

OS ÍCONES BIZANTINOS E OS SEUS ENTORNOS: A DEVOÇÃO E AS *HIEROFANIAS* DO DETALHE

Dr. Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal do Piauí
paulo.ufsc@terra.com.br

RESUMO: As imagens não informam sozinhas; tampouco se prestam a somente serem contempladas. Elas espiam, espreitam e diagnosticam o presente, mas também narram um passado. Nunca estão isoladas porque comungam desta responsabilidade os seus entornos a tal ponto que com elas se confundem. Este artigo, ao analisar o compósito imagético da Catedral São Demétrio, da comunidade ucraniana de Curitiba-PR, busca dar visibilidade e problematizar as figuras periféricas que compõem a sua cúpula central. Servindo-se dos aportes conceituais de Mircea Eliade e Jacques Derrida, este artigo se propõe a questionar a experiência cultural advinda da valorização dos pormenores de um conjunto de imagens, verificando o quanto são capazes de edificar *hierofanias*, impressões, pertencimentos e reconhecimentos coletivos em um determinado grupo étnico.

Palavras-Chave: Ícone Bizantino. Hierofanias. Igreja Ucraniana.

ABSTRACT: The images do not inform themselves; nor lend themselves to only be contemplated. They spy, stalk and diagnose the present, but also narrate a past. They are never isolated because they share this responsibility its surroundings to the point that with them are confused. This article, by analyzing the composite imagery of St. Demetrius Cathedral, the Ukrainian community in Curitiba-PR, search visibility and question the peripheral figures that make up its central dome. Making use of the conceptual contributions of Mircea Eliade and Jacques Derrida, this article intends to question arising cultural experience of the appreciation of the details of a set of images, checking how much they are able to build hierophanies, impressions, affiliations and collective recognition in a particular ethnic group.

Key-words. Byzantine icon. Hierophanies. Ukrainian Church.

A Catedral São Demétrio e sua cúpula: a estética que provoca *hierofanias*

Mesclada a tantas igrejas latinas, a Catedral Ucraniana São Demétrio, construída em estilo bizantino, contracena com a vivacidade da capital paranaense. A referida catedral, situada à Rua Cândido Hartmann, no Bairro Bigorrião, para os que se sentem ligados à etnia, mais que um espaço que remete ao transcendente, serve de referência e uma possibilidade de identificação. Os templos ou igrejas em estilo bizantino, teatro dos encontros entre o sagrado e o profano, plantados em seus territórios de identificação, ao cumprir sua função sociorreligiosa, somam-se aos tantos lugares de memória, na dinâmica da reinvenção da cidade, tendo como vantagem ser no presente uma referência

ucraniana que remete não ao que passou, mas ao que se pretende ser ou mostrar. Se, para os outros, os templos bizantinos apenas aguçam a curiosidade dos passantes, para os que se identificam com aquela expressão religiosa, surgem como uma figura organizadora de um pretérito jacente que se resvala no presente.

A atual catedral São Demétrio dos ucranianos ortodoxos começou a ser construída em 1955, com a aquisição de dois terrenos de 22x50 m cada um. O esquadrejamento e a preparação do terreno ainda estavam em andamento quando, em 13 de maio de 1956, foi celebrado o primeiro ofício religioso da bênção da obra e, em 4 de novembro do mesmo ano, foi feita a bênção da pedra fundamental, celebrada pelo arcebispo Ioan Teodorovytch, Pe. Filemon Kulczynskyj, Pe. Olexander Butkiv, Pe. Mikhaelo Kudanovych, Pe. Pedro Mantchckenko.

Para a viagem do arcebispo e dos sacerdotes que o acompanharam, foram arrecadados fundos provenientes de ajuda das famílias, da arrecadação de bingos e da promoção de tardes dançantes quando também eram servidos churrascos e bebidas. O material para o levantamento das paredes da futura catedral vinha dos recursos dos pequenos eventos de conagração da comunidade, feitos uma vez a cada mês, após a celebração da Divina Liturgia dominical. Os prêmios dos bingos eram provenientes de doações feitas pelas famílias e pelos comerciantes de Curitiba que na maioria não tinham nenhum vínculo com a religião cristã de vertente ortodoxa, mas que se inclinavam a cooperar. A obra foi concluída em 1960, graças à ajuda dos fiéis e de empresas cujos dirigentes ou sócios comungavam da mesma crença e pertencimento religioso. O primeiro reitor paroquial foi Pe. Pedro Dobrianskyj, que vinha de São Paulo para atender à comunidade, permanecendo nessa função até 1964, quando do seu falecimento. Foi sucedido, então, pelos sacerdotes Pe. Nicolau Stcherbak (1964-1967), Pe. Pedro Blachechen (1967-1986) e Pe. Jeremias Ferens, hoje, arcebispo, que iniciou seus trabalhos pastorais em 1986.

