

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO FACULDADE DE ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROFARTES

FLORIANO DOS SANTOS MORAIS

**OMÁGUA: A ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA
KAMBEBA –UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O
ENSINO DE ARTE NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM**

MANAUS
2025

FLORIANO DOS SANTOS MORAIS

**OMÁGUA: A ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA
KAMBEBA - UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O ENSINO
DE ARTE NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM**

Dissertação apresentado à Banca para defesa final, junto
ao Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES.

Linha de pesquisa: Processo de ensino, aprendizagem e
criação em artes

Orientadora: Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos

MANAUS
2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M827o Morais, Floriano dos Santos

Omágua: a arte, expressão corporal e pintura indígena Kambeba
- uma experiência pedagógica em dança para o ensino de arte no
Município de São Paulo de Olivença – AM / Floriano dos Santos
Morais. - 2025.

46 f. : il., color. ; 31 cm.

Orientador(a): Yara dos Santos Costa Passos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas,
Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes, Manaus, 2025.

1. Dança Educação. 2. Intraartes; Intercultural. 3. Povo Kambeba.
4. Pintura Corporal. I. Passos, Yara dos Santos Costa. II.
Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação
Profissional em Artes. III. Título

FLORIANO DOS SANTOS MORAIS

**OMÁGUA: A ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA
KAMBEBA - UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O ENSINO
DE ARTE NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM**

Dissertação apresentado à Banca para defesa do Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES. Linha – Processo de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Aprovado em: 02 /12 /2025

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

Membro (interno): Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros (UFAM)

Membro (externo): Prof. Dr. Valdemir Oliveira (UEA)

Suplente (interno): Profa. Dra. Amanda da Silva Pinto (UEA)

Suplente (externo): Profa. Dra. Vilma Peixoto Mourão (UEA)

MANAUS
2025



Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao Pai Celestial Jesus Cristo, que me deu paz, energia e sabedoria para que este trabalho fosse concluído, sem Ele nada seria possível.

Aos familiares da capital Manaus – Am, pelo apoio e compreensão.

À minha prima em especial Martiane Bernardo Lopes, que acredita nas minhas escolhas e por me apoiar sempre.

Aos meus professores do Mestrado Profissional em Artes IES Associada – UFAM/UEA. Pelo incentivo e aprendizagem durante o curso. Especialmente agradeço à Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos, pela sua orientação, paciência, compreensão e competência.

Aos meus colegas de turma que participaram de tantos momentos importantes.

Aos membros da minha banca, professores doutores Rosemara Staub e Valdemir Oliveira, pelas contribuições que certamente enriqueceram este trabalho.

Aos meus alunos do 4º ano 04, muito obrigado! Vocês foram essenciais para que este trabalho fosse realizado.

Às lideranças indígenas Euller Félix Rosindo e Eronilde de Souza Fermin Ómagua, minha eterna gratidão e respeito. Agradeço à Eronilde pela tradução do resumo para a língua Kambeba.

Aos pais dos alunos por permitirem a participação na pesquisa.

Ao Centro Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias, na gestão da Professora Cláudia de Oliveira Gomes.

Ao meu amigo, Leonardo Carvalho Aves, por acreditar na minha capacidade e não largar a minha mão para que eu conseguisse realizar este sonho.

Ao concluir este ciclo no mestrado Profissional em Artes, quero expressar a minha profunda gratidão a todos que fizeram parte dessa jornada. Esta conquista é de todos nós!

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus pais, irmãos e tios que acreditaram em meu potencial e me apoiaram nesta jornada.

RESUMO

Esta pesquisa está inserida na linha de pesquisa “Processo de ensino, aprendizagem e criação em artes” do Mestrado Profissional em Artes – Profartes da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) em convênio com a Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Apresenta uma proposta pedagógica de ensino de artes fundamentada em um processo de criação intraartes denominado “Omágua¹”, o qual foi inspirado na cultura Kambeba, desenvolvida em uma escola pública do município de São Paulo de Olivença, no estado do Amazonas, com o objetivo de compreender como a dança e a pintura corporal indígena podem contribuir em um processo de pedagogias criativas de artes, fortalecendo a identidade étnica dos estudantes indígenas e promovendo o diálogo entre os saberes tradicionais e a educação formal. A metodologia utilizada foi a pesquisa-ação e CASA (Passos, 2024), com abordagens qualitativas, permitindo a participação ativa da comunidade escolar, das lideranças indígenas e dos alunos no planejamento e execução das atividades, bem como ativar um processo de reconhecimento de si no pesquisador e participantes da pesquisa. As ações envolveram: vivência de dança tradicional protagonizada por uma liderança Kambeba, rodas de conversa com os alunos, práticas de pintura corporal e produção de materiais pedagógicos inspirados na cultura local. Os resultados indicam que a inserção das práticas culturais indígenas no cotidiano escolar fortalece a noção de pertencimento, aumenta o engajamento dos estudantes e contribui para a construção de um currículo mais sensível à diversidade cultural. Além disso, observou-se um impacto positivo na formação docente, com maior abertura à escuta intercultural e à valorização de outras epistemologias. Conclui-se que a arte, quando compreendida como expressão de identidades e resistência, tem o potencial de transformar a escola em um espaço de reconhecimento, inclusão e valorização da diversidade. A experiência relatada aponta caminhos para uma educação comprometida com os direitos dos povos originários e com a construção de práticas pedagógicas mais justas, criativas e enraizadas nas realidades socioculturais dos sujeitos.

Palavras-chave: Dança Educação; Intraartes; Intercultural; Povo Kambeba; Pintura Corporal.

¹ Omágua quer dizer Povo das Águas, por ser um povo que dominou grande partes das águas desde o rio Napo (Peru) até o Amazonas. Omágua não significa a palavra Kambeba (Akang=Cabeça; Pewa=Chata). O povo Omágua da região Amazônica, séculos atrás, tinha o hábito de modelar o crânio o tornando chato em forma de mitra, o que conferiu ao Omágua o apelido de Kambeba que quer dizer "cabeça chata".

ABSTRACT

This research is part of the research line "Teaching, Learning and Creation Process in Arts" of the Professional Master's Program in Arts – Profartes of the Federal University of Amazonas (UFAM) in partnership with the State University of Amazonas (UEA). It presents a pedagogical proposal for arts education based on an intra-arts creation process called "Omáqua," which was inspired by the Kambeba culture, developed in a public school in the municipality of São Paulo de Olivença, in the state of Amazonas, with the objective of understanding how indigenous dance and body painting can contribute to a process of creative arts pedagogies, strengthening the ethnic identity of indigenous students and promoting dialogue between traditional knowledge and formal education. The methodology used was action research and CASA (Passos, 2024), with qualitative approaches, allowing the active participation of the school community, indigenous leaders, and students in the planning and execution of activities, as well as activating a process of self-recognition in the researcher and research participants. The activities involved: experiencing traditional dance led by a Kambeba leader, discussion circles with students, body painting practices, and the production of educational materials inspired by local culture. The results indicate that the inclusion of indigenous cultural practices in daily school life strengthens the sense of belonging, increases student engagement, and contributes to the construction of a curriculum more sensitive to cultural diversity. Furthermore, a positive impact was observed in teacher training, with greater openness to intercultural listening and the valuing of other epistemologies. It is concluded that art, when understood as an expression of identities and resistance, has the potential to transform the school into a space of recognition, inclusion, and appreciation of diversity. The reported experience points to paths for an education committed to the rights of indigenous peoples and to the construction of fairer, more creative pedagogical practices rooted in the sociocultural realities of the subjects.

Keywords: Dance Education; Intraarts; Intercultural; Kambeba People; Body Painting.

AÜI KUARAXI

Ynua Kamata ynua üaki inimü kamata “Üata küa, kanata uarikia musurakari” Zana Üika ariua musurakari – Profartes Üka Ipirina Iümata Paranã Üasú (UFAM) ariua püa müki Üka Ipirina Iamana Paranã Üasú (UEA). Kua uimi kamata ipirina ytá ikua musurakari tikita ariua uimi uata sinitura intraartes inerera “Ümáguia²”, maritipa mira ipuraki pürati (Ü’Awa - Povo da águia – Kambeba), iauki amuranê Üka ipirina Kakuiri Tawa’ Ü’, Iamana Paranã Üasú, muki iumata kua maniatipa iapürasay musurakari suí mantchü ipuraki iunukata ariua uipi üata küa kana musurakari ytá, sinitura uika mantchü kurümii asú ipirina ipuraki kumüera saki kanata tüê ipirina pürati. Kumata iauki ikuati kamata – eneüma üka (Passos, 2024), muki kamata eunü, aki ipuraki üpaka kakuiri üka ipirina, zana mantchü kurümii asú ipirina tsenü ipuraki kamata ytá, katü maniatipa penii amuranê üata ikua ta kamata – apügawa tüera kümata. Ipura aki: iauki apürasay tüê iapuraki amüranê zana (Ü’Awa - Povo da águia – Kambeba- cabeça chata), ya pa kumüera kurümii asú ipirina, kümata musurakari suí kamata ikua irapaka kantari kakuiri Tawa – Ü. Kümata kümueria ipuraki uata tüê mantchü küema ipirina üka uika ynua kana, êguate kümata kurümii asú ipirina ipuraki süpi tikita currículo ytá saku apurasay tüê. Mira, umai amuranê tiüki katü kümata ipirina, muki asú yaiuesema tsenü iapitika, ytá rura takapi epistemologias. Tchana maritipa musurakari, kua maniatipa aiuka, imiti kanhüti ianukatai ipirina üka amuranê iumata kua purara uatima segatü. Kamata ytá kümueria ianukatai küara supi amuranê ipirina katü tikita muki ytá iumata matchü ytá muki kamata ipirina ytá ikua, uika müra sakü tüê awa ytá.

