

Magüta

Luz sobre o museu do povo Tikuna

Magüta: light on the Tikuna people's museum

Recebido em: 30/10/2024

Aprovado em: 19/05/2025

Nilza Silvana Nogueira Teixeira

[Sobre a autora >>](#)

RESUMO

Neste artigo, foi adotada uma perspectiva etnográfica sobre o Museu Magüta, criado em 1991, na cidade de Benjamin Constant (AM), entendendo-o como um meio de comunicação das lutas políticas, simbólicas e culturais do povo Tikuna. O objetivo é analisar o museu como uma construção dinâmica que reflete os processos históricos de reconhecimento da identidade indígena, autorrepresentação e performance cultural desse povo. Ao percorrer mais de três décadas de existência da instituição, foram utilizadas as sucessivas gestões do museu como material de análise, para observar como suas narrativas expositivas dialogam com as transformações históricas, sociais, políticas e culturais vivenciadas pelos Tikuna. Essa perspectiva etnográfica fundamenta-se em trabalhos de campo realizados entre 2010 e 2019, permitindo uma abordagem aprofundada de sua trajetória e de seus sentidos contemporâneos.

Palavras-chave: Museu Magüta; Tikuna; representação; autorrepresentação indígena; museologia indígena.

ABSTRACT

In this article, we adopt an ethnographic perspective on the Magüta Museum, established in 1991 in the city of Benjamin Constant, Amazonas. We understand the museum as a medium for communicating the political, symbolic, and cultural struggles of the Tikuna people. Our objective is to analyze the museum as a dynamic construction that reflects the historical processes of recognition of indigenous identity, self-representation, and cultural performance of this people. Covering more than three decades of the institution's existence, we use the successive administrations of the museum as material for analysis to explore how its exhibition narratives engage with the historical, social, political, and cultural transformations experienced by the Tikuna. This ethnographic perspective is based on fieldwork conducted between 2010 and 2019, enabling an in-depth examination of its trajectory and contemporary significance.

Keywords: Magüta Museum; Tikuna; representation; indigenous self-representation; indigenous museology.





Figura 1. Fachada atual do Museu Magüta. Crédito: Santo Cruz, 2025.

A partir de uma escrita etnográfica apoiada em longo trabalho de campo realizado entre os Tikuna da região de Benjamin Constant, no estado do Amazonas, analisam-se, neste artigo, as transformações pelas quais o Museu Magüta vem passando, à luz de três abordagens distintas: o reconhecimento da identidade indígena (Honneth, 2003), as ideias de autorrepresentação como objeto museológico (Silva, 2020) e a ideia de performance (Rodrigues, 2005) ritual atualizada. Com base nesses elementos, propõe-se ler o museu como uma construção em curso, que se reconfigura continuamente ao longo de mais de três décadas, desde sua idealização, em 1988, e posterior inauguração, em 1991.

O Museu Magüta é do povo Tikuna, a maior etnia brasileira,¹ com uma população de mais de 46 mil pessoas, em sua maior parte habitando a região do Alto Solimões nas fronteiras entre Brasil, Colômbia e Peru. Foi a primeira experiência museológica entre indígenas no Brasil e serviu de inspiração para que esse modelo de representação se espalhasse entre diversos povos indígenas brasileiros.

Na análise sobre a luta pelo reconhecimento da identidade indígena, observa-se que esse era um objetivo comum, tanto na iniciativa coordenada pelo Centro de Documentação e Pesquisa do

¹ Para mais informações, consulte: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Alto Solimões (CDPAS) – Centro Magüta² quanto na motivação dos indígenas para a criação de um museu. Essas motivações se justificam quando se olha para a história de contato dos Tikuna – cujo modo de vida foi profundamente impactado pelo processo de ocupação da Amazônia, pelo estabelecimento de fronteiras entre países, em seus antigos territórios e, no período contemporâneo, pela ação de seringalistas e madeireiros.

O fortalecimento da presença do Estado na região, por meio da criação de postos da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), e a demarcação das terras, resultado da luta dos Tikuna, trouxeram segurança ao estilo de vida indígena. Mas, se isso significou um avanço na qualidade de vida, retirando-os da dependência das relações comerciais espúrias praticadas por comerciantes e seringalistas, implicou no aumento da hostilidade e violência praticadas contra os indígenas pelos regionais.

Os agentes seringalistas estabeleceram relações de dominação ao deslocar os Tikuna das margens dos rios, onde tradicionalmente viviam, transferindo-os para locais de interesse econômico próprio, durante o período da borracha, no Amazonas no século XIX, até meados do século XX (Oliveira, 2012). Esses “patrões”, como eram conhecidos os seringalistas, tinham a prática de registrar os indígenas com seu sobrenome, simbolizando não apenas a apropriação da pessoa, mas também a negação de sua autonomia e identidade coletiva. Dentro das áreas sob seu controle, os seringalistas detinham autoridade capaz de impor normas e punições físicas. Na segunda metade do século XX, os conflitos entre indígenas e madeireiros foram escalando, devido às invasões dos madeireiros nas terras indígenas, para extração de madeira. Em 1988, um madeireiro foi acusado de ser o mandante de um ataque armado contra os Tikuna, conhecido como “massacre do capacete” (Pantoja, 2023), que resultou em indígenas mortos, feridos e desaparecidos. São exemplos que configuraram formas concretas de desres-

² O Centro Magüta foi criado pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, junto com os caciques Tikuna, na cidade de Benjamin Constant, e mediu a aplicação de recursos financeiros nos projetos indígenas de demarcação das terras Tikuna, entre outros projetos de desenvolvimento sustentável e educacional.

peito, violência e desvalorização cultural – elementos centrais, na concepção de Axel Honneth (2003), sobre as motivações para a luta por reconhecimento.

Sem incorrer em idealizações sobre as aspirações indígenas, é possível afirmar que, naquele contexto histórico, o desejo fundamental dos Tikuna era o de serem reconhecidos em sua subjetividade e pertencimento étnico como povo indígena. Esse anseio emergia como resposta à exclusão e ao apagamento identitário, expressos na percepção desumanizante, como evidencia o relato de Nino Fernandes³: “eles veem nós como fosse um passarinho, que atira e mata assim pum...” (apud Teixeira, 2022, p. 32). Nesse sentido, a luta por reconhecimento se inicia pela demarcação do território, pelo esforço em obter o reconhecimento jurídico da condição indígena – e não mais a categorização de “caboclo” –, bem como pela afirmação cultural, por meio da exposição pública de seus saberes. A criação do museu, portanto, configura-se como uma estratégia de enfrentamento simbólico e político, destinada a provocar um olhar mais amistoso por parte dos benjaminenses e a valorizar o saber-fazer indígena como expressão de uma tecnologia própria, enraizada em sua cosmologia e em seu modo de vida.

