

**O *Mistério de Osíris*:  
elementos cênicos nos Festivais do Antigo Egito**

Lucia Gomes Serpa  
UFPB

Este trabalho é parte da pesquisa de Doutorado, realizada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que investiga as configurações cênicas na cultura do Antigo Egito, tendo como objetivo o resgate basilar do modo peculiar com que acontecia o *Mistério*, em inúmeros festivais espalhados pelo país. Aqui, analisamos os elementos que faziam parte do *Mistério*, como a presença de músicos, cantores, dançarinos, diálogos, utilização de máscaras e a participação do povo em grandes procissões que acompanhavam as cenas e, ao mesmo tempo, faziam parte delas. Com base nos estudos de Araújo (1974; 2000), Clark (2004), Cashford (2010) Carvalho (1997; 2013; 2017) e Driotton (1954a; 1954b; 1957), além das narrações de Heródoto (2016) e Plutarco (1996) utilizamos a história de *Osíris*, um dos deuses mais populares, que era apresentada anualmente em várias cidades, em praça pública, como manifestação do modo de vida e de arte do Egito Faraônico. A acepção de *festival*, para os egípcios, abarca uma questão educativa em que a realização de apresentações cênicas tinha como um de seus objetivos fazer a história do deus ser conhecida e lembrada por todos. Nosso intuito é olhar para o acontecimento, em que cena e ritual não estão separados, compreendendo a presença de um Lector e um Celebrante, representando a palavra e a ação, forças que deveriam estar sempre unidas para que o *Mistério* acontecesse, como uma grande cerimônia que teria êxito em restabelecer e manter a ordem cósmica. Nesse percurso, dialogamos com diferentes linhas da egiptologia - como aquela, herdeira de um modelo europeu, iniciada no século XIX, como também a que defende que a cultura do Egito Antigo integra uma África negra e ancestral. Adentramos também na questão da consolidação de um modelo grego que se tornou hegemônico na tradição teatral euro-ocidental, apoiado em uma doutrina universalista e literária do teatro, a partir da *Poética*, de Aristóteles, com as contribuições de Dupont (2017) e expoentes da Filosofia Africana e Afro-diaspórica.

“O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo”.

Clarice Lispector  
(*A Paixão segundo G.H.*, 2009, p. 83.)

## Apresentação

Durante a nossa formação em Artes Cênicas na década de 1980 – na habilitação Interpretação Teatral, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – tivemos oportunidade de assistir e experimentar práticas cênicas oriundas de outras culturas, como a indiana e a japonesa, através de algumas de suas formas clássicas (Kathakali e Odissi, da Índia, e Nô, Kabuki e Butoh, do Japão). Os encenadores Peter Brook e Ariane Mnouchkine eram apresentados aos alunos como artistas que propunham o diálogo com culturas fora do eixo ocidental, dando continuidade a um intercâmbio com as tradições do Extremo Oriente, Índia e África que, desde o final do século XIX, serviam como elementos de “renovação” da cena europeia.

Na década de 1990, a partir de um enfoque místico, demos início aos estudos sobre o Antigo Egito, investigação que se mantém até hoje. Tal aproximação permitiu refletir sobre a ausência desta civilização em nossa formação teatral e identificar a maneira superficial que se transmite a história egípcia na educação formal no Brasil, o que pode ser comprovado se analisarmos os livros didáticos utilizados. Nossa prática pedagógica e profissional agudizou as perguntas suscitadas desde a formação em Artes Cênicas, que se transformaram em questões cruciais para pensar a tradição teatral e seus modelos de transmissão, na medida em que revelam um recorte histórico e determinam os parâmetros sobre os quais se organiza a linguagem teatral.

Assim, nos perguntamos: por que a demarcação da origem do teatro nos países euro-ocidentais e, por consequência, nos países colonizados, foi estabelecida na Grécia, que se transformou em um modelo determinante? Por que referências de culturas anteriores foram esquecidas, apagadas? Será que partilhavam da mesma noção de arte que os gregos?

É importante ressaltar que a busca neste trabalho não foi a configuração de um modelo egípcio para o teatro, mas focamos em um recorte: a busca de elementos cênicos nos Festivais que aconteciam no Antigo Egito, fazendo alusão aos motivos que sobrepujaram sua arte cênica e, por conseguinte, fizeram prevalecer a influência preponderante do modelo grego, especificamente aristotélico.

Fig. 1. Osíris em seu trono em Amenti, atrás Ísis e Néftis e, à frente, os quatro filhos de Hórus em uma flor de lótus. Imagem do *Livro dos Mortos* – Papiro de Ani (1250 A.E.C.).



Fonte: <<https://micenas.net/leituras/livro-dos-mortos/#2.1>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

## O Antigo Egito

O desconhecimento sobre a civilização egípcia se apresentou como *um* problema a ser prospectado pela pesquisa que foi empreendida, ainda que tenhamos que reconhecer uma primeira e grande barreira: o desconhecimento da língua que, com sua grafia feita de “desenhos”, se apresenta como um *mistério*. Ao longo dos últimos séculos, o exercício para desvendá-lo criou uma imagem idealizada daquela civilização, como afirma Araújo:

Em consequência do desconhecimento da língua egípcia, os intelectuais estrangeiros que buscavam entender algo do Egito elaboraram uma imagem idealizada de sua civilização, porém nos termos de seu próprio referencial, e aqui se começou a reinventar o Egito; além disso, utilizaram as fontes disponíveis, expostas naquela escrita de desenhos realistas, numa direção que privilegiava na verdade uma interpretação livre, altamente alegórica, dos signos isolados ou em pequenos conjuntos, sempre de acordo com os termos abstratos de sua própria filosofia. (ARAÚJO. 2000, p. 22).

A língua escrita no Egito faraônico – os hieróglifos – foi decifrada apenas no século XIX por Jean-François Champollion (em 1822), a partir da descoberta da Pedra de Roseta – durante a expedição de Napoleão ao Egito, em 1799 –, que apresentava o mesmo texto em grego antigo, demótico e hieroglífica. Heródoto, no século V a.C., em uma viagem ao Egito registrada em *Histórias Livro II - Euterpe*, revela que os egípcios tinham duas formas de escrita. Uma era denominada sagrada (*hierâ*) e a outra, popular (*demotiká*), sendo encontradas variações entre a escrita esculpida e pintada em paredes, monumentos e tumbas e a forma simplificada, cursiva, encontrada em muitos papiros.

Para alguns estudiosos como Clark (2004), Eliade (2010), Lesko (in Shafer, 2002), Carvalho (1997/2017) e Campbell (2000) a escrita egípcia demonstra um simbolismo complexo e, ainda que muitas traduções possam ser feitas, muitas vezes não compreendemos o sentido.

É possível encontrar uma extensa produção de histórias – como “As Aventuras de um Náufrago” ou “O Camponês Eloquente” –, poesias de amor, hinos, a história dos deuses, da Criação e uma série de ensinamentos, como os de Ptah Otep, Hierofante e Vizir da Dinastia V, por exemplo. Os egípcios “catalogavam” sua produção literária com apenas uma palavra, *sebayt* – que significa sabedoria, ensinamento, correção, educação –, consideravam todos os textos como de **Instrução**, porque ensinavam alguma coisa, e colocavam disponíveis para todos, através das ‘casas dos livros’ ou ‘casas dos rolos de papiro’ que, como as nossas bibliotecas, preservavam e guardavam os escritos. Carvalho (2017) defende que as histórias e textos eram conhecidos por todos, em função da tradição de “encená-los” em todo o território egípcio.

## Os Festivais no Antigo Egito

O Egito é como um imenso livro e suas histórias estão escritas nas paredes, tetos, colunas, tumbas, pirâmides, em todas as construções concernentes aos períodos dinásticos. Muitos templos foram dedicados a **Osíris** (deus da vida, morte e renascimento e também da fertilidade) e, para os egípcios, vários deles guardavam uma parte do corpo do deus, sendo o templo em Abidos – uma das mais importantes cidades do Alto Egito –, designado como o principal, pois seria o lugar onde se encontrava a sua cabeça. Era nessa cidade que acontecia o Festival de *HaKer*<sup>1</sup>, um dos maiores do Egito, no qual a história de Osíris era mostrada em praça pública com uma imensa procissão formada pelo povo que participava das cenas, que conhecia sua história e buscava ser como ele. Osíris era um conceito, uma qualidade daquele que quer servir e que se fragmenta, “esparrramando-se” no mundo celeste, como partícula que quer se integrar ao todo.<sup>2</sup>

A acepção de festival, para os egípcios, abarca uma questão educativa em que a realização de apresentações cênicas tinha como um de seus objetivos principais fazer a história do deus ser conhecida e lembrada por todos. Para a grande maioria dos egiptólogos, assim como para pesquisadores de outras áreas, não há uma nítida distinção entre ritual e espetáculo, e os festivais seriam o espaço-tempo em que a sociedade egípcia se unia para contemplar os deuses com seus próprios olhos. Aconteciam festivais na grande maioria das cidades ou regiões egípcias (chamadas de *nomos*<sup>3</sup>). Ao adentrar mais profundamente no estudo do modo de vida egípcio e nos textos e indicações cênicas de festivais como o de *HaKer*, podemos ver que as pessoas, além de assistirem, contemplarem, conhecerem e lembrarem, viviam uma experiência que a Filosofia Africana explica como uma recriação, tornando vivo o que foi. Essa era a essência do *Mistério*, como os egípcios chamavam

---

1 Palavra proveniente de um ponto culminante do Mistério, em que Osíris faz um chamado: “Desçam a mim!” – *Ha-K-ir-i*. Esse era o nome do Festival de Abidos, o maior do Egito Antigo (CLARK, 2004).

