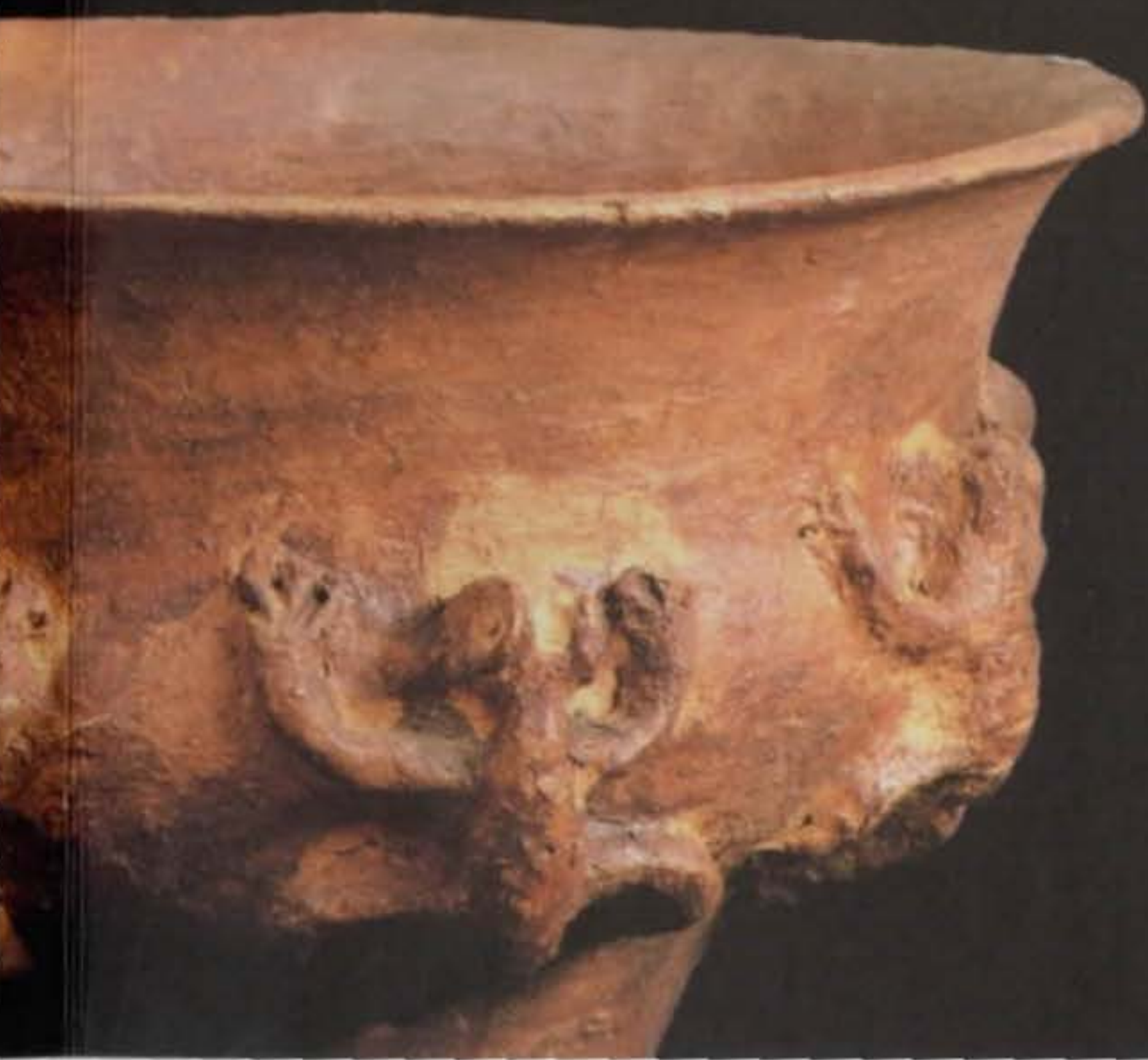




# ritual da imagem

ARTE ASURINI DO XINGU





A renda proveniente da venda  
desta publicação reverterá para  
a Associação Asurini Awaeté.

*Your purchase will support  
the Asurini Awaeté Association.*

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

RENDAS PROIBIDAS

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

# ritual da imagem

ARTE ASURINI DO XINGU

VENDA PROIBIDA

REGINA POLO MÜLLER

MUSEU DO ÍNDIO - FUNAI, 2009

*RITUAL OF IMAGE - ASURINI ART FROM XINGU*

*INDIAN MUSEUM - FUNAI, 2009*

Presidente da República  
*President of the Republic*  
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Ministro de Estado da Justiça  
*Minister of Justice*  
TARSO GENRO

Presidente da Fundação Nacional do Índio  
*President of the National Indian Foundation*  
MÁRCIO AUGUSTO FREITAS DE MEIRA

Diretor do Museu do Índio  
*Director of the Indian Museum*  
JOSÉ CARLOS LEVINHO

---

M954r MÜLLER, Regina Polo.

Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu / Regina Polo Müller.

Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

96p. il. Color. 21 x 21 cm

ISBN 978-85-8586-20-9

1. Asurini 2. Xingu. 3. Artes Indígenas I. Título

CDU 7.031.3(811):391.91Asurini

---

apresentação 93  
*introduction*

prefácio 93  
*preface*

sala 1 15  
*room 1*

sala 2 93  
*room 2*

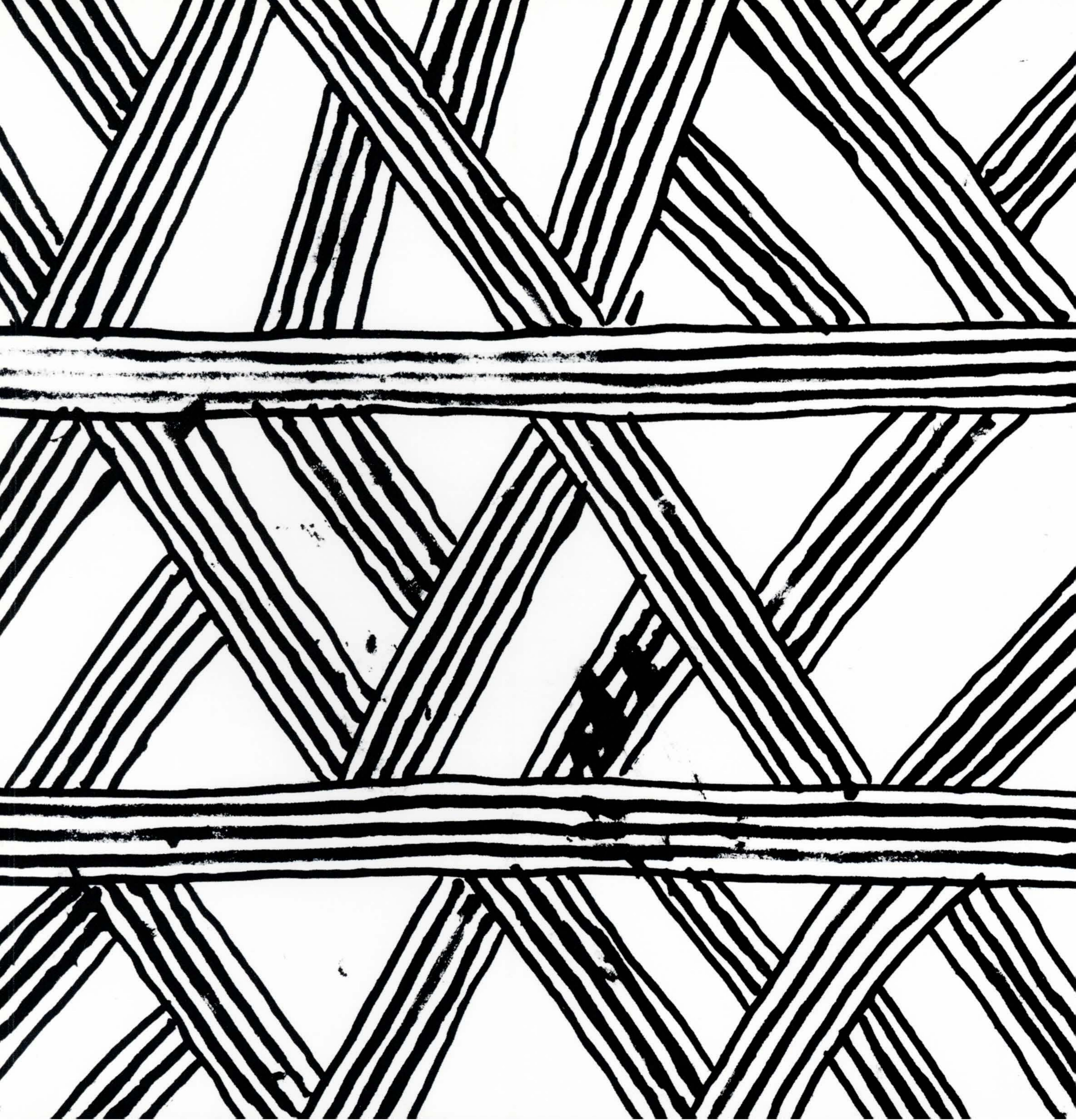
sala 3 93  
*room 3*

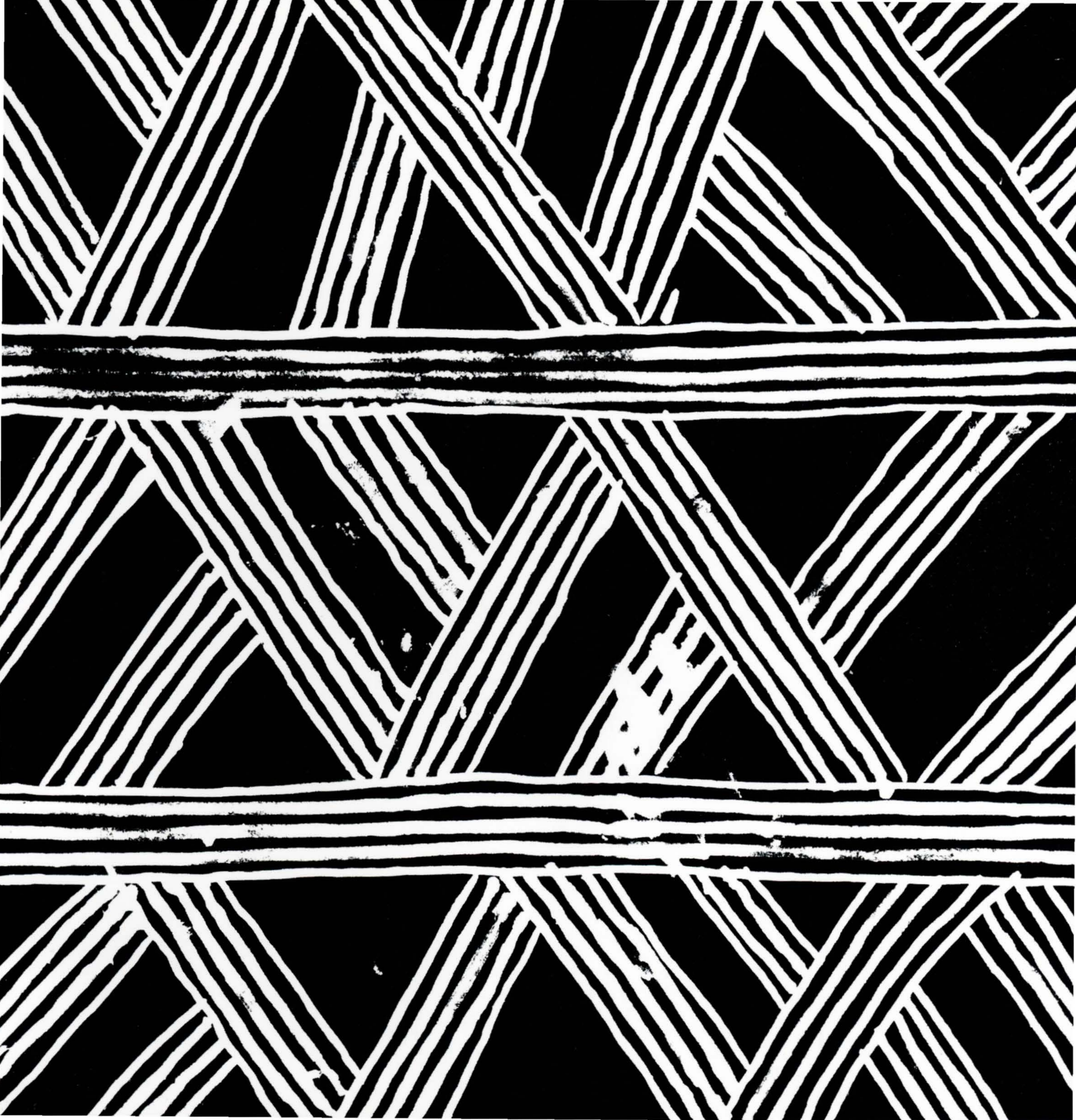
legendas 93  
*captions*

créditos 94  
*credits*

# sumário

*table of contents*





*The strong brands of the Indian Museum are the initiatives to safeguard the patrimonies and to make known the works which contribute to the development and defense of indigenous peoples' interests. This option is part of the actions that valorize the indigenous cultures, as a form of State policy, according to the Brazilian constitution of 1988. This work about the Asurini ceramics, thanks to its specificity, contributes decisively to the reflection on State performances related to the indigenous peoples, making the public aware of how the Indians weave their culture and build the singularity of their history.*

**MÁRCIO AUGUSTO FREITAS DE MEIRA** - *President of the National Indian Foundation - Funai*

*By presenting the graphic arts of Asurini people from Xingu, the Indian Museum continues the work of promoting its patrimonies and developing partnership with the indigenous peoples of Brazil. The collection of ceramic works of art which belongs to this group is extremely important to the accomplishment of future researches and studies by the academic community, including indigenous researchers. The pieces were acquired during the 1970's, as part of a project that intended to create economic sustained alternatives to the just met Asurini people. We hope this initiative can awake, in the various segments of society, the interest in how relevant and contemporary are the indigenous cultural expressions.*

**JOSÉ CARLOS LEVINHO** - *Director of the Indian Museum*

As iniciativas de salvaguarda de acervos e de divulgação de trabalhos que visam contribuir para o desenvolvimento e defesa dos interesses dos povos indígenas têm sido a forte marca do Museu do Índio. Esta opção se insere nas ações de valorização das culturas indígenas, enquanto política de Estado frente à Constituição de 1988. Este trabalho sobre a cerâmica Asurini, dada a sua especificidade, vem contribuir decisivamente para a reflexão das formas de atuação do Estado junto aos povos indígenas, trazendo ao público informações de como os índios tecem sua cultura e constroem a singularidade de sua história.

