
Camões nos palcos brasileiros

Camões on brazilian stages

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Universidade Federal da Bahia / CNPq

DOI:

<https://doi.org/10.37508/rcl.2026.nEsp.a1479>

RESUMO

Este estudo apresenta informações sobre três montagens d'*Os Lusíadas* em palcos brasileiros, mais especificamente em espaços teatrais da cidade de São Paulo. A primeira delas estreou em setembro de 1972, no contexto de um governo ditatorial; das duas outras, uma estreou em março e a outra em novembro do mesmo ano de 2001, já num ambiente de plena democracia. Em comum entre elas: as circunstâncias das produções, uma efeméride, uma comemoração; e uma produtora teatral luso-brasileira, Ruth Escobar. Cada uma das três montagens contou com dramaturgia específica – a cargo de Carlos Queiroz Telles, José Rubens Siqueira e Valdez Cardoso Gomes –, o que acabou por conformar três ou mais adaptações dramáticas do poema épico camoniano. Com acesso aos roteiros das três montagens e a testemunhos datiloscritos de duas das adaptações dramáticas, ambas do dramaturgo Carlos Queiroz Telles, discuto ao longo deste estudo o processo adaptativo, buscando compreender os resultados cênicos e dramáticos em seus contextos históricos e políticos.

PALAVRAS-CHAVE: Luís de Camões – Teatro; *Os Lusíadas* – adaptação teatral; Carlos Queiroz Telles; *A viagem*; dramaturgia e adaptação.

ABSTRACT

This study presents information on three productions of *Os Lusíadas* staged in Brazil –specifically, in theaters within the city of São Paulo. The first premiered in September 1972, under a military dictatorship; the other two premiered in March and November 2001, respectively, in an environment of full democracy. They share certain commonalities: the circumstances of their production, a notable date or commemorative event; and the involvement of the Luso-Brazilian theater producer Ruth Escobar. Each of the three productions featured a distinct dramaturgical approach – developed by Carlos Queiroz Telles, José Rubens Siqueira, and Valderez Cardoso Gomes – resulting in three (or more) dramatic adaptations of Camões’s epic poem. Drawing on the scripts for all three productions and typewritten accounts regarding two of the adaptations – both by playwright Carlos Queiroz Telles – this study examines the adaptation process, aiming to understand the resulting stage and dramaturgical outcomes within their respective historical and political contexts.

KEYWORDS: Luís de Camões – Theater; *Os Lusíadas* – stage adaptation; Carlos Queiroz Telles; *A viagem*; dramaturgy and adaptation.

OS LUSÍADAS NOS PALCOS PAULISTANOS

A presença de Camões nos palcos brasileiros nos séculos XX e XXI parece estar fundamentalmente ligada à sua obra épica, *Os Lusíadas*. A obra lírica e, especificamente, a obra dramática não parecem ter despertado grande interesse em dramaturgos ou encenadores brasileiros neste e no século anterior. Em recente busca por informações sobre encenações no Brasil de algum dos três autos camonianos, identifiquei somente um único registro, em endereços na *internet*, dedicado ao ator, diretor e dramaturgo Paschoal Carlos Magno, de uma montagem do *Auto d’El-Rey Seleuco* pelo grupo *Teatro do Estudante do Brasil*, em 1944, sob a responsabilidade do professor José Jansen,

que dirigia o grupo teatral na ausência de Magno.¹ Porém, não deparei com nenhuma informação a mais sobre a montagem.²

Por outro lado, esta quase ausência da dramaturgia camoniana nos palcos brasileiros³ é minorada com a presença de adaptações cênicas de *Os Lusíadas*, de modo mais específico em palcos paulistanos, já que as três montagens do poema épico camoniano identificadas pela nossa investigação foram realizadas em espaços teatrais da cidade de São Paulo, a última delas tendo alcançado também os palcos lisboetas. As três montagens guardam distância de quase três décadas entre a primeira, encenada em 1972, e as duas últimas, levadas à cena em março e, depois, em novembro do mesmo ano de 2001. Cada uma delas com dramaturgos, encenadores, cenógrafos, espaços cênicos, músicos e atores distintos. Mas todas com duas coisas em comum: a circunstância de produção das montagens, uma efeméride, uma co-

¹ As poucas informações que obtive sobre esta montagem estão em dois endereços na *internet*: o *Teatro em Escala*, página que guarda informações diversas sobre o universo teatral – “Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB)” (Risso, 2020) – e a página do Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM), do Centro de Documentação – CEDOC da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE – *Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM)* (CEDOC, 2025) ou “Fundos PCM – Fundo Paschoal Carlos Magno (FUNARTE, 2024)

² Por outro lado, mais recentemente, os palcos brasileiros assistiram a uma montagem teatral que se denominou *Agora Inês é morta*, encenação da atriz e diretora brasileira Adriana Nunes (integrante da Cia. de Comédia Melhores do Mundo), que retoma o mítico e trágico amor entre D. Inês de Castro e o Príncipe Dom Pedro “sob uma perspectiva espiritualista inédita”, segundo críticas jornalísticas. A montagem estreou em Brasília, em 2024, chegando aos palcos do Rio de Janeiro, no Teatro dos 4 e Teatro Clara Nunes. Cf. Maciel (2024).

³ Nos palcos portugueses, a situação da dramaturgia camoniana não é de “quase ausência”, mas, no final do século passado, a professora Maria Idalina Resina Rodrigues já criticava o fato de as encenações estarem associadas a datas comemorativas relativas ao poeta ou a sua obra, mas “de longe em longe”, nas palavras da estudiosa, vêm acontecendo (Rodrigues, 1987 [1982], p. 167).

memoração envolvendo as relações luso-brasileiras; e uma intelectual e artista admirável, a atriz e produtora cultural luso-brasileira Ruth Escobar.⁴

As informações a que cheguei sobre essas três montagens foram, em sua grande maioria, reunidas e constituíram o objeto de investigação e estudo da tese de doutorado do professor Gerson Praxedes Silva, intitulada *Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luiz de Camões*, defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Em sua tese, o professor Gerson Silva empreende um estudo de grande fôlego e argúcia acadêmica sobre as três encenações de *Os Lusíadas*, “sob o ângulo da Estética Teatral e da História do Espetáculo” (Silva, 2013, p. 11). Particularmente interessado em aspectos da encenação teatral, o professor atenta também em sua tese para o contexto histórico em que se deu cada uma das encenações, bem como investiga e discute: a recepção por parte do público e da crítica à época das encenações; as inovações estéticas e cênicas propostas pelos artistas envolvidos na produção dos espetáculos, em sua maioria artistas com grande destaque e experiência em suas áreas de atu-

⁴ Ruth Escobar nasceu Maria Ruth dos Santos Escobar, na cidade do Porto, Portugal, em 1936. Em 1951, ainda na adolescência, vem para o Brasil, especificamente para São Paulo, onde atuará como atriz e produtora cultural, dirigirá um teatro que até hoje tem o seu nome, constituindo-se como uma das figuras mais importantes da cena teatral e da cultura brasileira durante décadas, até sua morte em São Paulo, em 2017. Sua força empreendedora pode bem ser medida pela história dessas três montagens de *Os Lusíadas*, realizadas com a distância de quase trinta anos da primeira para a segunda, e de menos de seis meses da segunda para a terceira (Ruth [...], 2025).

ação; e as polêmicas desencadeadas pelas representações, sempre a envolver a figura da produtora, a inquieta Ruth Escobar.

