

# A FASE DE "PRÉ-SACRIFÍCIO" E A FIGURAÇÃO DE ANIMAIS: *uma revisão bibliográfica sobre as cenas do ritual de sacrifício animal em vasos de cerâmica pintados da região ática - séc. V a.C.*

**ERIK DE LIMA CORREIA**

Graduando em História (UNIFESP)  
Bolsista de Iniciação Científica FAPESP  
Orientador: Glaydson José da Silva  
ecorreia13@unifesp.br

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma revisão da bibliografia mais relevante sobre a figuração de cenas de rituais de sacrifício animal em vasos de cerâmica pintados da região ática do século V a.C. Há uma vasta contribuição multidisciplinar sobre o assunto, mas também uma inconsistência por parte da bibliografia especializada em relação à figuração de animais em cenas da fase chamada de "pré-sacrifício". Ao analisar a bibliografia, levando em conta os objetivos, especificidades e temática de cada obra, pude perceber que há diferentes abordagens que convergem e divergem entre si. Há múltiplos significados atribuídos aos animais figurados: ora são limitados apenas como vítimas do ritual; ora são atribuídos a eles outros significados estéticos e culturais.

## PALAVRAS-CHAVE

*Ritual de sacrifício animal; cerâmica pintada; cenas de sacrifício; figuração de animais; bibliografia.*

## ABSTRACT

This article aims to present a review of the most relevant bibliography on the figuration of scenes of animal sacrifice rituals in painted pottery vases in Attic region from the 5th century BC. There is a vast multidisciplinary contribution on the subject, but also an inconsistency on the part of the specialized bibliography regarding the figuration of animals in scenes of the phase called "pre-kill". Taking into account the

objectives, specificities and themes of each work, I could see that there are different approaches that converge and diverge among themselves by analyzing the bibliography. There are multiple meanings attributed to the figured animals: sometimes they are limited only as victims of ritual; sometimes are attributed to them other aesthetic and cultural meanings.

## KEYWORDS

*Animal sacrifice ritual; painted pottery; sacrifice scenes; figuration of animals; bibliography.*

## INTRODUÇÃO

Muito tem sido pesquisado e escrito por estudiosos de vários ramos das humanidades sobre as origens, estrutura e funções sociais dos rituais de sacrifício na Grécia Antiga. Muitos dos problemas levantados pelos estudiosos estão relacionados a questões antropológicas, históricas e arqueológicas. Quando se trata do estudo das figurações em que este tipo de ritual aparece, o elemento que mais tem recebido atenção pelos estudiosos são os momentos finais do mesmo, quando não é possível identificar o animal que foi sacrificado. As cenas que representam animais vivos, inteiros e/ou sendo preparados para o sacrifício é tão extensa em números quanto as cenas finais do ritual.

Interessa-me aqui, desta forma, intensificar os estudos acerca do quão significantes eram as cenas de “pré-sacrifício” nos vasos pintados, em que o animal se encontrava figurado vivo e inteiro e, por meio disso, entender a importância desta, principalmente para os artesãos que as pintavam. As cenas finais do ritual de sacrifício por si só são bem expressivas acerca da experiência religiosa dos artesãos (Van Straten, 1995, p. 115)<sup>1</sup>, por isso buscarei entender essa mesma experiência por meio das cenas iniciais, tomando como objeto central os animais figurados, sua estética e seu simbolismo cultural.

Este artigo tem como objetivo trazer uma revisão bibliográfica acerca das obras dos estudiosos que trabalham com as cenas iniciais do sacrifício. É importante deixar claro que há um forte diálogo entre as questões arqueológicas e artísticas deste conjunto de cenas. Com isso, é imprescindível a presença tanto das obras de especialistas em arqueologia quanto obras de história da arte para entender aspectos estéticos, contudo, de certa maneira, trabalharei neste artigo com obras de antropólogos, que me auxiliam a entender os aspectos culturais e simbólicos do ritual.

---

1 E ofereciam aos artesãos um escopo maior de motivos para as cenas.

## A ORGANIZAÇÃO DAS CENAS DE “PRÉ-SACRIFÍCIO”

O ponto de partida é a obra de Folkert Van Stratén (1995), *Hiera kalá: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*. Além de trazer um catálogo rico tanto em figurações de vasos pintados como também de relevos votivos, o estudioso nesta obra é o primeiro a organizar as cenas de vasos pintados em três fases distintas: a fase do “pré-sacrifício”; a fase do “sacrifício”; e a fase do “pós-sacrifício” (VAN STRATEN, 1995, p. 09)<sup>2</sup>. Não só as organiza, como delimita a composição das cenas, diferenciando-as. Como ressalta o autor, a fase de “pré-sacrifício” é aquela em que é possível identificar o animal inteiro e completo figurado na cena (VAN STRATEN, 1995, p. 10). Tenho, então, não só uma menção à questão animal, mas também a relevância de sua figuração na cena. Diferente da cena de “pós-sacrifício”, em que não é possível identificar o animal que foi sacrificado, mas apenas algumas partes, como a cauda (VAN STRATEN, 1995, p. 10), a fase do “pré-sacrifício” é aquela que estabelece o animal como um agente importante na composição da cena. Van Stratén também faz menção às cenas de “sacrifício”, a fase intermediária. No entanto, ao contrário da primeira e da última fase, as cenas de “sacrifício”, em que o animal é figurado sendo morto, são muito escassas (VAN STRATEN, 1995, p. 09).

Em relação à composição das cenas na fase de “pré-sacrifício”, Van Stratén se estabelece, novamente, como ponto de partida para entender os elementos que compõem esse tipo de fase. Para o estudioso, há nesta fase outro tipo de divisão que deve ser considerada, estabelecida em: rituais preliminares diante de um altar<sup>3</sup>, e a procissão sacrificial (VAN STRATEN, 1995, p. 14)<sup>4</sup>. Essa divisão em fases de cenas será usada por alguns autores posteriores a Van Stratén, como Sheramy Bundrick (2014), por exemplo, e será apresentado mais a frente neste artigo.