Não sendo prisioneiros do lugar e de suas competências, a Catedral bizantina ucraniana, como procedimento ajustado de certa religiosidade, ainda que seja rotulada “lugar de memória”, acessam de surpresa o pretérito vasculhando no presente seus significados. O interior da Catedral onde o sagrado tem primazia, é o lugar também da ordem, do silêncio, da ritualidade, da estética e da plástica mística que convidam a todos para a introspecção e a presentificação de uma memória.

Em sentido amplo para a maioria dos grupos étnicos, o lugar privilegiado no qual a memória vem à tona seja o espaço das igrejas, dado que o templo é um ambiente onde as lembranças são evocadas e a história é chamada a se fazer presente. Também para os grupos imigrantes ucranianos, o interior das igrejas não faz lembrar somente o catequético, o doutrinário, a teologia e a fé de cunho popular, mas os fatos transmitidos pela oralidade de geração em geração.

Com erguimento da Catedral ucraniana ortodoxa, a gestão dos agentes religiosos ganhava uma referência no espaço da cidade, um endereçamento de onde se podia administrar, distribuir e investir os bens simbólicos da etnia ucraniana. Nesse esforço por manter certos costumes, a memória aparecia como uma ferramenta nas mãos nada despojadas com vistas a publicizar uma identidade ucraniana fragmentada pelas guerras e perseguições, mas ainda resistente. A recomposição desse rosto étnico apontava para a necessidade não só de uma linguagem e práticas religiosas, mas de um lugar, de um espaço apropriado que legitimassem a emergência de uma ucraneidade que não queria desaparecer.

Porque a Catedral instituía-se - para além de um núcleo religioso - um centro administrativo e uma visível estruturação dos dispositivos de autoridade de seu padres, poderia otimizar os projetos pastorais de catequização, sem se esquecer dos mecanismos formais emitidos pela chancelaria, tais como, a catalogação, os despachos e arquivamento de documentos devidamente protocolizados. Então, situada no Bairro Bigorriho, a Catedral São Demétrio tinha um lugar de deferência e de admiração estética, dada a sua tipologia arquitetônica. Os exercícios religiosos e práticas de devoção ganhavam legitimidade mapeada em um logradouro facilmente localizável, naquela Curitiba de muitas ruas, avenidas e cruzamentos, cores e formas.

De igual maneira o passado e a história de vidas, de sentimentos, dos deslocamentos, das perseguições daquele grupo étnico não estavam mais desendereçoados. Tinham um lugar formal de registro e de representatividade institucional sobre o qual o tempo não teria mais poder exclusivo de esmaecimento. Afinal, o escriturístico, os documentos assinados e carimbados e as fotografias bem guardadas na Catedral os representavam. Se por um lado, o tempo (materialmente representado pelos documentos e imagens) descansava nos arquivos, por outro, servia de ativos e latentes registros do acontecido que queriam apenas protocolarmente sobreviver, sem que dependessem unicamente da memória dos outros, tão frágil e

fugidia. As narrativas e as memórias monumentalizavam-se em um lugar, emolduradas pelas especificidades da cultura e da arte que soube aportar com segurança na Catedral.

A Catedral ucraniana, uma vez edificada, para além de ser símbolo da presença e atuação de um grupo étnico na capital do Paraná, era emblemática para a divulgação da arte bizantina e, por isso, parecia responsabilizar-se pela perduração, propagação de sua *ucraneidade*. Compreende-se a *ucraneidade* aquela maneira de ser que não se resume unicamente à afetação e ao deslumbramento de aspectos materialmente visíveis dos trajes típicos, indumentárias, enfeites, comida da etnia ucraniana. São saberes incorporados e cumulativos. Por isso, longe de ser única e padronizada, pode ser entendida sempre no plural, qual uma ‘segunda natureza’, que é remontada e adaptada conforme os condicionantes de tempo e espaço.