Seguindo a proposta de escrita, identifica-se que as disputas pela autorrepresentação Tikuna no museu se tornaram evidentes a partir de 1996, durante o processo de dissolução do Centro Magüta e dos conflitos entre seus colaboradores e os indígenas. Uma parte desses colaboradores apoiava os caciques e a outra, a associação dos professores. Na disputa, os caciques levaram o museu, e a associação dos professores perdeu a possibilidade de propor projetos e captar recursos, e mesmo de envolver o museu em seus projetos.

Os caciques conseguiram implementar algumas mudanças estruturais no museu e reforçaram a narrativa de que o Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT) era o único responsável pelos avanços e conquistas na história recente do povo. Pedro Inácio⁴ carregou de

³ Nino Fernandes, importante liderança Tikuna, atuou na associação dos caciques e professores e foi diretor do Museu Magüta.

⁴ Pedro Inácio Pinheiro, cacique geral dos Tikuna e sua maior liderança, esteve à frente do processo de organização dos indígenas na região do Alto Solimões.

forma vitalícia o título de cacique geral do CGTT e Nino Fernandes também ficou à frente do museu por toda sua vida.

Nino Fernandes gozava de influência junto aos caciques e às comunidades Tikuna, que, todavia, não se comparava com a influência exercida por Pedro Inácio. Fernandes mediava o acesso de pessoas e instituições ao universo Tikuna por intermédio do Museu Magüta. Nesse campo, ao longo do tempo em que combinou os anos como coordenador do CGTT e diretor do Magüta, construiu uma rede relacional complexa, com instituições, pesquisadores, acadêmicos e associações indígenas.

Essa rede de relacionamentos, construída ao longo do tempo, não estava sujeita à mediação do CGTT e seguia o fluxo determinado pelo diretor do museu. Após o final do convênio entre a Fundação Nacional de Saúde (Funasa) e o CGTT, em 2006, a associação dos caciques foi perdendo influência como detentora da representatividade Tikuna. As relações construídas por Nino eram vistas com desconfiança por Pedro Inácio e, em geral, as iniciativas de projetos feitas pelo diretor do museu e seus parceiros externos costumavam passar longo tempo à espera da autorização dos caciques. As negociações eram sempre muito delicadas e sujeitas a mudanças abruptas, o que tornava o ambiente inseguro para qualquer projeto envolvendo o museu, uma vez que a autorização obtida nunca tinha caráter permanente e, a qualquer momento, podia ter a condição de autorização modificada.

As restrições jurídicas do CGTT para gerenciar projetos financiados asfixiaram ainda mais a situação do Museu Magüta, que já não tinha sequer a ajuda financeira do CGTT, nem conseguia gerir projetos próprios, devido às intrincadas relações jurídicas que o atrelavam à associação dos caciques.

As disputas entre os próprios indígenas fazem parte do seu processo de transformação social e histórica. A autorrepresentação funciona, nesse contexto, como um capital simbólico em disputa – internamente, entre os diferentes grupos Tikuna, e, publicamente, pelas instituições com projeção, como o museu e as associações.

Por outro lado, como já analisado (Silva, 2020) no caso do Museu Bororo, quando um grupo, sob a égide do museu indígena,

estabelece relações institucionais entre museus e é convidado a representar visual e simbolicamente sua cultura, se está diante não somente de uma narrativa identitária, mas da autorrepresentação sendo tratada como um objeto. Nesse sentido, ela é manejada como um artefato cultural que comunica, legitima e disputa sentidos em contextos museológicos.

O museu, quando comparado às outras formas de associação, carrega a potência de representar uma cultura por meio de seus objetos. As maneiras como as relações entre o museu indígena e demais instituições museais se estabelecem podem reproduzir as estruturas coloniais de pensamento e reforçar a ideia de um universo indígena como uma coletividade homogênea. Daí a necessidade de compreender a autorrepresentação Tikuna, a partir do museu ou de associações diversas, como a expressão situada de um grupo específico em um contexto histórico, político e cultural.

O terceiro momento de transformação do museu passa a ser observado a partir de 2009, após um longo processo legal junto à União, enfrentado pela associação dos caciques e no qual ele constava como parte do patrimônio dessa associação. O entendimento, defendido pelo Ministério Público, de que o museu era patrimônio do povo Tikuna e não poderia ser utilizado para o pagamento das dívidas contraídas pela associação dos caciques se consolidou. A decisão judicial desvinculou o museu do processo e o declarou patrimônio do povo Tikuna, deixando de pertencer à associação dos caciques. Esse marco institucional inaugurou uma nova fase de gestão e significação cultural do acervo.

O museu e a luta por reconhecimento



Figura 2. Vista frontal original do Museu Magüta.

Crédito: Jocilene Cruz, 2005.



Figura 3. Vista posterior original do Museu Magüta.

Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

Magüta foi a denominação usada por Yoi'í, herói cultural no mito de origem do povo Tikuna, na saga dele e de seu irmão, Ipí, para criarem os seres humanos. Yoi'í e sua mulher saíram para pescar no rio, que já havia sido fertilizado por seu pai, Nutapa. Os dois usaram diversas iscas, e os peixes que eram pescados, quando saíam da água e tocavam a terra, se transformavam nos mais diversos seres.

Quando Yoi'í usou isca de macaxeira, os pescados, assim que tocavam o solo, se transformavam em seres humanos. Essa gente era os Tikuna verdadeiros e Yoi'í chamou-os Magüta, o povo pescado (Santos, 2010). Os outros seres humanos foram pescados por Ipí, o irmão, que estava sempre envolvido em tramas e discórdias.

O Museu Magüta foi construído em Benjamin Constant, município amazônico na fronteira com o Peru. Essa cidade fica localizada em uma posição estratégica para os indígenas, por ser acessível tanto para quem chega das comunidades indígenas, por rio ou estrada, quanto para aqueles que chegam de avião. O aeroporto mais próximo fica na cidade vizinha, Tabatinga, de onde regularmente, ao longo do dia, partem lanchas para Benjamin Constant. Toda essa região é conhecida como Tríplice Fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, onde se concentra a maior parte das comunidades Tikuna.

