



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

CLAUDIA REGINA LOPES

TEATRO INDÍGENA E DECOLONIALIDADE EM "O GUARANI"

Artigo de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos

**BELÉM/PA
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA

L864t Lopes, Claudia Regina
Teatro indígena e decolonialidade em "O Guarani" / Claudia Regina Lopes. 2026.
12 f.

Orientadora: Profª Drª Adriana Maria Cruz dos Santos.

Trabalho de Curso - Artigo (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2026.

1. Teatro decolonial. 2. Colonialidade. 3. Epistemologia indígena. I. Título.

CDD - 23. ed. 792

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

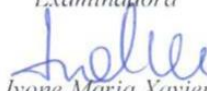
Aos três dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e seis, às dezoito horas e trinta minutos, reuniu-se na Sala de Prática da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelas docentes: Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos (Orientadora e Presidente), Profa. Dra. Larissa Latif Plácido Saré (Examinadora) e Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim (Examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, da graduanda CLAUDIA REGINA LOPES, matrícula 201611240005, intitulado: "O Teatro Brasileiro Indígena na perspectiva do pensamento decolonial".

O trabalho foi apresentado e recebeu o conceito R (regular), com as seguintes observações: ajustar o trabalho com as recomendações da banca e, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 03 de fevereiro de 2026.


Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos
Orientadora e Presidente


Profa. Dra. Larissa Latif Plácido Saré
Examinadora


Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim
Examinadora

TEATRO INDÍGENA E DECOLONIALIDADE EM "O GUARANI"

INDIGENOUS THEATER AND DECOLONIALITY IN "O GUARANI"

LOPES, Claudia Regina ¹

DOS SANTOS, Adriana Maria Cruz dos ²

Resumo

Este artigo analisa a montagem contemporânea de "Il Guarany", de Carlos Gomes, realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 2025, sob a concepção geral de Ailton Krenak e direção cênica de Cibele Forjaz. A partir do referencial do pensamento decolonial, discute-se como a obra se propõe decolonial ao inserir povos indígenas como criadores, protagonistas e portadores de saberes próprios, rompendo com a tradição eurocêntrica da ópera e do drama romântico. O texto contextualiza o conceito de colonialidade, apresenta o surgimento dos estudos decoloniais nas "Epistemologias do Sul" e debate como a remontagem de "O Guarani" opera deslocamentos epistêmicos e estéticos, reivindicando a centralidade das cosmologias indígenas na construção do teatro brasileiro. Ao final, retoma-se a afirmação de Ariano Suassuna: "o teatro brasileiro nasceu aqui", reforçando a necessidade de reconhecer as dramaturgias e estéticas indígenas como parte fundamental da história do teatro nacional.

Palavras-chave: Teatro decolonial; O Guarani; Colonialidades; Epistemologias indígenas.

Summary

This article analyzes the contemporary staging of Carlos Gomes "Il Guarany", performed at the Municipal Theater of São Paulo in 2025, under the general conception of Ailton Krenak and stage direction of Cibele Forjaz. Based on the framework of decolonial thinking, it discusses how the work proposes decoloniality by inserting indigenous peoples as creators, protagonists, and bearers of their own knowledge, breaking with the Eurocentric tradition of opera and romantic drama. The text contextualizes the concept of coloniality, presents the emergence of decolonial studies in the "Epistemologies of the South," and discusses how the remounting of "O Guarani" operates epistemic and aesthetic shifts, claiming the centrality of indigenous cosmologies in the construction of Brazilian theater. In the end, Ariano Suassuna's statement is reiterated: "Brazilian theater was born here," reinforcing the need to recognize indigenous dramaturgy and aesthetics as a fundamental part of the history of national theater.

Keywords: Decolonial theater; O Guarani; Colonialities; Indigenous epistemologies.

¹ Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro, na Escola de Teatro e Dança da UFPA/ETDUFPA/ICA/UFPA. E-mail: claudialopes.sp@gmail.com.

² Doutora, Professora da Universidade Federal do Pará, lotada no Instituto de Ciências das Artes - ICA/UFPA. E-mail: adcruz@ufpa.br.