MÁRCIO AUGUSTO FREITAS DE MEIRA - Presidente da Fundação Nacional do Índio - Funai

Ao apresentar a arte gráfica do povo Asurini do Xingu, o Museu do Índio dá prosseguimento ao trabalho de promoção de seus acervos e de parceria com os povos indígenas do Brasil. A coleção das obras da arte cerâmica deste grupo é de grande importância para a realização de pesquisas e estudos futuros pela comunidade acadêmica, incluindo os pesquisadores indígenas. As peças foram adquiridas, nos anos 1970, dentro de um projeto que visava dar alternativas de sustentabilidade econômica ao, então, recém contactado povo Asurini. Esperamos que esta iniciativa possa despertar, nos diversos segmentos da sociedade, o interesse pela relevância e contemporaneidade das expressões culturais indígenas.

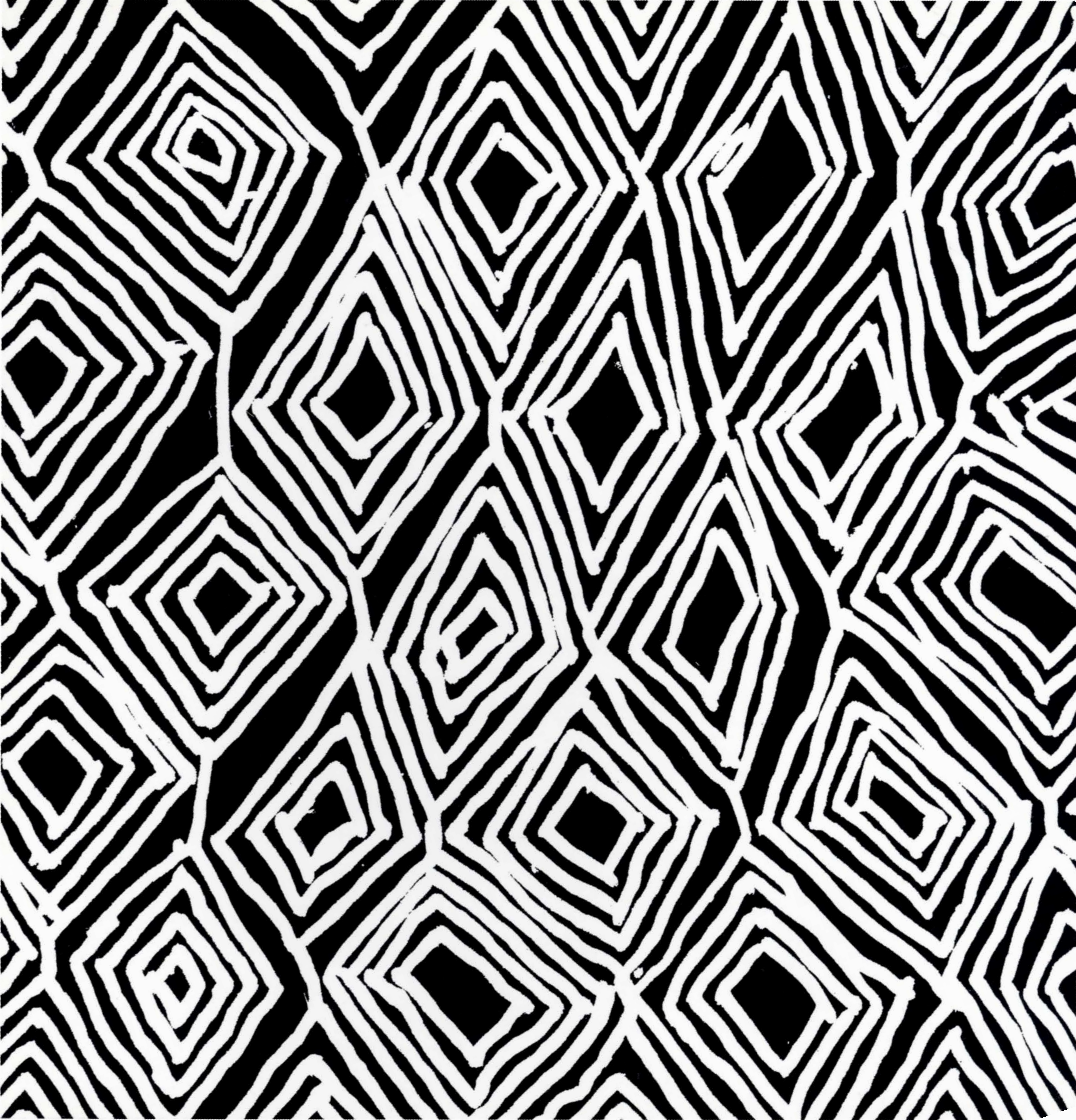
JOSÉ CARLOS LEVINHO - Diretor do Museu do Índio

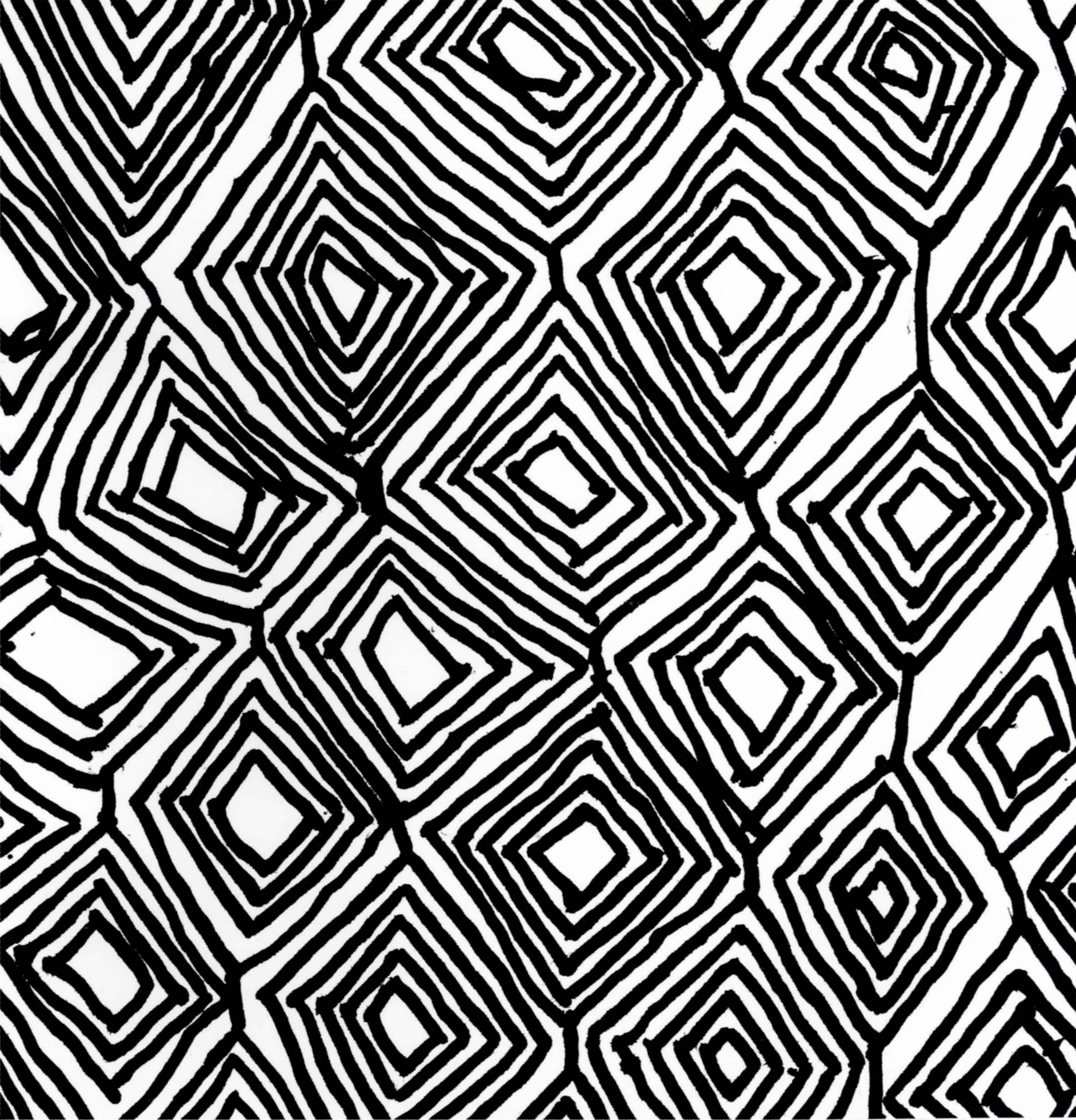
*In this exhibition, the graphic arts, the ceramics' role in the Asurini group and the mythology and ritual related to it are presented to assure that the art of this people of the Middle Xingu River can be more widely known, making justice to its still evident wealth and vitality. In the beginning of the 1970's, the construction of the Transamazonic road affected the so-called Asurini of the Xingu, which since then have been passing through deep changes in their traditional way of life. In this process, values and world views are transmitted from one generation to the next through artistic manifestations. Nowadays, the Asurini people counts around 130 individuals, native speakers of the Asurini language, which belongs to the Tupi-guarani linguistic family. Their village is located a few hours from the city of Altamira, in Pará state. Nowadays, in their current economy, they commercialize objects of their material culture, among which are the pieces of ceramic art that distinguish them radically from the others indigenous peoples of Brazil, due to its complex decoration with geometric drawings and its final art with vegetal varnish. In order to contextualize the art of ceramics as a support for the graphic art and as an identity mark of the Asurini people, the body painting and the Turé ritual are also focused in this exhibition. In this way, the exhibition of the Indian Museum heritage of ceramic pieces of art from the Asurini, constituted by collections from the 1970's, is complemented — with the aim of developing proper alternatives of economic sustainability.*