A decisão sobre a construção e a localização do museu estava atrelada às concepções do CDPAS, ou Centro Magüta, uma organização criada em 1986 pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira e pelos caciques do CGTT. O centro era o responsável pelos projetos de interesse indígena desenvolvidos na região, com sede em Benjamin Constant, mesmo local onde foi construído o museu.

O grupo que tomou a iniciativa de criar o museu estava situado nas franjas dos processos decisórios dos Tikuna e, em certa medida, da política desenvolvida pelos caciques nos jogos de poder sobre a representatividade e o protagonismo nos projetos de demarcação, saúde e desenvolvimento sustentável.

Quando se reflete sobre esse passado, é possível identificar dois campos de ação e relevância. O primeiro é o campo da educação escolar indígena, desenvolvido pelos professores e professoras indígenas e pelas assessoras educacionais, marcadamente Jus-

sara Gruber⁵ – ligada à criação do museu. O segundo é o das articulações em torno da demarcação e dos grandes projetos de assistência e desenvolvimento social que foram dinamizados na região do Alto Solimões, na década de 1990, e protagonizados pelos caciques Tikuna e pelos assessores indigenistas (Teixeira, 2022).

Nesse contexto histórico, o museu funcionava como um espaço de educação não formal e representava uma possibilidade de interação didático-pedagógica com a comunidade não indígena de Benjamin Constant. Entende-se que o conceito de “reconhecimento” desenvolvido por Axel Honneth oferece uma chave analítica potente para compreender a experiência do Museu Magüta como uma expressão das lutas simbólicas e políticas do povo Tikuna. Segundo Honneth, a constituição da identidade depende do reconhecimento intersubjetivo em três esferas, que podem ser vistas tanto individualmente quanto coletivamente: o amor, que sustenta a autoconfiança, o direito, que promove o respeito próprio, e a estima social, que ajuda a desenvolver a autoestima. O Museu Magüta pode ser um espaço onde essas dimensões se articulam, considerando as possibilidades de que: ao expor o modo de vida Tikuna, isso implique na construção de vínculos com a comunidade não indígena; ao afirmar seu direito à memória e entender sua cultura como um patrimônio, isso sustente uma forma de reconhecimento jurídico e político, e, finalmente, ao utilizar a estrutura museal como forma de exposição da sua cultura, isso signifique agregar prestígio e valor cultural, dentro e fora do universo indígena.

Mostrar a cultura indígena no museu foi a forma de obter o reconhecimento dos regionais, que, nas relações sociais, invisibilizavam o estilo indígena de viver. Esse apagamento pode ser verificado em situações em que, por exemplo, a língua indígena era reduzida a uma gíria, não sendo considerada a fluência como um sinal de distinção, e o uso da tecnologia indígena no manejo dos materiais da floresta – para criar utensílios, para a construção de casas, a pesca, a agricultura e a navegação – não era compreendido como um conhecimento ancestral. Sob essa perspectiva, os arte-

⁵ Jussara Gruber, antropóloga e artista plástica, coordenou essa iniciativa, junto com Vera Maria Navarro Paoliello, ambas estagiárias do Museu Nacional.

sanatos – generalidade para classificar a produção material – eram os principais símbolos da cultura Tikuna. Vistos como objetos, eles são signos que inter-relacionam as histórias míticas acerca de sua fabricação, os materiais da floresta que são empregados, os rios, igarapés ou lugares onde esses materiais são encontrados, os seres que são considerados donos desses materiais e, finalmente, toda a cosmogonia que sustenta a sociabilidade indígena.

Os docentes da Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues (OGPTB) tiveram papel fundamental na construção do acervo, pois coletaram peças, organizaram documentos e atuaram na produção de materiais didáticos pautados na vivência e história indígenas para as escolas. Os Tikuna participaram de oficinas para a confecção de pinturas, objetos e desenhos voltados à comunicação visual da exposição. Alguns fizeram viagens nacionais e internacionais a pretexto de conhecer a dinâmica dos museus etnológicos e receberam treinamento em museologia no Museu Nacional (RJ). A coleta de livros empreendida nesse período de formação resultou em uma biblioteca especializada em história e cultura dos povos indígenas da Amazônia, alocada no museu (Erthal, 2006, p. 222).

A exposição montada refletia a proposta idealizada por Gruber e se inspirava na estrutura expositiva clássica de museus etnológicos, com seus balcões de madeira e vidro, vitrines e um percurso organizado a partir do mito de origem do povo Tikuna e da exposição dos mapas das terras indígenas. Em sequência, vinha a parte dedicada aos artefatos e sua tecnologia de produção e, ao final, duas salas abrigavam a exposição dos mascarados e dos instrumentos sonoros e musicais utilizados no ritual da Moça Nova.



Figura 4. Início da exposição Mito de origem. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.



Figura 5. Exposição de esculturas em cerâmica e madeira e, por trás da coluna central, ficam a cestaria e as fibras. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

