

**LARA JANEK BABBAR**

**CARACTERÍSTICAS, TRANSFORMAÇÕES E ADAPTAÇÕES DA MÚSICA  
RELIGIOSA UCRANIANA NO PARANÁ**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Música, Curso de Pós-Graduação em  
Música, Setor de Ciências Humanas,  
Letras e Artes, Departamento de Artes,  
Universidade Federal do Paraná.**

**Orientador: Prof. Dr. Rogério Budasz.**

**Curitiba  
2008**

## TERMO DE APROVAÇÃO

LARA JANEK BABBAR

CARACTERÍSTICAS, TRANSFORMAÇÕES E ADAPTAÇÕES DA MÚSICA  
RELIGIOSA UCRANIANA NO PARANÁ

**Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no  
Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:**

Orientador: Prof. Dr. Rogério Budasz  
Departamento de Artes, UFPR

Prof. Dr. Paulo Castagna  
Instituto de Artes, UNESP

Profa. Dra. Beatriz Ilari  
Departamento de Artes, UFPR

Curitiba, 19 de agosto de 2008

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Rogério Budasz, pelo apoio, confiança e inspiração.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR.

Aos professores da Banca de Exame de Qualificação e Banca de Defesa. Ao Prof. convidado Carlos Alberto Balhana do Departamento de Antropologia, da UFPR.

Às pessoas da comunidade ucraniana que me confiaram depoimentos e colaboraram para a realização da pesquisa. Ao Padre Domingos Starepravo, Jonas Chupel, Padre Soter Schiller, Meroslava Krevey, Profa. Olga Nadia Kalko, Miguel Zubyk, Verônica Zubyk, Padre Atanásio Kupitski, Lauro Preima, Leonardo Dabivida, Pedro Kutchma, Melita Mudri-Zubacz, Dom Volodomer Koubetch, Dom Efraim Krevey, Dom Jeremias Ferens, Volodomyr Galat, Padre Elias Marinhuk, Padre Edison Boiko.

À Olga Konkel e Karenina Kur.

À minha mãe, Leocádia e às minhas irmãs, Katia Amrit e Karen Mankor, pelo amor, entusiasmo, apoio, presença e carinho.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	ix
<b>ABSTRACT</b> .....	x
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 AS HISTÓRIAS E OS CONTEXTOS DA IMIGRAÇÃO UCRANIANA</b> .....	16
2.1 A IMIGRAÇÃO DO SÉCULO XIX NO BRASIL E NO PARANÁ.....	16
2.2 DESDE A <i>RUS’DE KIEV</i> .....	19
2.3 A RELIGIÃO NA UCRÂNIA.....	22
2.4 NACIONALISMO UCRANIANO.....	25
2.5 A EMIGRAÇÃO EUROPÉIA NO SÉCULO XIX E A VINDA DOS UCRANIANOS PARA O BRASIL.....	27
2.5.1 Prudentópolis.....	30
2.6 A RELIGIÃO E AS IGREJAS UCRANIANAS NO BRASIL.....	34
2.6.1 Rito ucraniano.....	37
<b>3 MÚSICA E LITURGIA UCRANIANA</b> .....	41
3.1 INTRODUÇÃO.....	41
3.2 CANTOS LITÚRGICOS NAS TERRAS ESLAVAS E ANTIGAS NOTAÇÕES MUSICAIS.....	42
3.3 A MÚSICA LITÚRGICA “PRESCRITIVA”: O CALENDÁRIO, OS LIVROS E CICLO MUSICAL.....	46
3.3.1 Tipos de música religiosa: <i>samoilkas</i> , <i>hlasny</i> e cantos paralitúrgicos.....	48
3.3.2 Cantos fixos da Divina Liturgia: <i>samoilkas</i> .....	55
3.3.3 Cantos móveis: <i>samoilkas</i> e <i>hlasny</i> no ciclo musical.....	59
3.3.3.1 <i>Osmohlasny</i> .....	60
3.4 <i>DIAK</i> , O CANTOR DA IGREJA.....	65
3.5 OS CANTOS RELIGIOSOS UCRANIANOS NO BRASIL.....	69
3.5.1 Cantos litúrgicos da Igreja Ortodoxa Ucraniana de Curitiba.....	72
3.5.1.1 Relato de observação.....	72
3.5.1.2 Características.....	73
3.5.2 Música para a Semana Santa em Curitiba.....	74
3.5.2.1 Relato de observação.....	74
3.5.2.2 Características.....	75

3.5.3 Os cantos religiosos em comunidades ucranianas no interior do Paraná: uma gravação de Divina Liturgia Ucraniana no Paraná, 1968.....	78
3.5.3.1 Descrição e análise.....	78
3.6 DISCUSSÃO.....	79
<b>4 A MÚSICA DOS IMIGRANTES E SEUS DESCENDENTES NO PARANÁ.....</b>	<b>82</b>
4.1 INTRODUÇÃO.....	82
4.2 PRÁTICAS MUSICAIS DOS IMIGRANTES NO BRASIL.....	83
4.2.1 Música não-litúrgica e atividade musical na comunidade ucraniana de Curitiba..	88
4.2.2 Corais religiosos, gravações e compositores.....	94
4.3 OS PERSONAGENS.....	103
4.3.1 Padre Atanásio Kupitski.....	103
4.3.2 Miguel Zubyk.....	108
4.4 TRANSFORMAÇÕES, RUPTURAS E CONTINUIDADES DAS TRADIÇÕES MUSICAIS RELIGIOSAS.....	118
4.4.1 Transformações por fatores externos à comunidade religiosa local.....	120
4.4.1.1 A adaptação do idioma para o vernáculo.....	123
4.4.1.2 A tradução para o português da Divina Liturgia.....	124
4.4.1.3 A liturgia ucraniana em português: relato de observação.....	125
4.4.1.4 A adaptação do idioma na voz dos descendentes de ucranianos .....	126
4.4.2 Transformações por dinâmicas internas aos grupos.....	131
4.4.2.1 Quanto à duração das cerimônias.....	131
4.4.2.2 Quanto ao <i>diak</i> .....	133
4.4.2.3 Os ucranianos e o idioma de sua religião.....	135
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>137</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>152</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 2.1 - Região da Galícia.....	20
FIG. 2.2 - Mapa Político da Europa.....	21
FIG. 2.3 - Mapa de 1908 do Paraná com locais da instalação dos imigrantes ucranianos.....	29
FIG. 2.4 - Localização dos municípios paranaenses com presença de comunidades ucranianas.....	31
FIG. 2.5 - Fiéis se dirigindo à Igreja São Josafat, Prudentópolis.....	32
FIG. 2.6 - Foto atual do Seminário São José, Prudentópolis.....	33
FIG. 2.7 - Mapa das igrejas ucranianas em Prudentópolis.....	34
FIG. 2.8 - Cúpula metálica da Igreja da Transfiguração do Senhor, Linha Paraná, Prudentópolis.....	35
FIG. 3.1 - Exemplo de Notação <i>Znamenny</i> .....	42
FIG. 3.2 - Notação de Kiev ( <i>Kiev Známia</i> ).....	46
FIG. 3.3 - <i>Samoilka</i> da <i>Ektenia</i> da Paz.....	55
FIG. 3.4 - Variação do canto de resposta da <i>Ektenia</i> .....	56
FIG. 3.5 - <i>Samoilka</i> da Antífona.....	57
FIG. 3.6 - Excerto da <i>samoilka</i> do Creio.....	58
FIG. 3.7 - Excerto do Hino dos Querubins.....	59
FIG. 3.8 - Primeira variação da <i>Ektenia</i> das Matinas e Vésperas.....	59
FIG. 3.9 - Segunda variação da <i>Ektenia</i> da Matinas e Vésperas.....	60
FIG. 3.10 - Terceira variação da <i>Ektenia</i> das Matinas e Vésperas.....	60
FIG. 3.11 - <i>Hlas</i> (Tom) 1 <i>Troparion</i> .....	62
FIG. 3.12 - <i>Hlas</i> (Tom) 4 <i>Troparion</i> .....	63
FIG. 3.13 - Exemplo de frase introdutória do <i>Hlas</i> 1.....	64
FIG. 3.14 - Melodia correspondente ao <i>Kanon</i> 1 das Matinas de Jerusalém (1).....	76
FIG. 3.15 - Melodia correspondente ao <i>Kanon</i> 2 das Matinas de Jerusalém (2).....	77
FIG. 3.16 - Trecho musical correspondente ao Canto <i>Znamenny</i> .....	77
FIG. 3.17 - Melodia da <i>Ektenia</i> encontrada na gravação de 1968.....	79
FIG. 4.1 - Exemplo de <i>Kolomeika</i> da região da Pokutia.....	83
FIG. 4.2 - <i>Hailka</i> na Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, Linha Esperança, Prudentópolis.....	84

<b>FIG. 4.3</b> - <i>Trembita</i> .....	86
<b>FIG. 4.4</b> - “Carroça de Tolda”, de Pedro Kutchma e letra de Helena Kolody.....	91
<b>FIG. 4.5</b> - <i>Bandura</i> .....	93
<b>FIG. 4.6</b> - Capa do disco “Liturgia da Igreja Oriental”, gravado em Pitanga.....	95
<b>FIG. 4.7</b> - Capa do cd літургія, celebrada em Guarapuava, em 1979.....	96
<b>FIG. 4.8</b> - Coral amador da década de 1940 de Prudentópolis, sob direção do Padre Josafat Roga.....	98
<b>FIG. 4.9</b> - Capa do cancionero popular ucraniano publicado em 1962 (2ª ed.), Prudentópolis.....	99
<b>FIG. 4.10</b> - Parte de baixo da canção “ <i>strilhtzem iá buty rad!</i> ”, com a assinatura do Padre Roga.....	100
<b>FIG. 4.11</b> - Parte do baixo da oração a São Nicolau.....	101
<b>FIG. 4.12</b> - Hino a São José, composto por Josafat Roga.....	102
<b>FIG. 4.13</b> - Padre Atanásio Kupitski e parte de seu acervo musical.....	104
<b>FIG. 4.14</b> - O <i>diak</i> Miguel Zubyk, Linha Esperança, Prudentópolis.....	108
<b>FIG. 4.15</b> - Interior da casa de Miguel Zubyk.....	111
<b>FIG. 4.16</b> - Excerto de “ <i>Iháu kózak z ukráine</i> ”.....	115
<b>FIG. 4.17</b> - <i>Samoilka</i> da <i>Ektenia</i> em português e ucraniano.....	130
<b>FIG. 4.18</b> - <i>Samoilka</i> do Hino dos Querubins em português e ucraniano.....	131

## LISTA DE TABELAS

<b>TABELA 3.1-</b> Categorias de cantos encontrados na Divina Liturgia Ucrâniana de São João Crisóstomo.....	50
<b>TABELA 3.2</b> - Principais diferenças entre cantos da Divina Liturgia e dos ofícios das Matinas e Vésperas compiladas a partir das obras de Myron Fedoriv.....	52
<b>TABELA 3.3</b> - Partes da Divina Liturgia de São João Crisóstomo e cantos correspondentes.....	53
<b>TABELA 4.1</b> - Programa do II Festival do Cancioneiro realizado em Curitiba.....	88



## RESUMO

A presente dissertação tem como tema o estudo da música religiosa ucraniana trazida pelos imigrantes e presente no Paraná. O objetivo geral da pesquisa é estudar as características, transformações e adaptações da música desta etnia na esfera religiosa. Entre as preciosidades da cultura religiosa e musical ucraniana, reconhece-se o canto comunitário chamado *samoilka*, entoado durante a Divina Liturgia; a coerência de uso do *hlas*, vinculada ao ciclo dos Oito Tons; e a presença dos tradicionais *diaky*, os cantores de igreja. Uma introdução ao contexto histórico ajuda a constatar a presença da comunidade ucraniana e sua religião no Estado. A seguir, são abordados aspectos históricos referentes aos cantos litúrgicos, alguns dos quais são descritos, analisados, e identificados nas celebrações locais. No capítulo “A música dos imigrantes e seus descendentes no Paraná” são levantados dados acerca das tradições e das atividades praticadas por músicos locais, e a seguir, são destacados dois membros da comunidade ucraniana que evidenciam seus esforços para a manutenção das tradições musicais e religiosas vinculadas a suas origens. Por fim, são apresentadas e discutidas as adaptações e mudanças que foram identificadas no decorrer da pesquisa.

Palavras-chave: Musicologia; Canto Religioso; Música Ucraniana; Imigrantes no Paraná.

## ABSTRACT

The subject of this dissertation is the study of the Ukrainian religious music brought by immigrants and found in the state of Parana (Brazil). The purpose of this research is to study the characteristics, transformations and adaptations of the music belonging to this ethnicity within its religious context. Amongst the richness of the musical religious Ukrainian culture are: the communion chant known as *samoilka*, sang during the Divine Liturgy; the coherence of the use of *hlas*, linked to the system of the Eight Tones cycle; and the presence of traditional *diaky*, the church singers. An introduction to the historic context helps to state the presence of the Ukrainian community and its religion in this region. This is followed by the history of the Ukrainian liturgical chants, some of which are described, analysed and identified in local celebrations. In the course of the chapter entitled “The music of the immigrants and their descendants in Parana”, a survey is presented in order to describe the traditions and activities of local musicians. In particular, the efforts of two local members within the Ukrainian community are highlighted to keep the musical and religious traditions linked to their origin. Finally, changes and adaptations undergone and identified during the course of the research are presented and discussed.

Keywords: Musicology; Religious Chant; Ukrainian Music; Immigrants in Parana.

## 1 INTRODUÇÃO

Aquela atmosfera *sui generis* [...] que nos transportava violentamente para as terras de onde tais criaturas são originárias, essa grinalda de crianças, já nascidas no Brasil, mas educadas por completo ainda à lei dos seus pais, vestidas ao caráter de lá, ou com olhos, com expressões por enquanto tão estrangeiras como se nunca houvessem respirado em nossa atmosfera, isso e depois o trajar, a atitude, toda a ética das irmãs que as ensinam e modelam, representam o quadro mais exótico e afinal mais encantador com tais elementos se possa organizar ali assim – Nestor Victor (*apud* MARTINS, 1989, p. 141)

A impressão sentida por Nestor Victor em 1912, ao visitar uma escola polonesa no município de São José dos Pinhais, exemplifica o que Wilson Martins considera o “espetáculo da diversidade” e complexidade oferecido pelo Paraná, local em que não faz sentido falar em predomínio de uma ou outra etnia, mas sim em “pequenas regiões, nitidamente delimitadas” (MARTINS, 1989, p. 135), verdadeiros concentrados de riquezas culturais e tradicionais particulares, nas quais se encontram musicalidades características de cada grupo. No intuito de conhecer e detalhar tais particularidades musicais ainda presentes nas diferentes comunidades dos grupos de imigrantes locais, surgiu o tema deste trabalho.

O recorte dado à investigação foi decorrente da etapa exploratória da pesquisa (agosto a outubro de 2006), período em que se buscou identificar nas fontes bibliográficas acerca das imigrações no Estado do Paraná, referências às atividades musicais. Da sondagem realizada, verificou-se que os registros sobre a música trazida e realizada pelos imigrantes não se encontram compilados e as referências sobre as atividades musicais limitam-se às fontes não musicais propriamente ditas. Com a necessidade de realizar o recorte da pesquisa a ser desenvolvida, decidi pesquisar a música dos ucranianos que se estabeleceram no Paraná.

Um momento importante aconteceu ainda nesta primeira etapa, durante observação de uma cerimônia da Divina Liturgia da Paróquia São Jorge, em Curitiba vinculada à Arquidiocese Ortodoxa Antioquena do Brasil. A cerimônia cativou meu interesse pelo rito oriental, que mantém parentesco com a tradição cultivada pelos ucranianos em suas igrejas, o que resultou, deste modo, na opção pelos estudos do canto religioso ucraniano.

O rito oriental empregado nas celebrações ucranianas tem raiz na tradição bizantina e é praticado pelos imigrantes e descendentes nas comunidades ortodoxas e greco-católicas. As cerimônias orientais trazem a característica notável de serem integralmente cantadas e recitadas. A ausência de instrumentos musicais torna a voz humana ferramenta primordial de efetivação e participação da experiência espiritual da comunidade religiosa.

Alguns questionamentos iniciais promoveram a definição do problema da pesquisa. Haveria propriedades musicais comuns nas liturgias praticadas pelos ucranianos do Paraná? Seriam elas semelhantes às do país de origem? Teriam sofrido mudanças ou adaptações em função de serem praticadas na realidade brasileira? Seria possível reconhecer atividades musicais e músicos da comunidade ucraniana atuantes nos municípios paranaenses?

O objetivo geral da pesquisa foi identificar as características da música ucraniana religiosa praticada no Paraná, assim como observar suas adaptações e transformações. Os objetivos específicos foram contextualizar a imigração ucraniana no Estado; realizar levantamento de fontes, repertório e atividades musicais e músicos envolvidos neste grupo; e analisar os elementos musicais dos cantos litúrgicos empregados nas celebrações religiosas.

Realizou-se o Levantamento Documental Histórico e Comparativo,<sup>1</sup> com dados obtidos a partir de fontes bibliográficas e documentais (partituras musicais, gravações de celebrações religiosas, e circulares de igrejas), embora parte da dissertação apresente descrições que visam fornecer especificidades do conteúdo investigado. As bibliotecas dos Seminários Basilianos São José (Prudentópolis) e Studium São Basílio foram percorridas, assim como da Representação Central Ucraniana, sediada em Curitiba e acervo da Casa da Memória.

Na pesquisa de campo, foram realizadas sessões de observação não-participativa de cerimônias religiosas, gravações em áudio, assim como, entrevistas informais e focalizadas com membros da comunidade ucraniana de Curitiba e de Prudentópolis, município a 207 Km da capital paranaense. Algumas cerimônias religiosas do rito ucraniano-bizantino foram observadas em igrejas de Curitiba, entre as quais a Divina Liturgia de Natal (janeiro de 2007), na Igreja Ortodoxa São Demétrio, a celebração das Matinas de Jerusalém e Divina Liturgia em comemoração à Páscoa (março de 2008), na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, e ainda neste templo, a celebração da Divina Liturgia Ucraniana traduzida para o português (abril de 2008). Na Eparquia São João Batista, foram registrados em áudio momentos da cerimônia de posse do Bispo Dom Volodomer como Eparca (fevereiro de 2007). Em Prudentópolis, foram acompanhadas cerimônias da Divina Liturgia da Igreja São Josafat (janeiro de 2007), e da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, na Linha Esperança (fevereiro de 2008). Alguns excertos de cerimônias foram disponibilizados no CD em anexo, e as informações correspondentes se encontram no Anexo C do presente trabalho.

---

<sup>1</sup> Método Comparativo “procede pela investigação de indivíduos, classes, fenômenos ou fatos, com vistas a ressaltar as diferenças e similaridades entre eles. Sua ampla utilização nas ciências sociais deve-se ao fato de possibilitar o estudo comparativo de grandes grupamentos sociais, separados pelo espaço e pelo tempo. Assim, é que podem ser realizados estudos comparando diferentes culturas ou sistemas políticos. Podem também ser efetivadas pesquisas envolvendo padrões de comportamento familiar ou religioso de épocas diferentes” (GIL, 1994, p. 35).

Ao final da dissertação encontra-se um glossário que visa orientar o leitor quanto aos termos ucranianos existentes no texto. O idioma ucraniano está estruturado no alfabeto de mesmo nome, que é uma variação do alfabeto cirílico. Há possibilidades de transliteração (representação do texto mediante adoção de outro sistema de escrita) do alfabeto ucraniano para o alfabeto romano (ou latino) que atendem a propósitos diferenciados. Há, por exemplo, aqueles destinados às publicações na área da lingüística (primeiramente codificadas em 1898), ou destinados à organização de informações bibliográficas (como a romanização usada pela *Library of Congress* e *American Library Association*), empregadas pelas bibliotecas americanas e canadenses, e ainda, sistemas de transliteração que visam padronizar nomes próprios nos passaportes (a partir de junho de 2007).

Para a presente dissertação será adotado o padrão “Transliteração Nacional Ucraniana” (ver Anexo A), codificado pelo Comitê em Assuntos de Terminologia Legal em abril de 1996 (Decisão n. 9), que está baseada na ortografia inglesa. Portanto, as transliterações que possuem o fonema “ch” (como “*child*” no inglês) serão lidas como “tchê”, e aquelas que apresentam o fonema “sh” (como “*shopping*”), como “ch”. O termo “*Shchedrivka*”, por exemplo, é lido “Chtchêdrúka”.

Nos casos de citações serão empregadas as transliterações adotadas pelos autores, as quais estarão disponibilizadas na coluna “Variações” do glossário que se encontra em anexo. Ainda, serão adotadas as transliterações encontradas para textos e cantos litúrgicos realizadas localmente (como a transliteração da Divina Liturgia de São João Crisóstomo “*Bojéstvenna Liturhia*”, de Atanásio Kupitski), principalmente nas transliterações encontradas nas partituras do terceiro capítulo da dissertação. Em alguns casos, para os termos empregados no plural, adotou-se o acréscimo do “s” no final de palavras, em função do uso local. O uso de acentos (ausentes no ucraniano e no inglês)

foi outra opção feita para facilitar o reconhecimento da tônica do texto e do canto, visto que o acento musical do canto litúrgico (música não mensurada), está vinculado à acentuação das palavras cantadas e, portanto, seu emprego se torna fundamental.

Estruturalmente, a dissertação está dividida em cinco capítulos. No capítulo “As histórias e os contextos da imigração ucraniana”, são apresentados os fatores que motivaram a imigração ucraniana ao Brasil, e estão delineadas algumas características da religião e do rito ucraniano, etapa fundamental para nortear a realidade vivida pelo imigrante ucraniano e presente na memória de seus descendentes. A música é discutida a partir do capítulo “Música e liturgia ucraniana”, no qual é realizado um estudo sobre os cantos litúrgicos da cerimônia ucraniana, que inclui informações quanto às origens dos cantos, o ciclo litúrgico e musical, o papel do cantor de igreja, e por último, são apresentadas descrições e análises de algumas cerimônias assistidas, e de uma gravação da Divina Liturgia realizada em 1968. No capítulo “A música dos imigrantes e seus descendentes no Paraná”, são identificadas algumas tradições e atividades musicais pertencentes ao universo ucraniano relacionados ao ambiente religioso e profano de Curitiba e Prudentópolis, e são destacados dois personagens que informam traços das opções religiosas, e das ações individuais em prol da manutenção das tradições musicais e religiosas de suas origens. Na última seção do capítulo são apresentadas e discutidas as mudanças dos cantos litúrgicos e religiosos ucranianos ao longo de mais de um século de existência no Paraná.

## 2 AS HISTÓRIAS E OS CONTEXTOS DA IMIGRAÇÃO UCRANIANA

### 2.1 A IMIGRAÇÃO DO SÉCULO XIX NO BRASIL E NO PARANÁ

No Paraná do início do século XIX, território que correspondia à parte sul da província de São Paulo, região tradicionalmente vinculada à mineração, à pecuária, às indústrias extrativas e à lavoura de subsistência, a composição da população não diferia muito do padrão encontrado nas províncias limítrofes, tanto ao norte como ao sul. Evidenciava-se uma sociedade heterogênea, baseada na tríade europeu, ameríndio e africano, também caracterizada pela escravidão (BALHANA, 2003a, p. 247). Entretanto, durante o século XIX o quadro demográfico sofreu profundas modificações devido a uma série de fatores que motivaram a vinda de grandes levas populacionais provenientes da Europa. Em âmbito nacional, o estímulo geopolítico inicial ocorreu com o decreto de 25 de novembro de 1808, assinado por D. João VI no Brasil que concedia aos imigrantes porções de terras dentro do sistema português de sesmarias:

Sendo conveniente ao meu real serviço e ao bem público aumentar a lavoura e a população que se acha muito diminuta neste Estado; e por motivos que me foram presentes: Hei por bem, que aos estrangeiros residentes no Brasil se possam conceder datas de terra por sesmarias pela mesma forma, com que segundo minhas reais ordens se concedem aos meus vassalos, sem embargo de quaisquer leis e disposições em contrário. A mesa do Desembargo do Paço o tenha assim entendido e o faça executar. Palácio do Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1808 ( BALHANA, 2003a, p. 247).

A efetivação da medida foi constatada com a instalação de alemães na Bahia, em 1818, e em Friburgo, no Rio de Janeiro, em 1819. Apenas na década seguinte as primeiras colônias alemãs viriam se constituir na porção meridional brasileira.

A partir da Independência do Brasil as discussões entre políticos e intelectuais acerca das medidas de incentivos da vinda de imigrantes se intensificaram. Um dos



principais interesses era a ocupação dos limites territoriais, que possibilitaria a garantia da soberania nacional (MAROCHI, 2006, p. 25). Também, o Império preparava medidas estruturais para a adoção da mão-de-obra livre, atendendo às vigentes tendências iluministas européias.<sup>2</sup> Em 1850, mediante a Lei Eusébio de Queiroz, ocorre proibição do tráfico negreiro, medida que provocou o encarecimento do valor do escravo comercializado, e que levou os cafeicultores de São Paulo a comprar mão-de-obra de outras regiões. Somada a esta conjuntura, algumas porções das elites brasileiras demonstravam preocupações com a possibilidade de o Brasil vir a se tornar a maior nação negra do planeta, tão expressivo era o número de africanos aportados no Brasil desde o século XVI. Para estes intelectuais, além da necessidade de “branquear” o país através da imigração, havia a necessidade de “selecionar os brancos”,<sup>3</sup> para que as novas colônias fossem habitadas por católicos brancos (MAROCHI, 2006, p. 25). Tratava-se da defesa da política de *caimento da população* (WACHOWICZ, 2002, p. 146).