1. COLONIZAÇÃO, COLONIALIDADES E DECOLONIZAÇÃO: UM BREVE PANORAMA

A colonização da América foi legitimada, segundo a visão dos colonizadores, por uma inferioridade dita biológica dos colonizados. Essa diferença colonial concedeu graus de humanidade à população mundial e estabeleceu uma normalização da classificação racial dos seres. Aqueles que se deram e ainda se dão o direito de falar universalmente são os homens brancos, burgueses, cristãos e heterossexuais. Tanto a Europa como os Estados Unidos ainda se dispõem estabelecidos como o centro do mundo e da verdade, como áreas culturais mais avançadas e mais civilizadas. Essas diferenças coloniais ainda são produzidas e reproduzidas pelas colonialidades. Vale esclarecer que as colonialidades são matrizes que legitimam e que justificam a colonização mas não é o seu sinônimo já que os processos de independência prejudicaram a colonização, entretanto as colonialidades continuam intactas. Os territórios foram descolonizados, mas os imaginários não. Imaginários descolonizados continuam a existir reforçando as colonialidades.

Um caminho possível para afastar as colonialidades que continuam estruturando saberes, corpos, linguagens e imaginários, seria combater pelo pensamento decolonial a hegemonia epistêmica das colonialidades baseadas em uma pretensa universalidade e que ainda são guardiãs das classificações hierárquicas coloniais. Isso não quer dizer uma retomada ao mundo pré-colonial ou um movimento anticolonial mas sim da revalorização do que foi e ainda continua sendo depreciado e negado pelas colonialidades.

O pensamento decolonial surgiu por teóricos latino-americanos ligados às “Epistemologias do Sul” de países colonizados como forma de ruptura do saber universal e colonizador incorporando nessas epistemologias as lutas dos movimentos sociais indígenas e não indígenas. Ele engloba estudiosos indígenas e outros à margem do discurso europeu e estadunidense, contrapondo-se aos pensamentos de autores hegemônicos e revalorizando o que foi e ainda é depreciado como os saberes subalternizados, cosmologias indígenas, práticas afro-diaspóricas, feminismos, queer e outros. Decolonizar não é voltar ao “pré-colonial”, mas criar espaços de diálogo intercultural, onde diferentes tradições filosóficas possam coexistir sem hierarquia, é afirmar a história a partir da visão dos dominados, explorados e subalternizados.

Segundo afirma o argentino Walter D. Mignolo, que é referência em estudos decoloniais, existimos onde pensamos e qualquer pensamento tem sua localidade, pertence a uma área cultural e geográfica determinada. E se existimos onde pensamos também temos que considerar que existimos onde criamos. Diante essas duas reflexões podemos afirmar que o teatro brasileiro nasceu antes mesmo da invasão dos portugueses, um teatro brasileiro indígena com epistemologias próprias baseadas pelos modos de ver a vida e o mundo.

Podemos assim perceber a importância de um distanciamento das epistemologias reforçadoras de colonialidades que pretendem universalizar os pensamentos.

2. TEATRO BRASILEIRO INDÍGENA

No século XVI, na ocasião das invasões portuguesas, o teatro funcionou como dispositivo de catequização dos indígenas. O chamado teatro jesuítico estava alinhado com os dispositivos de colonialidades dos conhecimentos e funcionou como instrumento de dominação dos indígenas resultando num apagamento das culturas e dos modos de existir. Podemos afirmar que esse apagamento persiste e que o teatro brasileiro tem uma dívida histórica com seus povos indígenas. É urgente que esses mesmos povos possam cultivar o teatro sem precisar de legitimações acadêmicas e culturais, e usufruí-lo como espaço de denúncia sobre violências que foram e continuam sendo expostos, bem como, um espaço para fazer anúncios de um futuro ancestral. Entretanto, é um desafio complexo, já que a própria ideia de “representação teatral” é uma noção alienígena para muitas tradições indígenas brasileiras uma vez que esses povos não separam arte da vida.

Na programação do “TePI – Teatro e Povos Indígenas” de 2021, foi perguntando ao pensador indígena Ailton Krenak, se seria pertinente ou não de se nomear práticas e saberes ancestrais indígenas como teatro, uma vez que práticas denominadas por pessoas não indígenas como “artísticas” ou “poéticas” já estão incorporadas no cotidiano e nos rituais desses povos. Krenak respondeu propondo que essa pergunta deveria ser superada, dada a evidente teatralidade que emerge de práticas como cantos e danças indígenas. Em seguida, sugeriu que o foco deveria recair sobre a própria instituição teatro, referindo-se a ela como um “prédio” que “vai se diluindo” para que outras possibilidades de teatro possam ter reconhecimento.