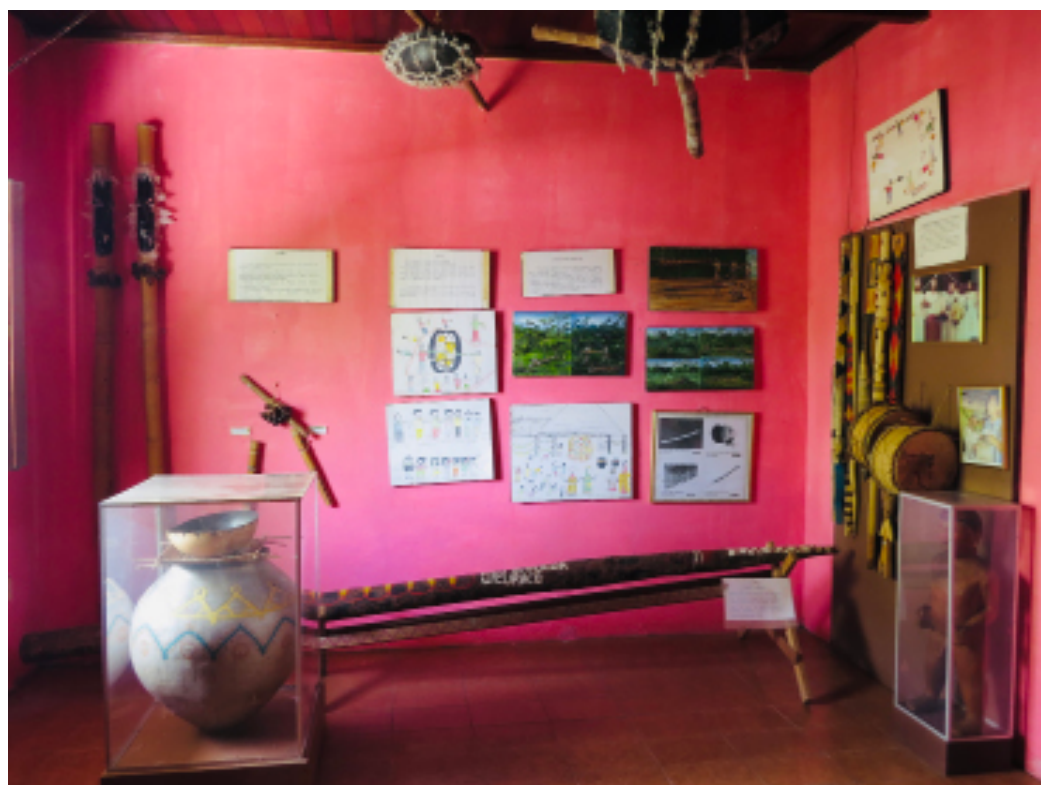


Figura 6. Sala dos instrumentos rituais. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

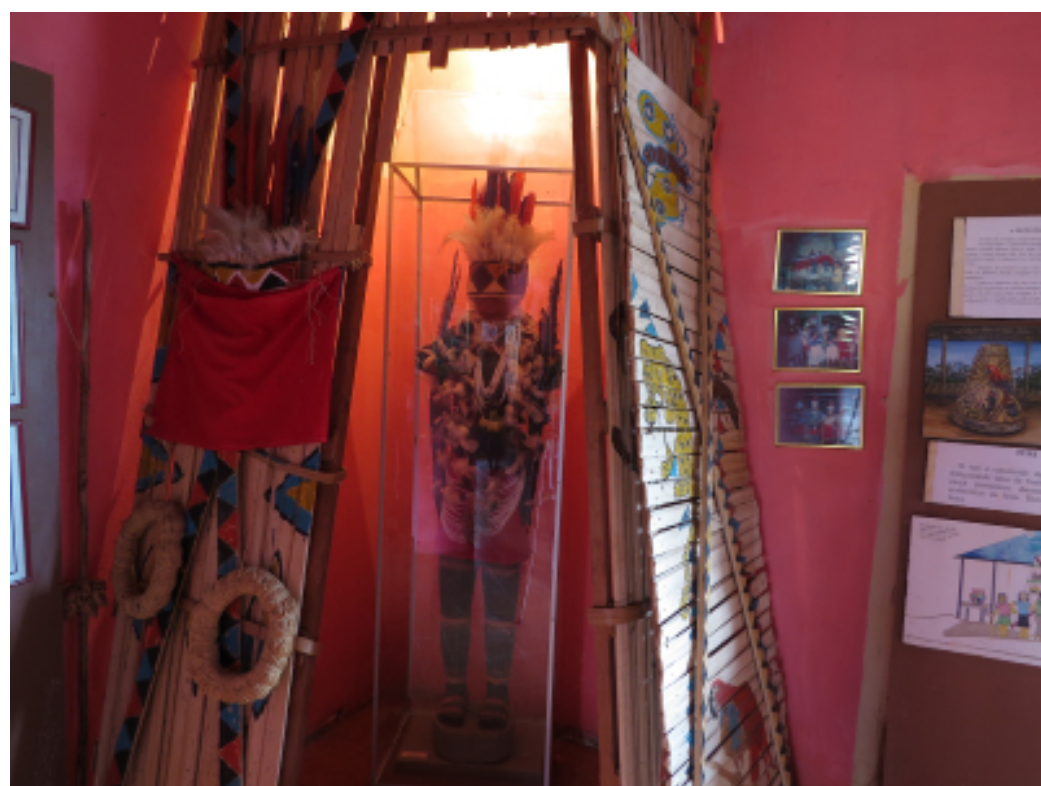


Figura 7. Sala do Resguardo da Moça Nova. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.



Figura 8. Sala dos Mascarados, seres míticos convidados ao ritual da Moça Nova. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

A produção desses objetos exibia a riqueza e a complexidade da cultura Tikuna de modo inteligível para os regionais. Isso também demonstrava que, se de uma parte, houve intensa participação indígena, a condução, por parte da coordenação dos trabalhos, determinava o modelo a ser adotado na estrutura expositiva. Mas não se simplifique a relação desenvolvida nesse projeto de museu indígena tentando encontrar uma pedra fundamental, estabelecendo marcadores como imitação ou *mimesis* (Oliveira, 2012) das exposições dos museus nacionais e buscando a autoria/ autenticidade indígena na criação do museu.

Nos entrecaminhos das expectativas das partes envolvidas nesse projeto, floresceram aspectos percebidos somente a posteriori. Tem destaque a inovadora ideia de informar o nome dos autores e autoras, bem como as comunidades de origem dos objetos expostos. A autoria indígena em museus é uma questão que atravessa discussões há mais de duas décadas (Price, 2000), sendo um resgate impossível de ser feito por um museu não indígena. Considera-se, nessa afirmação, que os museus etnológicos – que

detêm a guarda da maior parte dos objetos coletados, comprados ou mesmo expropriados de povos originários – têm, em suas reservas técnicas, uma quantidade tão grande de objetos que seriam incapazes de indicar com precisão a identidade dos povos, ou as autorias individuais de todos os objetos que possuem.

Com os marcadores “autoria” e “comunidade de origem dos objetos”, pode-se reconstruir os percursos realizados por tais objetos até o museu, recriar sua história individual e a das interações dos diferentes grupos que os produziram, bem como compreender a sua participação nas demandas políticas engendradas pelos caciques Tikuna. É possível citar os quadros produzidos por Pedro Inácio – liderança carismática, que levou a termo a organização dos caciques em associação, conforme indicado anteriormente – e que ocupavam uma posição de destaque na entrada do museu. Das terras indígenas Éware I e Éware II, com as quais o líder tinha forte conexão, veio a maioria dos colares e esculturas de madeira.

Os objetos vindos das comunidades Lago Grande, no município de Santo Antônio do Itá, e Belém do Solimões, no município de Tabatinga (Teixeira, 2022), indicavam a aliança das pessoas dessas comunidades com Pedro Inácio e com os caciques do CGTT.



Figura 9. Cesto identificado com o nome da autora da comunidade de onde veio a peça. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.



Figura 10. Desenhos sobre o mito de origem dos Tikuna, de Pedro Inácio Pinheiro. Crédito: Jocilene Cruz, 2005.