Em 1834, o Governo Imperial transferiu às províncias a competência de promoção do estabelecimento de colônias, e estas também ocorreram por iniciativas particulares. Em 1867, com a aprovação do “Regulamento das Colônias do Estado”, o poder central discriminava fundação de colônias, anunciava condições, assim como garantia o deslocamento dos imigrantes do porto do Rio de Janeiro até a região em que se instalariam. Contrariamente aos interesses dos cafeicultores brasileiros, as colônias

---

<sup>2</sup> O historiador Sérgio Odilon Nadalin afirma ser o século XVIII caracterizado por mudanças e contradições: “Embora as idéias desse ‘Século de Luzes’ pudessem empolgar e comover a opinião pública, à medida que avançava, não chegavam a mudar a *práxis* cotidiana”. Continua da seguinte forma “Depois, veio a Revolução Francesa, que produziu constituintes capazes de redigirem uma Declaração Universal dos Direitos sem se dar conta que com isso ameaçavam suas próprias colônias e um sistema econômico colonial fundado ainda na mão-de-obra escrava” (NADALIN, 2001, p. 58-59).

<sup>3</sup> Os sinais de preconceitos e interesses em moldar a sociedade com base em seleção dos imigrantes, com base em medidas excludentes é visível também pela exigência de atestado de bons antecedentes, para impedir a entrada de militantes e lideranças anarquistas durante o século XX.

do sul do Brasil se desenvolveram no sistema das pequenas propriedades agrícolas, com finalidade primária de abastecimento da região através do consumo interno.

No Paraná, logo depois da instalação da Província (em dezembro de 1853), os governantes iniciaram o processo de articulações para propiciar a instalação da imigração européia. A Curitiba do início do século XIX, uma vila da então 5ª Comarca da Província de São Paulo, caracterizava-se por um ambiente essencialmente rural, que deveria sofrer transformações para atender às demandas administrativas oriundas da promoção a capital da Província. A necessidade de suprir a mão-de-obra do meio rural que migrava para as lavouras paulistas cafeeiras urgia, portanto, “a vinda de ‘colonos morigerados e laboriosos’,<sup>4</sup> o que passou a ser considerado como único meio adequado para solucionar o problema da crise de escassez e carestia de produtos agrícolas” (BALHANA, 2003a, p. 249).

Dentre as primeiras atitudes do governo provincial, a Lei nº 29, assinada em 21 de março de 1855 pelo presidente Zacarias de Góes e Vasconcelos estipulava regras e provia recursos financeiros aos instalados. A lei priorizava a ocupação das terras da recém nomeada província, mas não estabelecia uma política adequada à distribuição de terras. A administração de Lamenha Lins (1875-1877) tinha como meta a questão da imigração. David Carneiro afirma que Lins “cuidou da colonização, bastando para se sentir essa realidade, os nomes dos núcleos coloniais instituídos durante seu governo: Santa Felicidade, Orleans, Tomás Coelho, Lamenha Lins e Nova Itália” (CARNEIRO, 1994, p. 259). Entre as importantes medidas do linismo, uma delas determinava que, em cada colônia distanciada da capital, seriam construídas uma escola e uma capela.

---

<sup>4</sup> RELATÓRIO DO PRESIDENTE FRANCISCO LIBERATO DE MATTOS, 1858, In: MAROCHI, 2006, p. 34: “[...] e [que] só quando colonos laboriosos e morigerados [de bons costumes], vierem povoar vossas terras vastas e fecundas, aparecerá a abastança dos gêneros alimentícios e abundantes sobras de consumo irão dar nova vida ao comércio de exportação dos produtos agrícolas”.

De acordo com a pesquisadora Altiva Pilatti Balhana, a princípio a ação colonizadora atingiu os arredores de Curitiba e o planalto curitibano, instaurando o *cinturão verde*, erradicando a crise do abastecimento nos meados do século XX. Após os primeiros resultados obtidos, o programa se estendeu para as regiões litorâneas e dos campos do segundo planalto. Esta mesma estudiosa afirma que entre diversos grupos de imigrantes que deram entrada no Paraná entre 1829 e 1934, constavam poloneses, ucranianos, alemães, italianos, austríacos, russos, espanhóis, ingleses e suíços.<sup>5</sup> O número captado pela pesquisadora referente à imigração ucraniana revela que naquele período 19.272 ucranianos se instalaram na região. Por diversas razões há divergência entre pesquisadores quanto ao número de imigrantes ucranianos estabelecidos no Brasil. Um dos motivos, segundo a mesma historiadora, deve-se às diversas alterações da carta política européia. O povo ucraniano, sob o domínio austro-húngaro, possuía passaportes escritos na língua polonesa, e o mesmo ocorria com outras nacionalidades ou grupos étnicos. Assim, os números dispostos de eslavos entrados no Brasil, entre poloneses, ucranianos, russos, russo-brancos, prussianos, alemães do Volga, letões, lituanos e judeus, aproximam-se dos 110.129 (BALHANA, 2003b, p. 345). Atualmente, o Paraná acolhe a grande maioria dos descendentes ucranianos, que somam aproximadamente 400.000 pessoas.

## 2.2 DESDE A *RUS' DE KIEV*

A denominação mais antiga da região hoje conhecida como Ucrânia é *Rus de Kiev*, região que correspondia ao Principado de Kiev, estado eslavo existente entre séculos IX e XII (WOUK, 1981, p. 27). No século XII, a organização estatal é

---

<sup>5</sup> Conforme tabela fornecida pela autora (BALHANA, 2003e, p. 451).

transferida para o ocidente, para o Reino da Galícia (Fig. 2.1) e Lodomeria e durante os séculos posteriores, a região foi alvo de dominações estrangeiras.<sup>6</sup>



Fig. 2.1 - Região da Galícia (TRAVASSOS, 1997, p. 124).

Nos séculos XIII e XIV, os ucranianos estiveram sob o poder dos mongóis. Posteriormente, poloneses e lituanos invadiram a mesma região, em uma época marcada por intensas perseguições, e forneceu condições para o surgimento do grupo conhecido como cossaco (*kozak*).<sup>7</sup> No século XVII, a região ucraniana foi dividida entre a Rússia e a Polônia, ao leste e ao oeste do Rio Dnieper, respectivamente. No século posterior, a

<sup>6</sup> De acordo com o lingüista Miguel Wouk, o documento que registra nome *Rus* é o tratado de paz celebrado por Oleg, príncipe de Kiev, com o Império Bizantino, no ano de 911. Outras denominações apontadas por este estudioso são Ucrânia Oriental (sul da Rússia) da Ucrânia Ocidental (Galícia, sul da Polônia), Pequena Rússia e Rutena (WOUK, 1981, p. 27).

<sup>7</sup> Os cossacos, no século XVI, eram constituídos de servos, escravos e camponeses que fugiam das autoridades políticas e se organizavam em bandos armados. Viviam na região fronteiriça, e sobreviviam da caça, pesca e apicultura. Segundo Paulo Guérios, os cossacos desenvolveram alto grau de táticas de guerrilha, e por tal motivo, foram posteriormente requisitados pela nobreza lituano-polonesa, denominados assim, de “cossacos ucraninos”, referindo-se a “guerreiro livre” e “junto à terra” (*u*: junto de, *krain*: terra, país) (GUÉRIOS, 2007, p. 193).

Áustria se apossou da porção Ocidental da Ucrânia, e a Rússia ampliou seus domínios na região oriental (BORUSZENKO, 1995, p. 4) .



Fig. 2.2 - Mapa Político da Europa (GEOATLAS, s/d).

No século XX os ucranianos proclamaram sua independência em 1918 que viria a terminar em 1923, quando foi invadida pelos russos. Ao oferecer resistência, conquistou certa autonomia (sob a forma de República Socialista Soviética), frustrando, em parte, os planos do invasor de torná-la mais uma província russa. Seguiram-se sanguinárias perseguições a nacionalistas e separatistas, religiosos, e ao povo ucraniano, o que provocou profundas marcas na nação.

A independência política da Ucrânia só ocorreu em 1991. O território possui área de 603.700 quilômetros quadrados, e faz da Ucrânia o segundo maior país da Europa, menor apenas do que a Rússia. O país faz fronteira com a Rússia, ao norte e a leste, com a Bielorrússia, ao norte, com os mares Negro e Azov, ao sul. Os vizinhos do

oeste são Romênia, Moldava, Hungria e Polônia (Fig. 2.2). O país é atravessado pelos rios Dnieper, Donets, Dnister. As cordilheiras dos Cárpatos estão localizadas na porção ocidental do país, e ao sul está a península da Criméia.

### 2.3 A RELIGIÃO NA UCRÂNIA

A partir do século IX a influência do cristianismo ganha maior abrangência nas terras eslavas, mediante o trabalho realizado pelos irmãos e missionários morávios Cirilo (826-869) e Metódio (815-885). A oficialização da religião ocorreu em 988, pelo príncipe Vladimir de Kiev (958-1015) que contraiu matrimônio com Anna, princesa bizantina irmã dos imperadores Basílio II (976-1025) e Constantino VIII (1025-28). Muitos sacerdotes bizantino-gregos foram levados para a região, a fim de realizar o batismo do povo da Rus Kieviana,<sup>8</sup> e contribuir para a uma grande conquista cultural do Império Bizantino: a Cristianização dos Eslavos (ROCCASALVO, 1990, p. 218).<sup>9</sup> Foi neste período, portanto, que as tradições bizantinas iniciaram de modo mais enfático o amálgama com a expressão cultural dos ucranianos, e as enculturações do rito bizantino proporcionaram o surgimento do rito ucraino-bizantino (SOUZA, 2005).

Após a morte de Iaroslav, o Sábio (978-1054), a Igreja Ortodoxa de Rus' de Kiev tornou-se subordinada ao Patriarca Ecumênico de Constantinopla. Neste mesmo ano, acontece o grande cisma da cristandade, na qual separam a Igreja em ocidentais (Igreja Católica Apostólica Ocidental, com sede em Roma) e orientais (Igreja Católica

---

<sup>8</sup> O batismo ocorreu na fé ortodoxa da Igreja Una, Santa, Católica e Apostólica.

<sup>9</sup> Na época, livros gregos foram traduzidos para o vernáculo e alguns livros eslavônicos tiveram cópias acessíveis já pelo filho de Vladimir, Yaroslav o Sábio (1019-54) (ROCCASALVO, 1990, p. 218).

Apostólica Oriental, em Constantinopla).<sup>10</sup> As razões da ruptura envolveram discrepâncias teológicas no tocante à trindade ontológica (Pai, Filho e Espírito Santo)<sup>11</sup> e dissabores concernentes à proibição da adoração de imagens, prática comum entre cristãos do ocidente e do oriente, e que em Constantinopla permaneceu proibida por 120 anos. Ao finalizar, contudo, o período das perseguições aos ícones, contudo, há o retorno ao culto das imagens bidimensionais, o que se torna importante forma de expressão artística da ortodoxia e da tradição cristã oriental.<sup>12</sup>

No século XV ocorre a queda do Império Bizantino, em 1453, após a invasão otomana em Constantinopla. No mesmo período, em Moscou se inicia um movimento para a instalação de uma “terceira Roma” com o intuito de preservar a tradição e a pureza da fé ortodoxa. No século XVI, é criado, assim, o Patriarcado Ortodoxo Russo, pela determinação do Patriarca Ecumênico Jeremias II.<sup>13</sup>

Em 1569 ocorre a união da Polônia com a Lituânia e, mediante o tratado de Lublin, as terras da Ucrânia ficaram sob o domínio Polonês. Até o século XVI, os camponeses servos da Galícia permaneceram com suas tradições religiosas vinculadas à Igreja Ortodoxa, apesar de estarem sob o comando político da nobreza polonesa, esta pertencente ao catolicismo romano. Em 1596, o papa Urbano VII assinou o acordo União de Brest com um estrato do clero ortodoxo ucraniano e proclamaram a união com Roma. A Igreja Uniata se vinculou a Roma e se tornou, assim, subordinada à autoridade

---

<sup>10</sup> O termo “católico”, é habitualmente empregado para fiéis da Igreja Ocidental (a palavra *katholikós* tem origem grega e significa “universal”).

<sup>11</sup> Os ortodoxos não reconhecem a autoridade Papal, mas a estrutura hierárquica e doutrinal é semelhante à católica.

<sup>12</sup> A partir do século VIII, a ação dos iconoclastas envolvia perseguições violentas em busca da supressão do culto aos ícones. De acordo Volodemer Koubetch, as lutas podem ser divididas em dois períodos, o primeiro entre 726 e 187 (terminado pelo II Concílio Ecumênico de Nicéia) e o segundo entre 814 e 843, finalizado pela “Festa da Ortodoxia” (Koubetch, 2004, p. 188).

<sup>13</sup> Durante os governos de Pedro, o Grande (1672-1725) e Nicolau II (1894-1917), a Igreja Ortodoxa Russa foi administrada pelo Santo Sínodo.

e jurisdição do Papa e às decisões da hierarquia da Igreja Católica Romana, porém, manteve sua autonomia quanto à prática do rito bizantino no eslavo antigo (eslavônico ou paleo-eslavo) e à organização religiosa, inclusive no que diz respeito à permissão concedida aos padres para contrair o matrimônio. A Igreja Ortodoxa Ucraniana permanecia unida a Constantinopla sob a jurisdição do Patriarcado Ecumênico, mas em 1686, decisão do Patriarcado de Constantinopla, foi submetida à hierarquia da Igreja Ortodoxa Russa.

Outro cisma religioso ocorreu durante o patriarcado de Nikon (1652-1666), desta vez no âmbito da Igreja Ortodoxa Russa. Uma facção desta igreja se negou a aceitar as reformas realizadas pelo patriarca que configurava os costumes ortodoxos russos aos moldes gregos. Decididos a permanecer com os costumes antigos, surgiu o grupo de ortodoxos russos designado “Velhos Crentes”.<sup>14</sup>

Quanto à designação “Igreja Greco-Católica Ucraniana” para a Igreja Ucraniana Unida a Roma, foi empregada pela primeira vez pela imperatriz Maria Teresa em 1774, para tratar de igualar a importância com a Igreja Católica Romana, visto que o termo “Uniatas” era dotado de valor pejorativo. Na época, ademais, outras reformas forneceram melhores condições econômicas e legais para o clero, já que, antes disso, os sacerdotes uniatistas que optassem por não seguir a carreira eclesiástica se tornavam servos. As medidas eram coerentes às idéias iluministas e proporcionavam proteção contra os ataques da nobreza polonesa, e, principalmente, promovia a imagem do imperador como protetor dos rutenos (GUÉRIOS, 2007, p. 79).

No século XX, durante o período stalinista, ao qual a Ucrânia foi submetida ao regime comunista russo, a manifestação religiosa da Igreja Católica Ucraniana fora sufocada, e se manteve como “Igreja do Silêncio”. A perseguição aos sacerdotes foi

---

<sup>14</sup> Na colônia Santa Cruz, em Ponta Grossa, no Paraná, há uma comunidade russa que segue as tradições religiosas pré-nikonianas.



grande e cruel, com casos de assassinatos de bispos em campos de concentração (WOUK, 1981, p. 36).

## 2.4 NACIONALISMO UCRANIANO

Foi o século XIX determinante para a consolidação da identidade nacional ucraniana. Congruente com o movimento nacionalista que abrangeu a Europa no mesmo período, uma entidade denominada *Prosvita* (“iluminação”), surgida na Galícia, viria atuar nas terras ucranianas e nas diversas comunidades ucranianas instaladas nas Américas e Austrália. Os objetivos do organismo eram a alfabetização e a educação dos colonos ucranianos. Os membros da *Prosvita* eram formados pela *intelligentsia*<sup>15</sup> ucraniana interessados em instaurar a identidade nacional, e para tal, percorriam comunidades rurais que forneciam os ingredientes genuínos da expressão cultural do povo, por meio das lendas, canções e artesanato. Com isto, além da possibilidade de se aproximar das tradições e do imaginário popular, e se apropriar das fontes culturais, à entidade cabia selecionar e amoldar os símbolos e repertórios que constituiriam o “*ethos* nacional” (ANDREAZZA, 1996, p. 25).

O movimento nacionalista está enraizado entre os séculos XVI e XVII, quando os cossacos conquistaram o controle político da região ucraniana, e “propiciaram seu renascimento cultural” (GUÉRIOS, 1996, p. 192). Daí o papel simbólico do nacionalismo ucraniano em relação aos cossacos, e razão pela qual a *intelligentsia* adotara o termo *Ukraina* (região ocupada pelos cossacos) para referir-se ao território

---

<sup>15</sup> Segundo Paulo Guérios, o termo *intelligentsia* tem origem eslava, e se refere aos pensadores, artistas e cientistas que estavam em contato com a “cultura” (GUÉRIOS, 2007, p.109).

nacional. Os nacionalistas também tomaram como inspiração a obra de Taras Shevchenko,<sup>16</sup> cuja produção literária é rica de heroísmo e aventuras dos *kozaky*.

A ação da *Prosvita* envolvia a produção de livros e jornais que eram ouvidos nos clubes de leituras pelos camponeses ucranianos, a maioria analfabeta. A estes servos, a rede de clubes de leitura também permitia uma ligação entre a *intelligentsia* urbana e os camponeses, e a estes se tornava possível conhecer as realidades externas ao seu povoado (GUÉRIOS, 2007, p. 195).

No século XIX a proteção da prática religiosa na Galícia foi intensificada pela *Prosvita*. De acordo com Maria Luíza Andrezza, a *Prosvita* se manteve conjugada com o clero greco-católico durante determinado período (ANDREAZZA, 1996, p. 27). O rompimento entre clero e os membros da *intelligentsia* aconteceu antes dos imigrantes chegarem ao Brasil, mas aqui os dois grupos permaneceram ainda consolidados nas primeiras décadas. Os motivos da cisão foram desavenças decorridas do fato que ambas as facções demonstravam interesse na liderança dos camponeses. Havia divergência quanto ao discurso e conceito de “iluminação” empregado pelos religiosos (fundamentada na educação dos valores cristãos) e pelos membros da *intelligentsia*. Estes, apesar de não negarem a intimidade entre nacionalismo ucraniano e rito oriental, buscavam promover um nacionalismo não atrelado à Igreja.

A primeira *Prosvita* da América do Sul foi fundada em 1898 na cidade de Curitiba. Até 1914, houve diversas organizações educacionais a ela vinculadas e em 1922, tornou-se a União Ucraniana, e mais adiante, União da Educação Agrícola (BORUSZENKO, 1995, p. 15). A ação da *Prosvita* atingia a criação de bibliotecas, cursos de literatura, teatro, coral, escolas e clubes de leitura para agricultores que difundia valores do país de origem.

---

<sup>16</sup> Tarás Shevchenko (1814-1861) é conhecido como “o Poeta” e considerado o maior ícone das lutas nacionalistas dos ucranianos.

Com todo o esforço do movimento nacional da *Prosvita* e as tensões com os religiosos, a liderança do povo ucraniano permaneceu com o clero. Isto por um lado confirma a intimidade entre valores étnicos e religiosos dos ucranianos, como também, fornece a noção da abrangência da influência da Igreja nos indivíduos da comunidade. O fator religioso é de fato preponderante na identidade étnica ucraniana, possível de reconhecimento nos ambientes rurais e também nos contextos urbanos, como no caso da Eparquia São João Batista, que possui seu próprio centro cultural que fomenta tradições do folclore deste povo.

## 2.5 A EMIGRAÇÃO EUROPÉIA NO SÉCULO XIX E A VINDA DOS UCRANIANOS PARA O BRASIL

No século XIX, o cenário europeu demonstrava sinais de renovações em setores econômicos, demográficos, políticos e sociais que contribuíram para os movimentos migratórios. As conseqüências das Revoluções Francesa e Industrial (1789-1799), do desenvolvimento do capitalismo, do sistema de transportes, das transformações nas relações agrícolas, acrescidas ao processo denominado de *transição demográfica*,<sup>17</sup> trouxeram significativo aumento na taxa de desemprego. Em busca de melhores condições de vida cerca de sessenta milhões de pessoas deixaram a Europa e atravessaram os mares até a primeira metade do século XX (NADALIN, 2001, p. 62). Os emigrados buscavam trabalho, plantio, construção da fortuna e eram estimulados por agências e campanhas publicitárias que alimentavam os sonhos da conquista da “terra prometida”. Os agentes promoviam propagandas em jornais e revistas de boa

---

<sup>17</sup> Sérgio Odilon Nadalin, em nota de rodapé, esclarece como “passagem de um sistema demográfico de alta natalidade e alta mortalidade para um regime de baixa mortalidade e natalidade”. Mais adiante “a transição demográfica européia: a população do Reino Unido, da Prússia e da Rússia européia quase duplicou entre 1800 e 1850. No período maior entre 1750 e 1850 triplicou a população do Reino Unido, e quase duplicaram as populações da Suécia, Noruega, Dinamarca, Holanda e grande parte da Itália. Finalmente, as de Espanha e Portugal aumentaram em um terço no mesmo período de cem anos”. (NADALIN, 2001, p. 16).

circulação, com o apoio de algumas igrejas, e com a distribuição de panfletos em localidades estratégicas, onde a insatisfação se expressava com maior veemência.

O panorama social nos países da Europa Oriental era mais drástico. No leste europeu a venda de grãos diminuía em função da queda dos preços derivada da oferta excessiva, decorrente da produtividade e circulação dos produtos agrícolas. Os poloneses e ucranianos estavam submetidos a um sistema semelhante ao feudalismo medieval, obedecendo ao regime senhorial. Conforme Ruy Wachowicz, “a Polônia, em plena era mercantilista, era o paraíso da nobreza mas por isso não deixava de ser o *infernus rusticorum*” ( WACHOWICZ, 1981, p. 10).

A maior província do Império Austro-Húngaro no século XIX era a Galícia, região localizada atualmente na porção ocidental da Ucrânia (Fig. 2.1).<sup>18</sup> No oeste da Galícia havia grande concentração de poloneses, sendo estes camponeses e donos de terras, porém social e economicamente subjugados à nobreza polonesa. Na Galícia oriental, por outro lado, os poloneses ocupavam os cargos burocráticos e as atividades urbanas.

Os ucranianos camponeses que habitavam na província eram servos dos poloneses, e até 1848 deveriam pagar altos impostos pela utilização das terras. A partir de então, houve reformas que aboliram o sistema das relações servis, porém, não estabeleciam aos camponeses garantias de direitos à propriedade (ANDREAZZA, 1996, p. 20).

A resultante tensão econômica foi, portanto, uma das razões propulsoras da primeira grande dispersão territorial do povo ucraniano. As emigrações ucranianas ocorreram em três etapas. A primeira, no contexto acima referido, levou o estabelecimento de colônias nos Estados Unidos, Canadá, Argentina e Brasil. De acordo

---

<sup>18</sup> A capital atual da Galícia é Lviv (*Lvov*, em polonês).



Entre 1908 e 1914, os ucranianos que aportaram no Brasil vinham motivados pela campanha de construção da estrada de ferro que conectava São Paulo ao Rio Grande do Sul. As fases das emigrações posteriores ocorreram principalmente por fatores políticos, uma após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e a outra durante e posteriormente à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a qual acarretou a emigração de 200 mil ucranianos às terras americanas. Nesta última etapa, um maior contingente dirigiu-se para os Estados Unidos e Canadá. Numericamente menos expressivos foram os deslocamentos para a Austrália, Argentina e Brasil.<sup>20</sup>

Durante o período stanilista, os ucranianos sofreram a inesquecível Grande Fome Artificial, ou *Holodomor*, também conhecido como “Holocausto Ucraniano”, ocorrida entre 1932 e 1933, na qual morreram entre cinco e sete milhões de ucranianos. Além do genocídio, houve numerosas deportações para a região da Sibéria.<sup>21</sup> O genocídio é lembrado anualmente, no mês de novembro, nas comunidades ucranianas espalhadas pelo mundo.

### 2.5.1 Prudentópolis

Em 1896 foram registradas as instalações de 1.500 famílias ucranianas na então vila São João do Capanema, pertencente ao município de Guarapuava, a atual cidade de Prudentópolis.<sup>22</sup> Inicialmente, aos imigrantes foram cedidos barracões, e em seguida foram distribuídos lotes de terras a cada família em diversas Linhas (equivalentes a

---

<sup>20</sup> LACHOVICZ, 2006.

<sup>21</sup> Dom Dionísio Lachowicz, vinculado à Igreja Ucraniana Greco-Católica, responsável pela Pastoral dos Ucranianos no Exterior afirma que na Rússia, em 2006 residiam mais de cinco milhões de ucranianos.

<sup>22</sup> A fundação do povoamento se deveu à doação de terras feita por Firmo Mendes de Queiroz, em 1884. Em 5 de março de 1906, o município de Prudentópolis foi criado pela Lei Estadual n.º 615.

colônias)<sup>23</sup>. O município de Prudentópolis está localizado no Centro Sul do Estado do Paraná (Fig. 2.4), nas terras do segundo planalto, distante a 207 Km de Curitiba.



**Fig. 2.4** - Localização dos municípios paranaenses com presença de comunidades ucranianas (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2008).

O período mais intenso da imigração em Prudentópolis, contudo, ocorreu até 1920, e contou com a instalação de poloneses, alemães e italianos. A Igreja de São Josafat foi construída entre 1925 e 1928, e constitui uma fortaleza cultural da comunidade ucraniana e paranaense (Fig. 2.5).<sup>24</sup> A arquitetura é em forma de cruz, cujas pontas estão dispostas quatro abóbadas. Uma cúpula maior cobre a nave da Igreja.

<sup>23</sup> Vide Anexo B.

<sup>24</sup> A Igreja de São Josafat é patrimônio tombado pelo Estado, pelo processo N° 72/79, inscrição N° 71 do Livro das Belas Artes, com data de 13/03/1979.



**Fig. 2.5** - Fiéis se dirigindo à Igreja São Josafat, Prudentópolis (KUPITSKI in GUIL *et al.*, 2006, p. 67).

Um belíssimo *iconostás*,<sup>25</sup> entalhado em 1912 e pintado neste mesmo ano na Escola de Belas Artes de Munique, é orgulho da população da cidade. Ao lado da igreja encontra-se o Seminário São José (Fig. 2.6), fundado em 1935 pelos Padres da Ordem de São Basílio Magno, que teve como diretor fundador o músico e padre Josafat Roga (1903-1975).

