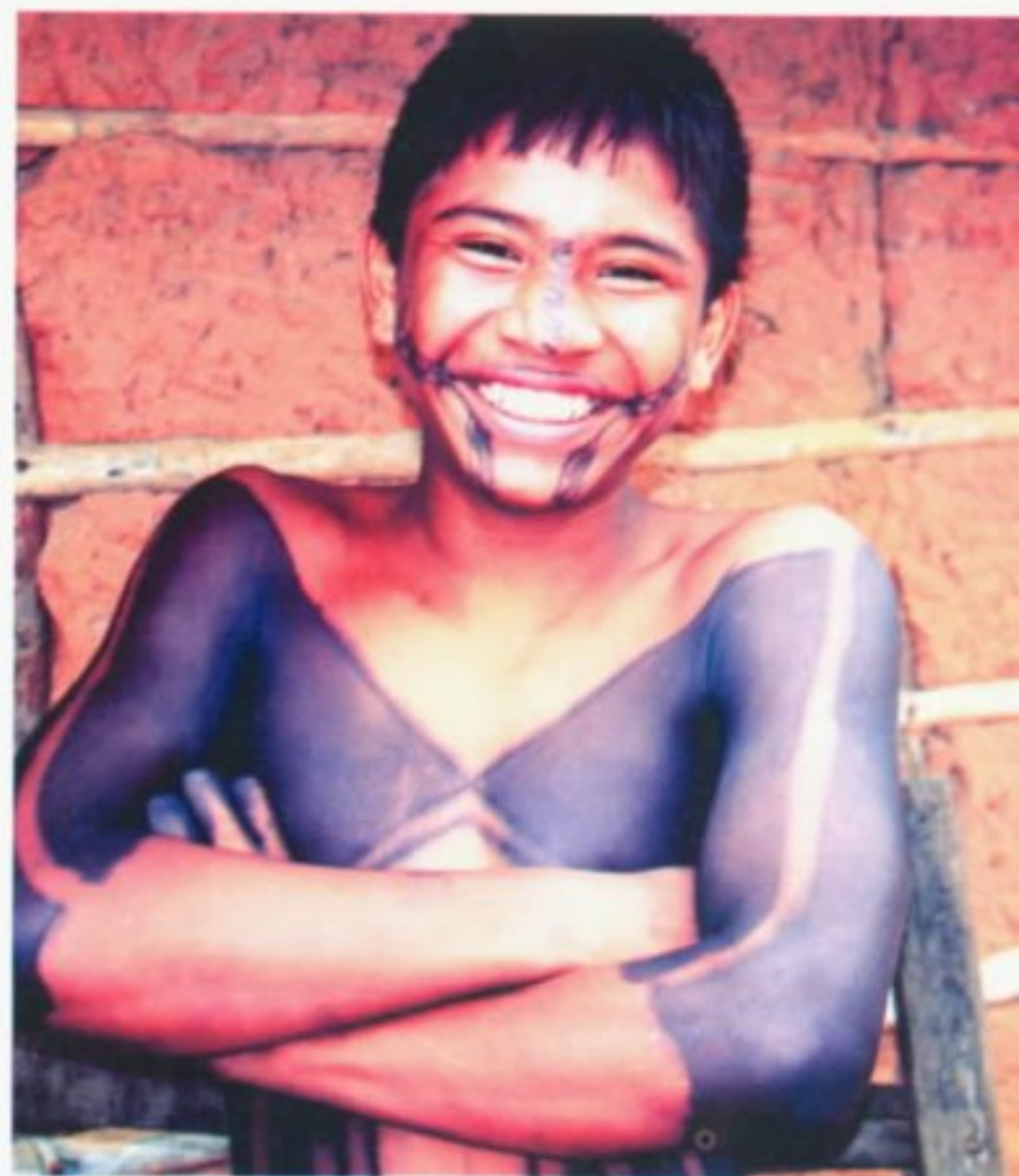
⁴ Terra Indígena Parque do Araguaia

de que não deve se descuidar, pois frente aos avanços hegemônicos da sociedade globalizada, sua cultura de transmissão oral, inter-geracional, se revela frágil e sob constante ameaça. As lideranças *iny* preocupam-se especialmente com seus jovens, que vivem entre dois mundos e correm o risco de se perderem num limbo cultural. São frequentemente atraídos pelas sedutoras novidades da sociedade de consumo, que, como facas de dois gumes, trazem benesses e malefícios - muitas vezes, mais malefícios, como açúcar e sal em demasia na alimentação, lixo e sucata nas aldeias, além de alcoolismo, drogas e prostituição, destruidores de vidas e identidades. As associações *Iny Mahādu*, que gere e coordena uma cooperativa de artesãos *iny*, e *Iny Bededyynana*, que promove oficinas de transmissão de saberes e valorização cultural, são esforços para manter a integridade da identidade *iny*.

Hoje o povo *iny* conta também com o trabalho e o investimento do PROGDOC, um amplo projeto de documentação que integra pesquisa de campo, tecnologia de ponta e formação de pesquisadores indígenas. O programa, fruto de um esforço conjunto entre a Fundação Nacional do Índio - FUNAI, a Fundação Banco do Brasil e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO, visa garantir a salvaguarda do patrimônio cultural indígena brasileiro, através da documentação de línguas e saberes das sociedades indígenas brasileiras. O trabalho é coordenado

the continuous advances of the hegemonic globalized society, their cultural heritage, of oral and inter-generational transmission, reveals to be vulnerable and under constant threat. The Iny leaders have been especially concerned with their youth, who live in between two worlds, and risk getting astray, out on a cultural limb. They are often attracted by the seductive novelties of the consumerist society, which, as double edged knives, bring both good and bad things into their lives - more often than not, more bad things, such as excessive use of sugar and salt in their diet, garbage and litter in the villages, not to mention alcohol, drugs and prostitution, which have destroyed many lives and identities. Organizations, such as Iny Mahādu, an Iny artisan's co-operative, and Iny Bededyynana, which promotes traditional knowledge workshops and puts up Iny cultural dance performances, are some of their own efforts to keep the Iny cultural identity's integrity.

Presently, the Iny people can also count on the work and the funding from PROGDOC, an extensive documentation project that integrates field work, modern technology and training of indigenous researchers in documentation. The program is a joint effort of the Brazilian National Indigenous Peoples' Foundation (FUNAI), the Banco do Brasil Foundation, and the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), aiming at safeguarding the Brazilian indigenous people's cultural heritage through documentation of their languages and cultures. All the work is coordinated by







pelo Museu do Índio do Rio de Janeiro, órgão gestor técnico científico. O Projeto Karajá, um dos projetos que integram o Projeto de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas, PRODOCLIN, vem, desde 2010, com a anuência do povo *iny* e uma equipe na qual participam pesquisadores karajá, se dedicando a documentar em vídeo e áudio diferentes gêneros de fala karajá, além de saberes, festas e ritos tradicionais. O material documental reunido está sendo processado e comporá uma base de dados digital a ser gerenciada pelo Museu do Índio. O projeto tem o compromisso de retornar cópias de todo material produzido para as comunidades karajá, além de prever a produção de materiais didáticos e para-didáticos para uso nas suas escolas. Para cada

the Museu do Índio in Rio de Janeiro, which is the program's scientific and technological headquarters. The Karajá Project, one of several projects that integrates the Indigenous Languages and Cultures Documentation Project, PRODOCLIN, has, since 2010, with the formal consent of the Iny people, and a team of researchers, including Karajá training researchers, been documenting in video and audio different speech genres, native knowledge, cultural practices, traditional ceremonies and festivities. All documented material is being processed and organized so as to integrate a digital database to be operated and managed by the Museu do Índio. It is a commitment of the project to return copies of all material produced to the Karajá people, as well as the production of school material for use at the schools



projeto do PRODOC, um site foi criado para apresentar a etnia, e informar sobre o trabalho em desenvolvimento, e o material produzido. O acesso ao conteúdo do material é controlado pelos servidores do Museu do Índio, cabendo aos povos autores determinar os critérios de acessibilidade aos mesmos.

O projeto Índio no Museu de 2011, dedicado ao povo karajá, e intitulado *Iny /Karajá*, contou com inestimável material audiovisual e fotográfico produzido pelo trabalho de documentação desenvolvido em campo pelo Projeto Karajá do PRODOCLIN. Apresentamos uma exposição etnográfica sobre a grande festa que marca a iniciação de meninos - o *Hetohokỹ*. Paralelamente, há uma mostra fotográfica apresentando os *ijasò* - os *aruanãs*, que são as entidades supernaturais com quem os Karajá convivem durante certos períodos do ano. O projeto Índio no Museu *Iny / Karajá* traz também uma mostra de arte dedicada às ri-

in the villages. For each project in the PRODOCLIN, a website has been created to present the ethnic group, the work that is being developed, and the material produced. All material content will be controlled by the servers of the Museu do Índio, whereas it will be up to the indigenous people themselves to determine the terms and criteria of accessibility to the material that concerns them.

The Project Índio no Museu 2011, named *Iny/Karajá*, showcasing the Karajá people and culture, relied on inestimable audiovisual and photographic material produced by the field documentation work carried on by the Karajá Project of the PRODOCLIN. We present an ethnographic exhibit on the great festival that celebrates the initiation of Karajá boys – the *Hetohokỹ*. Meanwhile, a photograph show is dedicated to the *ijasò* – the *aruanãs*, supernatural entities with whom the Karajá relate during certain periods of the year. The Project Índio no Museu *Iny/Karajá* also brings an art exhibit dedicated to the *ritxoko* – the Karajá figurative ceramic. On the lawn of the museum, a replica of the *Hetohokỹ*, the Big House, was built by the *Iny* who came to take part in the openings of the exhibits.

The ethnographic exhibit “*Hetohokỹ: The Big House Ritual*” brings images, sounds and material elements related to this major Karajá festival, aiming at conveying the atmosphere of celebration, beauty and cheerfulness that takes over the whole village, when guests from neighbor villages are greeted and welcomed to take part in the rites that will launch the initiation procedures of the new *jyrè* boys.

txoko - a arte figurativa em cerâmica das mulheres karajá. No jardim do museu, uma réplica do *Hetohokỹ*, a Casa Grande, foi construída pelos próprios Karajá, que, convidados, vieram para participar da abertura das mostras.

A exposição etnográfica “*Hetohokỹ*: O Ritual da Casa Grande” traz imagens, sons e elementos da cultura material relacionados a esta grande festa karajá, buscando transmitir o clima de celebração, de beleza e de alegria que toma conta das aldeias, quando convidados de aldeias vizinhas são recepcionados para participarem das celebrações e dos ritos que inauguram a iniciação dos novos *jyrè*.

A mostra fotográfica “*Ijasò*” apresenta os *aruanãs*⁵, entidades supernaturais, ancestrais imortais dos *Iny*, que visitam as aldeias periodicamente para conviver durante uma temporada com seus descendentes atuais. Quando estão nas aldeias, os *ijasò* ficam hospedados na casa dos *aruanã*, saindo de lá regularmente para cantar e dançar com as *ijadoma*, as meninas-moças, e também para participar de ritos do *Hetohokỹ*.

A mostra “*Ritxoko*: retratos cerâmicos da vida *iny*” apresenta a arte figurativa das ceramistas *iny*, recentemente tombadas como patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN. Com suas *ritxoko*, elas retratam cenas da vida cotidiana e ritual do mundo *iny*, além de seres sobrenaturais de sua cosmologia e personagens e eventos de seus mitos e narrativas tradicionais.



The photographic show “Ijasò” presents the arowanas⁵, supernatural beings, immortal ancestors of the Iny that periodically visit the villages in order to spend time with their earthly descendants. When in the villages, the various different kinds of ijasò stay at the house of the aruanãs, coming out regularly to sing and dance with the ijadoma, the young coming of age girls, as well as to take part in rites of the Hetohokỹ festival.

The Karajá ceramic art exhibit “Ritxoko: ceramic portraits of Iny life” presents the figurative ceramic art of the Iny women potters, which has recently been established as Brazilian national cultural patrimony. Through these clay figurines, many instances of the Iny daily village life, as well as their ritual episodes, are portrayed. Supernatural beings of the Iny cosmology and characters and events of their myths and traditional stories, all part of the Iny world, are also favorite themes.

⁵ *Osteoglossum bicirrhosum*, a fish species endemic to the Araguaia basin, of the Osteoglossidae family, also known as bonytongues.





Iny Mahãdu

Somos os *Iny mahãdu*, povo *Iny*. Também somos conhecidos como os Karajá, nome que há muito tempo nos foi dado por outros índios e que ficou mais difundido. Juntamente com os nossos parentes Javaé (*Ixãju mahãdu*) e Xambioá (*Ixãbiòwa*), também conhecidos como os Karajá do Norte, formamos a “grande família *iny*”, pois compartilhamos a mesma matriz cultural e linguística. Falamos o *inyrybè*, a língua karajá, do tronco linguístico Macro-Jê. Atualmente, a nossa população soma cerca de 3.200 pessoas, distribuídas em 18 aldeias.

We are the Iny mahãdu, the Iny people. We are also known as the Karajá, name that was given to us long ago by other indigenous people, having, since then, become more widespread in the region we live. Together with our relatives, the Javaé (Ixãju mahãdu) and the Xambioá (Ixãbiòwa), also known as the Karajá of the North, we form the “great Iny family” as we share the same cultural and linguistic matrix. We speak Inyrybè, the Karajá language, of the Macro-Jê stock. Our current population reaches around 3,200 people distributed among 18 villages.

*Diary boho iny mahãdu
watxirènyrèri. Kaa butumy
hāwa hāwa karajá-my
rièrymyhÿre nii, irèhè-my
rauhè-my ratximyhÿre,
ijō ixÿju mahãdu iny-
my relyymyhÿre tai
taheraèrymy roimyhÿre,
butule-my iny ijoirèny
Ixÿjumahãdu tule Ixÿbiòwa
mahãdu, tule raèrymyhÿre
ibòò mahãdu-my. Tahe
butumy iny ijoì lehekÿ
rÿimyhÿre, warybèrény
wiwsèle rarybémyhÿrènyre
tule waōmydÿÿnanareny
wiwsère. Iny rybè Macro-
Jê ribi raòrarure. Wiji 3.200
bdèmy iny sōe, 18 my iny
hāwa sōeki iny rÿimyhÿre.*



*Wamahādurèny kamy rasỹnyre, Bdebute
ljataho rki rare, Berohokỹ, riokromy
roimyhỹre bero riòrè-wna, Tocantins
hāwa wèrbi-ki, tule, Pará, Mato Grosso,
Goiás wèrbi-ki hāwa ijōdire. Hāwalò,
Btōiry mahādu wiji 680, 630-my lny sōe
tii boho inihikỹtyhyre hāwa hāwa-rbi,
iharè-my ihetxinare. Ijō hāwa ihetxina tule
rỹira: Krehāwa, Itxala, Macaúba, Buridina,
Mirindiba, Maranduba my sōe. Kaa tasỹ
Hāwa tmyra mahādurare: Nova Tytema,
Watau, JK, Teribre, Axiwe, ta Wrebia ijōra.*

Nossa gente, desde sempre, vive às margens do Rio Araguaia, principalmente na Ilha do Bananal, uma ilha fluvial formada pelos rios Araguaia e Javaés, no estado de Tocantins. Temos aldeias também em áreas próximas, nos estados do Pará, Mato Grosso e Goiás. As aldeias de Hāwalò (Santa Isabel do Morro) e Btōiry (Fontoura), atualmente com cerca de 680 e 650 habitantes, respectivamente, são as maiores e as mais antigas comunidades iny. Outras aldeias tradicionais são as de Krehāwa (São Domingos), Itxala, Macaúba, Buridina (Aruanã), Mirindiba e Maranduba. De assentamento mais recente, e menores, temos as aldeias de Hāwalora, Ibutuna, Nova Tytema, Watau, JK, Teribrè, Awixe e Wrebia.