Van Stratén caracteriza os elementos presentes nas duas divisões, como os *chernips*<sup>5</sup>, do *sphageion*<sup>6</sup> e do *kanoun*<sup>7</sup>, objetos muito presentes em cenas de rituais preliminares. Estes se diferenciam das cenas de procissões, em que quase sempre é possível identificar um grande número de figuras humanas na cena, em cortejo com a vítima (Van Stratén, 1995, p. 14), podendo ter, em algumas vezes, a figuração de um contexto musical (Cf. Cerqueira, 2002; Cerqueira, 2015). Com isso, é possível ver em

2 No original: “pre-kill”; “the kill”; e “post-kill”. Opto, assim, pela tradução livre.

3 A bibliografia no geral chama esta fase de *archestai* ou *katarchestai*, opto pela primeira.

4 A bibliografia costuma chamar esta fase de *pompe*, então opto por usar o termo durante o texto.

5 Bacia de água lustral utilizada para purificar o altar, o sacerdote e o animal, dependendo do tipo. Para animais de grande porte, como touros, usava-se para dar para beber. (VAN STRATEN, 1995, p. 32)

6 Recipiente que, durante o sacrifício, era utilizado para o recolhimento do sangue do animal e seu armazenamento. (Liddell. *A Greek English Lexicon*. 1996, p. 1737).

Ao usar como um recipiente de armazenamento, o sangue do animal era guardado e usado futuramente para propósitos alimentares. (EKROTH, 2002, p. 245)

7 Cesto sacrificial, normalmente carregado por moças, canéforas, em procissões. Em rituais privados, são carregadas por jovens do sexo masculino. Dentro do cesto, segundo a literatura, encontram-se grãos de cevada, a fita para adornar o animal e a faca para seu assassinio. (VAN STRATEN, 1995, p. 12;32)

obras como a de Walter Burkert, que o meio de formação grupal dentro das atividades do ritual de sacrifício animal a princípio é a procissão (1985, p. 87).

Não seria difícil, desta forma, identificar as cenas que figuram procissões sacrificiais, tendo em mente que Van Straten exclui desta categoria cenas que mostram apenas o animal e seu condutor e que não tenham elementos (tipo de veste, acessórios, guirlandas) que demonstrem ser uma cena relacionada ao ritual (VAN STRATEN, 1995, p. 12). É possível ver, no entanto, na Figura 1, uma cena em que aparece apenas o animal e seu condutor. O animal está sendo guiado por um condutor usando um *himation*. Seus pés estão descalços e em sua cabeça há algo que se assemelha a uma coroa. Como ressalta Mireile Lee, o vestuário tem uma importância significativa na religião e no ritual dos gregos antigos e na cena há como exemplos os pés descalços, relacionados à entrada no mundo sagrado, e as coroas ou grinaldas na cabeça, que identificam os participantes da ocasião, assim como os oficiais do ritual (2015, p. 214-216). Além de Lee, Van Straten também explica que os participantes em uma cerimônia sacrificial devem levar em suas cabeças uma coroa ou uma grinalda (VAN STRATEN, 1995, p. 161). Desta forma, é possível identificar estes elementos na Figura 1, podendo classificá-la como uma cena de sacrifício animal.

Em relação aos animais presentes nas cenas, Van Straten categoriza a questão da escolha de determinados tipos de animais e as relaciona a outros tipos de fontes. Ao tratar dos vasos pintados, o pesquisador explica que a grande densidade de cenas, principalmente das da fase de “pré-sacrifício”, tem animais do tipo bovino figurados. Carneiros e bodes aparecem em maior número em fontes epigráficas, como calendários sacrificiais. Porcos, no geral, aparecem em maior número em relevos votivos (Ibid. p. 175), outro material usado por Van Straten em sua obra.

No entanto, ao tratar da alta densidade de animais bovinos figurados em cenas de “pré-sacrifício”, Van Straten apenas afirma que este tipo de escolha deve estar relacionado à suntuosidade e à nobreza do animal bovino (1995, p. 179). O estudioso não se aprofunda sobre a figuração de outros tipos de animais, como animais do tipo ovino, caprino e suíno e que aparecem com um certo tipo de frequência nas cenas de “pré-sacrifício”, mesmo que em menor número em relação aos animais bovinos.

Ao analisar a bibliografia anterior a Van Straten que trata sobre as cenas do ritual, muitas das vezes percebi uma forte relação entre a Antropologia e as figurações. Sobre esta relação, a obra de Jean-Louis Durand (1989) é importante tanto para entender as estruturas culturais do ritual por meio do uso de cenas em vasos pintados tanto quanto para compreender alguns aspectos simbólicos dos animais nas cenas. Anterior à obra de Van Straten, a de Durand contextualiza, em menor grau, o pensamento acerca das cenas e dos animais figurados.

Em um livro de grande importância para esta temática, *The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks*, organizado por Vernant e Detienne (1989), encontra-se dois capítulos escritos por Durand em que pode ser observada, em ambos, uma análise acerca da composição das cenas de rituais de sacrifício animal figuradas. No capítulo intitulado “*Greek Animals: Toward a topology of edible bodies*”, o estudioso busca estudar a lógica dos corpos a partir das figurações em vasos pintados acerca do ritual de sacrifício animal, em outras palavras, a lógica dos corpos animais e daqueles ao redor

destes (Durand, 1989, p. 88). Mesmo que Durand trate de “corpos mortos”, como o próprio disserta, interessa-me, no capítulo, a forma como ele aborda as cenas, pois nelas estão presentes figurações de animais, e a forma como ele se encaminha para o próximo capítulo, intitulado “*Ritual as Instrumentality*”, em que o estudioso evidencia principalmente os objetos presentes nas cenas na fase que Van Straten chama de “pré-sacrifício”. Durand estabelece, no início do capítulo, uma afirmação pertinente, de que uma imagem não provê um reflexo claro da vida cotidiana (1989, p. 119), algo que será sempre demonstrado por estudiosos da temática, como Van Straten, Bundrick, Lissarrague entre outros. Isso se torna mais claro quando o estudioso seleciona de forma criteriosa as imagens a serem trabalhadas.

Porém, diferentemente de Van Straten, que categoriza os tipos de cena em três fases distintas, Durand escolhe imagens que têm a presença do animal e de figuras humanas e que envolvam, de alguma forma, a morte do primeiro e/ou a alimentação do último (DURAND, 1989, p. 119). Neste caso, Durand se mostra muito interessado no resultado final, que relaciona-se com a consumação do animal morto ao fim do ritual, e o único conceito o qual se assemelha a Van Straten é a separação da última fase, isto é, a do “pós-sacrifício”<sup>8</sup>. Van Straten, todavia, estabelece outros critérios nas figurações que selecionou, indo além da consumação (1995, p. 120)<sup>9</sup>.