2 Cf. CLARK, 2004; CARVALHO, 2017.

3 *Nomo* (ou *Nomós*) é a tradução que os gregos deram para a palavra egípcia *sepat*, designação de província, que era uma região territorial que abarcava vários lugarejos no Antigo Egito. Desde o período greco-romano é utilizada a palavra *nomos*, de onde se deriva o nome daquele que o governa - *nomarca*. A partir da IV dinastia (c. 2575 a 2465 A.E.C.) foram estabelecidas as listas dos *nomos*: no total existiram 22 *nomos* no Alto Egito e 20 no Baixo Egito, mas alguns só aparecem em relações tardias. Os cumprimentos dos *nomos* do Alto Egito ao longo do Nilo estão registrados em um santuário de Sesóstris I (1971 a 1926 A.E.C.) em Karnak, conhecido como “pavilhão do descanso”. Na lista também estão indicados os nomes das divindades que correspondem a cada um deles. Quanto ao Baixo Egito, a quantidade final de *nomos* só foi estabelecida no período greco-romano e seus nomes estão listados nos templos de Edfu e Dendera. Havia um simbolismo no número total de *nomos*, já que havia 42 juízes no julgamento dos mortos e, alguns estudiosos afirmam que os egípcios possuíam 42 livros sagrados (SHAW; NICHOLSON, 1995).

as apresentações que aconteciam nos festivais, que compreende um significado complexo que nos conduz à magia da Criação e ao propósito da vida.

Todas as narrativas relativas ao período histórico do Egito Faraônico falam sobre um Deus Criador, ainda que cada região possuísse um modo próprio de contar a Criação, os outros deuses eram atributos, qualidades do Criador que deveriam ser desenvolvidas por todos. No panteão egípcio, Osíris é um deus da quarta geração, filho de Geb (a Terra) e Nut (o Céu), e irmão de Ísis, Seth e Néftis. De acordo com o sistema de Heliópolis<sup>4</sup>, considerado como o mais antigo de todos, Osíris torna-se rei das terras egípcias; Ísis é sua companheira; Seth, seu irmão, o Senhor dos Desertos, que tinha como esposa sua outra irmã Néftis.

Para acompanhar a história de Osíris no Festival de *HaKer*, foi utilizada a versão encontrada em Cashford (2010) e em Clark (2004), a partir da descrição de Plutarco, presente no tratado 28 de sua obra *Moralia*, escrita em I E.C. A história de Osíris pode ser dividida em duas grandes partes: A BUSCA e O ENCONTRO. Tal divisão compreende a forma como o *Mistério* era apresentado no Festival, que tem início com Osíris já morto e desaparecido.

A BUSCA compreende a **Lamentação de Ísis**, irmã e companheira de Osíris, acompanhada de Néftis, e também a **Peregrinação** da deusa à procura das partes do deus espalhadas pelo Egito, já que ele é morto pelo irmão, Seth, que divide o corpo de Osíris em catorze partes. Quando todas as partes são por fim encontradas, o corpo do deus é reconstituído e submetido ao ritual de **Embalsamento** conduzido pelo deus Anúbis. Ísis, mesmo com Osíris inconsciente, concebe Hórus, que fica escondido até crescer e vingar a morte do pai em uma **Grande Contenda** com Seth, irmão de Osíris, que só chega ao final após a intervenção do **Julgamento dos Deuses** dando vitória à Hórus, reconhecendo-o descendente direto de Osíris e, portanto, herdeiro de seu trono.

Hórus é coroado e vai, então, ao ENCONTRO do pai no Mundo Inferior onde os dois se unem no **Abraço dos Kas** (espíritos). Ele entrega seu **Olho** (que é arrancado por Seth na contenda e resgatado por Thoth) para Osíris e realiza o ritual de **Abertura da Boca** possibilitando o renascimento do pai, que volta então

---

4 Cada região contava a Criação de sua maneira e, assim, organizavam os deuses em sistemas próprios. A cidade de On, depois chamada de Heliópolis, era considerada a mais antiga e seu sistema bastante respeitado durante todos os períodos da história do Antigo Egito. Foram os Sacerdotes de On que escreveram os Textos das Pirâmides e guardaram os papiros datados do Antigo Império. On era a cidade de Atum e Rá ou Atum/Rá, deuses que participam do início da Criação, cada um responsável por um estágio, como diferentes faces do mesmo deus. No esquema de On, Atum/Rá, o deus criador, cria Shu (o Ar) e Tefnut (a Umidade), que criam Geb e Nut. Wallis Budge ao explicar o fato de os egípcios não terem um mito da Criação oficial, respeitando e validando que cada local contasse de sua forma, levanta a hipótese de que os egípcios talvez tivessem um sentimento de que a Criação fosse algo tão sagrado e tão misterioso que não devia ser explicada sempre da mesma forma (CLARK, 2004; PLUTARCO, 1999; ELIADE, 2010; CARVALHO, 1997; 2013).

à sua consciência total. Esse dia era marcado por um profundo silêncio que se estendia por toda a noite, em que ficavam todos à espera do grito de Osíris (“*Desçam a mim!*”).

O Festival de *HaKer*, que acontecia durante o último mês da inundação do rio Nilo, quando a água iniciava sua descida, apresentava o *Mistério de Osíris* em 8 (oito) dias. O *Mistério* tinha início com uma grande procissão guiada por um deus chamado *Wepwawet*, conhecido como o “Desbravador de Caminhos”, que abria o caminho entre o céu e a terra. O grande guia de todos os passos do *Mistério* era o deus Thoth, que funcionava como um Mestre de Cerimônias, sendo o conciliador dos deuses e o Juiz Supremo do Tribunal Celeste. Nos últimos dias do Festival, após o grito de Osíris do mundo subterrâneo, o rito se organizava em torno da **Navegação de Osíris na Barca**, com uma **Homenagem a Thoth**, que conduzia a estátua de Osíris para seu devido lugar dentro do Templo, momento em que o povo oferecia ramos e flores nas águas que a conduziam. No último dia, a coluna *Djed*<sup>5</sup> era colocada na posição vertical, indicando que Osíris se “levantou”, unindo-se a Rá, uma das faces do deus Criador, e ao rio Nilo. Era a chegada do Ano Novo, o povo então recebia presentes e comemorava a fertilização das terras egípcias inundadas pelo Nilo.

Os textos referentes ao *Mistério de Osíris* foram encontrados no *Papiro Ramesseum* (Dramatic Ramesseum Papyrus), em inscrições do Médio Império (em papiros, estelas, paredes e colunas), nos *Textos das Pirâmides*, nos *Textos dos Sarcófagos*, no *Livro dos Mortos*, assim como no ensaio *De Iside et Osiride* de Plutarco. Estes documentos estão presentes nas pesquisas de Rundle Clark, Jules Cashford, Christine Geisen, Emanuel Araújo, Étienne Drioton, Tânia Carvalho e Antonio Brancaglioni Júnior, que foram utilizadas como material para o entendimento de uma articulação entre o *Mistério* e o pensamento egípcio. Sacerdotes e sacerdotisas organizavam as apresentações das histórias dos deuses e o povo apenas não tinha acesso à parte mais secreta do Templo, onde se encontrava a imagem do deus e aconteciam partes do ritual que apenas iniciados podiam participar.

Não se sabe ao certo quando tiveram início as celebrações do Festival de *HaKer*. Inscrições narram este *Mistério* durante o Médio e o Novo Império, mas falam de uma tradição bem anterior, que teria iniciado no Antigo Império e, talvez, fizesse parte de um festival ainda maior. A questão central é que, nestas ocasiões, Osíris era a deidade cultuada e a cidade de Abidos o espaço principal, por ser o lugar onde a cabeça do deus havia sido encontrada por Ísis. No entanto, os *Festivais* aconteciam em inúmeras outras cidades, como em Dendera, que possui relevos em suas paredes com textos do *Mistério de Osíris*; e em Tebas, cidade que hoje é conhecida como Luxor.

5 *Djed* é um hieróglifo em forma de pilar que representa estabilidade. É associado a Osíris, sendo a representação de sua coluna vertebral e é também chamado Escada de Osíris ou Coluna de Osíris. No Festival de *HaKer*, o ato final era o levantamento de um grande *Djed*, como representação do renascimento do deus e desejo de fertilidade para a terra. “Sua posição vertical era o sinal final de que Osíris tinha ‘levantado’” (CLARK, 2004, p. 131).

Todos os festivais egípcios parecem ter o mesmo início: uma procissão utilizando uma barca no Nilo em algum momento do trajeto, para carregar a estátua do deus a ser homenageado. No Festival *Opet*, a procissão partia do Templo de Karnak e dirigia-se ao Templo de Luxor, indo por terra e voltando pelo rio, como acontecia também no Festival de *HaKer*, no qual a imagem de Osíris saía do Templo de Abidos, para ser mumificada e enterrada, enquanto uma nova imagem era confeccionada e iria retornar ao santuário do Templo, em uma barca, acompanhada pela procissão que seguia tanto por terra, como em outras barcas pelas águas.

Não há indicações claras da realização de uma apresentação cênica no Festival de *Opet*, como a que acontecia no Festival de *HaKer*, apesar de toda a descrição das partes referentes aos rituais utilizarem a palavra de forma solene, com uma espécie de narração, enquanto transcorriam as ações. Talvez, como Rundle Clark (2004) defende, sempre estivesse presente um **Sacerdote-Leitor** e um **Sacerdote-Celebrante** – enquanto um era responsável pelas palavras que precisavam ser ditas para que a força do ritual pudesse ter efeito; o outro fazia a ação correspondente para que se completasse o ato. A presença desses dois Sacerdotes parece ser um dos pilares que sustentam o *Mistério* egípcio.