---

<sup>25</sup> “Iconostase (grego): Colocação de imagens, nas Igrejas orientais, divisória de madeira ou de pedra, ornada de ícones, que separa o presbitério da nave dos fiéis. O presbitério simboliza o céu; a nave, a terra; porém ambos se encontram sob o mesmo teto, para indicar que na liturgia nós da terra estamos unidos com o céu” (Koubetch, 2004, p. 189).





**Fig. 2.6** - Foto atual do Seminário São José, Prudentópolis (Acervo pessoal, autoria própria)

No interior da cidade, cada localidade apresenta sua capela, freqüentada pelos fiéis que periodicamente revitalizam sua fé mediante as melodias de origens centenárias pertencentes à liturgia ucraniana. Nas diversas Linhas que estruturam a cidade, é possível encontrar trinta e três templos religiosos ucranianos (GUIL *et al.*, 2006, p. 73), conforme é observado no mapa da Fig. 2.7.

A predominância da etnia ucraniana na cidade é intensa, pois constitui cerca de setenta e cinco por cento da população, uma soma de 30.000 pessoas. Por tal motivo, na região, é possível encontrar diversas referências à cultura ucraniana, como elementos arquitetônicos, música e artesanatos como *pessanky*<sup>26</sup> e bordados.

---

<sup>26</sup> As “*pessanky*” (ou *pêssankas*) são ovos coloridos desenhados e pintados à mão, que simbolizam a Ressurreição de Cristo.



**Fig. 2.7-** Mapa das igrejas ucranianas em Prudentópolis (GUIL *et al.*, 2006, p. 73).

## 2.6 A RELIGIÃO E AS IGREJAS UCRANIANAS NO BRASIL

Os imigrantes ucranianos que se instalaram a partir do último quartel do século XIX no Brasil eram camponeses procedentes da Galícia, e por tal motivo, a maioria deles vinculados à Igreja Greco-Católica Ucraniana. Ao contrário do que ocorre na Ucrânia, é pequena a porcentagem de ucranianos no Brasil pertencentes à Igreja Ortodoxa.<sup>27</sup> Os ortodoxos ucranianos do Paraná estão vinculados à Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana, que se caracteriza por estar em comunhão com as demais Igrejas Ortodoxas, porém, é independente administrativamente.

<sup>27</sup> A religião predominante na Ucrânia é a ortodoxa. No país, as Igrejas Ortodoxas estão subdivididas em Igreja Ortodoxa Ucraniana (vinculada ao Patriarcado de Moscou); Igreja Ortodoxa Ucraniana (vinculada ao Patriarcado de Kiev) e Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana.



**Fig. 2.8** - Cúpula metálica da Igreja da Transfiguração do Senhor, Linha Paraná, Prudentópolis (Acervo pessoal, autoria própria)

Em Curitiba, no ano de 1931 foi fundada a primeira igreja ucraniana ortodoxa, a de São Miguel Arcanjo, localizada no bairro Portão (BORUSZENKO, 1995, p. 26). A Paróquia Ortodoxa São Demétrio, localizada na Avenida Cândido Hartmann foi fundada em 1933, e desde 1993 é administrado pelo Bispo Dom Jeremias Ferens (*Ibid.*).

No Paraná, conforme as medidas estipuladas no Governo Provincial de Lamenha Lins, em cada colônia de imigrantes deveriam ser erigidas uma escola e uma igreja. Entretanto, as igrejas que foram construídas nas colônias eram ministradas no rito latino, muito contrastante em forma e conteúdo ao praticado pelos rutenos.

Ademais, inicialmente, a manifestação religiosa dos imigrantes sofreu dificuldades devido à inexistência de sacerdotes ucranianos adequados aos regimentos eclesiásticos nacionais, uma vez que os primeiros enviados eram casados. A partir do relato encontrado no livro do padre Valdomiro Burko se constata a comoção dos católicos na chegada do primeiro sacerdote habilitado a atuar no Brasil:

E eis que chega, em junho de 1897, o primeiro missionário da Ordem de São Basílio, o Grande, o Rmo. Pe. Silvestre Kizyma. Parte ele de Leopólis aos 11 de maio de 1897 e chega ao Brasil, com o navio “Córdoba”, no mês seguinte. Aos 21 de junho já se encontra em Curitiba, no Paraná, onde passa, como ele mesmo escreve (1), nove dias confessando os fiéis, desde a madrugada até alta noite. Estes acorriam, com lágrimas de alegria nos olhos, de todos os recantos do município (BURKO, 1963, p. 61).

A pesquisadora Altiva Pilatti Balhana, no artigo “Religião e Imigração no Brasil Meridional” afirma que a partir da ação do Padre Kizyma, houve o início do atendimento de aproximadamente seis mil fiéis do rito católico oriental (BALHANA, 2003d, p. 301). A Paróquia Ucraniana Nossa Senhora Auxiliadora, localizada na Rua Martim Afonso, é a primeira da capital paranaense e foi construída em madeira no ano de 1902. Os padres da Ordem Basiliana que atendiam à paróquia vinham do município de Prudentópolis e de Iracema, a cada dois meses (BORUSZENKO, 1995, p. 26).

Um período crítico para a manifestação da cultura ucraniana ocorreu durante o Estado Novo (1937-1945), que instaurou perseguições aos estrangeiros que habitavam o território brasileiro. No período, a língua estrangeira fora proibida em locais públicos, inclusive durante as práticas religiosas. Assim, algumas cerimônias em Prudentópolis foram realizadas em caráter sigiloso, por padres que arriscaram suas liberdades pela fidelidade à religião (GUÉRIOS, 2007, p. 220).<sup>28</sup>

É no ano de 1952 que iniciou a trajetória histórica da Eparquia<sup>29</sup> São João Batista quando o Papa Pio XII criou o Ordinariato dos Católicos Orientais no Brasil.<sup>30</sup> Em 1958 foi nomeado Dom José Romão Martenetz, da ordem basiliana, o primeiro Bispo da Igreja de Rito Bizantino-Ucraniano Católico no Brasil. A Eparquia de São

---

<sup>28</sup> Na tese de Paulo Guérios, consta que o Padre Josafat Roga, músico e fundador do Seminário Basiliano São José, chegou a ser preso por desobedecer regulamentações quanto ao idioma das celebrações (*Ibid*).

<sup>29</sup> “Eparquia (grego): Província; no antigo império bizantino, circunscrição civil e eclesiástica, dirigida por metropolita. Atualmente, nas Igrejas orientais católicas e ortodoxas, é uma circunscrição governada por um bispo, que corresponde à diocese na Igreja latina” (Koubetch, 2004, p. 185).

<sup>30</sup> Bula *Cum Fidelium*. Antes disso, os fiéis estavam sob a jurisdição dos bispos e dioceses de Curitiba, Ponta Grossa e Jacarezinho (KREVEY e BOIKO, 2004).

João Batista foi erigida em 1971, pelo Papa Paulo VI, e nomeado como primeiro Eparca Dom Martenetz e Bispo Coadjutor Dom Efraim Krevey (KREVEY e BOIKO, 2004).

Dom Efraim nasceu em 1928, na localidade de Saltinho, em Ivaí, no Paraná, e em Prudentópolis estudou no Seminário São José, onde também exerceu o magistério e o cargo de diretor na instituição. Na Igreja de São Josafat foi o pároco e maestro do coral litúrgico, entre 1955 e 1959. Paralelamente às atividades religiosas, Dom Efraim teve importante atuação na cidade, e contribuiu nas fundações do Centro Social Clube XII de Novembro e do grupo folclórico *Vesselka*, em 1958. Em 1969 foi transferido para Curitiba, onde recebeu a nomeação de Bispo Coadjutor da Eparquia São João Batista, em 1971. Sete anos mais tarde se tornou o segundo Eparca da instituição, exercendo a função até fevereiro de 2007.<sup>31</sup> Diversas obras de Dom Efraim marcam seu mandato, dentre as quais, a fundação do Grupo Folclórico *Poltava* e o Clube Centro Religioso Cultural *Poltava*, ambos importantes núcleos da cultura religiosa e popular dos ucranianos de Curitiba e no Paraná.

Os dados de 2004 informam que a Eparquia no Brasil possuía 23 paróquias, e atendia 209 comunidades. Participavam 150.000 fiéis. Havia 72 religiosos da Ordem de São Basílio Magno e 350 religiosas missionárias. As organizações religiosas são atuantes e representadas pelo Apostolado da Oração, que desde 1898 atua em Prudentópolis e a Congregação das Marianas (BURKO, 1963, p. 67).

### 2.6.1 Rito ucraniano

O rito praticado nas igrejas greco-católica e ortodoxa ucranianas deriva da liturgia bizantina, a qual tem origem na liturgia de Jerusalém (de São Tiago), que foi

---

<sup>31</sup> Desde então, assumiu a administração o Bispo Eparca Dom Volodomer Koubetch.

reformada por São Basílio Magno<sup>32</sup> e abreviada por São João Crisóstomo (350- 407) no século IV. A liturgia mais empregada pela Igreja Greco-Católica Ucraniana é a de São João Crisóstomo, seguida da Liturgia São Basílio de Magno, porém, de acordo com o calendário anual da Igreja, celebra-se também a Liturgia dos Pré-Santificados.<sup>33</sup>

Oksana Boruszenko afirma que as origens orientais derivaram do Rito Antioqueno e compreende os ritos Siríaco, o Caldaíno, o Armênio, o Maronita e o Bizantino (BORUSZENKO, 1995, p. 25). O conjunto dos cânones vinculado ao calendário litúrgico estabelece ciclos anuais, semanais e diários referentes e rege o emprego apropriado dos textos e das melodias a serem entoadas nos ofícios e serviços litúrgicos. No Brasil, o calendário seguido pelas Igrejas Ortodoxas e Greco-Católicas Ucraniana diferem, pois a primeira segue o calendário juliano, e a segunda o calendário gregoriano.<sup>34</sup>

A principal cerimônia dos religiosos ucranianos ocorre usualmente aos Domingos pela manhã, e corresponde à Divina Liturgia. Esta celebração é denominada em ucraniano “*Bojéstvenna Liturhia*”,<sup>35</sup> correspondente à missa do rito latino, e é o principal serviço religioso no rito oriental. A estrutura desta missa é equivalente à encontrada no rito romano, contudo, o modo de celebração difere uma da outra. A experiência de observação da Divina Liturgia é peculiar, não somente pela sonoridade encontrada na celebração, mas por outros estímulos visuais e olfativos que atingem a

---

<sup>32</sup> São Basílio Magno (330-379) nasceu em Cesaréia da Capadócia, atual Turquia.

<sup>33</sup> A Divina Liturgia de São Basílio Magno é celebrada no dia 1º de Janeiro (correspondente à Festa de São Basílio), na Véspera da Epifania, no Domingo da Quaresma, na Quinta-Feira e Sábado da Semana da Paixão e na Véspera do Natal. A liturgia é semelhante à de São João Crisóstomo, contudo as orações da Liturgia Eucarística são mais longas do que as que constituem aquelas. A Liturgia dos Dons Pré-Santificados, por sua vez, ocorrem nas quartas e sextas-feiras durante o período da Quaresma, e se distingue das duas anteriores por não haver a leitura do Evangelho, mas apenas do Antigo Testamento, e o momento da consagração (SCHILLER, 2008, p. 36).

<sup>34</sup> Na Ucrânia, ao contrário, ambas as Igrejas seguem o calendário juliano.

<sup>35</sup> Transliteração de Atanásio Kupitski.

sensibilidade do indivíduo não habituado ao rito oriental. No plano visual, o primeiro encantamento costuma ser a própria arquitetura das igrejas bizantinas, com cúpulas metálicas, arredondadas que se destacam na paisagem (Fig. 2.8). Algumas igrejas apresentam campanários que soam badaladas próprias às ocasiões de celebrações, anúncio de falecimentos, casamentos, que acontecem na localidade.<sup>36</sup>

Ao entrar num templo ucraniano, depara-se com a inexistência de esculturas ou estátuas de Cristo, dos Santos, ou de Maria, mas é possível perceber os ícones (pinturas religiosas), que são dotados de simbologias específicas dispostas nas posturas das mãos das imagens, objetos e cores selecionados para significação diferenciada. Na maioria das igrejas, tem-se o *iconostás*, uma grande divisória, rico em imagens de Cristo e Apóstolos, que delimita o espaço da igreja reservado ao sagrado, o Santuário, e os fiéis. Durante a cerimônia, há momentos em que o sacerdote incensa o ambiente, aromatizando passagens específicas da liturgia, esfumaçando o ambiente, possibilitando também a alteração no campo da percepção visual.

Outras particularidades da liturgia ucraniana podem ser ressaltadas. O padre celebra o serviço virado para o altar, de costas para a assembléia, em sinal de deferência a Cristo, portando-se deste modo, como guia ou *pastor* da celebração. A quantidade de vezes que os fiéis fazem o sinal da cruz também chama atenção, assim como o modo. Para o sinal da cruz, os fiéis da liturgia oriental unem os dedos polegar, indicador e médio da mão direita e apóiam os outros dois na palma da mão, como representação da Santíssima Trindade e das duas dimensões humana e espiritual de Cristo. Ademais, o sinal é realizado da direita para a esquerda.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> O belo campanário da Igreja São Josafat (Prudentópolis), construído em 1946, possui seis sinos dispostos de dois em dois em três arcos.

<sup>37</sup> Este modo de fazer o sinal da cruz foi prática comum entre as igrejas universais até o século XIII, conforme discrimina o livro “*De Sacro Altaris Misterio*”, do Papa Inocêncio III.

Quanto a questões de gênero, tradicionalmente durante a cerimônia religiosa, as mulheres se posicionam do lado esquerdo da Igreja, e os homens sentam-se do lado direito.<sup>38</sup> Isto influencia também na distribuição espacial dos cânticos. Na Ucrânia, de acordo com o relato de Dom Efraim, tradicionalmente os cantos são conduzidos por homens, e ademais, as mulheres são proibidas de adentrarem o Santuário.

O canto é alternado constantemente, entre o sacerdote, o diácono, os fiéis e os cantores, o que possibilita a ruptura de homogeneidade sonora (ocasionado pela diferença entre textura de vozes e timbres), ainda que a repetição das melodias constitua-se uma propriedade particular da liturgia oriental ucraniana. Salvo o canto, na dimensão sonora, há momentos em que o celebrante faz soar os sinos.

Na dimensão sonora, ainda, a nenhum serviço religioso é concedida permissão de instrumentos musicais. De certa forma, a ausência dos sons dos instrumentos musicais torna o momento mais focado na palavra, mas de modo mais abrangente, ao som da voz a qual faz ecoar a milenar tradição religiosa do povo ucraniano que constitui o objeto desta presente investigação.

Dessa forma, ao transitar pela terra acolhedora, a terra deixada e a esfera religiosa, é possível compreender de modo mais efetivo que os aspectos históricos e políticos vinculados à nação ucraniana se entrelaçam com a cultura e a religião enraizada nas tradições cristãs orientais. Entre as riquezas culturais trazidas pelo imigrante ucraniano, a partir do último quartel do século XIX, destacam-se os cantos tradicionais religiosos. No capítulo seguinte procurarei, assim, concentrar um estudo sobre tais cantos, que discorre quanto sua origem no território da *Rus* de Kiev, para então tratar de demonstrar como a herança musical religiosa se encontra presente nos núcleos ucranianos locais.

---

<sup>38</sup> Nas cerimônias observadas em Curitiba isto não foi verificado, mas nas cerimônias assistidas em Prudentópolis nas Igrejas São Josafat e a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Linha Esperança) este comportamento foi evidenciado.



### 3 MÚSICA E LITURGIA UCRANIANA

#### 3.1 INTRODUÇÃO

O canto religioso ucraniano é tão importante e precioso para nós quanto o nosso canto folclórico, nossas invenções nacionais e nossa arte primitiva –Metropolita Ohieko (FEDORIV, 1983, p. 222)

No âmbito religioso, a musicalidade do povo ucraniano se faz presente em cantos paralitúrgicos religiosos e litúrgicos. Os primeiros se referem aos cantos populares religiosos, usados em partes iniciais e finais da liturgia, assim como na comunhão, ou em circunstâncias externas à celebração litúrgica. Estes cantos se caracterizam por serem cantos devocionais a Maria, ou aos Santos, a Santa Cruz, entre outros.<sup>39</sup> Os cantos litúrgicos, por sua vez, são aqueles entoados no decorrer da liturgia ucraniana a qual, pertencente ao rito oriental, é manifestada essencialmente pelo canto, e não rezada.

Os cantos religiosos e litúrgicos constituem importante tesouro da expressão tradicional ucraniana, que orienta religião e a identidade cultural dos ucranianos locais. A música litúrgica tem como principal instrumento a voz, visto a ausência dos instrumentos musicais durante as celebrações.<sup>40</sup> Tradicionalmente, todos os ofícios religiosos são celebrados por meio de cantos entoados por celebrantes, diáconos, coros, cantores e fiéis. Diversos hinos trazidos pelos ucranianos encontram-se enraizados nas tradições sírias, desenvolvidas em Bizâncio e que foram, empregadas na tradição cristã

---

<sup>39</sup> Tais cantos religiosos são denominados “*Tsércovni Pismi*”.

<sup>40</sup> A tradição do desuso de instrumentos musicais durante as cerimônias de rito oriental bizantino deve-se ao fato de que os instrumentos musicais, no antigo Império Bizantino eram empregados nas cerimônias públicas da corte do Império Bizantino, conforme o Livro de Cerimônias publicado pelo Imperador Constantino VII Porphyrogenetus (905-59), o qual se refere aos usos de instrumentos musicais em recepções e procissões imperiais (LEVY, 1980, p. 561). De acordo com Célia Ramos, o órgão era um instrumento pagão muito popular, usado nos circos e nas cortes, razão pela qual seu uso era impedido nos cultos religiosos (RAMOS, 2003).

grega e atingiram então o território eslavo, que, mesmo sob domínio estrangeiro, constituía a pátria ucraniana durante o século XIX.

Este capítulo é dedicado ao estudo do canto religioso ucraniano, e de modo mais preciso, à música cantada nas celebrações litúrgicas. Primeiramente, realizo uma busca quanto às raízes históricas dos cantos litúrgicos e da notação musical, encontrados nas duas principais comunidades religiosas ucranianas brasileiras, a Igreja Ucraniana Greco-Católica Ucraniana e a Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana. A seguir, parto para o estudo das partes da Divina Liturgia de São João Crisóstomo, para então discorrer acerca das estruturas das melodias trazidas pelos imigrantes, e entoadas nas suas cerimônias.

### 3.2 CANTOS LITÚRGICOS NAS TERRAS ESLAVAS E ANTIGAS NOTAÇÕES MUSICAIS



Fig. 3.1 - Exemplo de Notação *Znamenny*<sup>41</sup> (FEDORIV, 1983, p. 280).

De acordo com o que informam Roccasalvo (1990) e Fedoriv (1983), os cantos litúrgicos eslavos têm início a partir do trabalho realizado pelos missionários Cirilo (826-869) e Metódio (815-885) no século IX, os quais foram responsáveis pela tradução

<sup>41</sup> O termo *znamenny* é o adjetivo de *známia* (sinal), e a transliteração adotada não pertence ao código Nacional Ucraniano [*znamenni* (pl.) e *znamennyi* (sing.)], porém foi assim adotado em função da presença na literatura estudada. Associado ao *znamenny*, conforme o exemplo da Fig. 3.1, encontra-se a notação efonética, definida como “sistema de notação criado para facilitar o canto de um texto litúrgico”, usado “em associações com textos bíblicos, na música das igrejas síria, armênia ou outras do Oriente, bem como na sinagoga” (SADIE, 1994, p. 291).

dos livros litúrgicos gregos para o idioma eslavo litúrgico,<sup>42</sup> processo no qual, foram mantidas as melodias greco-bizantinas.<sup>43</sup>

Os cantos ucranianos possuem suas bases no Canto *Znamenny*. Segundo Alfred Swan, estes cantos estão contidos em manuscritos litúrgicos do século XI ao XVII escritos em notação *znamenny*, disposta sobre o texto litúrgico (Fig. 3.1). Até este período, estes cantos eram os mesmos empregados na região norte (Novgorod e Moscou) e sul (Kiev e Lviv),<sup>44</sup> e a partir de então, os cânticos destas regiões se desenvolveram separadamente. De acordo com Vosnezensky:

A tradição do canto do Sudoeste da Rússia e da Grande Rússia tem suas bases em uma principal fonte, o canto *Znamenny* transmitido pelos monges gregos e eslavos de Mt. Athos. Até século XVII ambos os cantos do nordeste e do sudoeste eram cantados com os mesmo sinais. Os cantos não eram idênticos, mas melodicamente muito próximos.<sup>45</sup>

Ainda que as marcas orientavam melodias de uma única voz, o Canto *Znamenny* do século XI e XII não era entoado monodicamente, mas sim harmonicamente, a duas ou três vozes (FEDORIV, 1983, p. 236). Neste período, nos cantos folclóricos e religiosos era habitual o surgimento de improvisações populares polifônicas.

---

<sup>42</sup> Os ucranianos brasileiros se referem ao “eslavônico” também com as designações “velho búlgaro” ou “paleo-eslavo”. Ao desenvolver este idioma litúrgico, Cirilo criou o alfabeto com a ajuda de seu irmão Metódio, que posteriormente se tornou comum aos povos eslavos, e ficou conhecido como o alfabeto cirílico.

<sup>43</sup> Este posicionamento não é compartilhado pelo teórico Smolensky que em 1901 afirmou que os russos já teriam seus próprios cânticos antes da adoção da fé cristã (SMOLIENSKY *apud* SWAN, 1940a, p. 233).

<sup>44</sup> A ramificação do canto do norte (ou nordeste, a partir de Novgorod e Muscovite) é conhecida como a tradição da Grande Rússia, que apresenta a partir do século XVII, diferenças com o canto empregado na região sul (sudoeste, correspondente às regiões da Subcarpátia, Kiev e Lviv), atual região da Ucrânia (ROCCASALVO, 1990, p. 218-219).

<sup>45</sup> “*The chant tradition of southwest Russia and Great Russia has its basis one principal source, the Znamenny chant transmitted through the Greek and Slavonic monks from Mt. Athos. Until the seventeenth century both in the northeast and southwest the Znamenny chant was sung with the same staffless signs. If the chants were not identical, then they were melodically very close*” (VOSNEZENSKY *apud* ROCCASALVO, 1990, p. 219).

Myron Fedoriv, contudo, aponta o século XVI como o início das diferenças entre norte e sul, época em que o canto do sul é reconhecido como “Canto de Kiev” e o norte como Canto *Znamenny* Menor (canto simplificado) (FEDORIV, 1983, p. 236). Este estudioso afirma que o primeiro processo de “ucranização” teve origem no mosteiro Pecherska Lavra,<sup>46</sup> em Kiev, local em que as notações *znamenny* teriam sido dispostas sobre os textos litúrgicos, e que se distinguiram do canto cantado de memória, também chamado de canto comum (*obychnyi*).

Joan Roccasalvo afirma que a região de Kiev e Lviv esteve entre duas ricas e vastas divergentes fontes de música litúrgica, uma delas correspondente àquela empregada nos mosteiros orientais, que contribuiria para a assimilação de caracteres búlgaros, gregos e servos no Canto *Znamenny* já consolidado, e outra à rica música do renascimento polonês (ROCCASALVO, 1990, p. 223), que representa, de modo mais amplo a possibilidade de intercâmbios musicais com a Europa Ocidental. As tensões entre ortodoxos e católicos motivaram a criação de irmandades que viriam a promover a educação ortodoxa e o orgulho nacional ucraniano (*Ibidem*). Ademais, em 1596, ocorre a União de Brest-Litovsk, em que membros do Bispado Ortodoxo firmaram alianças com Roma, muito embora tenham mantido o rito e a cultura orientais. Com isto, as influências e o contato com fontes ocidentais foram cada vez mais freqüentes.

Um importante momento na história do canto religioso ucraniano e russo ocorreu durante o Patriarcado de Nikon (1652-1666), que trouxe grandes reformas nos cantos usados na liturgia.<sup>47</sup> A partir deste período:

---

<sup>46</sup> Mosteiro fundado em 1052, também denominado como Monastério das Cavernas.

<sup>47</sup> As reformas de Nikon, que permitiram mudança no estilo e a introdução de obras corais nas liturgias, não foram aceitas por uma facção da Igreja Ortodoxa Russa e provocou o cisma entre Ortodoxos e Velhos Ritualistas (Velhos Crentes).

melismas desapareceram, as melodias foram divididas em compassos e a elas foram atribuídos ritmos simétricos. Em suma, os cantos perderam sua identidade única, e o seu contorno original foi mutilado além do reconhecível. Mas mesmo assim, continuaram a serem chamados de canto *Znamenny*.<sup>48</sup>

Com isto, o Canto *Znamenny* foi substituído por estrutura musical estrangeira, com a adoção de composições corais, adaptadas para a harmonização, e a partir de então, caíram em desuso melodias mais elaboradas dos *stichiry*, *troparia* [tropários] e *irmosy*.<sup>49</sup>

De acordo com Myron Fedoriv, na ambiência da Igreja Católica Ucrâniana, durante o período das reformas nikonianas, a influência dos cantos gregos foi acentuada, visto a importação de livros gregos. Segundo este mesmo pesquisador, neste mesmo período, os cantos da Galícia receberam também a influência dos cantos búlgaros, que tem como características predominantes o canto ritmicamente flutuante.<sup>50</sup> Os cantos búlgaros estariam preservados nas *Irmologia*<sup>51</sup> ucranianas (FEDORIV, 1983, p. 237).