Kumisa ytá – isakama: Yapurasay Ipirina; Intraartes; Iapitika; ‘Ü’ AWA- Kambeba – cabeça – chata; Musurakari Suí.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
1. A INTERCULTURALIDADE, INTERLINGUAGENS E INTERARTES:	19
2. KAMBEBA - ASPECTOS HISTÓRICO, CULTURAL E ARTÍSTICO:.....	21
3. OMÁGUA – PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA E GRAFISMO INDÍGENA KAMBEBA:	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	33
REFERÊNCIAS	36
APÊNDICES.....	39

Introdução

Inserido na linha de pesquisa “Processo de métodos, aprendizagem e criação em artes” do Mestrado Profissional em Artes – Profartes da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) em convênio com a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), esta pesquisa apresenta uma proposta pedagógica de ensino de artes fundamentada em um processo de criação denominado, “Omágua”, desenvolvida no município de São Paulo de Olivença, no estado do Amazonas, com o objetivo de integrar as expressões artísticas tradicionais indígenas — como a dança e a pintura corporal — ao contexto da escola pública.

Antes de adentrar na pesquisa, apresento partes importantes da minha carreira pessoal e profissional, visando contextualizar melhor a leitura deste trabalho e todas as complexidades que o atravessaram e fizeram dele um marco importante na minha vida.

Nasci em uma pequena comunidade ribeirinha chamada Santa Rita do Well, localizada no interior do Município de São Paulo de Olivença – Amazonas. Meu nome é Floriano dos Santos Morais, sou o oitavo filho de Cleomar dos Santos Moreno e Antônio Morais Neto.

A saga da minha vida é marcada por diversos acontecimentos e momentos difíceis, por muitas vezes precisei morar com os parentes devido a ocupação que minha mãe tinha pelo trabalho de doméstica.

No pré-escolar, a dança, via uma apresentação de boi bumbá, despertou em mim um grande interesse: me tornar um bailarino. Segui apaixonado pelas artes, e a dança sempre foi o foco principal, dedicando-me aos trabalhos artísticos escolares e na comunidade em geral e marcando algumas turmas de estudantes com as minhas propostas. Todo este encantamento e estudos me fez ser aprovado no Curso de Licenciatura em Dança da UEA. Já graduado, retornoi para o meu município e aplico diariamente todo o conhecimento adquirido durante os quatro anos na faculdade.

Em minha formação profissional, busquei discutir, pesquisar, criar e ensinar sobre as inúmeras possibilidades de seguimento que a Arte tem para os estudantes e professores. Eu acredito fervorosamente no poder transformador das artes, na capacidade de inspirar empatia, despertar consciências e promover a mudança social. O maior interesse é transformar vidas, compreendendo que a arte não se resume em uma forma de entretenimento como o senso comum geralmente pensa, mas sim como uma linguagem artística essencial para a construção de um mundo melhor. Neste sentido, dedico a vida a implementar esse ideal, levando o ensino

das artes às escolas, comunidades carentes, escolas rurais e grupos artísticos privados e em projetos sociais.

Além da minha dedicação ao ensino, também me destaco como um artista visionário na minha cidade, criando e dirigindo produções artísticas que abordam questões sociais urgentes, como desigualdade, injustiça e preconceito. Convido o público a se engajar em diálogos significativos sobre como construir uma sociedade mais justa e inclusiva.

Ao adentrar ao mestrado profissional em artes, tive um impacto bastante positivo pois é uma pós-graduação de grande valia, me qualificando e construindo um currículo profissional mais potente, além de me permitir uma imersão maior no autoconhecimento das minhas capacidades artísticas. A qualificação profissional corrobora no surgimento de novas oportunidades para minha carreira e por seginte aumenta minhas chances de conseguir posições mais avançadas, seja na área artística, instituições culturais, ensino ou mesmo em projetos independentes.

A aprovação no mestrado profissional vem se desdobrando em novos pensamentos e conhecimentos, e a pesquisa que venho me debruçando é sobre os povos Kambeba que tem relação direta com as minhas ancestralidades indígena oriunda da minha família paterna que são Kambeba, vindos de uma cidade peruana chamado Caballococha, pertencente à província de Mariscal Ramón Castilla na região de Loreto, nordeste do Perú. Também pelo motivo da minha cidade São Paulo de Olivença – Amazonas, situada na região do alto Solimões, ser constituída por diversas comunidades indígenas, incluindo os Kambeba. Diante deste cenário, estou implementando a proposta pedagógica com a dança e a pintura corporal como dispositivos educacionais, para promover o intercâmbio e a valorização das tradições entre os alunos da rede municipal de ensino.

A atuação como um professor de artes no interior da Amazônia, na maioria das vezes, envolve diferentes desafios, entre eles posso citar: escassez de materiais didáticos, infraestruturas limitadas e, em muitos casos a necessidade de adaptar o ensino de artes que vem de uma licenciatura ainda pautada principalmente nas escolas ocidentais ou de fora do Amazonas, com as realidades locais. Diante deste fato, como professor de artes, enfrentamos a complexidade inerente a cada turma que chega na sala de aula, que demanda soluções criativas e colaborativas, nesse processo buscamos incluir a diversidade de expressões artísticas que os alunos possuem. Além disso, a conexão com a natureza e a cultura local é fundamental para explorar e valorizar as expressões artísticas que surgem no ambiente amazônico.

Além das questões logísticas, há também resistências culturais tanto entre os alunos quanto entre os professores. Muitos alunos, especialmente aqueles que não são de origem

indígena, inicialmente apresentam resistência à participação nas atividades culturais, muitas vezes devido a preconceitos ou falta de conhecimento sobre cada cultura, no meu caso estou propondo nesta pesquisa a cultura Kambeba. Para enfrentar essa resistência, foram realizadas atividades de sensibilização que incluíram palestras e oficinas conduzidas por lideranças indígenas (Fig. 1), que explicaram a importância das práticas culturais e o contexto histórico por trás delas. Essa abordagem ajudou a reduzir preconceitos e a aumentar a aceitação e o interesse dos alunos nas atividades propostas. Como destaca Freire (1996), a educação deve ser um processo de conscientização que permita aos alunos reconhecerem e valorizar a diversidade cultural.



Fig. 1 – Liderança indígena Eronilde de Souza Fermin Omáguia², São Paulo de Olivença/AM, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

A inclusão das práticas artísticas culturais Kambeba exigiu uma integração com novas possibilidades de ensino. A colaboração com a liderança indígena (Fig. 2) é uma estratégia fundamental, desempenhou um papel central na construção do processo criativo, oferecendo consultoria e participando ativamente das atividades escolares no dia da visita.

² Professora municipal do quadro efetivo do Ensino Fundamental de 1º ano 5º ano em São Paulo de Olivença – AM. Graduada em Pedagogia intercultural pela universidade do Estado do Amazonas – Especializada em Educação Escolar Indígena – Mestra em Linguística e Língua Indígena e Liderança da Organização dos kambeba do Alto Solimões.



Fig. 2 – Liderança indígena Euller Félix Rosindo³, São Paulo de Olivença/AM, 2025.

Fonte: Arquivo pessoal.

Essa colaboração garantiu que as práticas culturais fossem representadas de maneira autêntica e respeitosa, além de fortalecer a relação entre a escola e a comunidade. As lideranças também ajudaram a mediar conflitos e a resolver questões culturais que surgiram ao longo da minha pesquisa, proporcionando um ambiente de aprendizado seguro e inclusivo para todos os alunos.

A arte, a expressão corporal e a pintura indígena são elementos fundamentais para a compreensão das culturas e tradições dos povos indígenas do Brasil. No contexto pedagógico, a integração dessas manifestações culturais pode proporcionar uma rica experiência educacional, promovendo a valorização e preservação das identidades culturais indígenas. Este projeto aborda uma proposta pedagógica em dança, focada na arte e na expressão corporal dos indígenas Kambeba, realizada no município de São Paulo de Olivença, localizado no interior do Estado do Amazonas, (Fig. 3). O link abaixo da figura 3, ilustra este município.

³ Graduado pela Universidade do Estado do Amazonas em Antropologia – Liderança da Etnia Tikuna. Atualmente faz parte do quadro da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São Paulo de Olivença – AM.

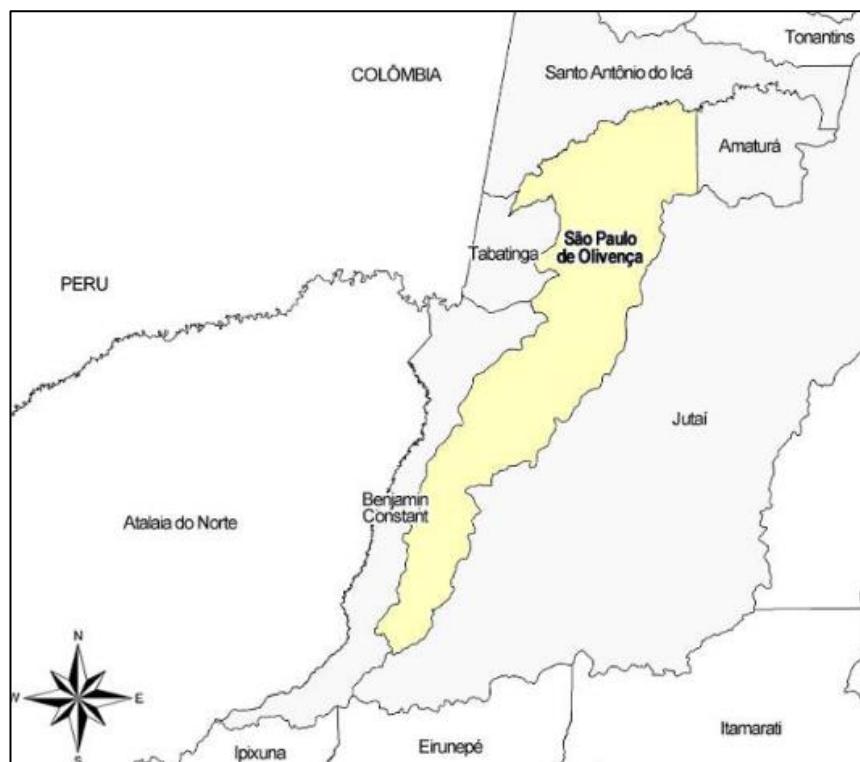


Fig. 3 – Município de São Paulo de Olivença/AM, 2025.