No Festival de *HaKer*, ou em outros festivais em honra de Osíris, havia uma condição que conduzia o *Mistério*, que era o fato da figura central, o protagonista da história, estar oculto, já que o deus estava enquanto imagem que precisava chegar a seu destino – o lugar mais secreto do templo. Ele estava primeiramente despedaçado, sem vida, sem voz, sem existência, estava imóvel, então era reconstituído e renascia, retomando o movimento, mostrando ser o próprio *Mistério* a ser vivido, mas não como um fim e sim como um “ser sendo”, conceito presente na cosmo percepção africana. O *Mistério* é o desconhecido, que somente chegará a ‘se saber’ quando experienciado, como afirma Tiganá Santana (2000): “não se saboreia a morte até que se morra, não se saboreia a vida até que se viva”, colocando o saber intrinsecamente ligado ao sabor do que se experimenta. É Tiganá ainda que traz a ideia de que uma comunidade inteira dança em torno do *mistério*, que se dança com o que se sabe sobre o que não se sabe e essa é a grande coreografia do viver, ideia que nos remete à manifestação social que acontecia nos festivais egípcios em que a força do coletivo estava presente, através do *Mistério* que Osíris sintetizava.

Durante o *Mistério de Osíris*, a imagem do deus percorria um longo trajeto até retornar, renovada, ao Templo e chegar ao Santuário, chamado de *Grande Sala*. As cenas do *Mistério*, até o **Julgamento dos deuses**, aconteciam enquanto Osíris estava sendo mumificado, e sua mumificação era realizada no *Osireion*<sup>6</sup>, apenas com

6 Estrutura que fica situada atrás do Templo de Seti I, que pode ter servido de tumba para “Osíris-Seti”, uma representação de Seti I como Osíris, mas parece ter tido outras funções, tanto para a administração do complexo de Templos, como para o *Mistério de Osíris* e para a observação das águas do Nilo. O recinto consiste numa espécie de ilha, cercada por um profundo fosso. O teto da sala ficava sete metros acima e estava apoiado em duas fileiras de cinco pilares de granito e suas paredes continham cenas do Livro dos Mortos e relevos esculpidos após a morte de Seti I, por decisão de seu neto Merneptah (1224 a 1214 A.E.C.). O *Osireion* foi construído com um estilo arquitetônico muito diferente do

a participação dos Sacerdotes e Sacerdotisas, enquanto o povo ficava aguardando na parte externa. Mas há registros, como o de Heródoto, de que além da procissão, em outros eventos, havia também sua participação ativa, como nas cenas referentes à **Contenda de Hórus e Seth**, quando havia uma briga de varas entre os seguidores dos dois deuses e o povo lutava, dividindo-se em dois grupos. Era necessário que a imagem de Osíris pudesse passar para chegar ao local do Templo onde aconteceria a mumificação e, os representantes de Seth tentavam impedir sua passagem, fomentando o embate, no qual muitos chegavam a sair machucados. Heródoto conta alguns detalhes de festivais distintos, em diferentes cidades, todavia, parece descrever o costume da realização de celebrações durante o ano todo, com a presença de música e dança e colocando nomes gregos para os deuses e para as cidades.

58. Então, a reunião para a festa nacional, as procissões, as cerimônias, os primeiros dentre os homens egípcios foram os que as realizaram, e os helenos aprenderam com eles. Tenho a seguinte prova disso: as festividades parecem ter sido realizadas desde há muito tempo, enquanto as dos helenos foram realizadas recentemente.

59. E os egípcios não celebram uma festa nacional uma única vez ao ano, mas estão reunidos frequentemente para uma festa nacional. (...)

60. Então, sempre que os egípcios se conduzem para a cidade de Bubástis, eles fazem o seguinte: pois, de fato, os homens viajam de barco com as mulheres, e cada um deles em grande número, em cada uma das embarcações, algumas mulheres portam castanholas e fazem-nas ressoar sacudindo-as, enquanto alguns homens tocam flauta durante toda a viagem, e as mulheres restantes e os homens cantam e batem palmas. (...)

63. (...) quando o sol está em seu declínio, alguns poucos sacerdotes se ocupam da estátua divina, enquanto a maioria deles porta cajados de madeira e ficam de pé na entrada do templo; e outros cumprem seus votos, e são muito mais que mil homens, cada um deles portando bastões de madeira e estes são uma grande massa que se coloca de pé em lugares diferentes do templo. E a estátua divina está em um pequeno santuário de madeira coberto de ouro, que eles levam embora antes no dia precedente para outro templo sagrado. Os poucos sacerdotes que permanecem em torno da estátua divina puxam uma carroça com quatro rodas, carregando-a para o templo, e colocam a estátua divina no santuário, mas eles não permitem que as pessoas entrem, posicionando-se diante da entrada do templo, no vestibulo; os que têm votos a honrar ao deus batem neles, enquanto eles se defendem. Ali

---

Templo de Seti I, existindo um debate entre os egiptólogos sobre se a construção seria contemporânea ao Templo de Seti ou uma estrutura do Império Antigo, provavelmente datada de cerca de 2.500 A.E.C.

mesmo há uma forte batalha com bastões de madeira, e eles espancam as cabeças uns dos outros; como eu penso, muitos morrem por causa dos traumas; todavia, os egípcios não me falaram sobre ninguém que tenha morrido (...) (HERÓDOTO, 2016, p. 57-60).

Fig. 2. Cena de luta, tumba de Amnemhat, parede leste, Beni Hassan, no Médio Egito.



Fonte: Kanawati; Woods (2010 apud GAMA-ROLLAND, 2017, p. 14).

Na Cena 18 do *Papiro Ramesseum* acontece uma “luta de socos” entre os seguidores dos dois deuses:

**56-58. CENA 18**

Luta de socos.

ACONTECEU QUE FOI ESTABELECIDO UMA LUTA DE SOCOS.

*Hórus e Set entregam-se ao combate. (Geb intercede)*

GEB (*a Hórus e Set*) – Expeli de vosso pensamento pelear um com o outro!

HÓRUS (*aos seus servidores*) – Sois vós que tendes o dever de esquecer!

OS SERVIDORES DE HÓRUS E OS PARTIDÁRIOS DE SET LUTAM A SOCOS

(*Papiro Dramático Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 43)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> O *Papiro Dramático do Ramesseum* provavelmente foi escrito para celebrar a ascensão ao trono de Senusret I na XII Dinastia, por volta de 1800 A.E.C. Ele foi descoberto em *Ramesseum*, Templo Mortuário de Ramsés II, em 1896, pelo egiptólogo inglês James Edward Quibell e hoje encontra-se no British Museum. Este papiro foi publicado, pela primeira vez, em 1928, pelo egiptólogo alemão Kurt Heinrich Sethe, que o denominou de “Dramático”. Foi publicado dentro de um trabalho maior intitulado *Dramatische Texte zu Altaegyptischen Mysteryspielen*. Única tradução para o português do *Papiro Ramesseum* é de Emanuel Araújo, de 1974, e está depositada na Biblioteca da Escola de Comunicações

Para o pensamento egípcio, na cena, era possível e importante re-viver a história e re-criar o *Mistério*, não importando se iriam fazer parte do grupo de Seth ou de Hórus. Observamos, através dos textos que sobreviveram ao tempo, que o povo participava ativamente da ação e identificamos que a procissão não era responsável apenas por abrir o *Mistério*, mas ela acontecia em todos os dias do Festival, com as pessoas acompanhando e fazendo parte das cenas em lugares diferentes, de maneira similar como ocorre a *Paixão de Cristo* através de “estações” nas quais se desenrola cada acontecimento marcante da história do personagem cristão.

Cardoso (2012) afirma que as atividades rituais no Antigo Egito eram, acima de tudo, ações ou práticas envolvendo pessoas que faziam ou desempenhavam alguma coisa. O historiador interpreta que no transcurso de tais atividades, a função de oficiante tem predomínio sobre a sua pessoa e que a repetição de um tipo de ritual, como nos festivais divinos, tende a reforçar a unidade e a solidariedade que os participantes experimentavam. Para ele, o espaço do ritual é o dos limites, das zonas de transição, como temos na história de Osíris – “vida/morte, este mundo/outro mundo, falhas a serem remediadas, garantia de que os ciclos sociais e naturais se reiterem satisfatoriamente” (CARDOSO, 2012, p. 13). Ressaltamos que aquele que desempenha algo na atividade ritual está imerso em um mundo de símbolos e significados além de sua figura mundana ou cotidiana, trafegando nesse espaço limítrofe entre o que é palpável e aquilo que está em um plano metafísico, mas consciente de sua função no acontecimento e na ordem que ali se manifestava.