A supremacia do Canto *Znamenny*<sup>52</sup> foi abalada com o avanço da Notação de Kiev (*Kiev Známia*), denominação para a escrita musical que teria a base ocidental da notação quadrática desenvolvida no Ocidente que foram introduzidas no universo

---

<sup>48</sup> *Melismas disappeared, melodies were divided into measures and given symmetrical rhythms. In short, the chants lost their unique identity, and their original contour was mutilated beyond recognition. Yet they continued to be called 'Znamenny chant'* (ROCCASALVO, 1990, p. 230).

<sup>49</sup> *Ibid.* *Stichiry*, *troparia* e *irmosy* correspondem à coleção de textos e cânticos usados nas cerimônias orientais.

<sup>50</sup> O canto grego se caracteriza por “vitalidade triunfante e sensibilidade religiosa alegre”. Tratam-se de melodias leves, e de fácil acesso. Já os cantos búlgaros apresentam “caráter triste e solene”. (In: KLYMASZ, 2000: *The Forewords & Introduction to the Third Edition of 'The Church Singer's Companion'*, p. 160-161).

<sup>51</sup> Roccasalvo designa *Irmologia* (do grego plural) para os livros de cantos litúrgicos, equivalentes ao *Liber Usualis* no rito latino (ROCCASALVO, 1990, p. 224).

<sup>52</sup> Paralelamente ao Canto *Znamenny*, havia o Canto *Demestvenny*. Originalmente o termo *demestvenny* estava relacionado ao canto destinado às orações domésticas (SWAN, 1940a, p. 235).

eslavo através da Galícia (FEDORIV, 1983, p. 281 e SWAN, 1940a, p. 237). Deste modo, a partir do século XVII, a notação neumática foi abandonada e substituída pela notação quadrática escrita na pauta musical com cinco linhas (Fig. 3.2).<sup>53</sup>



Fig. 3.2 - Notação de Kiev (*Kiev Známia*) (FEDORIV, 1989, p. 281).

De acordo com Alfred Swan entre os séculos XVIII e XIX, a influência da missa napolitana passou a estar presente nas catedrais russas (SWAN, 1940a, p. 238). Nos mosteiros, no entanto, os antigos cantos eram mantidos, e, em trabalhos missionários de monges e sacerdotes estes cantos eram levados até as aldeias. Nestas localidades, os cantos comunitários prevaleceram sob lideranças dos *diaky*, os cantores locais que conduziam os ofícios de acordo com os cânones eclesiásticos. No entanto, o modo de conduzir e reproduzir a tradição religiosa era dotada de elementos pessoais.

### 3.3 A MÚSICA LITÚRGICA “PRESCRITIVA”: O CALENDÁRIO, OS LIVROS E CICLO MUSICAL

O calendário litúrgico coordena níveis diferenciados de ciclos, possíveis de classificar como ciclos diário, semanal e anual. O primeiro fornece instrução para as orações dos ofícios diários como Matinas e Vésperas.<sup>54</sup> O ciclo semanal orienta a qual memória se dedica cada dia da semana, e ademais, orienta a rotação do ciclo de oito

<sup>53</sup> A escrita era semelhante à encontrada no canto gregoriano da Igreja Católica Romana, mas neste a notação é escrita em quatro linhas (FEDORIV, 1983, p. 281).

<sup>54</sup> Os serviços religiosos incluem Matinas, Vésperas, Típica, Horas Canônicas, Completas e Ofício da Meia-Noite (FEDORIV, 1983, p. 260).

semanas, que regem a mudança dos oito tons ou “*hlasy*”.<sup>55</sup> O ciclo anual estabelece o período litúrgico (Pré-Quaresma, Quaresma, Tempo Pascal e Tempo de Pentecostes), as festas fixas (ocasiões e santos) e móveis (de acordo com a Páscoa). A combinação destes ciclos irá determinar as intenções e características das cerimônias, e portanto, dos hinos, dos textos e leituras sagradas, com as correspondentes melodias.

Assim, nas cerimônias religiosas ucranianas, os livros litúrgicos fornecem orientação aos sacerdotes, diáconos, cantores e regentes quanto ao emprego correto dos textos e das melodias para cada ocasião e época litúrgica, segundo as regras do rito ucraino-bizantino. Há diversos livros que dimensionam a dinâmica de rotação melódica e textual nas cerimônias religiosas ucranianas, entre os quais é possível destacar:<sup>56</sup>

- *Obichod* (corresponde ao Ordinário):<sup>57</sup> partes fixas das Matinas e Vésperas, Ofícios das Horas (Primeira, Terceira, Sexta e Nona), Ofício do Meio-Dia, Ofício da Meia-Noite, Pequeno e Grande Noturno, e Divina Liturgia;<sup>58</sup>
- *Irmologion* (*Irmologia*): contém coleção de *Irmosy*, que correspondem aos cantos mais ornamentados (SWAN, 1990a, p. 141);<sup>59</sup>
- *Osmohlasnyk* (*Octoechos* ou *Oktoikh*): livro que contém partes móveis dos serviços litúrgicos para cada dia da semana num ciclo de oito semanas

---

<sup>55</sup> O termo *hlasy* é plural de *hlas* (Глас) que significa tom, que também é encontrado com o termo *holos* (Голос), voz.

<sup>56</sup> As fontes que basearam as diversas publicações das coleções dos cânticos sagrados possuem sua procedência nas tradições do canto *Znamenny*: “*The notated staff ‘irmologia’ of eighteenth-century Southwestern Rus’ represent a written recorded of the Znamenny chant tradition that once belonged to all the people of Rus’, of both the Northern and Southwest traditions*” (ROCCASALVO, 1990, p. 231).

<sup>57</sup> Alfred Swan usa o termo *Obikhod* para esta coleção (SWAN, 1990a, p. 239).

<sup>58</sup> Depoimento de Padre Soter Schiller.

<sup>59</sup> O estudioso Alfred Swan emprega o termo *Hirmologion* para esta coleção, e *hirmoi* ou *irmosy* para os cantos nela contidos (SWAN, 1990a, p. 241).

correspondentes a um dos oito tons (oito *hlasy*). O ciclo dos oito tons inicia nas Vésperas do sábado posterior ao Domingo de Todos os Santos e termina na Pré-Quaresma.

- *Menaion (Mineya)*: contém doze livros, um para cada mês do ano, orienta os cânticos relacionados às festas fixas e aos santos;
- *Triod*: fornece o Próprio para festas móveis da Quaresma e Páscoa;
- *Typik*: fornece as regras e regulamentações para os serviços religiosos, assim como detalhes segundo o ciclo anual.

É de fato muito grande a quantidade de normas quanto aos serviços litúrgicos e ao uso apropriado das formas melódicas e dos textos sagrados que estruturam as celebrações. Esta é a razão pela qual os celebrantes fazem uso diário das instruções.<sup>60</sup>

### 3.3.1 Tipos de música religiosa: *samoilkas*,<sup>61</sup> *hlasy* e cantos paralitúrgicos

Dois tipos de cantos litúrgicos foram muito citados nos depoimentos e conversas informais dos religiosos ucranianos que entrevistei nas comunidades de Curitiba e Prudentópolis: as *samoilkas* e os *hlasy*. Entre os cantos litúrgicos da Igreja Católica Ucraniana é possível reconhecer o que os fiéis chamam de *samoilkas* como forma melódica comum, ou ainda, o canto comunitário entoado durante as celebrações, e sobre o qual se estrutura a celebração da Divina Liturgia. As *samoilkas* são usualmente cantadas a duas vozes, com intervalos de terças. Tratam-se de melodias reconhecidas no

---

<sup>60</sup> Depoimento de Jonas Chupel.

<sup>61</sup> Lê-se “samoilkas”. De acordo com o padrão de transliteração a adoção correta no plural é “samoilky” (lê-se “samolikê”). Para este termo adotou-se a inclusão do “s” para uso no plural. Algumas variações do termo “Самоілка” são foneticamente encontrados no Paraná como *samoliuka* ou *samilka* (vide glossário).



âmbito da música folclórica litúrgica,<sup>62</sup> ou seja, são melodias empregadas durante as celebrações cantadas pelo povo e que constituem o cancionário litúrgico deste grupo cultural.<sup>63</sup> Correspondem ao “Ordinário” da missa latina (Tabela 3.1). Apesar de constituírem a parte fixa da estrutura litúrgica, podem apresentar variações melódicas.

Diferentes destes cantos, que são de domínio geral, ouvidos e cantados pelos ucranianos de geração em geração, e transmitidos oralmente, é possível encontrar os *hlasý*<sup>64</sup> (tons, ou *holos*), que se referem às formas melódicas móveis, aos textos e melodias entoados de acordo com o calendário litúrgico, rememorados, sobretudo, em seminários ou nos mosteiros. Diversos *hlasý*, contudo, são também conhecidos pelas pessoas da comunidade ucraniana, e se inserem no conjunto musical tradicional transmitido pelas gerações. Na Divina Liturgia estas melodias se fazem presentes apenas em dois momentos, durante o *troparion* e o *kondakion*,<sup>65</sup> entoados conjuntamente, e o *prokímen* que antecede o canto da Epístola. Texto e melodias dos tons variam a cada semana, até completar um ciclo de oito semanas.

Durante as cerimônias religiosas, existem os cantos paralitúrgicos, assim chamados neste trabalho por não fazerem parte da estrutura da liturgia, e se constituem

---

<sup>62</sup> O termo “*liturgical-folk melody*” (melodia folclórica litúrgica) aparece no índice de uma coletânea para a celebração da Divina Liturgia, com arranjos para coro masculino, publicada 1960 pela Ordem Ambrosiana, em Connecticut, EUA (ANDREA, 1960).

<sup>63</sup> Não poucas vezes me deparei com membros da comunidade lembrando trechos de *samoilkas* para exemplificar seus usos diferenciados, ou suas variações melódicas. O interessante é que isto ocorre com uma sensação de recordação e compartilhamento musical espontâneo, no qual se reconhece um valor afetivo entre os membros da comunidade.

<sup>64</sup> Também os termos *tom*, *tono* e *tão* foram usados pelos membros da comunidade católica ucraniana de Curitiba e Prudentópolis, para designar o padrão melódico não fixo das cerimônias.

<sup>65</sup> Volodomer Kobetch afirma que *tropário* [*troparion*] “é um termo designado para poema litúrgico, uma breve composição de métrica variável, cujo ritmo está baseado no acento tônico. Ainda, os tropários podem distinguir-se conforme seu conteúdo: da ressurreição, da Mãe de Deus, etc; ou conforme o lugar em que se colocam dentro de um ofício divino: há um tropário principal, ou do dia, às vezes dois, repetido em horas canônicas e durante a liturgia eucarística” (Koubetch, 2004, p. 199). Trata-se de um breve hino que, cantado aos Domingos, traz temas vinculados à ressurreição (Schiller, p. 2008, p. 85). Já o *kondakion*, é cantado após o *troparion* trata-se de um hino em louvor ao santo ou à festa do dia (*ibid*, p. 86).

em cantos religiosos muito populares entre os ucranianos. A quantidade de cantos é grande, muitos deles são de autores desconhecidos, e transmitidos oralmente pelas gerações, pertencentes, assim ao folclore religioso. O emprego engloba invocações aos santos do dia, o serviço ao qual se está celebrando, os cânticos específicos de bênção, que, somados às melodias litúrgicas, constituem um repertório musical vasto.<sup>66</sup> Os cantos paralitúrgicos são cantados antes e após a Divina Liturgia, e durante a Comunhão.

**TABELA 3.1** - Categorias de cantos encontrados na Divina Liturgia Ucraniana de São João Crisóstomo

<b>Categorias de Cantos</b>	<b>Partes da Divina Liturgia</b>	<b>Origens</b>	<b>Observações</b>
<i>Samoilka</i>	Ordinário	Monástica com grande influência do folclore litúrgico	Melodia estrutural da celebração litúrgica
<i>Hlas (Tom)</i>	Próprio ( <i>Troparion, Kondakion, Prokimen</i> )	<i>Osmohlasy</i> <sup>67</sup>	Melodia e texto móveis de acordo com calendário litúrgicos
Paralitúrgico	Início, Final e Comunhão	Diversa	Canto popular religioso com caráter devocional

Fonte: sistematização da autora.

As duas categorias de canto litúrgico e a questão da participação coletiva dos fiéis quanto aos cantos da *samoilkas* e dos *hlasy* que aparecem nos relatos dos

<sup>66</sup> Os temas dos cantos populares Ano Novo, Epifania, Apresentação do Senhor, Quaresma, aos Santos, Sexta-Feira Santa, Ressurreição, à Virgem Maria, Pentecostes/ Eucaristia/ ao Sagrado Coração de Jesus. Transfiguração do Senhor, Exaltação Santa Cruz (Relato de Jonas Chupel).

<sup>67</sup> “Oito Tons”.

ucranianos brasileiros, coincidem com a distinção feita por Myron Fedoriv,<sup>68</sup> entre os cantos empregados na Divina Liturgia e nos ofícios. Este autor publicou em dois volumes os cantos sagrados e suas variações encontrados na Galícia, dedicou o primeiro, àqueles entoados nas matinas e vésperas (publicado em Roma em 1961), e o segundo, datado de 1983, foi publicado na Filadélfia, pela Ordem Basiliana americana, traz as melodias que estruturam as celebrações da Divina Liturgia (*samoilkas*).

A coletânea dos cânticos usados nas Matinas e Vésperas (no primeiro volume) traz a música dos *Octoechos* greco-bizantinos, búlgaros e greco-morávios, que na Ucrânia teria sofrido adaptação pela influência do clero, dos corais dos mosteiros e dos *diaky* que a cantavam. A base destes cantos é o *Osmohlasy* (Oito Tons), e, de acordo com Fedoriv, tais melodias não são usualmente cantadas pela comunidade, em função do estilo de frase empregado, e da quantidade de variáveis que apenas poderiam ser dominados por cantores treinados e experientes ou coros dos mosteiros.

Segundo este autor, o desencontro entre as duas categorias consiste nas características de suas músicas, no propósito religioso e no local da origem destes cantos. Fedoriv afirma que os cânticos estruturais da Divina Liturgia (*samoilkas*) possuem elementos folclóricos e teriam sido influenciados pelos cantos do Ocidente. Ainda, este autor afirma que as melodias são simétricas com cadências bem marcadas e definidas, e a clareza da forma permite a participação dos fiéis (FEDORIV, 1983, p. 230). De acordo com o autor, portanto, torna-se possível estabelecer a seguinte sistematização:

---

<sup>68</sup> O período da coleta realizada na Galícia, ou os detalhamentos metodológicos, não se encontram descritos no volume consultado. O primeiro volume não foi encontrado nos acervos dos seminários percorridos, Studium São Basílio, em Curitiba, e Seminário São José em Prudentópolis. Exemplares do segundo volume, entretanto, encontram-se disponíveis nas bibliotecas de ambas as instituições.

**TABELA 3.2** - Principais diferenças entre cantos da Divina Liturgia e dos Offícios das Matinas e Vésperas compiladas a partir das obras de Myron Fedoriv

<b>Cantos das Matinas Vésperas</b>	<b>Cantos da Divina Liturgia</b>
Origens nos <i>Octoechos</i> bizantinos, morávios e búlgaros	Elementos folclóricos
Adaptados na Ucrânia pelo clero, <i>diaky</i> e coros de mosteiros	Influência do ocidente
Frases mais elaboradas	Melodias simétricas
Grande número de variáveis	Cadências marcadas
Caráter eclesiástico	Caráter popular
Cantados nos mosteiros, ou por cantores treinados	Canto comunitário

Fonte: sistematização da autora baseada em FEDORIV, 1983, p. 230.

A Divina Liturgia corresponde ao principal ofício religioso, e a mais celebrada durante o ano é a de São João Crisóstomo.<sup>69</sup> Com base no livro “Nossa Liturgia” (2008) do padre basiliano Soter Schiller, publicado em Curitiba pela Eparquia São João Batista, é possível estabelecer os momentos desta celebração. Após a *Proskomídia* (Preparação das Ofertas), a cerimônia é dividida em dois momentos: Liturgia da Palavra, e Liturgia Eucarística (Liturgia dos Fiéis) (Tabela 3.3). É válido ressaltar que a estrutura de cada parte da liturgia, identifica momentos musicais diferenciados da cerimônia. A tabela abaixo busca fornecer as diferenças entre os tipos de músicas ouvidas e a quem compete o canto durante a celebração da Divina Liturgia Ucrâniana de São João Crisóstomo.

<sup>69</sup> Outras duas liturgias são menos usadas durante o ano, a Liturgia de São Basílio o Grande, celebrada nos Domingos da Quaresma (Quinta-Feira Santa e Sábado de Aleluia), na Festa de São Basílio, Véspera do Natal e Epifania; Liturgia dos Pré-Santificados (Quarta-Feira e Sexta-Feira da Quaresma) que é um serviço sem a consagração (FEDORIV, 1983, p. 259).

TABELA 3.3 - Partes da Divina Liturgia de São João Crisóstomo e cantos correspondentes.

Liturgia da Palavra	Tipo de canto	Quem canta
Doxologia Inicial <sup>70</sup> <i>Ektenia</i> <sup>71</sup> da Paz ou Grande <i>Ektenia</i> Antífonas Hino “Unigênito” <i>Tropário</i> do dia ----- <i>Ektenia Tripla</i>	<i>Samoilkas</i>  <i>Hlas</i> <i>Samoilka</i>	Celebrante Celebrante e Fiéis Celebrante e Fiéis Fiéis Fiéis Celebrante e Fiéis
Pequena Entrada <sup>72</sup> <i>Troparion, Kondakion</i> ----- Hino Triságion <i>Prokimen</i> <sup>73</sup> ----- 1ª Leitura: Epístola Aleluia 2ª Leitura: Evangelho <i>Ektenia Tripla</i> ou <i>Ektenia</i> Insistente <sup>74</sup>	<i>Hlas</i> <i>Samoilka</i> <i>Hlas</i> <i>Samoilkas</i>  <i>Samoilka</i>	Fiéis Fiéis <i>Diak</i> (leitor) <i>Diak</i> Fiéis Celebrante Celebrante e Fiéis

<sup>70</sup> Doxologia significa “dar glórias” e inicia com “Bendito seja o reino...” (SCHILLER, 2008, p. 54).

<sup>71</sup> *Ektenia* é uma palavra grega que designa o adjetivo “ardoroso” (*Ibid*, p. 56). O termo foi traduzido pela Comissão Eparquial, em 1999, como Lítania (ladainha).

<sup>72</sup> Procissão em torno do altar feita pelo celebrante com o livro do Evangelho, que finaliza diante da porta central do *iconostás*, quando é erguido o Evangelho e pronunciadas as palavras: “Sabedoria, em pé!” (*Ibid*, p. 83).

<sup>73</sup> *Prokimen* (“o canto que antecede”) anuncia a leitura da Sagrada Escritura, originalmente canto dos Salmos, e hoje reduzido ao canto de dois versículos apenas, o primeiro é o refrão que se repete após a leitura do segundo (*Ibid*, p. 95).

<sup>74</sup> Após a *Ektenia Tripla* ocorre a *Ektenia* aos Mortos, ou seja pela intenção dos falecidos. Na tradição bizantina, seguida à *Ektenia* dos Mortos, havia a *Ektenia* dos catecúmenos, que se tratava da última sessão da liturgia da Palavra, mantida pela Igreja Ucraniana até os anos 60 do último século quando foi autorizada sua omissão. De acordo com Padre Soter, o catecumenato como instituição desapareceu por volta do século VII quando se difundiu a prática de batizar crianças após o nascimento. Tradicionalmente, os catecúmenos não eram autorizados a participar da celebração da Eucaristia pois esta era reservada aos batizados. Assim, após a Liturgia da Palavra, os eram convidados a se retirarem da igreja, que posteriormente tinha suas portas fechadas à chave (*Ibid*, p. 105).

TABELA 3.3 - Partes da Divina Liturgia de São João Crisóstomo e cantos correspondentes. (Cont.)

<b>Liturgia Eucarística</b>	<b>Tipo de canto</b>	<b>Quem canta</b>
<b>Pré-Anáfora:</b> Orações Introdutórias Hino dos Querubins Procissão dos dons <sup>75</sup> (Grande Entrada) <i>Ektenia</i> Oração ao Espírito Santo Creio	Oração em voz baixa <i>Samoilka</i>  <i>Samoilka</i>  <i>Samoilka</i>	Celebrante Fiéis  Fiéis Celebrante Fiéis, solo ou alternado
<b>Anáfora</b>  Diálogo inicial Oração de ação de graça “Santo, Santo, Santo” Oração eucarística Anamnese Epiclese (invocação ao Espírito Santo) Memorial <sup>76</sup> Doxologia final	<i>Samoilkas</i>	Celebrante Celebrante Fiéis Celebrante  Celebrante
<b>Preparação à Comunhão</b>  <i>Ektenia</i> Petitória Pai Nosso	<i>Samoilka</i> <i>Samoilka</i>	Fiéis Fiéis
<b>Rito da Comunhão</b>	Canto paralitúrgico	Fiéis
<b>Rito de Ação de Graças</b>  <i>Ektenia</i>	<i>Samoilka</i>	Celebrante Fiéis
<b>Despedida</b>	Canto paralitúrgico	Celebrante Fiéis

Fonte: sistematização da autora baseada em SCHILLER, 2008.

<sup>75</sup> O Hino dos Querubins e a Procissão com os dons da *Proskomidia* até o altar correspondem ao Ofertório da Missa do Rito Latino (*Ibid*, p.105).

<sup>76</sup> Antes do Memorial, também há um canto coletivo a Nossa Senhora denominado “*Dostóino*” (“É digno”). De acordo com o Padre Soter Schiller, nas Grandes Festas, este canto é substituído por um *Irmos*, que traz melodia mais elaborada.

É possível perceber que a alternância das partes de celebrantes e fiéis é constante, o que compõe diferentes texturas sonoras ao longo da liturgia. Nota-se que apenas no momento compreendido entre o tropário correspondente ao dia da semana e o *Prokímen*, é possível ouvir o *hlas* (tom) da semana.

### 3.3.2 Cantos fixos da Divina Liturgia: *samoilkas*

A primeira *samoilka* da Divina Liturgia é o canto de resposta chamado *Ektenia*<sup>77</sup> ou *Litania*<sup>78</sup> (conforme tradução da Eparquia São João Batista, 1999) e é, ao lado da *samoilkas* da Antífona, a mais recorrente durante a Divina Liturgia. A melodia da *Ektenia* da Paz<sup>79</sup> (Fig. 3.3) é entoada por toda a assembléia, possui estrutura simples, formada por graus conjuntos, e entoada de modo silábico<sup>80</sup>:

Го - спо-ди, по - ми - луй.  
Hós - ро-де, ро - мѣ - lui.

Го - спо-ди, по - ми - луй.  
Hós -ро-де, ро - мѣ - lui.

То-бі, Го-спо-ди. А - мінъ.  
To-bi, Hós-po-de. А - mín.

**Fig. 3.3-** *Samoilka* da *Ektenia* da Paz (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 73. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 5).

<sup>77</sup> A *Ektenia* (do grego *ekteneia* significa uma extensa oração) é um grupo de invocações e petições exposto pelo diácono ou padre, a quem os fiéis respondem (*Hós-pode Pomêlui*). A *Ektenia* pode ser curta ou longa, com respostas únicas ou triplas (SCHILLER, 2008, p. 58).

<sup>78</sup> Segundo Padre Soter Schiller, a tradução para “Litania”, sinônimo de “ladainha”, como respostas breves, não corresponde ao sentido do termo *Ektenia*, cuja origem grega remete ao adjetivo “ardoroso”, “insistente” (*Ibid* p. 56).

<sup>79</sup> Parte inicial da celebração da Divina Liturgia.

<sup>80</sup> Faixa 1 do CD em anexo.

As palavras correspondentes são “Senhor, atendei-nos” (em ucraniano *Hóspodi Pomêlui*, correspondente ao *Kyrie Eleison*), “a Vós, Senhor” (*Tobi, Hóspode*) e “Amém”. Entre cada uma das células melódicas, separadas pela barra dupla, são inseridas as invocações do sacerdote. As respostas da comunidade também podem apresentar pequenas variações quanto ao ritmo, às alturas, e aos ornamentos adotados, estes encarados aqui como a exploração do canto melismático, ou por uso de apojaturas. As variações, contudo, são também de domínio coletivo, e de acordo com as escolhas do cantor, ou das irmãs, os fiéis conhecem o modo como irão entoar a *Ektenia*, em cada ocasião durante a liturgia.<sup>81</sup> Abaixo, alguns exemplos correspondentes às variações:

Гос - спо - ди, по - ми - луй.      Гос - спо - ди, по - ми - луй.  
 Hós - ро - де, ро - мѣ - lui.      Hós - ро - де, ро - мѣ - lui.

То - бі, Гос - спо - ди.      А - мінъ.  
 То - бі, Hós - ро - де.      А - мін.

**Fig. 3.4** - Variação do canto de resposta da *Ektenia* (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 73. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 4).

O segundo canto recorrente na celebração basiliense diz respeito à melodia da Antífona (Fig. 3.5), que também se caracteriza por duas notas, separadas em intervalos conjuntos:

<sup>81</sup> *Ektenia* da Paz (Grande *Ektenia*), *Ektenia* Insistente, Pequena *Ektenia*.



1. Воскликніте    Господеві,            вся    зем - ля,            співайте  
 1. Vosklekníte    Hospodévi,            vchá    zém - le,            Spiváite i

імені   його,    віддайте   славу    хва - лі    йо - то.    Молитвами Бого-  
 імені   Iohó,    viddáite   slávu    khva-lí    lo - hó.    Moletvéme Boho-

ро - ди - пі,    Спа - се, спа-си    нас.  
 ró - de - tchi,    Spás - se, Spas-sé    nas.

**Fig. 3.5** - *Samoilka* da Antifona (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 75. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 6).

Esta mesma *samoilka* é encontrada em diversos momentos da Divina Liturgia ucraniana, como “Santo, Santo, Santo”.