Fonte:www.google.com

https://youtu.be/iJq_OvvESmk?si=_xPT5qThtB_ekAhM

Conforme o memorial apresentado, tenho ascendência paterna indígena e estou vivenciando a sala de aula na rede pública e percebi algumas lacunas de conteúdos no aspecto artístico e cultural que devem ser consideradas nas novas investigações do ensino de artes no Amazonas. Tal proposta se fundamenta na necessidade de valorização das culturas originárias em espaços escolares, a partir do reconhecimento dos saberes tradicionais como formas legítimas de conhecimento e expressão (Pereira *et al.*, 2019).

Uma das metas desta pesquisa é contribuir com a prática docente voltada para o ensino de dança, mediante a carência de materiais didáticos específicos das escolas públicas deste município, sendo também uma realidade em várias cidades do interior do Amazonas.

A cidade de São Paulo de Olivença, situada na região do Alto Solimões, é habitada por diversas comunidades indígenas, incluindo os Kambeba. Este cenário é propício para a implementação dessa proposta curricular que visa a inclusão e o respeito às tradições indígenas. Este município está no ranking entre as 06 (seis) cidades do estado do Amazonas com maior quantidade de indígenas (IBGE, 2022), essa questão subsidia a necessidade de demonstrar práticas de ensino voltada para movimentos corporais de estudantes a partir da pintura corporal

dos povos Kambeba, a qual está inserida para além da cultura Kambeba que reside no município em discussão.

A dança, como forma de expressão corporal, é uma prática ancestral que permite aos indígenas Kambeba transmitir conhecimentos, histórias e valores de geração em geração. Além disso, a pintura corporal, que muitas vezes acompanha as danças, é carregada de significados e simbolismos que refletem a visão de mundo e a espiritualidade desse povo. Integrar essas práticas culturais no ensino das artes oferece aos alunos a oportunidade de vivenciar e entender de forma mais profunda a riqueza cultural dos Kambeba.

Neste contexto, o objetivo geral desta pesquisa é analisar uma prática pedagógica de ensino de artes no Centro Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias (Fig. 4), na cidade de São Paulo de Olivença/Amazonas envolvendo 27 (vinte e sete) alunos em uma composição coreográfica, cujo processo criativo foi conduzido a partir do contexto socio-histórico-cultural da pintura indígena corporal Kambeba. (Fig. 5 e 6).



Fig. 4 - Centro Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias



Fig. 5 – Pintura Indígena Corporal Kambeba, São Paulo de Olivença/AM, 2025.

Fonte: Eronildes de Souza Fermin.

O grafismo Buyuna representa a cobra grande, o perigo dos seres encantados das profundezas.

O grafismo Uruá Muyra representa o caracol (este mede o nível da água do rio na enchente através dos seus ovos nas copas das árvores).

O grafismo Paranã representa a ira através do agito do banzeiro do rio durante o dia e a tranquilidade e mansidão das águas durante a noite, que influenciam na vida dos Omágua.

O grafismo Awa Akayu Ysawa, calendário Omágua, que traz dentro da linha do tempo a sina de todo o povo Omágua, são usados nas pulseiras, roupas e tiaras do povo, representa a contagem do tempo através dos cortes nas árvores, a duração e a comparação da enchente de um ano para o outro a lua nova saindo de dentro da montanha sagrada.

O grafismo Puá Xamanuari, amor, representa o casamento ou aliança.



Fig. 6 – Pintura Indígena Corporal Kambeba, São Paulo de Olivença/AM, 2025.

Fonte: Eronildes de Souza Fermin

O grafismo Tuyuka Yuaka representa poder de domínio do universo interno e externo, é um símbolo familiar, restrito para ser usado somente por Yakã Yuaka Tuxawa (cacique geral).

O grafismo das quatro fases da lua, Yaci, representa a mulher Omágua.

O grafismo Yutu, ‘vento’, representa a força da liberdade dos jovens e Kurumim Omágua de experimentar suas habilidades e curiosidades.

O grafismo do sol, Kuracy, representa a força dos homens Omágua e o sistema de orientação do povo.

O grafismo estrela, Yaçu, representa as crianças Omágua, a força da mãe do firmamento e o brilho da luz no nascimento.

O grafismo Awata Tuyuka representa os caminhos percorridos pelos Omágua.

Espera-se com os resultados desta pesquisa, que os estudantes possam integrar a teoria com a prática a partir de oficinas de pinturas artísticas Kambeba associadas a expressão corporal em uma composição coreográfica, e desta forma, colaborar no processo do autoconhecimento, a partir da imersão na sua própria cultura.

A mobilização dos povos indígenas no Brasil, especialmente nas últimas décadas, tem fortalecido uma agenda política e educacional voltada à afirmação de identidades étnicas e ao direito à diferença. Essa mobilização ampliou a atuação das organizações indígenas, como no caso dos Ticuna e dos Kambeba, promovendo ações de visibilidade e inserção nas políticas públicas (Almeida, 2014). No campo educacional, esse movimento se articula com a implementação da Lei nº 11.645/08, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura indígena nas escolas brasileiras (BRASIL, 2008).

A arte indígena, nesse contexto, não deve ser compreendida apenas em seu aspecto estético, mas como manifestação viva de memória, identidade e espiritualidade. As pinturas corporais, os cantos e as danças dos Kambeba são elementos constitutivos de sua visão de mundo e de sua organização social, expressando modos próprios de ser e habitar o território (Müller, 2015). Ao incorporar tais elementos ao currículo escolar, reconhece-se o corpo como lugar de saber e resistência (Almeida; Suassuna, 2010).

Na perspectiva da educação intercultural, a escola é convocada a ultrapassar práticas pedagógicas homogeneizantes, assumindo a diversidade como princípio e promovendo o diálogo entre culturas em condições de respeito e equidade (Gomes, 2012). A dança, nesse sentido, revela-se uma potente ferramenta de pedagogia contemporânea, por articular corpo, gesto, ritmo, ancestralidade e pertencimento. Através dela, valores como coletividade, memória e identidade são ressignificados no espaço escolar (Pereira, 2020).

O reconhecimento das práticas culturais indígenas como patrimônio imaterial está diretamente relacionado às políticas de educação patrimonial e aos processos de valorização da diversidade cultural. A legislação nacional e as diretrizes da educação patrimonial apontam para a importância de respeitar as narrativas locais e os modos tradicionais de transmissão do conhecimento (ICOMOS BRASIL, 2019; IPHAN, 2014). Nesse sentido, a dança Kambeba torna-se não apenas conteúdo, mas método, linguagem e filosofia de ensino que permite a criação de diferentes formas de educar.

As abordagens metodológicas de ensino esta pesquisa é qualitativa e inspirou-se na abordagem triangular da arte educadora Ana Mae Barbosa (2008) para atingir seus objetivos, proporcionando aos participantes da pesquisa experienciar a contextualização, a apreciação e o

fazer durante o processo criativo de Omágua.

Entretanto, consideramos que a base principal está na convivência do pesquisador com os estudantes, na observação participante e no registro das práticas em sala de aula. Os dados foram coletados por meio de rodas de conversa, observação das expressões artísticas e em diálogos com duas lideranças indígenas realizadas no contexto escolar, respeitando os protocolos culturais e éticos da pesquisa com povos indígenas (Ortolan, 2014).

Para além de desenvolver habilidades motoras e perceptivas, no processo criativo, provocamos o aluno a se conhecer melhor e compreender o contexto em que vive. Tal procedimento foi amparado pela metodologia CASA (Passos, 2024). Como estratégia metodológica da escuta e reconhecimento de si (eu em relação com os ambientes), CASA é bem potente, pois antes de iniciar qualquer processo criativo é importante desenvolver a consciência corporal. CASA não se resume a isso, mas é uma etapa fundamental nesta abordagem.

Nesse sentido, este estudo buscou contribuir com a construção de práticas pedagógicas que reconheçam os povos indígenas como sujeitos históricos e produtores de saber. Ao propor uma prática educativa baseada nas expressões corporais e artísticas do povo Kambeba, pretendeu-se fortalecer a identidade étnica no ambiente escolar e ampliar os horizontes da arte-educação como campo de diálogo intercultural (Cavalcanti, 2011; Maciel, 2005).

Assim, esta investigação entende a arte indígena como uma dimensão essencial da formação humana e da educação. Trata-se de reconhecer que os corpos dançantes, pintados e celebrantes carregam em si histórias, territórios e epistemologias que precisam ser respeitadas, acolhidas e compartilhadas nos processos educativos (Wayna Kambeba, 2013).

Dividimos este artigo em três tópicos: A interculturalidade, interlinguagens e interartes; Kambeba - Aspectos histórico, cultural e artístico, e por fim, discutimos sobre o Processo de Criação em Dança e Grafismo Indígena Kambeba - Omágua. Procuramos assim, apresentar os fundamentos teóricos balizadores desta pesquisa.

1. A interculturalidade, interlinguagens e interartes:

A interculturalidade tornou-se tema central nos debates atuais sobre a natureza crítica e expressiva do ensino, especialmente quando associada à dança. Ao combinar diferentes tradições culturais, essa abordagem sugere a rejeição da norma eurocêntrica e o reconhecimento de um conhecimento corporal até então reprimido. Na criação da dança, a interculturalidade é considerada um meio de conectar corpo, memória e identidade, o que facilitará a valorização da dança indígena, brasileira e popular no espaço de ensino (Silva; Santos, 2017).