Como estudioso das Letras, interessa-me nessas três montagens não tanto o espetáculo ou a encenação, mas, sim, a tripla adaptação do poema camoniano de estrutura épica para o texto de base dramática. Interrogo-me sobre quais foram as escolhas narrativas de cada dramaturgo, o que cada um privilegiou e o que foi omitido/dispensado na construção de cada um dos enredos encenados. E, ainda, que relação mantiveram os três dramaturgos com o texto camoniano: respeito solene ao clássico da épica renascentista; liberdade criativa e intervencionista; rasura subversiva etc. No limite deste texto e do estágio inicial de construção da pesquisa, cuidarei de apresentar algumas informações gerais sobre cada um dos três espetáculos, comentando de modo mais atento a adaptação dramática de um deles, a realizada em 1972, única a cujo texto dramático tive acesso até o presente momento, por intermédio da gentileza acadêmica do professor Gerson Praxedes Silva.⁵

TRÊS MONTAGENS, TRÊS DRAMATURGIAS, VÁRIAS ADAPTAÇÕES

O contexto de encenação das três adaptações de *Os Lusíadas* para os palcos brasileiros é, como se disse antes, o de efemérides, mas

⁵ O trabalho acadêmico e investigativo do professor Gerson Praxedes Silva é fonte central do presente texto. Ator, encenador e professor do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, o professor Silva me franqueou não só sua tese de doutorado e alguns estudos sobre essas três montagens de *Os Lusíadas*, como também acesso a um extensíssimo dossiê, com inúmeros materiais originais, impressos e manuscritos, sobre a obra do diretor de teatro brasileiro Celso Nunes, responsável pela primeira das três encenações de *Os Lusíadas*, a de 1972, e por meio do qual tive acesso a dois testemunhos datiloscritos dos textos das adaptações teatrais realizadas pelo dramaturgo Carlos Queiroz Telles (1972a, 1972b) que comentarei mais à frente.

em ambiências bem distintas: a primeira, em setembro de 1972, foi realizada no âmbito das comemorações dos 400 anos de publicação do poema e dos 150 anos de Independência do Brasil, muito embora o país se encontrasse submetido a um rígido regime ditatorial, o que não deixou de impactar a dramaturgia e a encenação; já as duas adaptações seguintes, ambas estreadas no ano de 2001, mas primeiramente pensadas para acontecer ainda no ano de 2000, inseriram-se num ambiente político de plena democracia e no contexto dos festejos dos 500 anos da passagem da frota de Pedro Álvares Cabral por *Pindorama*, em sua viagem à Índia.

A primeira encenação recebeu como título *A viagem* e estreou em 04 de setembro de 1972, no início das comemorações da Semana da Pátria, em meio à visita do 1º Ministro de Portugal, Marcelo Caetano.⁶ A montagem ocupou a Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, que foi proposital e radicalmente reformada e tornada um grande vazio para a montagem. Sob a direção do encenador Celso Nunes,⁷ recebeu adaptação dramaturgica de Carlos Queiroz Telles,⁸ que

⁶ No extenso dossiê sobre a obra do encenador Celso Nunes, no arquivo sobre *A viagem*, é possível aceder a uma indignada crônica do escritor português Miguel Urbano Tavares, exilado no Brasil por oposição ao governo de Marcelo Caetano, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 08 de setembro de 1972, semana da estreia da montagem, com o título “A máscara transparente”, em que critica a desfaçatez da visita e a tentativa de apropriação das comemorações pela publicação da obra camoniana pelos governos ditatoriais do Brasil e de Portugal.

⁷ Celso Nunes nasceu em São Paulo, em 1941. Formou-se ator em 1965 pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Nas décadas seguintes, esteve à frente da direção de diversas montagens teatrais, que alcançaram êxito de público e crítica, tendo sido agraciado não poucas vezes com alguns dos mais importantes prêmios da cena teatral paulista e nacional (Celso [...], 2025).

⁸ O dramaturgo Carlos Queiroz Telles nasceu em São Paulo, em 1936, com um nome mais extenso: José Carlos Botelho de Queiroz Telles. Ainda durante o período em que cursa Direito na Universidade de São Paulo, estreia seu primei-

terá preparado algumas versões do texto camoniano para encenação. Contou ainda com os principais nomes das artes cênicas à altura, e com dezenas de atores, bailarinos, músicos etc. Tudo sob a produção de Ruth Escobar.

Quase três décadas mais tarde, no ano de 2001, *Os Lusíadas* voltaram aos palcos paulistanos, em duas outras montagens, ambas produzidas pela mesma Ruth Escobar. Diferentemente da primeira montagem da década de 1970, as duas que se lhe seguiram tomaram como título o nome dado pelo poeta a seu épico, ou seja, ambas se chamaram simplesmente *Os Lusíadas*.

Em 23 de março de 2001, com a direção de Iacov Hillel (1949-2020) e dramaturgia de José Rubens Siqueira (1945-2025) – dois experientes e reconhecidos profissionais em suas respectivas áreas de atuação à época –, uma ousada montagem da obra de Camões inaugura um novo e arrojado espaço teatral em São Paulo, a *Plataforma das Artes*, que, como sugere o nome, ocupava parte da plataforma e saguão da antiga Estação de Trem Júlio Prestes, com 1200 metros quadrados, um palco longitudinal de cinquenta metros de comprimento, com o público ocupando assentos nas laterais do espaço.⁹ Também esta

ro texto, *A ponte*, escrito em 1958, encenado pelo Teatro Oficina, de que é um dos fundadores. Ao longo de mais de duas décadas, produziu ou adaptou textos importantes para diversos encenadores e produtores, tendo sido premiado por muitos de seus textos, em particular pela adaptação do épico camoniano, denominado *A viagem*, com o qual foi laureado como melhor autor com os seguintes prêmios: Molière, Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA, e Independência do Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Telles faleceu em 1993 (Carlos [...], 2021).

⁹ Denominado à altura *Plataforma das Artes*, ela ocupava e ressignificava a antiga Estação de Trem Júlio Prestes (1930), que ligava a cidade de São Paulo ao interior cafeeiro (Piracicaba) e ao Porto de Santos. Atualmente, o espaço se denomina *Complexo Cultural Júlio Prestes* e tem contígua a *Sala São Paulo* de música.

nova encenação de *Os Lusíadas* recebeu a visita de um 1º Ministro de Portugal, desta vez António Guterres, acompanhado por mais quatro de seus ministros. Destacou-se ainda nesta montagem a direção musical de Magda Pucci, acompanhada pelas belíssimas adaptações e criações musicais do grupo multi-instrumental e multivocal *Mawaca*.¹⁰ Com ótima recepção de público e crítica, o espetáculo resistiu alguns poucos meses em cartaz, mas sucumbiu frente a conflitos entre produtora, encenador, dramaturgo e outros profissionais envolvidos (Silva, 2013, p. 165-167).

De modo surpreendente, algum tempo após o fim da montagem encenada na *Plataforma das Artes*, mais exatamente em 10 de novembro do mesmo ano de 2001, um “novo” *Os Lusíadas* estreou em São Paulo, desta vez em um palco em formato italiano – já pensado para uma turnê lisboeta que aconteceria a partir de janeiro de 2002, no Centro Cultural de Belém. À frente da produção, a mesma Ruth Escobar, mas com nova equipe. Dirigiu esta nova montagem o encenador Márcio Aurélio¹¹, a dramaturgia ficou a cargo de Valderez Cardoso

¹⁰ *Mawaca* é um grupo multivocal e multi-instrumental criado em São Paulo na década de 1990, dirigido por Magda Pucci, que pesquisa e recria ritmos, sonoridades e cantos de diversas partes e culturas do mundo. Dentre as dezenas de trabalhos musicais gravados, com grande êxito entre ouvintes e crítica, está um conjunto de 21 músicas produzidas para a encenação de *Os Lusíadas*, aliás utilizadas nas duas montagens de 2001. O álbum musical foi lançado em 2002, com uma reedição inglesa de 2005, e é possível ouvi-lo nas principais plataformas de música na *internet*.

¹¹ Marcio Aurelio Pires de Almeida é natural de Piraju, São Paulo, onde nasceu em 1948. Desde meados da década de 1970 desenvolveu uma carreira sólida, que rapidamente consolidou seu nome não só como diretor, mas também como cenógrafo e figurinista destacado. Tendo dirigido montagens inovadoras de textos clássicos e modernos, conseguiu imprimir estilo próprio a seu ofício de encenador (Marcio [...], 2024).