### **Elementos cênicos nos *Mistérios***

Observamos que os textos encontrados no *Papiro Ramesseum* são concisos, como indicações que guiam o responsável pela organização do acontecimento, para a realização das marcações cênicas, para as entradas e saídas de personagens e objetos, utilizando apenas parte dos diálogos que acontecem nas cenas e que aparecem em outros textos, como os dos *Sarcófagos*, os das *Pirâmides*, o *Livro dos Mortos*, assim como em estelas, tumbas e papiros. Na sistematização dos textos existentes sobre o *Mistério de Osíris*, incluindo o *Papiro Ramesseum*, Étienne Drioton (1954b) identificou um dos elementos como o “caráter das réplicas”. O pesquisador francês constatou que há um caráter “teatral” em textos egípcios que os diferenciam de outras obras literárias, como o caso da entrada de Ísis que diz: “Sou Ísis, fecundada por meu marido e grávida do deus Hórus. Pari Hórus, filho de Osíris, no meio dos pântanos, do que me alegro muito, muito, porque vi aquele que vingaria o pai.” [Estela de Metternich (MORET, 1923 apud ARAÚJO, 1974, p. 10)]. Aqui, para Drioton, teríamos a entrada de uma personagem com uma “natureza dramática”, que se apresenta para o público e anuncia uma ação ulterior, como acontecia nas tragédias gregas. Ainda traz como exemplo a fala de Ísis para Thoth: “Oh Thoth, grande é teu coração, mas como tardou a execução de teu desejo” [Estela de Metternich (MORET, 1923 apud ARAÚJO, 1974, p. 10)]. Nesta passagem o pesquisador de e Artes da USP. Os nomes dos deuses aparecem simplificados, como é o caso de Seth e Thoth que aparecem como Set e Tot respectivamente.

fende uma quebra de qualquer ato ritual, ou de alguma convenção rígida, para que possa se ver o “calor humano da réplica” (DRIOTTON, 1957 apud ARAÚJO, 1974, p. 10).

Nos textos encontrados sobre o *Mistério de Osíris* temos outro elemento importante que é a presença de um **coro**. Em 1932 Gaston Baty e René Chavance publicam o livro *Vie de l'Art Théâtral – des origines a nos jours* no qual incluem, resumidamente, as descobertas e análises de Drioton, afirmando que o “drama” de Osíris possuía uma estrutura, com uma divisão em vinte e quatro cenas e que, provavelmente, eram apresentadas, uma a cada hora do dia, em um dos festivais do Egito Antigo. Reconhecem, ainda, que estão presentes diferentes elementos cênicos como, por exemplo, “a imitação realizada pelos deuses participantes da ação, o poema confiado aos recitadores, o coro das ‘carpideiras’ cujas lamentações foram apoiadas por instrumentos musicais” (BATY; CHAVANCE, 1932, p. 13) (tradução nossa).

Fig. 3. Procissão com diferentes grupos, incluindo coro de carpideiras. Tumba de Ramose (TT 55), Dinastia XVIII.



Fonte: <[https://it.wikipedia.org/wiki/TT55#/media/Fil e:Frise\\_ramose\\_TT55\\_medium.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/TT55#/media/Fil_e:Frise_ramose_TT55_medium.jpg)>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Para Baty e Chavance, ao ler as indicações de Drioton sobre uma encenação da morte de Hórus (texto sobre o envenenamento do deus, e que depois Thoth o traz de volta à vida) acontece o jogo teatral, com a descrição do que é dito e a respectiva ação. Esta é comentada por um coro e é dividida em três episódios separados por declamações líricas e danças. “Isto, um milênio antes de Ésquilo, a mesma estrutura da tragédia esquiliana” (BATY; CHAVANCE, 1932, p. 14) (tradução nossa). O *Mistério* continha partes delimitadas, estruturadas em partes dialogadas e partes cantadas, compondo uma grande ação considerada ‘dramática’. O **coro**, ou apenas um narrador, recitava a explicação das cenas, às vezes interferindo na cena. As partes cantadas eram acompanhadas de instrumentos de percussão (crótalos e tambores), sopro (flautas e cornetas) e cordas (harpas e violas). Algumas danças faziam parte da encenação, umas alegres, outras que foram consideradas fúnebres por Drioton (1957 apud ARAÚJO, 1974, p. 14) e, em alguns momentos, as dançarinas formavam algo semelhante a ‘quadros vivos’ que eram explicitados pelo **coro**. Havia um sentimento coletivo que transparece na forma como os festivais aconteciam e como o povo participava: unidos, com a consciência de que cada um era parte importante de um movimento que unia terra e céu. Podemos pensar nos vários grupos que se formavam, como seguidores de deuses diferentes, como

Hórus e Seth e o grande embate que acontecia, mas também aqueles que faziam parte dos séquitos de Ísis, ou Thoth, Anúbis e mesmo Osíris. Todavia podemos compreender o povo, ainda, como um **grande coro** no Festival de *HaKer*, participante de uma imensa procissão, com marcações específicas – a exemplo dos momentos quando deveria se separar para formar um grupo de seguidores ou quando deveria estar unido por onde caminharia e onde se colocaria enquanto público e ao mesmo tempo participante do *Mistério*.

Os seguidores formavam coros com falas específicas, como podemos observar na CENA 22 do *Papiro Ramesseum*, com um breve diálogo entre Hórus e seus servidores:

SERVIDORES DE HÓRUS (*a Hórus*) – Restauramos em teu rosto o olho, antes que rubro ficasse pelo sangue jorrado!  
(*Oferece-se*) *vinho de Buto*.  
HÓRUS (*aos seus servidores*) – Nunca mais ele me será tomado.  
(*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 47).

Os atos simbólicos presentes no *Mistério* são mostrados cenicamente, como podemos observar desde o início do *Ramesseum* tomando como modelo a CENA 2, quando Thoth traz o cadáver de Osíris sobre as costas de Seth, em frente aos príncipes que carregam oito vasos para equipar a barca real, enquanto anciãos estão reunidos no palácio. Parece sempre haver muitas pessoas em cena, necessitando de uma marcação cuidadosa para que tudo pudesse compor o ato simbólico, contando e reproduzindo a história ao mesmo tempo, pois observamos a presença de inúmeras narrações nos textos, bem como as ações acontecendo, mantendo a tradição representada pelo **Leitor** e pelo **Celebrante** – a palavra e a ação conjugadas criando a força necessária para que o ritual tivesse êxito.

No *Papiro Ramesseum*, o Olho é o símbolo mais recorrente, sendo referenciado em inúmeras cenas em que Hórus está sendo preparado como o novo rei. Há uma sequência que trata da entrega do Olho para Hórus, em que encontramos a presença do Sacerdote-Leitor, o Celebrante, Thoth, responsável pela entrega do Olho (aparecendo como “o olho do poder”) e a entrada de um dançarino para realizar a dança do olho.

#### 18-20. CENA 6

*Entrega dos bolos-shat ao rei.*

ACONTECEU QUE O SACERDOTE LEITOR [OFERECEU] AO REI DOIS BOLOS-shat.

*Tot [oferece] a Hórus o outro olho, isto é, o não conservado por Set.*

TOT (*a Hórus*) – Trago teu olho que nunca mais perderá!  
OFERECIMENTO DOS DOIS BOLOS-shat.

*Introduz-se o dançarino-iaheb.*

HÓRUS (*a Tot*) – Meu olho dança diante de ti.  
(*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 31)

Thoth, que está presente em todo o *Mistério*, representa o mantenedor da ordem, aquele que conduziu o Julgamento na Contenda entre Hórus e Seth, sendo guardião das palavras (enquanto “Verbo Criador”) de todo o ritual, responsável por devolver o Olho e preparar Hórus para ocupar o trono de seu pai Osíris. Ele conduz muitas cenas, sendo responsável por falas que nos mostram as ações realizadas no ritual, como, justamente, o momento da entrega do olho a Hórus.

Na CENA 6, vemos a entrada de um dançarino que parece trazer uma solução cênica para a simbologia do Olho. Há uma imagem poética construída com a fala de Hórus (“Meu olho dança diante de tí”) e a indicação dos movimentos do dançarino. A dança estava bastante presente na vida egípcia, desde a pré-história no vale do Nilo, com relevos que trazem dançarinas acompanhadas de crótalos e, posteriormente, em tumbas e templos pertencentes aos períodos dinásticos foram encontradas figuras pictóricas com movimento de danças e acrobacias, executadas principalmente por mulheres, com a presença de instrumentos musicais – muitas vezes, as imagens trazem a presença da marcação de um ritmo por tambores ou pelas mãos.

**A música e a dança** faziam parte de todas as comemorações egípcias, dentro e fora dos templos, como em nascimentos, casamentos, mortes, inaugurações e em todos os festivais que aconteciam no país ao longo do ano. Havia danças específicas para cada ocasião, assim como, pelas imagens encontradas, aconteciam apresentações com danças acrobáticas realizadas individualmente, em duplas (nos desenhos aparecem sempre dois homens ou duas mulheres) e em grupos.

Fig. 4. Jovens dançam enquanto outros marcam o ritmo com as mãos.



Fonte: <[https:// antigoegito.org/saqqara-onde-o-egito-antigo-e-mais-antigo/danca-acrobatica/](https://antigoegito.org/saqqara-onde-o-egito-antigo-e-mais-antigo/danca-acrobatica/)>. Acesso em: 17 jan. 2021.

Fig. 5. Desenho de carpideira a lamentar, a partir de pintura no Túmulo de Usirhat, Dinastia XIX.



Fonte: Araújo (1974).

Podemos observar pelos movimentos encontrados nas imagens pictóricas, principalmente em tumbas no Egito, que havia um repertório de **gestos simbólicos** que eram conhecidos por todos, como por exemplo, a representação do lamento, dor e desespero, que eram realizados pelo coro de carpideiras, repetindo o ato de Ísis e Néftis no *Mistério de Osíris*, que lamentam a morte de Osíris. Esses gestos simbólicos possuem uma “qualidade cênica” tanto na gestualidade, quanto na disposição das figuras nos quadros, que parecem mostrar a forma como o *Mistério de Osíris* acontecia ao observarmos os desenhos que reproduzem tais imagens. Hórus, com os quatro filhos, todos com adagas, apresentam Seth, como um asno abatido, para Osíris. Atrás de Osíris o deus Serápis. Relevô de Dendera, desenho de Budge. Fonte: Cashford (2010).