A interculturalidade, é compreendida como o encontro crítico de matrizes culturais em contextos atravessados por assimetrias históricas, exige reconhecer que diferença, identidade e pertencimento são processos em disputa, permanentemente negociados nas fronteiras do contato e da tradução. Essa leitura desloca a escola e os espaços culturais para práticas efetivas de reconhecimento, especialmente quando conhecimentos se produzem de modo situado em comunidades diversas (Candau; Ivenicki, 2024).

Uma perspectiva crítica de interculturalidade não se limita a celebrar diversidade, pois enfrenta relações de poder que historicamente hierarquizaram saberes, línguas e estéticas. Isso implica currículos e políticas de avaliação abertos à participação de sujeitos subalternizados na definição de conteúdos, métodos e critérios, com atenção à tradução e à coautoria como práticas que evitam exotizações e garantem protagonismo (Candau; Ivenicki, 2024).

Ao trazer à cena as interlínguas, evidencia-se que formar hoje implica articular modos verbal, visual, sonoro, corporal e digital, o que demanda letramentos múltiplos e sensibilidade às gramáticas de cada sistema semiótico. A construção de sentido passa por escolhas materiais e sociotécnicas que estruturam a circulação de enunciados na cultura digital, exigindo sequências didáticas que integrem análise, criação e difusão responsável (Farhat, 2022).

Do ponto de vista metodológico, trabalhar com interlínguas requer procedimentos de análise multimodal que descrevam modos, funções, enquadramentos e percursos interpretativos, articulando descrição minuciosa e reflexão sociocultural. Ao mesmo tempo, solicita tarefas de criação nas quais estudantes assumem decisões de design, debatem efeitos de sentido e refletem dimensões éticas e políticas de suas escolhas expressivas (Farhat, 2022).

No campo das interartes, ganham centralidade experiências que combinam performance, imagem, som, escrita e participação do público, substituindo a lógica de obras autossuficientes por ecologias de relação e coautoria. Esse reposicionamento valoriza percursos investigativos, mediações sensíveis e a abertura ao inesperado como motores de descoberta e aprendizagem estética, em sintonia com currículos que acolhem heterogeneidades de repertório (Reily, 2022).

No circuito cultural, políticas e programas que fomentam laboratórios interartes, residências e mostras processuais favorecem a circulação de obras híbridas e a criação de redes entre periferias e centros, presencial e digital, local e global. O ponto decisivo é assegurar condições materiais de participação e reconhecer o valor epistêmico de estéticas emergentes, evitando leituras folclorizantes que esvaziem conflitos e diferenças (Candau; Ivenicki, 2024).

Articular interculturalidade, interlinguagens e interartes significa instituir uma ecologia formativa em que conflitos são reconhecidos como oportunidades de aprendizagem, traduções são praticadas como reescritas de mundo e experiências estéticas funcionam como mediações para justaposição de perspectivas. Nesse horizonte, sujeitos dialogam na diferença, produzem conhecimento situado e participam, com responsabilidade, de projetos coletivos que reimaginam o comum (Candau; Ivenicki, 2024; Reily, 2022).

A partir deste breve contexto, podemos afirmar que esta pesquisa é atravessada pelas três formas de interrelações, quer seja cultural, artística ou de linguagens. Na sala de aula e durante a pesquisa percebi, amparados por Farhat (2022) e Indrusiak (2020), que ao planejar ensino e mediações culturais, a integração entre investigação e criação pede rubricas que contemplam pesquisa de repertório, mapeamento de matrizes sínica, prototipagem, interações com *feedback* entre pares e apresentações a públicos reais. Esse ciclo amplia a consciência metacognitiva sobre escolhas expressivas e sustenta uma ética do encontro baseada em reciprocidade, responsabilidade e coautoria.

Para Reily (2022), em práticas educativas, projetos que cruzam arte, mídia e saberes locais operam como dispositivos de autoria e reconhecimento, sobretudo quando organizados de modo colaborativo, com avaliação formativa e devolutivas públicas. Nesses arranjos, a escola se torna espaço de produção cultural, ampliando repertórios e fortalecendo vínculos entre conhecimento acadêmico e experiências comunitárias em contextos adversos ou historicamente silenciados, como ocorre nos nossos interiores e com os povos originários.

2. Kambeba - Aspectos histórico, cultural e artístico:

A seguir apresentamos os aspectos históricos, sociais e culturais do povo Kambeba, enfatizando as suas relações com o grafismo corporal, e por fim, buscando relacionar com o ensino da dança via a criação de uma coreografia.

A cultura visual dos povos Kambeba é um dos métodos mais eficazes de expressão de sua filosofia cultural. Essa tradição demonstra os conceitos fundamentais de sua fé religiosa e sua associação com a terra. Os grafismos, especialmente presentes em cerimônias corporais, não são meros adornos estéticos, mas também servem como verdadeiras linguagens visuais que transmitem conhecimento, pertencimento e proteção. Como observa Graúna (2010), essas formas representam memórias ancestrais que se alojam no corpo como histórias narrativas, porém significativas.

A trajetória histórica do povo Kambeba está intrinsecamente ligada ao movimento colonial e à transformação social na região amazônica durante o século XVII. O grupo étnico,

também conhecido como Omágua, foi um dos mais afetados pelas invasões europeias e pela atividade religiosa, o que levou à migração forçada, à perda de território e ao apagamento das tradições religiosas tradicionais (Porro, 1992). No entanto, mesmo diante da violência colonial, os Kambeba mantiveram diversos componentes de sua herança, incluindo sua língua, cerimônias e arte corporal.

O processo de reterritorialização que os Kambeba vivenciaram, especialmente durante o século XX, resultou na criação de espaços físicos e em uma nova abordagem de sua identidade. A partir da década de 1980, novas lideranças e narrativas foram formadas, aumentando a autoestima étnica do grupo e o reconhecendo como indígena tanto em áreas urbanas quanto rurais. A história oral foi um dos principais métodos empregados nesse processo, o que facilitou o reexame do conhecimento ancestral.

A cultura Kambeba se manifesta por meio de tradições que cruzam as fronteiras ocidentais da arte, religião ou política. É um estilo de vida que combina corpo, território e religião. Para Kambeba (2018c), o conhecimento ancestral é evidente na maneira como as pessoas se movem, falam, cantam e pintam; o corpo é o primeiro território a ser contestado e possuído. Essa perspectiva cosmológica é chamada de perspectiva ameríndia, na qual os indivíduos assumem diferentes perspectivas com base em seus atributos físicos.

Os grafismos corporais Kambeba servem como uma forma de comunicação visual que não apenas comunica beleza estética, mas também instila um senso ancestral de força e apego. As linhas, formas e cores desenhadas na pele têm uma associação simbólica com a mitologia, o ciclo da vida e conexões com seres sobrenaturais na floresta (Graúna, 2010). Assim, os grafismos são uma escrita não alfabetica que serve como um tributo vivo à memória coletiva da população.

Além da pintura corporal, os Kambeba também utilizam a fé religiosa e a devoção espiritual por meio da dança, essencial em feriados, passagens e grandes eventos. A dança é considerada uma celebração, um meio de comunicação com os ancestrais e um ato de autoengano. Kambeba (2020a) também descreve a dança como um ato político, um método de conquista de espaço e proteção dos direitos indígenas de existir.

Os grafismos Kambeba combinam-se com cantos, tradições e rituais, todos simbólicos de valor estético, espiritual e educacional. Entre os Kambeba, as formas circulares, lineares e em zigue-zague representam o movimento dos cursos d'água, a progressão da vida e a presença de seres sobrenaturais.

Kambeba (2020a) afirma que os povos indígenas são historicamente documentados como um território de memória viva: "somos uma floresta que se move, canta e dança". Essa

ideia de corporalidade religiosa deriva do conceito de que natureza e cultura estão intrinsecamente associadas. Em cerimônias tradicionais, as imagens promovem uma sucessão de associações religiosas e ancestrais. Cada linha carrega mais do que apenas uma identidade individual; ela também comunica um compromisso coletivo com um passado compartilhado.

A filosofia estética dos Kambeba deriva do conceito de simetria, repetição e movimento; esses conceitos representam uma cosmologia dinâmica. Esses componentes representam o conceito de tempo cíclico, o valor dos ancestrais e a reciprocidade entre a natureza e os humanos. Viveiros de Castro (2015) afirma que a arte indígena é frequentemente considerada um componente adicional da teoria cosmológica, sendo a arte visual uma forma de pensamento conceitual.

Além do significado simbólico de seu design, os grafismos também têm um propósito político. Ao usar essas pinturas sobre seus corpos, os Kambeba demonstram sua devoção histórica e territorial, resistindo às tentativas de eliminar a diversidade cultural e a colonização. Mignolo (2017) afirma que a colonialidade do conhecimento tentou eliminar os métodos indígenas de conhecer e expressar o mundo. O estilo consistente dos grafismos é uma alegoria do conhecimento.

A dança serve como meio de ativar essas referências simbólicas, fazendo com que os grafismos se movam, adquiram som e tenham ritmo. Em cerimônias que envolvem rituais, os participantes dançam, giram ou se desviam em direção aos símbolos escritos, criando uma camada adicional de significado no espaço. Kambeba (2018b) afirma que cada passo é uma palavra e cada giro é uma narrativa falada sem voz, mas com alma. Isso demonstra o valor poético e educativo desses movimentos. O guia contém movimentos análogos ao método ancestral; cada contato físico com o corpo corresponde a uma celebração ceremonial. Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) documentaram que, nas culturas indígenas, o corpo não é utilizado apenas como meio de comunicação, mas também como meio de devoção espiritual e social. Nesse sentido, os gráficos são mais do que apenas um componente extra do corpo: são uma representação visual de identificação e memória de longo prazo.