A criação do CGTT, do Centro Magüta, da OGPTB e do Museu Magüta integrou as principais ações do movimento indígena no Alto Solimões, além de outras, que as precederam e sucederam. Essas ações promoveram a organização indígena e provocaram mudanças importantes, como a demarcação das terras, a criação de escolas com professores Tikuna e postos de atenção à saúde indígena.⁶

⁶ Atualmente, Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI), ligado ao Sistema Único de Saúde (SUS).

O Museu Magüta e a autorrepresentação Tikuna

O fim do projeto de demarcação das terras indígenas culminou na desativação do Centro Magüta, em um longo e conflituoso processo. O acirramento das disputas pela liderança e pelo controle dos recursos financeiros destinados a projetos em nome dos Tikuna levou a uma ruptura profunda entre os assessores não indígenas, a organização dos caciques e a dos professores.

Apesar das tensões emergentes, persistiam entrelaçamentos entre os grupos. A associação dos professores continuava a desenvolver propostas na área da educação, frequentemente incorporando o museu como parte dessas iniciativas. Com o tempo, os conflitos se intensificaram e as divergências entre os assessores externos encontraram ressonância nas disputas internas entre os próprios indígenas.

O museu, até então periférico às prioridades dos caciques – mais diretamente envolvidos com a demarcação e os projetos de saúde indígena do que com os projetos educacionais –, passou a ocupar posição central nos embates entre os dois grupos, por ocasião do encerramento definitivo das atividades do Centro Magüta. Sendo parte do patrimônio institucional do centro, o museu passou a representar uma referência material e simbólica da organização dos caciques. Nesse contexto, a ameaça de seu fechamento emergiu como estratégia política para eliminar a influência remanescente da associação dos professores sobre o espaço museal.

O patrimônio físico do museu – prédio, acervo e mobiliário – foi transferido à associação dos caciques. A associação dos professores se retirou do local, levando consigo o acervo bibliográfico, e se estabeleceu em definitivo no centro de formação que havia construído na comunidade Tikuna de Filadélfia. A partir daquele momento, a associação dos caciques assumiu a responsabilidade pela gestão e manutenção de toda a estrutura do museu.

O contexto de reorganização de poderes das instituições, até então especializadas e autorizadas a representar a comunidade indígena, expõe o jogo de forças entre os agentes envolvidos no domínio da representação Tikuna. A posse do museu evidencia o potencial

a ele agregado de produção e veiculação da representação Tikuna. Nesse ponto, a disputa política pela posse do museu revela uma estrutura relacional simbólica de mediação e legitimidade para definir quem pode falar e representar o coletivo (Silva, 2020).

A proposta de Aramis Luis Silva de considerar a autorrepresentação como um objeto museológico, em sua análise da atuação de curadores Bororo no Museu de História do Pantanal, ilumina as relações muitas vezes conflitantes dos grupos que pretendem representar uma coletividade. No caso em tela, a rede relacional foi construída entre atores com histórico de conflitos, como a comunidade da aldeia de Meruri e os missionários salesianos. No processo de representar o coletivo Bororo no museu, as relações sociais, políticas e institucionais são estabilizadas para produzir legitimidade e visibilidade. Em comparação, no Museu Magüta, a autorrepresentação Tikuna também emerge como um campo de disputa – mas, diferentemente do caso Bororo, os conflitos, nesta fase, se concentram entre grupos internos à coletividade Tikuna, que disputam narrativas, visibilidade e prestígio simbólico em torno das práticas culturais que o museu abriga. Ao evidenciar essas disputas internas, o caso Tikuna revela que a autorrepresentação indígena não é um ato consensual, mas um processo marcado por tensões socio-políticas locais.

A fase da gestão indígena do Magüta tem início sob o impacto simbólico da declaração de vitória do cacique Pedro Inácio: “Agora essa Museu é nossa” (Teixeira, 2022). Os arranjos iniciais dessa gestão previam que os caciques assumissem, cada um a seu tempo, a condução dos trabalhos na instituição. Na fase anterior, a gestão museal era conduzida pela assessora da OGPTB e do Centro Magüta, Jussara Gruber. Apesar de contar, principalmente, com a colaboração de Constantino Ramos Lopes, professor Tikuna e curador do Magüta, Gruber centralizava as decisões acerca dos projetos desenvolvidos no âmbito do museu. No início da gestão indígena, um pajé Tikuna foi escolhido para residir na casa localizada nos fundos do terreno, ficando responsável pela limpeza e organização do espaço.

No entanto, esse arranjo mostrou-se limitado e, em 1998, uma assembleia do CGTT escolheu o indígena Nino Fernandes para assumir o cargo de diretor do Magüta. Posteriormente, em 2000, Nino

Fernandes e o pajé Paulinho Manoelzinho Nunes foram eleitos, respectivamente, diretor e vice-diretor do CGTT e assumiram, também juntos, os mesmos cargos na gestão do Museu Magüta.

A escolha das figuras envolvidas na condução do museu revela elementos essenciais da cosmologia Tikuna: o pajé, o diretor e a artesã. O pajé representa o conhecimento dos ritos, cantos, encantos e performances rituais. O diretor, por sua vez, se aproxima da categoria de “dono” – pois, no universo mítico Tikuna, tudo tem um dono, de objetos até lugares e elementos da natureza. Já a artesã encarna a agência feminina, atuando por meio do saber-fazer ligado à produção e à comercialização de objetos da cultura material.

Esse modelo de gestão foi marcado por uma indagação recorrente sobre quem eram os donos do museu, feita pelos Tikuna à diretoria. Em sua primeira gestão, a oposição era nitidamente estabelecida: ou os indígenas eram os donos do museu, ou eram os brancos. Contudo, para os Tikuna, elementos da floresta, lagos, tipos de barro, espécies vegetais e até fenômenos naturais estão envolvidos em relações de posse, controle e proteção mediadas pela figura do dono. Saber quem são os donos do museu mergulha nos profundos significados dessa relação de posse no universo mítico Tikuna. Por outro lado, quando aplicada ao museu, a categoria dono adquire um significado ampliado, pois passa a dialogar com a ideia de posse da autorrepresentação como ferramenta de poder simbólico, com capacidade de sustentar redes de sentido, legitimidade e autodeterminação cultural.