Fig. 6. Hórus, com os quatro filhos, todos com adagas, apresentam Seth, como um asno abatido, para Osíris. Atrás de Osíris o deus Serápis. Relevô de Dendera, desenho de Budge.



Fonte: Cashford (2010).

Fig. 7. Coro de carpideiras. Detalhe do Papiro de Ani. British Museum (EA 10470.6), XIX Dinastia.



Fonte: Sales (2015/2016).

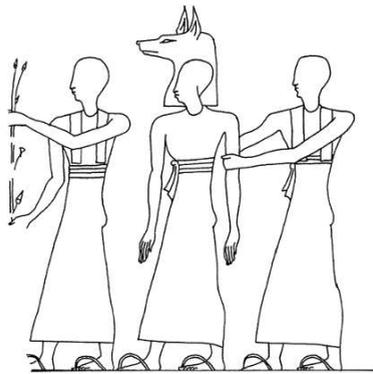
Mais um elemento que se mostra fundamental nos *Mistérios* é a **máscara**. Apesar de não termos muitos indícios de como a voz era projetada, quando Hórus ou Thoth, por exemplo, falava, existem algumas suposições que podemos inferir, assim como elas eram fabricadas, talvez de forma similar às estátuas dos deuses homenageados nos festivais, caso de Osíris em *HaKer*. No *Mistério de Osíris* a máscara está presente desde o início, com o deus *Wepwawet*, o deus relacionado ao chacal, assim como Anúbis, responsável pelo embalsamamento de Osíris, e, depois, com Thoth, que conduz o *Mistério* e está relacionado tanto a íbis quanto ao babuíno. Leprohon (2007) afirma que as máscaras teriam sido bastante utilizadas, apesar de não haverem sido preservadas, sendo uma das únicas disponíveis a de Hildesheim, no Pelizaem Museum, feita de cerâmica, com 49 cm de altura e 8kg, datada provavelmente do Período Tardio (c.600-300). Mas muitas delas podem ser observadas em imagens pictóricas e relevos, como as do Templo de Dendera, dedicado à Hathor, um dos mais ricos para se conhecer esses detalhes.

Fig. 8. Máscara de Anúbis, única completamente preservada, datada de 600 A.E.C, pertence à coleção egípcia de Roemer und Pelizaemus Museum na cidade de Hildesheim, na Alemanha.



Fonte: @ElEgiptoAntiguo, 04ago

Fig. 9. Detalhe de uma procissão do Mistério de Osíris, com a figura central usando uma máscara de Anúbis, no Templo de Dendera, dedicado à Hathor (Século IV A.E.C.). Desenho feito a partir de relevo por B. Ibronyl.



Fonte: Cauville, 1997 (apud LEPROHON, 2007, p. 267).

A máscara de Anúbis, preservada e mantida em Hildesheim, possui reenfrâncias em ambos os lados, o que teria permitido que fosse apoiada em cima dos ombros. O focinho e as orelhas da cabeça do chacal ficariam sobre a cabeça de quem a utilizasse, sendo que dois orifícios no pescoço do objeto permitiriam a visão frontal. Talvez a visão lateral fosse limitada, o que exigiria a necessidade de assistência, tal como ilustrado no relevo em Dendera. Na representação acima, o sacerdote parece usar precisamente esta máscara, sendo assistido por um sacerdote acompanhante.

As máscaras poderiam ser feitas de diferentes materiais como madeira, cerâmica, ouro e uma espécie de cartonagem, como é o caso de uma máscara recuperada por Flinders Petrie em 1888 na cidade de Kahun, datada do final do Médio Império, policromada, feita em três camadas de linho e gesso, sendo incerto qual deus representaria - com buracos para os olhos e para as narinas e, tal como a máscara de Hildesheim, sem orifício para a boca.

Emanuel Araújo, em sua tradução do *Papiro Ramesseum*, afirma que os sacerdotes que atuavam nos papéis de Hórus, Seth, Thoth etc, portavam máscaras consagradas, seguindo as exigências do que ele chama “drama-ritual”. Essa referência da consagração das máscaras pode ser encontrada também em Diodoro (I 62), que embasa nossa ideia de que a feitura de tais elementos cênicos, seguindo a forma como as imagens (estatuetas) dos deuses eram confeccionadas, também passam por um processo ritual para serem finalizadas e utilizadas durante o *Mistério*. Esse ritual era conhecido como **Abertura da Boca**, que acontecia na história de Osíris para que ele voltasse à sua consciência total e se transformasse em “alma viva” na eternidade. Esse mesmo ritual era feito em toda a coroação de um faraó, para que a força vital fosse renovada.

Na Cena 37, os servidores de Hórus colocam máscaras de macaco, representando então Thoth e depois as máscaras de lobos, como *Wepwawet*, tornando claro que eles estão realizando uma ação ritual em nome dos dois deuses, ou conforme suas ordens, o que nos parece uma interessante solução cênica com os servidores de Hórus como um coro mascarado, primeiro erguendo o cadáver de Osíris e, após, dobrando-se sob ele – mediante gestos ou movimentos que, supostamente, estariam também associados aos dois deuses.

Podemos também observar que são usados elementos como bebidas, alimentos e pedras, que são de diferentes locais do país, aparecendo os nomes das cidades nos textos, para que todo o Egito estivesse representado e as partes de Osíris pudessem estar unidas durante o *Mistério*. Encontramos também referência a tecidos utilizados nas roupas com valores simbólicos, como na cena 35, em que aparece o tecido-*sese*f, o tecido-*ifed* e o tecido-*res*.

### 107-111. CENA 35

*Trazem-se tecidos para os trajes.*

ACONTECEU QUE FORAM TRAZIDOS TECIDOS DE QUATRO E SEIS FIOS, BEM COMO VESTES DE PÚRPURA E MUITOS TECIDOS-*sese*f.

Hórus diz a Osíris que encontrará aquele que devia e (ainda) que pode nele se apoiar.

(a) TRAZ-SE TECIDO-*ifed* PARA A CAPELA BRANCA HÓRUS (*a Osíris*) – Eu arranquei sua coxa!

(b) TRAZ-SE TECIDO-*res* PARA A CASA BELA.

HÓRUS (*a Osíris*) – Que seu coração não se incite contra ti.

(c) TRAZEM-SE VESTIDO DE PÚRPURA.

HÓRUS (*a Osíris*) – Meu pai deve em mim apoiar-se.

(d) TRAZEM-SE TECIDOS-*sese*f.

HÓRUS (*a Osíris*) – A Gata-pantera reuniu teus membros!  
(*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 60).

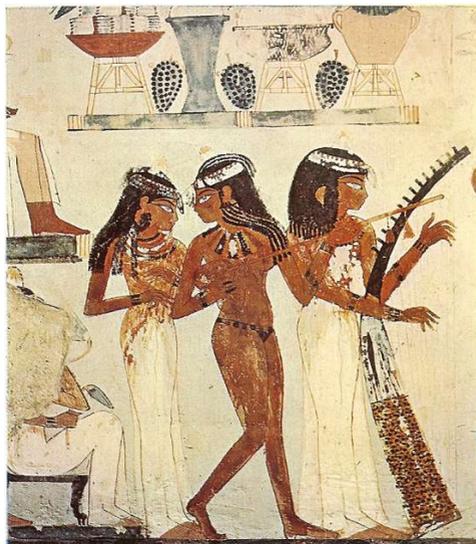
O primeiro tecido parece ser utilizado para enfaixar o corpo após o embalsamamento do deus, feito com duas ou três espécies de linho. O segundo é um tecido de quatro fios, que teria seu nome proveniente do verbo *fedi*, que significa “arrancar, rasgar” e o terceiro, um tecido de seis fios, que traz a palavra *res*, com o significado de “despertar, acordar”.

Em relação aos **figurinos** utilizados nas apresentações egípcias, podemos observar as imagens em que aparecem dançarinas, músicos e musicistas, nas quais as mulheres estão, muitas vezes, com vestes transparentes ou simplesmente cintos que parecem ser feitos com um tipo de contas que deviam produzir sons ao realizarem movimentos. Há adereços nas cabeças, também parecendo contas, e no peitoral colares coloridos, provavelmente confeccionados com pedras semipreciosas.

Em todas as partes do *Mistério de Osíris*, podemos observar que a palavra, o canto e o ritmo são imprescindíveis para que as forças divinas possam ser alcançadas. Na CENA 21 do *Ramesseum*, por exemplo, acontece a preparação do altar

com os sacerdotes colocando as oferendas, comandados por Thoth, na presença dos servidores de Hórus e Seth, e para que a restauração do Olho seja realizada no rosto de Hórus é iniciado um canto, “puxado” pelo chefe do coro. E os servidores de Hórus dizem a Geb: “não há outro deus que faça aquilo que temos de fazer!” (*Papiro Ramesseum* apud ARAÚJO, 1974, p. 46), afirmando que não é possível deixar para que os deuses realizem o que homens e mulheres precisam fazer aqui. Tal ideia está presente na forma como Osíris é reconstituído, então Hórus, como uma espécie de representante de todos os humanos, é aquele que precisa realizar o trabalho.

Fig. 10. Três mulheres musicistas, detalhe de Banquete retratado na Tumba de Nakht. Dinastia XVIII.



Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Música\\_do\\_Egito](https://pt.wikipedia.org/wiki/Música_do_Egito)>. Acesso em: 14 set. 2020.

No *Livro dos Mortos*, no capítulo 183, há um hino, uma composição do Novo Império, que seria cantado por alguém que seria julgado no mundo dos mortos e que havia participado do Festival, sendo um seguidor de Thoth:

Cheguei perante ti, Ó Filho de Nut, Ó Príncipe da Eternidade!

Sou um seguidor de Thoth, rejubilando-me com tudo o que ele fez.

Ele trouxe o doce ar para tuas narinas;

Vida e vigor para alegrar tua face;

E o vento Norte, que vem de Atum, para tuas narinas.

Ó Senhor da Terra Sagrada!

Fez a luz brilhar sobre teu corpo inerte,

Por ti ele iluminou os caminhos escuros,

Por ti ele dispersou a fraqueza de teus membros por seu potente [encantamento,  
Por ti ele reconciliou as Duas Terras,  
Por ti ele pôs fim à tempestade e à confusão,  
Por ti ele pacificou as Duas Terras,  
De modo que elas estão juntas em paz, afastando a ira de seus corações  
De modo que confraternizem.  
(*Livro dos Mortos* apud CLARK, 2004, p. 171).

O Hino estava endereçado a Osíris, mas era de Thoth que falava. Como deus da escrita, da linguagem, da fala, era o possuidor da palavra, do poder dos encantamentos e foi enaltecido em cantos e hinos, assim como outros deuses. Nos Templos egípcios havia os sacerdotes e sacerdotisas responsáveis pelos cantos, como temos o exemplo de Sha-Amun-en-su (750 A.E.C.), em seu sarcófago aparece a designação como cantora (*heset*) de Amon, sendo responsável pelos cantos cerimoniais do Templo de Karnak, onde acontecia o Festival *Opet*.

Alguns egiptólogos afirmam que os cantores e cantoras eram instruídos em escolas de canto, provavelmente dentro dos templos, que eram responsáveis pela instrução no Egito e tinham uma importante posição dentro da corte faraônica. Há referências de que nos palácios havia também professores, aparecendo em túmulos descrições como “instrutor de cantores reais”, “superintendente de cantores palacianos”, “diretor de cantores palacianos” ou “diretor de todo o belo entretenimento do rei”, formando músicos, cantores e dançarinos que faziam parte do harém, e preparavam as apresentações que eram realizadas nos palácios ou em eventos reais. Essas funções eram realizadas por homens e mulheres, como podemos observar os nomes de alguns instrutores, aparecendo Hem-Rê que ostentava os títulos de “superintendente das cantoras” e “superintendente das mulheres dançarinas do harém”.

Fig. 11. Sarcófago de Sha-Amun-en-su (750 A.E.C.), cantora (*heset*) de Amon, responsável por funções cerimoniais no Templo de Karnak.



Fonte: <<http://www.museunacional.ufrj.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

Foi possível também encontrar a descrição de uma “Escola de Mênfis”, em que instrumentistas, cantores e dançarinos poderiam ter formação, considerando que eram bastante requisitados para celebrações particulares e havia também apresentações realizadas pelas cidades do Egito, formadas por músicos, cantores, dançarinos, acrobatas e aqueles que contavam ou recitavam histórias e poemas.

A referência mais antiga encontrada sobre um músico parece ter sido da V dinastia, em que temos o nome de **KhoufouAnkh**, que tocava no palácio do rei Userkaf (2465 a 2458 A.E.C.) e ocupava o posto de cantor, diretor dos cantores e flautista da corte. Por seu prestígio, teve permissão de construir seu túmulo, primorosamente decorado, nas proximidades das pirâmides de Gizé. Em vários relevos do Império Antigo (c. 2575 a 2134 A.E.C.), ao lado dos instrumentistas, identificamos uma ou mais figuras que fazem sinais com as mãos, havendo uma relação entre os sinais e a posição das mãos do instrumentista, como se regessem o desenvolvimento melódico ou rítmico, tais sinais parecem ter sido a mais antiga forma de notação musical.

**Fig. 12.** Homem toca flauta acompanhado de um cantor, que parece executar uma espécie de regência com sua mão direita. Tumba de Nenkhefetka, em Saqqara, 2400 A.E.C. Museu Egípcio do Cairo.



Fonte: <<https://egymonuments.gov.eg/en/subportals-group/the-egyptian-museum>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

Os cantos estavam presentes no trabalho de camponeses, mulheres ceifeiras, pastores, pescadores e artesãos, e foram encontradas canções de amor, de entretenimento e cantos fúnebres, assim como hinos. Em todos os ritos associados com a agricultura, por exemplo, havia a presença dos cantos, iniciando com as ceifeiras cantando um lamento, acompanhado por uma flauta, para expressar sua tristeza pelo primeiro corte da colheita, ato que parecia simbolizar o ferimento em Osíris. Todavia o lamento desenvolvia-se para a alegria em ver o deus restituído, trazendo o alimento para todos. O que parece é que, a cada colheita, os cantos sintetizavam o *Mistério de Osíris* até a coluna *Djed* ser erigida no campo, como sinal da elevação do deus e do término da colheita.

Essa combinação, da dança com a música, parecia ser mais comum entre as mulheres do que entre os homens, pelo menos há uma quantidade bem maior de imagens em templos e tumbas que retratam mulheres a dançar e a tocar um instrumento, enquanto os homens não aparecem dançando. A egiptóloga Gay Robins descreve uma gravura do reinado de Hatshepsut, a Rainha Faraó (1479-1458 A.E.C.) retratando uma performance musical, com um harpista masculino executando e cantando um hino à divindade enquanto as mulheres aparecem para dançar “interpretativamente”, como a pesquisadora descreve, talvez no lugar de homens:

São mostradas várias dançarinas acrobáticas a fazer curvas para trás, ou a dançar energeticamente com os seus cabelos a cair sobre o rosto. Numa cena, as suas ações são legendadas “pelos dançarinos”. Outras mulheres não estão a dançar, mas agitam os sistros com uma mão e seguram um colar masculino na outra; elas também cantam um hino (ROBINS, 1993, p. 146).

Talvez as mulheres fossem responsáveis pelas danças e, muitas vezes, através de uma espécie de código, como o colar masculino na mão, deixassem claro que era um homem a dançar. Eram utilizados tambores que marcavam o ritmo, tanto nas práticas iniciáticas, como nas apresentações públicas e qualquer forma de celebração, não apenas dentro dos templos ou nos festivais, mas na vida cotidiana dos egípcios, aparecendo imagens de banquetes com a presença de dançarinas e de outros instrumentos além dos tambores, como as harpas, liras, flautas simples e duplas e algumas espécies de alaúdes.<sup>8</sup>

O *Mistério de Osíris* no Festival de *HaKer* parecia ser apresentado como um grande painel ou mural, em que uma história era mostrada, com personagens e posições determinadas, com a presença de música, dança, a palavra e a profundidade do simbolismo de cada ação.

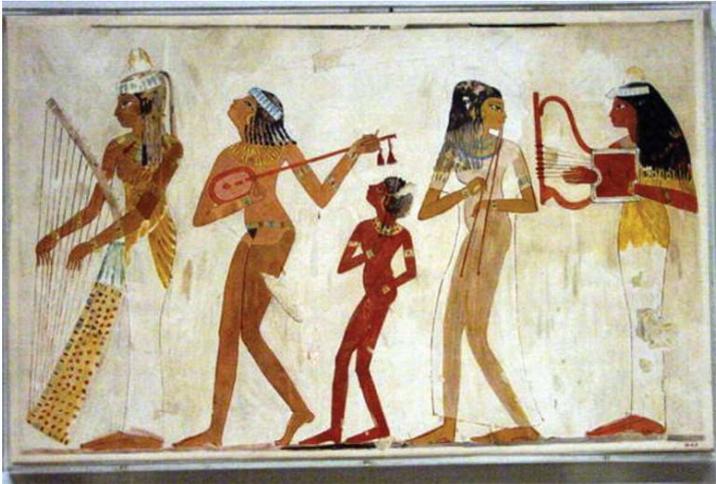
Os dois últimos dias do *Mistério* eram uma grande celebração pela ressurreição de Osíris, os elementos presentes nos permitem observar como seus acontecimentos e sentidos simbólicos estão em consonância com *Mistérios* posteriores, como os gregos e os cristãos. Como no Egito, onde Ísis buscava Osíris e o povo os acompanhava em procissão, nos *Mistérios de Elêusis*, na Grécia, havia uma grande festa após os participantes da procissão rememorem a busca de Deméter por Perséfone, desenhando um caminho que, de forma similar, a Paixão de Cristo revive anualmente (provavelmente desde 325 d.C, com o Concílio de Niceia<sup>113</sup>, ou talvez até antes, logo após a morte de Jesus). Com o advento do Cristianismo, os templos egípcios foram fechados ou transformados pelos romanos em lugares

---

8 Nos dias de hoje há um grupo de professores do curso de Educação Musical da Universidade de Helwan, no Cairo, que criou uma pós-graduação de Música do Antigo Egito, em que uma trupe musical foi criada, chamada de “Os netos dos Faraós”, com a recriação dos instrumentos que teriam sido utilizados no Egito faraônico, assim como o que eles chamam de *poesias hieroglíficas*, que são textos encontrados nas paredes, tetos, colunas de templos, escritos em hieróglifos, que foram transformados em cantos.

de culto cristão. Porém, ao mesmo tempo que apagaram imagens e escritos hieroglíficos nas paredes de templos e tumbas egípcias, como podemos observar no Templo de Karnak, com imagens cristãs feitas sobre os desenhos originais do Antigo Egito, o cristianismo utilizou símbolos e manifestações egípcias ao formatar sua religião.