Mesmo nas cidades, os Kambeba continuam a incutir essa tradição visual, adaptando-a a novos locais e objetivos. Márcia Wayna Kambeba (2021a), líder intelectual e ativista popular, afirma que o corpo impresso é uma escrita em oposição ao silêncio: "nossos corpos falam, mesmo quando as tentativas dos brancos de nos silenciar não têm sucesso". Assim, os gráficos também servem como uma forma de protesto cultural e reconhecimento público de sua cultura.

Em instituições educacionais e eventos culturais indígenas, essas características imbuem a geração seguinte com os mitos, histórias e tradições de seus predecessores. D'Angelis (2019)

explica que a revitalização linguística e cultural envolve o retorno dos códigos visuais e cinéticos originais. Durante esse processo, os gráficos são a base para a aprendizagem de palavras e a assimilação da cultura.

O profissional de dança/arte, tem um importante papel em instigar o estudante a buscar e criar através da dança ideias inovadoras e criativas. Para refletir acerca desta afirmativa, nesta pesquisa, enfatizamos a interdisciplinaridade da dança com as pinturas indígenas no ambiente escolar, investigando um modo de ensino de arte, apoiado diretamente nos aspectos culturais indígenas dos Kambeba.

O vínculo entre a expressão artística e a dança é poderoso e inquebrável. Cada movimento físico associado às danças tradicionais é sustentado por uma narrativa já documentada na superfície corporal. A arte gráfica promove o movimento, enquanto a dança executa as mensagens pretendidas, escritas na pele.

A palavra falada desempenha um papel notável na transmissão dessas tradições culturais. A história era documentada pelos mais velhos, que frequentemente a narravam oralmente ou por escrito, mantendo a transmissão do conhecimento entre gerações. Como Kambeba (2018b) menciona, a literatura indígena, mesmo quando escrita, mantém o tom emocional e linguístico da história falada, servindo como um elo entre a memória falada e a história escrita.

A resistência cultural dos Kambeba também é considerada uma forma de conhecimento descolonial. Autores como Quijano (2005) e Mignolo (2017) defendem que a natureza colonial do poder resultou em uma estrutura hierárquica de conhecimento, o que levou à desvalorização do conhecimento indígena. Nesse sentido, a revalorização da arte e da dança tradicionais parece ser uma forma de resistência epistêmica e cultural.

É possível compreender, portanto, que a história do povo Kambeba não é caracterizada apenas pela perda e pelo silêncio, mas também por uma notável capacidade de recriação e resistência simbólica. A memória viva da floresta é documentada à medida que o indivíduo se move pela floresta e pinta; este é considerado o lugar onde a continuidade do conhecimento é documentada e o conhecimento da floresta se manifesta. Como Assmann (2010) menciona, a cultura também é considerada um lugar onde significados arquivados e recontados são armazenados e relembrados.

3. Omágua – Processo de Criação em Dança e Grafismo Indígena Kambeba:

O processo criativo de Omágua foi construído a partir de uma escuta sensível do corpo e do território, em diálogo contínuo com o grafismo Kambeba e com os contextos vividos pelos

participantes. O elenco foi constituído por 27 crianças, indígenas e não indígenas. As etnias das crianças indígenas eram: kambeba, Tikuna, Kaixana e Kokama. Foram 15 meninas e 12 meninos. Todos os participantes e responsáveis por eles assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE – Apêndice A) e o termo de assentimento livre e esclarecido (TALE – Apêndice B).

Os ensaios ocorreram uma vez na semana durante nove meses, em sala de aula e no ginásio da referida escola, sempre no horário da disciplina de artes no turno vespertino. A seguir o Linck da apresentação - A Saga Omágua:

<https://youtu.be/hRbBVLDdvyc>

Em vez de partir de sequências rígidas, a criação começa pela ativação de memórias corporais e pelas narrativas que emergem na roda inicial, momento em que a respiração se organiza, os pulsos rítmicos são percebidos e a atenção coletiva se afina. A cada encontro, a escolha de cantos, palavras e imagens reposiciona o foco para o pertencimento, convertendo lembranças em gesto e preparando o grupo para compor em relação com o espaço e com as pessoas presentes.

Nos ensaios, a metodologia privilegia gestos cotidianos como remar, coletar, trançar, oferecer e acolher, que funcionam como células motoras de fácil reconhecimento e alta potência expressiva. Essas células são combinadas em sequências curtas, reposicionadas no espaço e submetidas a variações de tempo, peso e fluxo, até que ganhem organicidade. O grafismo entra como partitura visual que orienta direção, ritmo e intenção, pois ao ser pintado em pele antecipa qualidades de movimento e estabiliza a atenção. Linhas contínuas pedem fluência, ziguezagues convocam ataques curtos e espirais mobilizam torções amplas, transformando a pintura em dispositivo de composição.

A cada etapa, os registros dos alunos operam como bússola para regular a criação. Uma estudante relata que desenhar o motivo do caminho das águas no antebraço ajudou a manter a cadência sem prender a respiração, sobretudo nas transições mais exigentes. Outro aluno afirma que o desenho segura a coragem, indicando que o grafismo não é ornamento, mas tecnologia de presença que organiza foco e ritmo coletivo. Esses relatos se tornam material de trabalho, pois apontam o que sustenta o fluxo e o que precisa ser reconfigurado para reduzir tensões e ampliar a nitidez gestual.

As lideranças indígenas participam como guardiãs de sentido e coautoras do processo, validando cantos, ritmos e motivos gráficos e compartilhando contextos rituais e critérios de uso. Essa mediação preserva a coerência simbólica, previne apropriações indevidas e fortalece

uma ética de corresponsabilidade. Nos encontros de validação, reescutamos registros, alinhamos decisões e ajustamos trajetórias e entradas conforme as orientações recebidas, de modo que a cena não imite a cultura, mas a atualize com respeito e rigor.

O espaço de criação na escola exige reconfiguração para que o território esteja presente mesmo quando distante. Para isso, ampliamos a área útil retirando carteiras, definimos corredores de circulação e marcamos no piso um caminho do rio que organiza trajetórias, cruzamentos e encontros. Elementos sensoriais como maracás, sementes e urucum ativam escuta rítmica e memória olfativa, reencenando no ambiente escolar uma geografia afetiva que informa as decisões de tempo e de direção. A sala deixa de ser neutra e torna-se dramaturgia, interferindo na qualidade do passo e na atenção coletiva.

Quando os ensaios acontecem em sala de aula e ginásio da escola, (Fig. 7) e o uso de elementos, assim como os elementos visuais como cestarias e pinturas corporais compõem uma partitura sensorial que orienta escolhas coreográficas. Priorizamos deslocamentos em círculo, entradas responsoriais por canto e trajetórias que respeitam dinâmicas locais, protocolos de uso de adereços e hierarquias de liderança (Fig. 8). O espaço vivido impõe um outro regime de atenção e de pausa, no qual o silêncio, os intervalos e a escuta do ambiente tornam-se materiais de composição tanto quanto os movimentos aprendidos.



Fig. 7 – Ensaio no ginásio da escola. São Paulo de Olivença/AM, 2025. Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 8 – Adereço Omáqua confeccionado pelas crianças. São Paulo de Olivença/AM, 2025. Fonte: Arquivo pessoal

A integração entre grafismo e movimento acontece em pele, (Fig. 9) mantendo a gramática visual para olho e corpo. Essas marcações discretas reiteram os motivos usados na pintura corporal, funcionando como âncoras para memória e orientação espacial. Cada motivo pode indicar início, transição ou virada, favorecendo clareza de intenção, sincronização de grupo e leitura nítida para quem observa. Esse desenho compartilhado reduz a sobrecarga cognitiva durante passagens complexas e sustenta a consistência rítmica ao longo da cena.



Fig. 9 – Integração do grafismo Omáqua. São Paulo de Olivença/AM, 2025. Fonte: Arquivo pessoal

A sala de criação de adereços integra o fazer manual ao compor dançado, garantindo que peso, balanço e textura dos objetos dialoguem com a partitura do corpo. Plumas, sementes e trançados são confeccionados em mutirão, testados em corridas técnicas e ajustados para evitar bloqueios de visão periférica, ruídos indesejados e quedas de frequência respiratória. Somente após esses testes os adereços entram na cena, não como decoração, mas como motores de gesto que modulam amplitude, direção e tempo de resposta, ampliando a precisão do desenho coreográfico.

Os resultados observados indicam maior estabilidade rítmica, melhor coordenação respiratória e crescente autonomia criativa dos participantes. Em turmas mistas, a escuta intercultural se fortalece, pois alunos não indígenas passam a pedir orientação sobre usos adequados dos motivos, e estudantes indígenas assumem a condução dos critérios, autorizando combinações e vetando usos inadequados. Essa prática cotidiana consolida uma ética de co-presença e cuidado, na qual o aprendizado técnico é inseparável da responsabilidade com os sentidos que a cena carrega.

Omágua permanece um processo aberto, que será reescrito a cada apresentação pela interação entre memórias, ambiente e pessoas. A tradição não é congelada nem exibida como ilustração, mas performada em relação com o agora, onde novos relatos, cantos e desenhos atravessam o corpo e inscrevem outra educação do sensível. É nesse trânsito entre escola e aldeia, entre partitura gráfica e respiração coletiva, que o trabalho encontra sua força, sustentando uma criação compartilhada, situada e rigorosa, capaz de afirmar pertencimento e renovar sentidos sem romper com a responsabilidade cultural que a origina.