Quando Krenak falou da instituição teatro como “prédio” que “vai se diluindo” a intenção foi afastar o teatro das colonialidades das epistemologias universais, que ele nomeia como epistemologias do sangue, pois elas ainda insistem num modelo de dominação dos imaginários. Entende-se então que o teatro brasileiro precisa passar por complexos processos a fim de operar a sua decolonização e deixar de ser uma prática artística muitas vezes somente associada ao espaço do palco e à camisa de força da representação. O teatro somente a partir da diluição de alguns de seus valores tradicionais e hegemônicos é que realmente abriria passagem para que os gestos, a fala e os cantos indígenas ganhassem expressão e reconhecimento como teatro brasileiro indígena.

3. A MONTAGEM CONTEMPORÂNEA DO “O GUARANI”: UM ENCONTRO DE MUNDOS

A ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, baseada no romance de José de Alencar, sempre esteve no centro dos debates sobre identidade nacional e indianismo no Brasil. No

entanto, sua narrativa, marcada pelo mito do “bom selvagem” e pela subordinação do indígena ao colonizador, revelava-se problemática diante das demandas contemporâneas por representatividade e justiça epistêmica.

Em 2025, o Theatro Municipal de São Paulo apresentou uma versão inédita de “O Guarani”. A obra foi recontada com a participação ativa de artistas indígenas — especialmente Guarani M’Bya do Jaraguá, Tentehar, Baniwa e outros — não apenas como intérpretes, mas como co-criadores, co-diretores e portadores de saberes próprios. A concepção geral foi de Ailton Krenak, com direção cênica de Cibele Forjaz, direção artística de Denilson Baniwa e Simone Mina, dramaturgia de Ligiana Costa e colaboração de músicos, xamãs, educadores e performers indígenas.

O espetáculo não eliminou a música de Carlos Gomes, mas a contextualizou, criando um estranhamento crítico que convidou o público a rever o mito do “bom selvagem” e a narrativa romântica de integração pacífica entre indígenas e colonizadores. O coro e a orquestra Guarani executaram músicas tradicionais nos entreatos e durante a ópera, trazendo uma sonoridade circular e ancestral que dialogou, mas não se misturou, com a partitura original. Projeções de Denilson Baniwa, redes cênicas, florestas simbólicas e a presença de duplos cênicos — como Peri interpretado por Atalla Ayan e pelo ator Guarani David Vera Popygua Ju — ampliaram as camadas de significado e romperam com a linearidade do drama



romântico.

Imagem 1: David Vera Popygua Ju como Peri-Été, ao lado do coro Guarani, em cena do ato final.

A imagem acima captura o momento em que o “duplo” de Peri — o Peri-Été, “verdadeiro” — ocupa o centro do palco, cercado por seu povo. O ator, trajando vestimentas contemporâneas e elementos rituais, não representa um personagem, mas um coletivo. O coro, ao fundo, não é figurante, mas testemunha viva da história. Como afirma Denilson Baniwa, “o corpo indígena em cena não é um corpo-objeto, mas um corpo-território, que



carrega memória, espiritualidade e resistência”.

Imagem 2: Projeções de Denilson Baniwa sobre o palco, durante o segundo ato, evocando a cosmogonia Guarani.

As projeções de Baniwa não são meros “cenários”, mas camadas de significado. Os desenhos — animais, plantas, símbolos espirituais — dialogam com a música e a ação, criando uma “floresta de sentidos” que envolve o público. A tecnologia (projeção digital) é usada para ampliar, e não apagar, a ancestralidade. “A arte indígena contemporânea não é uma ‘tradição congelada’, mas um fluxo vivo, que se reinventa sem perder sua raiz” (BANIWA, 2023).

4. EIXOS DECOLONIAIS DO “O GUARANI” DO SÉCULO XXI

As decolonialidades da remontagem do “*O Guarani*” se manifestaram em três eixos interligados: epistêmico, estético e político.