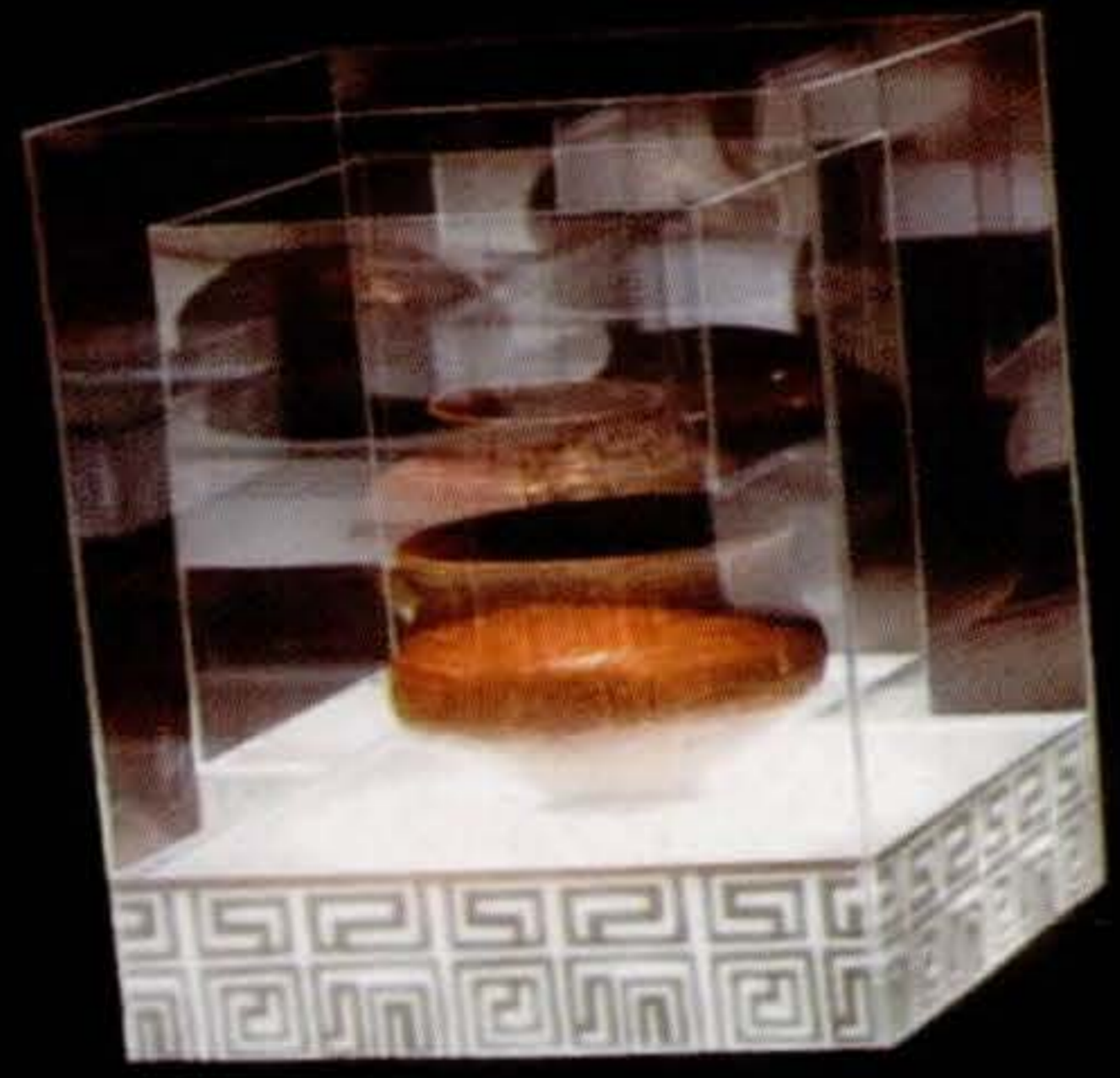
REGINA POLO MÜLLER - *Curator*

A arte gráfica, o lugar da cerâmica na sociedade Asurini e a mitologia e ritual a ela associados são apresentados, nesta exposição, com o desejo de que a arte deste povo do médio rio Xingu possa ser mais bem conhecida fazendo-se jus à sua riqueza e vitalidade até os dias de hoje. Alcançados no início da década de 1970, com a construção da rodovia Transamazônica, os Asurini do Xingu, como são denominados, vêm sofrendo profundas transformações no seu modo de vida tradicional, transmitindo-se, neste processo, valores e visão de mundo entre gerações, através das suas manifestações artísticas. Atualmente, o povo Asurini conta por volta de 130 indivíduos, falantes da língua Asurini, da família lingüística Tupi-guarani, e sua aldeia se localiza a poucas horas da cidade de Altamira, no estado do Pará. Na sua economia atual, comercializam a produção de objetos da cultura material, dentre eles, as peças da arte cerâmica que os distinguem fortemente entre os povos indígenas no Brasil, por sua elaborada decoração com desenhos geométricos e acabamento em verniz vegetal. Para contextualizar a arte cerâmica como suporte da arte gráfica e como marca de identidade do povo Asurini, enfoca-se também aqui a pintura corporal e o ritual *Turé*. Complementa-se, desse modo, a exibição do acervo das obras da arte cerâmica Asurini pertencente ao Museu do Índio, o qual foi formado por coleções realizadas na década de 70, com o intuito, desde então, de se desenvolver alternativas adequadas de sustentabilidade econômica.

REGINA POLO MÜLLER - Curadora







**sala 1** *room 1*



autoras 1 TUWAWYRY  
2 MYRÁ  
3 MARAKAWÁ  
4 MATUJA  
5 MURUKAI

Peças confeccionadas para comercialização em 2007.  
A forma da peça confeccionada por MURUKAI  
já se encontrava em desuso em 1976.  
Incentivadas para a produção voltada à comercialização,  
com grande variedade de formas, as artistas têm se inspirado,  
como neste caso, em peças que reconhecem como "antigas".







Os objetos utilitários nas sociedades indígenas são dotados de uma busca de perfeição estética, de acordo com estilos artísticos que as identificam, e podem ser entendidos como expressões de sua visão de mundo.

Os desenhos que decoram os objetos cerâmicos dos Asurini pertencem a um acervo quase ilimitado de grafismos que as artistas utilizam na decoração do corpo e de objetos da cultura material, em improvisações realizadas a partir de padrões geométricos.

As tendências de estilo que definem o desenho têm correspondência com um prin-

cípio estruturante da cosmologia Asurini: misturam domínios cósmicos através de abstrações visuais como se, por exemplo, a mata e seus seres fossem vistos através de formas ligadas ao sobrenatural. As variações: "galho da árvore *jagiwa*", "patas de jabuti", "base do enfeite labial", por exemplo, seguem o padrão *tayngava*, nome da figura antropomórfica usada nos rituais xamanísticos.

Este padrão expressa a noção de imagem, constitutiva da existência das coisas e do ser uno, vivente, possuidor do princípio vital *ynga*, cujo protótipo é o homem.

A tradução de *tayngava* é "imagem do ser humano" (*t* = possuidor humano; *ayng* = imagem + *av(a)* = sufixo formador de nome de circunstância).

Nesta sala, são exibidos 19 objetos cerâmicos coletados, em 1978 e 1979, para compor uma coleção destinada à aquisição pelo Museu do Índio, como parte de atividades desenvolvidas junto aos Asurini que visavam buscar alternativas de sustentabilidade econômica demandadas pela situação de contato recente.

Na ocasião, foram reunidos objetos utilizados no cotidiano e no ritual e outros confecciona-

dos para esta finalidade, ou seja, formar um conjunto que apresentasse a diversidade de formas e usos correspondentes e a complexidade dos desenhos geométricos da arte gráfica Asurini, de modo a se enfatizar a dimensão estética e simbólica própria dos objetos cerâmicos deste povo.

Em 2007, numa iniciativa que retomava os princípios desta ação indigenista, as ceramistas Asurini foram incentivadas a manter a qualidade técnica e artística tradicional para a produção destinada ao comércio por revendedores especializados, da qual são exibidos, nesta exposição, seis exemplares.

*The utilitarian objects in indigenous societies show their aim to achieve an aesthetic perfection, according to artistic styles that identify them and that can be understood as expressions of their world view.*

*The drawings featured in the ceramic objects of the Asurini belong to an almost infinite collection of graphics used by the artists to decorate the body and the material culture objects, improvising from some geometric patterns.*

*The style tendencies which define a drawing have correspondence with a structural*

*principle of the Asurini cosmology: they mixture cosmic domains through visual abstractions as if, for example, the forest and its beings were seen through supernatural shapes. Therefore, the variations “branch from the jagiwa tree”, “tortoise paws”, “lip feature basis” follow the tayngava pattern, as the anthropomorphic figure used in xamanistic rituals is called.*

*This pattern expresses the notion of image, which constitutes the existence of things and the one-being, living, who possesses the vital principle ynga, whose prototype is the man.*

*The word tayngava means “image of the human being” (t = human possessor; ayng = image + av(a) = suffix forming a circumstance name).*

*In this room, 19 objects are exhibited. They were all gathered in 1978 and 1979 to integrate a collection acquired by the Indian Museum, as part of the activities developed with the Asurini to find alternatives of economic sustainability in face of their situation of recent contact.*

*At that occasion, objects used in their daily life and ritual were gathered, together with some pieces made specially with that aim, that*

*is, to constitute a collection which could show the diversity of forms and correspondent uses and the complexity of the geometric drawings of the Asurini graphic art, so that the aesthetic and symbolic dimension typical of this people’s ceramic objects could be emphasized.*

*In 2007, through an initiative to redevelop the principles of that indigenist action, the Asurini ceramists were stimulated to preserve the traditional technical and artistic quality through a production destined to be specifically traded by specialized negotiators. In this exhibition, we can see six pieces of this new production.*

Vasilha com dupla utilidade,  
para servir mingau ritual e/ou  
depositar e transportar água.

*Barrel used both to serve  
ritual mush and keep or  
transport water.*



Vasilha utilizada para  
transporte de água.

*Barrel used to  
transport water.*



Jarra confeccionada em tamanho menor da utilizada tradicionalmente para o transporte e depósito de mingau e mel.

*Vessel made in a smaller size and traditionally used for transport and as a container of mush and honey.*





Vasilha utilizada para servir mingau ritual e/ou transportar água.

*Barrel used to serve ritual mush and/or to transport water.*





Utilizada no ritual *Turé* para servir o mingau aos jovens iniciandos, quando pulam a grande panela ritualística no centro da casa comunal.

*Barrel used at the Turé ritual to serve mush to the young who are initiated when they jump over the big ritualistic kettle at the center of the communal house.*



O formato desta peça é o mais confeccionado para comercialização. Seu nome e forma são os mesmos da panela sem decoração utilizada para cozinhar alimentos.

*This piece format is the most produced one to commercialization. Its name and shape are the same of the kettle with no decoration used to cook food.*



Os vários desenhos geométricos apresentados nesta peça enfatizam a forma obtida na modelagem da cerâmica.

*The various geometric drawings in this piece emphasize the shape obtained from the modeling of the ceramic.*



Vasilha utilizada para  
depositar mingau e/ou  
transportar água.

*Barrel used to serve  
ritual mush and/or to  
transport water.*



Vasilha utilizada para  
servir mingau ritual.

*Barrel used to  
serve ritual mush.*



Utilizada para transportar e depositar água.  
Nesta vasilha, o desenho decorativo do gargalo é distinto do corpo da peça.

*It is used to transport and to keep water. In this barrel, the decorative drawing of its neck is distinct from the rest of the piece.*



Vasilha utilizada para transporte e depósito de água, o diâmetro da abertura é bem menor que o máximo diâmetro, de modo a se obter melhor conservação do líquido.

*Barrel used to transport and to keep water. The diameter of its neck is narrower than the maximum diameter so that the liquid can be better preserved.*





Utilizada para servir o mingau ritual. Vasilhas para servir alimentos apresentam o diâmetro da abertura maior que o das vasilhas usadas para transporte e depósito.

*It is used to serve the ritual mush. Barrels used to serve food have the neck diameter larger than the ones used to transport and keep things.*



Diferente tanto da vasilha para servir mingau quanto da utilizada para depositar e transportar água, possui entretanto características de ambas.

*This one is different from both the barrel used to serve mush and the one used to keep and transport water. However, it has also similar characteristics to them.*



Vasilha confeccionada  
em formato diferenciado.  
Utilizada para  
depositar mingau.

*Barrel made up in  
a different format.  
It is used to keep mush.*





Utilizada para transportar  
e depositar água.

*Barrel used to transport  
and to keep water.*



Vasilha com características das utilizadas para servir mingau ritual assim como daquelas que servem para depósito e transporte de água.

*This barrel has characteristics from both the ones used to serve ritual mush and those barrels which are used to keep and transport water.*

Utilizada no ritual xamanístico para servir mingau aos xamãs e espíritos. O desenho decorativo, chamado 'cabeça' de ja'é, nome da vasilha, é o mais utilizado na borda das peças com esta forma e uso, daí o nome do desenho.

*It is used in the xamanistic ritual in order to serve mush to the xamãs and spirits. The decorative drawing, called "head" of ja'é, which is the barrel's name, is the most used in the borders of the pieces with this format and function name.*





Confeccionada por uma ceramista jovem, esta peça mostra o desenvolvimento do domínio da forma e da aplicação do desenho geométrico.

*Made up by a young ceramist, this piece shows how she develops the domain of the shape and the geometric drawing application.*

Panela denominada  
JAPEPAÍ. Utilizada para  
cozinhar alimentos.

*This kettle is called  
JAPEPAÍ and is used  
to cook food.*





Nas próximas páginas, peças confeccionadas para comercialização em 2007. Ao lado, a forma da peça confeccionada por MURUKAI já se encontrava em desuso em 1976. Incentivadas para a produção voltada à comercialização, com grande variedade de formas, as artistas têm se inspirado, como neste caso, em peças que reconhecem como "antigas".