Os indícios significativos da *ucraneidade* desses imigrantes e descendentes que se enraizaram na capital do Paraná comumente materializam-se em lugares simbólicos, referenciais, apropriados: suas igrejas ou suas casas. Lugares de aconchego, reencontros, encenações, espetacularização e familiaridade, as igrejas e as casas são tidas como os logradouros evocadores de memórias, de pertencimentos e de identificações. Se as casas, ainda hoje, reúnem as famílias e os aparentados, nas igrejas seu público torna-se cada vez mais heterogêneo, multifacetado o que faz credenciar à cultura ucraniana a abertura e acolhimento dos *outsiders*. Mas nem todos são assim. Alguns sentem que sendo seletivos, podem ‘proteger’ sua cultura das assimilações, hibridismos e correlatos que podem descaracterizar o patrimônio linguístico herdado, por exemplo. Esse cuidado se reflete não só na intenção de preservar a subjetividade e a individualidade dos componentes de um grupo, como também na reprodução material de alguns espaços. Imigrantes das primeiras gerações, por exemplo, conservam o modelo de construção das casas, mobílias e a forma como distribuem móveis em cada ambiente. As igrejas ucranianas *plantadas* em Curitiba também não fogem desses padrões trazidos de terras eslavas que, ao menos, causam inquietação às formas insistentemente pós-modernas do ato de edificar.

Essa tipificação na arquitetura, as formas e as posições específicas das construções de casas e ambientes de culto desenham então o perfil cultural dos ucranianos. Desde os telhados pouco altos das casas, feitos de telhas de madeira, às cúpulas altas e em forma de cebola e os objetos devocionais (crucifixos, castiçais e santos iconografados), ainda que sejam rastros étnicos que se ofereçam para ser

experimentados em sua beleza, insinuam que nesse perfil cultural se glorifica também um pertencimento. Posto isso, é possível dizer que, para além de todo aparato estético e competência litúrgica, o interior das igrejas ucranianas em solo curitibano testemunha não só o gosto pelo belo, mas a necessidade que moveu os ucranianos e descendentes a demonstrar algo de si, numa peculiar *hierofania* étnica.

Se *hierofania* é um fenômeno existencial que não prescinde de um tempo tampouco de um espaço para se deixar experimentar, é igualmente de natureza metafísica. Assim, as concepções de tempo e espaço devem ser compreendidos fora de uma concepção exclusivamente profana. Se o tempo e o espaço são mensuráveis e presos por grades empíricas, contra esse entendimento a experiência religiosa, ou seja, a realidade sagrada, age. Logo, a *hierofania* é condicionada por um tempo e em um espaço que já estão metamorfoseados pelo sagrado.

Contudo, segundo Mircea Eliade, a manifestação do sagrado, totalmente distinta da do profano (e que autor chama de *hierofania*), acontece independentemente da vontade humana, mas não prescinde de um espaço físico (ELIADE, 1992). E parece que o lugar por excelência das *hierofanias* ucranianas é a igreja, esse logradouro em que os olhares de contemplação perdem toda a pressa. Ornado pelos muitos códigos de pertencimento e de identificação sem ser carente de qualquer alinhamento, é nesses espaços produzidos pela ritualidade que toda e qualquer celebração, encharcada de uma memória de um rito bizantino, denuncia a dependência entre os que creem e seu Deus, estilizado, desenhado segundo sua cultura.

Porque passível de ser visto, fotografado, medido, tocado e adentrado por pequeno ou grande número de fiéis, o espaço físico da igreja deixa-se preencher pelas epifanias trazidas pela arte bizantina, entalhada nas paredes da catedral ucraniana São Demétrio.