No eixo epistêmico a obra desafiou a hegemonia do saber universal ao levar para o centro do palco epistemologias indígenas — a cosmologia Guarani, os rituais, as línguas, os cantos e as narrativas ancestrais. Os espetáculos não apenas incluíram os indígenas, mas os reconheceram como sujeitos de suas próprias histórias. Ao trazer o pensamento Guarani para

o centro do palco, afirmaram que existem outros modos de pensar, sentir e narrar. O espetáculo não explicou os indígenas para o branco, mas permitiu que o Guarani falasse por si, em sua língua, com seus rituais.

No eixo estético o espetáculo rompeu com a linearidade do drama ocidental e promoveu uma polifonia de vozes, línguas e temporalidades. O uso de duplos cênicos, a não-sincronia entre música erudita e o canto indígena e a presença de intervenções cênicas criaram um estranhamento que impediu a identificação fácil do público com a trama romântica. Reflete Cibele Forjaz: “Não queremos que o espectador se ‘emocione’ com o mito, mas que se pergunte: ‘De que Brasil estamos falando?’”.

No eixo político a remontagem expôs as contradições do “O Guarani” de Carlos Gomes, no qual o indígena bom era aquele que se convertia e se submetia e o mau era o que resistia e por isso era aniquilado. Ao dar voz e corpo aos Guarani, a obra reivindicou a demarcação de terras, denunciou violências coloniais e propôs uma narrativa pluriversal e não monocultural.

Vale dizer que críticos da remontagem, talvez diante a seus imaginários comprometidos pelas colonialidades de conhecimentos, não se conformaram com a nova proposta decolonial da encenação e desvalorizaram os acréscimos e transformações das novas visões. Alegaram que os reais indígenas estariam deturpando os indígenas criados por José de Alencar e Carlos Gomes. As críticas divulgadas pelos veículos de comunicação evidenciaram a tentativa de imposição de colonialidades e consequente preconceito racista com as novas formas de conhecimentos no qual prejudicam a contemplação e a aproximação do teatro brasileiro com o saber-fazer dos povos indígenas como um ato poderoso de decolonização dos imaginários com relação a esses povos.

5. “O GUARANI” E AS PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

A remontagem de “O Guarani” foi um exemplo de teatro decolonial, pois deslocou o centro do saber. O espetáculo não traduziu o indígena para o branco, mas permitiu que o Guarani falasse em sua própria língua, cantasse seus próprios cantos e ocupasse o palco como sujeito. Ocorreu uma resignificação do corpo e do espaço, pois o corpo indígena, historicamente invisibilizado ou estereotipado, tornou-se lugar de resistência e memória. O espaço cênico se multiplicou em camadas — projeções, redes, florestas, corpos em movimento — criando uma nova espacialidade e temporalidade.

A remontagem da obra não seguiu a lógica linear do drama colonial. As intervenções cênicas e a performance indígena nos instantes finais romperam com a ideia de conclusão e resolução típicas do teatro ocidental.

A reapropriação da narrativa foi contemplada e a remontagem recontou a gênese do

Brasil a partir de uma perspectiva pluriversal, onde o indígena não é salvo ou aniquilado, mas protagonista de sua própria história.

Como afirma Ailton Krenak, “não queremos mais matar ou salvar Peri, mas revelar suas contradições e dar-lhe o direito de contracenar com os Guarani-Été, Tentehar-Été, Baniwa-Été e Krenak-Été”. Essa frase sintetiza o projeto decolonial da montagem: não se trata de corrigir o passado, mas de reivindicar o presente e o futuro dos povos originários.

6. CONCLUSÃO

A remontagem do “O Guarani”, numa perspectiva decolonial, exigiu deslocamentos estéticos e para isso revalorizou as culturas locais com suas expressividades. Também aconteceu um descolamento epistêmico e deu-se espaço para destacar o potencial epistêmico dos espaços culturais exteriores à colonialidade. Apresentou-se num movimento circular na lógica de construção da obra quando deixou de apresentar uma conclusão em face da coerência e da linearidade do “O Guarani” de Carlos Gomes e José de Alencar. Também ocorreu o deslocamento linguístico, desconstruindo o monolinguismo, quando indígenas o coro Guarani apresentaram seus cantos e rezos na sua língua materna, isso foi um marco importante para a remontagem, pois, é sabido que a língua encontra-se no núcleo da classificação racial sobre o qual se apoia a diferença colonial e garante hegemonia epistêmica que não permite o pensar de forma diferente. Também foi importante o destacamento da valorização e a reapropriação historiográfica, legitimando as culturas locais a contar as suas próprias histórias.