No museu, a linguagem expositiva foi ganhando elementos que reforçavam a figura dos caciques do CGTT como os detentores de uma nova narrativa histórica do povo Tikuna, amparada pelas vitórias no projeto de demarcação das terras indígenas e na condução de projetos na área da saúde indígena. Essas narrativas aparecem, na exposição, com a inclusão de quadros com fotografias das assembleias e dos caciques. Estes estão retratados em um fundo onde aparecem as armas que aludem a uma espécie de brasão, criado para compor o quadro de símbolos da luta dos caciques.



Figura 11. Quadros com membros do CGTT. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.



Figura 12. Quadro de Pedro Inácio, cacique geral vitalício do CGTT.
Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

A experiência e a performance no Museu Magüta

O terceiro momento de transformação passou a ser observado na exposição do museu a partir de 2009, quando ele se tornou,

legalmente⁷, patrimônio do Povo Tikuna, não mais da associação dos caciques.

O Museu Magüta foi construído pelo Centro Magüta, uma instituição criada com a anuência da associação dos caciques, o CGTT, para viabilizar as demandas do povo Tikuna. Com o fechamento do centro, todos os bens adquiridos, incluso o museu, passaram a constar como patrimônio do CGTT. A associação dos caciques Tikuna entrou em situação de inadimplência junto à União, na prestação de contas de projetos geridos por essa associação e financiados pela União. As pendências incidiram em penalidades e cobranças judiciais, que incluíam a casa e o acervo do Museu Magüta como bens arrolados para o pagamento das dívidas cobradas pela União.

A mobilização realizada pelo diretor do museu surtiu efeito junto ao Ministério Público da União. As ações empreendidas pelo ministério foram decisivas para desvincular o Museu Magüta das responsabilidades financeiras contraídas pelo CGTT junto à União, bem como para preservar o terreno, a casa e o acervo como patrimônios do povo Tikuna.

A partir dessas ações, o Museu Magüta passou a representar, juridicamente, a unicidade dos Tikuna em torno de um patrimônio material coletivo, e esse aporte tornou possível a constituição de uma identidade jurídica própria para a instituição.

Na exposição do museu, a presença marcante dos líderes do CGTT foi sendo gradualmente substituída pela visão de seus donos. O fato de uma decisão judicial determinar que o museu passaria a ser patrimônio da coletividade Tikuna não significou uma abertura de sua gestão a toda a coletividade. No entanto, foi possível verificar algumas brechas na exposição, com a inclusão de outros agentes que também colaboraram na luta Tikuna e que foram invisibilizados nas narrativas expostas no museu.

O diretor substituiu todos os desenhos originais que narravam o mito de origem dos Tikuna, feitos por Pedro Inácio, por versões seme-

⁷ Ver processo n. 1.13.001.000018/2009-34, da Procuradoria da República no Estado do AM/Tabatinga, Ministério Público Federal, encontrada no acervo particular de Nino Fernandes. cf. Teixeira (2022, p. 290)

lhantes, pintadas a óleo pelo artista plástico Dhíani Pa'saro⁸, indígena do Alto Rio Negro que, à época, iniciava sua carreira artística. Na nova composição da exposição, também foram encomendadas peças esculpidas em madeira por um artesão da comunidade de Filadélfia, além de terem sido incluídos objetos produzidos por artesãs da mesma localidade.



Figura 13. Quadro sobre Nutapa, originalmente desenhado por Pedro Inácio. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.



Figura 14. Quadro com os filhos de Nutapa, da mesma série de quadros substituídos. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

⁸ Para mais informações sobre o artista e sua obra, visite o site do Instituto Dirson Costa. Disponível em: <https://www.institutodirsoncosta.com.br/artistas/dhiani-pasaro/>. Acesso em: 1 dez. 2025.

Essas inserções comunicavam a presença de outros agentes, diferentes dos caciques, como partícipes da história recente dos Tikuna. Nino Fernandes nunca foi cacique de sua comunidade. Ele foi professor e funcionário da Funai, o que indica um deslocamento de poder das mãos dos caciques para outros agentes de base da comunidade.

A inclusão de objetos fabricados por outra artesã, Hilda Pinto Félix, cumpriu papel semelhante. Ela foi figura central na organização da Associação das Mulheres Tikuna (Amit), tendo atuado de forma contínua na diretoria do museu por mais de uma década. Sua trajetória foi marcada por engajamento político, enfrentamento do preconceito – inclusive dentro da própria comunidade – e, posteriormente, pela invisibilização de seu protagonismo como liderança feminina nas causas indígenas.

O pajé Paulinho foi cacique da comunidade de Vendaval e associado do CGTT. Ele também fez uma curadoria para a exposição, incluindo um retrato seu no quadro de fotografias dos caciques do CGTT, coletou esculturas de madeira representando os objetos usados pela polícia indígena do Alto Solimões (Piasol) (Mendes, 2014), e, em uma etiqueta, se identificou como coletor das peças. Apesar de ser pessoa importante no universo Tikuna, o pajé não estava representado na exposição.

A presença do pajé Paulinho trouxe o conhecimento de cura Tikuna para dentro do museu, onde foi instalada uma sala de atendimento para pajelança e o tratamento das mais diversas questões de saúde física e emocional, apresentadas por indígenas e não indígenas da região. Essa prática reforçou sua autoridade como um pajé *verdadeiro*, no sentido Tikuna de distinção entre o que é autêntico e tem eficácia e o que não é.



Figura 15. Fotografia de Paulinho no quadro dos caciques/capitães do CGTT. Crédito: Silvana Teixeira, 2016.

Em 2018, após duas décadas como diretor do Museu Magüta, Nino Fernandes sofreu um infarto fulminante, e uma mobilização foi realizada por Mislene Metchacuna Mendes⁹, em busca do apoio de diferentes setores, dentro e fora do universo Tikuna, para que o pajé Paulinho desse continuidade às ações no Museu Magüta. Após longas negociações, Santo Inácio Clemente Cruz, participe em várias composições políticas como aliado de Nino Fernandes, assumiu a diretoria do Museu.

A gestão de Santo Cruz, até o momento da escrita deste artigo, tal como a de seu antecessor, busca imprimir sua visão do museu. Santo é um entusiasta das artes Tikuna, costuma tocar violão, conhece os cantos rituais e está empenhado em trazer o que chama de *movimento* para o espaço do museu. Ele tem como proposta construir um centro cultural, uma edificação no espaço livre, na parte da frente do terreno. Nesse ambiente, projeta a realização de feira de artesanato, oferta de

⁹ Antropóloga Tikuna, à época coordenadora Regional do Alto e Médio Solimões (Funai) e atualmente (em 2025) Diretora de Administração e Gestão (Dages/Funai Brasília).

comidas típicas dos Tikuna e, principalmente, almeja promover apresentações de canto e dança. A partir desse movimento, um novo elemento é incorporado ao conjunto de bens a serem preservados: a performance do ritual da Moça Nova, principal rito de iniciação feminina do povo Tikuna, realizado por ocasião da menarca.