Como transição entre a descrição do processo e a discussão teórico-analítica, cabe explicitar que as experiências relatadas pelos alunos e pelas lideranças, bem como as escolhas espaciais realizadas na escola e na aldeia/centro cultural, não funcionam apenas como ilustrações do fazer artístico, mas como dispositivos pedagógicos que organizam escuta, atenção e pertencimento; assim, o grafismo em pele e em cenografia, os trajetos marcados como “caminho do rio” e a dinâmica responorial de cantos e entradas operam conjuntamente para transformar memórias em partitura corporal compartilhada, o que justifica, no segmento seguinte, a interpretação desses achados à luz da educação intercultural, da ética de corresponsabilidade e da autoria coletiva, tomando as Figuras 6 a 11 como evidências do modo como espaço, corpo e narrativa se enredam na construção de Omágua.

Novas pesquisas demonstram que os métodos de ensino da dança, quando baseados em uma perspectiva diversa, podem alterar os fundamentos estruturais da educação formal, que se

baseiam no colonialismo. Por meio do movimento de seus corpos, os alunos vivenciam experiências que os levam a reconsiderar seu lugar de origem, suas raízes e suas lutas, (Fig. 10). Barreto (2021) descreve o corpo indígena como um espaço de conhecimento, importante tanto em processos formativos que honram as crenças e os saberes religiosos originais.



Fig. 10 – Processo Coreográfico do Espetáculo: A saga Omágua. São Paulo de Olivença/AM, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse sentido, a criação da dança pode ser considerada uma prática que se afasta dos princípios comuns de ensino e se concentra nos movimentos, ritmos e sinais que constituem as experiências culturais dos indivíduos. Quando a educação em dança se compromete com a comunicação cultural, proporciona conhecimentos importantes, pois considera as diversas formas de viver, sentir e se expressar, permitindo que grupos tradicionalmente excluídos de posições de poder desempenhem um papel significativo (Passos, 2021).

A educação em dança intercultural também funciona como um meio de destruir as hierarquias culturais já estabelecidas. Isso desloca o foco do ensino do método eurocêntrico para a valorização e o reconhecimento de práticas corporais associadas a comunidades e tradições distantes. Como menciona Barreto (2022), o conhecimento da dança indígena é rico em histórias, lendas e ações rituais que permeiam o corpo e ativam sistemas cognitivos e sensoriais complexos, exigindo uma atenção educacional focada nos ritmos e maneirismos do conhecimento.

A criação da dança é uma oportunidade para criar espaços de escuta e fala entre alunos e professores, o que facilitará os processos de formação e promoverá igualdade e abertura. O

método de ensino do corpo que leva em conta o interesse cultural é, portanto, mais abrangente do que o conceito de dança como algo primariamente visualmente agradável e com potencial para incutir ética política; esta última é usada para criar subjetividades críticas às questões da atualidade (Silva, 2017).

A criação artística indígena, especialmente a dança, não é considerada separadamente do corpo como meio de representação simbólica. Para os Kambeba, o processo de dança criativa envolve o uso de arte corporal que é bela e instrutiva, o que não apenas realça a aparência, mas também narra, promove a espiritualidade e embeleza (Fig.11).



Fig. 11 – Laboratório de Pintura Corporal indígena Omágua (Kambeba), São Paulo de Olivença/AM, 2025. Fonte: Arquivo pessoal.

Esses processos criativos são iniciados em ambientes cerimoniais e festivos, bem como em ambientes urbanos e escolares; os Kambeba tomaram conta dos espaços com o propósito de expressão cultural. Para os Kambeba (2020b), dançar em espaços públicos é um meio de trazer os povos indígenas para as áreas urbanas e romper com os hábitos de inação e exotização. Como tal, a dança agora serve como um protesto estético e político.

Além de um meio de preparação ritual, a arte gráfica também é concebida como um componente do processo criativo que a estrutura. Seeger (1975) acredita que os ornamentos corporais representam a posição social de um indivíduo, sua associação com a comunidade e sua fé religiosa. Para os Kambeba, as pinturas servem como narrativas que inspiram a dança e promovem um senso intrínseco de associação (Fig. 12).



Fig. 12 – Pintura Corporal indígena Omágua (Kambeba), São Paulo de Olivença/AM, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

A associação entre corpo, grafismo e movimento também está associada ao conceito de arte como um sistema aprendido de experiência corporal. Como menciona Garramuño (2014), a estética indígena contemporânea é caracterizada pela ausência de regras específicas em relação à educação formal; em vez disso, defende uma arte de transição. A dança Kambeba, que combina visualizações, canções e histórias contadas, representa essa forma de arte que transcende as fronteiras tradicionais e contemporâneas.

Durante a criação das sequências de dança, os grafismos são usados como uma descrição visual dos movimentos e ritmos que serão empregados. Kambeba (2018a) afirma que cada linha individual da pintura possui uma narrativa, uma memória e um significado espiritual (Fig. 13). Ao dançar, o corpo restaura essas lembranças, conectando-se com os ancestrais e os seres sobrenaturais da floresta. Assim, a dança agora serve como meio de comunicação e um convite a níveis adicionais de existência.



Fig. 13 – Criação de adereços indígena Omágua (Kambeba), São Paulo de Olivença/AM, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

Além disso, a arte corporal é excepcionalmente informativa. Em contextos educacionais, como escolas indígenas ou eventos culturais em cidades, a utilização de recursos gráficos visa educar a próxima geração sobre a história de seu povo, suas cosmologias e seus valores (Fig. 14). D'Angelis (2019) explica que a revitalização cultural depende da participação de crianças e adolescentes na prática do conhecimento tradicional.

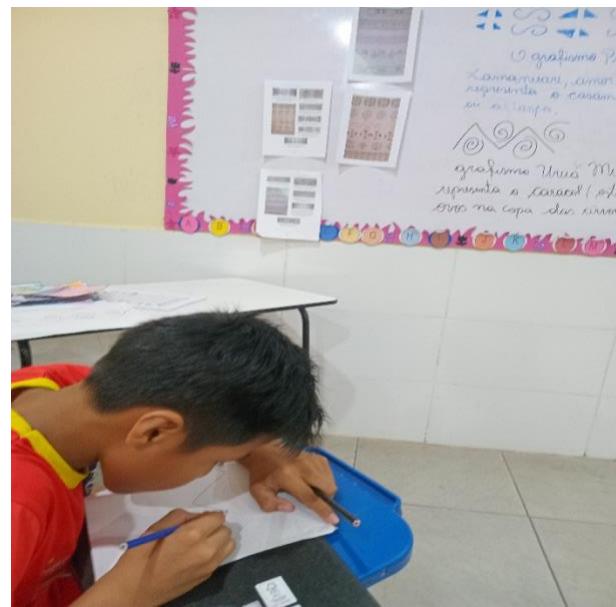


Fig. 14 – Recursos Gráficos indígena Omágua (Kambeba), São Paulo de Olivença/AM, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

A produção da dança também envolve um componente coletivo, em que o corpo individual está sempre conectado à comunidade. Como explicam Comaroff e Comaroff (1992), nas culturas indígenas, o corpo não é considerado uma entidade isolada, mas sim parte da rede de relações com outros humanos, não humanos e o território. Esse conceito é crucial para a compreensão dos processos criativos dos Kambeba, que são regidos por regras de reciprocidade e subjetividade. Esses métodos também estão envolvidos em lutas mais amplas por reconhecimento cultural e político. É crucial criar espaços nos quais os povos indígenas possam falar suas línguas nativas. A dança documentada dos Kambeba é considerada parte desse grupo de danças, uma linguagem resistente à tradução e considerada a forma mais precisa de conhecimento e expressão.

A arte de dançar com o corpo escrito é, portanto, uma forma de conhecimento histórico que preserva a história e o significado dos Kambeba. A cada dança, o corpo da comunidade indígena reinterpreta e reinscreve o conhecimento de sua cultura, atualizando seu passado e presente.

Considerações Finais:

A investigação sobre o processo criativo, evidenciou que a articulação entre corpo, grafismo Kambeba e espaço de criação pode produzir um campo pedagógico consistente, no qual memórias coletivas se convertem em partitura corporal compartilhada. De acordo com a aluna S.E.S e diante do seu relato: “eu tenho orgulho de ser indígena!”, percebi uma fala de empoderamento, que é uma das metas desta pesquisa. A escuta em roda, a ativação de gestos cotidianos e o uso do grafismo como orientação rítmica e direcional favoreceram a coerência entre intenção, movimento e leitura cênica, fortalecendo o pertencimento e a responsabilidade coletiva.

Os objetivos propostos foram, em sua maioria, alcançados. Foi possível descrever a metodologia de criação adotada, documentar relatos de alunos e de lideranças indígenas e explicitar como os diferentes espaços de ensaio influenciaram escolhas coreográficas e pedagógicas. Observou-se ganho de estabilidade rítmica, melhora na coordenação respiratória e ampliação da autonomia criativa, especialmente quando a pintura corporal foi utilizada como dispositivo de memorização e como tecnologia de presença.

A análise demonstrou também que a participação das lideranças indígenas operou como garantia ética e epistemológica do processo, evitando apropriações indevidas e qualificando a autoria compartilhada. Nos contextos escolares, a reconfiguração do ambiente, a marcação do

caminho do rio e a incorporação de elementos sensoriais aproximaram a cena do território simbólico, criando condições para que a aprendizagem técnica se alinhasse a valores comunitários e a protocolos de respeito.

No que se refere à transferência pedagógica, Omágua mostrou potencial para reorientar práticas de ensino de dança, deslocando o foco da reprodução de passos para a construção situada de conhecimentos. Nesse sentido, a orientação fomentada pela metodologia CASA (Passos, 2024) corroborou na escuta e reconhecimento de si do próprio pesquisador, o qual percebeu com maior clareza a sua origem e a força dos conhecimentos dos Kambeba, bem como trabalhar no desenvolvimento de sua autonomia na criação artística.

A integração entre pintura corporal, trajetórias espaciais e canto responsorial revelou-se eficiente para organizar a atenção do grupo, reduzir sobrecarga cognitiva nas transições complexas e tornar mais inteligível a dramaturgia do movimento para participantes e público.