As perspectivas decoloniais do “O Guarani” são de imenso valor histórico e podem servir para uma transformação radical nas estruturas que definem, julgam e validam a produção artística e cultural no Brasil chamando à ação e à reflexão todos os envolvidos na cena teatral, na academia e nas políticas culturais brasileiras. As perspectivas decolônias de “O Guarani” são pistas de um caminho para uma cena artística mais inclusiva, justa e representativa da diversidade cultural do país.

É possível afirmar que a montagem de “O Guarani” foi um marco pelas atualizações epistêmicas, estéticas, políticas e também espirituais. Ela evidenciou que a cultura nacional só pode ser pensada a partir das confluências de culturas e não da imposição de uma única narrativa. Ao trazer para o palco a cosmologia, a língua, o corpo e a memória indígena, a remontagem desafiou a historiografia oficial e reivindicou o reconhecimento do teatro indígena como parte fundamental da história do teatro brasileiro.

Nesse sentido, procede a afirmação de Ariano Suassuna — “o teatro brasileiro nasceu aqui” (Suassuna, 1994). O teatro não chegou com os jesuítas ou com a ópera europeia, ele já existia nas práticas artísticas, rituais e cotidianas dos povos originários. A remontagem

de “O Guarani” foi um passo importante para que o teatro brasileiro, enfim, reconheça suas raízes indígenas e abra espaço para dramaturgias, estéticas e epistemologias que sempre estiveram presentes, mas foram sistematicamente silenciadas.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BISIAUX, Lîla. Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/87003>. Acesso em: 12 fev. 2026.

CORDEIRO, Tiago. A ascensão do identitarismo no Theatro Municipal de São Paulo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2025. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/identitarismo-theatro-municipal-sao-paulo/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

DILL, Luis Fernando Barbosa. **Literaturas indígenas: retomadas materiais e imateriais na era do antropoceno**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?filter%5B%5D=eu_rights_str_mv%3A%22openAccess%22&filter%5B%5D=dc.subject.por.fl_str_mv%3A%22Decolonialidade%22&filter%5B%5D=dc.subject.eng.fl_str_mv%3A%22Indigenous+literature

GOMES, Carlos. **Ópera Il Guarany – O Guarani, de Carlos Gomes**. Libreto. Theatro Municipal de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/eventos/opera-il-guarany-o-guarani-de-carlos-gomes/>. Acesso em: 12 fev. 2026. %22&type=AllFields. Acesso em: 12 fev. 2026.

JUNIOR, Maurício Brugnaro. ‘O Guarani’ de Ailton Krenak, movimento e as limitações culturais de seus críticos. **Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-guarani-de-ailton-krenak-movimento-e-as-limitacoes-culturais-de-seus-criticos/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

MEDAGLIA, Julio; WALKER, José Roberto. ‘O Guarani’ de Krenak menospreza herança cultural de Carlos Gomes. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/02/o-guarani-de-krenak-menospreza-heranca-cultural-de-carlos-gomes.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2026.

MIGNOLO, Walter. **Historias locais / projeto globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MONTENEGRO, Juan Francisco Moreno. O teatro é um direito emblemático para a inclusão de nacionalidades originárias e os povos do mundo. **Teatro e os Povos Indígenas**, 2025. Disponível em: <https://www.outramargem.art/janelas-abertas-para-a-possibilidade>. Acesso em: 12 fev. 2026.

NINJA. Com concepção de Ailton Krenak, O Guarani retorna ao Theatro Municipal de SP com protagonismo indígena. **Mídia Ninja**, 2025. Disponível em: <https://midianinja.org/com-concepcao-de-ailton-krenak-o-guarani-retorna-ao-theatro-municipal-de-sp-com-protagonismo-indigena/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SUASSUNA, Ariano. **Aula magna**. João Pessoa: Editora Universitária, 1994.

T
e
P
I

–

T
e