*In the next pages, one sees pieces which were made up to be commercialized in 2007. The shape of the piece aside, made by MURUKAI, had already fallen into disuse in 1976. Stimulated by the commercialized production, with a great variety of shapes, the artists have been inspired, like in this example, by pieces they recognize as "old" ones.*

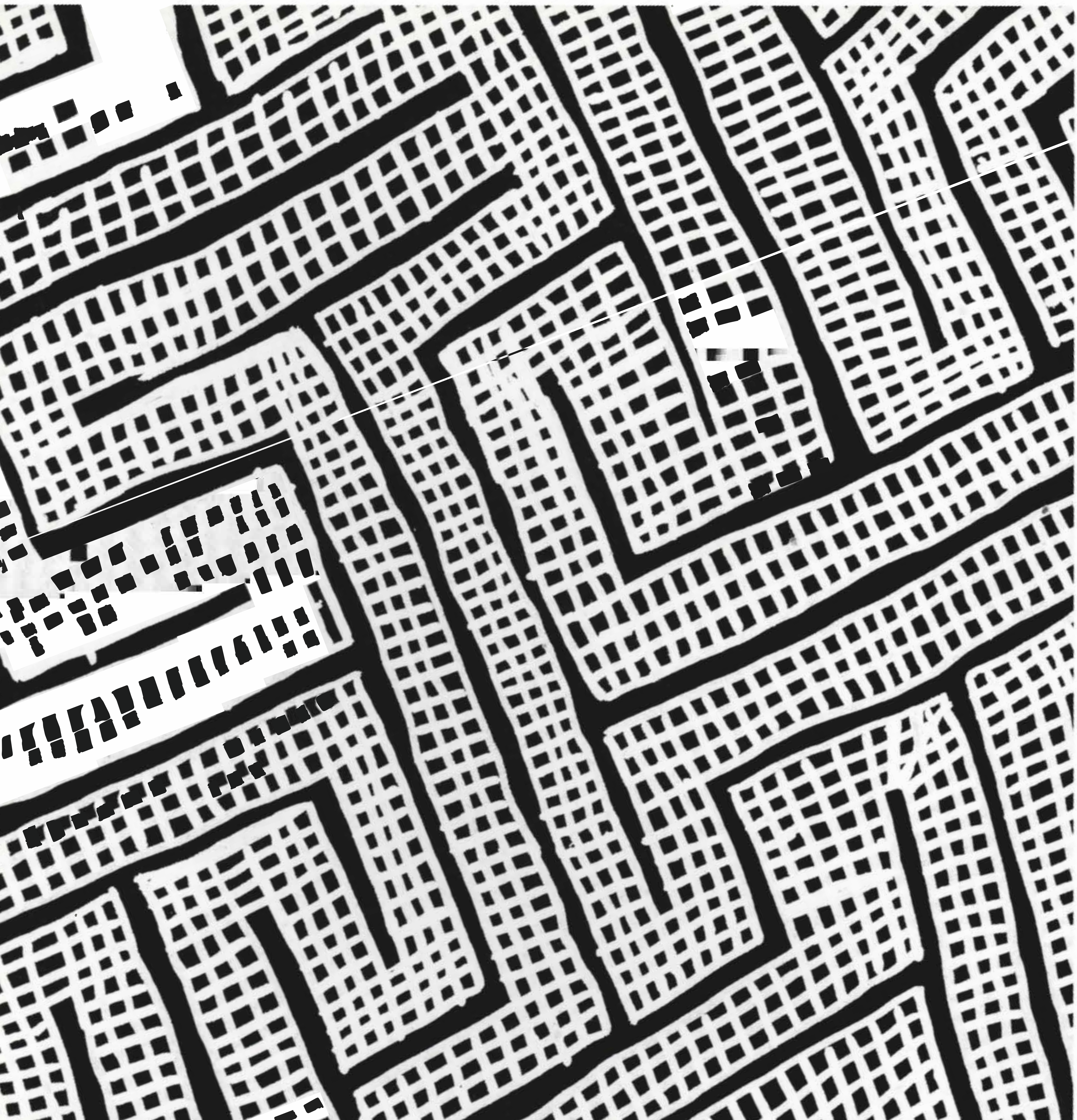


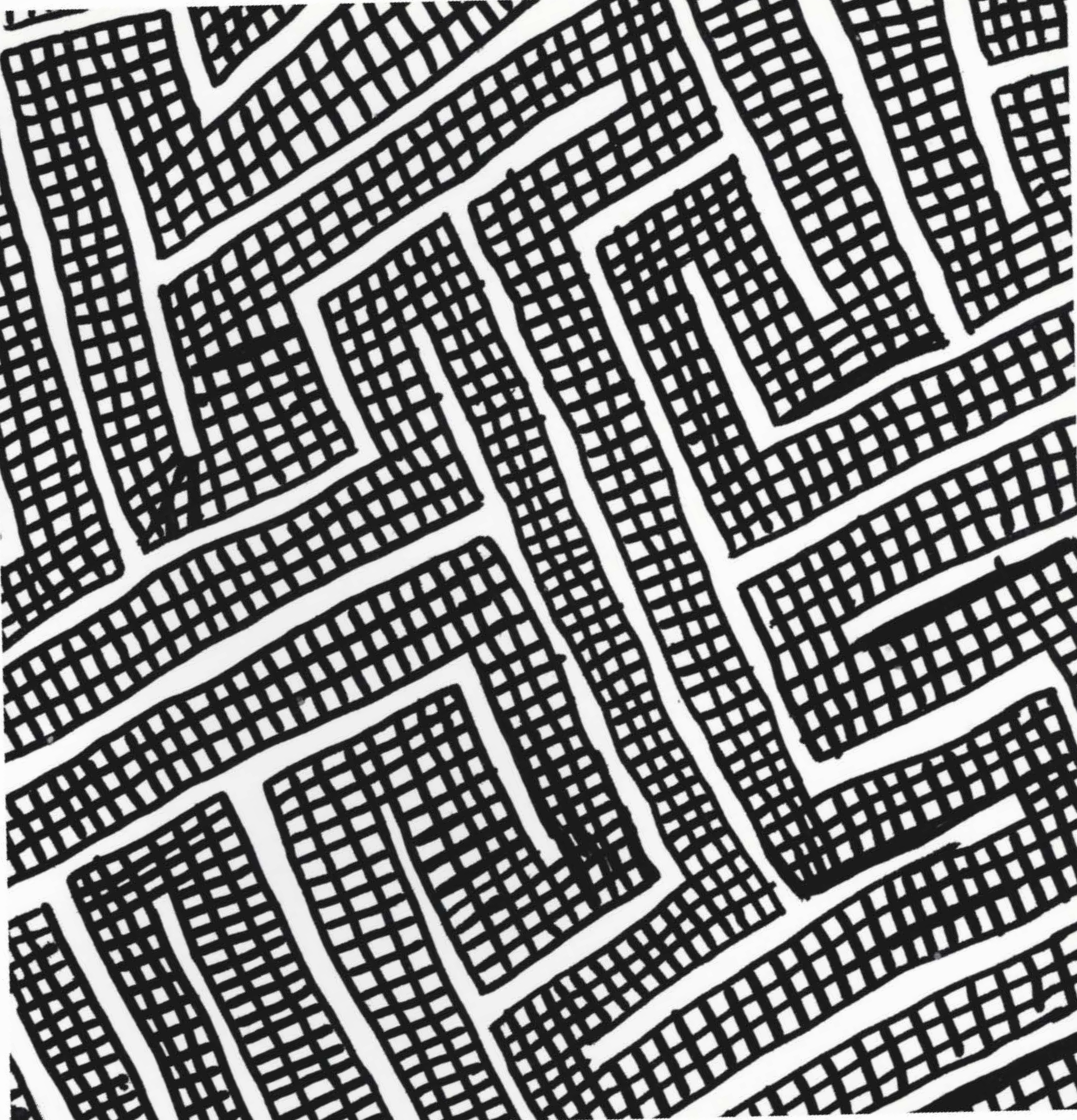














**sala 2** *room 2*





## pintura corporal BODY PAINTING

Na decoração do corpo, o significado da aplicação dos desenhos geométricos está relacionado à categorização social dos indivíduos. Os motivos de pintura são comuns a ambos os sexos. A divisão do corpo, entretanto, critério de distribuição dos desenhos, difere segundo o sexo. Entre as mulheres, o ventre é marcado por um desenho que divide a parte da frente do corpo em duas, verticalmente. Entre os homens, esta divisão se dá no sentido horizontal, isto é, obedecendo à mesma divisão da tatuagem: o desenho nos ombros (*jesi'ivapava*) e linhas horizontais, de ombro a ombro, delimitam a parte de cima que não é pintada.

Distinguindo gênero e reafirmando a natureza humana do suporte, a pintura corporal realiza a existência do corpo, do mesmo modo como a decoração da cerâmica realiza a existência

do objeto, reunindo ornato e função utilitária. A aplicação dos desenhos geométricos no vaso cerâmico obedece aos limites que identificam sua forma (base, corpo, gargalo) que, por sua vez, está relacionada à sua função (cozinhar, transportar e armazenar alimentos).

Na decoração do corpo humano, pode ser usado qualquer motivo de desenho aplicado na cerâmica, o campo mais variado de formas e padrões decorativos utilizados. O padrão *juaketé*, entretanto, é o único usado com exclusividade na pintura corporal feminina. Neste padrão, que se traduz por “pintura de verdade”, a forma é parte de sua identificação e domina, portanto, o conteúdo. O desenho subordina-se à forma do corpo. No restante dos desenhos, a forma se amolda a eles sem que sejam alteradas as caracterís-

ticas formais, identificadas em qualquer suporte. O padrão *juaketé*, por sua vez, só se realiza na forma do corpo humano. O círculo, de onde partem as linhas e os losangos que cobrem o tronco e as coxas, é aplicado sobre a articulação das pernas ao tronco. O fundo da panela desloca-se no corpo para o círculo da articulação dos membros ao corpo, distinguindo a forma do objeto da forma humana. *Juaketé* segue o padrão *tamakyjuak* (losango) cuja tradução é "pintura de perna" (*tamaky* = perna, canela; *juak* = pintura). Este padrão é usado, preferencialmente, na perna, abaixo do joelho até o tornozelo. Nesta parte do corpo, as meninas treinam freqüentemente as técnicas da pintura.

O padrão "pintura de perna" é próprio dessa parte do corpo e, pela analogia entre a for-

ma desta e da panela de cerâmica, arredondada, é transposto para o objeto, obedecendo à mesma regra de divisão do espaço em superfície curva.

Para a aplicação da pintura corporal, rala-se o fruto verde do jenipapo em raiz da palmeira paxiubinha e espreme-se o sumo, ao qual se adiciona carvão vegetal, esfregando-se no fundo de uma panela de cerâmica semi-quebrada, onde se deposita o líquido. Com o carvão, o desenho fica visível durante a execução da pintura feita com pincéis apropriados (haste de uma leguminosa, jupuíva, a lasca de talo de babaçu e o talo encapado de algodão) ou com os dedos.

Nesta sala, é exibido um documentário, em vídeo, sobre a elaboração da pintura corporal.





*In body decoration, the meaning of the geometric drawings is related to the social categorization of the individuals. The painting themes are common to both sexes. However, the body division, which is a criterion in the drawings' distribution, differs depending on the sex. Among women, the belly is marked with a drawing that divides the front body vertically in two. Among men, this division is made in the horizontal direction, that is, following the same tattoo division: the drawing at the shoulders (jesi'ivapava) and horizontal lines, from one shoulder to another, mark the limits of the superior part which is not painted.*

*By distinguishing genders and reaffirming the human nature of the support, the body painting produces the existence of the body, in the same way that the ceramic decoration*

*produces the existence of the object, joining decorative and utilitarian function. The application of the geometric drawings in the ceramic vase obeys the limits that identify its shape (base, body, neck) which, in its way, is related to its function (cook, transport and keep food).*

*In human body decoration, any drawing theme which appears in the ceramics — the most varied field of shapes and decorative patterns — can be used. The juaketé pattern, however, is the only one used with exclusivity in feminine body painting. In this pattern, which can be translated as “true painting”, the shape is part of the identification and controls, therefore, the content. The drawing is subordinated to the body shape. In the other drawings, the shape can be adapted to them without implying any change to the*

*formal characteristics, identified in any support. The juaketé pattern, in its turn, can only be produced in the human body shape. The circle that is the origin of the lines and lozenges that cover the torso and the thighs is applied over the articulations that link the legs to the torso. The kettle base is transferred in the body to the circle of the articulation that links the members to the body, distinguishing the object shape from the human shape. Juaketé follows the tamakyjuak (lozenge) pattern, which is translated as “leg painting” (tamaky = leg, shin; juak = painting). This pattern is preferably used in the leg, below the knee up to the ankle. In this body part, the girls frequently practice the painting techniques.*

*The “leg painting” pattern is typical of this part of the body and, because of its analogy*

*in shape with the ceramic kettle, which is rounded, it is transposed to the object, obeying the same rule of the division of space in a curved surface.*

*To prepare the body painting mixture, one rasps the jenipapo green fruit against the root of the paxiubinha palm tree. After obtaining the juice from the fruit, one adds vegetal carbon, and rubs it at the bottom of a half-broken ceramic kettle where the liquid is kept. With the carbon, the drawing becomes visible during the painting execution with appropriate brushes (a pea or bean shaft, jupuíva, the sliver of a babaçu shaft or the covered shaft of cotton) or with one's own fingers.*

*In this room, a video documentary on the body painting elaboration is exhibited.*









A cerâmica é elaborada a partir de uma argila extraída de depósitos que distam da aldeia em torno de um a dois quilômetros, localizados próximos às margens do rio Xingu. Os vasilhames são confeccionados a partir da técnica do acordelado, ou seja, da sobreposição de roletes. A forma da vasilha vai sendo dada a partir da união dos roletes e com o auxílio de uma espátula de cabaça (*kutiapé*). É com ela, também, que vai sendo dado o alisamento inicial da peça que, por sua vez, será complementado durante a secagem da

mesma, com o auxílio de um coco de inajá (Maximilian Régia) ou de um seixo rolado. A borda dos vasilhames costuma ser definida com os dedos e com a utilização da saliva, que a torna fina e uniforme. Depois de seca, a vasilha passa pela queima em fogo piramidal com a parte do caule da palmeira que se chama *pamé*.