Gomes¹². Somente a música seguiu sob a responsabilidade de Magda Pucci e do Grupo *Mawaca*.

A VIAGEM, 1972

Três montagens, três diretores, três dramaturgos, sem contar um sem número de outros distintos e destacados profissionais envolvidos, mas um só texto base a ser adaptado, *Os Lusíadas*. Haverá muito a dizer sobre essas adaptações dramatúrgicas do épico camoniano. Mas, como disse acima, só tive acesso, até o presente momento, aos textos de uma das adaptações, a de 1972, realizada pelo dramaturgo Carlos Queiroz Telles. Desta, segundo se pode inferir pela documentação e pelos textos a que tive acesso, foram realizadas entre três ou quatro versões do texto camoniano, das quais pude consultar brevemente duas. Portanto, considere-se o provisório do que se dirá sobre elas.

Embora ocupada particularmente em aspectos da encenação teatral, a Tese do professor Gerson Praxedes Silva fornece muitos dados que nos permitem uma primeira aproximação a elementos que dizem respeito às adaptações dramatúrgicas de *Os Lusíadas* que sustentaram aquelas três montagens. O mais significativo desses elementos, cujo acesso é proporcionado pelo trabalho do professor Silva, para a comparação que aqui nos propomos é o roteiro final que guiou a ação do encenador, pois, por meio dele, inferimos também algumas das opções dos dramaturgos em seus processos adaptativos.

O roteiro de *A viagem*, de 1972, é o mais sucinto dentre os três, o que parece se relacionar com a opção narrativa revelada pelo

¹² Valderez Cardoso Gomes é dramaturga, encenadora, pesquisadora e professora na área das artes cênicas, autora de vários textos encenados e premiados, como *Nelson 2 Rodrigues*, de 1984; *La ronde*, de 1990; *Os Lusíadas*, de 2001; *A ilusão cômica*, de 2011, entre outros. Trabalhou e segue colaborando com os nomes mais destacados da cena teatral brasileira (Valderez [...], 2025).

título dado à montagem. O roteiro aponta para a encenação de uma narrativa de viagem, uma viagem épica, mas uma viagem. De onde há significativa exclusão de muitos episódios relacionados à História de Portugal e uma abordagem sucinta de aspectos mitológicos da narrativa camoniana. Em texto de apresentação da peça no “Programa” da montagem de 1972, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles afirma o seguinte sobre suas opções na adaptação:

[...] a maior parte da montagem [está] voltada para a descrição da viagem. [...] Procuramos dar ao espectador uma posição de participante da expedição de Vasco da Gama, através de uma construção linear dos episódios da viagem, que no poema se encontram muitas vezes distanciados ou mesmo desligados entre si (Telles, 1972c, “o enredo”).

A busca por esta “construção linear dos episódios da viagem” promoveu, ainda segundo Telles, algumas etapas no processo adaptativo: primeiramente, houve o que denominou de uma “adaptação em texto”, na qual, por meio de “sucessivas colagens e montagens de trechos do poema”, em que terá utilizado mais de uma dezena e meia de edições impressas da obra, selecionou “trechos em diálogo no original; trechos narrativos passíveis de serem transformados em diálogo; trechos narrativos de ligação entre diversos episódios” (Telles, 1972c, “o enredo”). Essas colagens e montagens geraram um novo texto base, a que Telles chamou de “adaptação em palco”, um conjunto textual de pouco mais de cem laudas datilografadas. A consulta e a leitura do testemunho datiloscrito desta “adaptação em palco” revelaram que ela foi organizada em nove ciclos narrativos, que se espalharam por muitos episódios históricos e mitológicos do poema. Já a versão do texto a ser efetivamente encenado Telles denominou de “adaptação definitiva”, que terá sido construída “durante os ensaios, com a eliminação de múltiplas cenas, introdução

das canções previstas (e outras novas), introdução de coreografia [...]” (Telles, 1972c, “o enredo”).

Na leitura comparativa que realizei entre a “adaptação em palco” e a “adaptação definitiva”, pude constatar a eliminação de fato de “múltiplas cenas”, invariavelmente centradas em personagens e narrativas da História de Portugal ou mitológicas, entre outras muitas alterações, o que levou ao enxugamento de metade da versão “em palco”, para pouco mais de cinquenta laudas datilografadas na versão “definitiva”. Não bastasse isso, o testemunho datiloscrito que consultei apresenta ainda mais e maiores interferências e cortes no texto desta “adaptação definitiva”, o que aponta para uma quarta adaptação a que denominei “adaptação do encenador”, por acreditar que as rasuras, cortes e deslocamentos feitos no texto da “adaptação definitiva” são quase de responsabilidade exclusiva de Celso Nunes, o encenador.

Registre-se, ainda, algo importante sobre todas essas adaptações do texto camoniano para a montagem de 1972: a despeito das alterações realizadas, todas as “adaptações” textuais são realizadas única e exclusivamente a partir dos versos de *Os Lusíadas*. Em minha leitura comparativa entre os dois testemunhos das adaptações a que tive acesso e o texto da épica camoniana, não encontrei nenhuma inserção de texto ou expressão anômala a *Os Lusíadas*. Conforme afirma o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, comentando as preocupações e os esforços, no processo adaptativo, de garantir a compreensão da linguagem camoniana pelos espectadores:

pode um texto em versos, escrito há quatrocentos anos, manter a sua capacidade de comunicação e compreensão? [...] Dois ou três textos em linguagem atual chegaram a ser escritos para serem intercalados com os versos de Camões. Mas nem chegaram a ser ensaiados. *A palavra do poeta está viva, clara e lúcida como há qua-*

tro séculos atrás. [...] Todas as palavras de ‘A Viagem’ estão em Os Lusíadas.

Nada foi alterado. Só acrescentamos ao texto o nosso entusiasmo e a nossa alegria por termos conseguido ser fiéis à linguagem, à poesia e à força imensa da palavra camoniana (Telles, 1972c, “a linguagem”, grifos meus).

São esses os cinco ciclos do roteiro que ordenaram a encenação de *A viagem*, de 1972, em que se congregaram 29 cenas distribuídas de modo desigual pelos ciclos: 1. Da Proposição à Partida das Naus; 2. De Lisboa a Melinde; 3. Estada em Melinde; 4. De Melinde até a Partida da Índia; e 5. Ilha dos Amores e Máquina do Mundo (Silva, 2013, p. 127). Mais à frente, retomarei a comparação entre as “adaptação em palco” e “adaptação definitiva”. Antes, vejamos como se estruturaram os roteiros das adaptações dramáticas das duas montagens de 2001.

Os LUSÍADAS, 2001

Uma distinção imediatamente ressalta da comparação entre a “adaptação” encenada em 1972 e as duas que se lhe seguiram quase três décadas depois: em 2001, os autores das duas montagens decidiram tomar como título o mesmo dado por Camões a sua obra épica, *Os Lusíadas*. Se em 1972, Carlos Queiroz Telles, coerente com a direção narrativa centrada na viagem dos portugueses à Índia, escolheu nomear sua “adaptação definitiva” de *A viagem*,¹³ os dois dramatur-

¹³ Os dois testemunhos datiloscritos consultados parecem revelar o amadurecimento dessa opção dramática. No primeiro deles, o que Telles denominou “adaptação em palco”, a folha de rosto registra o seguinte: “OS LUSIADAS. LUIS DE CAMÕES. adaptação para encenação teatral de Carlos Queirós Telles. ROTEIRO BÁSICO” (Telles, 1972b, p. 1); já no segundo testemunho, a que Telles denominou “adaptação definitiva”, encontramos o seguinte texto na folha de

gos que prepararam o texto camoniano para a cena teatral em 2001, José Rubens Siqueira e, depois, Valderez Cardoso Gomes, optaram por explicitar no título a filiação direta com o poema épico de Camões. Comentando o “Programa do Espetáculo” da segunda dessas adaptações, a realizada pela dramaturga Valderez Cardoso Gomes, o professor Gerson Silva aponta a provável motivação didática dessas escolhas:

no Programa do Espetáculo (2001) consta o roteiro do poema original, com os dez cantos resumidos, além de informações sobre a sua gramática estrutural, em sinopse adaptada de texto de Celso Pedro Luft. Constam, também, informações a respeito de Portugal, o contexto histórico da época das Grandes Navegações, a viagem da armada capitaneada por Vasco da Gama e breve biografia do navegador. Tais informações deixam transparecer o cunho didático e um preferencial público-alvo: jovens em preparação para o vestibular.¹⁴ Um roteiro de treze cenas era entregue juntamente com o programa da peça ao espectador (Silva, 2013, p. 220).