Our people have always lived at the banks of the Araguaia River, mainly on the Bananal Island, a fluvial island formed by the Araguaia and Javaés rivers, in the state of Tocantins. We also have villages in nearby areas, in the states of Pará, Mato Grosso and Goiás. The villages of Hāwalò (Santa Isabel do Morro) and Btōiry (Fontoura) are the two largest and oldest communities, currently with 680 and 650 inhabitants each. Other traditional villages are Krehāwa (São Domingos), Itxala, Macaúba, Buridina (Aruanã), Mirindiba, and Maranduba. More recent and smaller settlements include the villages of Hāwalora, Ibutuna, Nova Tytema, Watau, JK, Teribrè, Awixe, and Wrebia.







Hetohokỹ

Casa Grande
The big house

Quando os nossos meninos estão crescendo, quase virando rapazes, seus pais levam presentes para o pajé-chefe de cerimônias e pedem um *Hetohokỹ* para eles. O pajé, então, concorda e anuncia na aldeia que vamos ter mais um *Hetohokỹ*, uma “Casa Grande”, para a iniciação dos meninos na vida de homem *iny*. Assim, com muitos meses de antecedência, as famílias começam os preparativos para a festa e para os rituais de iniciação. Enquanto isso, o pajé indica os *aruanās* que virão para proteger os meninos e ajudá-los a crescer fortes e saudáveis. Os *Aruanās*, que são os ancestrais imortais dos *Iny*,

When our boys are growing and almost becoming young men, their parents take gifts to the shaman - chief and request a Hetohokỹ for them. As the shaman-chief agrees, he announces in the village that we will have one more Hetrohokā, which translates as “the big house”, to host the initiation rites of the boys into manhood. And so, many months in advance, everyone begins to prepare for the Hetohokỹ. The shaman names the aruanās, our immortal ancestors, that will come to protect the boys and help them grow strong and healthy. The aruanās arrive at the villages, coming from

*Tiubo wariòrèrèny
raumynyrèny-wna,
raweryryhykỹnymyhỹreu,
tbyrèny aōdi riwymy
ralòmyhỹre hetohokỹ
wedù-ò. Iriòrè-di Hetohokỹ
rỹikremy. Tai tahe wedù
tamy rèòbymyhỹre, tuu
rarybèmyhỹre ijoi-ò,
Hetohokỹ ijōdikre-my.
Tai weryry umy raòrarukre-
my hābu yki. Myki tahe
sōèmy ahādu ikoki
rarèri, isỹrèny byyrè
riòrarunymyhỹre, dèysana
riywinymyhỹre. Hāri tahe
ijasò-di rarutònanymyhỹre
jyrè sè-ò iurònamy. Ijasò
inyky-ò rèhèmnyra,
bdèrahy-rbi, biu-rbi,
bèra-rbi ta ahu-rbi ijōmy
ròtuòmyhỹre.*



*Tbyrèny tahe oworuriwinymyhyrètahe
ròbròmymhyre, rawaxinymyhyre, isèrèny
tahe ijasò rýsýna riywinymyhyre.
Ilahirèny, ilajiràrèny tahe byyrè
riwinymyhyrènyre, rynana-my, irbi
sòemy jyre ixywidýyna rèlèmyhyre.*

*Dèòsina-my hetohoký bdèdýynana
rèwinyrènyrèri ityytrasana, aõni aõni
wiu ihàrè sòemy hetohoký bdèdýyna
kaki ratèòsikre. Timybo hāwa-ki dèysa
ròhònymyhyre ratèòsikre, urimy tule
timybo hāwa witxira ròtymyhyre,
jyrè tmyra-ò. Tai dèysa sòemy
ròhònymyhyre, tai diarý boho iny-my
rexidèòsinymyhyre.*

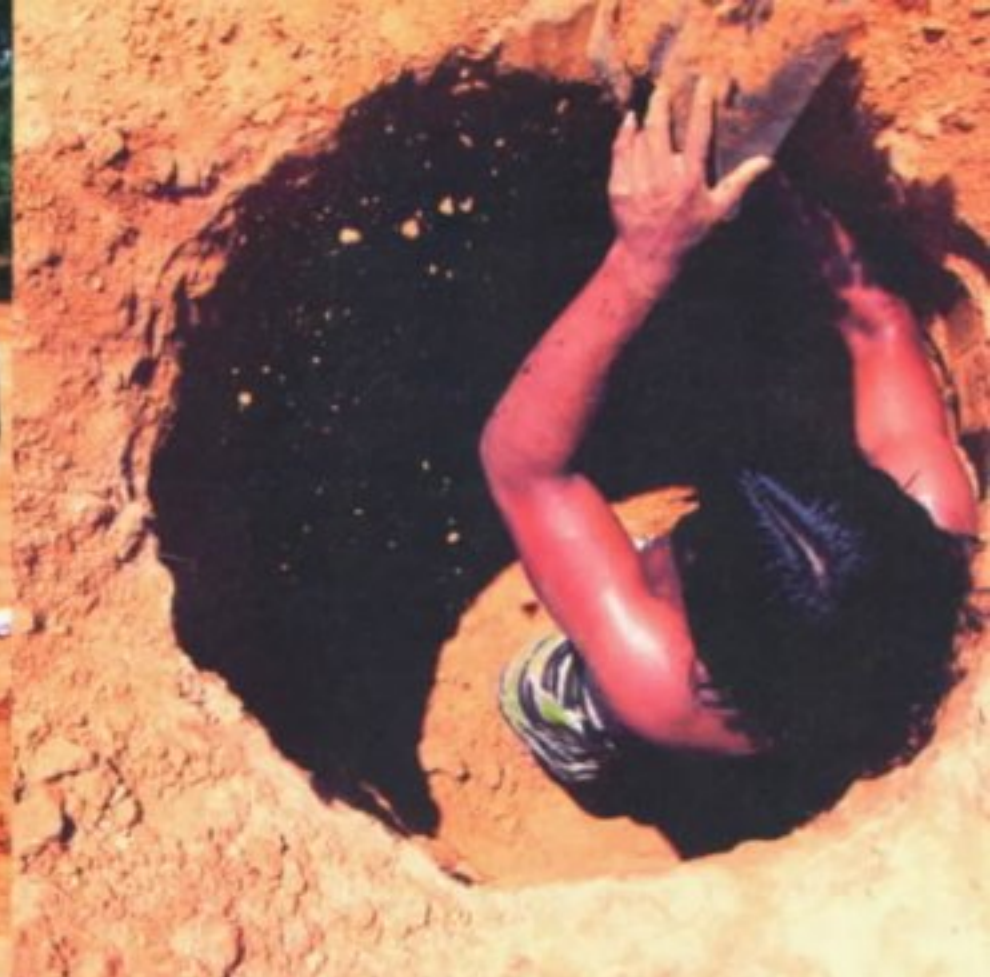
chegam nas aldeias, vindos do mato, do céu e das águas dos rios e dos lagos. Os pais plantam roças e pescam, e as mães preparam alimentos para eles. As avós e tias trabalham confeccionando esteiras, banquinhos e diversos adornos para os jyрэ (ariranha), como são chamados os meninos em iniciação.

Trazemos, para a exposição *Hetohoký*, imagens, sons e elementos materiais dessa grande festa. Desejamos transmitir o clima de celebração, de beleza e de alegria que toma conta das nossas aldeias, quando convidados de aldeias vizinhas são recebidos para participarem dos ritos que inauguram a iniciação dos novos jyрэ. São

the bushes, the sky, and from the waters of the rivers and lakes. the fathers of the boys plant crops and fish, and the mothers prepare food for the Aruanās. The grandmothers and aunts work on making mats, stools, and many adornments for the jyрэ (river otter), as the boys undergoing initiation are called.

We bring the images, sounds and material elements of the great festivity of the *Hetohoký*, seeking to convey the atmosphere of celebration, beauty and joy that takes over our villages, when relatives and guests from neighboring villages are welcomed to participate in the rites that inaugurate the initiation of new jyрэ. These





*Tiubo bero r̃ximyh̃yreu, março
ahādu-bdeu, wèdu, ijoina mahādu-ò
tò-dè riwahnymyh̃yreu, ijoina ube-txi
radémh̃yreu. Ridémh̃yreu-rbi tahe,
Hetohok̃y riwinymyh̃yreu radekremy tule
hetoriòrè iu rèlémh̃yreu, hèrèrawo ijōra.*

*lonana-u tahe, weryrybò mahādu
rayrimyh̃yrènyre, rexiywinymyh̃yrènyre, tai
sòemy iruxèramy rexirahòrèmyh̃yrènyre
taixiywid̃ỹnarèny-di.*

momentos que trazem muita alegria a todos e reafirmam nosso orgulho de ser Iny.

Quando o rio está cheio, geralmente no mês de março, o pajé dá o comando para que os homens providenciem o Tòò, um grande mastro, e o levantem, plantado-o, no pátio dos homens. Depois de erguido o Tòò, começamos a construção do Hetohok̃y e do hetoriòrè, a casa pequena, e por fim fazemos o hererawo, um corredor entre as duas casas.

are moments that bring much joy to all, and reaffirm our pride of being Iny.

When the river is full, usually in the month of March, the village shaman chief orders the men to prepare to raise the Tòò, a big pole, in the men's patio. Then, he orders the construction of the Hetohok̃y, the big house, as well as the hetoriòrè, the small house, and the hererawo, the corridor that connects one to another, for the Hetohok̃y festival.





No dia da grande festa, os rapazes se pintam, se arrumam e ficam muito bonitos com seus enfeites. Transformam-se, assim, em *worsy wenona*, “lin-dos espíritos dos mortos”. Enquanto aguardamos a chegada dos *worsy weno-na* e dos convidados das outras aldeias, começamos a percorrer a aldeia, desfilando, dançando e cantando.

On the day of the great festivity, the young men paint and dress themselves, looking very handsome with their adornments. This way they turn into worsy wenona, the beautiful spirits of the dead. While we wait for our guests and the worsy from the other villages to arrive, we parade around, marching, dancing and chanting.

***Worsy wenona-my
rexirahòrèmyhÿrènyre, rubu tyytyby
ruxerahakÿmy. Iwna tahe, hāwa
witxira worsy mahādu kdèhèmnykre
riraòmyhÿre, ubedi rèsèmy
rÿirèrimyhÿre rawiunymy. Bero-
di dotymyhÿde, heòty-di, hāwò-di,
heòtyhykÿ-dì, heòtyriorè-dì ijō.***





A chegada dos visitantes é pelo rio, em barcos, em canoas e nas lanchas “voadeiras”. Todos ficam muito alegres. Dançamos e cantamos muito. Depois, no *ijoina*, o pátio dos homens, desafiamos, em clima de brincadeira, os nossos convidados para o *ijesu*, nossa luta tradicional.

Durante toda a noite os *worsy* da aldeia visitante tentam derrubar o nosso *Tòò*, enquanto fazemos de tudo para impedi-los.

The visitors come along the river, in boats, canoes and motor-boats. Everybody gets very excited. We dance and sing very much. In the ijoina, the men's patio, we playfully challenge our guests to the ijesu, our traditional fight.

All through the night the worsy of the visiting villages try to overthrow our Tòò, while we do all we can to prevent it.

***Ibutumy tahe rabdèsamyhÿrènyre.
Rèsèmyhÿrènyre, rawiunymyhÿrènyre
sôèmy.***

***Iribi tahe ijoina ube-ki widèè ijèsummy
rekoamyhÿre.***

***Hāwā witxira worsy mahādu tahe watòrèny-
di dehummy risÿnyrèrihyky rurèhèrèhè
idirèny namyhÿde, iwna inatyhyhykÿmy ijòi
ròrènymyhÿre tòò rèsèkèlau.***









“Meu povo, eu estou fazendo a festa da Casa Grande. Meu filho também está participando, estou muito feliz, todos temos que estar felizes. Devemos usar nossa vestimenta tradicional. Não podemos esquecer nossa cultura. É preciso ensinar as histórias e as músicas tradicionais para os nossos filhos, música de *aõni* e *ijasò*. É isso que temos que cantar. É isso que eu estou pedindo para vocês. Vamos respeitar a cultura Karajá. Não vamos desistir, não vamos nunca esquecer o que é nosso.”

Sokrowè Karajá (Pajé da aldeia Santa Isabel do Morro, março 2010)

“My people, I am preparing the Big House festival. My son is also taking part in it, so I am very happy. We should all be happy. We must wear our traditional costumes. We must not forget our culture. We ought to teach our children our traditional stories and chants - aõni and ijasò chants. This is what we should sing. This is what I ask of you. Let’s respect Karajá culture, we must not give up, we must never forget what is ours.”

Sokrowè Karajá (Shaman chief of Santa Isabel do Morro village, march of 2010)

“Waijoirèny, wahamyhÿre Hetohokÿ arihukre my wahamyhÿde wariore iyki ihÿmyhÿre wabdèsamy wahāmyhÿre ta wabdèsamy kaiboho tule atximyhÿbèny abdèsamy, urimysÿ, bexiywinymyhÿ bènymyhÿbènyde iny, inyhōrōrèny itusadyÿrènyōōmy, ariore renykōmy, belyymy ariore komywiunamy, aõni aõni wiu ijasò wiu biryrymyhy bènykè, uritrè aōma renykōma tximybo, kawsèmy adèrèny rexitòènyrèri, txiolàhàni, Iny culturarèny ikityhynymyrènykè, respeitar uritrè aōma rènykōmy, ixiribi aōma itusa dkÿrènykōmy, rakre irèhèmy katxi rakre irèhèmy rakre hyky.”