Ainda assim, alguns aspectos ficaram aquém do planejado. O tempo de acompanhamento longitudinal foi limitado, o que impediu verificar a permanência dos efeitos observados após períodos mais longos de interrupção das atividades. A amostra de registros audiovisuais, embora suficiente para análise descritiva, poderia ser ampliada para permitir métricas mais robustas sobre regularidade rítmica, esforço respiratório e sincronização grupal. Faltou também sistematizar instrumentos padronizados de *feedback* que contemplassem diferentes faixas etárias e níveis de experiência.

Do ponto de vista de infraestrutura, nem sempre foi possível manter condições ideais de som, ventilação e iluminação durante as sessões, o que interferiu na constância de alguns resultados. Em contextos escolares, a rotatividade de salas e a disponibilidade de tempo entre turnos restringiram a continuidade de certas atividades preparatórias, como o ateliê de adereços e os testes técnicos de peso, balanço e textura. Apesar das dificuldades de tempo e espaço, a direção da escola esteve sempre disponível para colaborar no processo e não poderia deixar de ressaltar a importância de uma rede de apoio entre os colegas, fundamental para atingir os objetivos desta pesquisa.

Como desdobramento, recomenda-se a realização de estudos com desenho quase experimental que comparem grupos com e sem uso de grafismo como partitura, medindo variáveis como coordenação respiratória, estabilidade rítmica e clareza de intenção gestual. Sugere-se, ainda, criar protocolos de validação com as lideranças que possam ser replicados por outras escolas, preservando especificidades culturais e garantindo processos de autorização para o uso de motivos gráficos e canções.

Outra frente promissora envolve a ampliação dos registros etnográficos, incorporando diários reflexivos de alunos, entrevistas recorrentes com responsáveis e observações de público em diferentes contextos de apresentação. A inclusão de indicadores de bem-estar, autoestima étnico-cultural e percepção de pertencimento pode qualificar o entendimento dos impactos formativos para além do domínio técnico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. M. A mobilização política dos povos indígenas no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 223–241, 2014.
- ALMEIDA, R. M.; SUASSUNA, J. A. Corpos e territórios de saber: arte, educação e cultura indígena. *Revista Pedagógica*, Chapecó, v. 12, n. 22, p. 9–27, 2010.
- ASSMANN, ALEIDA. *Canon and archive*. In: ERLL, ASTRID; NIMNING, ANSGAR (Org.). *A Companion to Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010. p. 97–107.
- BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte. Editora Perspectiva, 2008.
- BARRETO, João Paulo Lima. *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*. 2021. 190 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2021.
- BARRETO, R. *Úkūsse: formas de conhecimento nas artes do diálogo Tukano*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2022.
- BRASIL. *Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 12 mar. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 24 jul. 2025.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão; IVENICKI, Ana. A pesquisa multi/intercultural na Educação: possibilidades de articulação a processos educativos. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, v. 32, n. 122, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ensaio/a/3pZKycNjVcJJyjySwfChvSwQ/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2025.
- CAVALCANTI, C. L. A arte na escola indígena: práticas, saberes e formação de professores. *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 20, n. 36, p. 117–129, 2011.
- COMAROFF, JEAN; COMAROFF, JOHN. *Ethnography and the historical imagination*. Oxford: Westview, 1992.
- D'ANGELIS, WILMAR DA ROCHA. *Revitalização de línguas indígenas: o que é? Como fazemos?* Campinas: Curt Nimuendajú, 2019.
- FARHAT, Theodoro Casalotti. Análise multimodal: noções e procedimentos fundamentais. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 61, n. 2, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/WzWj4zQrgbxkLnx3fFRXMnz/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2025.
- FREIRE, PAULO. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 20. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. CARLOS NOUGUÉ. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- GOMES, N. L. *Educação e diversidade étnico-racial: desafios e perspectivas*. 2. ed. Brasília, DF: MEC/SECADI, 2012.
- GRAÚNA, GRAÇA. *Criaturas de Ñanderu*. Barueri: Manole, 2010.
- IBGE. Cidades e estados. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, 2022. Disponível Em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/am/humaita.html>. Acesso em: 29 set. 2023.
- ICOMOS BRASIL. *Carta sobre Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial*. 2019. Disponível em: <https://icomos.org.br>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- INDRUSIAK, Elaine. Estudos de (inter)midialidade: uma proposta efetivamente interdisciplinar. *Galáxia (São Paulo)*, n. 44, p. 219–221, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/gSt6XtPy9Y3NJPpWT37pCRL/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2025.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade*. 2. ed. São Paulo: Pólen, 2018a.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *De Márcia Kambeba para sua avó assunta (em memória)*. In: COSTA, SUZANE LIMA; XUCURU-KARIRI, RAFAEL (Orgs.). *Cartas para o bem viver*. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café / paraLeLo13S, 2020b. p. 51–54.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *Literatura indígena da oralidade à memória escrita*. In: DORRICO, JULIE; DANNER, LENO FRANCISCO; CORREIA, HELOISA HELENA SIQUEIRA; DANNER, FERNANDO (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018b. p. 39–44.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *O lugar do saber ancestral*. 2. ed. São Paulo: UK'A Editorial, 2021a.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *O lugar do saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018c.
- KAMBEBA, MÁRCIA WAYNA. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020a.
- MACIEL, A. Arte-educação e culturas indígenas: aproximações e desafios. *Revista da Aboré*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 52–64, 2005.
- MIGNOLO, WALTER. *Desafios decoloniais hoje*. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12–32, 2017. Disponível em:
- MÜLLER, A. L. Educação intercultural e currículo: desafios na formação de professores indígenas. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 40, n. 4, p. 1159–1178, 2015.
- ORTOLAN, M. T. Educação escolar indígena: tensões e possibilidades. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 35, n. 128, p. 497–512, 2014.
- PASSOS, Yara dos S. C. *Escritas para resistir: as florestas e corpas que dançam. Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 6, n. 9, p. 52-63, 2021.

- PASSOS, Yara dos S. C. *Metodologia CASA: por mais autonomia na dança*. In: *Revista Cidade Nuvens*, v. 1, n. 09, p. 49 – 53, 2024.
- PEREIRA, M. C. *Corpo e ancestralidade nas escolas indígenas: práticas e reflexões*. *Cadernos CEDES*, Campinas, v. 40, n. 111, p. 212–227, 2020.
- PEREIRA, M. C.; GOMES, N. L.; CASTRO, A. M. *Educação e culturas indígenas: práticas escolares e narrativas pedagógicas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- PORRO, ANTONIO. *Histórias indígena do Alto e Medio Amazonas: séculos XVI a XVIII*. In: CUNHA, MANUELA CARNEIRO DA (Org.). *História dos Índios do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 175-196.
- QUIJANO, ANÍBAL. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, EDGARDO (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227–278.
- REILY, Lúcia. Aulas de arte no campo de Terezín e a atuação de Friedl Dicker-Brandeis. *Cadernos Cedes*, v. 42, n. 116, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/p7GTtNmPSnPgqspR9KKk9rx/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2025.
- SEEGER, ANTHONY. *O significado dos ornamentos corporais: um exemplo Suya*. *Etnologia*, v. 14, n. 3, p. 211–224, 1975.
- SEEGER, ANTHONY; DA MATTA, ROBERTO; VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. *Boletim do Museu Nacional – Antropologia*, n. 32, p. 2–19, 1979.
- SILVA, Luciane da; SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>. Acesso em: 24 jul. 2025.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WAYNA KAMBEBA. *A palavra que dança: memória e resistência no corpo do povo Omágua-Kambeba*. Manuscrito. São Paulo de Olivença-AM, 2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Senhores(as) pais/responsáveis, o(a) seu filho(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada **ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA KAMBEBA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O ENSINO NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM**/ Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES (Convênio UFAM-UEA) / Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, cujo pesquisador responsável é o **Floriano dos Santos Moraes**.

A pesquisa tem como objetivo: Analisar uma prática pedagógica de ensino de artes na cidade de São Paulo de Olivença-Amazonas envolvendo os alunos em uma composição coreográfica, cujo processo criativo foi conduzido a partir do contexto sócio-histórico-cultural da pintura indígena corporal kambeba.

Para coleta de dados serão utilizadas as próprias aulas com rodas de conversa com os participantes da mesma.

De acordo com a Resolução CNS 466/12, item V, toda pesquisa com seres humanos envolve riscos em tipos e graduações variadas. Ressalte-se ainda o item II.22 da mesma resolução que define como "Risco da pesquisa - possibilidade de danos à dimensão física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural ou espiritual do ser humano, em qualquer pesquisa e dela decorrente. Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos, dados por se tratar de uma atividade física e pode desencadear dores musculares, por exemplo, mas que podem ser minimizadas com repouso para descanso da musculatura em casos extremos. Para isso, o pesquisador tem conhecimentos teóricos e práticos para agir com prudência na aplicação das aulas, sem causar danos nos participantes. O pesquisador esclarecerá qualquer dúvida a respeito do estudo, garantindo que as informações não serão utilizadas para fins fora da pesquisa.

Se você autorizar a participação, seu filho(a) não receberá benefícios diretos, mas contribuirá para o conhecimento científico sobre o tema. Você não terá nenhuma despesa, caso haja, você será ressarcido, conforme a Resolução CNS nº 466 de 2012, IV.3.h, IV.4.c e V.7, porém não receberá nenhuma remuneração por participar dessa pesquisa. Entretanto, caso seu filho(a) tenha algum dano decorrente desta pesquisa será totalmente ressarcido/a pelo pesquisador/a responsável.