A melodia do Creio (“Símbolo Niceno-Constantinopolitano”)<sup>82</sup> (Fig. 3.6) é entoada comunitariamente ou na forma alternada entre homens e mulheres ou entre solista e coro<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Padre Soter Schiller esclarece que Símbolo Niceno-Constantinopolitano resume a fé cristã professada pela fé cristã, e presente nas tradições orientais e ocidentais, porém, na Igreja latina, é possível encontrar o símbolo de fé mais breve denominado “Símbolo Apostólico” (SCHILLER, 2008, p. 128).

<sup>83</sup> Faixa 4 do CD em anexo.

Ві - - рую в єдиного Бога Отця, все-дер-жи-  
 Ві - - руїи у ієдѣнохо Бóха Отчá, vse-der- jê-  
 - те ля, твор - пя не - ба й землі і всього видимого і  
 - те - лха, tvor - tchá né - ba і землі, і vchóho vѣdemoho і  
 не - ви - ди - мо - го.  
 не - ve - de - мо - ho.

**Fig. 3.6** - Excerto da *samoilka* do Creio (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 128. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 18).

Um momento importante da Divina Liturgia é o correspondente ao Hino dos Querubins, um canto entoado durante a solene procissão com os dons da mesa da *Proskomidia* até o altar, ritual parcialmente correspondente ao Ofertório da missa de rito latino (SCHILLER, 2008, p. 111). Trata-se de um hino solene, que traz inicialmente as palavras “nós representamos misticamente os querubins”, que muito inspirou compositores, além “de se tornar objeto de especial reverência na piedade popular” (*Ibid*, p. 112). A idéia central do hino é a união entre a liturgia terrestre e celestial, no sentido do esforço humano para se elevar à comunidade celeste e oferecer o sacrifício de Cristo ao Pai (*Ibidem* ). Musicalmente, pode-se encontrar diversas variações. O exemplo abaixo (Fig. 3.7) traz uma linha ascendente da melodia que expressa de modo claro a sugestão de elevação.

Ми, хе - ру - ви - - мів, Хе - ру - ви - мів тай - - но,  
 Ме, khe - ru - vê - - miv, Khe - ru - vê - miv táí - - no,

Ми, хе - ру - ви - - мів, Хе - ру - ви - мів тай - - но,  
 Ме, khe - ru - vê - - miv, Khe - ru - vê - miv táí - - no,

Ми, хе - ру - ви - - мів, Хе - ру - ви - мів тай - - но, тай - - но.  
 Ме, khe - ru - vê - - miv, Khe - ru - vê - miv táí - - no, táí - - no,

тай - - но, тай - - но яв - ля - ю - чи, тай - - но яв - ля - ю - чи  
 Tai - - no, tai - - no iav - lhá - iu - tche, tai - - no iav - lhá - iu - tche

Fig. 3.7 - Excerto do Hino dos Querubins (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 102. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 16).

### 3.3.3 Cantos móveis: *samoilkas* e *hlasny* no ciclo musical

A primeira observação que é possível de realizar quanto ao ciclo musical da liturgia ucraniana refere-se ao canto de resposta da *Ektenia* do ciclo diário, ou seja, aqueles inseridos nos ofícios das Matinas e Vésperas, e distintos dos encontrados nas Divinas Liturgias. O atual dirigente do coro dos seminaristas do Studium São Basílio de Curitiba, Jonas Chupel, afirma que há três melodias mais empregadas nestes ofícios, as quais se encontram ilustradas nos exemplos abaixo<sup>84</sup>.

Го - спо - ди, по - ми - луй. Го - спо - ди, по - ми - луй.  
 Hós - po - de, po - mê - lui. Hós - po - de, po - mê - lui.

Fig. 3.8 - Primeira variação da *Ektenia* das Matinas e Vésperas (Melodia fornecida por Jonas Chupel em entrevista, transcrição da autora. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 4).

<sup>84</sup> Faixas 9 (Fig. 3.8) e 6 (Fig. 3.9) do CD em anexo.



**Fig. 3.9** - Segunda variação da *Ektenia* das Matinas e Vésperas (Melodia fornecida por Jonas Chupel em entrevista, transcrição da autora. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 4).



**Fig. 3.10** - Terceira variação da *Ektenia* das Matinas e Vésperas (Melodia fornecida por Jonas Chupel em entrevista, transcrição da autora. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 4).

Esta última variação corresponde à empregada nas celebrações mais solenes, as outras duas são as usadas habitualmente. As *Ektenias* entoadas na cerimônia de funeral ou em memória aos mortos (rituais denominados *Panakhyda* e *Parastas*) possuem também melodias diferenciadas. A celebração da *Panakhyda*, por sua vez, também se submete ao ciclo anual, visto que as músicas cantadas durante o Tempo Pascal possuem caráter mais “alegre” do que as entoadas nas outras épocas do ano litúrgico.<sup>85</sup>

### 3.3.3.1 *Osmohlasy*

Na Divina Liturgia, semanalmente são modificados os *hlasy* (“tons”) correspondentes ao *troparion*, *kondakion* e *prokimen* até completar o ciclo de oito semanas. Tais partes são entoadas seguidamente durante a Liturgia da Palavra, entre a Pequena Entrada e o Hino Triságion, e em cada semana, modificam-se em letra e melodia, visto que são entoados sob um dos oito padrões melódicos (*hlasy*). Abaixo, ilustram-se os *hlasy* 1 e 4 do *troparion*.

<sup>85</sup> Depoimento de Jonas Chupel.

A melodia empregada no *Kondakion Hlas 1* é a mesma do *Troparion Hlas 1* (Fig. 3.11), em função da melodia daquele ter sido perdida ao longo do tempo. Já os *Hlasy 4* para ambos os cânticos são diferentes. Acima, apresentam-se os *Troparia* correspondentes aos *Hlasy 1* e 4, dos quais se distinguem melodicamente frases iniciais, intermediárias e as finais. Os cantos apresentam uso de graus conjuntos, em sua maior parte silábicos, salvo em inícios e terminações de frases. Trata-se de um canto monofônico, não mensurado, inexistindo tônicas ou pulsos periódicos, mas sim, obedecendo à estrutura de cada frase. A dinâmica constitui importante mecanismo de expressão, a qual pode fornecer a ênfase em palavras e passagens consideradas mais importantes pelo cantor, coro, ou comunidade. Ritmicamente, há predominância de mínimas, semínimas, e o uso de colcheias decorre da necessidade textual. Nestes exemplos de tonos o canto silábico é predominante, ainda que as finalizações favorecem a articulação. Estas melodias podem ser ouvidas nas cerimônias ucranianas católicas do Paraná.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Depoimento de Jonas Chupel.

Хоч ка - мнь за - пе - ча - та - ли ю - де - ї і  
Hórch ka - minh za - pe - tcha - ta - le iú - de - fi i

во - ї - ни сте-рег-ли пречис - те ті - ло тво - е,  
Vó - fi - ne ste-rer-hle prétchês - te ti - lo tvó - ié,

вос - крес ти, тридневний Спасе, да - ру - ю - чи сви-то-ні жит-  
Vos - krês te, trêdnêvnêi Spase, da - ru - iú - tchê svi-tovi jêt-

тя; ра - ди пьо - го си - ли не - бес - ні взи - ва - ли до  
tiá; ra - dê nió - ho sê - le né - bes - ni vzê - va - lê do

те-бе, жит-те - дав - че: Сла - ва вос - кре - сен-ню тво - є - му  
Te-be, jêt - te - dav - tche: Sla - va vos - kre - sem-niú tvó-ié - mu

Христе, сла - ва парству тво - є - му, сла - ва  
Khréste, sla - va tsartsu tuo-é - um, sla - va

про-мис-ло-ві тво - є - му, є - - диний - чо - ло - ві -  
pro-mes-lo-vi tvo - ié - mu, ié - - dênéi - tcho-lo - vi -

ко-люб - - - че.  
Ko-líub - - - tchê.

Fig. 3.11 - *Hlas (Tom) 1 Troparion* (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 160. Transliteração da autora).

Світ - лу - ю воскре - сен - ня про - по відь від ан - ге -  
 Svit - lu - iú vóskre - sen - niá pro - po vid vid an - gre -

ла визнавши Господ - ні у - че - ни - пі і пра-дід-не о-суд-  
 la vзнаvchê Hóspod - ni u - tche - nê - pi i pra-díd-ne o-sud-

жен-ня від - ки - нув - ши, а - по - столам, хва-лячись, мо - ви - ли:  
 jen - niá vid - kê - niv - chê, a - po - stolam, kha-diáchêsh, mó - vê - lê:

по - ва - ли - ла - ся смерть, воскрес Христос Бог, да - ру - ю - чи  
 ró - va - lê - la - siá smert, vóskres Hrêstos Boh, da - ru - iú - tchê

сві-то-ві ве - ли - ку ми - лість.  
 svi-to-vi vé - lê - ku me - list.

Fig. 3.12 - *Hlas* (Tom) 4 *Troparion* (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 163. Transliteração da autora).

O reconhecimento do *hlas* a ser cantado ocorre na frase introdutória,<sup>87</sup> ou ainda, nos primeiros intervalos da melodia. Na melodia do *hlas* 1 do *troparion* (Fig. 3.11), o *hlas* (tom) é identificado na célula melódica da nota Sol3 até Ré4, trazendo a seqüência 1 ½ tom ascendente; ½ tom descendente; ½ tom ascendente; 1 tom ascendente; 1 tom ascendente, até chegar às notas repetidas, em que flui o texto do *troparion* (e fornece a acentuação) até a incidência do Dó4, que direciona a melodia para o Mi4, para então retornar à nota Ré4, na qual se articula novamente o texto, até a finalização da frase, coincidente no caso com a ligadura (Fig. 3.13). Na prática, assim que a estrutura do *hlas* é reconhecida, pelas notas iniciais, parte dos fiéis também começa a cantar .

<sup>87</sup> FEDORIV, 1983, p. 257. O autor Fedoriv aponta se refere ao termo *Pyriv* (“entonação”), para a frase inicial do *Kondakion*, o qual parece ser adequado ao exemplo de frase introdutória do *troparion* acima descrita.

**Fig. 3.13** - Exemplo de frase introdutória do *Hlas 1* (Melodia: FEDORIV, 1983, p. 160. Transliteração da autora).

É válido esclarecer que o sistema de melodias móveis em ciclos de oito semanas tem origem no século IV, momento em que se inicia um esforço no combate ao avanço da heresia, e no qual a Igreja parte para a adoção de estratégias de catequização das massas de maneira mais efetiva. Dentre os recursos usados para seduzir novos fiéis estavam os hinos, cujas melodias e letras auxiliavam a disseminação dos dogmas eclesiásticos para o povo (SWAN, 1940b, p. 370) e (FEDORIV, 1983, p. 235). O desenvolvimento e a criação dos cânticos foi crescente até o século VIII, quando o uso das melodias sofreu reestruturação por São João Damasceno (675-749) no padrão de oito tons ou *echos* (grego), correspondentes aos “*oktoikh*” ou “*osmohlasy*” ucranianos. Firmou-se, desta forma, o sistema conhecido por *Octoechos* (FEDORIV, 1983, p. 235).

Contudo, não apenas Fedoriv mas também Swan afirmam que os cantos litúrgicos ucranianos que tem base nos *hlasy*, com base nos “Oito Tons”, tratam-se dos eclesiásticos Oito Tons de São João Damasceno (século VIII), os quais, segundo o primeiro autor, são construídos não apenas em tonalidades ou modos (sistemas de escalas), mas sobre frases melódicas individuais (FEDORIV, 1983, p. 233); (SWAN, 1940b, p. 370). Swan, por sua vez, também afirma que este sistema, junto com aquele correspondente ao sistema sírio, não corresponde a uma escala principal como na música antiga grega, mas está associado a um número de fórmulas melódicas típicas e



predominantes.<sup>88</sup> De acordo com este autor, o equívoco entre os dois sistemas (escalas e padrões melódicos) ocorreu predominantemente durante o século XIX, período em que alguns teóricos,<sup>89</sup> absorvidos pela redescoberta dos modos gregos, trabalharam no sentido de definir em cada tono russo as notas final e dominante.<sup>90</sup>

O domínio do uso apropriado dos textos e melodias contidas no *Osmohlasnyk* e dos demais livros musicados litúrgicos é o que torna fundamental a existência do cantor durante a celebração dos ofícios ucranianos, visto a existência de numerosa quantidade de possibilidades de combinações e a complexidade de seu uso.

### 3.4 *DIAK*, O CANTOR DA IGREJA

*Diak* é cantor, ele puxa, ele começa e o povo continua [...] Este *diak* já existia na Ucrânia há séculos [...] É uma característica importante.  
– Dom Efraim Krevey

Nos primeiros anos da imigração, os religiosos chegados ao Brasil, à parte das dificuldades referentes à língua, à cultura, à convivência com imigrantes provenientes de outras porções da Europa, entre eles históricos dominadores do povo ucraniano, sofreram nos primeiros anos a inexistência de Igrejas que praticavam o rito ao qual estavam habituados. Embora a grande massa de imigrantes pertencesse à Igreja Católica, o fato de celebrarem sua fé por meio do rito oriental causava estranhamento entre brasileiros e outras comunidades de imigrantes.

---

<sup>88</sup> [...] “*the Russian system belongs together with the Syrian and Byzantine systems, in which each of the 8 echoi, or modes, or tonalities, are determined, not according to a scale principle (as in ancient Greek music), but according to a number of melodic formulae typical of and prevalent in each of them*” (SWAN, 1940a, p. 241).

<sup>89</sup> Entre os quais Razumovsky, Arnold, Voznessensky.

<sup>90</sup> SWAN, 1940b, p. 371.

Contudo, muitas vezes a circunstância não impedia os fiéis de realizar suas práticas, e as cerimônias eram lideradas pelos cantores, conhecidos como *diaky*<sup>91</sup> (ou diakê), leigos que assumiam não apenas as celebrações litúrgicas, mas também orações comunitárias e as rezas em ocasiões de funeral.<sup>92</sup> Andrezza revela esta conjuntura ao se referir aos leigos da comunidade religiosa de Antônio Olinto (Paraná):

Em Antônio Olinto, os ucranianos reproduziram essa divisão religiosa/cultural presente na Galícia. Passaram a usar a religião que professavam como símbolo que os distinguiu dos outros grupos. A diferença cultural, principalmente quanto aos poloneses, serviu para os ucranianos elegerem valores que demarcaram seu próprio círculo de pertença étnico. Vale frisar, porém, que esse movimento foi orquestrado por leigos, pois a comunidade só teve pároco fixo a partir de 1911 (ANDREAZZA, 2004, p. 53).

Tal liderança da prática religiosa e da demarcação de pertencimento étnico-cultural, conforme contextualizado por Andrezza, são funções não apenas decorrentes do processo imigratório, visto que, historicamente, dentre as diversas funções dos cantores ucranianos, consta sua influência quanto ao desenvolvimento da consciência nacional local (MEDWIDSKY, 2000, p. 110).

Diversos estudos dos primórdios do canto litúrgico eslavo, canto ucraniano e do Canto *Znamenny* apontam para a importância e o papel desempenhado pelos cantores das igrejas e catedrais. O domínio do canto e da escrita *znamenny* e da entonação apropriada era da incumbência do cantor treinado, que, “não contente em reproduzir estrangeirismos, gradualmente iniciavam por introduzir novidades, moldados de acordo

---

<sup>91</sup> De acordo com Onats'kyi, “um cantor (*diak*) é um cantor e leitor de igreja; o termo é derivado da abreviação da palavra diácono”. No original: “a CANTOR [*diak*] is a church singer and reader; the term is derived from the abbreviation of the word deacon [*diakon*] (ONATS'KYI *apud* MEDWIDSKY, 2000, p. 114). Outras designações para o cantor são diakês, em português (GUÉRIOS, 2007); *djak*, cantor, *psalter* (ou salmista), *precentor*, *khazan*, *chantré*.”

<sup>92</sup> Depoimento de Padre Domingos Starepravo.

com seu próprio gosto e a sua disposição musical”.<sup>93</sup> Fora do âmbito litúrgico, mas ainda vinculado ao canto religioso, encontrava-se o Canto *Deméstvenny*, originalmente associado ao *kantor* bizantino<sup>94</sup> ou ao cantor da corte imperial, no entanto, na Rússia, tal canto era preferencialmente entoado em momentos não-litúrgicos, como nas orações domésticas. Alfred Swan afirma que existe, contudo, referência do emprego deste canto nos livros de regulamentos da Catedral Santa Sophia (Kiev) do século XVII (SWAN, 1940a, p. 236). É interessante notar que este canto também era usado nas Igrejas associado às ocasiões festivas, de cunho não litúrgicas, como nas glorificações dos czares (VELICHÁNIYA *apud* SWAN, 1940a, p. 236).

Nos ensaios e artigos coletados por Robert Klymasz no livro “*From chantré to djak: cantorial traditions in Canada*”, são apontados e analisados diversos aspectos do ofício do cantor e do seu canto, entre os quais se destacam mecanismos técnicos e de ornamentação característicos (KLYMASZ, 2000). Nas igrejas que seguem o rito oriental, o papel do cantor é fundamental, em função da existência de diversos textos e melodias móveis cujo emprego deve seguir coerentemente o calendário litúrgico. Portanto, dominar o uso correto dos cantos é a primeira tarefa do cantor. Ademais, há momentos específicos da Divina Liturgia (missa) que cabem ao cantor, como a leitura da Epístola.

Uma segunda função do cantor é associada à possibilidade de instaurar ou modificar atmosferas da celebração, mediante seu modo de cantar. Segundo a estudiosa Kononenko “o *cantor* é a pessoa com uma bela voz, com o conhecimento de música”,<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> “*In other words, the Russian singers were trained on the Bizantine chant, but, not content to rear a foreign importation, gradually began to introduce into it novel traits, mould it in accordance with their own taste and musical disposition*” (SWAN, 1940a, p. 232).

<sup>94</sup> A designação original para este cantor é *deméstvennik* ou *doméstik* (*doméstikós*) (SWAN, 1940a, p. 235).

<sup>95</sup> “*The cantor is the person with the beautiful voice, with knowledge of music*” (KONONENKO, 2000, p. 5).

cujo papel contribui para estabelecer a atmosfera misteriosa e introspectiva, da liturgia oriental, e ele é “um intermediário entre o clero e os fiéis, adaptando e modificando conforme as necessidades da congregação”.<sup>96</sup> Tal incumbência torna o *diak* uma figura mística que canaliza o mundo celestial e o universo humano, o que pode justificar suas numerosas referências na literatura e no folclore ucraniano.<sup>97</sup>

É fundamental a presença do *diak* nos ritos de passagem, como no caso de funerais<sup>98</sup> visto que nestas ocasiões, os cânticos dos salmos ocorrem ao longo da vigília. Andrij Makuch, estudioso da história da Igreja Ucraniana Católica de Buczacz, em Alberta, Canadá, cita que nestas situações, o *diak* também poderia interceder para manter os participantes atentos durante o luto, e para isto, por vezes, deveria imprimir pequenas doses de humor (MAKUCH, 1989, p. 90).<sup>99</sup>

Não é raro encontrar pessoas na comunidade ucraniana, cujos avós, pais, tios tenham atuado como *diak* nas comunidades brasileiras. Em entrevista, Dom Efraim Krevey, ao se lembrar de seu avô Miguel Baran, que atou como *diak* no município de Ivaí no Paraná entre 1908 e 1958, conta que:

Ele começava [a cantar], ele cantava e a gente olhava, e...[eu pensava admirado] “um dia vou cantar assim!” [...] Era uma equipe. Tinha mais 2 ou 3 que eram inferiores. Ele era “xerife”. Ele levava em frente! [...] Interessante...da família “dele”, todos são cantores, todos têm voz, têm esta facilidade de cantar... – Dom Efraim Krevey

---

<sup>96</sup> “(...) *the cantor is an intermediary between the clergy and the people, adapting and changing as the needs of the congregation change*” (*ibid*, p. 7).

<sup>97</sup> Como na obras de Nikolai Gogol (1809-1852) e Tarás Shevchenko (1814-1861).

<sup>98</sup> Durante o luto, e na memória pelos mortos são realizados os serviços *panakhyda* e *parastas*. Durante o enterro, ocorre o *pokhoron*, este é apenas recitado e não cantado (Depoimento de Jonas Chupel).

<sup>99</sup> Neste estudo Makuch também comenta sobre um aspecto chocante das práticas de vigília dos ucranianos que consiste em entoar gemidos lamuriantes (conhecidos como *holosinnia*) entorno do corpo velado, realizado usualmente pelas mulheres mais idosas. Este costume não foi identificado ao longo da presente pesquisa.

A admiração pelo ofício do cantor, e a importância dada a esta função parece ter sido também preponderante às decisões quanto ao caminho sacerdotal do recém ordenado Bispo Dom Volodomer Koubetch, que por meio de sua atuação como *diak* na comunidade católica do município de Roncador, a partir dos doze anos de idade, descobriu a vocação religiosa que o levaria ao cargo da autoridade máxima da comunidade católica ucraniana do Brasil.<sup>100</sup>

Em relação à vocação sacerdotal e ao valor dado ao cantor competente, Dom Jeremias (Bispo da Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana do Brasil) declara que “no Brasil, é muito difícil achar o salmista [o *diak*] [...] é mais fácil [achar] vocacionados ao sacerdócio do que gente competente para ser salmista”. Para o bispo ortodoxo, “[o salmista, *diak*] tem que ter o Dom, que se manifesta pelo amor à liturgia”, e nem o domínio da leitura musical, possibilita a eficiência do cantor, pois, segundo ele, “não é o profissionalismo que garante...”<sup>101</sup>

Quanto ao enfoque do profissionalismo do cantor eclesial, é válido dispor que no decorrer da pesquisa, não foram encontrados documentos com referência quanto a pagamentos destinados aos serviços realizados pelos *diaky* que atuaram no Brasil.

### 3.5 OS CANTOS RELIGIOSOS UCRANIANOS NO BRASIL

Embora de origem comum, na época da grande emigração ucraniana (século XIX), os cantos religiosos já apresentavam variações que dimensionavam predominantemente os regionalismos característicos de cada província, e de modo mais particular, de cada aldeia ucraniana. Assim, em primeira instância, a música trazida pelos imigrantes disponibiliza particularidades de sua procedência. Conforme o Bispo

---

<sup>100</sup> Depoimento de Dom Volodomer Koubetch.

<sup>101</sup> Depoimento de Dom Jeremias Ferens.

Dom Jeremias Ferens relata, os imigrantes ortodoxos que se instalaram no Paraná em sua maioria eram procedentes de Kiev, diferentemente dos imigrantes católicos orientais, em sua maior parte vinda da Galícia. Por tal motivo, mesmo os cantos fixos da liturgia das duas igrejas, apresentam-se distintos.<sup>102</sup>

Com os testemunhos dos bispos de ambas as instituições religiosas, Dom Efraim Krevey (Bispo Emérito da Igreja Greco-Católica Ucraniana) e Dom Jeremias Ferens (Bispo da Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana), foi possível clarificar pontos de coincidência quanto às dificuldades de celebrações das missas no início da imigração ucraniana no Brasil, como a situação da inexistência de sacerdotes que atendesse às primeiras organizações comunitárias. Isto motivou o surgimento de líderes comunitários que assumiram as celebrações religiosas, mantendo vivas, assim, as tradições litúrgicas ucraino-bizantinas, e portanto, seus cantos sagrados.

A este respeito se refere Dom Jeremias à comunidade ortodoxa ucraniana existente em União da Vitória, no Paraná, que como outras semelhantes no Brasil, foi mantida graças à ação de leigos autorizados pelos bispos para celebrar, e mesmo, abençoar a comunidade local não assistida por sacerdotes:

A liturgia oriental é muito complexa, mas há pessoas que sabem de cor, cantam as cerimônias todas, os ofícios, as bênçãos, os batismos [...] em Jangada do Sul, União da Vitória e Porto União, por muito tempo não havia sacerdotes, a comunidade abençoava no lugar do padre, tinham consentimento do bispo, e [por isto] a comunidade não se extinguiu – Dom Jeremias Ferens

Na mesma circunstância se depararam diversas comunidades greco-católicas ucranianas, conforme relatos do Bispo Dom Efraim, com exemplo de seu próprio avô

---

<sup>102</sup> Mais adiante, na entrevista, Dom Jeremias afirma que essencialmente na Igreja Ortodoxa se celebram os cantos da Galícia e de Kiev.

que atuava como cantor-celebrante em cerimônias religiosas no município de Ivaí, no Paraná, nas primeiras décadas do século XX.

O incentivo ao canto coletivo, com a participação de toda a assembléia apresenta-se como uma preocupação constante da Igreja Greco-Católica Ucraniana. Isto é observado nos relatos do Bispo Emérito, que comenta com entusiasmo acerca da tradição de cantores de igreja e da participação dos fiéis nas cerimônias: “não apenas os *diaky* [cantores], mas todos cantavam, participavam, cantavam as *samoilky!*”<sup>103</sup>

Ademais, a atuação das congregações e irmandades religiosas católicas ucranianas desde o final do século XIX contribuiu para a manutenção das tradições religiosas e culturais.<sup>104</sup> Essas instituições fornecem até os dias de hoje, cursos de catequese, ensinam canto, ofertam cursos de artesanatos, pintura, bordados ucranianos, fomentando as tradições deste povo sob a motivação e o interesse religioso. O canto coletivo é ensinado na catequese e nos cursos anuais que promovem ensino da liturgia, com suas respectivas melodias, e dos cantos populares religiosos.