Sokrowè (Hāwalò hyri, março 2010)







Ijadòma

As *ijadòma* são as nossas meninas-moças. Suas mães e tias pintam seus corpos e rostos com os variados padrões *iny*, usando tintura de jenipapo, e as enfeitam com lindos adornos para dançarem com os aruanãs. Os adornos mais apreciados são os brincos *kuè*, feito de dente de capivara e penas de arara; os peitorais retangulares de miçanga, *myrani*, montados em motivos gráficos; as pulseiras, *dexi*, trançadas em algodão e tingidas de urucum; as tangas de líber,

The ijadòma are our young coming of age girls. Their mothers and aunts paint their bodies with jagua fruit, using different Iny patterns, and make beautiful adornments for them to dance with the aruanãs. The most valued adornments are the kuè earrings, made of macaw feathers and capivara teeth; the myrani, breastplates made of colorful beads woven into graphic patterns; the dexi bracelets, knitted in cotton and dyed with annatto; the inytu, fiber thongs, also

Ijadòma mahādu heka wahirarirèny roire. Isèrè-ny ta ilajirà mahādu, my boho hèka riyrinymyhyrènyre, iumy butumy rayrimyhyre tule raryljòmyhyre, bdina-di heka rayrimyhyre, tahe ixiywidyyna ruxerahakydi rexiywinymyhyre ijasò-ò idi resekremy. Uè heka aönityhymy riuhèmyhyre, ueju heka tuu rèemyhyre hādédura sira-wna, tule ôtity ixiura-di rèlèmyhyre, myrani tasỳ rti-my ratymyhyre tahe nohōmy rauhèmyhyrènyre, dexi tasỳ èsò-di ratymyhyre idi tahe worny-di rasòmyhyre;

*tule inytu riuhe myhyre, irti-dimy, habuòdè
tuu relèmyhyre; dekòbutè, wlaire-wna
èsò-dì relèmyhyre tamy-ò wòrny-dì
rasòmyhyre. Tule lòrilòri riuhe myhyre,
hādédura sira-dì relèmyhyre, tule ijō
bratu ura yrè nohōmy riuhe myhyre. Myy
tahe ijadōma taixiywidyyna riuhe myhyre
talagina bdedyynana-my.*

inytu, também decoradas com pinturas de motivos gráficos; as jarreteiras em cachos de algodão, tingidas de vermelho, *dekobutè*; e as de franjas, chamadas *wylairi*. Podem também usar o *lòri-lòri*, uma coifa de penas, geralmente vermelhas, de araras, e o *watxiwiwekyla*, ou *bratu*, um adorno em formato de um semi-círculo, feito a partir de um prato branco cortado ao meio. Assim adornadas, lindas, as *ijadōma* seguem, gerações após gerações, cumprindo o desígnio que lhes cabe na ordem cósmica, de reverenciar e agradecer os *ijasò*, os *aruanās*, com a sua beleza.

inytu patterns; and the leg dress made of cotton thread, dyed red, called *dekobutè*, when in a bunch, and *wylairi*, when in fringes. They may also wear the *lòri-lòri*, a feathered cap, usually red in color, and the *bratu*, a decoration in the shape of a semi-circle, made from a white plate cut in half. Beautiful and adorned, the *ijadōma* go on, generation after generation, fulfilling their cultural designation of revering and pleasing the *aruanās* with their beauty.









Jyrè

Os *jyrè* (ariranha) são os nossos meninos em período de iniciação. São assim chamados porque, durante o *Hetohokỹ*, eles têm seus corpos pintados de preto, com tintura de jenipapo, da cabeça aos pés. Ficam desse modo com a pele da cor da ariranha.

No primeiro dia do *Hetohokỹ*, de madrugada ainda, antes do amanhecer, os *jyrè* são trazidos para o pátio, onde ficam sentados nos seus banquinhos, sobre suas esteiras, cercados pelos *brotyrè* - seus defensores e agentes solidários. Os *worsỹ*, espíritos dos

Jyrè (river otter) is what we call our boys that are undergoing initiation. They are so called because during the initiation period they have their whole body skin dyed black with the juice of the jagua fruit, thus making them resemble the river otters.

On the first day of the *Hetohokỹ*, before dawn, the *jyrè* are brought out to the patio, where they sit on their stools, on their straw mats, surrounded by the *brotyrè*, their supportive agents. The *worsỹ*, spirits of the dead from the visiting villages, come to look at the boys and they say frightening

*Weryry rajyrènymyhỹreu
jyrè-my raninimyhỹre.
Kiemy Hetohokỹ-ki tii
boho iumyrèny ilby-my
rèlèmyhỹrènyre, bdinadi
ralbymyhỹrènyre.*

*Dèlèmy Hetohokỹ
txu-u, bdèrasòdihikỹle,
jyrè nadymyhỹde
ube-ò, taorixà-dí,
tabyrètyrè-ki runykre-
my. Ibròtyrèèdỹydu
mahādu idirèny
rirurawonymy, isè
wsè-my, tyby wsè-my.
Ijō hāwa witxira tamy
itxèrèmy ramyhỹre. Ka
hāwa mahādu brèbuna-
my rybè-my rèòarimy
ratximyhỹrènyre.*



*Brotyrè mahādu tahe jyrè-wna
ratximyhÿre butumy iu. Ritèòsinymyhÿre
keitxènamy butuhukÿ, wiòhedÿÿ, tai ki
butumy, worsÿ-rbi.*

*Txuu dèamyhÿde-u, jyrè radymyhÿre
Hetohokÿ wo-ò. Ibutumy bròtyrè
mahādu rihèldunymyhÿre, iaõnaõna
riwymyhÿre, byyrè, orixà, tule rsÿna
tamyrèny ramyhÿre. Hetohokÿ woki tahe
ròrtòhòmyhÿrènyre isÿtbymy tahe bròrè
rawèmyhÿrènyre axiòròrò ijõra, tbòra tahe
tuu rèlèmyhÿre.*

mortos das aldeias visitantes, vêm, em fila, olhar os meninos. Nesta ocasião, costumam falar-lhes coisas assutadoras ou intimidadoras. Os *brotyrè* ficam junto aos *jyrè* neste momento, em simbólica demonstração de solidariedade e apoio, para que, juntos, suportem o assédio dos *worsÿ*.

Quando o dia amanhece, os *jyrè* são levados para o *Hetohokÿ*, a Casa Grande. Todos os *brotyrè* os acompanham, levando seus objetos, esteiras (*byyrè*) e banquinhos (*orixà*), além de comida para eles. Na Casa Grande, depois do desjejum, os *jyrè* assistem a uma pequena dramatização de uma caçada: o flechamento de um peque-

and insulting things to them. The *brotyrè* stand by the *jyrè* on these occasions, bestowing them their solidarity and support, and helping them endure the harassment coming from the *worsÿ*.

At daybreak, the *jyrè* are taken to the Big House. All the *brotyrè* follow along, carrying their objects, their mats (*byyrè*) and stools (*orixà*), and bringing them food. After they have breakfast, the *jyrè* watch a small dramatization of a hunt, with a small model of a deer made of *tybora*, beeswax, being knocked down by a small arrow.

On their second day in the Big House, the *jyrè* have their hair cut short and their body dyed black with



no modelo de veado feito em cera de abelha *tybora*.

No segundo dia dos *jyrè* na Casa Grande, eles têm seus cabelos cortados e seus corpos pintados de preto com tintura de jenipapo. Ficam, desse modo, caracterizados como ariranhas, pretinhos, da cabeça aos pés.

Nos dias seguintes, os *jyrè* saem com os homens para aprenderem a caçar. Durante o período do *Hetohokỹ*, eles ouvem, dos homens que visitam a casa, muitas histórias do povo *iny*,

jagua fruit juice from head to toe, thus making them look like the black river otters.

On the following days, the jyrè go out on hunts with the men to learn how to hunt. During the time of their stay in the Hetohokỹ, the boys listen to talks and stories told by the older men who come in. They are also introduced to the men's secrets of the house of the aruanãs.

Transformation and learning, away from the eyes of the women and children of the village, mark the time

*ljõ txuu tahe jyrè rarasymhỹre tule
bdina-di ralbymhỹre butumy iumy,
irati ta iwa-wna.*

*ljõ txuu tahe jyrè riu bdèdỹnana
rièrymhỹre, idi ixiõhidỹmy
rirahumhỹre, hetohokỹ-ki sõe-
my jyrè aõnaõna rièrymhỹre,
iumy mahādu tohodỹmy
ritohonymhỹrènyre, taita aõ rièrymy
raumynymhỹre, ijoina bdèdỹnana
butu iu rièrymhỹre.*



of the jyrè in the Hetohokÿ. Soon they will no longer be weryry, boys, but bôdu and weryrybò, young men.

além de sermões e conselhos. Também são introduzidos aos segredos masculinos da casa dos aruanãs. A transformação e a aprendizagem, longe das vistas das mulheres e crianças da aldeia, marcam o tempo dos *jyrè* no *Hetohokÿ*. Logo deixarão de ser *weryry* - meninos, passando a ser *bodu* e *weryrybò* - rapazes.





“Os espíritos dos mortos dançam para o menino que está sentado com o seu cocar colorido. As lágrimas molham o rosto do menino, pois ele vai deixar a sua mãe e vai entrar na Casa Grande.” (choro ritual para o *jyrè*)

*“The spirit of the dead dance for the boy that is seated with his colorful head-dress. The tears run down the boy’s face, for he will leave his mother and enter the Big House.” (ritual wailing chant for the *jyrè*)*

“Wakurysymy wetxumy iraheto ritiritimy iru ranononemy ralokererimy, anodykywebo rije, anoni, wakurysymy wetxumy iraheto ritiritimy ralo kererijemy.” (Jyrè ibruhuky)





IJASÒ

Exposição Fotográfica - IJASÒ: OS ARUANÃS
Photograph Exhibit - IJASÒ: THE AROWANAS
Tyytarasana Itxerena - IJASÒ

Os *ijasó*, aruanãs¹, são os nossos ancestrais imortais, que periodicamente visitam nossas aldeias, vindos da mata, do céu e das águas dos rios e dos lagos, para conviver com nossa gente, durante longas temporadas de vários meses, todos os anos. Quando estão nas aldeias, habitam o *Hetokrè*, a casa dos aruanãs, no pátio dos homens, só saindo de lá para dançar ou cumprir ritos do *Hetohokÿ* ou outras festas. Os aruanãs gostam de dançar e cantar. Saem

The *ijasò*, *arowanas*¹ are our immortal ancestors, who regularly visit our villages, coming from the bushes, the sky, or from the waters of the rivers and lakes, to live and spend time with us during several months throughout the year. When they are in our villages, they stay in the *Hetokrè*, the house of the *arowanas*, only coming out to dance, to perform rites of the *Hetohokÿ*, the Big House celebration, or for other festivities. The *ijasò* enjoy dancing and singing. They dance

*Iny ijasòrèny Inylahirèny
bdeu ijasò nade, bèra-
rbi rotuòmyhÿre ijò
itytí-rbi ròtuòmyhÿre
ijò biu-rbi rèsèmyhÿre
irbita wawnarèny
bdè rièmyhÿre ijoina-
ki irèhèmy bdè
rièmyhÿrènyre. Ijasò
rotuò-wna hetoèrè-ò
rasÿnymyhyrènyre.
Ijasò riòsuhòmyhÿreu
rummy ròhònymyhyre
txioromy tahe tainyra
riòrymyhÿre. Irbi ijasò
rixìèlèhynymyhyre
iruyrè txummy
ròhònyòhykymyhyre,*

¹ Nome de uma espécie de peixe endêmico do rio Araguaia, da família dos Osteoglossidae.

¹ A fish species endemic to the Araguaia river, of the Osteoglossidae family, also known as bonytongues.

*ijasò wiwnale rèsèmyhÿre irahudi
 ijadòma ibròò rèsèmyhÿre. Ijasò sòere
 iwitxira witxira: Ijareheni, Iwèrudi,
 Iraburè, Hābuxeweria, Txaohi, Iòbsè,
 Ihāré sòemy ijō rÿira, ijasò wirbiòtummy
 rawiunymyhyrènyre. Iny ijasò-ki sòemy
 awimÿ rahamyhÿre. Iny inatyhymy
 ijasò rityhynymyhyre. Ijō-ki sòemy ijasò
 tyytrasanamy rkobirènykre.*



Acima/Top: Habu Severia
 À direita/right: Ijareheni

para dançar regularmente, a intervalos de três ou quatro dias, em pares, entre si ou com as *ijadòma*, as nossas meninas-moças. Podem sair para dançar pela manhã, à tarde ou à noite. Há muitos tipos de *ijasò*, cada qual com suas características próprias, suas músicas e seus modos de dançar. Nós amamos nossos *ijasò* e os tratamos com cuidado, respeito e reverência. Na mostra fotográfica **IJASÓ: OS ARUANÃS**, dedicada a eles, vários momentos de nossa interação com os diversos *ijasò*, nas aldeias, são retratados.

regularly in intervals of three or four days, in pairs, with each other, or with the ijadòma, our young girls. They may come out to dance during the mornings, in the afternoons or at night. There are many different kinds of ijasò, each with their own particular features, their own songs and dances. We love the ijasò, so we treat them with care, respect and reverence. In the photographic exhibit dedicated to them, many different moments of our interaction with the ijasò in our villages are portrayed.





Exposição fotográfica Ijasò: os Aruanãs, no Espaço Muro do Museu
Photographic Exhibit Ijasò: the Arowanas at the Wall of the Museum
Tyytarasana Itxerena - IJASÒ







Acervo MI - FUNAI

RITXOKO

Retratos cerâmicos do mundo Iny
Ceramics portraits of the Iny world

No conjunto da rica e diversificada produção de cultura material do povo Karajá, destaca-se, de modo especial, a arte figurativa das ceramistas *iny*. As *ritxoko*, como são denominadas no dialeto feminino karajá, foram oficialmente tombadas pelo IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como patrimônio cultural do Brasil, em janeiro de 2012, sob o registro “Formas de Expressão e Saberes” tradicionais. Essas pequenas figuras, que representam, em sua grande maioria, os próprios *Iny*, eram, originalmente, modeladas em argila crua e traziam, como cabelo, roletes de cera de abelha enegrecida com fuligem. Já desde os primeiros contatos dos Karajá com os forâneos, a quem chamam *tori*, há mais de dois séculos, esta arte figurativa tem despertado o interesse

A prominent production in the rich and diversified material culture domain of the Karaja people is the figurative ceramics made by the women potters. The ritxoko, as they are called in the Karajá female dialect, have been officially proclaimed as Brazil's cultural heritage by IPHAN, the Brazilian Institute of National Historical and Artistic Heritage, in January, 2012, in the category of traditional “Forms of Expression and Knowledge”. These figurines, mostly portraying the Iny people themselves, were originally modeled in raw clay, having little darkened beeswax rolls as hair. Since the very early contacts of the Karaja people with the outsiders, whom they call tori, more than two centuries ago, the Karaja ceramic art has drawn the interest and



Famílias de ritxoko no estilo tradicional
Traditional style ritxoko families

de etnólogos¹ e a admiração de viajantes de origens diversas que passaram pela região, pelo seu conteúdo etnográfico e sua singularidade estética. Muitos exemplares têm sido adquiridos e colecionados desde então. Atualmente as *ritxoko* podem ser encontradas em exposições e acervos de importantes museus, bem como em lojas especializadas em arte étnica, no Brasil e no mundo.