A obra de Durand, apesar disso, mostra-se fundamental, pois nela observo com mais clareza a questão da presença dos elementos, como os objetos, figurados nas cenas. Para o estudioso, a imagem é um lugar onde sinais significativos ocorrem, tendo como conclusão o fato de que tudo que compõe uma imagem é capaz de carregar um significado (Idem). Ao analisar o material da pesquisa a qual este artigo se atrela e dialogando com especialistas da temática, pude depreender com clareza o quanto os animais têm um significado muitas vezes além do esperado, mas que são quase sempre desconsiderados.

Normalmente, em cenas de “pré-sacrifício”, tanto em cenas de *pompe* como cenas de *archestai*, a presença de outros objetos relacionados ao sacrifício se torna essencial para entendermos os níveis de interação entre o animal presente na cena e as demais figuras. Durand contribui para delimitar estes objetos nas cenas, como o *chernips* e o *louterion*, pois, para o pesquisador, a presença do *louterion* sinaliza na cena a pureza da conjunção sacrificial, assim como a presença do *chernips*, que é utilizada pelo oficial para lavar as próprias mãos (Ibid. p. 124). Van Straten diverge de Durand em relação aos elementos que figuram o início da ação ritual, pois, para Durand, a fase inicial do ritual é a fase da água, do *louterion* (Ibid. p. 123), enquanto que, para Van Straten, o início do ritual tem como objetos centrais o *kanoun* e o *chernips* (VAN STRATEN, 1995, p. 32). No entanto, ambos os estudiosos convergem em relação à função deste último objeto.

Não há na obra de Durand um aprofundamento sobre a escolha dos animais feita pelos artesãos, nem com a forma de figuração dos mesmos, mas há de alguma

8 O qual Durand caracteriza como “post-sacrificial phase”, diferente de Van Straten, que nomeia como “post-kill phase”.

9 Entendo, no entanto, seguindo a bibliografia mais atual, que o ritual de sacrifício animal não era apenas consumação ou um simples assassinio. (BREMNER, 2007; GEORGOUDI, 2010).

forma a abordagem da questão da interação dos animais figurados e os outros elementos figurados nas cenas. Com isso, o estudioso explica a importância da bacia - objeto já exposto acima - por exemplo, como um marcador igual ao altar e como ambos, altar e bacia, estabelecem uma relação com a figura animal. Altar e bacia, são "símbolos da morte" (DURAND, 1989, p. 124) e que interagem com a figura animal, estabelecendo um determinado sentido na cena. Em síntese, o estudioso relaciona os objetos presentes nesta fase de cena com os animais presentes nela e como a junção desta relação estabelece sentido aos espectadores.

Com a obra de Sarah Peirce (1993), no entanto, é possível observar uma organização das cenas em fases, mesmo antes de Van Straten. Em um artigo sobre as *thysia*, a estudiosa busca validar a ideia de que os atos violentos em relação ao ritual de sacrifício animal possuem um significado religioso para os gregos antigos, e busca compreender esse aspecto interpretando cenas do ritual em vasos pintados (PEIRCE, 1993, p. 219). A pesquisadora segue, em parte, a metodologia de Durand e não diferencia as cenas de "pré-sacrifício" e "sacrifício", como Van Straten. Nesse sentido, a autora denomina as cenas de "sacrifício" de *sphage*, da mesma forma que Durand (Ibid. p. 220)<sup>10</sup>.

Peirce entende os vasos como colocações em forma visual dos conceitos sobre as *thysia* e busca explorar, em seu artigo, esses conceitos (Ibid. p. 226). Segundo a estudiosa, o que aparece nos vasos é um sistema de representação convencional cujo referente é um consenso conceitual entre os pintores e os espectadores a respeito das *thysia* (Ibid. p. 227). Esse fato diverge minimamente do que Van Straten (1995, p. 05) atesta sobre as cenas em vasos áticos, tendo em mente que o estudioso ressalta que, para entender estas cenas mais profundamente, quem as estuda teria de adquirir um conhecimento geral acerca da experiência dos gregos antigos em relação ao ritual, uma referência completa acerca do que os artesãos vivenciaram para garantir essa experiência aos seus espectadores (VAN STRATEN, 1995, p. 05)<sup>11</sup>.

Em relação à organização das cenas, Peirce as organiza em "estágios de ações" e "tipos de cenas", similar ao que Van Straten faria posteriormente, mas não especificamente e criteriosamente como este o fez. A estudiosa organiza as cenas em "ações" e, de forma decrescente de atenção que recebem pelos estudiosos, essas ficariam da seguinte forma: a procissão<sup>12</sup>, a queima das entranhas, a carnificina, os cuidados e a decoração dos animais e a ação do *chernips* (PEIRCE, 1993, p. 228). Percebo, desta forma, os indícios de uma pré-organização em fases de cenas. Ao organizar da forma como Van Straten faria posteriormente, principalmente em relação às cenas de "pré-sacrifício", as ações de procissão, cuidados e decoração dos animais e a ação do *chernips* viriam em primeiro lugar, alocados diretamente neste tipo de

10 Peirce apresenta um debate acerca das origens violentas das *thysia*, dialogando com autores como Durand, em relação aos vasos pintados, e Burkert, em relação à antropologia evolucionista associada ao ritual.

11 Devo ressaltar que a bibliografia fala muito de espectadores, mas para este artigo não tenho interesse, pois o debate acerca dos espectadores das cenas do ritual é muito amplo e complexo. Ver nota 17.

12 Estou utilizando o termo "*pompe*".

fase. Curiosamente, estas duas últimas são as que menos recebem atenção pelos estudiosos da temática, segundo a pesquisadora.

Ao tratar dos tipos de cenas que se relacionam com as ações citadas anteriormente, Peirce as organiza em quatro, mas me interessa aqui apenas as duas primeiras, sendo elas: – 1) Cenas de Procissões; –2) Grupo do Altar<sup>13</sup>, que abrange cenas tanto relacionadas a *archestai* na fase de “pré-sacrifício”, definida posteriormente por Van Straten, quanto cenas da queima das entranhas em cenas de “pós-sacrifício”.