Na bibliografia estudada, nacional e estrangeira, não há clareza quanto às características particulares dos cantos ucranianos católicos e ortodoxos, salvo na obra de Fedoriv, publicada pela ordem basiliana estadunidense, que trata particularmente dos cânticos procedentes da Galícia, e por tal motivo privilegia observações a seu respeito. O autor, entretanto, ao explicitar a diferença do canto ortodoxo, não esclarece se faz referência ao canto ortodoxo da grande ramificação de canto do norte (Moscou/Novgorod) e do sul (Kiev/ Lviv), ou da própria região da Galícia, o que tornam incertas as informações fornecidas a este respeito. Contudo, algumas inferências foram comentadas quanto ao canto da Galícia. Em um dos momentos Fedoriv, aponta que

---

<sup>103</sup> Depoimento de Dom Efraim Krevey. As *samoilkas* são formas melódicas simples e comunitárias da Divina Liturgia.

<sup>104</sup> Em Prudentópolis a Irmandade do Sagrado Coração de Jesus foi fundada em 1899 (BORUSZENKO *et al.*, 1969, p. 6).

dentre as diversas variações de cantos litúrgicos da Galícia, o mais usado e padronizado foi o canto basiliano, em função de ser oriundo de uma ordem monástica ucraniana (FEDORIV, 1983, p. 232).

Como anteriormente comentado, de acordo ainda com Fedoriv, os cantos da Galícia, e assim predominantemente os cantos católicos, teriam maior influência dos cantos búlgaros (caracterizados como mais movidos e flexíveis, menos austeros). O autor ressalta a contribuição das impressões basilianas dos livros litúrgicos, que de certa maneira, permitiram acesso e divulgação de cânticos vinculados às tradições basilianas. Acrescenta-se, ainda, que número de santos da Igreja Católica é superior ao da Igreja Ortodoxa, e para cada um deles, existe o canto específico.<sup>105</sup>

### 3.5.1 Cantos litúrgicos da Igreja Ortodoxa Ucraniana de Curitiba

#### 3.5.1.1 Relato de Observação

No dia 7 de janeiro de 2007, dirigi-me à Igreja Ortodoxa Ucraniana São Demétrio, para observar a Divina Liturgia Solene que celebrou o Natal,<sup>106</sup> visto que os ortodoxos seguem o calendário juliano. Os fiéis lotaram este templo religioso localizado na R. Cândido Hartmann, n. 1278, no bairro Bigorriho, em Curitiba, e durante as duas horas de celebração permaneceram em pé, eventualmente sendo os bancos das laterais da igreja ocupados, por idosos e crianças. O coro, formado por 14 cantores, entoava a quatro vozes as partes cabidas aos fiéis intercalados ao canto e recitações de Dom Jeremias Ferens (o celebrante). O solista Alexandre Czezco, um baixo profundo

---

<sup>105</sup> Depoimento de Padre Atanásio. Kupitski.

<sup>106</sup> Os católicos romanos adotaram o calendário gregoriano a partir de 1582, por decisão do Papa Gregório XIII. Na Ucrânia, a Igreja Greco-Católica Ucraniana segue o calendário juliano, assim como os ortodoxos. No Brasil, contudo, a Igreja Greco-Católica Ucraniana segue o calendário gregoriano.



preenchia o espaço sagrado ao entoar as partes da Epístola. Sua voz se destacava no coro, e trazia gravidade e contrabalanceava as lamuriantes vozes dos sopranos. O grupo é regido pelo maestro Lauro Preima, músico vinculado ao grupo Folclórico *Barvinok*, onde é maestro do coral *Haydamaky*.

Uma segunda oportunidade de observação do coral da Igreja São Demétrio ocorreu no dia 21 de abril de 2008, na oportunidade em que entrevistei o bispo Eparca da Igreja Ortodoxa Ucraniana na América do Sul, Dom Jeremias Ferens, e quando, simultaneamente à minha conversa com o bispo, ocorria o ensaio de preparação para a cerimônia da Páscoa. As partes litúrgicas, assim como os textos e o idioma, são os mesmos da Igreja Católica Ucraniana, mas as melodias apresentavam-se diversas das encontradas numa celebração habitual católica, por serem preparadas para a solenidade pascal, e estarem sendo estudadas a quatro vozes.

### 3.5.1.2 Características

A distinção entre os cantos das cerimônias católicas e ortodoxas ucranianas não foi identificada de modo claro pelos relatos entre os sacerdotes de ambas as Igrejas. Em entrevista, o Bispo Dom Jeremias afirmou que grande parte dos cânticos entoados nas Igrejas Ortodoxas Ucranianas do Brasil é derivada de Kiev, enquanto que os cânticos católicos são oriundos da região da Galícia, o que justifica em parte as diferenças entre as melodias dos dois grupos. As celebrações de ambas, entretanto, seguem as mesmas estruturas e liturgias, mas respeita-se cada qual seu calendário, e a hierarquia de Santos. Bispo Dom Jeremias faz alusão aos *Octoechos*, quanto à existência das oito melodias alternadas em ciclos de oito semanas, que, afirma, constituir um grande tesouro cultural ucraniano. Segundo esta autoridade, a predominância de cantos *a cappella* nas igrejas

ortodoxas é regra, e os regimentos não aprovam a celebração da missa “abreviada”, ou seja, recitada apenas, sendo estritamente recomendado o canto.

### 3.5.2 Música para a Semana Santa em Curitiba

De acordo com Jonas Chupel, seminarista que coordena o coro do Seminário Studium São Basílio, durante a Semana Santa, há uma grande variação de melodias específicas, ouvidas apenas neste período do ano, e algumas delas marcadas por serem longos, como o “*Tebé*”<sup>107</sup> (com duração de aproximadamente quinze minutos) entoado durante as Vésperas do Santo Sudário, e ricos em melismas e tessitura. A cerimônia acontece durante a manhã e inclui uma procissão entorno da Igreja, realizada pelos fiéis e sacerdotes, e para este momento, também se entoam cantos próprios.

#### 3.5.2.1 Relato de observação

Na tradição eclesiástica, na Quinta-Feira e Sexta-Feira Santa, as Matinas são celebradas à noite e se denominam Matinas da Paixão e Matinas de Jerusalém, respectivamente. Um exemplo de evento litúrgico em Curitiba em que é possível ouvir cânticos próprios tradicionais ucranianos que pertencem ao ciclo anual móvel ocorre durante a Semana Santa e a Páscoa, fundamental período religioso para os ucranianos. Na Sexta-Feira Santa de 2008, dia 21 de março, acompanhei a celebração das Matinas de Jerusalém, na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, em Curitiba, celebrada pelo Padre Elias Marinhuk. A cerimônia se inicia com orações recitadas em terças paralelas<sup>108</sup>. Os cantos desta celebração são extremamente belos, e na ocasião foram cantados pelo coro

---

<sup>107</sup> Em português significa “A Ti”.

<sup>108</sup> Faixa 5 do CD em anexo.

do Seminário Studium São Basílio e pelas irmãs da Congregação Servas da Imaculada Virgem Maria. Durante o ofício, pouca foi a participação dos fiéis na entoação dos cânticos, salvo nas melodias de respostas, embora cópias de folhetos dotados de partituras dos cânticos e das partes estruturais da cerimônia estivessem sendo acompanhadas ao longo da celebração pela maior parte da assembléia.

### 3.5.2.2 Características

A melodia da *Ektenia* ouvida durante a cerimônia de Matinas de Jerusalém, na Sexta-Feira Santa de 2008, celebrada na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora corresponde à segunda variação (Fig. 3.9). A nota inicial, entretanto, adotada foi Si<sup>3</sup>, mais aguda daquela do exemplo, o que ocorreu devido ao fato da *Ektenia* ser um canto de resposta, a primeira nota será de acordo com altura do canto realizado pelo celebrante (ou diácono) antes da entrada da comunidade. A celebração observada foi iniciada com uma oração, recitada com intervalos de terça maior. Durante a cerimônia assistida, dois coros cantaram as estrofes na forma de antífonas das partes conhecidas como “estações”, o grupo das irmãs e o grupo dos seminaristas. Ambos alternavam as estrofes com o canto dos sacerdotes.

O primeiro exemplo traz o Kanon 1 (Fig. 3.14),<sup>109</sup> entretanto, assim como no exemplo da melodia da *Ektenia*, nesta ocasião os cantos foram entoados um tom acima do encontrado na partitura disponibilizada na igreja, e que se encontra transcrito. O canto foi entoado na forma antifonal e executado inteiramente primeiro pelos seminaristas, intercalado com pequeno refrão entoado pelos sacerdotes (celebrante e diácono), e depois pelas irmãs, até que o texto se concluísse. Pequenas variações

---

<sup>109</sup> Kanon (*Канон*) se trata de uma sucessão de tropários que seguem regras precisas e estão inseridos nas Matinas.

melódicas foram identificadas em função da prosódia. Este canto se iniciou aos onze minutos da celebração (11'47'') e finalizou aos dezoito minutos (18'05'')<sup>110</sup>.

Ве-ли-ча-е-мо-те-бе, жит-те-дав-че Хри-сте,  
 Vê-lê-tcha-e-mo-te-be, jê-te-dav-tche Hrê-ste,  
 що-за-нас-у-чо-ра-роз-п'яв-ся,  
 chtchó-zá-nas-u-tchó-ra-roz-piáv-shiá,  
 і-у-гриб-по-клав-ся,  
 i-ú-hib-pó-khlav-sai,  
 і-о-жив-ля-єш-ти-пре-слав  
 i-ú-jêv-liá-iéch-te-pré-slav-  
 -но-мер-твих.  
 -no-mér-tvêh.

**Fig. 3.14** - Melodia correspondente ao *Kánon* 1 das Matinas de Jerusalém (1)<sup>111</sup> (Circular da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora. Transliteração da autora).

Quanto à estrutura musical este cântico faz uso de intervalos de quarta justa, com uma predominância de graus conjuntos, e finalização de quinta justa descendente.

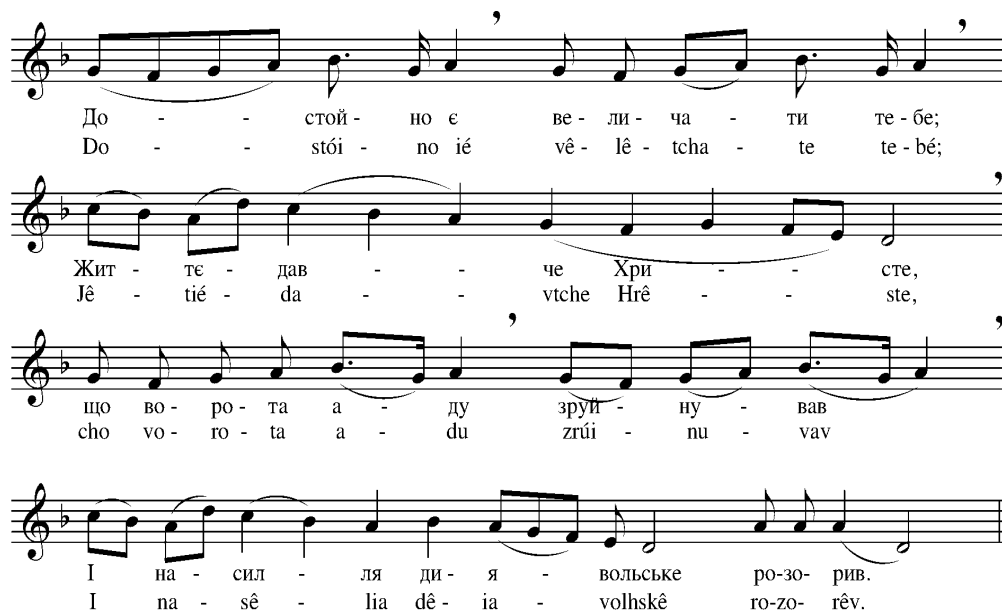
O próximo canto (Fig. 3.15) se inicia aos dezenove minutos (19'17'') e dura oito minutos (finaliza aos 27')<sup>112</sup>. Também se apresenta de modo intercalado, entre irmãs, seminaristas e sacerdotes, apresenta intervalo de quarta justa (na frase intermediária) e

<sup>110</sup> Faixa 8 do CD em anexo.

<sup>111</sup> Este exemplo é uma transcrição da circular encontrada na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, disponibilizada a todos os participantes, com transliteração da autora.

<sup>112</sup> Faixa 7 do CD em anexo.

de quinta justa (na finalização), e traz pequenas elaborações melismáticas, como na articulação da sílaba inicial.



До - - стой - но є ве - ли - ча - ти те - бе;  
Do - - stóí - no ié vè - lé - tcha - te te - bé;

Жит - те - дав - - че Хри - - сте,  
Jê - tié - da - - vtche Hrê - - ste,

що во - ро - та а - ду зруй - ну - вав  
cho vo - ro - ta a - du zruí - nu - vav

І на - сил - ля ди - я - вольське ро-зо- рив.  
I na - sê - lia dê - ia - volhskê ro-zo- rêv.

**Fig. 3.15** - Melodia correspondente ao *Kanon 2* das Matinas de Jerusalém (2)<sup>113</sup> (Circular da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora. Transliteração da autora).

A melodia acima se encontra muito próxima ao exemplo trazido por Alfred Swan (SWAN, 1940b, p. 368) cuja origem remonta ao Canto *Znamenny*, embora o ritmo deste tenha como base apenas em mínimas e semínimas (Fig. 3.16):



**Fig. 3.16** - Trecho musical correspondente ao Canto *Znamenny* (SWAN, 1940b, p. 368).

Na entrevista realizada em fevereiro de 2008 com o Padre Domingos, então diretor do Seminário São José, de Prudentópolis, estes mesmos cantos foram citados

<sup>113</sup> Este exemplo é uma transcrição da circular encontrada na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, disponibilizada a todos os participantes, com transliteração da autora.

como exemplo de melodias dotadas de elementos da música judaica, embora isso não tenha sido detalhado.

### 3.5.3 Os cantos religiosos em comunidades ucranianas no interior do Paraná: uma gravação de Divina Liturgia Ucraniana no Paraná, 1968

#### 3.5.3.1 Descrição e análise

Durante a pesquisa de campo, encontrei uma gravação da década de 1960 realizada em Ivaí, no Paraná. Apesar da música apresentar distorções e ruídos, foi possível observar algumas particularidades interessantes, que serão tratadas a seguir.

A gravação mais antiga encontrada da celebração da Divina Liturgia ucraniana no Paraná se refere a uma cerimônia ocorrida em 26 de maio de 1968 na cidade de Ivaí, celebrada pelo Padre Inocêncio Baran. Apresenta o coro masculino dos seminaristas basilianos, o qual canta partes harmonizadas e com polifonias simples, e a regência é do Padre Valdomiro Burko. Não é conhecida a autoria das músicas. A gravação original foi feita pelo Padre Atanásio Kupitski com a utilização de gravador de fita magnética de rolo marca Grundig, porém, a cópia fornecida encontra-se em fita cassete. Esta apresenta ruídos, chiados, cortes, que representam a qualidade técnica do registro fonográfico na época e ao vivo. Apesar da qualidade da gravação, foi possível identificar trechos musicais, entre os quais melodias de *Ektenias*, apresentadas a quatro vozes, como os demais trechos da liturgia. Uma delas (Fig. 3.17) apresenta articulação na sílaba inicial de *Hóspode pomélui* (25'00)<sup>114</sup>:

---

<sup>114</sup> Faixa 3 do CD em anexo.

Го - - - - спо - ди, по - ми - луй. Го спо - ди, по - ми - луй.  
 Нóс - - - - ро - де, ро - мѣ - lui. Нóс- ро - де, ро - мѣ - - lui.

Го - - - - спо-ди, по - ми - луй.  
 Нóс - - - - ро - де, ро - мѣ - lui.

**Fig. 3.17** - Melodia da *Ektenia* encontrada na gravação de 1968 (Transcrição da autora. Transliteração: KUPITSKI, 2002).

A melodia correspondente ao Creio é cantado pelo solista, e tem uma base harmonizada de fundo a vozes (34'15), trazia na melodia principal a *samoilka* correspondente à exemplificada (Fig. 3.6)<sup>115</sup>. A *samoilka* da Antífona (Fig. 3.5) também se reconhece com terças paralelas (52'30).

Diversas partes da liturgia se encontram em partes polifônicas, com harmonia tonal, e cadências perfeitas (V-I), evidenciadas pela progressão melódica dos baixos, estes com vozes encorpadas e equilibradas (55'). O cuidado com a dinâmica também é constatado ao longo da gravação.

O coro de seminaristas, bem treinado a meu ver, apresentou segurança no ataque e afinação de notas e frases, equilíbrio entre as vozes, cuidado com a dinâmica e expressão. A participação da comunidade não foi claramente evidenciada em nenhum momento da gravação.

### 3.6 DISCUSSÃO

Os exemplos musicais fornecidos acima remetem à realidade musical encontrada nos âmbitos da liturgia ucraniana católica oriental. Algumas características

<sup>115</sup> Faixa 4 do CD em anexo.

discriminadas a partir das fontes bibliográficas foram constatadas nas práticas locais, como a intercalação dos cantos entre o celebrante, o diácono, a comunidade, o cantor, e o coro. Os cantos basilianos que correspondem às *samoilkas* são entoados na Divina Liturgia em sua maior parte homofonicamente, com intervalos de terças paralelas, e por vezes dotadas de linha melódica grave que corresponde à base da harmonia familiar aos cantos corais ocidentais.<sup>116</sup>

De um modo geral, os cantos coletivos ucranianos trazem atmosfera solene, contudo, leve à cerimônia. As elaborações melismáticas<sup>117</sup>, não foram proeminentes nos cantos coletivos ouvidos, por serem em sua maioria silábicos e destinados à participação coletiva. Os intervalos predominantes são os graus conjuntos e intervalos de terças, não se evidenciando intervalos que extrapolam a distância de uma oitava.

Pequenas bordaduras puderam ser vistas nas variações das melodias básicas dos cantos, como nos exemplos da melodia da *Ektenia* da Paz (Fig. 3.3-3.4, e 3.8-3.10). Os trechos melódicos que foram caracterizados como recorrentes (*Ektenias* e Antífonas) durante a Divina Liturgia, por se tratarem de cantos de respostas, são dotados de simplicidade estrutural. Mesmo nas ocasiões em que os corais se encarregam de cantar durante a cerimônia, é possível ouvir a assembléia entoar a melodia principal.

Nota-se que o uso de portamento nos cantos comunitários é recorrente, e fornece uma sonoridade até certo ponto lamuriante, principalmente nas vozes femininas e nos cantos de respostas, por exemplo. Em certa medida, é possível supor que isto seria uma espécie de “abrasileiramento”, um sinal de confluências culturais, visto que a incidência

---

<sup>116</sup> A presença da linha do baixo nos cantos de respostas foi encontrada nas cerimônias em que participaram corais, entre as quais, nas Matinas de Jerusalém, Vésperas do Santo Sudário (Coro do Seminário Studium São Basílio e das Irmãs Servas de Maria) e Páscoa (Coral da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora), realizado na Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, em março de 2008.

<sup>117</sup> Os recursos melismáticos já foram ouvidos durante as Divinas Liturgias das Igrejas Ortodoxas Grega (assistida em 2007) e Antioquena de Curitiba (assistidas em 2006), respectivamente Igreja São Savas e São Jorge.



do portamento também é bastante presente no repertório vocal brasileiro, por exemplo. Também se pode cogitar a questão de fé e religiosidade com uma postura ou atitude de clemência exagerada, suplicante que por vezes se reconhece no som do portamento.<sup>118</sup>

Quanto aos cânticos móveis, foi possível discriminar que os tons (*hlas*) referentes à Divina Liturgia, possuem seções correspondentes às frases iniciais, intermediárias e finais, que, mesmo em textos distintos (como no caso do *Hlas* 1, em que *troparion* e *kondakion* compartilham as mesmas melodias), são mantidos os desenhos melódicos correspondentes. As oito melodias correspondentes a cada poema mutável da Divina Liturgia estão armazenadas na memória coletiva das comunidades ucranianas visitadas, apenas legadas ao cantor, ou às irmãs, a tarefa de “puxar” o *hlas* apropriado da semana, o que se refere a entoar corretamente a “entonação” (frase introdutória) de cada *hlas*.

Mediante a literatura estudada, foi constatado que o cantor de igreja desde os primórdios do cristianismo ucraniano exerceu importante papel nas celebrações, visto a necessidade de domínio da leitura e decodificação dos sinais efonéticos *Znamenny*. O reconhecimento do *diak* como pessoa respeitada pela comunidade pareceu se evidenciar não apenas nas fontes bibliográficas consultadas, como também, nos testemunhos coletados de pessoas da comunidade ucraniana do Paraná. Cabe a ele ser mediador entre música e preceitos religiosos e comunidade. Por tal razão, passa-se para a discussão seguinte, a qual permeia as temáticas música e imigrantes.

---

<sup>118</sup> Um problema polêmico e atual enfrentado pela Igreja Católica Ucraniana é a tradução da Divina Liturgia, como a de *Ektenia*, pois o termo “Litania” (oficializado e sinônimo de ladainha), traz um sentido de “Rogai por nós” ao texto “*Hóspode Pomêlui*”, que por sua vez foi traduzido para “Senhor, atendei-nos”. O caráter da tradução se distancia do sentido original da *Ektenia*, que se ambienta no termo “Ardoroso”, que sugere vitalidade, mais quente e ativo do que o sentido de uma ladainha. É importante notar que existe um tipo de canto entoado nas cerimônias e serviços fúnebres ucraniano, denominado *holosinnia*, que apresenta a característica de ser lamuriante, que sugere, em certa medida, o emprego do portamento.

## 4 A MÚSICA DOS IMIGRANTES E SEUS DESCENDENTES NO PARANÁ

### 4.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo busco apresentar algumas atividades musicais no âmbito secular e religioso das comunidades ucranianas pesquisadas. Primeiramente, abordo algumas tradições trazidas pelos imigrantes que permanecem vivas no território paranaense, algumas das quais com origens pré-cristãs que sofreram adequações e se encontram relacionadas à religião ucraniana,<sup>119</sup> e em seguida, tento exemplificar a intensidade e rica atividade musical dos ucranianos em contextos urbanos de Curitiba e outras cidades do Paraná.

Num segundo momento, descrevo dois personagens da comunidade ucraniana de Prudentópolis vinculados à religião e à música e pertencentes a estruturas sociais diversas, que possibilitam identificar posicionamentos ideológicos, estima pelos costumes legados pelos seus antepassados, e, principalmente, os esforços individuais para que as tradições ucranianas e religiosas, e nestas se inserem a tradição dos cantos religiosos, prevaleçam na sociedade em que estão inseridos. No terceiro momento do capítulo, relaciono algumas transformações que tangem a música religiosa ucraniana no decorrer da instalação deste grupo no Brasil, que foram levantadas a partir dos relatos e testemunhos dos membros da comunidade e do confronto com as fontes documentais e bibliográficas consultadas.

---

<sup>119</sup> É válido lembrar que diversas tradições mantidas pelos ucranianos são também cultivadas pelos outros povos eslavos, como a tradição de *Ivan Kupalo*, a prática das *koliadê*, além da culinária, artesanato, etc.



Já as canções entoadas após a Páscoa, também dançadas, são denominadas *hailky*,<sup>122</sup> possuem tradição na Ucrânia anterior ao cristianismo, onde estão associadas ao advento da primavera (BORUSZENKO, 1995, p. 37). O ritual pagão das *hailky* significava o “momento de ressurreição após a grande temporada de inverno” (RAMOS, 2006, p. 69), e após o cristianismo, passaram a significar a ressurreição de Cristo. De acordo com o suplemento escrito em 1973 pela Organização Feminina junto à União Agrícola Instrutiva, as *hailky* são “essencialmente canções acompanhadas de bailado, assemelhando-se em parte às cantigas de roda. As figuras geométricas formadas, o caráter e o ritmo dos movimentos variam de acordo com os da canção”.<sup>123</sup>



**Fig. 4.2** - Haílka na Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, Linha Esperança, Prudentópolis (KUPITSKI In: GUIL *et al.*, 2006, p. 72).

Após a Páscoa, durante o mês de junho, ocorre o ritual de *Ivan Kupalo*, com origens também anteriores ao cristianismo, originalmente associado à temática agrícola

<sup>122</sup> De acordo com GUÉRIOS (2007, p. 261) a tradição das *hailky* atualmente ocorre em apenas algumas comunidades do interior.

<sup>123</sup> União Agrícola Instrutiva. *Vesniankas e Haiwkas*, 1973, p. 1.

e familiar, e relacionava elementos de prosperidade, fertilidade e matrimônio (ANDREAZZA, 1998, p. 1131). O ritual é rico de elementos eróticos, observáveis pelos personagens recorrentes das canções tradicionais de Kupalo, Ivanko e Marusia (BILETEZKEI *apud* ANDREAZZA, *ibidem*)

- De quem é o trigal da colina?  
É do Iwanka [*sic*] esse trigal.  
Tão carregado que brilha como a Lua.  
- Venha, Marusia, colher o trigal.  
- Isso Iwanku [*sic*], eu sei fazer mal,  
Mas no brilho da Lua serei sua.