Destinadas, a princípio, a servir como brinquedo para crianças, as *ritxoko*, que pode ser traduzido como “bonecas”, eram normalmente pequenas, de cerca de 10 cm de comprimento, feitas pelas avós ou tias ceramistas para presentear suas netas ou sobrinhas. Suas formas arredondadas e robustas e suas dimensões reduzidas eram anatomicamente propícias ao manuseio por mãos pequenas de crianças. Constituíam, geralmente, conjuntos representando membros de uma família – pai, mãe, filhos, filhas (bebês, crianças e jovens), além de avó e avô. Desse modo, além de brinquedos, objetos destinados à mera fruição lúdica das crianças, estes conjuntos de *ritxoko* cumpriam uma função educativa na socialização dos pequenos Karajá, uma vez que explicitavam e ilustravam importantes e complexas relações de parentesco, ao mesmo tempo em que reforçavam os laços afetivos familiares pela noção de conjunto que as famílias de *ritxoko* formavam.

A partir da primeira metade do século 20, as pequenas *ritxoko* passaram por algumas importantes trans-

admiration of ethnologists¹ and travelers in the region, both for their ethnographic content and their unique aesthetics. Many pieces have been traded and collected over the years. Nowadays, *ritxoko* dolls can be seen in many collections and exhibits in important ethnographic museums, as well as ethnic art stores, in Brazil and worldwide.

Originally intended as play toys, the *ritxoko*, which can be literally translated as “dolls”, were usually small in size, at about 10 cm long, made by women potters as gifts for their young granddaughters or nieces. Their small dimensions, and their round, robust shapes were favorable features for easy handling in little children hands. The dolls were usually part of sets composing members of a family, with father, mother, siblings (babies, toddlers and youths), and grandparents, as well. In addition to being toys for children to play with, these sets of *ritxoko* family have always played a significant role in the cultural upbringing of the little ones, as they illustrate and teach about important and complex Karaja kinship relations, meanwhile they help strengthen family bonds, as they are generally regarded as a whole.

Beginning in the first half of the 20th century, the small *ritxoko* dolls underwent several important changes, resulting from the growing interest of visitors in the region of the mid Araguaia course. Initially offered by Karaja women as gifts of appreciation, or articles of trade, they soon began to be commissioned. Within this context some circumstantial, but decisive, events unexpectedly triggered

¹ Os alemães Paul Ehrenreich e Fritz Krause foram os primeiros etnólogos a se dedicarem ao estudo da o povo e da cultura Karajá na virada do século 20.

¹ The German Paul Ehrenreich and Fritz Krause were the first ethnologists who studied the Karajá people and culture near the turn of the 20th century.



formações decorrentes do crescente interesse por elas demonstrado por viajantes que afluíam à região habitada pelos Karajá, no médio Araguaia. A princípio oferecidas pelas mulheres como oferendas de agrado, ou em retribuição a presentes recebidos, logo passaram a ser solicitadas e encomendadas para compra. Neste contexto, alguns eventos circunstanciais, porém decisivos, desencadearam importantes mudanças no âmbito das técnicas e processos de produção que, por sua vez, resultaram no surgimento de um novo padrão estilístico no âmbito formal. A queima introduzida na produção das *ritxoko* nesta época foi fator determinante na deflagração de um movimento de mudanças que incrementaram as vendas e, com tempo, também resultaram em novas posições de prestígio para as mulheres ceramistas nas suas relações sociais. Quando as *ritxoko* começaram a significar renda para elas e suas famílias, elas passam a desfrutar de reconhecimento e admiração em suas comunidades, pelo seu conhecimento e pelo seu ofício.

major changes in technique and production processes, which in turn led to the emergence of a new style design. The firing introduced in the production process of the ritxoko in this period was the determinant factor leading to important transformations which eventually also brought new social status for the women potters, as well. When the ritxoko started to bring in income to their families, they began enjoying new prestige position in their communities, being valued for their knowledge and their labor.

Hÿkÿna ritxoko, casal de figuras no estilo antigo, em argila crua, com marcas incisadas e cabelos em cera de abelha enegrecida.

Hÿkÿna ritxoko, couple of figurines in the traditional style, in clay, with incision markings and hair made of darkened beeswax



Dois estilos: *Hỹkỹna ritxoko* e *Wijina bede ritxoko*

Não é possível determinar exatamente quando as ceramistas Karajá começaram a queimar as suas pequenas *ritxoko*, que antes eram finalizadas em argila crua. Segundo Fénelon Costa (1978), e evidências de exemplares de coleções antigas de *ritxoko* dos acervos do Museu Nacional e do Museu do Índio do Rio de Janeiro, é provável que a queima das figurinhas tenha ocorrido inicialmente em algum momento no primeiro quadrante do século 20, na aldeia Hāwalò (Santa Isabel do Morro). Situada próxima à cidade de São Félix do Araguaia, esta aldeia esteve sempre à frente nos contatos com a sociedade nacional, recebendo visitas cada vez mais frequentes de turistas, viajantes de origens diversas, e da população local, movidos pela curiosidade em conhecer o povo indígena da região. Um comércio da produção artesanal Karajá, incluindo cestos, esteiras, cerâmica, entre outros itens, começava nesta época a se movimentar, esporadicamente, em São Félix do Araguaia. Neste cenário, as ceramistas introduziram a queima no processo de confecção das *ritxoko* - provavelmente, concordam diversos autores (Costa:1978, Faria:1959), a partir de sugestões dos compradores, interessados em obter peças com maior resistência e durabilidade.

Com esse novo incremento no processo de produção, e com a maior resistência obtida nas peças, as ceramistas se viram diante de novas pos-

Two styles: *Hỹkỹna ritxoko* and *Wijina bede ritxoko*

It is not possible to determine exactly when the Karaja potters began to fire their small ritxoko, which before then were simply finished in raw clay. According to Fénelon Costa (1978), and evidences from ritxoko collections from the National Museum, and the Indigenous People's Museum of Rio de Janeiro, it is likely that the firing of the figurines began during the first quarter of the 20th century, in the village of Santa Isabel do Morro. Located near the town of São Félix do Araguaia, this village has long been the contact front with the Brazilian society, being visited by tourists, travelers of different backgrounds, and local people as well, driven by the curiosity about the indigenous people of the region. Trading activities with the Karaja art crafts, including handmade baskets, mats, pottery, and the clay dolls, among other items, started in the town of São Félix do Araguaia during this period. In this scenario the potters introduced the firing stage in their ritxoko making process, and different authors (Costa:1978, FARIA:1959) agree that it was probably after suggestions made by buyers interested in pieces of greater strength and durability.

With this new advance in the production process and the increased strength of the pieces, the potters were faced with new creative possibilities for their art. Early on, the ritxoko grew in size to about 15 to 20 centimeters. The potters began further exploring and exper-



sibilidades criativas para a sua arte. De início, as dimensões começaram a crescer, para peças de em torno de 15 a 20 centímetros. Em seguida as ceramistas passaram a explorar e experimentar com as possibilidades plásticas da argila, modelando braços e pernas nas suas *ritxoko*, incorporando, assim, maior iconicidade e realismo às figuras. Os braços, que antes não existiam, sendo apenas sugeridos com duas protuberâncias na altura dos ombros, começaram a se soltar buscando expressões de maior dramaticidade e movimento. Libertando-se da rigidez de suas formas originais, as *ritxoko* passaram a ser confeccionadas em diferentes posturas corporais, ora de pé, ora sentadas, e começam a retratar cenas do cotidiano da vida karajá. Nascia assim um novo paradigma estilístico na modelagem figurativa karajá, denominado pelas próprias ceramistas como *wijina bede ritxoko*, ou seja, “bonecas dos tempos atuais”, que, nitidamente, se distinguem das pequenas *hỹkỹna ritxoko*, “bonecas dos tempos antigos”. O novo estilo logo se difundiu entre as ceramistas na aldeia de Santa Isabel do Morro. Contudo, o surgimento deste estilo “moderno” não suplantou o estilo antigo. As *hỹkỹna ritxoko*, no estilo antigo, nunca foram abandonadas, especialmente nas aldeias mais afastadas, onde as ceramistas perpetuam, até hoje, as características formais que as distinguem, bem como as funções sócio-educativas a elas associadas.

imenting with the molding potential of the clay, incorporating more iconicity into the figurines, such as the shaping of more naturalistic limbs. The arms, which up until then were not explicitly shaped, but merely suggested through two protrusions at the elbow level, began to be modeled to express gestures and movement. Freeing the ritxoko from the rigidity of their original forms, the women potters went on making their clay dolls in varied postures - standing, sitting, along with expressions of Karajá everyday life. In this way, a new paradigm in style was born in Karaja figurative ceramics, called by the potters themselves as wijina bede ritxoko, which translates as “present days dolls”, clearly distinct from the hỹkỹna ritxoko, or the “old days dolls”. Soon, this new figurative style was adopted by the potters in the village of Santa Isabel do Morro, although the emergence of this new modern style didn’t completely replace the traditional style. The potters never stopped making the hỹkỹna ritxoko, the “ritxoko of old days”, especially in the more remote villages, where their distinct formal features, as well as their traditional social and educational roles are still maintained.





Arquivo MII - FUNAI

Wijina bede ritxoko

Ritxoko dos tempos atuais

Present days ritxoko



Retratos cerâmicos do mundo Iny

Quando as ceramistas da aldeia de Hāwalò passaram a queimar suas *ritxoko*, perceberam que a resistência resultante da transformação de suas pequenas bonecas de argila em peças de cerâmica lhes propiciavam grandes possibilidades de criação artística. As figuras, ao ganharem braços e pernas, adquiriam expressões de maior realismo figurativo e dramaticidade. Com tempo, composições mais variadas foram experimentadas, consolidando-se assim o novo estilo. Muitos temas e assuntos que ilustram a vida e o ima-

Ceramic portraits of the Iny world

As the potters of the village of Santa Isabel do Morro began firing their *ritxoko*, they realized that the resistance resulting from the transformation of their small clay dolls into hard ceramic pieces also meant great possibilities of artistic creation. Arms and legs were added to the dolls, giving them more figurative naturalism. Varied situation compositions were experimented, thus consolidating the new style. A profusion of themes that illustrate the Karaja life and cosmology has since been portrayed by the potters. The *ritxoko* can thus be



Acervo MI - FUNAI



Acervo MI - FUNAI



Acervo MI - FUNAI



ginário karajá tem sido, desde então, retratados pelas ceramistas. As *ritxoko* podem, desse modo, ser vistas como retratos tridimensionais em cerâmica do mundo karajá.

Na produção das *ritxoko*, portanto, duas categorias temáticas principais se distinguem: A vida karajá e o imaginário karajá. A vida e o cotidiano karajá, em seus aspectos sociais e culturais, são temas recorrentes nas criações das ceramistas *iny*. São representações de cenas do dia-a-dia das aldeias, mulheres com crianças ao colo, amamentando, carregando cestos, ralando mandioca, entre outros afazeres. Muitas representações retratam ideais *iny* de uma vida feliz, como casais grávidos, famílias compartilhando refeições, além de valorosos homens *iny*, caçadores carregados de caça e pescadores voltando da pesca com suas canoas repletas de peixe.



regarded as three-dimensional ceramic portraits of the Karaja world.

Two theme categories stand out: Karaja life and Karaja cosmology.

The Karajá daily life, in its social and cultural aspects, is a recurring theme in the creations of Iny potters. They are representations of Iny people in daily activities, such as women with children, nursing, carrying baskets, grating cassava, among other situations. Many ritxoko representations portray Iny ideals of a happy life, such as pregnant couples, fam-



Jyrè, menino em iniciação, sentado em seu banquinho, korixy.
Jyrè, boy in initiation, sitting on his stool, korixy.

Momentos importantes de práticas culturais tradicionais são também retratados pelas ceramistas, como os diversos aruanãs², os *ijasò*, que são as entidades sobrenaturais, ancestrais imortais dos *Iny* que regularmente visitam as aldeias, para conviver com os *Iny* mortais, seus descendentes, e dançar com as meninas-moças *ijadòkòma*. Outras representações incluem os meninos *jyre*, sentados em seus banquinhos *korixy*, durante o período de iniciação; cenas da luta tradicional *ijesu*; a marcação dos círculos faciais *komaryra*, entre

² Uma espécie de peixe endêmico do rio Araguaia, da família dos Osteoglossidae.



Acervo MI - FUNAI

ilies sharing meals, hunters carrying game, fishermen returning in their canoes filled with fish.

*Important moments of traditional cultural practices are portrayed by the potters, such as the various arowanas², the *ijasò*, which are manifest supernatural entities, immortal ancestors of the *Iny* people who regularly visit the villages to spend time with the present mortal *Iny*, their descendants, and to dance with the young *ijadòkòma* girls. Other depictions include young *jyre* boys, sitting on their *korixy* stools during their initiation*

² Arowanas, fish species endemic to the Araguaia river, of the Osteoglossidae family, also known as bonytongues.



muitos outros eventos rituais. Vida e morte estão retratadas em cenas de parto e funerais.

Enquanto representações da pessoa *iny*, as *ritxoko* são, como tal, caracterizadas. Recebem pintura corporal e adereços típicos femininos ou masculinos, como as tangas *inytu*, as pulseiras *dexi*, as perneiras *dekobutè*, os colares de miçangas e adornos peitorais *myrani*. Os arranjos e cortes de cabelo típicos karajá são também reproduzidos, como o *lasi*, o tufo de cabelo cortado no topo da cabeça, e o rabo de cavalo masculino, o *rakotuè*. A identidade visual da pessoa *iny*, com seus elementos indiciais tradicionais, designativos de categorias sociais e etárias, está,

period; traditional ijesu fight scenes; the marking of facial komaryra circles, among other ritual events. Life and death have also been portrayed in birth giving and funerals scenes.

As representations of the Iny people, the ritxoko are accordingly characterized. They receive traditional female or male body paint and adornments, such as inytu thongs, dexi bracelets, dekobutè leg ornaments, bead necklaces and myrani, the chest bead ornaments. The typical Karaja haircuts and arrangements, such as the lasi, the tuft of hair cut at the top of the head and the rakotuè, the male pony tail, are also depicted. The visual identity of an Iny person, with its traditional indexical



Ijesu, luta competitiva Karajá.
Ijesu, Karajá competitive fight.

Ijasò Lateni,
aruanã apaziguador
de brigas.

*Ijasò Lateni, peace
maker arowana.*



Coleção Chang Whan

Coleção Chang Whan





Txureheni, ijasò labiè, o avô dos aruanãs.

Txureheni, ijasò labiè, the grand father of the arowanas

desse modo, continuamente sendo reafirmada e perpetuada pelas ceramistas nas suas *ritxoko*.

Na produção imagética das ceramistas Karajá predominam representações da pessoa *iny*, em situações e episódios que retratam momentos importantes e significativos de vida *iny*. Evidenciam uma intenção de preservação das formas e práticas culturais na disposição criativa das ceramistas. A par disso, é dado significativo o fato de que praticamente nenhum elemento exógeno à cultura *iny* esteja reproduzido nas *ritxoko*, mesmo no contexto de uma contínua e crescente incorporação de numerosos itens do consumo globalizado na vida cotidiana dos Karajá nos tempos atuais. Há, certamente, uma deliberada intenção por parte das artistas karajá em preservar e cultuar a pureza das formas

elements, indicative of social, gender and age categories are continually being perpetuated by the potters.