No primeiro tipo de cena, as *pompai*, Peirce tende a considerar o mesmo como uma representação das *thysiai* devido ao aparecimento regular da representação das vítimas sacrificiais. Desta forma, é possível perceber, na obra de Peirce, outra menção e preocupação para com os animais presentes nas cenas. Para a estudiosa, o que define as cenas de procissão como parte das *thysiai* é essa representação dos animais nas cenas, tendo em mente que há a base conceitual do culto para a preeminência das cenas de *pompe*. De fato, no ritual a preparação do animal, sua decoração e sua exibição processional, demonstram a dedicação do animal à deidade e seu destino como vítima (Ibid. p. 228-9). Com isso, a estudiosa interliga diretamente as cenas de *pompe* com as cenas de *archestai*<sup>14</sup>, estabelecendo uma relação entre o cortejo do animal com a chegada do mesmo ao altar. Outro critério para estabelecer cenas de *pompe* como parte das de *archestai* é a justaposição do animal com os outros elementos presentes nas cenas (Idem). Diferente de Van Straten, que estabelece que as cenas que figuram apenas o animal e o condutor, sem elementos que estão relacionados ao ritual, devem ser desconsideradas, Peirce propõe que o fato de haver na cena a justaposição de um animal com um ou mais condutores, sugere sempre que as cenas são classificadas como *thysia* (Ibid. p. 230).

Em relação ao segundo tipo de cena, o Grupo do Altar, é possível ver uma larga diferença entre o que propõe Van Straten nos anos posteriores e o que a bibliografia anterior a ele pensava acerca deste tipo de cena. Para Peirce, as cenas do grupo de altar não têm uma distinção específica do tipo, mas divergem nas ações presentes do ritual. A estudiosa agrupa nesse tipo cenas que tem relação tanto com o “pré-sacrifício”, relacionadas à ação do *chernips*, quanto com cenas que tem relação com o “pós-sacrifício”, relacionadas com a ação da queima das entranhas dos sacrificados. Em cenas no altar que aparecem animais, a autora considera apenas as cenas com *chernips* e altares, assim como a presença de oficiais do ritual figurados (Ibid. p. 230-1). Por outro lado, Van Straten vai além e agrupa nas cenas de “pré-sacrifício” não só as cenas que possuem *chernips* (fig. 2), mas cenas que não têm altar, mas que, no entanto, possuem elementos<sup>15</sup> que caracterizam esta fase de cenas que, em vez de um altar, há a presença de hermas figuradas (fig. 3). Outra divergência é que, como Durand, os estudiosos anteriores a Van Straten (1995), ao tratar da simbologia do animal figurado, o limitam apenas à condição de vítima.

13 Peirce nomeia originalmente este tipo de cena de “Altar Group”. Opto pela tradução livre.

14 Peirce chama este tipo de cena também de *Katarchestai* ou de “fase do *chernips*”. (Ibid. p. 229)

15 Elementos que caracterizam cenas de sacrifício como vestes, ditos anteriormente, presença de um *bucranium*, que indica rituais anteriores, assim como a própria herma, que pode caracterizar de forma genérica a entrada de um santuário. Estes elementos são discutidos de forma mais ampla em Van Straten (1995).

Outra obra que trata das especificidades das cenas do ritual nos vasos pintados e que tem uma enorme contribuição para este artigo é a de Sheramy Bundrick (2014). Em sua obra, além de outras abordagens, a autora trata das mudanças de composição de cenas do ritual em relação ao tempo de produção das mesmas, principalmente quando aborda as cenas de *pompe* e as cenas de *archestai*. Da mesma forma que Durand, Peirce e Van Straten, Bundrick trabalha todo o contexto de cenas, que vai desde a procissão até a queima das entranhas, com a diferença de optar em parte pela organização usada por Van Straten, do "pré-sacrifício" ao "pós-sacrifício".

O que me interessa na obra de Bundrick é a relação que a mesma faz das cenas da fase inicial e a temporalidade. A especialista ressalta que o desenvolvimento das cenas no tempo tem recebido pouca atenção (BUNDRICK, 2014, p. 655). Seguindo esse raciocínio, Bundrick ressalta que há uma mudança estilística na Ática do século V a.C. O que chama atenção é que, não só no ritual, mas na composição das cenas dos vasos pintados, há uma mudança entre o século VI a.C. e o século V a.C., mudanças perceptíveis com relação ao fato de que os pintores de vasos enfatizavam diferentes estágios do ritual, e que estes diferentes aspectos podem sugerir mudanças de atitudes em torno do ritual de sacrifício e também em torno da cidadania ateniense e da identidade dos cidadãos (Idem).

A estudiosa utiliza-se do raciocínio proposto anteriormente para explicar o motivo do grande número de cenas de *archestai* e o baixo número de cenas de *pompe* durante o século V a.C. Ela propõe que a construção da imagística sacrificial ática ao longo do tempo reflete não apenas o gosto estilístico, mas, também, as circunstâncias sócio políticas. Desta forma, Bundrick (2014, p. 658-60) salienta que, após as guerras médicas, as cenas de *pompe* começaram a diminuir, dando lugar as cenas de *archestai*. Imagens de "pré-sacrifício", especialmente as que representam as ações que seguem após a *pompe*, mas que ocorrem antes do sacrifício, são consideradas novas no período clássico.

Em relação a esses detalhes, Bundrick explica a diferença entre as cenas de *pompe* e as cenas de *archestai* na concepção daqueles que observavam as cenas. Segundo a estudiosa, nas cenas de *pompe* o espectador das imagens permanece de "fora" do evento, isto é, ele é apenas um observador das procissões, algo considerado comum para todos aqueles que observavam essas atividades<sup>16</sup>. No entanto, diferente das cenas de *pompe*, as cenas de *archestai* oferecem uma visão privilegiada dos atos que acontecem antes do ritual de sacrifício, como se espectador estivesse reunido com outras pessoas importantes diante do altar, posição privilegiada tanto nos sacrifícios públicos quanto nos privados (BUNDRICK, 2014, p. 664)<sup>17</sup>.