O acabamento final das peças não decoradas compreende uma camada de uma substância contida na entrecasca do caule de uma

árvore chamada *sisi'iva*, dando-lhes uma cor marrom-avermelhada. Na pintura das peças decoradas, é utilizada matéria-prima mineral, isto é, pequenas pedras de três cores: amarelo (*itawá*), vermelho (*itawapiringi*) e preto (*itawaondi*). Esfrega-se essas pedrinhas em uma outra maior, com um pouco de água, obtendo-se então a tinta. O amarelo é usado como fundo, pintando-se com essa cor toda a superfície externa da peça. O preto e o vermelho são usados na elaboração de desenhos geométricos. Estes são feitos com a

utilização de pincéis, que podem ser obtidos de pequenos pedaços de madeira encapados de algodão, talo de folha de palmeira, haste de plantas ou fibra de pena de mutum. Depois de completa a pintura, deixa-se secar. Em seguida, passa-se uma camada de resina da árvore do jatobá (*hymenaea*), chamada *jotaika*, sobre a superfície externa da peça, dando-lhe brilho e fixando a tinta.

Nesta sala, é exibido um documentário, em vídeo, sobre a confecção da cerâmica.





*The ceramics is produced with a kind of clay extracted from deposits which are located one or two kilometers away from the village, near the Xingu River borders. The barrels are produced using the acordelado technique, that is, the overlap of the followers. The barrel takes its shape through the union of the followers and with the support of a gourd spatula (kutiapé). This spatula also helps to produce the initial polishing of the piece, which will be completed during the process of drying with the support of*

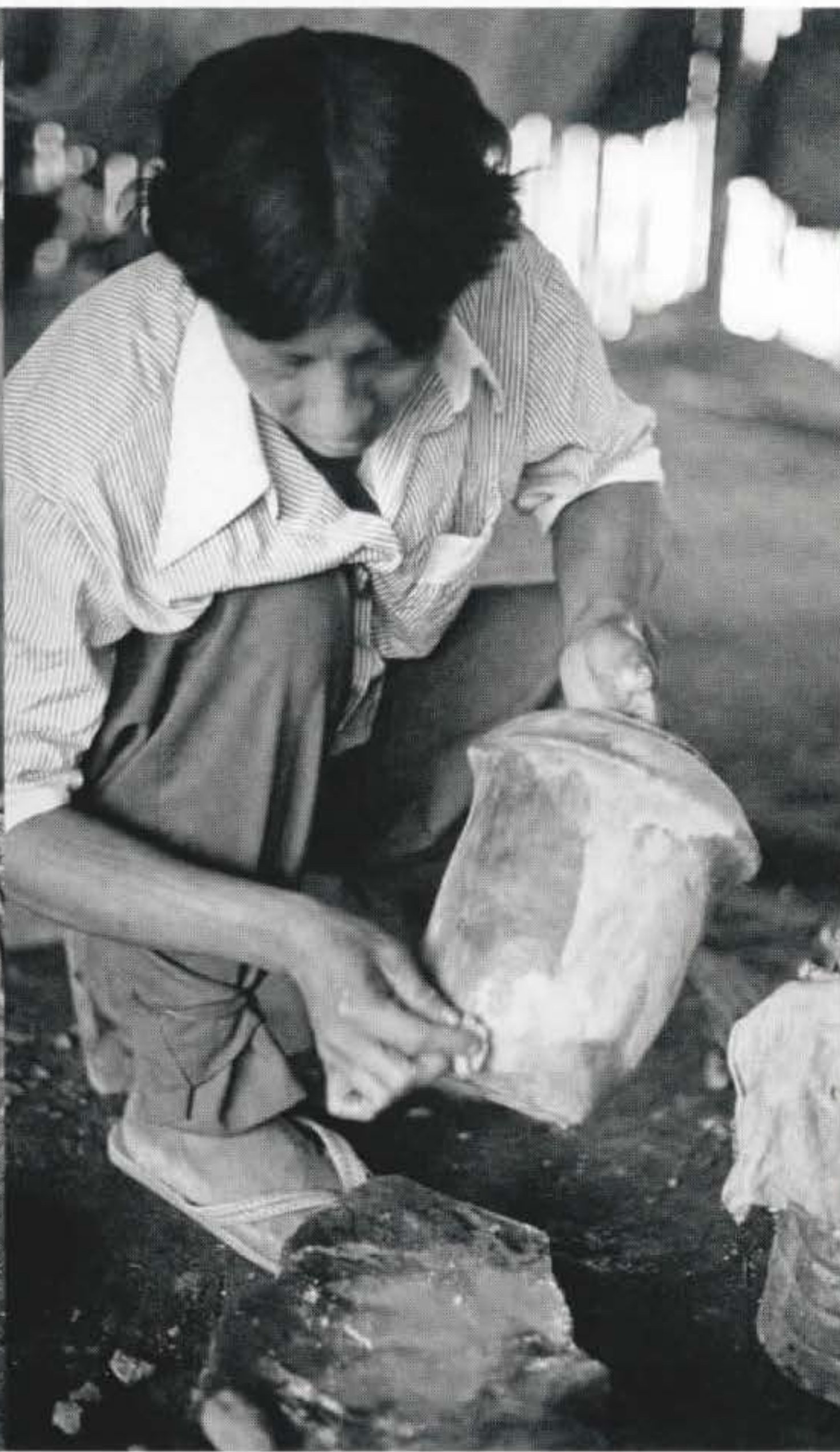
*an inajá coconut (Maximiliana Régia) or of a rolled pebble. The barrels' borders are usually modeled with the ceramists' fingers and with their saliva, which makes the borders thin and uniform. After the process of drying, the barrel will be burned in the pyramidal fire with the stalk of a palm tree called pamé.*

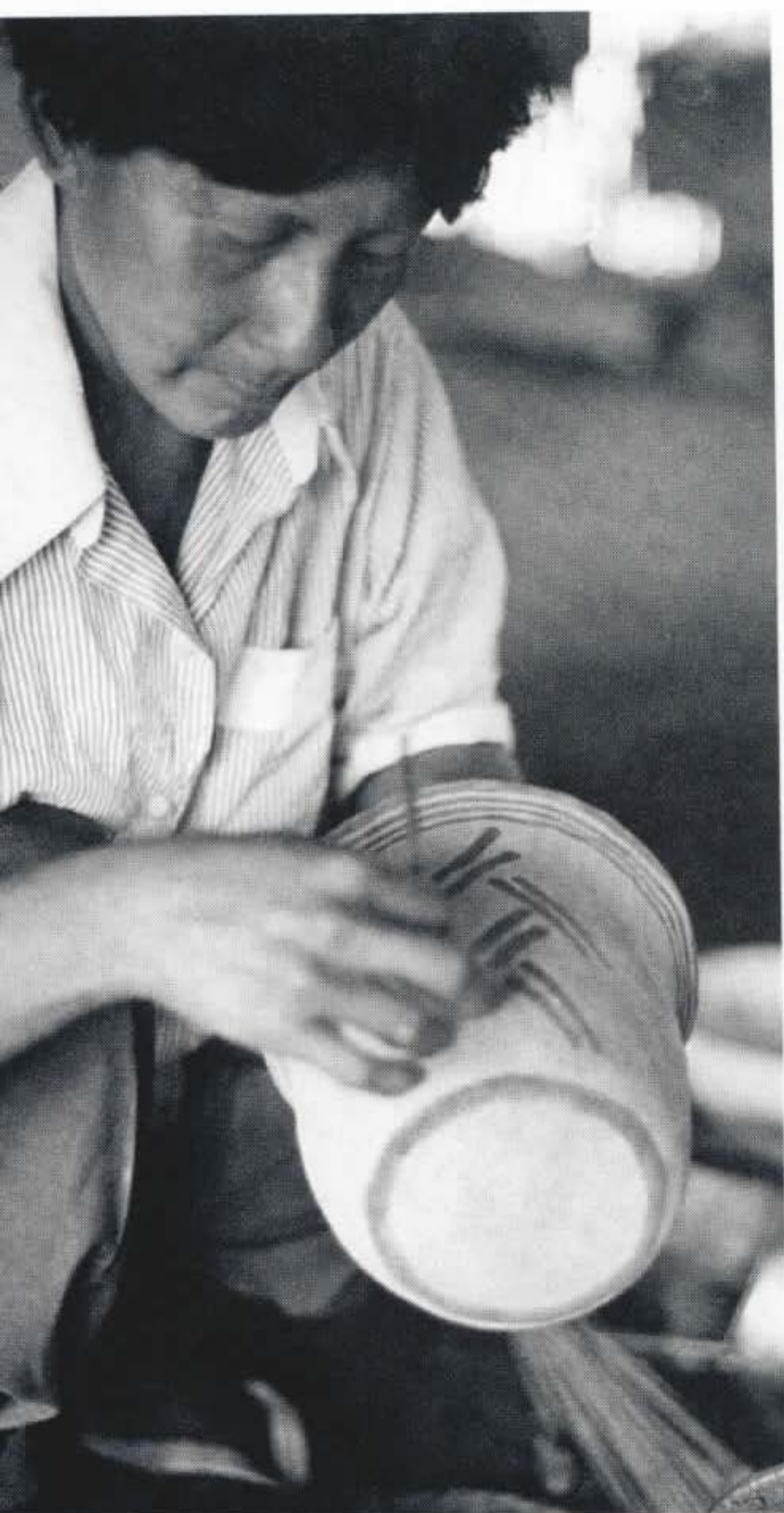
*The final touch at the non-decorated pieces includes the application of a layer of a substance that comes from the inter-stalk of a tree called*

*sisi'iva and which gives them a brown color with tones of red. At the painting of the decorated pieces, they use a mineral raw material, little stones with three colors: yellow (itawá), red (itawapiringi) and black (itawaondi). These three little stones are rubbed against a bigger one using water, and then a kind of dye is obtained. The yellow is used as a background color to paint all the external surface of the piece. The black and the red are used to compose the geometric drawings. These drawings are applied*

*with brushes made of small pieces of wood covered by cotton, stalk of palm tree leaf, stalk of plants or fiber from mutum feathers. After the painting is finished, the piece is left for drying. Then they apply a layer of resin from the jatobá tree (hymenaea), known as jotaika, over all the external surface of the piece, giving it a kind of brightness and fixing the dye.*

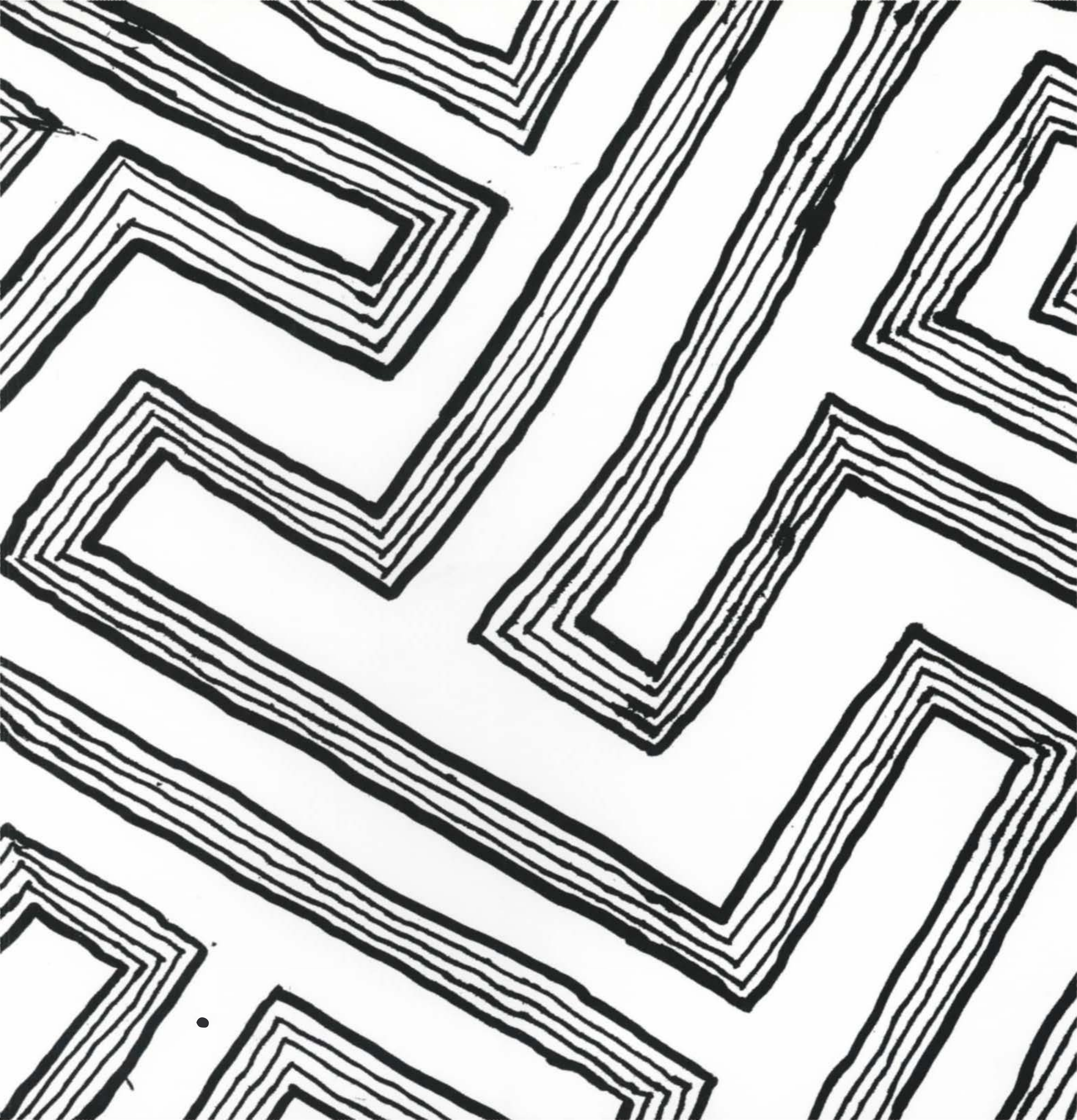
*In this room, a video documentary on the process of producing the ceramics is exhibited.*