Este “cunho didático” – transportar para o palco a obra épica de Camões, para fazê-la conhecida entre os “jovens” – parece ter guiado as duas adaptações realizadas em 2001, que foram gestadas, como dissemos, também no contexto dos festejos dos 500 anos da passagem da frota de Pedro Álvares Cabral pelas costas brasileiras.

A montagem que estreou em março de 2001, com direção de Iacov Hillel e dramaturgia de José Rubens Siqueira, além de inaugurar um novo e arrojado espaço cênico para a cidade de São Paulo, a *Platafor-*

rosto: “A VIAGEM. Adaptação de Os Lusíadas de Luis de Camões para encenação no Teatro Ruth Escobar. Carlos de Queiroz Telles. 1.972”. (Telles, 1972a, p. 1)

¹⁴ Vestibular é o nome dado, no Brasil, a um processo seletivo realizado anualmente para a entrada nos cursos de graduação nas universidades públicas e privadas.

ma das Artes, desfrutou de todo um moderno aparato tecnológico que impactou a maquinaria teatral – luz, audiovisual, cenário etc. – e ajudou aos encenador e artistas a ocuparem o enorme espaço cênico, um palco longitudinal de cinquenta metros de comprimento, e a dialogar e afetar o público, que ocupava assentos em estruturas de arquibancadas nas laterais do espaço.¹⁵

Em texto presente no “Programa do Espetáculo” de março de 2001, o dramaturgo José Rubens Siqueira fornece também indícios da direção narrativa que parece ter guiado sua adaptação d’*Os Lusíadas*: “Camões constrói, com plena consciência e lucidez, uma genial metáfora da viagem do Homem em busca de si mesmo, do significado transcendental da vida no mundo” (Siqueira *apud* Silva, 2013, p. 169). Esta perspectiva “metafórica transcendental”, somada ao “cunho didático” das montagens, traduziu-se num “Roteiro final” escrito por Siqueira, de 115 páginas,¹⁶ e que apresenta a seguinte estrutura:

o espetáculo foi dividido em dois atos e oito estágios ou grandes cenas, sendo quatro delas no Primeiro Ato: 1. Fantasmagoria; 2. A partida; 3. A viagem – O Atlântico; 4. A viagem – África Negra; e

¹⁵ Tive o prazer de assistir esta encenação, na companhia de minhas estudantes de Literatura Portuguesa do Curso de Letras da Universidade Ibirapuera – UNIB –, em que lecionava à época. Lembro-me do impacto da montagem sobre nós e do quanto gostamos do espetáculo.

¹⁶ Infelizmente, ainda não tive acesso aos textos das adaptações dramatúrgicas das montagens de *Os Lusíadas* realizadas em 2001. Em diálogo telefônico com o professor Gerson Silva, ele me informou que tem cópias em papel do testemunho textual dessas duas adaptações, mas que terá de buscá-las com mais tempo em meio ao material recolhido e guardado para a realização de seu doutoramento. Assim que encontrar, ele me permitirá ter uma cópia. Por isso, apoio-me fundamentalmente em informações presentes no trabalho do professor Silva (2013) para a abordagem que faço sobre os roteiros que guiaram as duas adaptações dramatúrgicas de 2001.

outras quatro no Segundo Ato: 5. A viagem – África islâmica; 6. A viagem – Índia; 7. A Ilha dos Amores; e 8. A volta. Dentro dos estágios há subdivisões das cenas, que correspondem aos movimentos internos da peça (Silva, 2013, p. 172).

Encenado em dois grandes atos, o roteiro construído por Siqueira subdivide-se em oito “estágios” que apontam para uma busca de linearidade por parte do dramaturgo para a narrativa camoniana, o que o obriga a subverter um dos primados estruturais da épica clássica e renascentista, o de se iniciar a narrativa *in medias res*, ou seja, o início deve alcançar a ação heroica já em pleno desenvolvimento, “no meio da coisa”, para de imediato promover a *captatio benevolentiae*, a simpatia, do leitor/ouvinte para a causa heroica (Gonçalves, 1997; Staiger, 1975). Siqueira ordena sua narrativa épica iniciando-a pela Partida, seguida pelos estágios da viagem – “Atlântico”, “África Negra”, “África islâmica”, “Índia” – para finalizar com a “Volta”, antecedida pelo prêmio da “Ilha dos Amores”.

A busca pela linearidade é antecedida por outra “subversão” da obra camoniana, uma “Fantasmagoria”, que delinea aquela “metáfora da viagem do Homem em busca de si mesmo”. Nesse início fantasmagórico, o dramaturgo José Rubens Siqueira descreve o poeta Camões aparecendo “forte, mas alquebrado, o rosto voltado para o alto, os olhos fechados, as roupas rotas de batalhas da guerra e da vida manchadas de poeira” (Siqueira *apud* Silva, 2013, p. 172). Antecipando e sintetizando o Episódio da Máquina do Mundo e os relatos da História de Portugal feitos por Vasco da Gama ao Rei de Melinde, ou seja, temas do “Canto III” d’*Os Lusíadas*, o dramaturgo promove um encontro inicial de Camões com Tethys em que a deusa mostra ao poeta a Máquina do Mundo e nela a história de seu reino, o que desencadeia uma reflexão sobre o sentido da vida, sobre o sentido de sua vida e a “busca de si mesmo”.

A essas pequenas “subversões” na estrutura narrativa de *Os Lusíadas* somam-se outras “licenças poéticas” assumidas pelo dramaturgo em entrevista concedida ao professor Gerson Silva. Entre as “licenças poéticas” referidas por ele encontram-se: a “inclusão do árabe em diálogos”, para demarcar a passagem pela “África islâmica”; a inclusão de canções ligadas aos temas dos amores femininos e do desconcerto do mundo, apropriando-se da obra lírica do poeta; a inserção de oração em latim; a alteração textual do poema camoniano; entre outras rasuras (Silva, 2013, p. 165-186). Assim, penso que se pode inferir que o “cunho didático” que guiou a adaptação dramaturgica de José Rubens Siqueira não impediu que ele mantivesse uma relação de liberdade criativa e até intervencionista com o texto d’*Os Lusíadas*, levando-o a alcançar o propósito de “traduzir” e aproximar o épico camoniano dos jovens do século XXI, como eu e minhas estudantes pudemos vivenciar.

O êxito da temporada de espetáculo tão grandioso e a boa recepção crítica registrada pela imprensa à época não foram suficientes para apaziguar os conflitos entre os profissionais envolvidos na realização do espetáculo. Tão logo a temporada da primeira montagem foi encerrada, a produtora Ruth Escobar reuniu novos profissionais de teatro para reencenar *Os Lusíadas*. Foram convocados, desta vez, o diretor Márcio Aurélio e a dramaturgia foi entregue a Valderez Cardoso Gomes. Também o espaço cênico mudou, a nova representação foi arquitetada para um palco italiano, pois o sucesso da anterior montagem já havia assegurado à produtora uma temporada lisboeta do espetáculo, no teatro de palco italiano do Centro Cultural de Belém – o que de fato se realizou a partir de janeiro de 2002. Da montagem anterior, poucos artistas seguiram na nova encenação, somente a música seguiu sob a responsabilidade de Magda Pucci e do Grupo *Mawaca*.