No entanto, ao falar dos animais presentes nas cenas, Bundrick se mostra pou-

16 Procissões também tinham sua própria separação em relação ao *status* dos participantes, por meio de vestuários festivos, guirlandas, fitas de lã, e ramos que eles seguravam em suas mãos. (BURKERT, 1985, p. 87). Teoricamente, há dois tipos distintos de participantes: aqueles que levam a procissão, os atores; e aqueles que frequentemente são negligenciados pelos estudiosos, que reagem para a performance do primeiro grupo, os observadores (STAVRIANOPOULOU, 2015, p. 357-8).

17 Ressalto, no entanto, que dependerá do espectador. A recepção abordada por estes estudiosos, como Bundrick, se limita apenas ao mundo grego, não levando em conta muitas das vezes a recepção em outros locais, como a Etrúria. Muito destes objetos foram encontrados em outros locais, distantes

co consistente, assim como Van Straten, Durand e Peirce, no entanto, a estudiosa inclui algo muito importante para a temática que é a variante do espaço nas cenas como elemento fundamental na figuração de cenas com certos tipos de animais. Bundrick ressalta ainda que, normalmente na fase do “pré-sacrifício”, no caso das cenas de *archestai*, há, em maior número, animais do tipo ovino, caprino e, em poucos casos, suínos. Animais do tipo bovino, por exemplo, aparecem mais em cenas de procissões (BUNDRICK, 2014, p. 661). A autora esclarece que essa variação pode estar relacionada ao fato de animais bovinos serem muito grandes e ocuparem muito espaço nas cenas, diferente de animais do tipo ovino, caprino, etc, que são menores (Idem). É interessante notar que as restrições espaciais produzidas pela forma de um vaso e as diferentes superfícies a serem decoradas necessitam de uma configuração de imagens (LISSARRAGUE, 2015, p. 242). Da mesma forma, em relação à constituição da ornamentação dos vasos pintados, como ressalta Gilberto Francisco, os componentes físicos dos vasilhames são considerados pelos pintores e, em suas palavras, a “estrutura física do vaso submete as formas de ornamentação” (2009, p. 125).

Diante das obras dos estudiosos citados anteriormente, que tratam especificamente das cenas do ritual, o que poderia ser extraído de obras de estudiosos que não abordam diretamente estas cenas e suas fases, mas que tratam de elementos gerais presentes nelas? Muitos são os pesquisadores que trabalham o ritual de sacrifício animal, mas opto pelo diálogo com os que considero relevantes, dada a relação com a fonte aqui privilegiada, os vasos de cerâmica pintados. Para isso, escolho iniciar esta reflexão rapidamente com a obra de Thomas H. Carpenter (2007), que trabalha a representação do ritual numa abordagem mais artística, principalmente ao tratar dos vasos pintados. A obra de Carpenter possui um conteúdo deveras pertinente e que serve de ponto inicial para entender - e problematizar - as relações entre a arte e a religião gregas (CARPENTER, 2007, p. 398)<sup>18</sup>. Neste artigo, alocado em um compêndio sobre arte grega antiga, Carpenter busca tratar das inúmeras formas que os gregos antigos representavam seus rituais e práticas rituais em sua arte, principalmente em vasos pintados, além de tratar do uso destes como objetos com funções religiosas (Idem), como no caso de oferendas votivas (Cf. VAN STRATEN, 1981)<sup>19</sup>.

Diferente dos estudiosos anteriores, a obra de Carpenter não tem uma abordagem direta acerca do ritual de sacrifício animal e suas representações em diferentes tipos de cenas, mas de alguma forma contribui com a temática por meio de um tópico no texto intitulado “*Athenian Representations of Religious Practice*”, abordando, de forma sintética, a fase de cenas do “pré-sacrifício” (CARPENTER, 2007, p. 417).

Outra obra que trata das representações de rituais religiosos em vasos pintados é *Figuring Religious Rituals*, de François Lissarrague (2012). O autor busca trabalhar em sua obra, principalmente por intermédio de uma teoria da imagem, os rituais

---

do contexto grego idealizado por estes estudiosos.

18 Chamo de arte, neste ponto, mas o próprio autor, no início do texto, problematiza esse conceito, tendo em vista que, durante muito tempo, entendeu-se certos vestígios da cultura material dos gregos antigos como arte.

19 Van Straten neste texto busca tratar, de forma específica, sobre o uso dos vasos de cerâmica pintados como oferendas votivas em santuários.

de sacrifício animal em um primeiro momento, e, em momentos posteriores, outros aspectos de outros cultos.

Lissarrague inicia seu texto explanando que as imagens não reproduzem mecanicamente a realidade a qual elas se referem, mas são uma elaboração da realidade (2012, p. 565). Esta afirmação converge com o que Durand fala sobre as imagens não serem reflexos claros do cotidiano. Elementos da desproporcionalidade de figuras, ações e gestos que ocorrem em outro tempo na hora do ritual (Cf. SNODGRASS, 2004)<sup>20</sup>, mas que fazem parte do processo ritualístico (LISSARRAGUE, 2012, p. 565), são as armadilhas que podem ocorrer caso as imagens do ritual sejam utilizadas como “representações reais” do ritual de sacrifício animal.

Lissarrague se preocupa de forma mais clara com a composição da imagem como ela se relaciona com a escolha feita pelos artesãos ao figurarem determinados elementos. Para o estudioso, os artesãos, ao figurarem o ritual de sacrifício animal, não estavam preocupados com detalhes técnicos do ritual, mas sim com os elementos que para eles eram importantes, seja em termos de simbolismo ou de estética (LISSARRAGUE, p. 566). Nessa perspectiva, a imagem era mais um modelo ideal do que deveria ser feito do que a descrição do que ocorria (Idem)<sup>21</sup>.

Já ao tratar das vítimas, ou seja, dos animais presentes nas cenas, Lissarrague é mais consistente, diferente da bibliografia anterior, em relação aos níveis de interação entre os animais figurados e os demais elementos. O estudioso dá um exemplo de que em algumas cenas é possível ver como efébo são hábeis em segurar ou levar animais bovinos pelo chifre. Como é possível ver figurado na Figura 4, há um touro no centro da imagem sendo segurado pelos chifres por um efébo, além da presença de outros elementos na cena, como um sacerdote ao lado do animal. Para o estudioso, em cenas deste tipo o que o artesão pretendeu representar e celebrar é a força atlética do jovem (Ibid. 2012, p. 566).