The imagery created by the women potters pictures primarily the Iny people, in situations and episodes that depict important and meaningful moments in their life, clearly revealing the cultural preservation disposition of the potters. Significantly, no exogenous elements to Iny culture are reproduced in the ritxoko, even in the context of an increasing insertion of numerous globalized consumption items in the lives of the Karaja people nowadays. There is certainly a deliberate intention on the part of the Karaja artists to preserve and honor the purity of their traditional cultural forms. Some cultural practices which have fallen into disuse are portrayed in figurative ceramic pieces that are now kept in museum collections,



Acervo MI - FUNAI





tradicionais de seu povo. Algumas práticas culturais, já em desuso, estão retratadas em peças que integram coleções de acervos museológicos, como o casamento tradicional, *harabiè*, por exemplo, no qual o noivo é carregado até a casa dos sogros por um tio, ou os funerais tradicionais, que não são mais

such as the traditional marriage harabiè ceremony, in which the bridegroom is carried to his in-laws' house by an uncle; or the traditional funerals, which are no longer practiced in the Karaja villages. In addition to depicting what is dear to them in their lives, the ritxoko are as well mnemonic objects that re-



praticadas nas aldeias karajá. Além de revelarem o que lhes é caro em suas existências, as *ritxoko* constituem-se também como objetos mnemônicos do povo karajá, uma vez através delas, estão registradas práticas culturais tradicionais do patrimônio coletivo.

Um segundo conjunto temático bastante explorado pelas ceramistas refere-se ao imaginário karajá. São as representações de personagens e episódios de narrativas tradicionais e mitos da cosmologia karajá. São representações imagéticas de seres cuja visualidade não se encontra no mundo físico natural, mas no mundo imaginário sobrenatural. A partir de descrições relatadas nas narrativas ou visualizações decorrentes de tranSES xamânicos, descritas por pajés, as ceramistas materializam suas interpretações destas imagens mentais, trazendo-as para o plano físico, visível, através do trabalho de suas habilidosas mãos com a matéria argilosa. Com a contínua reprodução e difusão destas representações imagéticas entre as ceramistas, os traços formais que distinguem esses personagens vão sendo compartilhados e coletivamente consolidados. Neste sentido, as *ritxoko* se encaixam no conceito de artes da memória, preconizada por Carlo Severi (2006), em sua proposição sobre uma nova disciplina, a Antropologia da Memória, baseada no estudo das tradições iconográficas³. Através de seu trabalho, as ceramistas articulam imagem e memória cultural. As imagens que representam seres sobrenaturais karajá

cord the cultural practices and heritage of the Karaja people.

A second theme group explored by the potters is the depiction of characters and situation scenes from Karaja traditional narratives and myths. These are images of beings whose visuality is not found in the natural physical world, but in the supernatural imaginary realm. Based on descriptions given in traditional stories or visualizations reported by shamans after shamanic trances, the potters materialize their interpretation of these beings, bringing them out into the material, visible realm through working the clay with their skillful hands. As they continually reproduce and disseminate these images, the physical appearance of these beings, with their characteristic features are, over time, collectively consolidated by the potters. In this sense, the *ritxoko* illustrate the concept of the arts of memory, introduced by Carlo Severi (2006), in his proposition of a new field of study, the Anthropology of Memory, based on the study of iconographic traditions³. Through their work, the potters articulate cultural memory and imagery. The images that depict supernatural Karaja beings can be seen as "chimeras", according to Severi's concept, as they are anthropomorphic images composed of paradoxical traits from animals, human beings, and different spirits. Figurative ceramics are the sole traditional means where these Karaja chimerical images can be viewed.

Some of the most popular Karaja archetypical imagery representations



Mahuederu com kotuni wirarea, tartaruga monstruosa de duas cabeças.

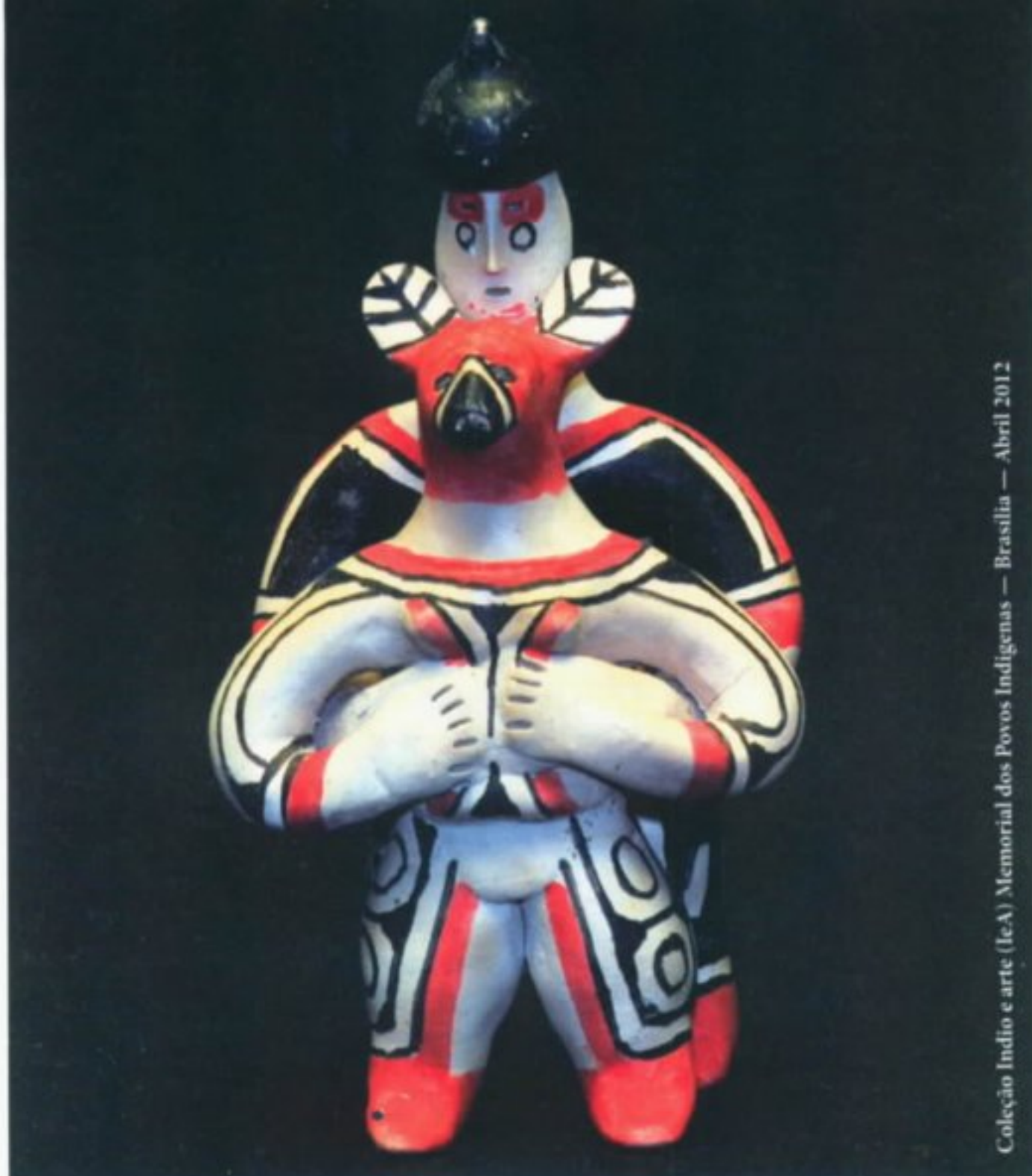
Mahuederu with kotuni wirarea, two-headed monstrous turtle.



Ritxoko representando casal de benorá, peixe tucunaré sobrenatural.

Ritxoko depicting a couple of benorá, peacock bass fish supernatural beings.

³ SEVERI, Carlo. 2006. Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire. Paris: Editions Rue D'Ulm; Musée du Quai Branly.



Coleção Índio e arte (IeA) Memorial dos Povos Indígenas — Brasília — Abril 2012

Kubele tahāwky budoè

Kubele com sua mulher-veado,
personagens de narrativa mítica Karajá

*Kubele with his doe-wife, characters
of Karajá mythology.*

podem ser concebidas como “quimeras”, na acepção de Severi, uma vez que são imagens antropomorfas compostas de traços paradoxais, provenientes de animais e espíritos diversos. Reproduções imagéticas destes seres quiméricos somente encontram suporte material na cerâmica figurativa.

Incluem-se neste conjunto temático as representações de personagens e cenas que ilustram mitos e narrativas orais tradicionais da cosmologia karajá, provenientes do imaginário arquetípico do povo karajá. Como exemplo, podemos citar o *Kboi*, o barrigudo ancestral dos *Iny* que habitava o mundo sub-aquático, *Berahatxi*, e que não veio para o mundo da superfície, pois com a sua grande barriga não passou pelo buraco que dava a passagem de um mundo a outro. Bastante comuns são também as figuras que ilustram a narrativa do jacaré que namorou com as mulheres *iny*, assim como as representações de *Deridu sè*, mãe do chefe *Deridu*, que criou um filhote de onça como seu próprio filho. Há também os seres sobrenaturais, como o *Wajoromani*, uma espécie de “bicho papão” karajá, ou o *Benorá*, sobrenatural do peixe Tucunaré, além de seres monstruosos, como o *Kotuni Rawirarea*, uma tartaruga predadora de duas cabeças. Como representações de imagens mentais, as *ritxoko*, são transposições de uma visualidade do plano mental para o material. Além de retratos da vida karajá, as *ritxoko* são também retratos do imaginário karajá.



include portrays of Kàboi, for instance, a chubby ancestor of the Iny, who lives in the Berahatxi, the underwater world. Kàboi never made it to the world above, because of his big belly, which kept him from passing through the hole that gave passage from one world to another. Another common ritxoko depiction is the composition that illustrate the story of the alligator with whom some Karaja women had an affair, as well as representations of Deridu sè, mother of the chief Deridu, who raised a jaguar cub as her own child. There are also supernatural beings, such as Wajoromani, a sort of a Karaja "bogeyman", or Benorá, a supernatural being of the peacock bass fish, as well as monstrous beings, such as Kotuni Wiraorea, the fearsome two-headed turtle predator. The ritxoko, in these cases, are depictions of mental imagery, visual transpositions from the mental planes to the material physical world. Besides being portraits of Karaja life, the ritxoko are also portraits of Karaja cosmology.



Kboi, personagem mítico da narrativa Berahatxi, que conta sobre o povo iny do mundo sub-aquático.

Kboi, character of the Berahatxi myth, which accounts for the underwater Iny people.



Hāwky iweryky: a marca signica karajá para o gênero feminino

Na praxis oleira karajá, um peculiar traço morfológico consolidou-se como marca signica do gênero feminino na cerâmica figurativa. Está presente tanto nas *ritxoko* do estilo antigo como nas peças modernas. Trata-se de uma certa protuberância na região do baixo ventre das figuras, ora diminuta e discreta, ora de grande volume e evidência, que se observa de forma sistemática e recorrente nas *ritxoko* que representam seres *iny* do sexo feminino. Denominada *Hāwky iweryky* (“barriga de mulher”) no dialeto feminino karajá, este detalhe morfológico pode passar despercebido a um olhar menos investigativo, como o de um distraído visitante de museu, por exemplo. De fato, no entanto, a saliência abdominal, ou “prega ventral”, como a chamou Castro Farias (1959), constituiu-se como um dos elementos signicos mais inequívocos e tacitamente consolidados entre as ceramistas karajá, sendo invariavelmente modelada nas figuras que representam seres do sexo feminino – sejam estas representações de mulheres *iny* (*Hāwky*), ou representações de outros seres não humanos do imaginário sobrenatural karajá. Por oposição, a ausência deste traço nas *ritxoko*, indica, geralmente, tratar-se de uma representação de um ser do sexo masculino.

Diversos elementos signicos de referência cultural podem ser posteriormente incorporados às *ritxoko*

Hāwky iweryky: the *distinctive Karaja indexical* *sign for the female gender*

In the Karaja ceramic praxis, a peculiar and recurrent morphological trait has been established as a distinctive sign for the female gender. It can be found in both old style *ritxoko* and modern pieces, as well. It is a certain protuberance in the lower abdomen area of the figurines, sometimes small and discreet, and sometimes large and of great evidence, which is always present on the *ritxoko* made to depict female *Iny* beings. Called *Hāwky iweryky* (“woman’s belly”) in the female Karaja dialect, this morphological detail is sometimes so discreet that it can go unnoticed by untrained eyes, as those of an inattentive museum visitor, for instance. This recurring characteristic, however, the abdominal bulge, or “ventral fold,” as designated by Castro Farias (1959), is perhaps the most unequivocal and tacitly consolidated distinctive elements used by Karaja potters, being invariably modeled in the figures representing female beings – be them depictions of *Iny* women (*Hāwky*), or of other non-human Karaja beings. In contrast, the absence of this trait in *ritxoko* generally indicates a male figure.

Other elements of cultural reference may be incorporated in the characterization of the *ritxoko*’s gender, but it is in the early modeling stage that the figure’s sex is first established. It is in the crafting of the piece, while the clay is still wet and malleable, that the ce-

pelas ceramistas para compor a caracterização cultural de gênero, mas a distinção definitiva do sexo da figura é dada inicialmente já na fase da modelagem. É no engendrar da peça, com a argila ainda úmida e maleável, que as ceramistas decidem e definem o sexo das *ritxoko* - através da aposição, ou não, da prega ventral. Também na fase da modelagem, o gênero masculino pode ser reiterado e caracterizado com a formatação dos arranjos de cabelo específicos dos homens, o *rakotuè*, muito embora tal caracterização não se dê de forma sistemática e recorrente. É na ausência de uma saliência abdominal que, invariavelmente, se decodifica o gênero masculino nas peças de *ritxoko*.

Feita a constatação desta peculiar marca signica, uma pergunta logo se impõe: Como se deu a instituição de tal signo? Por que não foram os seios, por exemplo, bem mais aparentes no corpo feminino, escolhidos como elementos signicos indiciais do gênero feminino? Ou mesmo a representação explícita de genitália masculina, para indicar o gênero masculino? Uma investigação etnográfica revela que saliência abdominal resulta do uso feminino da tanga de líber, *inytu*, especialmente pelas *ijadòma*, as meninas-moças, apartamentadas para as danças com os *aruanãs*. Ao ser atada na região pélvica de forma bem apertada, atravessando horizontalmente o baixo-ventre, a tanga provoca a formação de uma saliência abdominal. Nos corpos geralmente de silhueta esguia das *ijadòma*, tal traço físico passa quase despercebido. É nas *ritxoko* que ele se evidencia, sendo por isso salientado e cooptado como ele-

ramists define the ritxoko's gender - by attaching, or not, the abdominal fold. During the modeling stage, the male gender can be emphasized by the shaping of specific manly hair arrangement, known as rakotuè, although such characterization is not always used. It is the absence of the belly bulge that most certainly indicates the male gender in the ritxoko figures.