A dramaturga Valderez Cardoso Gomes, em entrevista concedida ao professor Gerson Silva, afirma que a produtora Ruth Escobar expôs três premissas norteadoras da concepção dramaturgica da nova montagem d’*Os Lusíadas*: a primeira, de “cunho didático” – a adap-

tação deveria buscar a clareza no relato da história, assegurando a compreensão pelo público jovem e estudantil –; a segunda, um aspecto espacial – o espetáculo devia ser arquitetado para o palco italiano, porque estava assegurada uma temporada em Portugal –; e, por fim, que a adaptação dramatúrgica se guiasse por conflitos próprios ao drama (Gomes *apud* Silva, 2013, p. 214). Observando o roteiro narrativo final da montagem, não é difícil constatar que a dramaturgia atendeu às premissas apresentadas pela produtora.

Dividindo sua adaptação em 13 cenas, Valdez Cardoso Gomes promoveu alterações no ordenamento narrativo do poema camoniano semelhantes às realizadas pelo dramaturgo José Rubens Siqueira na montagem anterior, ou seja, omitiram-se as partes iniciais da epopeia renascentista – proposição, invocação e dedicatória – e o início da narrativa se deu pela partida dos “argonautas”, dispensando-se o relato *in medias res*. Se essas alterações no ordenamento buscaram atender à premissa da clareza da narrativa, alguns “títulos” dados às cenas apontam para a busca pelo conflito, pelo drama, outra premissa estabelecida pela produtora.

Acompanhava o “Programa do Espetáculo” da montagem estreada em novembro de 2001, para além de muitas informações de “cunho didático” – roteiro do poema original, cantos resumidos, apontamentos sobre a gramática da língua camoniana, sobre o contexto histórico da época das Grandes Navegações, biografia de Vasco da Gama –, um roteiro das treze cenas:

1. Partida da Praia; 2. Primeiro Concílio dos Deuses; 3. Fogo de Santelmo, Tromba Marítima e Peste a Bordo; 4. Gigante Adamastor; 5. Chegada a Moçambique; 6. Chegada a Mombaça e Segundo Concílio dos Deuses; 7. Chegada a Melinde; 8. Partida para a Índia; 9. Os Doze da Inglaterra, Tempestade e Terceiro Concílio dos deuses; 10. Na Índia; 11. Ilha dos Amores; 12. Máquina do Mundo; 13. Partida (Silva, 2013, p. 220).

Antecipando o episódio da partida, presente quase ao final do “Canto IV” d’*Os Lusíadas*, a dramaturga tem a oportunidade de imediatamente trazer o conflito para a narrativa, apresentando uma primeira “voz opositora”, a do Velho do Restelo, seguido imediatamente pelo “Primeiro Concílio dos Deuses”. A partir deste, os deuses, protagonistas e adjuvantes, os lados e os argumentos da contenda são apresentados ao espectador. O drama se inicia. Mais dois “Concílios” são convocados,¹⁷ nas cenas 6 e 9, para intermediar a batalha mítica que se desenrola. Nas cenas intermediárias entre os Concílios, episódios dedicados a narrar, em perspectiva da cronologia da viagem, os momentos mais dramáticos para o coletivo dos homens portugueses, os marinheiros/“argonautas”: tromba marítima, peste, gigante Adamastor, conflitos em Moçambique e Mombaça, e a tempestade antes da chegada à Índia. Ao fim, o prêmio aos verdadeiros heróis da narrativa, os navegadores portugueses, com destaque para seu capitão, em três cenas: na Índia, Ilha dos Amores e Máquina do Mundo. E uma nova partida, agora de regresso, fechando o ciclo e assegurando a linearidade da narrativa.

A dramaturgia de Valderez Cardoso Gomes não só parece ter atendido às premissas estabelecidas pela produtora Ruth Escobar, como também obteve grande êxito junto à crítica, que reconheceu leveza, agilidade e jovialidade na adaptação, e junto aos espectadores, que lotaram os espaços ocupados pelas temporadas brasileira e portuguesa do espetáculo. Em entrevista, a dramaturga afirmou ter mantido uma relação de liberdade adaptativa com o poema camoniano, com muitas “licenças poéticas”, que parecem ter alcançado inclusive os usos distintos dos pronomes de tratamento pelas variantes portuguesa e brasileira da língua:

¹⁷ Na realidade, a dramaturga traduz por “Concílio” a visita pessoal que Vênus faz a Júpiter (*Lus.*, II, 33-55) solicitando-lhe que faça cumprir suas determinações do anterior Primeiro Concílio.

todo dia eu conversava para melhorar a adaptação, para os versos ficarem mais de acordo com a fala do ator, de acordo com a direção. E eu coloquei tudo falando no ‘você’, o verbo no você para ficar mais coloquial, embora não colocasse a palavra ‘você’. E aí quando fui a Portugal, chamei os atores e falei: vou mudar. Tudo é no ‘tu’. Portugal ou usa tu, usa vós, ou usa a forma verbal correspondente à segunda pessoa. E eles aceitavam, porque a toda hora eu mudava tudo, mexia tudo (Gomes *apud* Silva, 2013, p. 243).

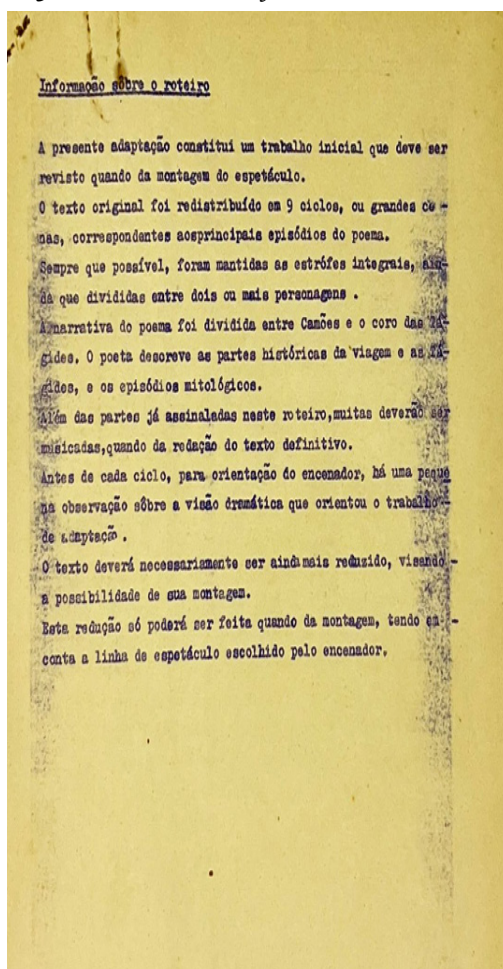
Como se pode inferir pelos comentários feitos aos dois roteiros das adaptações dramatúrgicas de José Rubens Siqueira e Valderéz Cardoso Gomes, em 2001, elas parecem ter sido todas feitas de “mudanças”, com muitas “licenças poéticas”, e orientadas pelo propósito comum de atender a um “cunho didático” na apresentação da obra a um público jovem, buscando garantir linearidade e clareza à narrativa. De modo e com propósitos distintos, a adaptação realizada, três décadas antes, em 1972, por Carlos Queiroz Telles, ainda que respeitando em absoluto o texto e os paratextos d’*Os Lusíadas*, parece ter construído um diálogo mais profundo entre a encenação e o poema camoniano, propondo “outra história” com o mesmo texto. Rasurando e ressignificando *Os Lusíadas*, para fazê-lo ainda dizer o que ele, como clássico, sempre terá a dizer (Calvino, 1993 [1981]), a tríade formada por Carlos Queiroz Telles, Celso Nunes e Ruth Escobar – sem as amarras didáticas e reagindo às amarras políticas – criou *A viagem*.