É importante salientar que, para Lissarrague, os artesãos queriam mostrar variações de suas representações sobre o ritual de sacrifício animal – e é possível ver esta variedade desde o “pré-sacrifício” ao “pós-sacrifício”, embora a morte do animal fosse quase sempre evitada. Desta maneira, na maioria das vezes, é possível perceber apenas as cenas de *pompe*, de *archestai* e do jantar comunal, onde o artesão insiste na beleza da festa, na qualidade dos participantes e na ordem propícia da performance ritual (Ibidem, p. 568).

Em relação à “qualidade” dos participantes é interessante ressaltar que os artesãos eram notavelmente criteriosos quanto ao que representavam nas cenas, principalmente de *archestai*. Como resalta Bundrick, no ritual propriamente dito, as *thysia* do século V a.C. incluíam participantes de todas as classes sociais, até mesmo esca-

20 Aqui posso abordar, por exemplo, a convenção sinótica descrita por Snodgrass (2004). Este tipo de convenção é muito presente, principalmente, em cenas de rituais de sacrifício animal, em que são situações ou ações figuradas que não correspondem com o tempo cronológico das situações do ritual de fato.

21 Desta forma, há a importância de caracterizar determinados objetos dentro das cenas, como o *chernips* e o *sphageion*. Além disso, é necessário identificar como os animais estão figurados, pois entram neste contexto do modelo ideal de sacrifício.

vos. Porém, nas figurações de *archestai*, homens atenienses de todas as posições participam e ganham todos os créditos (BUNDRICK, 2014, p. 667).

Desta forma, Lissarrague elucida que os pintores não descreviam diretamente os rituais de sacrifício, mas elaboravam uma experiência cultural em comum com seus espectadores (LISSARRAGUE, 2012, p. 573)<sup>22</sup>. Esse pensamento é complementado por Peirce quando a estudiosa diz que há um consenso conceitual - advindo da experiência mútua - entre o pintor e o artesão. Pode ser difícil para os espectadores externos<sup>23</sup> entender as convenções e as percepções do ritual, mas por intermédio destas cenas posso entender não só a realidade do que era o ritual de sacrifício animal, mas a percepção dos artesãos que figuravam as mesmas.

## ■ SIMBOLISMO IMAGÉTICO DOS ANIMAIS FIGURADOS

Diante de tudo que foi explorado e dito sobre as cenas de rituais de sacrifício, tanto de uma perspectiva geral quanto como quando delimito-me na fase de “pré-sacrifício”, o que poderia ser dito da imagética animal em particular? Como seria possível entender a imagem animal, principalmente em cenas de rituais de sacrifício, além da concepção de apenas uma representação de vítima? Quais outros valores estéticos e simbólicos seriam possíveis atribuir ao animal figurado? A obra que me ajuda a responder estas perguntas é a de Alastair Harden (2014) em um texto que trata da representação animal na arte clássica.

Harden explica a princípio que a arte do antigo Mediterrâneo é repleta de imagens de animais, e que muito da arte clássica caracteriza-os, mas que, no entanto, são poucos os estudiosos modernos que trabalham ou buscam analisar a semiótica do animal representado (HARDEN, 2014, l. 37). Isso se encaixa no problema que tento abordar, sabendo que a bibliografia que trata do assunto, no geral, não trata de forma mais aprofundada sobre os animais figurados nas cenas e, quando o fazem, estabelecem relações quase sempre genéricas e limitadas. O animal está ali apenas como a figuração de uma vítima sacrificial, como mostrei em Durand e Peirce, ou o animal está ali para representar certos atributos, como riqueza e suntuosidade, como eu trouxe de Van Straten, quando este último refere-se aos bovinos figurados<sup>24</sup>.

Harden ressalta que as figuras de animais são usadas pelos artistas não apenas

22 Ver nota 17 acerca dos "espectadores" das cenas.

23 Para os estudiosos modernos do ritual, há os espectadores internos do ritual de sacrifício, que são os contemporâneos dos artesãos na Antiguidade Clássica; e nós, na atualidade, que somos os espectadores externos, que buscamos entender o background do que era o ritual de sacrifício animal, ou apenas consumir como simples espectadores (BREMNER, 2007). No entanto, a recepção dessas imagens era variada e complexa, não se tornando objeto deste artigo. Ressalto, mais uma vez, a importância da nota 17.

24 Não faço juízo de valores aos autores citados. Falar especificamente dos animais em suas obras talvez não tenha sido parte de seus objetivos centrais, mas ressalto, no entanto, a importância de aprofundar o estudo acerca da imagética animal.

em um sentido narrativo, mas também para emprestar tom, contraste, dinâmica ou selvageria, com o intuito de aprofundar o *pathos*, convidando o espectador a pensar para além das dimensões da sua própria experiência (Ibid. l. 38-9).

Como já foi dito, Lissarrague, ao estabelecer um paralelo entre o fato de um artesão figurar um efebo segurando um touro pelos chifres em cenas de *archestai* e que mostra em destaque a força atlética do efebo, faz o animal figurado ser algo além da representação de uma vítima apática pronta para o sacrifício. O fato do artesão fazer este tipo de representação pode denotar outros atributos, como a força e a robustez do animal, outras qualidades da espécie. Neste sentido, é importante ressaltar que, como explica Harden, um animal representado sempre invocará as qualidades específicas da espécie e a relevância cultural daquele animal, e tais representações são uma tradução das ideias culturais acerca do comportamento animal (Ibid. l. 42).

Ademais, o estudioso também trata da relação entre a representação animal e a comunicação de poder. Na antiguidade clássica<sup>25</sup>, imagens eram frequentemente utilizadas para demonstrar o poder de uma pessoa ou deus em particular, ou uma ideia, por meio da criação de formas (Ibid. l. 59). Além de representar as qualidades da espécie, como dito anteriormente, os animais figurados podem estabelecer uma comunicação de poder, seja ele símbolo ou atributo de determinado deus<sup>26</sup>. Um exemplo disso é a presença predominante de animais bovinos figurados em cenas de procissões que têm alguma relação com o culto dionisíaco, como pode ser visto na figura 5, em que há a cena de uma *pompe*, com *menades* dançando e acompanhando um touro num cortejo sacrificial. Deuses como Dionísio, por exemplo, eram adorados como touros ou assumiam a forma do animal em algum contexto mitológico (MCINERNEY, 2010, p. 112-4)<sup>27</sup>.