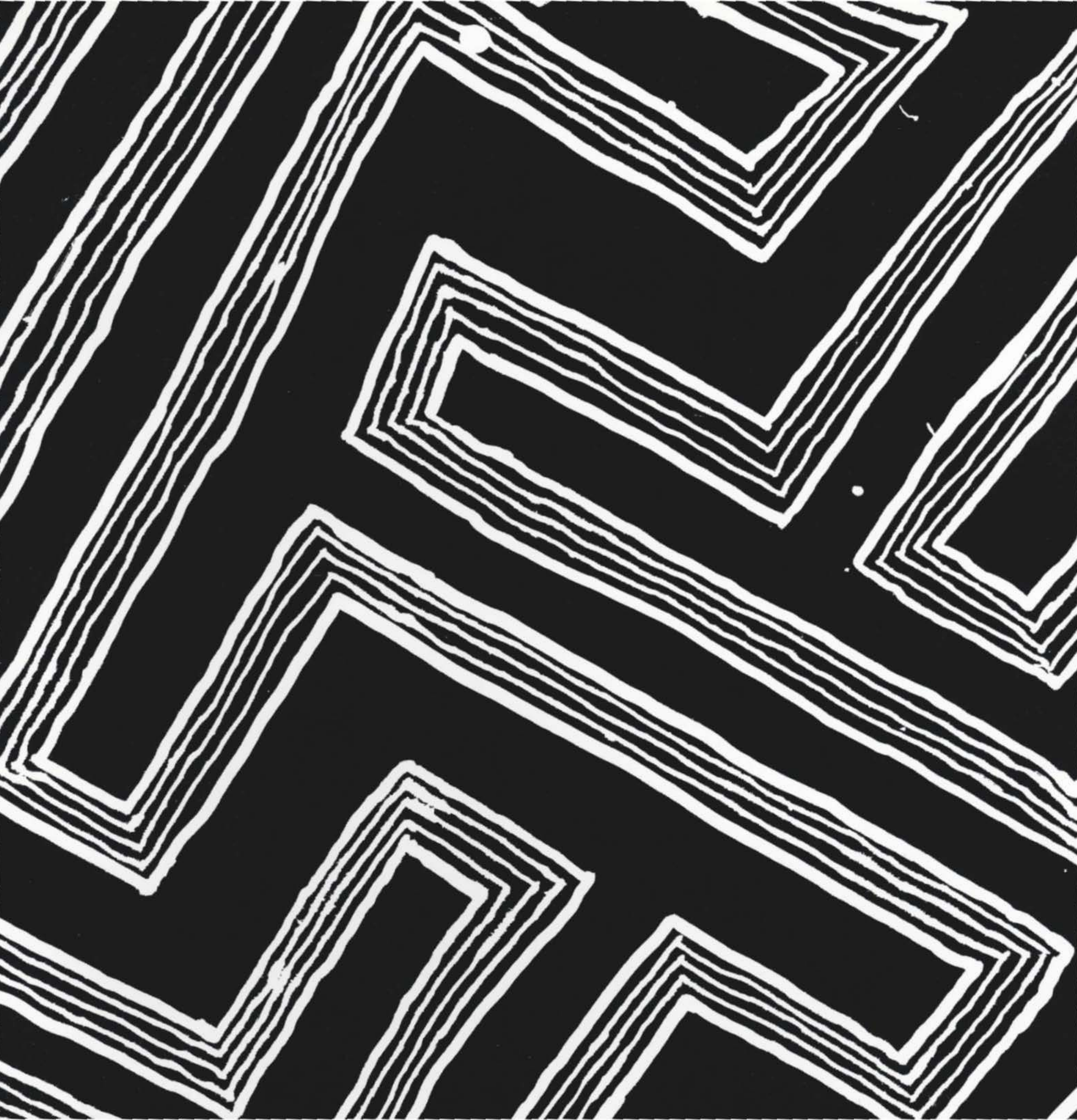






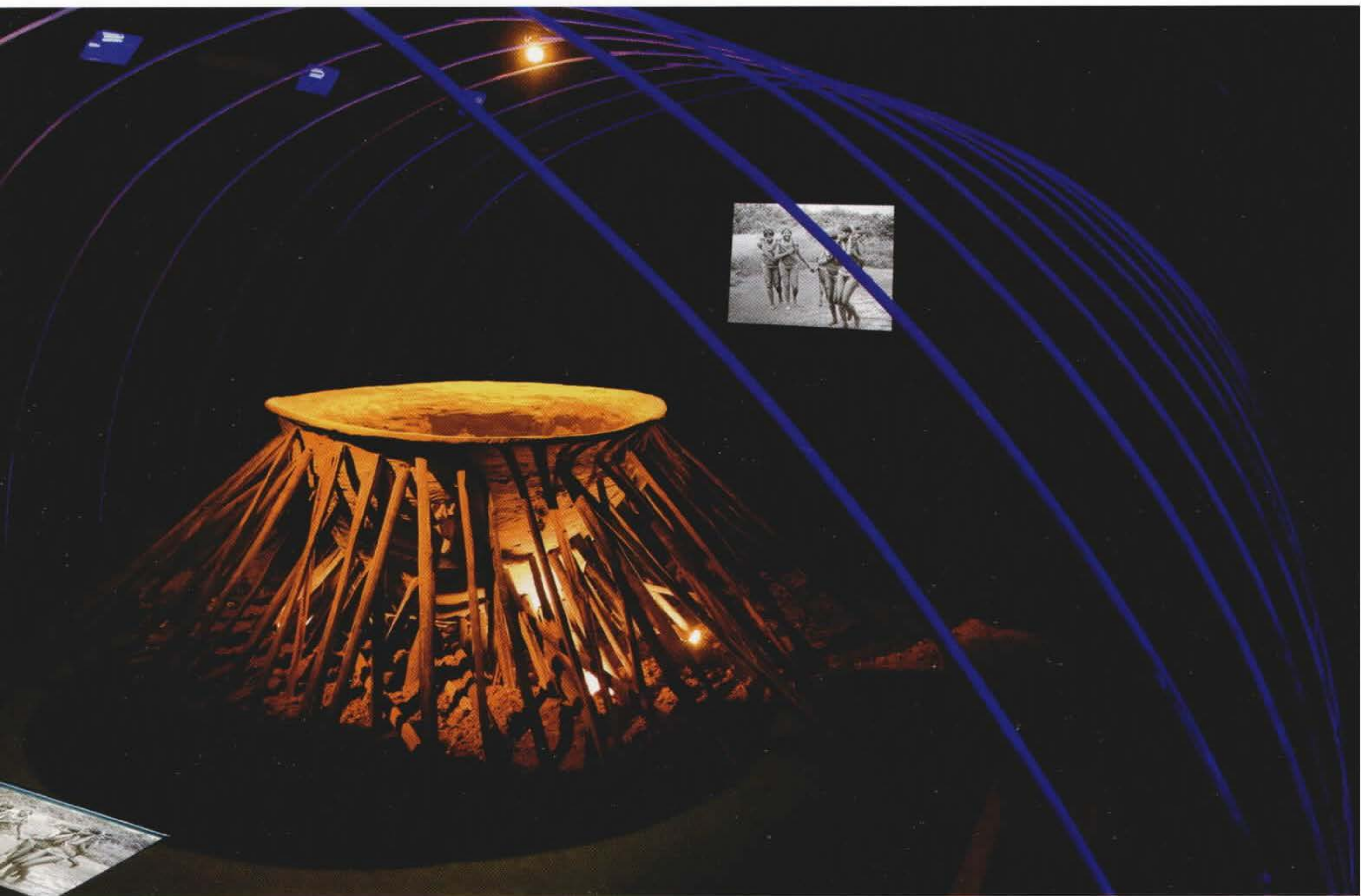








**sala 3** *room 3*





O *Tauva* e o *Turé* (ritual das flautas) fazem parte do mesmo conjunto cerimonial, sendo realizados ao mesmo tempo, entre a estação da chuva e a estação da seca. Trata-se de ritual com significado cosmogônico, que atualiza o mito de origem, cujo principal personagem é a Cobra, de quem descendem os humanos.

Durante seu desenrolar, em várias sessões, num período que pode durar até quatro meses, relacionam-se diferentes instituições sociais, tais como a iniciação dos jovens, a guerra e a celebração dos mortos. Os ritos

da tatuagem do guerreiro e do choro sobre a sepultura dos mortos, no interior da casa comunal, são as ações finais do conjunto ritual.

A tatuagem do guerreiro no espaço e sob a proteção de *Tauva* remete ao mito dos irmãos *lovaí* e *Tauva*. *Tauva* é a mulher que recebe, de seu amante, o ensinamento do cultivo. Seu parceiro é morto por seu irmão, que descobre os encontros que mantinham na roça, fora da aldeia.

A relação antagônica entre cunhados se encontra, neste mito, associada ao poder femi-

nino de domínio da agricultura e, ao mesmo tempo, à sua separação dos atos da guerra. O irmão *lovaí* é chamado guerreiro, no mito, e é abandonado pela irmã que desaparece nas águas do rio, depois de descobrir que o irmão assassinara seu parceiro. O irmão que pede, no mito, para sua irmã não ir embora, encontra-se agora com ela, para que, através da tatuagem, tire de seu próprio corpo o sangue do morto (do cunhado). Neste processo, sua vida é protegida pelo recebimento da substância vital *ynga*, tomado do espírito *Tauva* que se aloja na grande panela de cerâmica, a *tauvarukaia*, construída no in-

terior e centro da grande casa comunal, ao lado das sepulturas.

Ao redor da grande panela, chora-se os mortos, os guerreiros são tatuados e os jovens são iniciados à guerra, pulando sobre a mesma e ingerindo o mingau a ser vomitado.

Nesta sala, foi confeccionada para a exposição, pelas ceramistas *Vevei* e *Murukai*, auxiliadas por *Matuja*, *Apiriju*, *Murapi* e *Jejyi*, a grande panela *tauvarukaia* que recebeu a cenografia, ambientando seu lugar na casa comunal durante o ritual.

*The Tauva and the Turé (the flutes' ritual) are part of the same ceremonial group and happen at the same time, between the rainy season and the drought one. This ritual has a cosmological meaning that modernizes the original myth whose protagonist is the Snake, from whom the humans descend.*

*During the ritual process, in many sessions that can last up to four months, different social institutions coexist, as the young's initiation, the war and the dead celebration. The warrior tattoo ceremony and the cry over the dead's*

*grave, inside the communal house, are the final actions in the whole ritual.*

*The warrior tattoo in the space and under the protection of Tauva reminds of the brothers Iovaí and Tauva myth. Tauva is the woman who learns from her lover the cultivation techniques. Her brother kills her lover after he finds out about their meetings in the crops, outside the village.*

*In this myth, the antagonistic relationship between brothers-in-law is associated with the female power to control agriculture and,*

*at the same time, its distance from the acts of war. The brother Iovaí is called a warrior in the myth and is abandoned by his sister, who disappears under the river waters after finding out that her brother had killed her lover. The brother who, in the myth, asks her not to leave is now face to face with her so that, through the tattoo, he can take from his own body the dead's blood (his brother-in-law's blood). In this process, his life is protected by taking in the vital substance ynga from the Tauva spirit that hides itself inside the big ceramic kettle, the tauvarukaia, built inside and put in the center*