Once this peculiar gender sign is acknowledged, a question then arises: how did such a sign come to be? How come weren't the female breasts, for instance, of much greater volume on a female body, picked as signs of the female gender? Or even the explicit representation of the male genitalia on the figures used to indicate the male gender? An ethnographic investigation reveals that the abdominal bulge is a result from the use of the inytu, the Karaja female bast fiber thong, especially by the young girls ijadòma, when adorned to perform dances with the aruanãs. Tied tightly around the lower abdomen, the thong causes the formation of the abdominal bulge. In the usually slender bodies of young ijadòma, such physical trait goes almost unnoticed. It becomes more evidently observable in the ritxoko, thus being emphasized and co-opted as an indexical element. It is quite clear that the abdominal bulge in the hÿkÿna ritxoko, the "old days dolls", would not have been intentionally modeled, at first, but simply produced as a result of tying the thong around the clay figurines while they were still moist and plastic. At first, the potters certainly had no intention of reproducing the abdominal bulge in order to designate



Acervo MI - FUNAI



Aposição da prega ventral como marca signica do gênero feminino durante modelagem de ritxoko.

Affixation of belly fold as a signic index of the female gender during the figurine modeling.



mento sógnico do gênero feminino. É preciso considerar que nas *hỹkỹna ritxoko*, a saliência abdominal não teria sido, de início, intencionalmente modelada, mas produzida em decorrência do amarramento da tanga de líber nas figuras com a argila ainda semi-úmida e plástica. A princípio, as ceramistas certamente não tiveram a intenção de reproduzir a saliência abdominal com o propósito de designar o sexo feminino das figuras modeladas. A indicação do sexo feminino estava justamente na aposição do elemento indumentário, a tanga de líber. Como ocorre no corpo feminino a protuberância abdominal simplesmente resultou da aposição da tanga, agora na matéria argilosa. A prega ventral como elemento sógnico do gênero feminino resulta de um processo exaptativo, como descreveu S. J. Gould (1979, 1991)⁴, pois é um efeito não intencionado, não previsto, mas otimamente cooptado para uma função posterior. Com o enrijecimento da argila, as ceramistas puderam verificar que a saliência resultante servia também para manter a tanga de líber no seu lugar, não permitindo que ela se deslocasse no copo roliço das *ritxoko*, que, sendo de argila, sempre encolhem um pouco na secagem. Com o tempo, nas mãos de crianças, como brinquedo, a tanga eventualmente se soltava e se perdia, ao passo que a prega ventral permanecia lá, como único indicativo

the female models. The indication of the female gender lay precisely in the affixing of the bast thong. Just as it occurs naturally in the female body, so was the same abdominal bulge formed on the clay figurines from the affixing of this thong. The abdominal fold being used as a sign for the female gender is the result of an exaptation process, as described by S. J. Gould (1979, 1991)⁴ - it is an effect originally unintended, unpredicted, but later on optimally co-opted to serve a new use. With the hardening of the clay, the potters were able to verify that the resulting overhang also served to keep the bast thongs in place, keeping them from sliding along the plump bodies of the ritxoko, which, being of clay, always shrink a bit as they dry. Eventually, in children's playing hands, the thongs would detach and get lost, while the belly fold would still remain there, serving as the only indication that the ritxoko was a female doll. Such a function was therefore exaptatively or "contingently" (Keane, 2005, p. 186) established for the female Karaja belly. Figurines representing Iny women would always receive this element, which, from originally structural, becomes functional, and subsequently symbolic. Nowadays, even when the potters don't intend to put a thong on their dolls, the belly fold is attached, with a small roll of clay pressed against the lower abdominal area of the ritxoko that are meant to be female dolls.

⁴ Exaptação é o conceito proposto por S. J. Gould (1979, 1991) para explicar processos evolutivos, observados tanto na natureza como na cultura, que não resultam de processos adaptativos, na concepção darwiniana, mas de processos exaptativos, em que a forma precede a função, ao invés de ser definida por ela.

⁴ Exaptation is the concept proposed by S. J. Gould (1979, 1991) to explain evolutionary processes, observed both in nature and in culture, that do not result from adaptational processes, in the darwinian concept, but from exaptative processes, in which the form precedes the function, instead of being defined by it.



de que a *ritxoko* se tratava de uma boneca do sexo feminino. Desse modo, podemos dizer que tal função foi exaptativamente, ou “contingencialmente” (Keane, 2005, p. 186) estabelecida para a barriguinha feminina karajá. As *ritxoko* representando mulheres passaram a receber este elemento que, de estrutural, passa a ser funcional e, posteriormente, sógnico. Atualmente, mesmo quando não há intenção de colocação da tanga de líber, a prega ventral é colocada com a aposição de um pequeno rolete de argila na região do baixo ventre, definindo-se assim o sexo feminino da figura.

A prega ventral, enquanto signo, portanto, não resultou de um processo consciente, intencional, de reflexão e decisão por parte das mulheres ceramistas. Ela foi apropriada e estabelecida pelas ceramistas através de relações de semelhança (iconicidade) e contiguidade (indicialidade). O signo cooptado resultou diretamente de uma conjunção de circunstâncias: a própria materialidade do objeto em questão, no caso, a plasticidade da sua matéria argilosa, e as práticas culturais específicas do povo karajá, no caso, o uso tradicional da tanga *inytu* pelas mulheres, e a agência tácita coletiva das mulheres ceramistas na apropriação do resultado, a prega ventral. Um signo que se instituiu por si mesmo, a prega ventral pré-existia à sua função significante. As ceramistas não o inventaram, apenas constataram a sua existência, e se apropriaram dele para exercer esta função sógnica.

Considerações finais

A iconografia veiculada pelo conjunto das *ritxoko* revela que as mulheres ceramistas, apesar de concentrarem suas produções com vistas à comercialização, reproduzindo uma iconografia de fácil decodificação para compradores não familiarizados com a cultura karajá, continuam também reproduzindo muitas imagens de conteúdo mais hermético da cultura *iny*, como os seres sobrenaturais de sua mitologia e as cenas da vida ritual karajá. As mulheres *iny*, que se mostram geralmente tímidas e retraídas, de poucas palavras no trato com os tori, o povo forâneo, falam, de fato, e muito, através de suas *ritxoko*. A voz das ceramistas karajá é uma voz visual que, de forma silenciosa, mas imageticamente eloquente, se expressa através da sua produção cerâmica. É uma fala de grandes potencialidades de alcance, pois desde os primeiros contatos de etnólogos no século 19 com o povo *karajá*, as *ritxoko* têm viajado pelo mundo. E até hoje continuam viajando longe, pela vasta extensão territorial brasileira, chegando aos grandes centros urbanos, atravessando mares e continentes para, afirmativamente, levarem o recado das ceramistas. Recado que, como se percebe, é também, e, talvez, principalmente, dirigido ao próprio povo *iny*, àqueles que afinal melhor podem fazer a leitura das mensagens expressas nas *ritxoko*.

The belly fold, as a sign, therefore, did not result from a conscious intentional process of reflection and decision-making by the Karaja potters. It was co-opted and established by the women through relations of similarity (iconicity) and contiguity (indexicality). The co-opted sign resulted directly from a conjunction of circumstances: the very materiality of the objects in question, the plastic quality of the clay, in interaction with a specific cultural practice of the Karaja people, the use of the thong by their women, and the tacit collective agency of the women potters, in taking the resulting belly bulge as a sign. The belly fold pre-existed its signifying function. The potters did not invent it, they merely noticed it and picked it to use as a sign for femaleness.

Final Thoughts

The ritxoko iconography reveals that, even though the Karajá artisans' work is mainly aimed at the market, thus producing an imagery that is easily grasped by outsider buyers who are unfamiliar with the Karaja culture, they are also continuously crafting images of a more particular and inner content of the Karaja culture, such as the portrayal of Iny supernatural and mythical beings, or the depiction of significant instances of ritual events. Karaja women, who are generally shy and withdrawn with the tori (outsiders), do speak, and, in fact, very much, through their ritxoko dolls. The Karaja women potters'



Aos próprios *Iny*, as *ritxoko* das ceramistas estão sempre dizendo: “Assim somos nós, os *Iny*, assim é a nossa vida, a nossa cultura, nossas histórias, o nosso jeito de ser. Assim temos sido desde sempre, desde os tempos do nosso passado. Não nos esqueçamos.” Ao povo *tori*, por onde for que as imagens alcancem chegar, elas parecem dizer: “Assim somos nós, o povo karajá. Assim vivemos, assim é a nossa cultura, o nosso modo de ser. É assim que gostamos de viver, é assim que gostamos de ser. Conheçam-nos”.

voice is a visual one. In silence, though through eloquent imagery, they speak through their art work, their figurative ceramics. It is a voice of great reach, for the ritxoko dolls have, since the early contacts of the Karaja with the first German ethnologists in the late 19th century, traveled far, to distant lands, throughout the vast Brazilian territory, across seas and continents, as well, arriving at the big cities, carrying with them the potters' message. The Karaja women's messages seem to be addressed to their own people, as well, as they are those who can best interpret them. To the Iny people, the ritxoko seem to be always reminding: "This is the way we, the Iny, are. This is our life, our culture, our stories, our way of being. This is the way we have always been since the days of our past. Let us not forget." To the tori people, wherever these images may go, they seem to say: "This is us, the Karaja people. This is the way we live, this is our culture, our way of being. This is how we like to live, this is what we like to be. Know us.

Referências

- CHANG, Whan. 1998. Tradição e Inovação na Cerâmica Figurativa Karajá. In: Tradição e Inovação – Anais do 5º Encontro do Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA.
- . 2008 A cerâmica figurativa Karajá como representação da identidade e da cultura Karajá. In: Anais do I Congresso Internacional de Estudos das Américas - Cultura, Globalização, Cidades, Direitos Sociais e Saúde, Rio de Janeiro, UERJ versão digital. ISBN978-85-99958-03-2
- . 2010. *Ritxoko*. A Voz Visual das Ceramistas Karajá. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Rio de Janeiro, PPGAV – EBA – UFRJ.
- COSTA, Maria Heloisa Fenelon. 1978. *A Arte e o Artista na Sociedade Karajá*. Brasília, FUNAI.
- EHRENREICH, Paul. 1948. Contribuições para a etnologia do Brasil. Revista do Museu Paulista, vol II, p. 7-135. São Paulo.
- FARIA, Luis de Castro. 1959. A figura humana na arte dos índios Karajá. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade do Brasil.
- GOULD, S. J. and LEWONTIN, R.C, 1979. “The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme” *Proc. Roy. Soc. London B* 205 pp. 581-598.
- . S. J. 1991. Exaptation: A Crucial Tool for an Evolutionary Psychology. *Journal of Social Issues*, vol. 47, n. 3, p. 43-65.
- KEANE, Webb. 2005. Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. In: MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. Duke University Press. Durham and London. 182-205
- KRAUSE, F. 1940/1943. Nos Sertões do Brasil. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: 66-91.
- MILLER, Daniel. 2005. *Materiality: An Introduction*. In: MILLER, Daniel (ed.) *Materiality*. Duke University Press. Durham and London.
- RIBEIRO, Berta G. 1988. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da USP.
- RIBEIRO, Darci. (ed.) 1986. *Suma Etnológica Brasileira – Arte Índia*. Petrópolis: Vozes. —. (ed.) 1987. *Suma Etnológica Brasileira – Tecnologia Indígena*. Petrópolis: Vozes.
- SEVERI, Carlo. 2006. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Editions Rue D’Ulm; Musée du Quai Branly.



KABRÒRÒ-MY IJYKY

O jacaré que namorou as mulheres
The alligator and the iny women's love affair

Dizem que umas mulheres saíram para buscar pequi.

Esse é o começo da história, buscar pequi.

Dizem que elas foram para dentro da mata, bem longe, e lá encontraram o jacaré. Ele estava na forma humana e as mulheres gostaram dele e namoraram com ele. Outras vezes elas voltaram ao mesmo local, e o chamavam assim:

– Jacaré, jacaré wōōō!
Traga seus peixes preferidos, traga bastante piabanha!

It is said that some women set out to pick pequi¹.

This is the beginning of the story, pequi picking. It is said that they went into the forest, far away, and there they met the alligator, who was in its human form. The women liked him and they wooed him. Other times they returned to the same place, and they would call him out:

– Alligator, alligator wōōō! Bring out your favorite fish, bring out plenty of piabanha²!

*Tarkihe anōma rkihe
ròirènyre hāwky mahādu
rki, anōma rma tòmy rki
ròirènyre. Rma tò rikoraruny
tyhymy rki. Ròirènyre rki,
txibo bdèrahyky-kò irèhèkò
ròirènyre rki. Tairki anoma
rènyre, tiki wanale rki witxi
rekokuarènyre, kabròrò
wnale rki witxi rekokuarènyre
rki, iny-my. Tai tarki tki
boho wna anoma rènyre.
Rabirènananyrènyre rki, kabròrò-
wna rki, rabirènananyrènyre
tki boho wna roiremyhỹ. Tarki
tamy ryrymyhỹrènyre rki.*

¹ *Caryocar brasiliense*, also known as "souari nut", like its congeners, is an edible fruit popular in some areas of Brazil, especially in Brazil's center-west region.

² *Brycon acuminatus*, fish of the Characidae family.

– Jakarè, jakarè wōōō! Adōhōkŷ myriwè kòtè kòtèhèkŷ, burèburè-di.

– Bòbòbòbò!

Tarkí tamŷ ryrymyhŷ rki. Tarkixe nakòtukòde, anoma butumŷ diwyde ktura, anoma rki, wakura rki, kŷnana, ktura butumŷ diwyde, tarkixe ihāwky boho risihònyrènyre, ijō rki tarutityrè rki rilidimŷhŷre, ijō tarkisŷxe ituburu riijèrèri, ijō rkisŷ ihāwky, rahèranyrèri rki, ktura rki ridèrèri, ijō tahe riwòsinyrèri.

Tarkihè rabirènanymŷ roiremyhŷ kabròrò wna rki, irèhèmy, tarki roiremyhŷ, roiremyhŷ, irahudí tarkí anomare, ihaburèny rki, taritxòrè-kò rki rarybere, jyrè-kò rki.

– Adiboho rma diwymŷhŷdènyde, rma hōrō diwymŷhŷdènyde imaruxe hekŷle, iòtamŷhŷre heka timŷmyhŷrebo ijyy. Tahe makre adibohohèmy bièrybènykremŷ ibdèdŷŷnanaŷrèny, timŷbo ihŷmyhŷdènyde bièrybènykremŷ.

Myŷ tarkihe tamŷ rarybere taritxiòre dkè, jyrè-kò rki tuu rarybere, kuladu tyby. Rarybèmy tarkixe tadibohohèmy ritèkònyre rki. Hkŷnahākŷlemŷ rki iherènymŷ rare.