**Fig. 13.** Pareda da Tumba de Tutmés IV, no Vale dos Reis, Luxor.



Fonte: <<https://www.descobriregipto.com/musica-e-a-danca-no-egito-antigo/>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

No séc. XX, pesquisadores como Martin Bernal, George James e Cheikh Anta Diop, extremamente criticados no mundo acadêmico, revisaram estudos sobre raças e culturas fora da Europa e defenderam um legado egípcio que atravessou as fronteiras geográficas e temporais. Como nos diz Obenga (2004), grande parte da filosofia ocidental está profundamente enraizada na noção de que a razão é a única base válida para a ação, é a principal fonte de conhecimento e verdade espiritual. Outras civilizações são geralmente julgadas pelos critérios dessa atitude racionalista, que não contempla a emoção, a experiência sensível ou espiritual. Tais experiências possuem em sua base o ritual e os símbolos, como podemos identificar na cultura egípcia e em tantas outras alinhadas com uma cosmopercepção em que a ancestralidade é a força que precede e constitui os seres dentro de uma perspectiva verdadeiramente coletiva, como bem ressaltou Wanderson Flor (2020), pesquisador das filosofias africanas e afro-diaspóricas.

No *Mistério de Osíris*, Maat aparecia na Barca do Sol junto com Thoth como forças feminina e masculina, que sustentavam a ordem cósmica e guiavam – como conhecedores da Verdade e da Ordem do Universo, que sabiam a sequência das coisas e, o traçado do tempo cósmico – a Barca no retorno da imagem de Osíris ao Templo. A deusa Maat, usando como símbolo uma alta pena de avestruz

em sua cabeça, era chamada de filha de Rá, mas era também conhecida como dama dos céus, rainha da terra, senhora do submundo e amante de todos os deuses, porque todos “vivem por Maat” – mais do que uma deusa, Maat era um conceito, representava a Verdade, a Justiça, a Ordem. A filosofia egípcia tinha como base a sabedoria de Thoth e a perfeição moral e espiritual de Maat, como fundamentos de todo aprendizado na vida. Interessante que na língua egípcia, “sabedoria” e “prudência”, que para os egípcios implicava na consciência dos princípios da conduta moral e do comportamento social, são expressas pela mesma palavra: *sat*, sendo *sai*, uma pessoa sábia, que para a Filosofia Africana seria a primeira definição de “filósofo”. Talvez Thoth seja a grande inspiração filosófica do Egito, sendo aquele que teria ensinado um sistema alfabético de escrita que compreende signos e imagens, com formas gráficas e concretas que os egípcios usavam para também pensar abstrações, como afirma Obenga (2004).

Obenga utiliza a palavra “tradição” que acreditamos ser a palavra mais pertinente para se falar do conjunto de ensinamentos egípcios que foi interpretado posteriormente como religião. O modo de vida e a filosofia de tal civilização, assim como a ciência e a arte, tinham como base uma **Tradição**, com um conjunto de preceitos espirituais manifestados através de rituais organizados - o *Mistério*. Talvez o que James chamou de *Sistema Mistério Egípcio*, é o que Obenga e nós estamos chamando de Tradição. Ela pode ser compreendida como a herança que é transmitida de geração em geração, que pode acontecer de forma oral e também escrita, como no caso do Antigo Egito, que se valeu dos escribas e artistas para que sua história ficasse gravada nos papiros, estelas, paredes, tetos, colunas de seus templos. Hampaté Bâ (2010), ao escrever sobre Tradição, coloca a oralidade nas nações africanas como a forma central de manutenção do que ele chama de “tradição viva”. Dentro da tradição oral, o espiritual e o material não estão dissociados e ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, afirma o pensador. O que é importante ressaltar aqui, através da ideia de Hampaté Bâ, é que cada elemento de uma Tradição permite remontar à Unidade primordial, conduzindo o homem à totalidade, e esse era o *Mistério*, como os egípcios apontavam.

A Palavra, compreendida pela forma como Thoth a teria transmitido, remonta à própria criação do homem, revelando o *Mistério*, tendo em Osíris o grande exemplo a ser compreendido. Em relação ao *Mistério egípcio* como uma apresentação ritual, é possível encontrar correspondências em outras culturas, além da grega ou da romana. Toriz (1993 apud LIGIÉRO, 2019), analisa algumas festas ritualísticas, como o caso de performances em festas astecas pré-colonização espanhola que realizava o ritual guerreiro Il tlacaxipehualiztli, o qual acontecia no entorno do Templo Maior de Tenochtitlan, e elenca quatro pontos:

- A ação se desenvolve ao ar livre.
- Em quatro festas analisadas há a presença de cantos, música e danças.
- Participação de toda a comunidade local nas cenas apresentadas.
- Presença de máscaras, figurinos, oferendas e elementos cênicos.

Tais características fazem parte da forma como os festivais aconteciam no Egito faraônico e a história de Osíris era mostrada, sendo outra característica comum o caráter anual das festas, mantendo uma forma que existiria desde os primórdios de cada civilização. Ligiéro (2019), ao estudar inúmeras manifestações e suas semelhanças, nomeando-as “teatro das origens”, afirma que seriam encenações de histórias cosmogônicas provenientes de antigas tradições em que um grupo afirma sua identidade e manipula simbolismos através do canto, da dança, da utilização de figurinos, adereços, máscaras, maquiagens e o que ele chama de “técnicas de representação”. Porém, de acordo com a Filosofia Africana a ideia de representação nos parece deslocada na medida em que sugere que algo é “como” outra coisa, não pressupõe que a divindade não é “como” a natureza, pois viveu, foi um ancestral, e nesta concepção, o humano é divino e o divino é humano, não havendo uma distinção binária entre eles.

É interessante observar que Seth, apesar de ter sido julgado e os deuses terem ordenado que ele estivesse na Barca de Rá com a função de lutar todas as noites com a serpente, ele se mantinha presente durante todo o *Mistério*, pois era necessário que a cabeça de Seth fosse retirada, que sustentasse e estivesse abaixo de Osíris no *djed*, mostrando que as duas forças juntas sustentam a ordem e criam a estabilidade do cosmos.

O *Mistério* chegava ao final com cantos que celebravam a união de Osíris com o Nilo e também com Rá. O Nilo normalmente transbordava e fertilizava as terras egípcias, que anunciava que o ano seria bom. Nos momentos finais do *Mistério* todos estavam reunidos - deuses, servidores, coros, sacerdotes, príncipes, Faraó, povo -, realizando juntos a celebração de união, e esse seria o sentido da Unidade revelada pela trajetória de Osíris até seu renascimento, em que reúne todos os aspectos da Criação em seu corpo transfigurado e múltiplo. A magia foi feita e a ordem cósmica estava restabelecida.

A estátua de Osíris do ano anterior era enterrada sem tristeza, mas com gritos de alegria. O povo gritava: “meu corpo para a terra, minha alma para o céu!” (Hino a Osíris apud CLARK, 2004, p. 118). Pão e cerveja faziam parte da celebração, como está escrito na Sala de Osíris no Templo de Abidos: “mil pães, mil cervejas, que Hapi trouxe de sua cova” (Inscrição no Templo de Abidos apud CASHFORD, 2010, p. 188), assim como, ao final do Grande Hino a Osíris, na Estela de Amenmes120, há uma nota: “que ofereça um repasto funerário de pão e cerveja, bois, gansos, incenso, unguento, trajes e plantas de toda espécie e que tenha o poder de realizar transformações, de ser potente como o Nilo, aparecer como *ba* vivente, contemplar o disco solar do amanhecer.” (Grande Hino a Osíris apud ARAÚJO, 2000, p.345).

O Festival de *Haker* chegava ao seu encerramento, com uma grande festa em que o povo celebrava a vida, a morte e o renascimento, que fazem parte do movimento cósmico e da essência do aprendizado que a história de Osíris trazia. Chegar a ser alma viva era um longo caminho que o *Mistério* mostrava – era preciso subir a escada de Osíris, mas antes era preciso encontrá-la, e apenas descendo ao

Mundo Subterrâneo para receber tal permissão. E nesse trajeto um espaço/tempo era construído e consagrado de forma coletiva, através de um ritual que era vivido e compreendido como uma grande manifestação cultural em um formato essencialmente cênico.

Podemos compreender o *Mistério de Osíris* em muitos planos – do terreno ao cósmico, do individual ao coletivo, como a viagem que realiza cada alma, em que todos os deuses são partes de cada um, com suas lutas, quedas, mortes e vitórias, como uma dança em que se aprende a música, os gestos, os passos, e se descobre que é necessário usar a Palavra e a Ação para criar a si próprio e se sentir pertencendo à Criação. Ao mesmo tempo, compreende-se que essa é uma dança compartilhada e que, apenas assim, uma sociedade existe enquanto reflexo do Cosmo, desse modo outro plano pode ser percebido, o do Alto. É como uma realidade dentro da outra, uma realidade que toca outra em um movimento que se perpetua, eterniza e expande. É isso que o *Mistério* parece trazer como revelação.

### Encerramento

O *Mistério de Osíris* enquanto forma cênica, se mostra potente, profunda e espetacular aos nossos olhos. Seu grande cenário eram as terras egípcias, nas quais cada construção tinha uma conexão com o céu – as pirâmides, tumbas, palácios e templos estavam devidamente colocados a partir de cálculos matemáticos e astronômicos que faziam parte da Sabedoria do Antigo Egito. Dança e música estavam presentes no *Mistério* e também tinham funções definidas, considerando que participavam da formação das imagens e sonoridades da performance ritual, a exemplo do dançarino que dança como se fosse ele o próprio Olho de Hórus que será entregue a Osíris, ou os cantos que aconteciam, podendo ser de lamento ou de alegria pela restituição do deus.