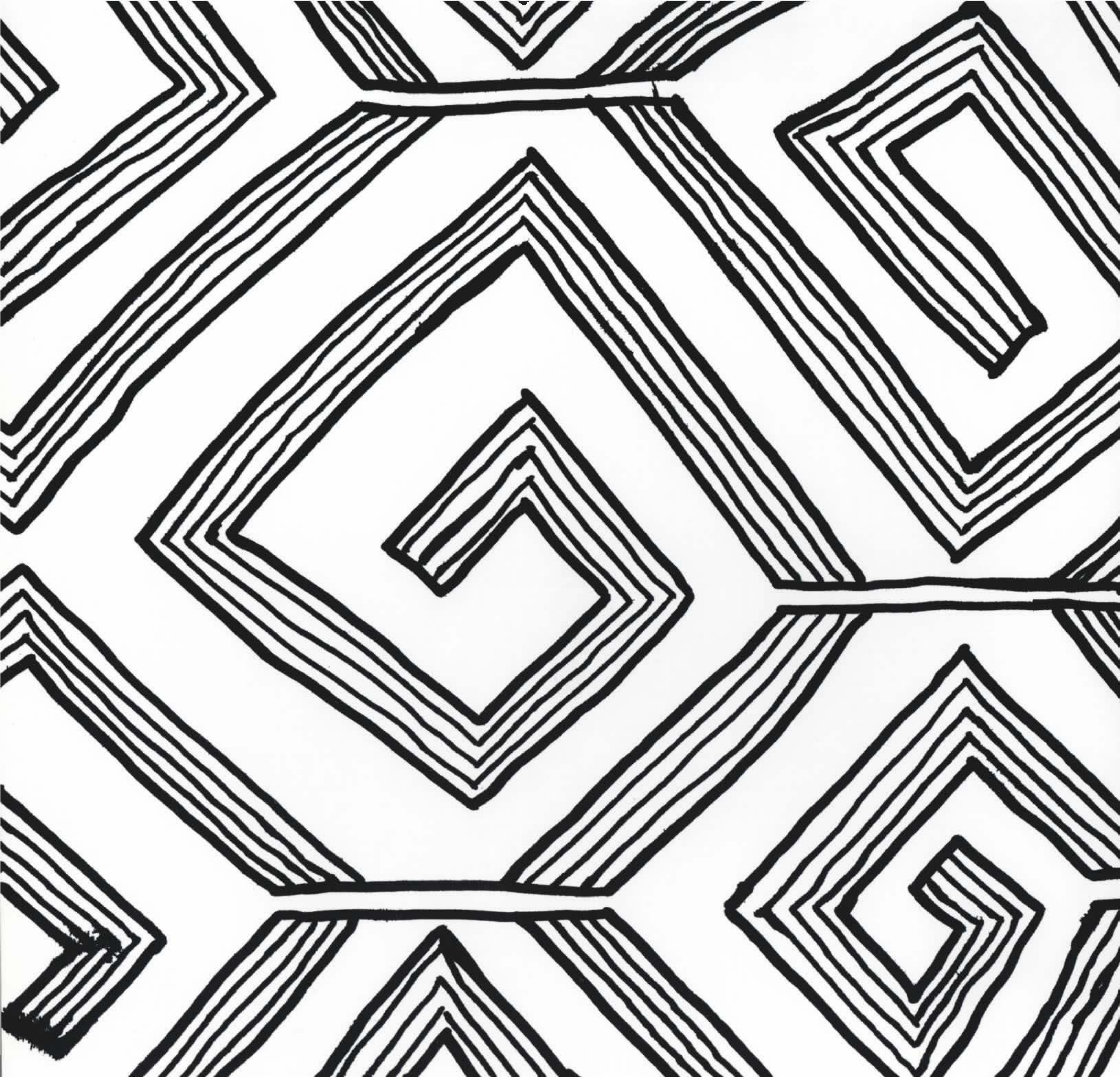
*of the communal house, next to the graves.*

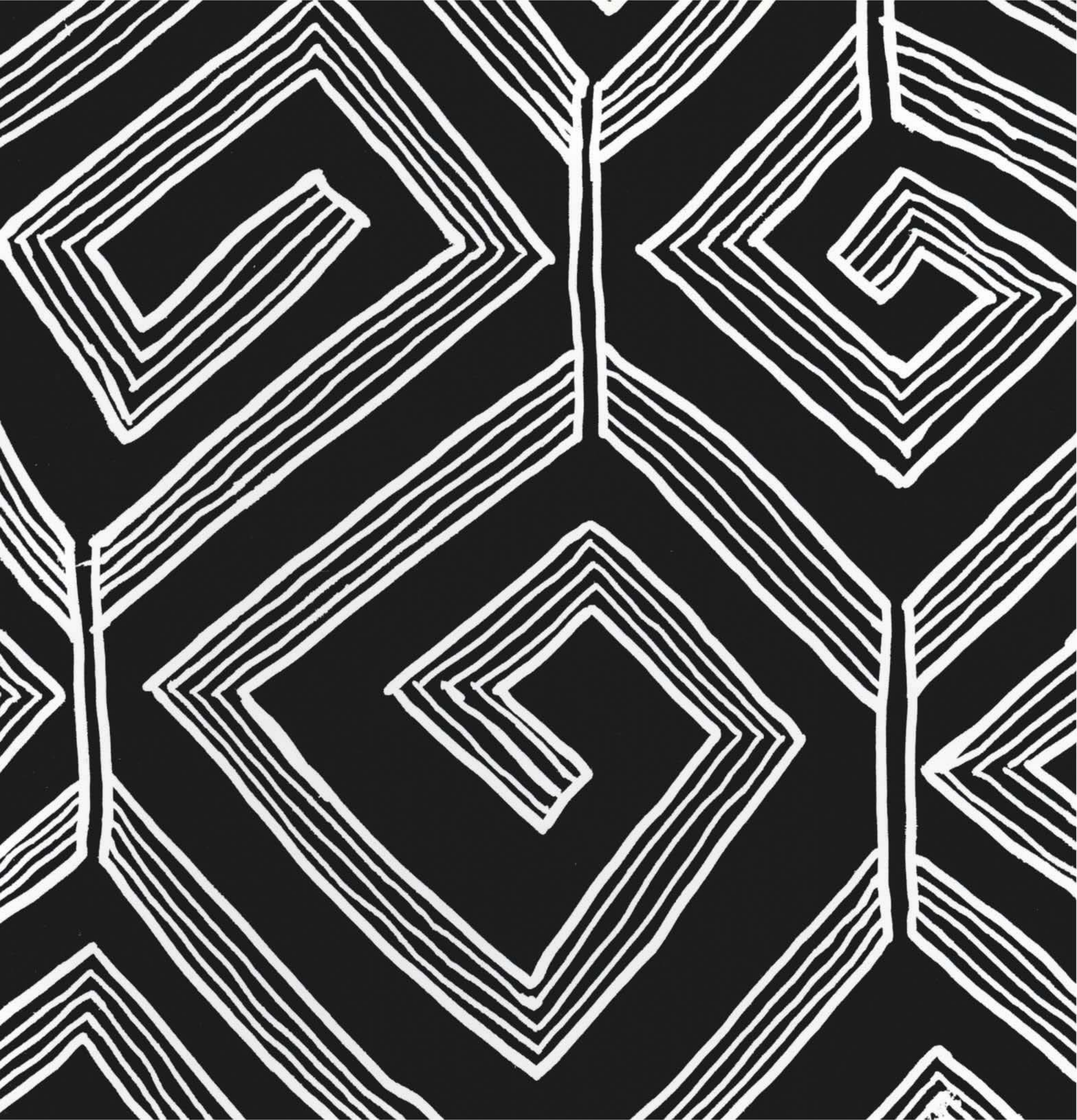
*Around the big kettle, people cry for the dead, warriors are tattooed and the young are initiated in the war as they jump over it and eat the mush which shall be thrown up.*

*In this room, the big kettle tauvarukaia was specially made up for the exhibition by the ceramists Vevei and Murukai, who were helped by Matuja, Apiriju, Murapi and Jeji. The ambient design intends to reproduce the tauvarukaia place in the communal house during the ritual.*









- page 1**  
MATUJA, 1979.
- pages 6-7**  
graph: JÁ'EAKYNGA
- pages 12-13**  
graph: EIRAIMBAVA
- page 18**  
TAVYVE, THE ASURINI  
COMMUNAL HOUSE.
- page 24**  
authoress: MOTERI  
drawing: TAYNGAVA  
date: 1979
- page 25**  
authoress: UNKNOWN  
drawings:  
. TAYNGAVA - neck  
. TAYNGAVA / IPIRAJUAK /  
fish painting - body  
date: 1979
- pages 26-27**  
authoress: VEVEI  
drawings:  
. TAYNGAVA - neck  
. WAJAPOIAKY - body  
date: 1979
- page 28**  
authoress: MOTERI  
drawing: TAYNGAVA - neck  
and body  
date: 1979
- page 29**  
authoress: BEPEVI  
drawings:  
. AYNGAVA - body  
. JÁ'EAKYNGA /  
head of já'é - base  
date: 1979
- page 30**  
authoress: MYRÁ  
drawings:  
. JAUTIREKARAKYNGA /  
tortoise's backbone - body  
. JÁ'EAKYNGA /  
head of já'é - base  
date: 1979
- page 31**  
authoress: I'Á  
drawings:  
. JAUTIREKARAKYNGA /  
tortoise's backbone - bulge  
. TAYNGAVA - border  
. TAYNGAVI - bottom  
date: 1979
- pages 32-33**  
authoress: UNKNOWN  
drawings:  
. TAYNGAVA - neck  
. MYTUJUAK / mutum related  
painting - body  
date: 1979
- page 34**  
authoress: UNKNOWN  
drawing: TAYNGAVA - body  
date: 1979
- page 35**  
authoress: MYRÁ  
drawings:  
. TAYNGAVA - body  
. PIRINYNA / stripes - neck  
. IPINIMA / spots - bottom  
date: 1979
- page 36**  
authoress: MYRÁ  
drawings:  
. TEMEKWAREROPITÁ /  
of the lip feature - neck and body  
. JÁ'EAKYNGA /  
head of já'é - bottom  
date: 1979
- page 37**  
authoress: UNKNOWN  
drawing: JAUTIRAWERA /  
tortoise's intestines  
date: 1979
- pages 38-39**  
authoress: UNKNOWN  
drawings:  
. TAYNGAVA e IPINIMA /  
spots - neck  
. TAYNGAVA / JAGIWAKY /  
branch of the jagiwa tree - body  
date: 1978
- page 40**  
authoress: ARAPAI  
drawing: URUWUPUUIA  
date: 1979
- page 41**  
authoress: MYRÁ  
drawings:  
. TAMAKYJUAKI / pleg  
painting - body  
. TAYNGAVA - neck  
. IPINIMA - bottom  
date: 1979
- page 42**  
authoress: UNKNOWN  
drawings:  
. IPINIMA - neck  
. KUIAPEI / related to the cahaça  
decoration - body  
date: 1978
- page 43**  
authoress: MATUJA  
drawings:  
. JAUTIPAPERA / tortoise  
paw - body  
. JÁ'EAKYNGA / head  
of já'é - border  
date: 1979
- page 44**  
authoress: MATUJA  
drawing: MBAURÉ - strip  
date: 1979
- page 45**  
authoress: UNKNOWN  
date: 1979
- pages 46-47**  
authoress: MURUKAI  
date: 2007
- page 48**  
authoress: TUWAWYRY  
date: 2007
- page 49**  
authoress: MYRÁ  
date: 2007
- page 50**  
authoress: MARAKAWÁ  
date: 2007
- page 51**  
authoress: MATUJA  
date: 2007
- pages 52-53**  
graph: KWASARAPARA
- pages 56-57**  
TAPAKAÍ, 1986 /  
body painting with jenipapo dye  
drawing: KWASARAPARA
- pages 60-61**  
MYRÁ, 1978.  
drawing: KAFUEVÍ /  
interwoven cipó
- page 64**  
MURUKAI, MATUJA, APEONA  
AND MYRÁ AT THE TAUVA  
RITUAL, 1978.
- pages 65**  
RICE HARVEST,  
APIRIJÚ WITH BODY  
PAINTING, 1986.
- pages 66-67**  
MATUJA, 1982.  
BODY PAINTING.  
drawing: KWASARAPARA
- pages 70-71**  
MYRÁ MAKING UP CERAMIC  
WITH THE ACORDELADO  
TECHNIQUE.
- pages 74 a 77**  
DECORATING CERAMIC  
WITH MINERAL DYE.
- pages 78-79**  
graph: KWASARAPARA
- pages 88-89**  
PLAYING THE TURÉ FLUTE  
IN THE RITUAL WITH THE  
SAME NAME, 1978.
- pages 90-91**  
graph: TAMAKYJUAK
- page 96**  
TAUVA RITUAL, 1978.

# legendas CAPTIONS

## **página 1**

MATUJA, 1979.

## **páginas 6-7**

grafismo: JÁ'EAKYNGA

## **páginas 12-13**

grafismo: EIRAIMBAVA

## **página 18**

TAVYVE, A CASA  
COMUNAL ASURINI.