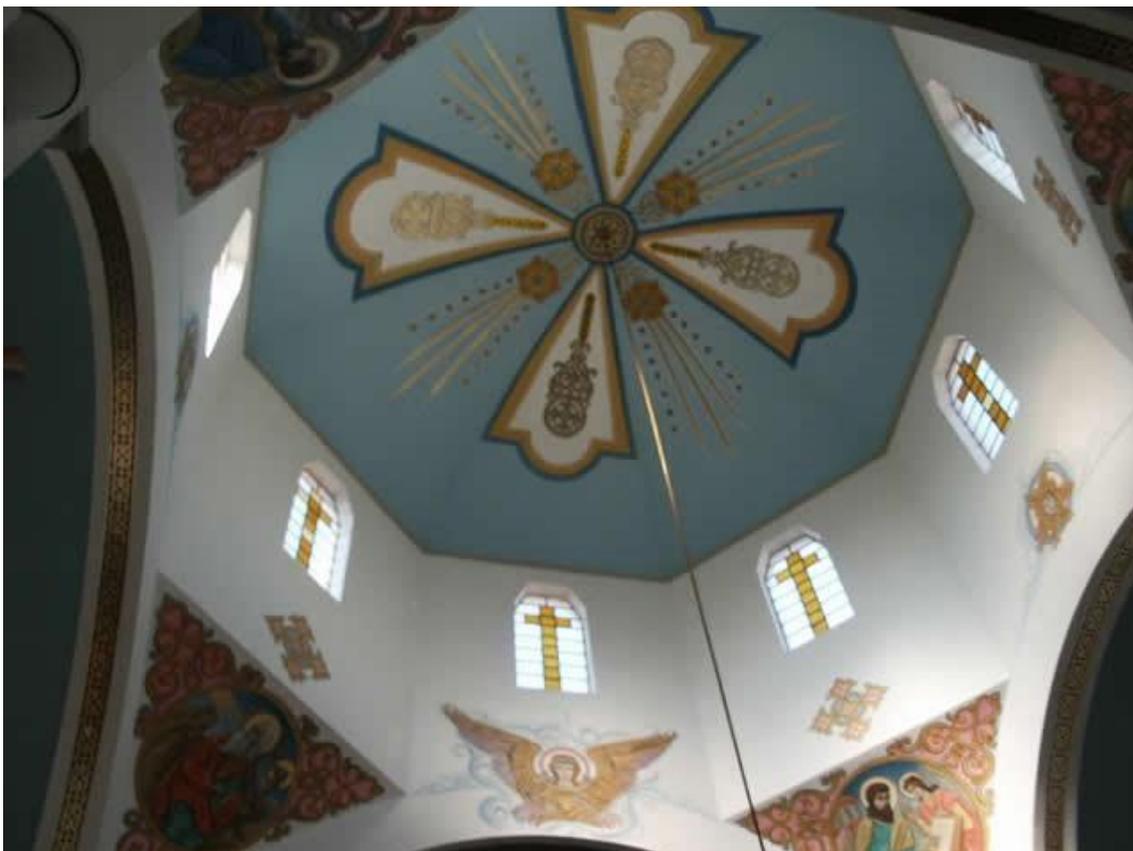


Imagem 1: Cúpula da Catedral Ortodoxa São Demétrio, 2010. Acervo do autor.

A imagem acima informa que, na catedral ucraniana São Demétrio diversas referências à cruz, aos ícones, aos anjos, aos santos e a Deus introduzem o fiel em um espaço apropriado para exercer sua religiosidade.

De acordo com Heidegger (1996), o ambiente físico e os símbolos que o adornam produzem ou “fazem espaços” de co-pertencimento entre pessoas e o local arquitetônico. Desse modo, a impressão imediata de uma experiência religiosa se dá talvez, por primeiro, no espaço onde se reúnem os fiéis de uma determinada confissão. O autor, comparando a beleza e o estupor provocado por uma obra de arte com o seu lugar de exposição, compreende que tanto ela quanto o lugar ocupado por ela não são duas realidades descompromissadas, mas ligadas por uma necessária co-pertença, que faz e edifica impressões (HEIDEGGER, 1977). Nesse sentido, a catedral ucraniana onde se realizam os ritos é também local em que se aliançam impressões e constroem relações capazes de simbolicamente entender e de dar textualidade ao sagrado. Talvez, como é recorrente se ouvir na comunidade ucraniana, rezar dentro de uma igreja não é igual a rezar fora dela, até porque dentro de espaços apropriados as hierofanias fazem da arte as mensageiras de um dizer que supera a mera realidade mística.

Pela *hierofania*, a beleza encontrada no interior da catedral São Demétrio faz dos ucranianos os seus admiradores. A beleza para poder ser contemplada precisa de seus claustros. Essa beleza é certamente aquela que envolve o fiel por um elemento eterno e invariável, capaz de, para além de facilitar um contato, um diálogo com a divindade, tem o poder de sacudir e mexer com as impressões, ressignificando os tempos e espaços. Isso posto, pode-se afirmar que os ícones, cruzes e demais peças litúrgicas, encontrados no interior da Catedral ucraniana para além de objetos sagrados, promovem junção de tempos, aproximação de momentos. Nesse sentido, o filósofo e historiador Walter Rahfeld afirma

[...] não existir nenhuma experiência humana genuína, isolada no tempo e no espaço; o que um povo vivenciou será vivenciado por outras nações em outras épocas e em outras terras, apesar de múltiplas diferenças inclusive de função e acentuação. A vida apresenta traços comuns a todos os homens e um desses traços é a experiência humana. (REHFELD, 1988:38)

Sendo assim, estar dentro da igreja eivada de imagens e lá encontrar condição de reza não pode ser dissociado de uma subjetividade capaz de se comprazer com um determinado espaço nada solitário. Parece que a beleza que desperta as hierofanias é aquela resultante não só da harmonia de formas, cores e traços bem pontuados, mas quando somada a esse conjunto de condições vem agasalhada por uma moldura.