OS LUSÍADAS, A VIAGEM, AS ADAPTAÇÕES

Retomo comentários sobre as adaptações dramatúrgicas de *Os Lusíadas* realizadas por Carlos Queiroz Telles para a montagem de *A viagem*, em 1972 – a que tive acesso por meio de dois testemunhos datiloscritos presentes no Acervo do encenador Celso Nunes –, para discutir, por meio de alguns poucos exemplos retirados daqueles testemunhos, direções e significados das alterações realizadas pelo dra-

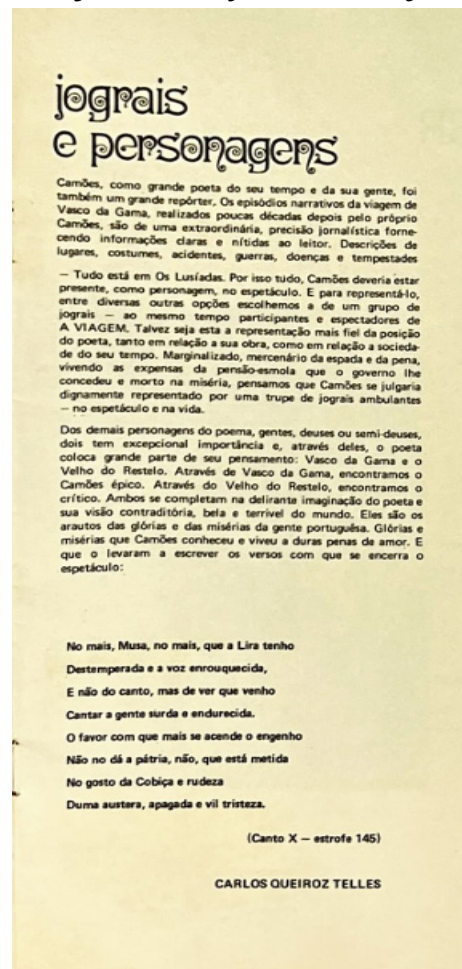
maturogo em sua ação adaptativa. Para referir-me aos textos dessas duas adaptações recorrerei aos títulos dados pelo dramaturgo, presente nas folhas de rosto dos datiloscritos: *Os Lusíadas*, a que Telles também denominou de “adaptação em palco”, fruto de uma grande e anterior colagem do poema, de que resultaram 107 folhas datilografadas; e *A viagem*, considerada a “adaptação definitiva” e que foi sintetizada em 58 folhas datiloscritas.

Figura 1 – “Informação sobre o Roteiro”.



Fonte: (Telles, 1972b, p. 2).

Figura 2 – Programa de *A viagem*.



Fonte: (Telles, 1972a, “jograis e personagens”).

Na “Informação sobre o roteiro”, paratexto com que se inicia o testemunho datiloscrito de *Os Lusíadas*, o dramaturgo Carlos Queiroz Telles registrou que primeiramente “o texto original foi redistribuído em 9 ciclos, ou grandes cenas, correspondentes aos principais episódios do poema” (Telles, 1972b, p. 2). Este conjunto de ciclos narrativos se compunha por um agrupamento desigual de cenas, conformando um total de 58 cenas. A síntese posteriormente promovida para a “adaptação definitiva”, que gerou *A viagem*, reduziu os ciclos a 5, centrados na narrativa da viagem capitaneada por Vasco da Gama, e as cenas foram diminuídas para um total de 29, em uma distribuição ainda desigual entre os cinco ciclos.

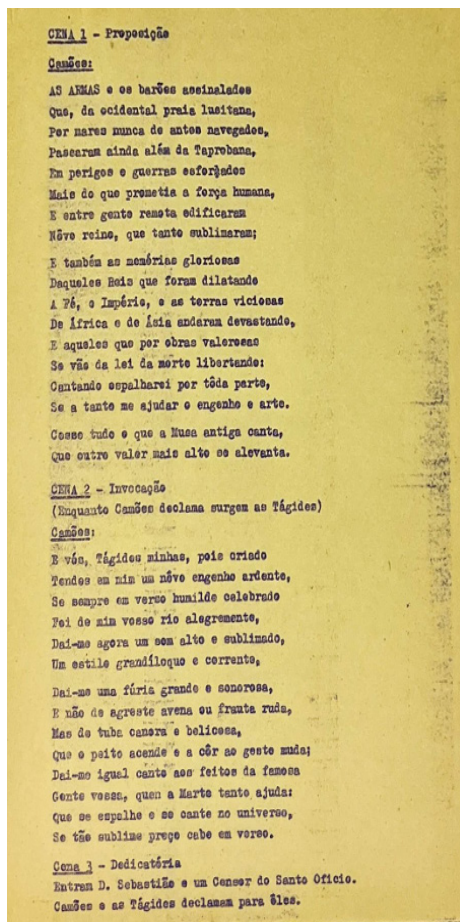
Ainda naquele paratexto, Telles informava que “a [voz] narrativa do poema foi dividida entre Camões e o coro das Tágides. O poeta descreve as partes históricas da viagem e as Tágides, os episódios mitológicos” (Telles, 1972b, p. 2). Como se observa, numa primeira versão de seu *Os Lusíadas*, o dramaturgo parecia ter em mente a construção de uma narrativa dramática muito próxima da epopeia camoniana, guardando as personagens e os episódios históricos e mitológicos, e entregando as vozes narrativas ao poeta e às suas criaturas divinas, as Tágides.

Na análise comparativa que realizei das duas adaptações, pude comprovar que o enxugamento textual e o direcionamento narrativo de uma adaptação para outra realizaram-se fundamentalmente com supressão de grande parte das narrativas históricas e diminuição significativa da estrutura mitológica que sustentam *Os Lusíadas*. Buscou-se em *A viagem* privilegiar a narrativa da aventura marítima dos “argonautas”. Por outro lado, foram também eliminadas aquelas duas vozes narrativas centrais, de Camões e das Tágides, com a redistribuição da narração por um conjunto diverso de narradores, a que o dramaturgo denominou “Jograis”. Afirma Telles no “Programa” de *A viagem*:

Camões deveria estar presente, como personagem, no espetáculo. E para representá-lo, entre diversas outras opções escolhemos a de um grupo de jograis – ao mesmo tempo participantes e espectadores de A VIAGEM [...] pensamos que Camões se julgaria dignamente representado por uma trupe de jograis ambulantes – no espetáculo e na vida (Telles, 1972c, “jograis e personagens”).

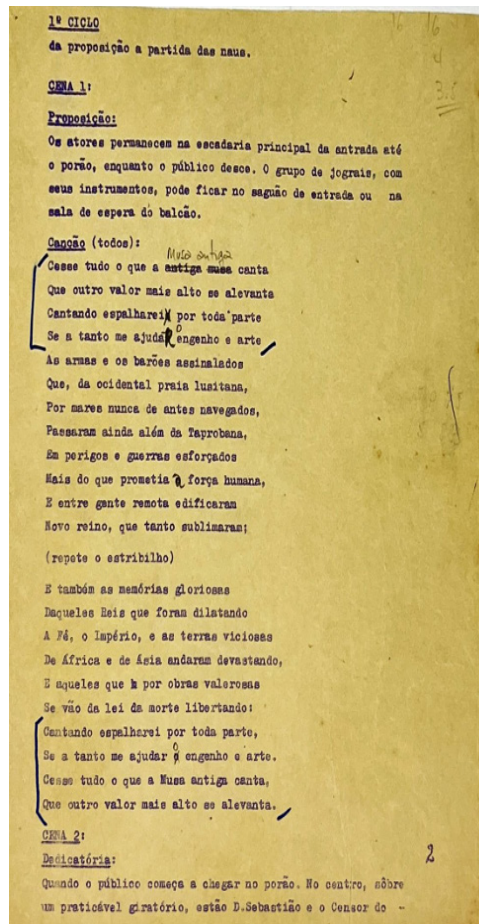
É exatamente esta alteração que primeiramente identificamos na comparação do início dos dois testemunhos:

Figura 3 – Os Lusíadas, 1972 – Cena 1.



Fonte: (Telles, 1972b, Cena 1).

Figura 4 – A viagem, 1972 – Cena 1.



Fonte: (Telles, 1972a, Cena 1).