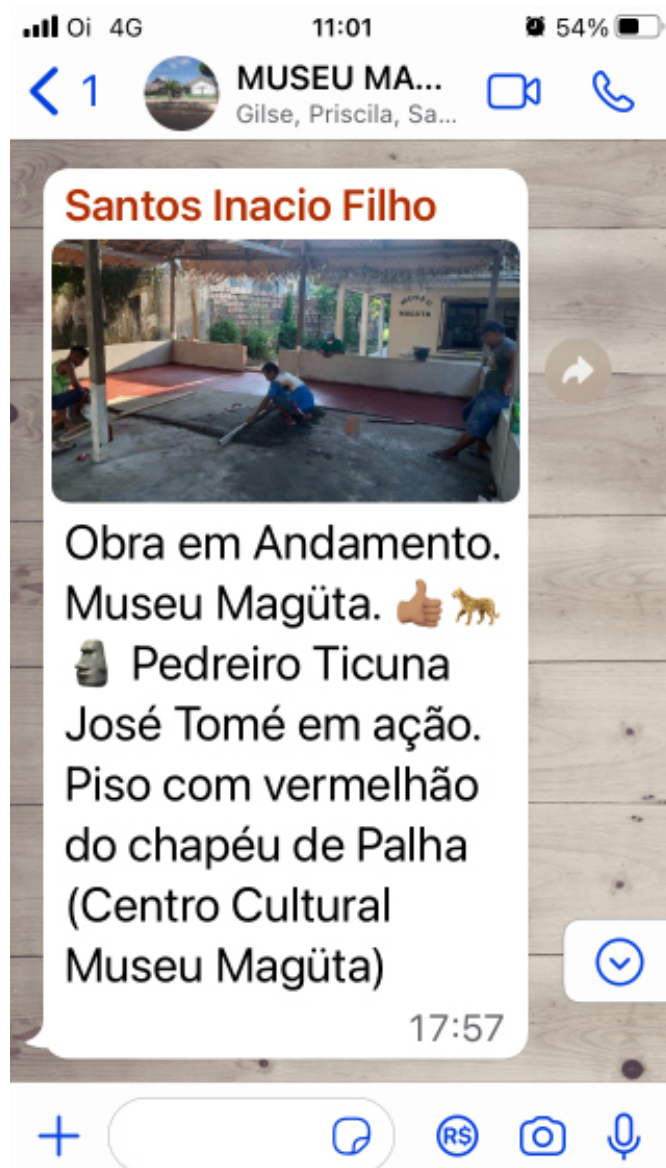


Figura 16. Captura de tela com imagem do início da construção do Centro Cultural. Fonte: Rede Social WhatsApp, captura de tela feita por Silvana Teixeira, 2021.



Figura 17. O Centro Cultural do Museu. Crédito: Santo Cruz, 2025.

Não é objetivo deste artigo aprofundar-se nos aspectos simbólicos do ritual; importa, no entanto, destacar como ele tem sido atualizado no âmbito museológico. Tradicionalmente, o ritual da Moça Nova estende-se de três a cinco dias e exige um longo processo de preparação. Sua realização envolve toda a comunidade, em papéis socialmente definidos. As mulheres mais velhas, parentas da noviça, atuam como conselheiras, conduzindo longas sessões de ensinamentos falados e/ou cantados, enquanto realizam o ritual de arrancar os cabelos da jovem, fio a fio. Em paralelo, homens reconhecidos pela habilidade na confecção das máscaras são convidados a participar, sendo o pajé o responsável por conduzir a noviça ao salão, onde ela dançará com os *maskarados*. O pajé também providencia presentes apropriados a cada mascarado, assegurando, com isso, a harmonia com esses seres e a proteção da comunidade, da jovem e de seus parentes.

Embora o museu contemple os elementos materiais que compõem essa performance – máscaras, trajes e instrumentos –, não se pode reproduzir o ritual de iniciação no espaço expositivo. A forma alternativa é a performance de grupos de jovens indígenas, que se apresentam nos festivais folclóricos que acontecem na região.

A incorporação da dança inspirada no ritual da Moça Nova ao Centro Cultural do Museu Magüta evidencia o deslocamento que Victor Turner (Dawsey, 2005) descreve como a passagem do *liminar* – rito obrigatório e comunitário – para o *liminoide*, atividade situada nas margens dos processos centrais. As apresentações ocorrem fora da centralidade comunitária onde o ritual se realiza e se aproximam de formas de entretenimento e de bens simbólicos. Ao condensar um rito extenso e coletivo em números breves para plateias mistas, os jovens Tikuna dramatizam a experiência vivida sem perder o eixo simbólico: mantêm-se os cânticos e os materiais, como sementes, tecidos de entrecascas e penas, que servem para criar novos trajes, agora reconfigurados em chave de espetáculo. No interior do museu, essa performance se renova a cada grupo que se apresenta; o envolvimento da juventude, articulando, nesses espetáculos, inovação e tradição, pode ser um potente mecanismo para energizar e conectar os jovens Tikuna ao seu legado cultural.

É importante observar, neste ponto, que, nos últimos vinte anos, o Festival Folclórico de Parintins, no qual ocorrem as disputas entre os bois Garantido e Caprichoso, tem servido de modelo para outras festas populares no Amazonas. Em Parintins, as apresentações incorporam amplamente elementos das culturas indígenas, que inspiram coreografias, narrativas e visualidades encenadas (Batalha, 2015). Com base nessa lógica performática, esse modelo vem sendo adaptado também no Alto Solimões: em Tabatinga, no mês de setembro, o festival folclórico apresenta a disputa entre a Onça Preta, representando a etnia Tikuna, e a Onça Pintada, que representa a etnia Omá-gua. Em Benjamin Constant, no mês de outubro, os bois Corajoso e Mangangá seguem o mesmo molde. Em todas essas festividades, a presença indígena é o ponto alto do espetáculo.

Esse processo dá origem a um movimento de apropriação reversa, no qual os próprios indígenas se apropriam da estrutura criada pelos bois-bumbás para apresentar o que nomeiam ser a autêntica dança indígena. Ainda que tais performances sejam influenciadas pelas coreografias dos bois de Parintins, elas incorporam elementos próprios da cultura Tikuna e de outras etnias, sobretudo a música e os elementos rituais.