## **página 24**

autora: MOTERI  
desenhos: TAYNGAVA  
data: 1979

## **página 25**

autora: DESCONHECIDA  
desenhos:  
. TAYNGAVA - gargalo  
. TAYNGAVA / IPIRAJUAK /  
pintura de peixe - corpo  
data: 1979

## **páginas 26-27**

autora: VEVEI  
desenhos:  
. TAYNGAVA - gargalo  
. WA JAPOIAKY - corpo  
data: 1979

## **página 28**

autora: MOTERI  
desenho: TAYNGAVA -  
gargalo e corpo  
data: 1979

## **página 29**

autora: BEPEVI  
desenhos:  
. TAYNGAVA - corpo  
. JÁ'EAKYNGA / cabeça  
de já'é - base  
data: 1979

## **página 30**

autora: MYRÁ  
desenhos:  
. JAUTIREKARAKYNGA /  
osso do traseiro do  
jaboti - corpo  
. JÁ'EAKYNGA / cabeça  
de já'é - base  
data: 1979

## **página 31**

autora: I'Á  
desenhos:  
. JAUTIREKARAKYNGA / osso  
do traseiro do jaboti - bojo  
. TAYNGAVA - borda  
. TAYNGAVI - fundo  
data: 1979

## **páginas 32-33**

autora: DESCONHECIDA  
desenhos:  
. TAYNGAVA - gargalo  
. MYTUJUAK / pintura  
relacionada a o mutum - corpo  
data: 1979

## **página 34**

autora: DESCONHECIDA  
desenhos: TAYNGAVA - corpo  
data: 1979

## **página 35**

autora: MYRÁ  
desenhos:  
. TAYNGAVA - corpo  
. PIRINYNA / listas - gargalo  
. IPINIMA / pintas - base  
data: 1979

## **página 36**

autor: MYRÁ  
desenhos:  
. TEMEKWAREROPITÁ /  
base do enfeite labial - gargalo  
e corpo  
. JÁ'EAKYNGA / cabeça de  
já'é - base  
data: 1979

## **página 37**

autora: DESCONHECIDA  
desenho: JAUTIRAWERA /  
intestinos do jaboti  
data: 1979

## **páginas 38-39**

autora: DESCONHECIDA  
desenhos:  
. TAYNGAVA e IPINIMA /  
pintas - gargalo  
. TAYNGAVA / JAGIWAKY /  
galho da árvore jagiwa - corpo  
data: 1978

## **página 40**

autora: ARAPAI  
desenhos: URUWUPUIA  
data: 1979

## **página 41**

autora: MYRÁ  
desenhos:  
. TAMAKYJUAKI / pintura da  
perna - corpo  
. TAYNGAVA - gargalo  
. IPINIMA / pintas - base  
data: 1979

## **página 42**

autora: DESCONHECIDA  
desenhos:  
. IPINIMA - gargalo  
. KUIAPEI / relacionado à decoração  
da cabaça - corpo  
data: 1978

## **página 43**

autora: MATUJA  
desenhos:  
. JAUTIPAPERÁ / pata de  
jaboti - corpo  
. JÁ'EAKYNGA / cabeça de já'é -  
borda  
data: 1979

## **página 44**

autora: MATUJA  
desenho: MBAURÉ - faixa  
data: 1979

## **página 45**

autora: DESCONHECIDA  
data: 1979

## **páginas 46-47**

autora: MURUKAI  
data: 2007

## **página 48**

autora: TUWAWYRY  
data: 2007

## **página 49**

autora: MYRÁ  
data: 2007

## **página 50**

autora: MARAKAWÁ  
data: 2007

## **página 51**

autora: MATUJA  
data: 2007

## **páginas 52-53**

grafismo: KWASARAPARA

## **páginas 56-57**

TAPAKÁ, 1986 /  
pintura corporal com  
tinta de jenipapo  
desenho: KWASARAPARA

## **páginas 60-61**

MYRÁ, 1978.  
desenho: KAFUEVÍ / cipó  
entrelaçado

## **página 64**

MURUKAI, MATUJA, APEONA E  
MYRÁ NO RITUAL TAUVA, 1978.

## **páginas 65**

COLHEITA DE ARROZ.  
APIRIJÚ COM PINTURA  
CORPORAL, 1986.

## **páginas 66-67**

MATUJA, 1982.  
PINTURA CORPORAL.  
desenho: KWASARAPARA

## **páginas 70-71**

MYRÁ CONFECCIONANDO  
CERÂMICA COM A TÉCNICA  
DO ACORDELADO.

## **páginas 74 a 77**

DECORANDO A CERÂMICA  
COM TINTA MINERAL.

## **páginas 78-79**

grafismo: KWASARAPARA

## **páginas 88-89**

TOCANDO A FLAUTA  
TURÉ NO RITUAL DO  
MESMO NOME, 1978.

## **páginas 90-91**

grafismo: TAMAKYJUAK

## **página 96**

RITUAL TAUVA, 1978.

MUSEU DO ÍNDIO - RJ  
*Indian Museum - RJ*

Editor de Publicações  
*Publications Editor*  
CARLOS AUGUSTO DA  
ROCHA FREIRE

Assessoria de Comunicação Social  
*Media Consultancy*  
CRISTINA BOTELHO  
MARTA GONTIJO  
ROSANGELA ABRAHÃO  
RENATA CRISTINA V. DA SILVA

Serviço Administrativo  
*Administration*  
ROSILENE DE ANDRADE SILVA  
JÚLIO PAULO DE OLIVEIRA  
LUCÉLIA ELIEZER  
MARIA INÊS V. F. FRAGA  
PAULO LAURENTINO  
IDA NAJJAR  
ALEX ALVES  
BÁRBARA LOURENÇO

Serviço de Atividades Culturais  
*Cultural Activities Service*  
ARILZA DE ALMEIDA  
SANDRA REGINA DE PAULA ROSA  
JOSINA IRNES HORNER  
RENAN REIS

Serviço de Museologia  
*Museology Service*  
MARIA JOSÉ SARDELLA  
SUSI TAPAIUNA

DANIELLE B. VIANA  
FABIANA TARGINO

Montagem e Manutenção  
*Exhibition mounting*  
LUIZ CARLOS NOVAES  
ROBERTO AUGUSTO MARTINS  
JOSÉ AUGUSTO DE SOUZA  
SEBASTIÃO DA SILVA  
SEBASTIÃO LUIZ DE OLIVEIRA

EXPOSIÇÃO  
*Exhibition*

Curadoria  
*Curatorship*  
REGINA POLO MÜLLER

Colaboração  
*In Collaboration With*  
FABÍOLA ANDRÉA SILVA  
IARA FERRAZ

Projeto Cênico e Design  
*Exhibition Design*  
SIMONE MELO

Projeto Gráfico  
*Graphic Design*  
PAULA MELLO

Design de Luz  
*Lighting*  
ROGÉRIO WILTGEN

Produção de Imagens  
*Image Production*  
ANDRÉ CUNHA

Edição de Vídeos  
*Video Editing*  
SUELI NASCIMENTO

Videografismo  
*Videographism*  
CRISTIANO PELLEGRINI

Fotografias de acervo e de  
pintura corporal para vídeo  
*Pictures of heritage and  
of body painting made  
to be used in the video*  
RENAN DE OLIVEIRA

Assistência de Design  
*Design Assistance*  
CARLA ROMANO

Assistência de iluminação  
*Lightning Assistance*  
JOSÉ MAURO  
MAURÍCIO CARDOSO

Marcenaria  
*Wood Working*  
CARLOS ROBERTO DE SOUSA

Escultura  
*Sculpture*  
CLECIO REGIS

Modelos de Corpo para Vídeo

*Body Models for the Video*

THINI-Á FULNI-Ô

LINO GUARANÍ (KARAI)

MARCIO GUARANÍ (KUARAY)

MUAYVA ASURINI

MANDUKA ASURINI

Pintura Corporal para Vídeo

*Body Painting for Video*

CARLA ROMANO

EURAKTAN FULNI-Ô

MAILDO FULNI-Ô

JOÃO FULNI-Ô

TUVA ASURINI

APIRIJU ASURINI

Escultura Tauvarukaia

*Tauvarukaia Sculpture*

APIRIJU ASURINI

JEJYI ASURINI

MATUJA ASURINI

MURAPI ASURINI

MURUKAÍ ASURINI

VEVEÍ ASURINI

Supervisão de montagem

*Editing Supervision*

ANTONIO GARRIDO

CATÁLOGO

*Catalogue*

Organizador

*Editor*

REGINA POLO MÜLLER

Projeto Gráfico

*Graphic Design*

PAULA MELLO

Fotografias Cerâmicas e

Salas da Exposição

*Pictures of Ceramics*

*and Exhibition Rooms*

RENAN DE OLIVEIRA

Fotografias na Aldeia

*Pictures Made in*

*the Village*

RENATO DELAROLE

Tratamento de Fotografias

*Photographic processing*

HELENA DE BARROS

Versão para o Inglês

*English Version*

ANA JULIA CURY

AGRADECIMENTOS

*Acknowledgements*

. TAKIRI, MUREYRA E MATUJA,  
EM PARTICULAR, E A TODOS  
OS ASURINI

. ADMINISTRAÇÃO REGIONAL  
DA FUNAI EM ALTAMIRA

. RAIMUNDO NONATO ALVES

. ALICE VILLELA PINTO

. LUCILENE ARRUDA DO

NASCIMENTO

. FRANCISCO STUCHI

. EDSON LUÍS GOMES

. CARINA MÜLLER

. JOANA CARELLI

APOIO

*Support*

AER FUNAI - ALTAMIRA

POSTO INDÍGENA KOATINEMO

PARCERIA

*Partnership*

ASSOCIAÇÃO INDÍGENA ASURINI

AWAETÉ

POVO ASURINI

REALIZAÇÃO

*An Event Accomplished By*

MUSEU DO ÍNDIO/FUNAI

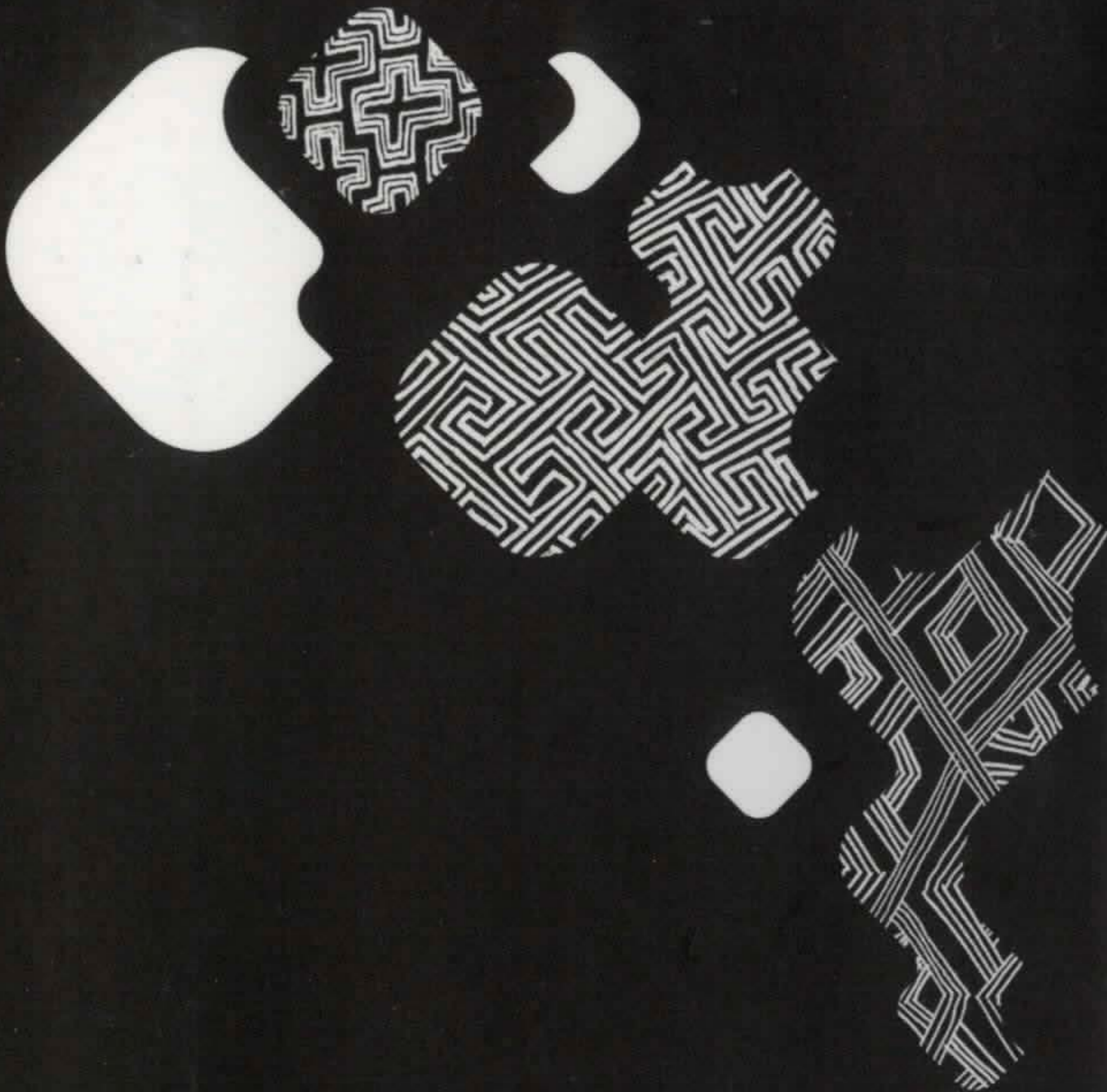


ASSOCIAÇÃO INDÍGENA ASURINI AWAETÉ



Museu do Índio  
Rua das Palmeiras, 55 - Botafogo  
Rio de Janeiro - RJ  
[www.museudoindio.gov.br](http://www.museudoindio.gov.br)

ISBN 978-85-85986-20-9



Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Representação no Brasil



ASSOCIAÇÃO INDÍGENA ASURINI AWAETÉ