Como se pode observar pelas imagens anteriores dos datiloscritos das primeiras cenas de *Os Lusíadas* e de *A viagem*, as alterações de uma para outra adaptação não envolveram somente a mudança e a pulverização das vozes narrativas – de Camões e das Tágides, n’*Os Lusíadas*, para Jograis, em *A viagem* –; as alterações nessas cenas iniciais também produziram o precoce apagamento da estrutura mitológica, fazendo desaparecer uma cena integralmente, a “Cena 2 – Invocação”, e com ela as deusas invocadas e criadas pelo poeta, as Tágides.

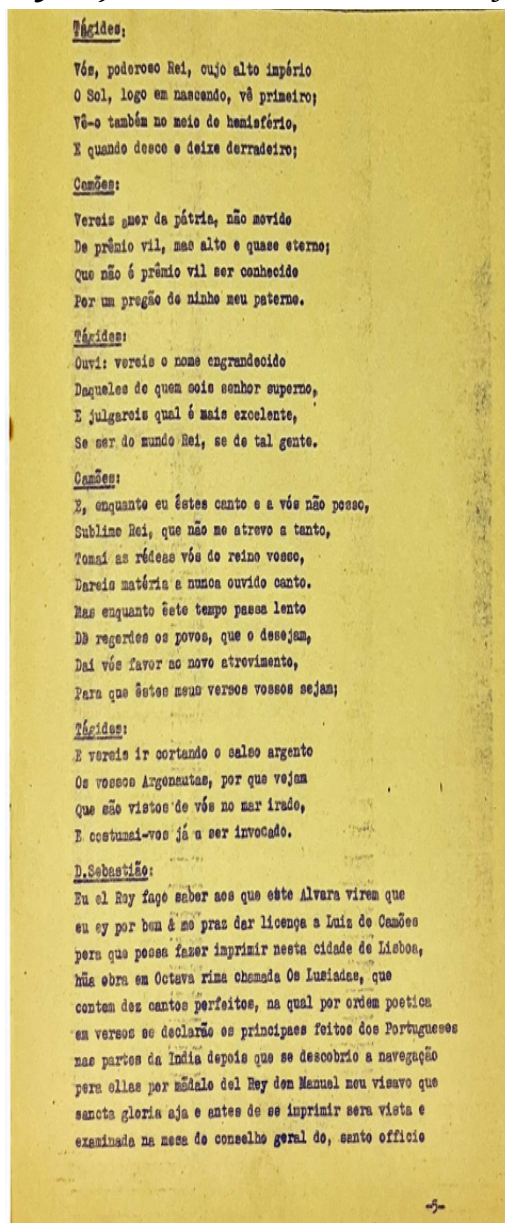
Por sua vez, a solenidade que certamente acompanharia o narrador *Camões* ao dizer a proposição, na Cena 1 de *Os Lusíadas*, é substituída pela alegria do canto dos Jograis na mesma cena de *A viagem*. Uma pequena combinação dos dois versos finais das primeira e segunda estrofes da proposição do poema épico transforma-a em uma canção, em que quatro versos assumem a função de “estribilho” e organizam o canto, repetindo-se três vezes, na última delas com uma inversão interna, a favor da continuidade da narrativa:

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(Telles, 1972a, Cena 1).

Já a dedicatória a Dom Sebastião – em *Os Lusíadas*, a Cena 3; em *A viagem*, a Cena 2 – aponta muito claramente para o enquadramento ideológico que a “versão definitiva”, a de *A viagem*, assumiu no processo adaptativo. Em *Os Lusíadas*, de Telles, a rubrica que acompanha a cena aponta para uma dedicatória declamada, em registro laudatório: “entram D. Sebastião e um Censor do Santo Ofício. Camões e as Tágides declamam para eles” (Telles, 1972b, Cena 3). E, de fato, as duas vozes narrativas alternam a declamação de trechos da

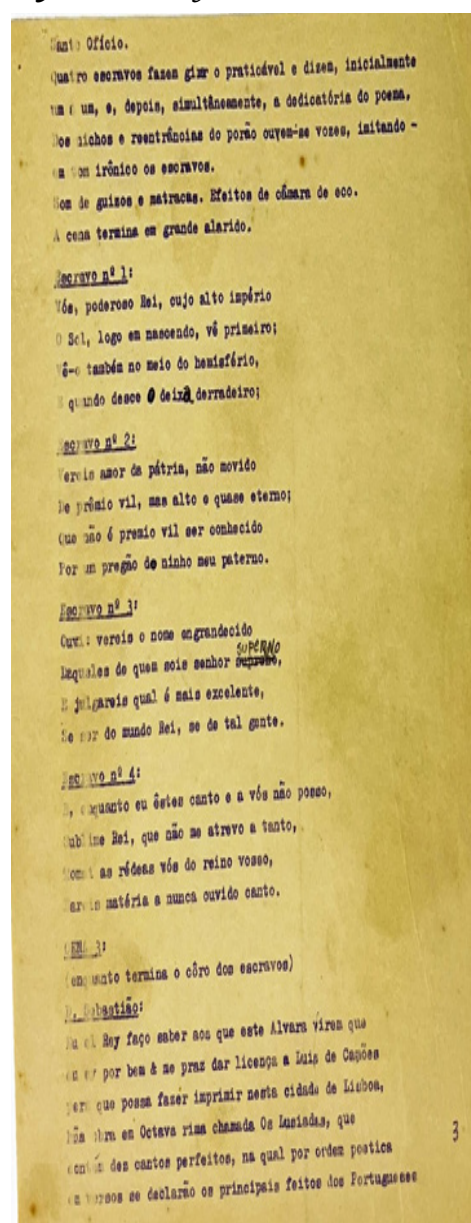
dedicatória do poema, em que são exaltados o monarca e as ações futuras de seus “argonautas”. Por outro lado, em *A viagem*, o texto da dedicatória é ainda mais sintetizado, já que duas quadras desaparecem, e as vozes que dizem o elogio ao monarca não são de súditos, mas de homens negros subjugados, escravizados.

Figura 5 – *Os Lusíadas*, Dedicatória, Cena 3.



Fonte: (Telles, 1972b, Cena 3).

Figura 6 – *A viagem*, Dedicatória, Cena 2.



Fonte: (Telles, 1972a, Cena 2).

A viagem, já a partir desta segunda cena, aponta para um ressignificação completa dos sentidos do texto camoniano quando dito por personagens também contemporâneas de Camões, homens escravizados, mas no contexto de um Brasil com um passado colonial escravocrata, cuja independência se comemorava, e no interior de um país submetido a uma rígida ditadura militar. Muda-se o contexto, mas são ainda mãos de escravizados que movem e sustentam o poder do monarca e do censor. A rubrica que conforma a cena é longa, descritiva e anuncia de modo claro seus propósitos críticos e subversivos:

quando o público começa a chegar no porão. No centro, sôbre um praticável giratório, estão D. Sebastião e o Censor do Santo Ofício. Quatro escravos fazem girar o praticável e dizem, inicialmente um a um, e, depois, simultâneamente, a dedicatória do poema. Dos nichos e reentrâncias do porão ouvem-se vozes, imitando em tom irônico os escravos.
Som de guizos e matracas. Efeitos de câmara de eco.
A cena termina em grande alarido (Telles, 1972a, rubrica da Cena 2).

Esse “côro de escravos”, que um a um faz crescer a sua voz, transformou o canto laudatório em “grande alarido”, rebaixando-o por meio do contracanto irônico, acompanhado ainda por instrumentos e recursos sonoros – “guizos”, “matracas”, “eco”. Ao fim, o que deveria ter sido uma cena laudatória se conclui em uma espécie de “quiprocó”, de alarido cênico.