Segundo Jacques Derrida, toda arte não é só aquilo que se deixa observar (DERRIDA, 2012). Logo, neste sentido, é necessário encontrar no oculto, no escondido, nas trincheiras que o olhar não alcança, nas bordas da catedral ucraniana o que realmente fisga o fiel que busca aliviar suas inquietudes pela oração silenciosa que só os olhos sabem fazer! Procurar, vasculhar inconformadamente o que provoca e impacienta um olhar talvez seja também uma forma de se rezar pela contemplação da arte.

Se a arte é um cenotáfio, um esconderijo que guarda, protege e que revela pela margem e insinuação, o amontoamento de objetos litúrgicos, bancos, tapetes, toalha ricamente bordada na catedral ucraniana tenta desviar a atenção daquilo que é o principal. Se a beleza *hierofânica* apenas e insinua, mostrando-se sem se revelar completamente, busca o subjacente de toda e qualquer formosura estética na legibilidade, na sensibilidade ou na acessibilidade da arte desde que continue em seus esconderijos, nos seus entornos, nos seus *debaixos*.

Portanto, a cúpula central da Catedral São Demétrio, os *debaixos* são os seus gestores –escultor ou iconógrafo – que lá deixaram suas marcas, suas impressões, “suas

coisas e suas escolas” e que chegaram naquele agora oportunizando outras percepções. Assim, na perspectiva de Derrida (2012), tanto a assinatura invisível, mas implícita, de arte bizantina inscrita e na abóboda da Catedral, quanto as marcas e os deslumbramentos e a inspiração ucraniana, abrigavam-se, por debaixo, em um espaço arquitetônico.

Em toda arte, na materialidade do cobre, do tecido, do gesso, do papel ou da tela, exhibe-se mais que uma ideia, um *insight*; nesses materiais coabitam um sistema signatário de perspectivas, subjetividades, saberes e a preocupação de dizer sem revelar, que Derrida denominou idealidade ou processo de idealização da obra (DERRIDA, 2012: 105). Nessa perspectiva, a ideia da representação da arte ucraniana, iconografada na cúpula da Catedral, a harmonia estética encarnava-se, ganhava forma, vida, tessitura, movimento.

Jacques Derrida, ainda abordando os debaixo de toda arte imagética, iconográfica ou escrita, não se esqueceu de referenciar algo que é facilmente relegado, sublimado, posto de lado, deixado em segundo plano, às margens, denegado, passado em silêncio: a moldura. Ela que, “por encontrar-se mais entorno do que debaixo, não deixa, contudo, de tender a ser lateralizada, apesar dos imensos problemas por ela colocados” (DERRIDA, 2012: 67)

Na cúpula da Catedral São Demétrio, a moldura referida pelo autor, tinha outro endereço e não se limitava a demarcar os espaços qual linha de separação de um núcleo. Não se reduzia apenas àquele agasalhamento de uma obra, situado à beira dos territórios em que se materializam os sonhos. Na cúpula, o padre e iconógrafo que escreveu as figuras, Pe. Nicolau Stcherbak, deu à moldura outra capacitação, promovendo-a à parte integrante de uma unidade cênica, colaborando para o advento da hierofania, ainda que fragmentada em várias tomadas. E essa outra função associativa auxiliava a que os ucranianos se percebessem parte de um conjunto cênico que se estendia pelas beiras, pelas margens, pelos lugares.

Nessa perspectiva, Philippe Dubois (DEBOIS, 2002) orienta que tal mescla de passagens, que no tocante à obra do Pe. Nicolau Stcherbak emoldura um núcleo principal, seja pensada nos termos de um trabalho transterritorial, como uma encruzilhada de várias formas de representação visual e que busca significações dentro de um sistema maior de dizeres.

Segundo Madre Maria Donadeo, todo ícone bizantino é uma catequese em forma de figuras querendo revelar mais que um conhecimento doutrinal. A autora mostra que as cenas escritas em uma figura bizantina insinuam um dizer advindo do espiritual, provocado pela hierofania, ou pela experiência religiosa entre o profano e o sagrado. As cenas, não obedecendo a uma cronologia, mas fazendo parte de um drama, de um conto, de um relato, têm continuidade no presente (DONADEO, 2002).

A cruz bizantina estilizada no centro da cúpula e que se espalha pelas molduras cruciformes, compartilha com as figuras do entorno (outras cruces e anjos) o posto de distinção. Logo, nesse caso, as figuras da borda não são superficiais e, apesar de tangenciar o núcleo das atenções, com ele apontam para um centro. Qual perímetro que agasalha, protege, reverencia e indica num aparente amontoamento de figuras, os anjos coadjuvam com a cruz a narrativa e parábola da proteção. Assim, a cruz principal, aparece encaixilhada entre afluentes de anjos e outras cruces pequenas condensadas, nada circunstanciais, que desembocam em um dizer explicativo. Toda imagem, sozinha ou fazendo parte de um conjunto, é um agente de um dizer e de uma surpresa do pensamento; e quando associada a outros dizeres, figura-se em um drama a ser contado com pitadas de maravilhamento. Se a harmonia é o resultado da integração de múltiplos vetores que convergem para um ponto formando um todo, cada uma das partes da pintura central da cúpula da catedral ucraniana, no entanto, individualmente analisada, revela-se em sua complexidade.

Como em toda e qualquer sociedade, segundo Norbert Elias, existe uma ordem oculta, muitas vezes imperceptível, mas eficaz por amalgamar as partes formando uma totalidade (ELIAS, 1993), na cúpula ucraniana, iconografada pela cruz e seus entornos, o contexto estético estrutura e confere a obra um caráter de ordem hierárquica de contemplação. A cruz prevalece sobre as demais figuras e a partir dela há o credenciamento para que os entornos também sejam reverenciados pelos fieis que olham para cima em silêncio.

Eni Orlandi considera que alguém em silêncio comunica justamente por nada falar (ORLANDI, 2007:18). Nem sempre o emudecimento significa que não haja nada para ser comunicado; o silêncio também é uma linguagem, bastando interpretar adequadamente os vazios da voz ou a sua total falta. O silêncio, mesmo que obsequioso, produz discursos e textos com materialidade específica, passíveis de interpretação. A interpretação do emudecimento constrói versões diferentes da mensagem inscrita, que

aparentemente nada diz; o silêncio faz parte do sistema linguístico que não é abstrato, mas simbólico.

Segundo Derrida, o espanto, a surpresa, o estupor de uma grande obra se dá pelo instante de iminência que é capaz de condensar a história toda, num movimento de retenção (DERRIDA, 2012). Nessa perspectiva, as figuras que ladeiam a cruz principal parecem reverenciar e dar testemunho do que guardam, ao mesmo tempo em que se transbordam em uma hermenêutica estética mais complexa, dividida em pressupostos conceituais e analíticos densos, exigindo de quem montou o panorama central da cúpula certo engenho e criatividade.

Retomando a afirmação de Donadeo que as cenas escritas em uma figura bizantina insinuam um dizer advindo do espiritual provocado pela *hierofania*, e que corrobora com a perspectiva de Derrida, a cruz bizantina estilizada sem o seu entorno, negligenciaria outros dizeres. Sem os entornos da cruz central estariam impossibilitados os devaneios, as abstrações, resultantes de associações de recortes imagéticos.

Os entornos do *Iconostásio*: imagens e *hierofanias* da cultura ucraniana

As devoções em seus exercícios e práticas têm um entorno, localizado em um espaço que institui uma geografia mística, em que se opera uma passagem de tempo, onde passado e presente misturam-se, onde lugares se fundem. Também o rito ucraniano *dialoga com e se espetaculariza em* um ambiente próprio – a igreja –, o que possibilita abertura para que os indivíduos assimilem algo de fé pelo conjunto que o circunda, desde que deixem o que é próprio de cada tempo às margens de qualquer racionalidade.

Para além da execução de um rito, sempre vigiado pelas rubricas de um manual e pelos olhos aquilinos de um atento cerimoniário, o entorno de qualquer solenidade litúrgica bizantina lhe confere, desde que executado em seu lugar apropriado, uma plasticidade toda especial. As velas acesas em quantidade, perto dos ícones de devoção, o perfume dos incensos que brota de turíbulo fumegantes e as inúmeras vezes de persignação dos fiéis arregimentam não só a atenção como corroboram para a desenvoltura de uma piedade religiosa. Assim, o conjunto litúrgico formado pelo cenário e pela ordenação de cada gesto possibilita afirmar que a Catedral Ucraniana São Demétrio se caracteriza claramente por um profundo sentido do sagrado, e que se deixa notar por vários ângulos.

Por isso, cruzar os espaços de cerimônia com os artefatos (os livros, os ícones, o crucifixo) que o cercam – institui-se lugar simbólico onde a crença ganha expressão, concretude e pulsão. Ainda que o ambiente e os aparatos que auxiliam a realização do exercício devocional não fossem a oração, configuravam partes de um encadeamento e de um processo que sem eles estaria a reza incompleta. Mesmo que os rituais prescrevam orações elaboradas e, para que sejam compreendidas, esteja implícito algum conhecimento teológico, o espaço litúrgico na comunidade ucraniana parecia facilitar uma aproximação entre o saber e o sentir religioso.

Se a Catedral parece ser o ambiente propício para os atos religiosos, configura-se por outro lado um ambiente significativo, performático e redimensionador de lembranças. Imagens do passado vasculham, no presente, nas paredes desse templo religioso um lugar de legitimação e aceitação, de transcrição de crenças. Diferentemente de tantos outros lugares, as paredes da igreja ucraniana guardam os sinais de uma pertença por meio de códigos e linguagens que pretensiosamente comunicam e preparam o fiel a exercitar-se espiritualmente como os seus antepassados faziam.

Se, no entender de Terrin, a sociedade moderna está à deriva, porquanto carente de reconhecer espaços diferentes porque tudo se torna igual (TERRIN, 2004) nos ambientes celebrativos da igreja ucraniana perfilham a distinção entre o sagrado e o profano, entre o santo e o pecador, enredados em uma trama simbólica e que se espetaculariza no edifício religioso pelas cores, formas e conjunto. Fazendo coro com Terrin, Michel de Certeau percebeu que os espaços modernos de oração, por vezes, são lugares utópicos que, uma vez ilegíveis, instituem-se lugares *não praticados* incapazes de reproduzir um mundo sem atribuição ou significados específicos (CERTEAU, 2006).

Ao se participar de algumas celebrações dentro da catedrais ucraniana, situada em seu território onde se imperam em uma visibilidade estética toda especial, identifica-se que ainda permanecem enraizados os traços de um consórcio entre a realeza e o sacral, resultando em rubricas litúrgicas que remontam à época do império bizantino.

O sagrado, em sua etimologia, significa algo separado e sempre velado, nunca descoberto, como sentenciou Durkheim: “os seres sagrados são por definição seres separados e o que os caracteriza é que entre eles e os seres profanos há uma solução de continuidade (DURKHEIM, 1978:318). Sendo o sagrado algo separado, que se soluciona em uma continuidade de algo que se imagina ser o profano, o rito litúrgico parece servir para acentuar tal diferença. No encaço desse pensamento, os ritos

bizantinos celebrados na Catedral Ucrâniana, em Curitiba, patrocinados por um vasto arsenal de códigos imagéticos e linguísticos, ainda que aparentemente aproximem os fiéis de seu Deus, paradoxalmente exacerbam a existência de um fosso entre eles.

O sagrado, no interior da Catedral ucraniana, espetaculariza-se e se vela de modo distinto. A parte considerada mais reservada em uma igreja de rito bizantino é chamada *Ieron* o que equivale na igreja de rito latino de *Presbiterium*. De etmo grego, *ieron* remete à ideia de lugar do sagrado, do santo, do divino, enquanto a de raiz latina, a palavra *presbiterium* significa lugar dos presbíteros, dos humanos que cumprem a função sagrada. Tanto na igreja de rito bizantino quanto na de rito latino, é no altar principal tanto do *ieron* quanto do *presbiterium* que se conserva a Eucaristia consagrada nas missas. Se nas atuais igrejas de rito latino, o *presbiterium* deixar-se atravessar pelos olhos dos fiéis, nas igrejas de rito oriental há uma parede repleta de ícones (chamada de *iconostásio*) que, para além de impossibilitar o fluxo de fiéis, informa que aquele lugar carrega uma distinção.



Imagem 2: *Iconostásio* da Catedral Ortodoxa São Demétrio, 2010. Acervo do autor.

O *iconostásio* nas igrejas ucranianas, em geral, anuncia a existência de uma passagem entre dois territórios, de dois espaços instituídos, de dois mundos que guardam seus sentidos e símbolos. Ultrapassando qualquer planejamento cênico e indo além de um gosto estético apurado, o *iconostásio* qual a cortina de um teatro deixa invisível o que guarda. Embora o conjunto iconográfico obedeça a uma disposição, regras, formas, tamanhos e conteúdo, não esconde uma ruptura, um confrontamento, uma linha que separa o sagrado do profano, ao mesmo tempo em que possibilita a poucos (ou seja, aos hierarcas) o trânsito entre duas realidades. Se o rito solenemente glorifica e acentua a existência desses dois mundos, o *iconostásio* em cada igreja ucraniana é a materialidade dessa distinção e, por isso, parece sobressair-se dos demais códigos pois esconde algo, protege e mantém o mistério e a *hierofania* somente para os que dela parecem precisar.

Mircea Eliade, ao analisar especificamente as relações entre o sagrado e o profano, tenta demonstrar que, também a porta, ao menos num templo, não é tão somente uma passagem física, posto que está totalmente imbuída de sentidos outros. Em suas palavras:

A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos — e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (ELIADE, 1992:28)

Um exemplo dessa fronteira, desse limiar no sentido proposto por Mircea Eliade, pode ser as figuras que compõem a ornamentação o *iconostásio*, essa passagem entre os dois mundos. Em qualquer igreja de estilo bizantino oriental, o fiel diante da majestática parede, à esquerda contemplará o ícone de Maria Santíssima e à direita o de Jesus Cristo reproduzindo as posições de ambos em determinadas passagens bíblicas: Maria está de pé à esquerda contemplando o seu filho crucificado; e Jesus, como relata o credo apostólico, após subir ao céu, está sentado à direita de Deus Pai. A disposição de ambos no compósito do *iconostásio*, no passado tinha função de instruir os iletrados acerca dos mistérios da fé, hoje, deixao evidente que o que estava por trás daquela parede eivada de ícones é algo velado e mais santo que aqueles que se deixam ver.

Se o *iconostásio* em sua fulguração tem como função primária instruir e catequizar, não escapa, contudo, de uma associação com a arte cênica podendo também

abrir brechas por onde se insinuem mudanças, por onde se imponham novidades. As toalhas bordadas com motivos ucranianos sobre os ícones e emoldurando a porta central mostram como os códigos de pertencimento étnico encontraram no espaço sagrado um local de enobrecimento para se aninhar de maneira impostada. O que mostra que a estratégia de valorização daquilo que se julga típico de uma cultura, valendo-se do espaço físico da igreja e para além de enobrecer e sacralizar os códigos de referência de uma etnia, veicula uma ostentação de algo identificativo que não se quer apagar. As marcas de pertencimento étnico ucraniano, ao se misturar aos ícones de devoção, arregimentam para si o passado e absorvem deles o sentido do sagrado. Os bordados ucranianos dependurados e que emolduram as portas centrais são um exemplo da junção do espetáculo religioso com signos de pertencimento que encontram reflexo de aprovação em uma cultura étnica. Assim sendo, é possível dizer que, no mundo Oriental bizantino, no *iconostásio*, os sinais de pertencimento étnico assomados ao compósito estético demarcam um espaço e estão intimamente ligados às coisas da fé, mostrando aos ucranianos os aspectos que deveriam nortear suas vidas: amar e proteger as coisas de Deus e da etnia. Nesse caso, quando os sinais de pertencimento ucraniano se misturam aos da religiosidade, a *hierofania* não só manifesta o Sagrado como também as profanas. Contudo, os bordados, as toalhas que agasalham os ícones ganham então densidade sagrada e se confunde com ela, parecendo que a manifestação do sagrado ceda seu lugar para uma revelação do meramente cultural, característico, pitoreco. Se assim compreendido a manifestação cultural étnica ucraniana rouba a cena até mesmo naqueles ambientes em que o sagrado tinha sua primazia.

Os santos iconografados no *iconostásio* se por um lado abrem alas para o místico, por outro trazem o germe de uma inquietação. Estar atrás de uma linha sem se preocupar com o que existe do outro lado parece não ser possível para as pessoas do mundo contemporâneo. A curiosidade, a investigação, a agudeza e a perspicácia em saber descobrir tornam qualquer indivíduo alguém inconformado. Os ucranianos de tradição bizantina, em seu modo de conceber suas crenças, parecem precisar da parede, da linha, do sinal que marca e separa. De todo modo, o *iconostásio* da catedral São Demétrio, seguindo em sua feitura um padrão fiel ao mundo bizantino, não deixa de incomodar, inquietar e motivar os fiéis a transpor as fronteiras e perceber que aquela parede – apartada de sua função primeira – institui-se sinal material da possibilidade da fuga do mundo conhecido para aquele que se quer conhecer. Um veículo para um devir

que, necessariamente, não precisa trazer respostas, mas que, certamente, proporciona ao fiel ucraniano uma maior proximidade com o Velado.

Bibliografia:

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2. Morar e cozinhar*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- DEBOIS, Philippe. A fotoautobiografia. *Revista Imagens*. n. 4. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. Editora da UNICAMP, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DONADEO, M. M. *Ano litúrgico bizantino*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1998.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 15.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. L'art et l'espace. In: *Questions III-IV*. Paris: Gallimard, 1996.
- ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes Editora, 2007.
- REHFELD, Walter. *Tempo e religião: a experiência do homem bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- TAMANINI, Paulo Augusto. *A prece ucraniana na pressa da cidade. 2013. Tese. Programa de Pós-Graduação de História. UFSC, Florianópolis, 2013.*
- TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.