– Diarŷ sòe aralekre ahèrènymŷ itxèrèmy.

– Kōrehe, nokōmykre! Isiramŷ dikarŷ boho rexikōhinymŷhŷrènyre, isiramŷ anodi adkèrèny nadèhèmnymŷhŷde.

– Kōre, arakre ahèrènymŷ! Kaa wadèra-my bekoakrewna ta wyhytismodile anawèdènykre.

Tamŷ rarybere tadidkè. Rarybemy xe ridyrènyre rki ilaku brèbumŷ rki. Ridyrènymŷ tarkixe ritohokunyrènyre, myrki isè tamŷ rarybere, ijky kōkremŷ.

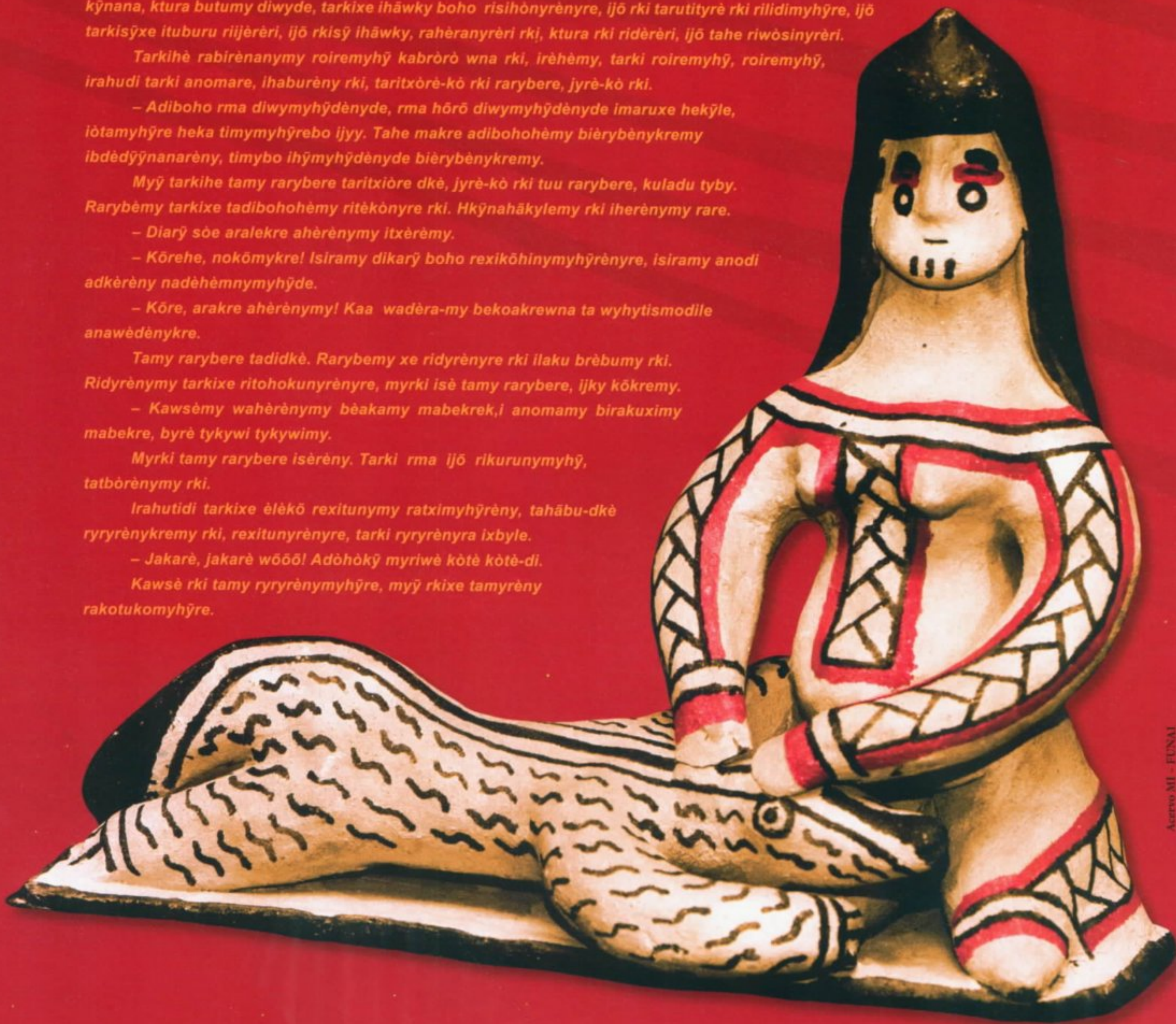
– Kawsèmy wahèrènymŷ bèakamŷ mabekrek,i anomamŷ birakuximŷ mabekre, byrè tykywí tykywimŷ.

Myrki tamŷ rarybere isèrèny. Tarkí rma ijō rikurunymŷhŷ, tatbòrènymŷ rki.

Irahutidí tarkixe èlèkō rexitunymŷ ratximŷhŷrèny, tahābu-dkè ryryrènykremŷ rki, rexitunyrènyre, tarkí ryryrènyra ixbyle.

– Jakarè, jakarè wōōō! Adōhōkŷ myriwè kòtè kòtè-di.

Kawsè rki tamŷ ryryrènymŷhŷre, myŷ rkixe tamŷrèny rakotukomŷhŷre.



Assim elas ficavam chamando o jacaré, como se ele fosse o marido delas. Então, ele saía do rio, trazendo todo tipo de peixe: tucunaré, jaraqui, todo tipo de peixe, ele trazia.

Quando ele chegava, enquanto uma mulher o penteava, outra o colocava no colo, outra catava seus piolhos, outra cozinhava, outra assava peixe. E assim ficavam, namorando com o jacaré durante muito muito tempo.

Com o tempo, os maridos delas ficaram desconfiados. Falaram para os seus filhos:

– Suas mães estão sempre indo buscar pequi, mas só trazem os espinhos do pequi. Isso está muito estranho, parece que está acontecendo alguma coisa.

É assim que as pessoas contam essa história.

– Então, vocês vão com suas mães, vão descobrir o que elas estão fazendo.

Dizem que foi assim que os pais falaram com seus filhos. Mandaram os meninos pedir para ir junto com as mães.

Assim, pressionando as mães, os meninos disseram:

– Nós vamos também, para ver!

E as mães responderam:

– Não, vocês não vão, não! A nossa pesca não é fácil, trazemos as coisas com muita dificuldade.

Mas os meninos insistiram:

– Nós vamos com vocês! Se não nos deixarem ir atiraremos flechas em vocês.

Assim eles disseram. As mães, então, com medo, os levaram.

Levaram os meninos, mas, antes, pediram para não contarem nada do que iriam ver. E falaram assim:

– Vocês, indo junto conosco, comerão sempre comida boa.

Assim as mães falaram. Quando chegaram, foram cozinhar, e prepararam pequi para eles como se fosse canjica.

Enquanto os meninos comiam, elas se prepararam e arrumaram a tanga. Depois, começaram a chamá-lo como se fosse seus maridos:

– Jacaré, jacaré wõõõ! Traga seus peixes preferidos, traga bastante piabanha.

This is how they called for the alligator to come out, as if it were their husbands. It would then come out of the river, bringing all kinds of fish: tucunaré³, jaraqui⁴. It would bring all kinds of different fish.

When the alligator arrived, the women wooed him. While one of them would lay him on her lap, another woman would comb his hair. Another still would pick his lice. Other women would cook and grill him fish. This is how they wooed the alligator, spending a long long time with him.

In time, the women's husbands became suspicious. They called their sons and said:

– Your mothers are always going out to pick pequi, but all they bring home are pequi prickles. This is very strange. Something must be going on.

This is how people tell this story.

– So, you go with your mothers. Go find out what they are up to.

This is how the fathers spoke to their sons, they say. They told them to ask their mothers to go along with them.

So the boys, pressing on their mothers, said:

– We are going with you, to watch!

Their mothers replied:

– No, you can't go! Our fishing job is not easy. We bring our things with great difficulty.

The boys insisted:

– We are going with you! If you don't let us go, we will shoot our arrows at you!

This is what they said. Their mothers, then, fearing being shot, agreed to take them along.

They took the boys with them, but first they asked them not to tell anyone what they would see. They then said:

– When going with us, you will always have good food to eat.

So the mothers said. When they got there, they prepared good pequi fruit porridge.

As the boys ate, the women put on their thongs, and prepared themselves. Then they called out as if calling their husbands:

³ *Cichla*, fish also known as peacock bass, of the Cichlidae family.

⁴ *Semaprochilodus theraponura*, fish of the Characidae family.

Essa história já está conhecida desta maneira há muito tempo. Assim elas o chamavam. E o jacaré subia e vinha do rio.

– Jacaré, jacaré wōōō! Traga seus peixes preferidos, traga bastante piabanha.

– Bó bó bó bó bó! E ele emergia do rio trazendo muito peixe para as suas mulheres.

– O nosso marido tem um cheiro bom e estranho! Assim elas falaram para o marido delas, o jacaré. Mas na verdade o cheiro dele era ruim, fedido. Dizem que elas catavam os piolhos dele, preparavam a comida dele e depois, após ter se alimentado, ele voltava para o rio e submergia.

Enquanto isso, os meninos ficaram olhando tudo, bem escondidos.

– Ah! Então, é isso o que elas estão aprontando...

E ficaram observando as mães. Ficaram bem escondidos e observando tudo. E quando voltaram para a aldeia, foram correndo para a casa de aruanã e contaram tudo o que viram para os seus pais.

Então, os homens foram para casa e se arrumaram como se fossem ir para a pescaria. E falaram para suas mulheres:

– Nós vamos pescar, voltamos em dois dias!

Os homens partiram com o objetivo de matar o jacaré. Levaram os meninos com eles para mostrar o local e se prepararam da mesma forma que as mulheres faziam. Imitando-as, chamaram:

– Jacaré, jacaré wōōō! Traga seus peixes preferidos, traga bastante piabanha.

E o jacaré emergiu e saiu do rio.

Os homens fizeram tudo igual às mulheres: um procurou piolhos no jacaré, outro o colocou no colo, do jeito que suas mulheres faziam.

Então, enquanto um homem retirava o jacaré do colo bem devagar, outro o golpeou com força na cabeça. Assim, os maridos mataram o namorado das mulheres. Essa é a história.

– Alligator, alligator wōōō! Bring out your favorite fish, bring out plenty of piabanha!

This is what they say happened. This story has been known for a long time. This is how they called out for the alligator.

– Alligator, alligator wōōō! Bring out your favorite fish, bring out plenty of piabanha!

– Bo bo bo bo bo!

And out it came from the river with much fish for the women.

– Our husband has a strange and nice smell!

This is what the women would say to their husband, the alligator. But in fact, it smelled badly. It was a stinky smell. The women picked his lice, and made him food. After eating his food, he would go back into the river.

While all this went on, the boys watched, hidden behind some bushes.

– So, this is what our mothers have been up to...

They observed everything, from their hidden spot. When they went back to the village, they ran to the house of the aruanã⁵, where they told everything they saw to their fathers.

The men then, devised a plan. They went home, prepared their fishing things, and said to their wives:

– We're going out fishing. We will be back in two days!

They took off with the intent of killing the alligator. They took the boys along to show them the way. When they arrived at the place, they prepared themselves as the women would do. Then, imitating the women, they called out:

– Alligator, alligator wōōō! Bring out your favorite fish, bring out plenty of piabanha!

There came out the alligator. The men did the same as the women used to do: one man laid the alligator on his lap, while another man picked his lice. They did everything the same way as the women would do. Then, as the man with the alligator on his lap carefully moved it away, another man hit it on his head with a strong blow. This is how the women's husbands killed their wives' lover. This is the story.

⁵ Casa de aruanã is where the ijasò, the masked supernatural beings, ancestors of the Karaja people stay, when they are in the village. Only men are allowed in the house of the aruanã.

– Jakarè, jakarè wōōō! Adòhòk̄ myriwè kòtè kòtè hék̄y-dí.

– Bòbòbòbò!

Tarki, rakòtukòmyh̄yè ktura-dí sōemy rki, tamyrèny tahāwky boho-kò.

– Anokō iny hāburèny l̄nyre-wi rèakarèri.

Mȳy rki rarybèmyh̄yèny tahāburènykò, tix̄ylèmy rki tuu rarybèrèmyh̄yèny, t̄nyrèmy rki rininim̄yhyèny, tarkix̄y tule ituburu rijèmyh̄yèny ikyrybu tyhyle rkis̄y ituburu rijèmyh̄yèny.

Ihāwky boho rkis̄y iwèsì tòenamy tule rekokuam̄yhyèny rki, irhudi tarkihe rubèhèmyh̄yè rikòènyrèny rahudi rki. Kuladu tarki wasim̄y rètèhèmy idirèny ratx̄im̄yhȳ. Kamy kòri ahāmyh̄yènyte, myrki tadi boho-dí rètèhèmyh̄yè runym̄yhȳ, wasim̄y rki idirèny rètèhèmyh̄yè.

Tiki wna rikixe d̄ironydēnyde, tadi boho wna rki, ilemy tarkixe itxoinalemy, kuladu rakòkunyre, turkixe relykyrerki, tyby boho koku rki. Relykym̄y tarkixe, irbi dirònym̄y, tyby boho rexikywin̄yre t̄him̄y ròirènykrēmy.

– T̄him̄y aròirènykre. Aditèhèmynykre txu inatxidile.

Ihābu rbudk̄my rikihè tuu rexikywin̄ym̄y ròirènyre, rirbun̄yren̄ykrēmy rki. Jyrè rki ridyrènyre ixihèrènym̄y, ixikoku ikydurènym̄y.

Tarikixe hāwky mahādu wselerki, rexiw̄nyrènyre, kabròrò-kò rki ryr̄yren̄yre iwserènyle.

– Jakarè, jakarè wōōō! Adòhòk̄ myriwè kòtè kòtè hék̄y-dí

Tamy ryr̄ym̄y tarikixe nakotukode.

Ijō rkihe ituburu rijèrèri ijō tarki s̄yxe anomarèri, tawykòki hābu idi runyrèri rexitun̄ym̄y, rexikywin̄ym̄y, hāwky mahādu wsele rki, tai tarkixe kywim̄y taruti rki, ritakare kabròrò rati-rbi.

Ijō ihtèdk̄ydure hābu-no sohoji rki, rihtènyre.

Rirbun̄yre rkixe tahāwky birèna.

Yh̄y, kiamy ikyky.