Este viés mais crítico, com recurso à ironia, parece não ter sido uma escolha exclusiva do dramaturgo. Em entrevista concedida ao professor Gerson Silva, o encenador Celso Nunes tece considerações que revelam certa consciência coletiva de que eles tinham em mãos um instrumento de intervenção por via da arte:

a gente consegue, aqui, fazer um espetáculo que fazia uma leitura crítica dessas conquistas [de Portugal]. Quer dizer, nosso espetáculo tinha como objetivo mostrar dois lados do mesmo fato. A conquista louvável, maravilhosa, porque é o espírito humano que se lança na aventura rumo ao desconhecido e por outro lado, o outro lado da moeda, é que o homem é uma espécie que não deu muito certo porque no convívio com outras raças tem sempre o desejo de domínio, de controle da situação. Assim, os feitos dos grandes navegadores não escaparam da regra de uma dominação, de uma colonização, de uma exploração mesmo, econômica, do que esses povos tinham, ou do pouco que tinham, como era o caso do povo brasileiro. Isso para nós era ponto de reflexão (Nunes *apud* Silva, 2013, p. 129).

“Ponto de reflexão” que se traduziu na dramaturgia e na encenação de *A viagem* pela criação dessas novas “vozes narrativas” – os *Jograis* e os *Escravos* – que, embora dizendo estritamente o texto do poema camoniano, alteraram por completo o sentido unívoco da narrativa, considerando o contexto político e de efemérides em que a representação se deu, promovendo uma inflexão crítica na encenação e na recepção da obra camoniana.

CONCLUSÕES OU INÍCIO DE UMA VIAGEM INVESTIGATIVA

Concluo, reafirmando a centralidade de *Os Lusíadas* nos palcos brasileiros nos séculos XX e XXI, o que se confirma não só pela quase ausência da dramaturgia de Camões da cena teatral no Brasil, mas principalmente pela robusta presença de sua obra épica, que gerou as três montagens, as três dramaturgias e algumas versões textuais de que tratei acima. No estágio de engendramento de uma investigação sobre essas adaptações teatrais de *Os Lusíadas* – que se circunscreverá necessariamente ao campo dos estudos de dramaturgia –, alcancei apresentar as montagens teatrais realizadas, estabelecendo

comentários comparativos sobre seus roteiros, o que permitiu inferir algumas escolhas de cada um dos três dramaturgos, promovendo o diálogo dessas adaptações com os contextos históricos e as circunstâncias políticas e festivas que possibilitaram as representações.

Até o presente momento, obtive acesso e pude realizar a leitura comparativa de somente dois testemunhos datiloscritos de duas versões da adaptação dramatúrgica realizada por Carlos Queiroz Telles, em 1972. A comparação dos textos dramatúrgicos de *Os Lusíadas* e de *A viagem*, ambos de Telles, para além do pouco que alcancei exemplificar acima, testemunha um incrível exercício criativo e o grande desafio de adaptar uma narrativa épica renascentista para os palcos do século XX, respeitando-se muito solenemente o texto do poema de Camões. Revelar o movimento e as escolhas adaptativas; discutir cada uma das alterações de vozes narrativas, cada um dos deslocamentos de episódios, e suas recorrentes eliminações; analisar as novas e diversas combinações de versos e estrofes; interpretar esses elementos tendo em conta o contexto histórico, as efemérides e as premissas da produtora Ruth Escobar; enfim, com tudo isso e algo mais terá de se confrontar a investigação que aqui se gesta. Penso que o cruzamento e a discussão das informações sobre as três montagens e os comentários de alguns exemplos dos testemunhos a que tive acesso, apresentados ao longo deste estudo, comprovam a pertinência e o interesse em se estudar de modo mais detido essas adaptações dramatúrgicas de *Os Lusíadas*. É um *Camões sem fim* que se anuncia para um futuro próximo.

RECEBIDO: 16/07/2026

APROVADO: 01/08/2026

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993 [1981]. p. 9-16.

CAMÕES, Luís de. *Teatro completo*. Prefácio, notas e fixação do texto de Vanda Anastácio. Porto: Caixotim, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Teatro de Camões*. Edição de Márcio Muniz. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Edição de Emanuel P. Ramos. Porto: Porto Ed., 1982.

CARLOS Queiroz Telles. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 9 set. 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22488-carlos-queiroz-telles>. Acesso em: 15 jul. 2026.

CELSON Nunes. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 15 jan. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1587-celso-nunes>. Acesso em: 15 jul. 2026.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO (CEDOC). *Fundo Paschoal Carlos Magno (PCM)*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação – CEDOC – FUNARTE, 2025. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/downloads/fundo-paschoal-carlos-magno.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2026.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (FUNARTE). Fundos PCM – Fundo Paschoal Carlos Magno. *Fundação Nacional de Artes*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2024. Disponível em: <https://atom.funarte.gov.br/index.php/fundo-paschoal-carlos-magno>. Acesso em: 17 ago. 2026.

GONÇALVES, Maria I. R. Épica grega. In: GONÇALVES, M. I. R. *et alii*. *Épica. Épicas. Épica camoniana*. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 15-29.

IACOV Hillel. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 24 jan. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/9195-iacov-hillel>. Acesso em: 15 jul. 2026.

JOSÉ Rubens Siqueira. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 17 fev. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4488-jose-rubens-siqueira>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MACIEL, Nahima. Agora Inês é morta' faz encontro medieval no Teatro Royal Tulip. *Correio Braziliense*, [S. l.], 29 jun. 2024. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/06/6886533-agora->

ines-e-morta-faz-encontro-medieval-no-teatro-royal-tulip.html. Acesso em: 17 ago. 2024.

MARCIO Aurelio. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 10 jul. 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10074-marcio-aurelio>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*. Lisboa: Verbo, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RISSO, Gabrielle. Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). *Teatro em escala*, [S. l.], 1 set. 2020. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2020/09/01/paschoal-carlos-magno-e-o-teatro-do-estudante-do-brasil-teb/>. Acesso em: 17 ago. 2026.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Ler e representar o teatro de Camões. In: RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *Estudos ibéricos: da cultura à literatura. Pontos de Encontro. Séculos XIII a XVII*. Lisboa: ICALP, 1987 [1982]. p. 156-177.

RUTH Escobar. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 20 ago. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5506-ruth-escobar>. Acesso em: 15 jul. 2026.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Gerson Praxedes. A encenação como obra de arte autônoma: três olhares sobre *Os Lusíadas*. *Moringa – artes do espetáculo*, João Pessoa, v. 7, n. 2, p. 11-23, jul.-dez. 2016.

SILVA, Gerson Praxedes. Adaptações dramatúrgicas d'*Os Lusíadas*: entre as margens da poesia e da encenação. In: MENDES, Cleise Furtado; LEÃO, Raimundo Matos (org.). *Dramaturgias: construções, paralelos e desvios*. Salvador: EdUFBA, 2018. p. 103-119.

SILVA, Gerson Praxedes. *Por que a antiga musa ainda canta? Estudo narrativo, documental e reflexivo sobre três encenações brasileiras da obra Os Lusíadas, de Luiz de Camões*. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

STAIGER, Emil. Estilo épico: apresentação. In: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 76-118.

TELLES, Carlos Queiroz. *A viagem*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. São Paulo, 1972a.

TELLES, Carlos Queiroz. *Os Lusíadas*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. São Paulo, 1972b.

TELLES, Carlos Queiroz. Programa do Espetáculo. In: TELLES, Carlos Queiroz. *A viagem*. Adaptação teatral inédita de *Os Lusíadas* de Luís de Camões. São Paulo, 1972c.¹⁸

VALDEREZ Cardoso Gomes. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 10 fev. 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10028-valderez-cardoso-gomes>. Acesso em: 15 jul. 2026.

MINICURRÍCULO

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ é Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Bahia. É também Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Atua como Pesquisador Colaborador Externo do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. Desenvolve pesquisas sobre a dramaturgia quinhentista portuguesa. Publicou, em 2014, uma edição do *Teatro de Camões*, pela Oficina Raquel, Rio de Janeiro.

¹⁸ A seção “Programa” da obra *A viagem* não apresenta número de página, não sendo possível indicar o intervalo de páginas em que se encontra no original. Por esse motivo, em todas as citações de fragmentos dessa seção, foi indicado em qual subseção o trecho pode ser consultado.