A questão da imagética animal, assim como sua figuração em vasos pintados, também é abordada nas obras de John Boardman e Gunnel Ekroth de maneira sintética. Boardman explica sucintamente que, em vasos pintados do estilo de figuras negras, animais podem aparecer nas cenas tanto como atributos dos deuses, protagonistas, quanto apenas como detalhes subsidiários (1994, p. 204). O que ressalto, no entanto, principalmente tomando como foco o *corpus* de imagens que trabalho para a pesquisa relacionada a este artigo, é que os animais figurados podem aparecer com apenas uma destas características ou com uma combinação delas: ora como atributos de algum deus em específico, como no caso dos touros em procissões dionisíacas; ora como parte da figuração de um protagonismo humano dentro de cenas que buscam demonstrar a força atlética de um efebo, por exemplo; ora como detalhes subsidiários, como no caso de uma cena num lécito de fundo branco (fig. 6),

25 O autor refere todo seu texto à “antiguidade clássica” e não especificamente ao “período clássico”.

26 A escolha de determinado animal para determinado deus ainda é um grande debate (Georgoudi, 2010). Esse debate pode ser visto de forma bem clara com Jamenson (2014).

27 O estudioso ressalta que o touro não é apenas um símbolo. Ele permanece como parte da presença do deus. Também, segundo o pesquisador, o touro não é um animal relacionado apenas a Dioniso, mas também a Zeus, a Apolo, e, no caso das vacas, relacionadas à deusa Hera.

onde há uma imagem sintética com elementos do ritual - uma canéfora segurando um cesto, *kanoun*, e uma enócoa - em que há um animal que aparenta ser do tipo bovino. O animal na cena, quando eu analiso toda a composição e suas características, sua posição na cena, concluo que o mesmo é apenas um detalhe com pouca significação estética e simbólica.

Ekroth, todavia, toca em um tema que está relacionado com algo já exposto por Lissarrague anteriormente, que é a imagem ideal sobre o sacrifício animal que os artesãos buscavam figurar. No decorrer da pesquisa atrelada a este artigo, tenho percebido que há um número proeminente de animais machos figurados, o que não corresponde com as realidades do culto, visto que as fêmeas eram mais sacrificadas que os machos devido à escassez no rebanho destes últimos (JAMESON, 2014, p. 210)<sup>28</sup>. Em relação aos animais figurados nas cenas, Ekroth (2014, p. 334) explica que o touro, animal bovino não castrado, seria a vítima ideal na mentalidade dos artesãos.

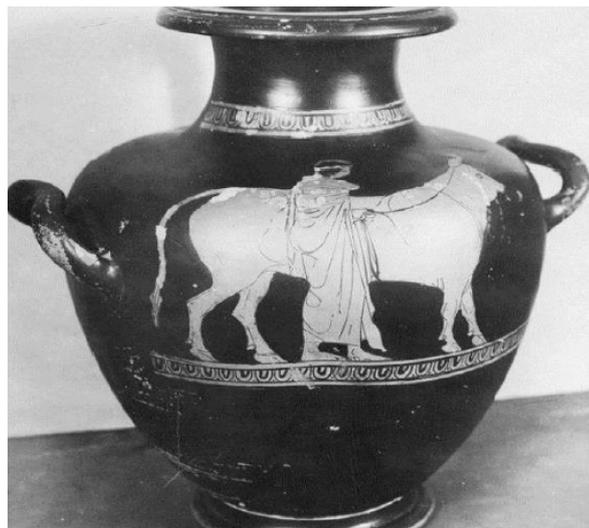
## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação às cenas da fase do “pré-sacrifício”, assim como os animais figurados nestas, percebo não só uma inconsistência por parte dos estudiosos em relação aos animais figurados, mas também diferentes abordagens sobre as cenas, abordagens que convergem uma com a outra, assim como diferentes objetivos para estudos. As cenas do ritual são variadas e delas podem ser extraídas inúmeros problemas acerca do ritual de sacrifício animal, dos contextos simbólicos e estéticos que permeiam as figuras dos animais e também dos outros elementos presentes nas cenas.

Por fim, ao entender as divisões das cenas em fases, na bibliografia anterior a Van Straten, compreendo como os animais figurados são entendidos: seu significado simbólico não ultrapassa sua condição como vítima do ritual. Com a obra de Van Straten e obras de estudiosos posteriores a ele, percebo os animais figurados para além da situação de uma vítima, produzindo outros sentidos. Alguns estudiosos trabalham a questão estética, como demonstro ao citar Bundrick, ao relacionar certos tipos de animais com os tipos de cenas e o espaço; outros trabalham a questão simbólica, como Lissarrague. Mesmo tendo divergências em seus assuntos, esses autores contribuem para o entendimento de aspectos semióticos relacionados à figuração de animais, como foi visto na obra de Harden, possibilitando entender as especificidades das escolhas de determinados animais, assim como sua forma e os níveis de interação que o mesmo tem com outros elementos nas cenas.

## FIGURAS

28 O estudioso retira estas informações de fontes epigráficas. Ekroth segue a mesma linha de Jameson, complementando com evidências osteológicas, através de ossos encontrados em templos.



**Figura 1:** Hidria em figuras vermelhas, atribuída ao pintor de Harrow. Proveniência desconhecida. Cena de sacrifício, c. 500-450 a.C. (Leipzig, Antikenmuseum d. Universitat Leipzig: 2655).  
Fonte: <https://www.beazley.ox.ac.uk> – Acesso em 05 de agos. de 2019.