A tradição de Kupalo, assim como o cancionário correspondente é encontrada nas comunidades paranaenses.<sup>124</sup> As canções populares entoadas na época do Natal, denominadas *koliady*, também são de raízes pré-cristãs (ZSMULIK 1991). Originalmente, estas melodias eram cantadas em festas pagãs em tributos ao Deus-Sol, e enalteciam o fortalecimento do astro-rei. Com a conversão ao cristianismo, os temas das *koliady* foram adaptados para o louvor ao nascimento de Cristo, e com este sentido, nas comunidades paranaenses este ritual se faz presente (GUÉRIOS, 2007; WOUK, 1981). Entre a noite de Natal e o dia de Reis (*Jordan*, batismo de Cristo) os ucranianos mantêm a tradição anual de se reunirem na igreja local, de onde percorrem as casas da comunidade desejando paz, prosperidade e bons augúrios. Como retribuição, os participantes (grupos denominados *koliadnyky*) colhem donativos para a igreja e são presenteados com comidas típicas natalinas ucranianas.<sup>125</sup>

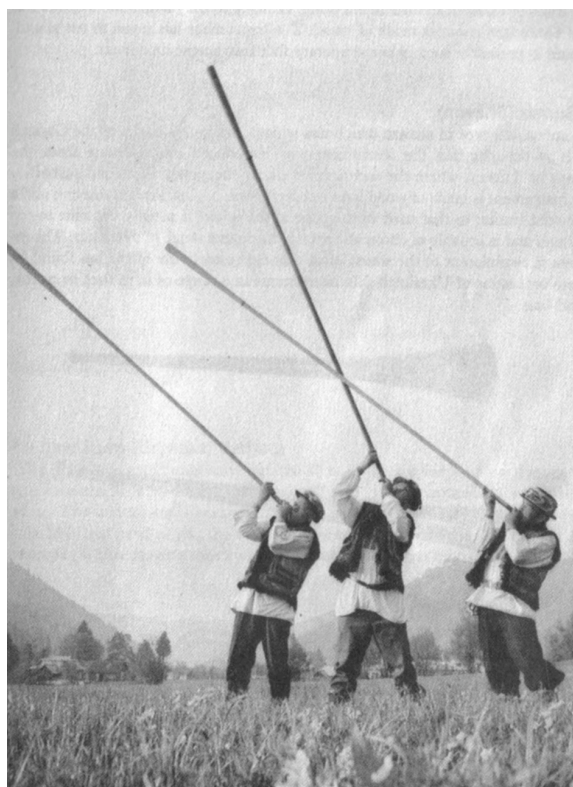
Quanto aos cantos natalinos ucranianos, a publicação da Sociedade dos Amigos da Cultura Ucraniana intitulada “Cancioneiro de Natal”, de Wira Selanski, datada de

<sup>124</sup> Em matéria do portal eletrônico “Trembita *online*”, com data de 6 de junho de 2008.

<sup>125</sup> No Boletim Paroquial da Paróquia São Josafat, de fevereiro de 2007, estão discriminados 26 grupos de *kolhadá* [*sic*] que atuaram no Natal de 2006, o que resultou na soma de R\$4.008,15. Abaixo dos valores, constam agradecimentos aos coordenadores, grupos e cantores que participaram das visitas às famílias (Boletim Paroquial São Josafat, n. 7, 2007) .

1988 traz em prefácio a seguinte explanação sobre a tradição dos *koliady* na terra de origem :

Um grupo de pessoas, principalmente de rapazes, mas em algumas partes da Ucrânia também moças, iam através das ruas cobertas de neve cantar em frente às janelas de casa em casa as “koliady”, os cânticos natalinos. As moças carregavam uma lanterna acesa atada à ponta de uma vara. À cantora, ou ao cantor principal, chamavam “bereza” (bétula)(...) Além da “bereza”, o chefe, havia entre eles o violinista, o cimbalista, o tocador de “trembita” (só nos Cárpatos)...<sup>126</sup>



**Fig. 4.3** – *Trembita* (MYZYNEC, 1987, p. 31).

De acordo com esta autora, as *koliady* eram cantadas principalmente por rapazes, e as *shchedrivky* (canções do Ano Novo e Epifania) pelas mulheres e crianças.

Selenski também afirma que “a origem do termo *koladá* [sic] é disposta como uma corruptela do grego, uma vez que *kalandai* significa o Ano Novo, como o *calendae*

<sup>126</sup> De acordo com MYZYNEC (1987, p. 30), *trembita* (Fig. 4.3) é um instrumento de sopro ucraniano que possui cerca de 3 metros de comprimento, e costumava ser empregado nas montanhas ucranianas para anunciar a chegada de visitantes, inimigos, ou mortes. O autor também afirma que este instrumento acompanhava as canções natalinas ucranianas.

*januarinae* em latim”. Entretanto, a autora salienta que há outra hipótese relacionada à origem do termo:

Há também uma suposição de ter existido uma divindade eslava com este nome, ou talvez, uma festa de solstício e dos mortos, na antiga Ucrânia. Os cânticos que se formaram entre o IV e IX século [sic] tematicamente possuem elementos arcaicos, recuando até o período matriarcal, onde a mulher é comparada com o sol brilhante e seu esposo com a lua prateada (a lua, em Ucrâniano, é de gênero masculino). Mais tarde, em “kolady” e “Shchedrivky”, nota-se nitidamente a estrutura patriarcal da sociedade: primeiro é louvado o dono da casa, depois sua esposa, em seguida seus filhos (SELANSKI, 1989, p. 7).

A referência à festa dos mortos remete aos costumes natalinos atuais, pois entre os ucranianos, acredita-se que na noite de Natal, os antepassados falecidos se unem à família durante a ceia. Ainda pela citação acima, observa-se que anteriormente ao sistema patriarcal ainda vigente na sociedade ucraniana, descrita pela explicitada ordem de homenagear o pai da família, a mulher e os filhos, predominava o sistema matriarcal sustentado na relação e valores dados à natureza. Abaixo um exemplo do cântico *shchedrivky* que remete a esta disposição social hierárquica:

É cor de cinza o cuco pequeno  
Que foi voando pelos pomares,  
Só que não viu o mais famoso,  
O qual tem no meio três castelos:  
Lá, no primeiro, o sol desponta  
E no segundo brilha a lua,  
Mas no terceiro luzem estrelas.  
A lua clara é o senhor dono,  
O sol brilhante – sua esposa,  
As estrelinhas são os seus filhos.  
Boa noite, noite generosa! (*Ibid*, p. 8)

Salvo a esta mudança de valores referentes ao gênero do período pré-cristão, as incursões à natureza, representadas pelas simbologias ao sol, às estrelas, à terra, às plantas, aos rios se mantiveram nos costumes ucranianos e se costuraram à temática cristã posteriormente fixadas no cancionário natalino e pascal. Não apenas *hailky* e *koliady*, mas também as *kolomeiky*, constituem-se em ricas manifestações culturais e

importantes veículos da expressão musical dos ucranianos, presentes nas famílias e nas comunidades representantes deste povo no Paraná.

#### 4.2.1 Música não-litúrgica e atividade musical na comunidade ucraniana de Curitiba

Na comunidade ucraniana de Curitiba existe um movimento musical bastante dinâmico, com diversos músicos individuais e grupos folclóricos atuantes. Embora não seja o enfoque primordial da presente investigação, uma breve análise desse movimento pode contribuir para contextualizar as práticas musicais ucranianas em um ambiente urbano e, quando relevante, compará-las com as práticas das comunidades do interior do Estado do Paraná.

Em março de 1997 foi realizado o II Festival do Cancioneiro, em Curitiba, no Auditório Maria José de Andrade Vieira (Teatro do Palácio Avenida), uma realização e promoção da Representação Central Ucraniano-Brasileira, com direção geral de José Welgacz Junior. O programa oferece interessantes informações sobre canções, músicos (compositores, arranjadores, maestros, cantores, e pianistas, corais), grupos de danças, e temática das canções entoadas na ocasião.

**TABELA 4.1** - Programa do II Festival do Cancioneiro realizado em Curitiba.

Músicos	Música	Autor	Tema
Parte I			
Trio Yavir	<i>Svitlyta</i>	Desconhecido	Mãe para o Filho: “Filho, onde quer que estejas, nunca te esqueças da tua origem”
	<i>Oi Tam U Lvovi</i>	Desconhecido	Amor e rouxinol.....
Jeroslau Volochtchuk (solista)	<i>Tcheremehena</i>	B. Mechailiuka e M. Iurtchuka	Pastor, amor, beleza da árvore, e da flor.
Coral Máster do Folclore Ucraniano Barvinok / Maestro Lauro Cezar Preima	<i>Oi Nach Tcho Vê Slavni Bratê Haidamake</i>	C. Tcherka Senka	Soldados em luta contra opressor polonês. Homenagem aos revolucionários.
Alexandre Cseczco	<i>Taká II Dolha</i>	Letra: Taras Chevtchenko Arranjo: Ivan Wouk	Moça apaixonada pede compaixão a Deus
	<i>Tchumak Hulhaiê</i>	Desconhecido Arranjo: Ivan Wouk	Tchumak se diverte bêbado, perde seus



			pertences e parte para Moldávia.
Grupo Folclórico Poltava (dança)	<i>(dança) Holubka</i>		Pombinha Dança da região de fronteira com Montes Cárpatos.
Raphael Semchechen Filho (tenor)	<i>Oi Ne Harazd</i>	<i>Nar. Pisia</i> <sup>127</sup>	Tristeza de valentes dominados pelo inimigo, com razão à vontade de viver
Larissa Boruszenko (pianista)	<i>Prelúdios N. 2, 3, 5</i>	Wassyl Barwinskyj	
Coral Máster Folclore Ucraino Barvinok /Maestro Lauro Preima	<i>Iháu Kozak Z Ukraine</i> <sup>128</sup>	Desconhecido	Cossaco canta a procura de um amor
PARTE II			
Capela de Banduristas FIALKA /infantil e juvenil	<i>Ó Ukraína</i>	Canção Popular Arranjo: Pedro Kutchma	Canta a saudade da Pátria dos avós, com promessa de fidelidade e amor.
	<i>Soprou o Vento pelo Estepe</i>	Canção Popular Arranjo: Ariana Onofreichuk	Jovem soldado deixa família e amada para lutar pela liberdade da Pátria
Jeroslau (solista) Volochtchuk	<i>Rospriamaite, Khopisi, Koni</i>	Desconhecido	Rapazes que desencilham cavalos e vão descansar
Coral do Folclore Ucraino Barvinok	<i>Oi Tchorna ia se Tchorna</i>	A. Avdievskei	Jovem morena de aparência cigana se apaixona por João, que possuía uma covinha no queixo, marca pessoal que encantava todas as moças da aldeia
Maria Aparecida Pankievicz (solista) Rafael Herman (teclado)	<i>Lessia Ukraínka</i>	Letra: Lessia Ukraínka Música: Pedro Kutchma	Luta interior da autora em disputa de idéias sinistras por otimistas
Folclore Ucraino Barvinok (dança)	<i>Volenska Polka</i>		Dança da região da fronteira com Polônia
Raphael Semchechen Filho	<i>Revé Ta Stohne</i>	T. Chevchenko e V. Kocenko	O Rio Dnipró lamenta a “Má sorte” do povo e da terra por onde correm suas águas .
Sonia Sysak e Lauro Cezar Preima	<i>Oi Haio! Mii Haio!</i>	Desconhecido	Irmãos separados que se comunicam, por meio de cartas
Coral Ucraino Barvinok / Maestro Adão Baran	<i>Stoit Ho'ra</i>	E. Kozak	Beleza natural da Ucrânia, suas montanhas, vales, campos e riachos, e a mocidade que não retorna mais.

Fonte: Programa do II Festival do Cancioneiro.

<sup>127</sup> Significa canção popular, autor desconhecido [nota da autora].

<sup>128</sup> Um excerto desta melodia é encontrado adiante, na Fig. 4.16.

A listagem de músicas apresentadas no programa permite traçar algumas conclusões no que tange à temática do cancionário ucraniano, que recorre já no início à fidelidade às origens, mediante a canção “*Svitlyta*”. Os temas nacionalistas, patrióticos e de heróis são enaltecidos nas músicas “*Oi Nach Tcho Vê Slavni Bratê Haidamak*”. São recorrentes também invocações às belezas naturais da Ucrânia, e os temas relacionados ao amor, perdas, saudades, assim como os temas pastoris.

A realização deste Festival é um exemplo do esforço da comunidade quanto à manutenção das suas tradições musicais, e permite verificar a parceria dos dois grupos folclóricos ucranianos de Curitiba, *Barvinok*<sup>129</sup> e *Poltava*.<sup>130</sup> Músicos e grupos musicais pertencentes aos dois grupos estavam presentes na ocasião. Primeiramente, ligados à comunidade *Poltava*, atuou o grupo de dança assim como o trio vocal *Yavir*,<sup>131</sup> do qual participava o atual maestro do coral *Dunai*, Leonardo Dabivida. O músico Pedro Kutchma, destaque neste grupo cultural, nasceu em Dorizon, próximo à comunidade da Serra do Tigre, no ano de 1910. Kutchma foi o maestro fundador da Orquestra *Poltava*, na qual atuava como arranjador e compositor. Uma de suas composições coral misto é “Carroça de Tolda” (Fig. 4.4 e 4.5), uma obra com a poesia de Helena Kolody (1912-2004), poetisa paranaense filha de imigrantes ucranianos. Abaixo, o trecho inicial da peça, que se encontra no final de seu livro “Poesias Escolhidas” (1983), publicado pela Sociedade dos Amigos da Cultura Ucrânia:

---

<sup>129</sup> O folclore *Barvinok* foi fundado em 1930. Vinculados a este grupo estão os músicos Adão Baran e Lauro Preima.

<sup>130</sup> O Centro Cultural e Religioso *Poltava* foi fundado em 1981 e está vinculado à Eparquia São João Batista.

<sup>131</sup> O trio masculino *Yavir* atuou nas Divinas Liturgias celebradas em diversas igrejas do Paraná durante o no final da década de 1990. Cantavam cânticos litúrgicos a 3 vozes, e possuíam no repertório também canções folclóricas ucranianas. O trio realizou uma gravação de músicas folclóricas ucranianas que foram levadas à Ucrânia e apreciadas pelas pessoas das comunidades do interior e das cidades ucranianas (Depoimento de Leonardo Dabivida).

## CARROÇA DE TOLDA

Шатровий віз

(Música e interpretação coral)

de Pedro Kutchma)

Moderato

Cedo, a carro--ça já vai na estrada.  
 Ра--но-вранці їде вже віз на дорозі.

Soprano  
 Contralto

Ce--do já vai na es--trada. Vai a pare--lha  
 Ра--но у--же на до--ро-зі. Ко--лі паре--ті,

Tenor  
 Baixo

Ce--do já vai na es--trada.  
 Ра--но у--же на до--ро-зі.

bem aja-s-e-za--da. Cantam os  
 в упряжі нарядні. Дівочият бу-

Franja de gui--zos re--la tes--ta--da... Cantam os  
 Лента на ло--бі мід-них бу-бонців. Дівочият бу-

guizos na madru--ga--da, Cantam os guizos na madru--ga--da.  
 бон-ці вже рано-вран-ці, Дівочият бубон-ці вже рано-вран-ці.

guizos na madru--ga--da, Cantam os guizos na madru--ga--da.  
 бон-ці вже рано-вран-ці. Дівочият бубон-ці вже рано-вран-ці.

Piú mosso

Parase, a tolda, lenço de lo-na. De lenço branco vai a so-  
 Біліє ма-терце як з цвітної хустки. В хустки бі-лії і ко-ло-

Ah!

Parase len--ço de lo--na. De lenço branco vai a so-  
 Біліє, як з цвітної хустки. В хустки бі-лії і ко-ло-

lo-na. Pelo arvo--ge--do Na uma neblina, Que é um al-vo len-ço  
ністка Через лісо-ви--ну Йде ма білосніжна. На вид, хустина бі--ла

Felo arvo--ge-----do  
Через лісо--ви-----ну. То хустина

lo-na. На uma nebli-na,  
ністка. Йде ма білосніжна.

Tempo I

de musselina, que é um alvo lenço de musseli-na.  
з тонко-ї вовни. На вид, хустина біла з тонко-ї вовни. Ah-----

len-----ço  
бі--ла

É de musselina, É um alvo lenço de mussé-li-na. Anste corti-do,  
Є з тонкої вовни. То хустина біла з тонкої вовни. Твар за-го-рі-ла,  
Crescendo

Se-me a sarro--ça tão care-  
Стогне підвода із-за ла-  
mao sale--ja-da, cuja a sarro--na lenta e sala-da. Se-me a sarroça tão care-  
руки в мозолях, Править колосіста мшчкн і шовол. Стогне підвода із-за ла-

Fogendo

ga-da! Cantam os quizes na madrugada, Cantam os quizes na madrugada.  
дунку! Дзвонять бубонці вже рано-вранці, дзвонять бубонці вже рано-вранці.

ga-da! Cantam os quizes na madrugada, Cantam os quizes na madrugada.  
дун-ку! Дзвонять бу-бонці вже рано-вранці. Дзвонять бубонці вже рано-вранці.

Fig. 4.4 - "Carroça de Tolda", de Pedro Kutchma e letra de Helena Kolody (KOLODY, 1983, p. 31-32).

Também integrado ao Centro Cultural e Religioso *Poltava* se encontra o grupo de banduras *Fialka*, formado por crianças e jovens, sob a coordenação de Isabel Krevey. A bandura (Fig. 4.5) é um importante instrumento musical do grupo cultural ucraniano, e é encontrada nas principais festas das comunidades.<sup>132</sup> A sonoridade do instrumento é peculiar, e traz significativa emoção ao ucraniano.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> De acordo com MIZYNEC (1987), a bandura é um instrumento de cordas (55 ao total), surgida a partir da *kobza*, encontrada em Rus' entre os séculos X e XI, instrumento este popular entre os cossacos



Fig. 4.5 – Bandura (MYZYNEC, 1987, p. 14).

Por ser a bandura um instrumento profano, os grupos de banduristas não atuam durante as celebrações religiosas ucranianas, mas podem participar antes ou depois da celebração, em ocasiões solenes. Isto ocorreu em fevereiro de 2006 durante a cerimônia religiosa de nomeação do atual Bispo-Eparca da Igreja Católica Ucraniana Brasileira, Dom Volodemer Koubetch na Eparquia São João Batista, em Curitiba, na qual atuou o grupo *Fialka*.

---

ucranianos e camponeses. Segundo este autor, a bandura clássica se desenvolveu entre os séculos XIV e XV, e a partir de 1441, foi recorrentemente mencionada na literatura ucraniana. A bandura foi adotada pelos cossacos ucranianos e era frequentemente tocado nas cortes da Polônia e Rússia.

<sup>133</sup> Depoimentos de Pedro Kutchma e Meroslava Krevey.

Já na esfera do folclore *Barvinok*, estiveram atuantes no II Festival do Cancioneiro Ucraniano dois corais, sob a regência de Lauro Preima,<sup>134</sup> e de Adão Baran.<sup>135</sup>

O trânsito dos músicos ucranianos em ambientes religiosos diversos é verificado em Curitiba. Como exemplo, é possível apontar que em 2008, o maestro Lauro Preima, regente do Coral *Barvinok*, esteve presente na celebração de Páscoa da Igreja Greco-Católica Ucraniana Nossa Senhora Auxiliadora, ocasião em que integrou o naipe dos baixos, embora ele seja participante da Igreja Ortodoxa São Demétrio e maestro do coral desta igreja.

#### 4.2.2 Corais religiosos, gravações e compositores

Ao longo do século XX, diversas comunidades religiosas católicas ucranianas organizaram-se para a formação de corais e grupos vocais que atuaram nas Divinas Liturgias em cidades paranaenses, e nas festividades principais dos ucranianos.

Assim, como registro fonográfico do coro masculino de seminaristas de Ivaí, encontrou-se a gravação caseira mais remota da cerimônia, datada de maio de 1968, e disponibilizada pelo colecionador Padre Atanásio Kupitski. Esta gravação da Divina Liturgia celebrada no Paraná, traz melodias conhecidas harmonizadas a quatro vozes e correspondem às atuais bases musicais, porém transferidas à realidade de um coral masculino.

---

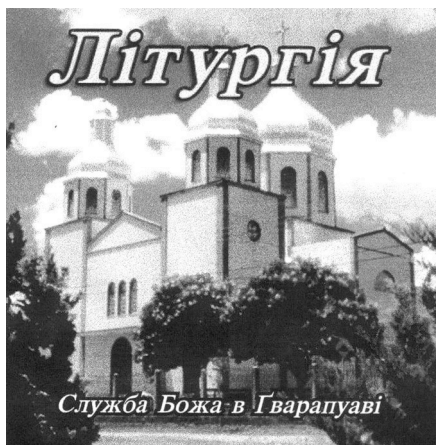
<sup>134</sup> Atualmente o maestro Lauro Preima é maestro do Coral Barvinok e do Coral da Igreja Ortodoxa Ucraniana São Demétrio.

<sup>135</sup> O maestro Adão Baran recebeu homenagem pelos 50 anos de atuação na comunidade ucraniana, durante o 46º Festival de Etnias, ocorrido em julho de 2007 no Teatro Guaíra. Adão Baran é regente do Coral da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora.

Um *long play* gravado da Divina Liturgia celebrada no dia 18 de março de 1979 na cidade de Guarapuava, no Paraná, celebrada por Padre Atanásio Kupitski, encontra-se atualmente comercializada na forma de *compact disc* (Fig. 4.7). Outro *long play* registra uma cerimônia em Pitanga. Foi lançado como parte da comemoração do milênio do cristianismo ucraniano, e intitula-se “Liturgia da Igreja Oriental Rito Ucraniano Служба Божа” (Fig. 4.6) .



**Fig. 4.6** - Capa do disco “Liturgia da Igreja Oriental”, gravado em Pitanga (Acervo Museu do Milênio).



**Fig. 4.7** - Capa do cd літургія, celebrada em Guarapuava, em 1979 (Acervo pessoal da autora).

Outra gravação, disponibilizada na secretaria da Eparquia São João Batista, em Curitiba, traz em áudio a Divina Liturgia celebrada pelo então Bispo Dom Efraim, com participação do atual Dom Volodomer Koubetch como diácono, e do Coral da Catedral Ucraniana de São João Batista, sob a regência do maestro Leonardo Dabivida, com obras dos compositores Dmitry Bortniansky (1751-1825), Olexander Koshetz (1875-1944), Andrij Hnatyshyn (1906-1995), Mykhailo Verbytsky (1815-1870), Kyrylo Stetsenko (1882-1922).

Durante as cerimônias solenes das Igrejas Nossa Senhora Auxiliadora e São João Batista, correspondentes à Páscoa (2008) e ordenação do Bispo da Igreja Católica Ucraniana do Brasil, Dom Volodomer Koubetch (2007), atuaram os corais mistos destas paróquias, liderados pelos músicos Adão Baran e Leonardo Dabivida, respectivamente. Ambas realizam também apresentações externas às situações litúrgicas, atuando em diversas cidades do Paraná, em que se fazem presentes as comunidades ucranianas. É interessante notar que estes corais ucranianos não são apenas compostos por descendentes de ucranianos, mas também por aqueles que se sentiram atraídos pela religião e pela música desta nação, mesmo sendo de outra origem étnica.



Em Prudentópolis, conforme descrito em documento assinado por Meroslava Krevey, atual diretora do Museu do Milênio, o coral da Paróquia São Josafat foi organizado a partir de 1898, quando o Padre Martenhuk iniciou seu trabalho pastoral na comunidade ucraniana local. De acordo com a diretora, os componentes eram pessoas voluntárias que cantavam repertório religioso e profano. Os dados dispostos pela pesquisadora Oksana Boruszenko, no boletim n. 13 intitulado “Arquivos de Prudentópolis” (1971) apresenta o ano da fundação deste coral em 1902, que corresponderia “ao primeiro coral ucraniano”, e deixa, com a expressão usada, a dúvida se este corresponderia, então, ao primeiro coral ucraniano em terras brasileiras. O livro “Prudentópolis 100 Anos” (2006) indica a origem do coral vinculada ao do grupo folclórico “*Vesselka*” (em ucraniano “arco-íris”), fundado oficialmente em 1958 (GUIL *et al.*, 2006).

No Museu do Milênio estão disponíveis fotografias do Coral da Igreja São Josafat e respectivos regentes. Entre os músicos religiosos que exerceram intensas atividades musicais no decorrer do século passado encontram-se, de acordo com Dom Efraim, Clemente Preima e Frei Lorenzo. Um importante músico destacado em entrevista por Meroslava Krevey foi Padre Josafat Roga nascido na Linha Guarapuava, em outubro de 1903.<sup>136</sup> Durante a década de 1940, Padre Roga desempenhou intensa atividade musical na cidade atuando no Coral da Paróquia São Josafat, no Coro do Seminário São José, e no Coral do Grupo Amador “*Olécia Ukrainka*” (Fig. 4.8).<sup>137</sup> De

---

<sup>136</sup> Durante a juventude, Padre Roga obteve formação sacerdotal na Europa e exerceu o ministério na Ucrânia Carpática. No ano de 1935 retorna da Europa e se torna o primeiro diretor do Seminário Basiliano São José. Consta que já no primeiro dia de aula do Seminário, dia 4 de junho de 1935, o Padre Roga, após a primeira aula de religião ministrada na instituição, dedicou parte daquela tarde para ouvir as vozes dos sete alunos que compuseram a primeira turma do juvenato sacerdotal. Padre Roga permaneceu na direção do Seminário nos nove primeiros anos de sua fundação, e retornou a partir de 1945 como Superior do Mosteiro.

<sup>137</sup> O nome do coral amador faz referência à escritora ucraniana Lessia Ukrainka (1871-1913).

acordo com uma fotografia datada de 1947 e exposta no Museu do Milênio, este último grupo era formado por vinte integrantes, distribuídos em oito mulheres e doze homens.



**Fig. 4.8** - Coral amador da década de 1940 de Prudentópolis, sob direção do Padre Josafat Roga (Acervo Museu do Milênio, Prudentópolis).

As atividades musicais desempenhadas pelo Padre Roga incluíam, além da regência dos grupos aulas de música, arranjos e composições de obras profanas e sacras. A canção intitulada “*Strilhtzem iá buty rad!*”, que significa “Gostaria de ser guerreiro!”,<sup>138</sup> é encontrada no cancioneiro popular publicado em Prudentópolis (Fig. 4.9), no ano 1962<sup>139</sup> (*Ukrainiski Narodni Pisni*), e traz a informação de que o arranjo é do padre basiliano Josafat Roga.

<sup>138</sup> Depoimento de Padre Domingos Sarepravo.

<sup>139</sup> “Українські Народні Пісні”, 1962, p. 42.



**Fig. 4.9** - Capa do cancionero popular ucraniano publicado em 1962 (2ª ed.), Prudentópolis<sup>140</sup> (Acervo pessoal de Jonas Chupel).