Figura 18. Apresentação de dança no Centro Cultural.

Crédito: Santo Cruz, 2025.



Figura 19. Jovens Tikuna com indumentária para apresentação de dança.

Crédito: Santo Cruz, 2025.

Diante desse contexto, o museu passa a lidar com uma nova forma de manifestação cultural, predominante entre a juventude indígena, que une a dança coreografada dos festivais folclóricos às músicas e aos significados do ritual Tikuna. Trata-se, portanto, de um esforço de atualização simbólica que não apenas preserva, mas dinamiza e ressignifica a cultura, incorporando o movimento e a performance ao espaço museológico. Essa articulação entre tradição, espetáculo e agência juvenil revela um processo complexo de reconfiguração das práticas culturais indígenas em diálogo com os circuitos contemporâneos de visibilidade, resistência e reinvenção.

Considerações finais

As reflexões, considerações e os dados apresentados neste artigo advêm do trabalho de uma década e meia de acompanhamento, colaboração, participação e observação do universo Tikuna, em especial, nas comunidades próximas à cidade de Benjamin Constant. Durante esse período, foram produzidos uma dissertação e uma tese, além de trabalhos de assessoria para as associações de mulheres e para o Museu Magüta – resultados de relações que se mantêm até o momento desta escrita.

Compreende-se que os conflitos gerados em torno da posse do museu têm uma questão de fundo que persiste: o museu não é mais dos caciques e seu novo dono é aquele que está atuando como seu diretor. O fato de o museu pertencer a toda a população Tikuna evita que cada comunidade queira ter o próprio museu. No entanto, a situação, tal como está, carece da ancoragem nas relações de parentesco e vizinhança, que poderiam oferecer o suporte que, em tese, é próprio da comunidade solidária aos bens coletivos.

O desafio do *dono* é conciliar dois aspectos: o museu como um lugar que guarda a cultura e como o lugar onde essa cultura se manifesta. Isso porque ao *dono* cabe providenciar as condições tanto para a manutenção dos objetos e do lugar como para movimentar o espaço de maneira criativa. No Magüta, o pajé é pessoa tão importante quanto o *dono do museu* e sempre existe uma tensão e um jogo de forças na relação entre essas duas figuras – situa-

ção que precisa ser harmonizada. Na gestão de Nino Fernandes, que antecedeu à atual, o papel de mediação dessa relação cabia à artesã Hilda Pinto Félix. Já na gestão em curso, as mulheres perderam espaço.

A “morte do museu” era anunciada como um destino fatídico pelas pessoas que julgavam seu estado de vigor, ou não. Muito se falava a respeito de marcadores como: o horário de funcionamento regular de abertura para visitação, a existência de exposições temporárias, a interação com a comunidade e o protocolo institucional – todos pressupostos de uma instituição museal. Esses caracteres são tiveram regularidade ou foram previsíveis na época em que o museu ainda participava de projetos financiados, entre 1998 e 2008, na sua primeira década de funcionamento, ou quando teve um diretor como Nino Fernandes. Ele seguia uma rotina como funcionário da Funai, mas trabalhava em um escritório montado no museu, marcando sua presença no espaço. Sem essas condições, hoje, o Magüta se arranja conforme as possibilidades de seu dono, em uma agenda que precisa conciliar o trabalho com as demandas da instituição.

Ainda assim, tem-se acompanhando o Museu Magüta atravessar mais de tr s décadas, atestando o aprendizado que todos devem ter sobre a resiliência e a resistência indígenas. A seu modo, ele segue abrindo espaço e se reinventando como museu indígena na cidade de Benjamin Constant, tendo sido reconhecido por meio das Leis Municipais n  1.289 e 1.290, promulgadas pela Câmara da cidade, em dezembro de 2018.¹⁰ Tais leis reconhecem a utilidade pública da instituição e certificam seu valor documental, científico e pedagógico, bem como sua importância para a história e os direitos dos Tikuna e dos outros povos indígenas da região. Tudo isso é fruto da articulação indígena acionando mecanismos que o Estado oferece, mas que precisam de muita luta e mobilização para serem alcançados por quem, de fato, deles necessita.

¹⁰ Leis municipais n  1289 e 1290, publicadas em dezembro de 2018, conforme consta em: Funai (2022).

Referências

- BATALHA, Socorro. *"Gingando e balançando em sincronia": uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins-AM*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.
- DAWSEY, John. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.
- ERTHAL, Regina. O Museu Magüta como articulador de "tradições" e projetos. In: RICARDO, Carlos Alberto; RICARDO, Fany Pantaleoni (ed.). *Povos indígenas no Brasil: 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p. 222.
- FUNAI. Museu Magüta: o primeiro museu genuinamente indígena do Brasil. *Gov.br*, Brasília, DF, 31 out. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2021/museu-maguta-o-primeiro-museu-genuinamente-indigena-do-brasil>. Acesso em: 1 dez. 2025.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENDES, Mislene. *A trajetória da polícia indígena do Alto Solimões: política indigenista e etnopolítica entre os Ticuna*. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MONTENEGRO, Aline; ZAMORANO, Rafael (org.). *Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. v. 1, p. 201-218.
- PANTOJA, Tamily Frota. *O caso do massacre do capacete no alto Solimões/AM, década de 1980: genocídio indígena, arquivos da violência e semeadura da memória*. 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2023.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RODRIGUES, Herbert. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005.
- SANTOS, Abel Antonio. Narración tikuna del origen del territorio y de los humanos. *Mundo Amazónico*, Bogotá, n. 1, p. 303-313, 2010.
- SILVA, Aramis Luis. A autorrepresentação como um novo objeto para a representação museológica – o caso dos curadores Bororo no Museu de História do Pantanal. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 49-67, jan./jul. 2020.
- TEIXEIRA, Nilza Silvana. *Museu Magüta, uma trajetória Ticuna: a colaboração como método no estudo de coleções etnográficas e na formação de museus indígenas*. 2022. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2022.

Silvana Teixeira | Mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. Vem estudando os usos de noções matemáticas na confecção da cestaria e investigando peças da cultura Tikuna, tomadas por sua condição de objetos de museu, em coleções etnográficas no Museu Magüta e em museus etnológicos brasileiros e estrangeiros. Participou de eventos internacionais de antropologia e realizou palestras na Alemanha. E-mail: nilzasilvana@gmail.com | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6020635551034448> | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4291-1235>.

[<< Voltar ao início](#)