Encontramos nos textos estudados diálogos entre deuses, narrações normalmente feitas pelo coro ou por Thoth, bem como a forma que compreendemos ser a base do *Mistério*: a participação de dois sacerdotes fundamentais – o **Leitor** e o **Celebrante**. O primeiro era responsável pela Palavra, escrita em um Livro que continha todos os passos do *Mistério* desde o princípio da civilização egípcia, e o outro pela Ação, também descrita no mesmo Livro. Apenas a comunhão entre esses dois elementos gerava a força necessária para que o ritual tivesse êxito.

E, de acordo com as estelas encontradas, havia um dirigente que concentrava a organização geral de toda a apresentação, os muitos elementos presentes na grande travessia que o *Mistério* proporcionava: músicos, cantores, dançarinos, oficiantes, leitores, coros, procissão, sacerdotes ou pessoas ligadas à nobreza que estavam como deuses (utilizando máscaras e figurinos). Também muitos objetos e adereços, como as imagens de Osíris (a antiga que era enterrada e a nova que era construída durante o Festival); a Barca *Neshmet*, além de outras tantas barcas dos grupos de servidores dos deuses Osíris, Ísis, Hórus, Seth, Anúbis e Thoth. Pela forma como está descrito em algumas inscrições e textos, identificamos que, além desse dirigente geral, havia sempre em cada grupo – tanto dos servidores, como

do coro (ou coros), dançarinos, cantores, músicos e até dos Sacerdotes Leitores e Celebrantes –, um oficiante principal dentre outros sacerdotes que faziam parte de cada um dos séquitos, como assistentes que participavam da grande apresentação.

Para Cheikh Anta Diop (2011), *Kemmet* (Egito) é para a África o que a Grécia foi para o Ocidente. E lá se encontrava uma proposta civilizatória que banhou todo o continente africano, com um princípio filosófico de partilha, de conduta e caráter, personificado em Maat, em que a ideia de SER não vive sem o COLETIVO e nele está a ancestralidade, a força vital para todos seres vivos.

Se focarmos especificamente no campo das artes da cena, podemos supor que a dificuldade em olhar para uma cultura tão distante no tempo e no espaço – e a complexidade que esse processo de aproximação representa –, contribui para que os círculos das teorias teatrais optem por “reinventá-la” ou “esquecê-la”. Temos que considerar que, a partir da delimitação de uma “origem grega”, uma ideia universal de teatro foi se construindo e “apagando” abordagens de outras culturas que não partilhassem da mesma noção de arte ou não possuíssem termos equivalentes aos utilizados na tradição euro-ocidental. O original grego da *Poética*, de Aristóteles, considerada a obra basilar da tradição teatral euro-ocidental, nunca foi encontrado e seus preceitos foram adotados baseados, principalmente, em um “manuscrito do séc. XII, suplementado por um material de uma versão inferior, provavelmente do séc. XIII ou XIV, além da tradução árabe do séc. X” (CARLSON, 1997, p. 14). Para Florence Dupont “são os teóricos do teatro que, desde o Século XIX, se tornaram culpados por uma verdadeira mistificação ao edificarem, a partir da *Poética*, inflada e potencializada com o milagre grego, uma doutrina universalista e literária do teatro das origens e das origens do teatro” (DUPONT, 2007, p. 16) (tradução nossa).

Nesse sentido, a ideia de Dupont de liberação da cena contemporânea das amarras da tradição aristotélica institucionalizada nos levaria a descobrir formas cênicas fundadas em outros princípios – místicos e míticos –, presentes ainda na Grécia Antiga. Até o século III E.C., com a institucionalização do Cristianismo, povos como o grego, o romano, o persa, o assírio, além de hicsos, hebreus, fenícios e macedônios, conviveram com o modelo de vida egípcio e a percepção de mundo constituída através dos fundamentos da filosofia do Antigo Egito.

## Referências

- ARAÚJO, E. **Escrito para a eternidade – A Literatura no Egito Faraônico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- ARAÚJO, E. **Papiro Dramático do Ramessuem**. Tradução, comentário e introdução. Manuscrito depositado na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1974.
- ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III e IV**. São Paulo: Hunter Books, 2013.

- BATY, G.; CHAVANCE, R. **Vie de l'art théâtral des origines a nos jours**. Paris: Ed. Librairie Plon, 1932.
- BERNAL, Martin. **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**. Volume I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985. New Jersey: Rutgers University Press, 1987.
- BRANCAGLION Jr, A. **Os Mistérios Osíriacos e o Teatro no Antigo Egito**. Clássica, v. 9110, n. 9/10, p. 11-18, São Paulo, 1996/1997.
- BUDGE, E. A. W. **O Livro Egípcio dos Mortos**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- BUDGE, E. A. W. **A Religião Egípcia: Ideias Egípcias sobre a Vida Futura**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CARDOSO, C. F. **Os Festivais como encenação da sociedade**. Phônix, Rio de Janeiro, v. 18, n. 01, p. 12-26, 2012.
- CARVALHO, T. **Paixão de Osíris**. Curso de Egito Místico. João Pessoa: AD'OR, 1997.
- CARVALHO, T. **O Mito de Osíris e o Festival de HaKer**. João Pessoa: AD'OR, 2017.
- CASHFORD, J. **El Mito de Osiris: Los Misterios de Abidos**. Girona, España: Ediciones Atalanta, 2010.
- CAUVILLE, S. **Le Temple de Dendara: les Chappelles Osirienne**. Cairo: Institut Français d'Archéologique Orientale, 1997.
- CHAMPOLLION, J. F. **Textes Fondamentaux sur L'Egypte Ancienne**. Paris: La Maison de vie, 1996.
- CLARK, R. **Símbolos e Mitos do Antigo Egito**. Deuses, Mitos e Cultos. São Paulo: Hemus, 2004.
- DIOP, C. A. **Origem dos antigos egípcios**. In: MOKHTAR, G. (Org.). **História Geral da África: a África antiga**. São Paulo: Cortez/Brasília: UNESCO, 2011. (p. 39-70).
- DRIOTON, É. La question du théâtre égyptien. In: **Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres**, 98, 1954a. p. 51-63. Anais... Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1954\\_num\\_98\\_1\\_10221](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1954_num_98_1_10221)>. Acesso em: 27 fev. 2020.
- DRIOTON, É. Le Théâtre dans l'Ancienne Egypte. **Revue d'histoire du théâtre**, Paris, v. 01/02, p. 07-45, 1954b.
- DRIOTON, É. Le Théâtre égyptien. In: DRIOTON, É. **Pages d'égyptologie**. Caire: Ed. Rev. du Caire, 1957. (p. 217 -372).
- DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampire do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas – I**. Da Idade da pedra aos Mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELIADE, M. **O conhecimento sagrado de todas as eras**. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- GAMA-ROLLAND, C. **Atividades físicas egípcias antigas: jogos, treinamento militar e a força real**. R. Museu Arq. Etn., 29: 7-19, 2017.

- GEISEN, C. **The Ramesseum dramatic papyrus** – a new edition, translation, and interpretation. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of PhD Graduate Department of Near and Middle Eastern Civilizations University of Toronto, 2012.
- HAMPATÊ BÂ, A. **A Tradição Viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África I - Metodologia e Pré-História da África. Brasília: UNESCO, 2010. (p. 167-212).
- HERÓDOTO. **Histórias. Livro II** – Euterpe. São Paulo: Edipro, 2016.
- JAMES, G. G. M. **Stolen Legacy**: Egyptian origins of Western Philosophy. Trenton, New Jersey: African World Press, 1954.
- LEPROHON, R. **Ritual Drama in Ancient Egypt**. In: CSAPO, E.; MILLER, M. (Orgs.).  
The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (p. 259-292).
- LIGIÉRO, Z. **Teatro das Origens**. Estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- OBENGA, T. **Egito**: História Antiga da Filosofia Africana. [s/l], 2004. [Tradução para uso didático, para o projeto de pesquisa Dissecando o racismo epistêmico: a urgência de outra perspectiva no ensino de filosofia, por Vinícius da Silva]. Disponível em: <<https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>>. Acesso em: 27 mar. 2019.
- PLUTARCH. **Moralia**. vol. V. Trad. Frank Cole Babbitt. Londres: Harvard University, 1999 (Loeb Classical Library).
- SHAFER, B. (org). **As religiões no Egito Antigo**. Deuses, mitos e rituais domésticos. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

### Lives e Palestras Virtuais

- VAGAMUNDOS – um Laboratório Cênico: **Abrindo Terreiros – Cosmologias e Cosmopercepções Africanas I**. São Paulo: Centro de Pesquisa Teatral – SESC Anchieta. Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ikuuWqXe3a8>>. Acesso em: 08 out. 2020. Mediação de Maria Thaís Lima Santos. Convidados: Katuscia Ribeiro e Tiganá Santana.
- VAGAMUNDOS – um Laboratório Cênico: **Abrindo Terreiros – Cosmologias e Cosmo-percepções Africanas II**. São Paulo: Centro de Pesquisa Teatral – SESC Anchieta. Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3XSMpi8hHyo&t=6135s>>. Acesso em: 14 out. 2020. Mediação de Maria Thaís Lima Santos. Convidado: Wanderson Flor.