O/A seu/sua filho(a) poderá desistir da pesquisa em qualquer momento, tendo o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. Os resultados da pesquisa serão analisados de modo geral, procurando-se identificar características comuns aos participantes, sendo garantido o sigilo sobre a identidade dos participantes do estudo. Após as devidas análises, os dados serão publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo garantido o sigilo de suas respostas.

O presente termo foi elaborado em duas vias, cada participante receberá uma de acordo com item IV.3.f, IV.5.d, Resolução 466/12, a outra via ficará na posse dos pesquisadores.

Desde já, agradecemos imensamente e contamos com a sua participação.

A partir das informações recebidas, declaro que fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e por que precisam da minha autorização, e entendi a explicação. Assim, eu declaro que concordo em autorizar o meu filho(a) a participar da pesquisa. Este

documento é emitido em duas vias que ambas serão assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

_____ , ____ / ____ / ____.

Assinatura do entrevistado (a)

Assinatura do pesquisador (a)

Pesquisador responsável:

Prof. **Floriano do Santos Moraes** – Curso de Mestrado Profissional em ARTE - Profarte, da Faculdade de Artes- (UFAM). E-mail: (florianodossantosmoraes@gmail.com).

APENDICE B

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TALE)

O(a) senhor (a) está sendo convidado(a) a participar do projeto de pesquisa **ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA KAMBEBA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O ENSINO NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM**/ Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES (Convênio UFAM-UEA) / Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, cujo pesquisador responsável é o **Floriano dos Santos Moraes**.

O objetivo principal do estudo é analisar uma prática pedagógica de ensino de artes na cidade de São Paulo de Olivença-Amazonas envolvendo os alunos em uma composição coreográfica, cujo processo criativo foi conduzido a partir do contexto sócio-histórico-cultural da pintura indígena corporal kambeba. **A investigação corporal ocorrerá no Centro de Educação Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias. e os envolvidos são estudantes do 4º ano 04 dos anos iniciais na faixa etária de 09 a 10 anos.**

O convite para a participação na pesquisa, se deve ao fato de que o(a) mesmo(a) se enquadra nos critérios pré-estabelecidos na pesquisa e está participando das aulas do pesquisador no Centro de Educação Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias.

O(A) Sr(a). tem plena liberdade de recusar a vossa participação como aluno(a) ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma para a continuidade do vosso aprendizado em dança nas aulas no Centro de Educação Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias. Contudo, ressalto que a sua participação é muito importante para a execução da pesquisa.

Caso concorde, a participação do(a) aluno(a) na pesquisa se dará a partir dos seguintes elementos:

1. Participar das rodas de conversa coordenado pelo pesquisador do projeto. Com registro fotográfico e em vídeo da vossa participação e a utilização de sua opinião na pesquisa.
2. Registro fotográfico e vídeo da participação do(a) aluna(a) nos laboratórios e experimentações de dança que ocorrerão durante as aulas na sala de aula.

3. Registro fotográfico e em vídeo da participação do(a) aluna(a) no processo criativo e apresentação final da pesquisa.

Todas as informações obtidas nas rodas de conversas serão transcritas e armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas a pesquisadora.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa os riscos para o(a) Sr.(a) são dados por se tratar de uma atividade física e pode desencadear dores musculares, por exemplo, mas que podem ser minimizadas com repouso para descanso da musculatura em casos extremos. Para isso, o pesquisador tem conhecimentos teóricos e práticos para agir com prudência na aplicação das aulas, sem causar danos nos participantes.

Informo que existe a pretensão de elaborar publicações acadêmicas, como artigos científicos, sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentados e discutidos em eventos científicos locais, regionais, nacionais e/ou internacionais. Por ocasião da publicação dos resultados, seu nome será mantido em sigilo absoluto e serão omitidas todas as informações que permitirem identificar sua família.

Também são esperados os seguintes benefícios com esta pesquisa: a contribuição dos alunos para o aprimoramento das formas do ensino de Arte, e, na mesma proporção, acredita-se que, na medida em que os laboratórios de dança forem sendo desenvolvidos, os alunos possam refletir acerca dessa experiência e desenvolver uma melhor percepção de si e reconhecimentos das suas identidades.

Se julgar necessário, o(a) Sr(a) dispõe de tempo para que possa refletir sobre a vossa participação na pesquisa, consultando, se necessário, seus familiares ou outras pessoas que possam ajudá-los na tomada de decisão livre e esclarecida. (Res. 466/2012-CNS, IV.I.c).

Garantimos ao(à) Sr(a), o ressarcimento das despesas que possam ser geradas em decorrência da participação do(a) aluno(a) na pesquisa, ainda que não previstas inicialmente. Caso ocorram, as formas de ressarcimento serão discutidas e definidas diretamente entre a pesquisadora e o(a) sr(a).

Asseguramos ao(à) Sr(a) o direito de assistência integral gratuita devido a danos diretos/indiretos e imediatos/tardios decorrentes da participação no estudo ao participante, pelo tempo que for necessário.

Reforçamos a garantia ao(à) Sr(a) sobre a manutenção do sigilo e da privacidade de vossa participação e de seus dados durante todas as fases da pesquisa e posteriormente na divulgação científica.

O(A) Sr(a). pode entrar com contato com o pesquisador responsável **Floriano dos Santos Moraes**, a qualquer tempo para informação adicional no e-mail florianodossantosmoraes@gmail.com.

O(A) Sr(a). também pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal do Amazonas (CEP/UFAM) e com a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), quando pertinente. O CEP/UFAM fica na Escola de Enfermagem de Manaus (EEM/UFAM) - Sala 07, Rua Teresina, 495 – Adrianópolis – Manaus – AM, Ramal 2004, E-mail: cep@ufam.edu.br. O CEP/UFAM é um colegiado multi e transdisciplinar, independente, criado para defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos.

Este documento (TCLE) será elaborado em duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término pelo(a) Sr(a)., e pela pesquisadora responsável, ficando uma via com cada um.

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Li e concordo com a participação do(a) aluno(a) na pesquisa.

São Paulo de Olivença, Amazonas, ____ / ____ / ____

Assinatura do Participante/Responsável

Assinatura do Pesquisador Responsável



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS MESTRADO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE ARTES
PROFISSIONAL EM ARTES – PPG-ART-MP



Prof Artes
Mestrado Profissional em Artes
ES Associada - UFAMUEA

OFÍCIO 01/2025

São Paulo de Olivença-AM 01 de ABRIL de 2025.

DE: Floriano Dos Santos Moraes

DD: Mestrando Profissional em Artes

Ao Exma. Sr.^a. Claudia de Oliveira Gomes

MD. Gestora do Centro Municipal de Educação e Tempo Integral Marlita Pinto Elias

CARTA DE ANUÊNCIA

Honra-me cumprimentá-la, ao tempo em que faço uso deste para solicitar a liberação para a pesquisa de mestrado intitulada **ÔMAGUA: A ARTE, EXPRESSÃO CORPORAL E PINTURA INDÍGENA KAMBEBA COMO UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM DANÇA PARA O ENSINO NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA – AM** / Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES (Convênio UFAM-UEA) / Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, cujo pesquisador responsável é o **Floriano dos Santos Moraes**.

O objetivo principal do estudo é analisar uma prática pedagógica de ensino de artes na cidade de São Paulo de Olivença-Amazonas envolvendo os alunos em uma composição coreográfica, cujo processo criativo foi conduzido a partir do contexto sócio-histórico-cultural da pintura indígena corporal kambeba. A investigação corporal ocorrerá no Centro de Educação Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias. e os envolvidos são estudantes do 4º ano 04 dos anos iniciais na faixa etária de 09 a 10 anos.

A pesquisa se dará a partir dos seguintes elementos:

1. Participar das rodas de conversa coordenado pelo pesquisador do projeto. Com registro fotográfico e em vídeo da vossa participação e a utilização de sua opinião na pesquisa.
2. Registro fotográfico e vídeo da participação do(a) aluna(a) nos laboratórios e experimentações de dança que ocorrerão durante as aulas na sala de aula.
3. Registro fotográfico e em vídeo da participação do(a) aluna(a) no processo criativo e apresentação final da pesquisa.

Aproveito a oportunidade para reiterar-lhe, as expressões do meu apreço e distinguida consideração.

São Paulo de Olivença, Amazonas, 01/04/2025

Floriano dos Santos Moraes
Assinatura do Mestrando



Recebido
em 01/04/25
Algas



ESTADO DO AMAZONAS
 PREFEITURA DE SÃO PAULO DE OLIVENÇA
 SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO - SEMED
 CMEIEF PROFª MARLITA PINTO ELIAS

Ofício nº 115 /2025 – CMEIEF/PMPE São Paulo de Olivença-AM. CEP: 69.600-000
 Em 02 de abril de 2025

À

Coordenação do Programa de Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES
 Convênio UFAM – UEA

Assunto: Liberação para realização de pesquisa acadêmica

Prezados(as),

A Direção do Centro Municipal de Educação Integral de Ensino Fundamental Professora Marlita Pinto Elias, no uso de suas atribuições, autoriza o Mestrando Floriano dos Santos Morais a realizar atividades referentes à sua Pesquisa Profissional em Artes, vinculada ao Programa PROFARTES (Convênio UFAM-UEA), na linha de pesquisa “Processos de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes”, nas dependências desta instituição de ensino.

A pesquisa poderá ocorrer em conformidade com o cronograma apresentado pelo pesquisador, mediante agendamento prévio com a coordenação pedagógica e respeitando as normas internas da escola, bem como os princípios éticos que regem pesquisas envolvendo comunidade escolar.

Ressaltamos que a instituição está ciente dos objetivos acadêmicos da pesquisa e reconhece sua relevância para o fortalecimento das práticas artísticas e pedagógicas no contexto da educação integral.

Colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Atenciosamente,



Cláudia de Oliveira Gomes
 Cláudia de Oliveira Gomes
 Gestora da Escola CMEIEF-PMPE
 Portaria nº004/2024- GSEMED-SP0