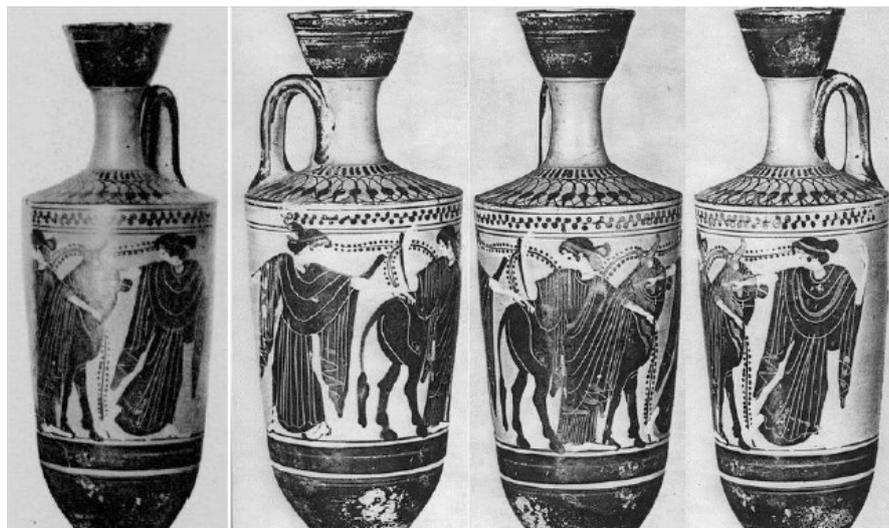
**Figura 2:** Cratera em sino em figuras vermelhas, pintor desconhecido, proveniência desconhecida. Cena de sacrifício, c. 450-400. (The Hague, Gemeete Museum, 5.71).  
Fonte: <https://www.beazley.ox.ac.uk> – Acesso em 05 de ago. 2019.



**Figura 3:** Cratera em sino em figuras vermelhas, atribuída ao pintor de Cadmos, proveniência desconhecida. Cena de sacrifício, c. 450-400 a.C. (Madrid, Museo Arqueológico Nacional: 2008.185.2).  
Fonte: Catálogo do Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 2008.185.2. – Acesso em 05 de ago. de 2019



**Figura 4:** *Stamnos* em figuras vermelhas, atribuída ao pintor de Eucarides, proveniência desconhecida. Cena de sacrifício, c. 500-450. (Paris, Musée du Louvre: CP10754).  
Fonte: <https://www.beazley.ox.ac.uk>.- Acesso em 05 de ago. de 2019.



**Figura 5:** Lécito em figuras negras, atribuída ao pintor de Haimon, proveniência desconhecida. Cena de sacrifício, c. 500-450. (New York, Metropolitan Museum 41.162.255).  
Fonte: <https://www.beazley.ox.ac.uk>. – Acesso em 05 de ago. de 2019.



**Figura 6:** Lécito em fundo branco, atribuída ao pintor de Bowdoin, proveniente de Taranto, Itália. Cena de sacrifício, c. 475-450 (Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 20308).  
Fonte: <https://www.beazley.ox.ac.uk>.- Acesso em 05 de ago. de 2019.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOARDMAN, J. *Athenian Black Figure Vases: a handbook*. London: Thames and Hudson Ltd. 1994

BREMMER, J. Greek Normative Animal Sacrifice. In: OGDEN, D. (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd. 2007

BUNDRICK, S. Selling Sacrifice on Classical Athenian Vase. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 83, No. 4 (October-December

2014).

BURKERT, W. *Greek Religion: archaic and classical*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd, 1985.

CARPENTER, T.H. Greek Religion and Art. In: OGDEN, D. (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd. 2007

CERQUEIRA, F.V. Música e culto religioso. Estudo do acompanhamento musical das procissões e sacrifícios atenienses. *Clássica* (São Paulo), São Paulo/SP, v. 13/14, p. 81-100, 2002.

\_\_\_\_\_. The presence of music in Greek worship: An iconographical approach. *Chaos e Kormos*, v. XV, p. 01-40, 2015.

DURAND, J. Greek Animals: Toward a topology of edible bodies. In: DETIENNE, M.; VERNANT, J. *The cuisine of sacrifice among the Greeks*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Ritual as Instrumentality. In: DETIENNE, M.; VERNANT, J. *The cuisine of sacrifice among the Greeks*. Tradução por Paula Wissing. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

EKROTH, G. *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults*. Liève: Kernos, 2002.

\_\_\_\_\_. *Animal Sacrifice in Antiquity*. In: CAMPBELL, G. (Ed.). *Animals in Classical Thought*. United Kingdom: Oxford University Press, 2014

FRANCISCO, G. Espaço e composição ornamental nos vasos gregos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Suplemento 8: 121-131, 2009.

GEORGOUDI, S. Sacrificing to the Gods: Ancient evidence and Modern Interpretations. In: BREMMER, J.; ERSKINE, A. (Eds.). *The Gods of Ancient Greece: Identities and transformations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

HARDEN, A. Animals in Classical Art. In: In: CAMPBELL, G. (Ed.). *Animals in Classical Thought*. United Kingdom: Oxford University Press, 2014.

JAMESON, M. Sacrifice and Animal Husbandry in Ancient Greece. In: \_\_\_\_\_. *Cults and Rites in Ancient Greece: essays of Religion and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

LEE, M. *Body, dress and identity in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press. 2015.

LISSARRAGUE, F. Figuring Religious Ritual. In: SMITH, T.; PLANTZOS, D. (Ed.). *A Companion to Greek Art*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd. 2012

\_\_\_\_\_. Ways of Looking at Greek Vases. In: DESTRÉE, P.; MURRAY, P. (Eds.). *A companion to ancient Aesthetics*. United Kingdom: Wiley Blackwell, 2015.

LUPU, E. *Greek Sacred Law: A collection of new documents*. Leiden: Brill, 2009.

MCINERNEY, J. *The Cattle of the Sun: Cows and Culture in the World of Ancient Greeks*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

PEIRCE, S. Death, Revelry, and Thysia. *Classical Antiquity*, Vol. 12, Nº. 2, Oct. 1993.

SNODGRASS, A. *Homero e os artistas: texto e pintura na arte grega antiga*. Trad. Luiz Machado Cabral, Ordep José Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

STAVRIANOPOULOU, E. The Archaeology of Processions. In: RAJA, R.; RÜPKE, J. *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*. UK: Wiley Blackwell, 2015.

VAN STRATEN, F. *Hiera kalá: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*. Leiden: E.J. Brill, 1995.

\_\_\_\_\_. Gifts for the Gods. In: VERSNEL, H. (Eds.). *Faith, Hope and Worship: aspects of religious mentality in the ancient world*. Leiden: Brill, 1981.

## ■ DICIONÁRIOS

LIDDELL, Henry George. *A Greek-english lexicon*. Rev. Augm. Oxford: Clarendon, 1996, p. 1737.

## ■ SITES DA INTERNET

<<https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>>. Acessado em 05 de agosto de 2019.