Projeto Índio no Museu

Projeto Índio no Museu Iny/Karajá Convidados Karajá no Museu do Índio do Rio de Janeiro

Indigenous People at the Museu Iny/Karajá Project Karajá guests at the Museum of the Indigenous People in Rio de Janeiro

Iny mahādu-ò rariòwysy rỹire Ixỹju Museu-ki Rio de Janeiro-ki

Das aldeias de Hāwalò e Btōiry, 28 convidados Karajá, entre homens, mulheres e crianças, vieram ao Museu do Índio do Rio de Janeiro para participar da inauguração das exposições do projeto Índio no Museu: Iny/Karajá, na semana do Índio, em abril de 2011. Além de ajudarem na montagem das exposições, os convidados Karajá construíram uma réplica do Hetohokỹ no jardim do museu. O

From the villages of Hāwalò and Btōiry, 28 special Karajá guests, including men, women and children, were brought to the Indigenous Peoples Museum in Rio de Janeiro for the opening of the exhibits of the "Indigenous People at the Museum: Iny/Karajá" project, during the indigenous people's celebration week, in April, 2011. The Karajá guests helped with the setting up of the exhibits, and the building up of a replica of the Hetohokỹ in the garden of

Hāwalò tule Btōiry mahādu, waituè rbi débòinataō-my iny sõe, hābu hāwyy tule uladu somo wna wiurimy dirahude, museu-ò Rio -ki, ikyki ratxirènykremy museu aōmysỹdỹyna deòsina kyki: iny/karaja, ixỹjy txumy 2011 abril ahādu-u. Tai rowiohèdỹrènyre itxèrèna lidisidỹy-ki, kia iny mahādu Hetohokỹ riòre riwinyrènyre museu ube-ki. Iny bededyynana mahādu rexidèòsinyrènyre, ixè, wiu hỹyna mahādu wsèmy,

*ritxoodu mahādu tas̄y, itxèrènamy
rowid̄ȳmy r̄yimyh̄y. Sōemy iyhyramy
ròèryrènyre butumy, kièmy ritèòsinyrènyre
tabdèd̄ȳnana tule carioca mahādu tai
awimy rahamyh̄yre torsènarènyki, sōemy
wowydyna my.*

*Tamyrèny tule awimy ròhònyre,
idèhèdèhè rièryrènyreki,
tai Pão de Açúcar-ò ròirènyre
tule Copacabana-ò Ipanema
ȳnyra-ò ijō-my roire.*

grupo *Iny Bededyynana* apresentou danças e cantos da tradição *Iny* e as ceramistas conduziram oficinas de modelagem de *ritxoko*. A experiência foi muito proveitosa e enriquecedora para todos, pois os *Iny* puderam constatar a grande admiração que o público carioca tem pela sua arte e cultura, o que lhes encheram de orgulho e auto-estima. Para muitos, foi também uma bela oportunidade de conhecer a famosa cidade do Rio de Janeiro, onde puderam visitar o Pão de Açúcar e as praias de Copacabana e Ipanema.

the museum. The *Iny Bededyynana* group performed traditional dances and chants, and the women potters held *ritxoko* making workshops. It was a truly enriching experience for the *Iny* guests, as they were able to perceive all the admiration their art and culture instilled in the visitors to the exhibits, which filled them with pride and self-esteem. For many of them, it was also a nice opportunity to visit the famous city of Rio de Janeiro, where they went up the Sugar Loaf for a scenic view of the city, and to the beaches of Copacabana and Ipanema for a splash.



Convidados Karajá de Hāwalò e Bātōiry participam da montagem das exposições do Projeto Índio no Museu - *Iny/Karajá*

Karajá guests from Hāwalò and Bātōiry villages helping with the setting up of the Indigenous Peoples in the Museum *Iny/Karajá* Project exhibits.

*Hāwalo mahādu, Btōiry mahādu-ò
rarariòwyrènyre itxèrèna riywinyrènykremy
iny aōhetxinahyna heto bdèd̄ȳnana.*



Homens Karajá constroem réplica de Hetohoký, "Casa Grande", no jardim do Museu do Índio.

Karajá men building a replica of the Hetohoký, "The Big House", in the Museum garden.

Iny hābu mahādu Hetohoký keitxena riõre riwinyrènyre, aõhetxina heto ubekile.







Grupo da Associação *Iny Bededyynana* apresenta danças e cantos no Museu do Índio.

Iny Bededyynana Group performing dances and chants at the Museum.

***Iny Bededyynana
butudÿna ixè, wiu
ritèòsinyrènyre
aõhetxina hetoki.***





Mostra de arte:
Ritxoko - Retratos
cerâmicos da vida iny

Art exhibit: Ritxoko
- ceramic portraits of
Iny life

*Iny bdèdÿñanamy:
ritxoo, tyytrasana*



Oficina de ritxoko.
Ritxoko workshop.
Ritxoko widkŷna







Museu do Índio / Indigenous Peoples Museum

SERVIÇO DE GABINETE – SEGAB
DIRECTORS OFFICE – SEGAB

Alexander Noronha de Albuquerque

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – NUCOM
SOCIAL COMMUNICATION SECTOR – NUCOM

Cristina Botelho
Denise Saltarelli
Marta Gontijo
Rosangela Abrahão
Renata Cristina V. da Silva

COORDENAÇÃO DE ADMINISTRAÇÃO - COAD
ADMINISTRATION COORDINATION TEAM – COAD

Rosilene de Andrade Silva

SERVIÇO DE CONTRATOS E LICITAÇÕES - SECOL
CONTRACTS AND PROCUREMENTS SERVICE – SECOL

Dayse Helena Maria de Oliveira

NÚCLEO DE COMPRAS – NUCOMP
PURCHASES SECTOR – NUCOMP

Lucélia Eliezer

SERVIÇO DE EXECUÇÃO ORÇAMENTÁRIA FINANCEIRA – SEOF
BUDGET EXECUTION SERVICE – SEOF

Júlio Paulo de Oliveira

SERVIÇO DE LOGÍSTICA – SELOG
LOGISTICS SERVICE – SELOG

Maria Inês Veras Ferreira Fraga

NÚCLEO DE ALMOXARIFADO – NUAL
STOREROOM SECTOR – NUAL

Paulo Laurentino Ferreira

NÚCLEO DE TRANSPORTE – NUTRANS
TRANSPORT SECTOR – NUTRANS

Rosdalto Augusto Martins

NÚCLEO DE PATRIMÔNIO – NUPAT /
HERITAGE SECTOR – NUPAT

Eliana da Fonseca de Oliveira Mattos

NÚCLEO DE PESSOAL - NUPES / STAFF SECTOR – NUPES
Maurício M. Soares Filho

SERVIÇO DE GESTÃO DA RENDA INDÍGENA E RECURSOS
PRÓPRIOS – SEGER
INDIGENOUS INCOME AND RESOURCE MANAGEMENT
SERVICE – SEGER

Cristina Maria da C. G. Pinheiro

COORDENAÇÃO DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA - CODIC
SCIENTIFIC DIVULGATION TEAM – CODIC

Carlos Augusto da Rocha Freire

SERVIÇO DE ESTUDOS E PESQUISA - SEESP
STUDIES AND RESEARCH SERVICE – SEESP

Renata Curcio Valente

COORDENAÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA – COTEC
TECHNICAL-SCIENTIFIC TEAM – COTEC

Sonia M. Otero Coqueiro

COORDENAÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL - COPAC
CULTURAL HERITAGE TEAM – COPAC

Ione Helena Pereira Couto

SERVIÇO DE ATIVIDADES CULTURAIS – SEAC
CULTURAL ACTIVITIES SERVICE – SEAC

Arlza de Almeida

NÚCLEO DE ATENDIMENTO AO PÚBLICO – NUAPE
PUBLIC RELATIONS SECTOR – NUAPE

Josina Irnes Silva Horner

NÚCLEO DE PRODUTOS EDUCATIVOS
EDUCATIONAL PRODUCTS SECTOR

José Antonio Feres Medina

SERVIÇO DE REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS – SERED
DOCUMENT REFERENCE SERVICE – SERED

Lidia Lucia Zelesco

SERVIÇO DE PRESERVAÇÃO DO ACERVO CULTURAL – SEPAC
CULTURAL ARCHIVE PRESERVATION SERVICE – SEPAC

Maria José Novelino Sardella

NÚCLEO LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO – NULAC
CONSERVATION LABORATORY SECTOR – NULAC

Lúcia da Silva Bastos

Catálogo / Catalogue

EDITOR / PUBLICATIONS EDITOR

Carlos Augusto Da Rocha Freire

PROJETO E PRODUÇÃO TEXTUAL
PROJECT COORDINATION AND TEXT

Chang Whan

GESTÃO DE PRODUTO / PRODUCT MANAGEMENT
Simone Melo

DIREÇÃO DE ARTE / ART DIRECTION
Silvia Fittipaldi

DESIGN GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
Lucas Moraes

VERSÃO PARA O INGLÊS / ENGLISH VERSION
Chang Whan
Mariana Maia

VERSÃO PARA O KARAJÁ / KARAJÁ VERSION
Wadoi Karajá
Hatawaki Karajá

REVISÃO TEXTOS KARAJÁ / KARAJÁ PROOF READING
Leandro Lariwana Karajá

FOTOGRAFIAS / PHOTOGRAPHS
Chang Whan
Cristiane Oliveira
Marcio Ferreira
Mariana Maia
Mawysi Karajá
Renata Cristina V. da Silva
Woubedu Karajá
Mário Vilela

TRATAMENTO DE IMAGENS
IMAGE TREATMENT
Magic Art Comunicação

MAPAS ORIGINAIS / ORIGINAL MAPS
Patrícia de Mendonça Rodrigues

Exposição / *Exhibition*

CURADORIA | *CURATOR*

Chang Whan

PROJETO DE DESIGN E CENOGRAFIA
DESIGN AND SCENOGRAPHIC PROJECT

Simone Melo

PROJETO DE INSTALAÇÃO SONORA
SOUND INSTALLATION PROJECT

Rogério Vasconcelos Barbosa

IDENTIDADE VISUAL E IMPRESSOS
VISUAL IDENTITY AND PRINTED MATERIAL

Silvia Fittipaldi
Leonardo Holanda

PROJETO DE LUZ | *LIGHTING PROJECT*

Rogério Wiltgen

FOTOGRAFIAS DE PRODUTOS E DO EVENTO
PRODUCT AND EVENT PHOTOGRAPHY

Márcio Ferreira
Fernando Neitvke
Renata Cristina Vieira

DESIGN DO MURO DO MUSEU E CONSULTORIA GRÁFICA
MUSEUM WALL PHOTOGRAPHIC TREATMENT AND DESIGN CONSULTANCY

Cenolux design

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL | *AUDIOVISUAL PRODUCTION*

Wilson Ferreira Vieira
Roberto Jorge Bechkert

EDIÇÃO DE VÍDEO | *VIDEO EDITING*

Felipe Martins
Juanahu Karajá

ASSISTENTES DE CURADORIA | *CURATORIAL ASSISTANTS*

Cristiane Oliveira
Mariana Maia

ASSISTENTES DE MUSEOLOGIA | *MUSEUM ASSISTANTS*

Susi Tapaiuna
Ana Carolina Carvalho
Fabiana Targino
Livia Coimbra

ASSISTÊNCIA DE ILUMINAÇÃO | *LIGHTING ASSISTANCE*

José Mauro
Maurício Cardoso

ASSISTÊNCIA DE ARTE | *ART ASSISTANCE*

Valéria Albernaz

ASSESSORIA DE EDIÇÃO DE VÍDEOS
VIDEO EDITING CONSULTANT

Chang Whan
Cristiane Oliveira

ARTE FIGURATIVA CERÂMICA | *FIGURATIVE CERAMICS ART*

Acervo Museu Do Índio
Coleção Chang Whan

FOTOGRAFIAS | *PHOTOGRAPHS*

Chang Whan
Mariana Maia
Tuilá Marvel Karajá
Mawysi Karajá
Luiz Flavio Dywanaru Karajá
Elly Mairu Karajá
Waixawala Karajá

MÚSICA | *MUSIC*

Grupo Iny Bededyynana (TO)

CERAMISTAS | *POTTERS*

Wrearu Karajá
Myixa Karajá
Mahuederu Karajá
Komytira Karajá

MONTAGEM DO HETOHOKY | *HETOHOKY ASSEMBLY*

Iwrraru Karajá
Jabahi Karajá
Boracia Karajá
Wereahunaxi Karajá
Kuhakari Karajá
Isaque Waxio Karajá
Ixadeari Karajá
Assaria Karajá
Habuwenona Karajá
Labe Kalariki Idjawaru Karajá
Sokrowe Karajá
Jonas Wajuria Karajá
Ixyjuweddu Karajá

MONTAGEM DE CENOTÉCNICA E MANUTENÇÃO
STAGECRAFT ASSEMBLY AND MAINTENANCE

Luiz Carlos Novaes
José Augusto de Souza
Roberto Augusto Martins
Sebastião da Silva
Sebastião Luiz de Oliveira

Programa de Documentação de Línguas Indígenas – Prodoclin *Indigenous Languages Documentation Program - Prodoclin*

COORDENADORA / COORDINATOR

Bruna Franchetto

GESTORA CIENTÍFICA / SCIENTIFIC SUPERVISION

Mara Santos

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO / PRODUCTION ASSISTANTS

Isabela Coutinho

Juliano Leandro

Projeto de Documentação da Língua Karajá *Karajá Language Documentation Project*

COORDENADORAS / COORDINATORS

Cristiane Oliveira

Chang Whan

PESQUISADORES KARAJÁ / KARAJÁ RESEARCHERS

Hatawaki Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

Luiz Flavio Dywanaru Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

Mawysi Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

Wadoi Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

Woubedu Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

Axiawā Karajá (aldeia Hāwalò / Santa Isabel do Morro)

APOIO / SUPPORT

Aer funai

Posto indígena karajá

PARCERIA / PARTNERSHIPS

Associação Iny Bededyynana

Associação Iny Mahādu

Unesco

Fundação Banco do Brasil

REALIZAÇÃO / PRODUCTION

Museu do Índio/FUNAI

Sociedade de Amigos do Museu do Índio – SAMI

Eliana da Fonseca de Oliveira Mattos



EXPOSIÇÃO ETNOGRÁFICA

“Hetohokỹ: o ritual da casa grande” | ESPAÇO MUSEU DAS ALDEIAS

MOSTRAS FOTOGRÁFICAS

“Ijasó: os aruanãs” | ESPAÇO MURO DO MUSEU

e “Komaryra e myrani: identidade Iny” | ESPAÇO VARANDA DO MUSEU

EXPOSIÇÃO DE ESCULTURAS CERÂMICAS

“Ritxoko: retratos cerâmicos da vida Iny” | GALERIA DE ARTE INDÍGENA

MOSTRA DE VENDA

“O prazer de fazer, arte Karajá” | LOJA ARTÍNDIA

INSTALAÇÃO

“Hetohokỹ, a casa grande” | PÁTIO DO MUSEU

CURADORIA Chang Whan

Abril de 2011

Aldeias Bâtõiry e Hāwalò, Ilha do Bananal, Tocantins.

Museu do Índio - FUNAI

Rua das Palmeiras 55,

Botafogo-RJ -22270-070

www.museudoindio.gov.br



*Museu do Índio - Funai
Rua das Palmeiras 55,
Botafogo-RJ - 22270-070*

www.museudoindio.gov.br

ISBN 978-85-85986-44-5



9 788585 986445



Representação
no Brasil



SAMI

Associação Iny Bededyynana
Associação Iny Mahãdu



GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA