

**O LUGAR E OS ÍCONES NA CULTURA RELIGIOSA DOS IMIGRANTES
UCRANIANOS EM CURITIBA**

**THE PLACE AND RELIGIOUS CULTURE ICONS IN UKRAINIAN
IMMIGRANTS AT CURITIBA**

Paulo Augusto Tamanini¹

Resumo

Este artigo compreende o *lugar* como partícipe da arte iconográfica bizantina. O lugar não é apenas um dado geográfico neutro, até porque condiciona o modo de se pensar e escrever os ícones. Os ícones bizantinos eslavos têm uma história e faz parte do ofício do historiador ir à cata dos indícios de seu nascimento para, em um segundo momento, compreender a maneira como são assimilados nos espaços que ocupam. Para tanto, este artigo toma como referência o bairro Bigorriho, em Curitiba-PR, onde se situa uma parte da comunidade ucraniana que trouxe consigo, desde a imigração, a maneira de se relacionar com o Sagrado através dos ícones bizantinos; toma como referencial teórico para suas análises os pensamentos do teólogo e historiador eslavo Leonid Uspenski.

Palavras-chave: Ícones bizantinos. Comunidade étnica ucraniana. Leonid Uspenski.

Abstract

This article comprises the place as a participant of the Byzantine iconographic art. The place is not only a given geographical neutral, because conditions the way of thinking and writing icons. The Slavic Byzantine icons have a history and is part of the historian's craft go in search of evidence of his birth to, in a second step, to understand how they are assimilated in the spaces they occupy. Therefore, this article takes as a reference the Bigorriho district of Curitiba-PR, where is a part of the Ukrainian community that brought from immigration, the way of relating to the sacred through Byzantine icons; takes as a theoretical framework for their analysis the thoughts of theologian and historian Slavic Leonid Uspenski.

Keywords: Byzantine icons. Ukrainian ethnic community. Leonid Uspenski.

Introdução

Toda e qualquer imagem se apropria de um endereço, uma referência espacial por onde é facilmente localizada. O espaço em que se situa uma imagem não é apenas

¹ Professor no Programa de Pós-Graduação em História e Bolsista PNPd/CAPES (UFPR). Doutor em História (UFSC). Especialista em Teologia Bizantina (Π. Αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου – Grécia). Áreas de Pesquisa: História e Teologia Oriental; Iconografia Bizantina; Imigração e Comunidades Ortodoxas e Católicas de Rito Oriental no Brasil. E-mail: tamanini@terra.com.br.

um dado geográfico; para além de expressar as coordenadas de localização, mapeia as suas possíveis relações com o meio onde está inserida. Interpretar o lugar das imagens em uma cultura étnica, por exemplo, implica na adoção de métodos que pode ajudar a revelar conexões e saberes. O estudo da imagem em relação ao espaço tende então a circunstanciar informações do passado que se reverberam no presente, e a delinear um campo de abordagens multifacetado, nem sempre compreensível pela historiografia. E quando o objeto em análise trata de um conjunto de ícones bizantinos eslavos, parece natural reportá-lo aos assuntos de teologia, negando a possibilidade de a história também sobre ele arguir, discorrer e tecer seus pareceres. Não obstante, a história do cristianismo, para além de abarcar relatos e registros das experiências pretéritas das diversas comunidades de fé e das instituições delas derivadas, serve também como substrato para reflexão teórica interessada em discutir a natureza, o significado e a historicidade da arte imagética dessa religião (HEIDEGGER, 1996).

O espaço em que as imagens estão inseridas então, mais que mero cenário de exposição é o lugar do acontecer histórico, fazendo parte de um enredo que se deixa invadir pelos olhos do pesquisador que, em cada esquina, canto, procura apenas facilitar os conhecimentos em conexão. Até porque, uma narrativa que não encontra prova na materialidade espacial, corre o risco de curvar-se em si mesma e se apagar. Do mesmo modo, todo e qualquer lugar que não encontre um nexos constitutivo em uma narrativa perde muito de seu sentido, desbotando as marcas que o tempo nele pincelou. Isto posto, é importante que o lugar em que as imagens estão inseridas deva também ser percebido levando em conta as relações culturais que a partir dele se conectam.

Michel de Certeau certifica que todo lugar tem suas especificidades construídas pela deambulação dos viventes e circunstâncias. E sem os lugares, assegura o autor, os objetos seriam apenas parcialmente analisados, porque no espaço pulsam as conjunturas, acontecem as contradições, as rupturas e as continuidades (CERTEAU, 2007, p. 201). Logo, o termo *lugar*, ocupa um ponto chave na análise e leitura acerca de da imagem; por isso, justifica-se que se deva perscrutá-lo com mais largueza, interrogando-o, por exemplo, sobre a razoabilidade de ali estar. A leitura do lugar pode ser o preâmbulo de um rico espetáculo do que já passou que se serve das imagens para tão-somente narrar.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

Assim, porque os ícones bizantinos eslavos têm uma história, faz parte do ofício do historiador ir à cata dos indícios de seu nascimento para, em um segundo momento, compreender a maneira como são assimilados no presente. O campo de investigação acerca dos ícones bizantinos ucranianos na História abre-se então como possibilidade de observar na contemplação dessa arte, não só práticas culturais calcadas em valores e normas etnicamente construídas, mas referenciais e elementos da estética que dão sentido e significações a toda forma da beleza. Afinal, como certificou Paul Evdokmov, por trás do belo está a possibilidade do divino (EVDOKMOV, 1990, p. 17).

Relata Nicolas Millus que a região sul do Brasil recebeu grande número de imigrantes, desde o início da República até o final das duas grandes guerras. Entre tantos grupos imigrantes estavam os ucranianos, vindos do leste europeu, Estados Unidos, Canadá e Argentina. No Brasil, chegaram pelos portos do Rio de Janeiro e de Santos. Muitas famílias tiveram como primeiro ofício, o trabalho braçal nas fazendas de café paulistanas, de onde migraram, posteriormente, para os três estados do sul brasileiro (MILLUS, 2004, p. 12). No Sul, o interior do Paraná foi a região escolhida para o estabelecimento da maioria das levas ucranianas, que aos poucos se trasladava para a capital à procura de um trabalho mais rendoso e da possibilidade de estudos para os filhos descendentes.

Em Curitiba, nas décadas de 1950 e 1960, a cidade ficou marcada pelos grandes investimentos do governo na construção do Centro Cívico, Biblioteca Pública do Paraná, Teatro Guaíra e dos edifícios Dom Pedro I e Dom Pedro II, da Universidade Federal do Paraná atraindo para os canteiros de obras também os ucranianos que a cada final de turno, se alojavam nas áreas que atualmente se concentram nos bairros Bigorriho e Água Verde.

Bigorriho e Água Verde, cercanias onde as comunidades ucranianas no passado plantaram-se, ultrapassam, então, a catalogação de bairros residenciais urbanizados, no presente. Hoje são compreendidos como lugares de amostragem da arte bizantina eslava espalhada em pontos estratégicos das casas, igrejas, jardins. Os bairros, como compósitos imagéticos complexos, indicam em quais percepções os ucranianos medeiam a materialidade da vida étnico-religiosa em seus locais de vivência e como seu cotidiano revela-se em culturas reais onde o ícone e outras imagens são protagonizadas. Assim, esses bairros, em vez de representar espaços de enraizamento dos ucranianos e

Religião, migração e cultura Imagens da fé

de seus descendentes, instituem-se como lugares praticados de identificação e propagação de quem se é ou de quem se pensa ser. O ícone ultrapassa a natureza do mero dado e entroniza-se como um elemento importante para compreender um pouco mais sobre a herança religiosa dos imigrantes ucranianos no Paraná que, desde o final do século XIX, juntamente com os ícones, não mais perambulam desprovidos de qualquer endereço.

Assim, ao redor da evidência desprendida de qualquer natureza jubilatória sobre os ucranianos, gravita um passado religioso centrado na devoção aos ícones que, por vezes, se deixa vasculhar. Afora os encantos provenientes das singularidades de que todo grupo étnico presume ser detentor, as narrativas demonstram que em Curitiba, a despeito da tônica de modernidade da que se reveste a capital paranaense, continua a figurar uma identificação étnica-religiosa que se serve dos ícones religiosos para melhor ser notabilizada no presente.

O *lugar de gestão*, a técnica usada para se escrever os ícones, os modelos e nomes de ícones marianos tornam-se peças-chaves para melhor elaborar uma narrativa acerca da historicidade dos ícones. Discorrer sobre essa arte religiosa é antes de tudo compreender o espaço em que foram *escritos*, pois desses lugares brotaram os pensamentos que nortearam a arte bizantina trasladada para o Brasil. Nesse sentido, a imagem ou o ícone bizantino eslavo em relação ao seu lugar de feitura ou de migração e adaptação podem ser compreendidos como o começo de uma obra pictórica que ainda está andamento. A obra e o lugar dão a abertura à uma narrativa composta por etapas, processos de assimilação, fases de aceitação e momentos de propagação que prendem a atenção de quem o vê como um só corpo, uma totalidade desdobrada em espaços distintos. Se o lugar é observado em muitos dos campos de investigação como aquela esfera dentro da qual as pessoas existem, vivem e socializam-se, aos olhos de quem contempla o ícone, é visto como complemento da figura, o entorno e componente da obra, porque dela ele faz parte.

Neste artigo, metodologicamente, privilegia-se as análises acerca dos ucranianos situados somente no bairro Bigorriho, o que repercute em uma pequena amostragem da arte iconográfica eslava bizantina que pulsa e se encarna no cotidiano dos que assim se identificam e dos que contemplam a beleza como uma forma de se lidar com as coisas sagradas.

1. Kiev: o lugar de nascimento da iconografia bizantina eslava

A cidade de Kiev é desde 1991 a capital da Ucrânia, país emancipado da nocauteada ex-União Soviética. Situada próxima ao rio Dienepre, fundada no século V, é considerada uma das cidades mais antigas da Europa oriental, carregando consigo um histórico que oscila desde o reconhecimento de ser um forte polo de influência comercial e política (séculos X a XI) à soterrada capital provincial que foi até a revolução russa de 1917, quando retomou um período de certa prosperidade.

Afora condicionamentos políticos e interesses escusos de dominação, é necessário que se retomem pela história os pontos que interessam ao início do cristianismo em Kiev, antiga capital do Principado Russo.

A religiosidade cristã em terras eslavas alcançou legitimidade quando o príncipe Vladimir de Kiev fez-se batizar cristão, junto com todo o império, em 28 de julho de 988, por sacerdotes gregos que vieram de Constantinopla. Enquanto a cerimônia religiosa era celebrada, a milícia imperial por sua vez, destruía as imagens dos deuses pagãos que até então tinham seus cultos e ritos tolerados. O século X ficou marcado por ser um período de cristianização da Rússia e de resistência por parte daqueles que não aderiam à oficialidade da nova fé imposta.

O modelo de liturgia, celebração e as formas de organização clerical davam-se no principado tendo como referência àqueles praticados por Constantinopla, ou seja, os de natureza bizantina grega. Relata Leonid Uspenski que, no século seguinte, um número expressivo de templos cristãos já tinha se espalhado por Kiev e todo Principado Russo (USPENSKI, 2013, p. 251).

As igrejas, uma vez construídas, eram decoradas segundo as tradições e pareceres litúrgicos da tradição cristã grega. A importação desse arquétipo organizacional litúrgico fez inaugurar não somente um novo modelo de religião como a forma de se manifestar uma fé ritualizada, compassada e oficiosa que deveria ser disseminada. Era uma luta contra o tempo. Quase dez séculos de culto e crenças pagãs deveriam curvar-se à nova religião cristã; o que acarretava estratégia e tino mediático singulares. Era urgente que se buscasse na fé trasladada do Oriente grego o que tinha de mais característico e de mais fascinante para que novos adeptos se somassem à nova

religião sem grandes traumas. A pedra de toque foi explorar o uso das imagens cristãs nos cultos e fazer de sua devoção um marco de piedade aderido e legitimado, por primeiro, pela nobreza e classes dominantes e, posteriormente pelos mais pobres (RIBICHINI, 2007, p. 43).

O êxito dos padres iconógrafos gregos no novo império cristianizado foi tal que um século depois já havia um número considerável de monges eslavos autóctones que cumpriam a missão de propagação da fé cristã bizantina pelas formas e cores herdadas da Europa oriental. A rapidez da assimilação da nova religião deu-se porque a Rússia herdava um modelo de iconografia pronto, testado pelo Império Romano Oriental desde o século III, com suas formas técnicas experimentadas e formulações doutrinárias e canônicas acerca dos ícones já aprovadas pelos concílios do Oriente grego. Contudo, os monges e padres eslavos não queriam apenas repetir as formas, os desenhos e as cores dos ícones. Buscavam com os seus teólogos brechas para que com mais liberdade pudessem imprimir seus estilos estéticos e uma nova linguagem pictórica, tendo o cuidado de não incorrer em heresias (LARCHET, 2011, p. 15). A nova linguagem pictórica de se *escrever* os ícones fazia do modelo russo um padrão novo de iconografia que aos poucos ganhava admiradores e adeptos. A cidade de Moscou por concentrar um número maior de teólogos e monges iconógrafos, passava a ser reconhecida como centro da arte russa, polo de influência política, retirando de Kiev tais prerrogativas. Outra forte influência do estilo bizantino grego na arte iconográfica eslava se deu com a tomada de Constantinopla no século XIV, quando muitos monges hesicastas foram acolhidos nos mosteiros ao sul da Rússia. A rígida vida dos monges, repleta de orações distribuídas durante as horas do dia, os intensos jejuns e sacrifícios que se impunham e o tempo de contemplação frente aos ícones preparavam os religiosos para o *saber-fazer* da arte pictórica iconográfica.

Kiev e Moscou tornavam-se, então, nos séculos XIV e XV, lugares propícios do renascimento da vida monacal masculina e feminina, desdobrada em suas vertentes eremítica e cenobítica, e do reconhecimento de escolas de iconografia cujas sedes se abrigavam ora no interior dos mosteiros, ora nos centros de estudos de teologia.

Ainda que a Rússia experimentasse um período de intensa atividade artística tanto nas áreas da arquitetura, literatura e liturgia, era na iconografia cristã que a espiritualidade e a cultura religiosa eslava ganhavam expressão e materialidade

contundentes. Em decorrência disso, a iconografia bizantina eslava favorecia o surgimento de uma nova consciência artística eclesial, fundamentada no desenvolvimento de uma fé em expansão e não apenas como resposta ou defesa frente aos ataques sofridos acerca de posições dogmáticas ou doutrinas, como aconteceu com os gregos na iconoclastia, no século VIII (USPENSKI, 2013, p. 255).

Isto posto, Kiev, desde o batismo do príncipe Vladimir até a consolidação da arte bizantina eslava, não é apenas um lugar em que a vida fluía. Para os ucranianos, Kiev representa a razão de o cristianismo ter chegado e se alastrado no mundo eslavo. É considerado o berço e manjedoura da religião cristã em um mundo antes pagão e politeísta. A história dos ucranianos parece estar condicionada e subjacente a um processo de legitimação étnica em que o grau de importância de uma religião, iconografada em formas, cores e padrões estéticos, se sobrepõe a outros.

2. De Kiev à Catedral Ucraniana: lugar do ícone e o seu redor

O exercício e práticas de devoção da comunidade ucraniana do bairro Bigorrião encenadas e alocadas em meio urbano fazem pensar que as rezas, as orações e os ritos devocionais, tendo um percurso de vida, de acordos, de legitimação, de posterior propagação e de espetacularização, deixavam-se amoldar pelas surpresas de um lugar cheio de pressa, como se configura a capital do Paraná. Se a velha Kiev era considerada o berço do cristianismo, Curitiba apresentava-se como o lugar em que a propagação daquela fé deveria também encontrar lugar para crescer e se maturar. E o lugar propício para o início dessa empreitada, no entender dos imigrantes, era o interior da catedral que tinha como padroeiro São Demétrio.

A catedral ucraniana São Demétrio dos ucranianos do Bigorrião foi construída no período de 1955 a 1960. Os recursos para o levantamento da obra vinham dos pequenos eventos de conagração da comunidade, feitos uma vez a cada mês, após a celebração da divina liturgia dominical: jantares, bingos, tardes dançantes, rifas. Os prêmios dos bingos e das rifas provinham de doações feitas pelas famílias e pelos comerciantes de Curitiba que na sua maioria não tinha nenhum vínculo com aquela expressão religiosa oriental, mas que se inclinavam a cooperar.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

A catedral, essa escultura religiosa pintada à mão pelos obreiros do campo que vieram morar na cidade, nas décadas posteriores a 1950, parece condensar os signos do passado e da tradição ucraniana com fortes compromissos culturais étnico-religiosos. Conquanto cercada por empreendimentos comerciais, por escritórios e por uma academia que preza pelo cuidado e beleza do corpo, traduz-se representante de um grupo de fieis que se norteiam pelo apego de um outro tipo de arte.

Assim, dois complexos arquitetônicos e duas temporalidades aparentemente desconexas, intimamente ligam-se, por estarem situadas em um mesmo lugar. Do lado esquerdo, a catedral ucraniana, uma empresa divina-humana para os cuidados da alma, expõe-se, enquanto, ao seu redor, esgueiram-se empreendimentos outros cujas finalidades passam ao largo de qualquer motivação espiritual. Paradoxalmente, o lugar faz com que a alma e o corpo tornam-se então matérias-primas básicas dos sonhos de perfeição humana: enquanto uma preocupa-se em preparar a alma para uma acreditada vida eterna, as outras aparelham o físico e o cotidiano para os inúmeros compromissos que impõe a ordinariedade.

Nesse diálogo entre o passado e o presente, entre o corpo e a alma, entre a busca da perfeição exterior e interior, destacam-se a preocupação pela beleza ou contemplação da beleza e da arte.

Talvez a imagem da igreja rodeada por tantas outras construções, separada por uma avenida, muros ou filetes de jardins seja tão emblemática quanto a realidade que os atuais curitibanos de descendência ucraniana vivem. Porque os outros empreendimentos espiam a igreja ali plantada, lembram que o homem não se reduz apenas a matéria. A igreja, contudo, ao olhar ao seu redor, recorda-se que a mensagem da qual é portadora talvez precise de novos métodos para poder atingir a grande massa que anteriormente conseguia conquistar, mas que nos dias atuais, faz-se de rogada, mesmo estando a poucos passos dela. Talvez, o anúncio do qual é portadora deva ser divulgado não apenas pela voz, mas pelo ver, pelo olhar, pelo contemplar.

Do alto da torre da igreja ou nos seletos últimos andares dos prédios, espia-se que o bairro Bigorrião está cada vez mais urbanizado e espreme também as famílias de descendência ucraniana em seus territórios. Esse bairro repaginado, deixando há muito tempo de ser referência e ninho só de ucranianos, hoje, contudo, é local de certa

distinção, mostrando o número grande de pessoas abastadas que escolheram aquele lugar para morar.

Ainda que a catedral ucraniana tribute a presença dessa etnia, circunscreve-se em um panorama urbano abrangente como lugar de memória, sem qualquer privilégio ou sustentação de exclusividade. Pelas ruas asfaltadas, bordadas por largas calçadas por onde floreiras e plantas ornamentais exibem a preocupação pelo meio ambiente, as antigas ferrarias, botecos e pequenas casas de comércio de 1960, deixam-se substituir por empreendimentos mais rendosos ou moradias de excelente padrão de acabamento, revelando que muitas famílias ucranianas acompanharam o crescimento econômico e os promissores processos sociais da cidade. Os poucos jardins em frente às casas ou as plantas assentadas nas beiras das calçadas enchem os olhos dos passantes, ao mesmo tempo que fazem os ucranianos lembrarem do tempo em que a mata e os pássaros constituíam parte integral de uma paisagem da qual sentem saudades.

Ao contemplar a igreja, por exemplo, vêm a reboque as considerações sobre a adequação na urbe frente à sua arte religiosa, com suas normas, seu jeito de expressar com tinta, um discurso feito de imagens, cores e formas. Por conseguinte, se a cidade tenta pintar um quadro em que as cores do urbano se sobrepõem, a comunidade étnica ucraniana alocada no bairro Bigorriho deixa também suas marcas, suas cores, seus modos de se relacionar com o transcendente; exhibe suas formas arquitetônicas eslavas que ajudam a pincelar o panorama da cidade. E essa maneira de mostrar-se ucraniano continua sendo marca de uma identificação e o sinal da presença e atuação de uma religiosidade legitimada pelo tempo e que ainda sobrevive em meio à transversalidade e à oferta dadivosa de culturas mistas.

Assentados na justificativa de uma compreensível necessidade de relações mais abertas, e sem o perigo do isolacionismo, os ucranianos procuram dialogar com outras formas de tradição, qual um vocativo contra toda forma de segmentação. Até porque a iconografia bizantina é mais uma – de tantas outras que existem – forma de arte a representar os cidadãos em suas circunstancialidades, em um determinado tempo e lugar, com seus atributos, sonhos e história.

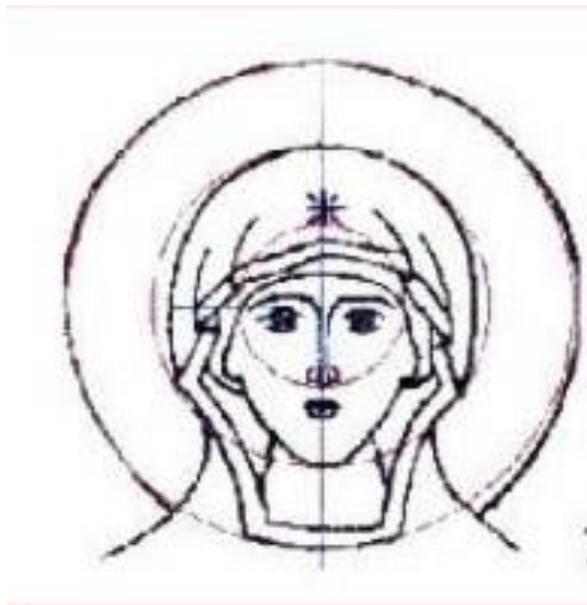
3. O ícone de Maria na devoção ucraniana: da técnica aos nomes e significados

Religião, migração e cultura Imagens da fé

As muitas famílias ucranianas do Bigorriho não chegaram ao bairro sozinhas. Com elas vieram seus sonhos, sua cultura, sua religião e o modo de expressar sua relação com Deus. E uma dessas formas estava na proximidade com a iconografia, sobretudo aquela que remetia à devoção à Mãe de Deus.

Desde as primeiras representações da Virgem Maria (que remontam aos fins do II século, nas catacumbas de Priscila, e, especialmente, a partir do Concílio Ecumênico de Éfeso), as imagens da Mãe de Deus se multiplicaram, ao ter os teólogos cada vez mais clara consciência da importância que ela ocupava na história da salvação (CARRASCO TERRIZA, 1982, p. 578). Desde então, o desenho do ícone segue normas precisas, que foram elaboradas pelos monges gregos e deram origem aos cânones, às regras de como se *fazer*.

Figura 1



Estrutura geométrica do ícone de Maria. Reprodução. Acervo do autor.

A figura acima mostra a composição da imagem da Virgem Maria obediente às estruturas geométricas da escola monacal grega, que estabelecem a harmonia entre os diversos elementos, e que os ucranianos do bairro Bigorriho tentam preservar. Nesse arquétipo, três grandes círculos interseccionados modelam o rosto da principal figura que deve estar em conformidade com as demais partes do ícone (USPENSKI, 2013, p. 47).

Religião, migração e cultura Imagens da fé

Segundo a tradição bizantina, a feitura do ícone é precedida por momentos de orações e jejuns intensos que lapidam as mãos, mente e técnica do iconógrafo. Após este período de preparação espiritual, Ribichini lembra que ainda são necessários alguns cuidados: a escolha da madeira que deve ser lisa e estar sem nenhuma umidade. O costume grego apregoa que todo ícone é escrito sobre lâminas de madeira e que as derivações (ícones pintados sobre pedras, paredes de tijolos, cascas de ovos, tecidos ou papel) não deveriam receber o nome de ícone. Contudo, as escolas iconográficas dos ramos grego ou eslavo, desde meados do século XV, reconsideraram esta obrigação (RIBICHINI, 2007, p. 128).

Depois do material escolhido, o *saber-fazer* da iconografia impõe que seja preparado um fundo branco (chamado de *levkas*). A técnica do *levkas* já era conhecida dos egípcios, tendo sido encontrada em vários sarcófagos, sendo readaptadas para a arte grega. A principal função dessa técnica é a de refletir de modo comedido a luz que incide sobre a imagem, sobre a qual as cores possam se conformar à totalidade da figura. Geralmente a *levkas* na tradição grega é uma solução preparada com pó de gesso ou com algum produto colante extraído de ovos, espinha de peixe ou resina de arvores. Na tradição eslava, seguida pelos ucranianos de Curitiba, a *levkas* pode ser preparada também com resina de pinheiro. Posteriormente ao jejum, à escolha da madeira e à preparação da *levka*, e após se escrever a figura, as regras iconográficas prescrevem o correto uso das cores, cada qual com seu significado teológico e profundidade hermenêutica.

Embora a confecção dos ícones ucranianos obedeçam a forma e cores advindas da teologia grega, o leste europeu, que absorveu a cultura bizantina desde o século IX, adaptou algumas das características dessa arte religiosa. Muitos dos ícones eslavos, por exemplo, não carregam mais as letras do idioma grego, sendo substituídas pelo cirílico, a linguagem teológica e da iconografia eslavas dos quais os ucranianos são herdeiros. Logo, o lugar, como já frisado, não é apenas um registro estéril; aqui soube se impor, ditando maneiras diferentes de se obedecer às regras, costumes, sem ser despótico. Alguns desses modelos que chegaram ao Brasil com a imigração ucraniana permitem classificar os ícones marianos do ponto de vista tipológico, com suas cedências e adaptações.

3.1. O ícone de Maria *Odigitria*

Figura 2



Ícone de Maria *Odigitria*. Reprodução. Acervo do autor.

A palavra grega *Odigitria* significa, literalmente, aquela que mostra o caminho. Segundo Evdokimov, este ícone teria sido uma cópia de um ícone cuja autoria é atribuída a São Lucas, o Evangelista (EVDOKIMOV, 1990). Derivada do verbo grego *hodegeo*, a palavra *Odigitria* designa aquele que guia ou que acompanha alguém por um itinerário. Nesse sentido, a imagem da Virgem Maria sinaliza o seu filho como o mais seguro caminho a seguir.

De pé, Maria tem seu olhar voltado para frente; sustenta o Menino em seu braço esquerdo, e com a direita aponta seu filho Jesus como o caminho a seguir, conforme escreve o evangelista João no capítulo 14: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Por sua vez, no ícone bizantino eslavo, o Menino segura em suas mãos o livro do Evangelho

Religião, migração e cultura **Imagens da fé**

que, na tradição grega, é substituído por um pergaminho enrolado, fechado. As cores nesse ícone obedecem ao significado teológico da tradição bizantina. A composição da *Odighitria* mostra Maria envolta num manto de cor púrpura avermelhada, cor que simboliza realeza. O Menino está vestido com as cores brancas. Na tradição bizantina, o branco é um dos símbolo da pureza, da luz da Transfiguração. As inscrições, como já mencionado, não estão em língua grega e o fundo é formado por uma diversidade de microfiguras, que molduram a personagem central.

3.2. O ícone de Maria *Eleousa*

Figura 3

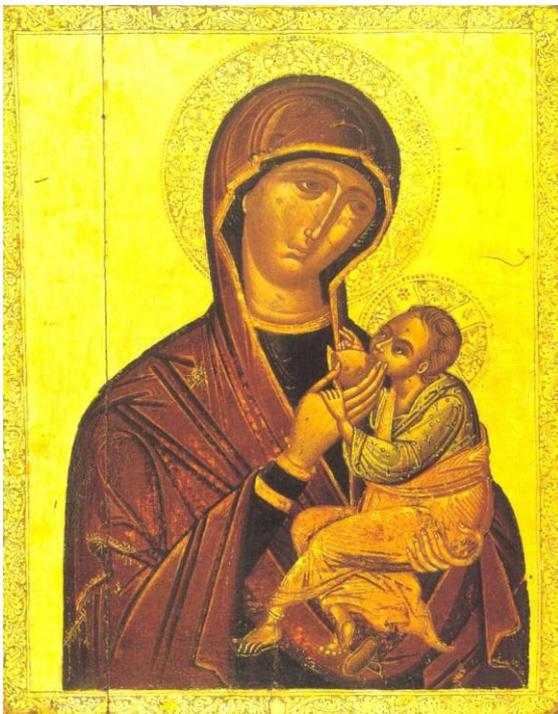


Ícone de Vladimir. Reprodução. Acervo do autor.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

O ícone bizantino da Virgem de *Eleousa*, também é conhecido como o ícone da Virgem da Ternura (ou Ícone de Vladimir ou de Rublev). Neste ícone sobressai o aspecto materno de Maria: ela não é somente a mãe de Deus, mas também a mãe de uma criança humana que precisa ser amada, cuidada, acariciada. Enquanto o modelo iconográfico anterior considera Maria como *Deípara* (ou *Theotokos*) ou seja, Mãe de Deus, este contempla a Virgem como Mãe de Jesus Menino. Se o primeiro põe o acento na divindade de Jesus, este acentua a sua humanidade. De pé ou sentada, aflora o sentimento amoroso materno-filial, recíproco. A cena mostra a estreita relação entre ambos, o forte vínculo que os une como mãe e filho. Em Bizâncio, esse ícone recebeu o nome de *Glycophilousa*, ou seja, ícone do beijo doce (CARRASCO TERRIZA, 1982, p. 580). Alguns traços particulares deste ícone deram lugar à confecção de outros, conhecidos e venerados nas igrejas de tradição ocidental: o ícone da *Virgo Lactans*, e o ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, como mostram as figuras abaixo:

Figura 4



Virgem da Amamentação. Reprodução.
Acervo do autor.

Figura 5



Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.
Reprodução. Acervo do autor.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

O ícone da Virgem Lactante é popular na Europa ocidental. Considerada padroeira das mães que amamentam, tem sua devoção garantida em toda Itália, França e Espanha. O ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro é originário da ilha de Creta, na Grécia. Levado por um comerciante italiano a Roma, a devoção ao ícone logo se espalhou pela Europa e pelas Américas, ganhando, inclusive no Brasil, várias paróquias de rito latino e de rito bizantino para sua veneração.

3.3. Ícone de Maria: a Virgem Orante

Figura 6



Ícone da Virgem Orante. Reprodução. Acervo do autor.

Segundo Evdokimov, no ícone da Virgem Orante, o intuito não é mostrar a pessoa da Virgem que toma quase a totalidade da área, mas o de evidenciar a encarnação de Deus no ventre de Maria (o humano e o divino que se unem). A teologia bizantina lembra que é a cena da Encarnação que define o lugar e o papel da mulher que se tornou *Theotokos* (Mãe de Deus). É também a Encarnação que inicia a presença do Espírito Santo em meio às criaturas (EVDOKIMOV, 1990, p. 18).

Este ícone está presente na cúpula do altar principal da maioria das igrejas de estilo bizantino. Na catedral ucraniana do bairro Bigorrião, o ícone da Virgem Orante embeleza a parede do altar, vista pelo celebrante em cada ato litúrgico.

Conclusão

A interdisciplinaridade faz com que a imagem religiosa ou os ícones ucranianos sejam percebidos em suas várias leituras e apreensões. A pertinência de certos temas ou problemas inerentes aos assuntos da imagem do sagrado tem aproximado saberes e evidenciado fontes importantes, antes relegadas ao esquecimento.

Com isso, a história, quando se ocupa das imagens ou dos ícones, abre-se ao debate epistemológico oriundo da diversificação de fontes da qual se serve, focando suas análises no pensamento, percepção e ações do indivíduo, rompendo com o modo positivista e tradicional de se construir suas narrativas. O reconhecimento de novas possibilidades de estudo sobre o uso da imagem na história coloca a visualidade ou a centralidade do olhar no cerne das interrogações e problemáticas das atuais pesquisas. Logo, é possível fazer pesquisas de história utilizando-se de imagens desde que estas levem à construção de uma leitura dos acontecimentos que valorize o processo contínuo de produção. Isto porque as imagens, uma vez sendo suporte de relações sociais, não são apenas efeitos, ou sintomas, mas a própria visualidade como princípio cognitivo de caráter indefectivelmente histórico (KNAUSS, 2006).

A partir do foco aproximado das experiências e vivências cotidianas, o uso das imagens e da iconografia no campo da história amplia as possibilidades de se

Religião, migração e cultura Imagens da fé

compreender os fenômenos humanos em relação ao sagrado e à sua religiosidade, a partir de conceitos revistos e de reformulações dos postulados teóricos. Interessa, redescobrir as imagens, notadamente aquelas de cunho religioso, quais objetos densos de análise, uma vez que se deslumbram em sentidos e significados. Assim, no ofício de lidar com as imagens, os historiadores podem tirar delas sentidos novos, graças à hermenêutica que os faz intérpretes das sensibilidades visuais.

Pesquisar sobre os ícones da comunidade ucraniana do bairro Bigorriho significa compreender a cultura imagética enquanto processo, em meio a um fluxo cultural que impõe constantes transformações e adaptações. Foi possível reconhecer que, até mesmo no modo de se fazer o ícone mariano, as concessões se apresentaram. Isto dá oportunidade ao historiador de verificar que as diversas manifestações da cultura devam ser analisadas sob a ótica da troca, dos intercâmbios realizados nas fronteiras, nos lugares. Afinal, entre o espaço de nascimento da imagem e o da sua exposição e contemplação há um longo caminho, onde imperam vários condicionantes.

Os ícones ucranianos obedecem aos cânones, às regras, às normas para sua feitura, desde o século IV. Ainda que tenham justificativas teológicas incontestes, revelam uma maneira de se lidar com o transcendente, através da contemplação da beleza. O ícone bizantino, para além da estética, mostra um percurso de formulações de saberes, calcados em acordos legitimados pela consonância dos pares. O lugar, no entanto, esse quase que despercebido ponto geográfico, faz observar em quais pressupostos estão alicerçadas a tradição e as permanências das regras. A alternância do idioma grego pelo cirílico e a troca de resinas de peixe ou de ovo pela de pinheiro, na técnica de se escrever um ícone, evidenciaram que o lugar impõe suas condições para se manter um costume, uma arte, um modo de se fazer. Com o uso do novo idioma, a composição dos ícones ucranianos, a despeito da dimensão religiosa, orbita em volta de outros contornos mais precisos de referência étnica e de pertencimento.

A devoção a Maria, como Mãe de Deus e Mãe de Jesus humano se perpetua no cristianismo, auxiliada pela Escritura, pela força dos dogmas e pela contemplação dos ícones. Os ícones marianos, dos quais a comunidade ucraniana de Curitiba também é herdeira, mostra o quanto ao redor das imagens religiosas gravita um conhecimento, um saber específico e que não prescinde de historicidade. Todo conhecimento tem um rastro, um arrazoado; inclusive os que se dizem vir dos céus.

Religião, migração e cultura Imagens da fé

Os vários nomes de Maria são expressões de uma devoção e de um amor filial à Mãe de Deus criados e alimentados a partir de um lugar. Os nomes dos ícones marianos, para além de refletirem o lugar de nascimento ou remeterem ao nome de quem pensou aquela maneira de falar sobre a mãe de Jesus, postulam os muitos modos de se contemplar a beleza das imagens no transcurso da História.

Referências

- BINNS, John. *Las Iglesias del Oriente*. Madri: Ediciones Akal, 2009.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesus. Aspectos cristológicos en la iconografía de la Theotokos. In: MATEO-SECO, Lucas F. Cristo. *Hijo de Dios y Redentor del hombre*. Pamplona: Universidade de Navarra, 1982.
- EVDOKMOV, Paul. *Teologia da Beleza: a arte do ícone*. Milão: Mondadori, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. L'art et l'espace. In: *Questions III-IV*. Paris: Gallimard, 1996.
- KNAUSS, Paulo; CALAINHO, Daniela Buono (Orgs.). Usos do Passado - *XII Encontro Regional de História*. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2006.
- LARCHET, Jean Claud (Org.). *Grands spirituels orthodoxes du XXème siècle*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 2011.
- MILLUS, Nicolás. *Colônia Ucrâniana*. Curitiba: Ed. do Autor, 2004.
- RIBICHINI, Sérgio. *Sulle tracce del mito: dei ed eroi greci, tra archeologia e storia delle religioni*. Novara: De Agostini, 2007.
- USPENSKI, Leonid. *Teología del ícone*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2013.