Um manuscrito da parte do baixo (Fig. 4.10) deste arranjo foi encontrado no Seminário São José, pelo Padre Domingos.

<sup>140</sup> Nota-se que a capa do cancionero popular apresenta uma moça com vestimenta típica ucraniana, com saia florida, bordado, e uma coroa de flores sobre a cabeça. A mão direita segura o brasão com tridente, importante símbolo ucraniano que representa a força de seu povo. A mão esquerda sustenta a bandura. Atrás da menina, na altura do tórax, há um pentagrama com clave de sol e notas musicais.



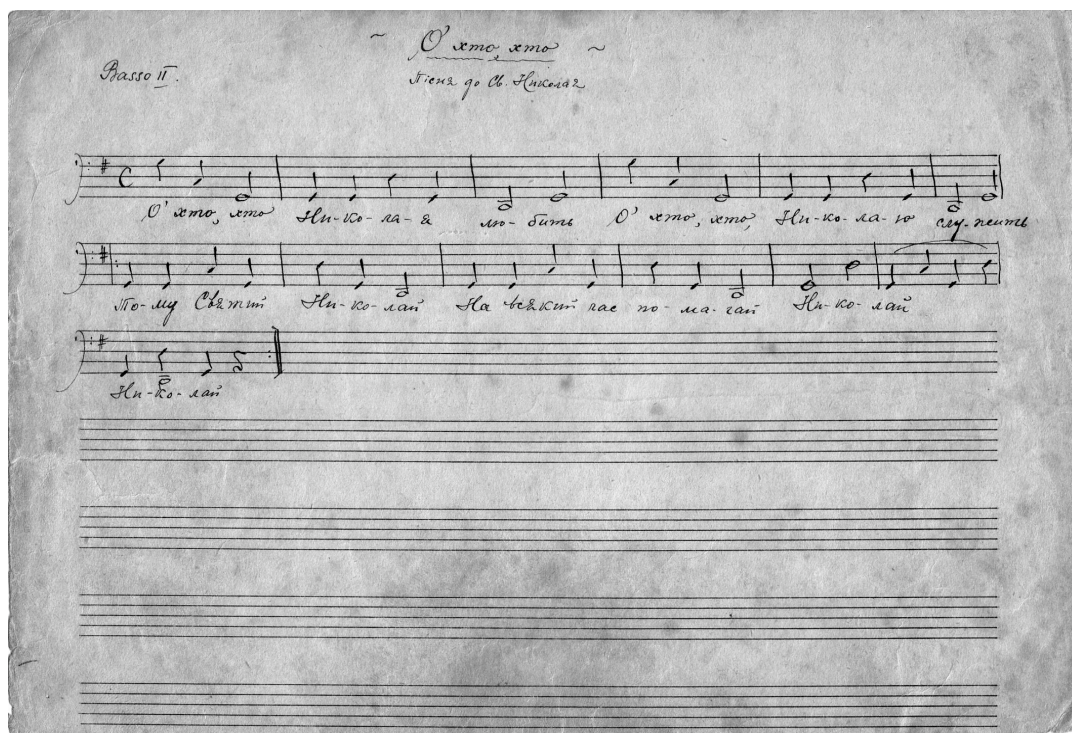


Fig. 4.11 - Parte do baixo da Oração a São Nicolau (Acervo Seminário São José, Prudentópolis).

Contudo, a composição mais conhecida de Padre Roga é o Hino a São José (Fig. 4.12), dedicada ao Seminário Menor São José, de Prudentópolis. É possível afirmar que, em certa medida, a composição de Padre Roga “Hino a São José” (*Ó khtó khtó*) (Fig. 4.12), apresenta elementos musicais que remetem a liturgia ucraniana, como as terças paralelas das vozes femininas, no início e no final da obra, e a exploração de intervalos em graus conjuntos ou terças ao longo da obra, propriedades presentes nas *samoilkas* ucranianas. Entretanto, outros elementos como a presença da sensível, não habitual nas melodias estruturais religiosas, e o uso de harmonia tradicional parecem não fazer alusões diretas ao canto tradicional litúrgico ucraniano. Pode-se dizer que a música traz uma harmonização padrão, o que em certa medida pode estar relacionado à formação e atuação do padre na Europa, porém também apresenta incursão aos elementos que caracterizam a sonoridade dos cânticos religiosos ucranianos.

РАДУЙСЯ ПРАВЕДНИЙ

ЙОСИФЕ

Муз.: о.Йосафат Рога, ЧСВВ

*Soli Moderato*

*mf* 1. Ра - дуй- ся, Пра - вед- ний Йо- си- фе,  
 2. От - че, Йо - си- фе Пра- вед- ний!  
 3. Ти - хо- ро- нив - Си- на Бо- ло- го

1. Дів- твен- ний Му - жу Ма- рі ї, Хрис - тов О-  
 2. Ми Тя на по - міч взи- ва - ем, сво - є- ї  
 3. і Йо- го Ма - тір Ма- рі - ш, в тво - їм то

1. пі - ку- не, ра- дуй- ся, Свя - тій- ший над - всі Свя-  
 2. лас - ки нам у- ді- лий, Те - бе по- кір - но бла-  
 3. но - кро- ві пре- сві- тлім і - ми кла- де - мо на

*Tutti Vivace*

1. ті - ї.  
 2. га - ем.  
 3. ді - ю.

*mf* Ра- дуй- ся Пра- вед- ний Йо- си- фе

наш. *mf* Ра- дуй- ся, Йо- си- фе наш. *mf* Ра- дуй- ся, Бать- ку Ти наш.

*f* Ра- дуй- ся, ра - - ра - дуй- ся, ра - - - дуй- ся!

Fig. 4.12 - Hino a São José, composto por Josafat Roga (Arquivo Seminário Studium São Basílio).

Observa-se, desta forma, que as atuações dos músicos ucranianos nas regiões paranaenses, assim como as atividades por eles desenvolvidas, intercalam esferas

religiosas e seculares. De forma mais abrangente, a intimidade entre religião e valores tradicionais para a comunidade ucraniana, na sua expressão musical profana, parece estar presente ainda em contextos urbanos e rurais, quando se observa a atuação dos músicos ucranianos de Curitiba e Prudentópolis em clubes folclóricos, orquestras, grupos de banduras e corais, e seu envolvimento com a atividade religiosa. Por esta razão, prossegue-se a investigação no domínio litúrgico do ucraniano destas localidades.

### 4.3 OS PERSONAGENS

Na tentativa de perceber as confluências entre religião, canto religioso e descendente ucraniano presentes na sociedade brasileira, e perceber os traços simbólicos da tradição e identidade ucraniana, observo e descrevo dois personagens representantes da comunidade de Prudentópolis, pertencentes a estruturas sociais diferentes. Assim, nas páginas seguintes, o padre basiliano Atanásio Kupitski e o agricultor e cantor Miguel Zubyk serão os protagonistas que irão contribuir para a percepção de alguns traços das relações sociais, ideológicos, folclóricos e tradicionais intrínsecos na expressão e ação destes descendentes de imigrantes.

#### 4.3.1 Padre Atanásio Kupitski

No primeiro encontro com Padre Atanásio, ocorrido em fevereiro de 2008, na ante-sala do Seminário São José, sua residência, o padre discorreu sobre temas vinculados à imigração e religião ucraniana, assim como acerca da importância da música nas celebrações. Trata-se de uma personalidade atuante dentro do contexto local, defensor da cultura e da história dos ucranianos.



**Fig. 4.13** - Padre Atanásio Kupitski e parte do seu acervo musical (Acervo pessoal, autoria própria).

Foi ao fim da entrevista que Padre Atanásio forneceu uma fita cassette contendo uma gravação datada de 1968, celebrada na ocasião do Domingo de Ramos, na cidade de Ivaí, em que atou o coro masculino do Seminário de Ivaí. A fita foi trazida no interior de uma caixa de madeira, em que se encontravam outras cinquenta e seis gravações, enumeradas organizadamente. A alma de colecionador o levou a acumular um rico arquivo histórico, que inclui outras cinco caixas de fitas cassetes, com músicas ucranianas populares, religiosas, festas da comunidade ucraniana, música polonesa, alemã e brasileira. O arquivo particular deste curioso padre ucraniano também contém registros fotográficos de pessoas, da cidade e de eventos locais.



Após a entrevista, Padre Atanásio me conduziu ao edifício da Gráfica Prudentópolis, localizado em frente ao seminário, onde ele atua como revisor e escritor. A gráfica existe desde 1911 e fornece jornais em ucraniano para a região, superando momentos de dificuldades políticas como o período do Estado Novo (1937-1945) em que a comunicação em idioma estrangeiro era proibida. O padre não poupou tempo e entusiasmo para mostrar as antigas máquinas tipográficas (uma delas modelo Heidelberg, com data de 1965), o funcionamento e as etapas da criação do jornal.<sup>142</sup>

Atanásio Antônio Kupitski nasceu na localidade de Moema, em Itaiópolis, Santa Catarina, em agosto de 1931. Obrigado a partir de sua terra natal onde sofria com a miséria no final do século XIX, seu avô Lucas Vortchaguin chegou em 1896 com documentos austríacos ao Brasil e aqui iniciou a nova vida e tirando da terra o provento principal da família. A religião cultivada pela família em grande parte forneceu o estímulo pela escolha à vida sacerdotal de Atanásio, embora na família Kupitski não houvesse pessoas diretamente vinculadas à vida eclesial, ainda que seu avô fosse líder comunitário e *diak*.

Freqüentou o seminário menor em Ivaí, e posteriormente o Seminário São José, em Prudentópolis. Ao iniciar seus estudos, contudo, Atanásio já conhecia os cantos sagrados, visto o estímulo e a educação recebida em casa, e já na instituição tornou-se um motivador dos cantos e atuou como regente de corais. Foi ordenado padre em Roma, no ano de 1957, e entre as funções sacerdotais que exerce, como pregação, confissões, pastoral, exorcismo, estão atividades de professor e orientador espiritual.

Na sua visão, o canto religioso é um incentivo à fé e à devoção. Lembra o padre que como todas as igrejas que praticam o rito oriental, o papel do canto é fundamental.

---

<sup>142</sup> A Gráfica Prudentópolis mantém dois jornais em circulação, um deles é o “*Micionar*” (“Missionário”), desde 1911, é editado pelos Padres Basilianos, é periódico mensal com caráter religioso. Já o periódico quinzenal “*Pracia*” (“Trabalho”), existe desde 1912 e trata de assuntos político-sociais. (BORUSZENKO, 1995, p. 24).

Não apenas o canto do padre, ou do *diak*, mas também o canto da comunidade religiosa tem fundamento na celebração católica, que aproxima a dimensão devocional do fiel, e o aproxima a Deus. Por esta razão, Atanásio demonstra discordância com a postura, segundo ele, mantida pela Igreja Ortodoxa, a qual favorece e estimula a existência de grandes corais, e não prima pela participação do povo nas celebrações.

Os ortodoxos têm “os cantores”, o “coral”  
– Padre Atanásio Kupitski

Segundo Atanásio, na ortodoxia, há uma grande preocupação com a forma do rito, então a existência de corais contribui para que o rito se mantenha formatado. Diferentemente é sua visão acerca da Igreja Católica Ucraniana, que segundo ele, prima pelo canto comunitário, massivo dos fiéis: “O povo participa e canta, do jeito que sabe, vai!”

A postura religiosa é inflexível: o padre é católico, e seu discurso traz veementemente distanciamento com a ideologia e os costumes cultivados pela Igreja Ortodoxa mesmo que as origens, no caso da Ortodoxia Ucraniana, sejam comuns. Já as relações com a igreja católica latina parecem fluir naturalmente, prevalecendo por estas vias, possibilidades de intercâmbios e influências culturais (entre brasileiros com outras descendências), mais evidentes.

A visão de Atanásio acerca das traduções para o português parece não ser tão favorável, uma vez que afirma que com a tradução os cantos ucranianos sofreram “decadência”. Ao contrário da aceitação passiva ao movimento de “abrasileiramento” da celebração e dos cânticos litúrgicos, Atanásio confeccionou uma circular que fornece a transliteração da Divina Liturgia de São João Crisóstomo, a mais usada ao longo do ano litúrgico. A transliteração ainda não foi oficializada pela Eparquia brasileira, mas

fornece grande ajuda àqueles que desconhecem o alfabeto cirílico e o idioma ucraniano, permitindo localizar os momentos da celebração, e cantar a cerimônia integralmente. Esta providência, de acordo com Atanásio, tem contribuído para atrair os jovens descendentes dos imigrantes e mesmo pessoas de outras descendências, e preserva de modo mais efetivo a tradição religiosa.

No exercício do sacerdócio, ao percorrer as comunidades afastadas, Padre Atanásio afirma que, quando possível, busca conversar com os cantores locais, e muitas vezes, estes decidem a forma pela qual a missa acontece. Segundo ele, os cantores locais conhecem o modo que os fiéis da região celebram a liturgia, e portanto, é necessário que os padres, e os demais religiosos migrantes, adaptem-se ao modo em que a comunidade pratica a religião.

No cotidiano deste padre, a cultura ucraniana se faz presente, no modo de comunicar com os demais sacerdotes que moram no seminário, na culinária apreciada pelo padre, nas participações em encontros da comunidade ucraniana, em que participa das *kolomeiky*, nas discussões sobre a atualidade e história ucraniana, e na música ouvida em casa (clássica e religiosa). Entretanto, Padre Atanásio cultiva amizades que extrapolam o grupo ucraniano, e mantém laços com pessoas de diversas origens, entre as quais, poloneses, alemães, italianos e “brasileiros”. Para ele, a religiosidade é importante valor ucraniano, e religião, e portanto seu trabalho, exerce, por sua vez, importante papel na manutenção dos valores culturais deste povo. Ao ser questionado sobre seu amor patriótico, o padre é transparente ao evidenciar que ao Brasil e à Ucrânia, este sentimento se faz presente.

### 4.3.2 Miguel Zubyk

Aquilo que a gente aprendeu desde criança, a gente tá continuando, sempre.  
– Miguel Zubyk



**Fig. 4.14** - *Diak* Miguel Zubyk, Linha Esperança, Prudentópolis (Acervo pessoal, autoria própria).

Ao buscar informações sobre cantores das igrejas católicas ucranianas, desde os primeiros encontros com padres de Curitiba, em 2006, e posteriormente em Prudentópolis, soube que na Linha Esperança, a doze quilômetros do centro de Prudentópolis, seria possível encontrar um cantor que há anos se dedica aos serviços religiosos da paróquia e às ocasiões de batizados, casamentos e funerais da comunidade. Em janeiro de 2008 estive em contato com o padre Josafat, residente do Seminário São

José, e responsável pelas celebrações quinzenais da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, para que me informasse das próximas cerimônias e me autorizasse o registro em áudio da Divina Liturgia. Assim, no domingo de carnaval de 2008 (4 de fevereiro), às oito e meia da manhã eu me aproximava de Prudentópolis com o mapa da região que discriminava a estrada até a Linha Esperança. Na grande igreja, as famílias ucranianas chegavam e, ao adentrarem no espaço religioso, dispersavam-se obedecendo à tradição de mulheres e homens disporem-se lateralmente opostos, respectivamente no lado esquerdo e direito da construção. Dirigi-me ao coro e busquei o cantor Miguel Zubyk, responsável pelos cantos da cerimônia, para me apresentar, e pedir a autorização para a gravação e combinar uma breve entrevista ao final da cerimônia. Miguel já tinha conhecimento que eu estaria visitando a comunidade.

Assim, às nove horas iniciei o registro do início das orações e da *Proskomídia*. A cerimônia durou uma hora e meia, com a inclusão da Bênção das Velas, ritual que ocorreu ao final da Divina Liturgia, com bases melódicas próprias desta cerimônia. A comunidade religiosa católica ucraniana da Linha Esperança é composta por trezentas e cinquenta famílias, e, na oportunidade, a cerimônia contava com cerca de duzentos fiéis. O grupo de fiéis e cantores que se concentravam no coro, liderados pelo *diak* Miguel compunham a maior parte da massa sonora ouvida nas partes coletivas da Divina Liturgia, mas foi possível perceber o envolvimento de toda a comunidade durante a execução dos cânticos. As vozes femininas se destacavam, mas em algumas partes o timbre de Miguel se sobressaía no conjunto, e atingia em primeiro plano a escuta dos fiéis.

Após a cerimônia, realizei a primeira entrevista com Miguel, na qual obtive dados sobre seu envolvimento com a Igreja e sobre o ofício de coordenador dos cânticos realizados na comunidade Esperança. Desde criança, Miguel tem se envolvido nas

preparações das cerimônias religiosas, participando das celebrações, quando pequeno, em família. Foi com a catequese e a prática que Miguel aprendeu a cantar as melodias sagradas ucranianas, não tendo tido a oportunidade durante sua vida, de estudar em escolas específicas ou realizar cursos direcionados a essa prática musical. Seu encantamento pelas melodias religiosas é visível, assim como o é sua dedicação na preparação semanal das músicas. Após a breve entrevista, combinamos um futuro contato para que eu pudesse apreender maiores detalhes sobre seu engajamento com a música nesta pequena localidade paranaense.

O segundo contato com Miguel ocorreu quando minha mãe e eu visitamos a residência da família Zubyk, num domingo de maio de 2008. Na casa acolhedora, pode-se obter, ao longo do dia, testemunhos e relatos acerca da história da família, dos antepassados imigrantes, do relacionamento com vizinhos ucranianos e poloneses, sobre as preferências musicais de Miguel, seu trabalho e sua fé.

Na comunidade da Linha Esperança, região localizada a doze quilômetros do centro do município de Prudentópolis, nasceu o cantor religioso Miguel Zubyk, no dia 17 de fevereiro de 1955, o quarto filho de Vlademiro Zubyk e Paranka Semchechen Zubyk. Os avós paternos de Miguel chegaram nas terras do Paraná no fim do século XIX, o pai de Miguel era filho caçula de Maria e Miguel Zubyk, e nasceu no Brasil durante a primeira década do século XX.



Fig. 4.15 - Interior da casa de Miguel Zubyk<sup>143</sup> (Acervo pessoal, autoria própria).

Miguel conta que ao chegar em Prudentópolis, seu *dido* e sua *baba*<sup>144</sup> tiveram grandes dificuldades para estabelecer a nova vida. As autoridades locais os encaminharam até a Linha Ivaí, na época, uma região dotada de matas muito fechadas, altos pinheiros, sem estrada de acesso, que exigiu um trabalho pesado até a construção da primeira habitação do casal, um barraco feito de palha de palmeira, madeira e pau-a-pique. O alimento da família era feito com o encontrado na região. Sua *baba* cozinhava com uma panela improvisada o *borshch* a sopa típica, com “palmeira”,<sup>145</sup> e cogumelo silvestre assado em *prepitchok*, uma espécie de forno à lenha, feito de barro.

*Dido* e *baba* Zubyk sofreram muita hostilidade pelos ditos “brasileiros”<sup>146</sup> que habitavam em Prudentópolis, e não aceitavam a convivência com os imigrantes. Sua

<sup>143</sup> Foto de autoria própria em fevereiro de 2008.

<sup>144</sup> Em ucraniano, respectivamente avô e avó.

<sup>145</sup> Uma espécie de palmito encontrada nas matas da região.

<sup>146</sup> “Brasileiros” se referem às pessoas que habitavam Prudentópolis antes da chegada dos imigrantes ucranianos e poloneses (RAMOS, 2006, p. 39)

avó muitas vezes preferia permanecer em casa com suas crianças pequenas, para evitar que fossem intimidados e agredidos. Ele, o avô chegou a ser atacado e gravemente ferido em conflitos que o levaram às autoridades locais.

Nestes primeiros anos da família Zubyk, a prática religiosa e as orações eram feitas no interior do rancho, visto a dificuldade de acesso às localidades vizinhas, e a ausência das paróquias. Com o passar do tempo, houve a ocupação das áreas pelas famílias de imigrantes ucranianos mais próximas à casa dos Zubyk, que motivou, então, a organização comunitária da prática religiosa.

Assim como seus avós e seus pais, Miguel e Verônica Zubyk, sua esposa, são agricultores, lidam diariamente com a terra, no cultivo de milho, feijão, batata e amendoim. O terreno é em declive, razão pela qual se deve a dificuldade em utilizar máquinas, ou cavalos, e motivo pelo qual nestas descidas, utilizam-se tocos de madeiras para amparar a colheita manual. Miguel relata que as três gerações da família dedicaram-se à lavoura, e tinham como alicerce da vida a fé e a prática religiosa.

A mãe de Miguel é Paranka Semchechen Zubyk, nascida em Prudentópolis em 1916, que antes morava com o seu filho mais velho, e agora vive há alguns meses na casa de Miguel. Quando visitei a família Zubyk, a mãe do cantor havia recentemente retornado do hospital, onde se recuperava de uma queda ocorrida na varanda. Eu a encontrei no quarto com o lenço envolto da cabeça, um vestido florido, e sentada na cama para a breve conversa visto a sua necessidade de recuperação. Cumprimentou-me em ucraniano, a língua falada em casa, mensagem traduzida pela filha de Miguel. Dona Paranka mostrou-me o ferimento da cabeça, falou um pouco de sua infância, sempre na localidade. Há alguns anos, a senhora Paranka deixou de freqüentar a igreja ucraniana local, dada sua dificuldade de locomoção. Foi na Igreja Ucraniana Nossa Senhora do Patrocínio, construção atual datada de 18 de outubro de 1959, que Miguel foi batizado,



fez a catequese sob a orientação das irmãs Servas de Maria, quando tinha nove anos de idade. Neste mesmo templo, casou-se com Verônica Ochoski, também descendente de ucranianos. Desde a infância conviviam Verônica e Miguel na linha Esperança, freqüentaram a escola local (onde ambos estudaram até a quarta série, e recentemente complementaram a formação até a oitava série), a igreja onde cursaram catequese, e fizeram primeira comunhão. Ali participavam das *hailky* juvenis, das festas da comunidade, e onde cultivaram e cultivam há décadas a terra que provê o sustento da família.

Verônica e Miguel tiveram quatro filhos, apenas a caçula, Ana Cristina, com dezoito anos de idade, mora com os pais, e durante o dia cuida da avó, da casa, do almoço e da criação (galinhas, cachorros, porcos e vacas), enquanto Verônica e Miguel estão na lavoura. Uma vez por semana, Ana Cristina vai à faculdade, no centro de Prudentópolis, onde cursa pedagogia. Marcos, outro filho do casal, vive em Curitiba, habita e estuda no Seminário Studium São Basílio, em Curitiba. O filho mais velho de Miguel se chama José, casou-se na Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, e é pai da neta do casal Zubyk, Gabrielly, cinco anos de idade.

Há dez anos, a segunda filha do casal, uma bela jovem de dezoito anos, falecera vítima de escapamento de gás numa residência no bairro Água Verde, em Curitiba, onde trabalhava de doméstica. Na época, também Miguel se encontrava nesta cidade, e também trabalhava em serviços domésticos em outra residência, no bairro italiano de Santa Felicidade. Pai e filha vieram à capital paranaense em busca de remuneração que auxiliasse no pagamento da casa de material recém construída, uma realização do antigo sonho da família. Verônica, durante os quatro anos em que Miguel permaneceu em Curitiba, tocou sozinha o trabalho na lavoura, na companhia dos outros dois filhos. A triste tragédia com a filha aconteceu na véspera do aniversário de Verônica, e o velório

foi realizado na sala da casa, como é de costume nas localidades rurais do sul do Brasil. No meio da entrevista com Miguel, quando me contava este triste episódio da família, pediu à sua caçula para mostrar-me as fotografias do velório. Dezenas de pessoas da comunidade reuniram-se na casa dos Zubyk e participaram da cerimônia de funeral conhecidos como *Panakhyda*, na qual são entoados os cânticos específicos. Miguel exercia há vinte e cinco anos a liderança dos cantos religiosos na igreja e na comunidade da linha Esperança, e naquela ocasião, defronte ao corpo da filha, mais uma vez puxava os cantos sagrados que, usualmente, têm função de confortar os familiares e amigos, segundo o próprio Miguel. Ao narrar o momento vivido, Miguel transpareceu muita comoção à fatalidade ocorrida, ao mesmo tempo em que demonstrou quão intensa se manifesta sua fé e seu compromisso com a música religiosa.

Pelas imagens, observei que no ambiente das orações as paredes já possuíam as inúmeras imagens de Santos, de Maria e de Cristo, além dos retratos antigos da família, que verifiquei na visita ao domicílio, em maio de 2008. A adoração às imagens religiosas é característica marcante dos ucranianos, fato que também notei durante a explicação pormenorizada de Miguel quanto aos santos de devoção da família. Defronte à parede, um altar sustentava os livros sagrados, e nos cantos da sala, estavam dispostas cadeiras, que denota o espaço da casa em que a família Zubyk e pessoas da comunidade se encontram para praticar orações. Em relato, Miguel afirma que as orações domésticas são recitadas na língua ucraniana, porém não cantadas, e ocorrem diariamente às sete horas da noite.

É interessante que a língua falada pela família é o ucraniano, e por esta razão, Verônica e Miguel apresentaram algumas dificuldades em conversar integralmente em português comigo, e diversas vezes, a filha auxiliou a exprimir palavras e complementar

algumas frases. Na conversa com dona Paranka, Verônica e Ana Cristina auxiliaram na tradução.

Na vida dos Zubyk, a música ucraniana é predominantemente apreciada, porém, Miguel revelou seu gosto particular para as músicas cantadas em décadas passadas pela dupla Tónico e Tinoco.<sup>147</sup> Entre os cantos tradicionais lembrados na entrevista, um conta a história de um “jovem que foi da Ucrânia para longe, visitar uma moça e o pai da moça não quis receber...e... coitado, foi muito magoado, ele veio lá de longe e os pais não quiseram receber” (Fig. 4.17). A canção popular (*narodna pisnia*) que se intitula “*Iháu Kózak Z Ukraïne*” traz a seguinte melodia:

ї- хав ко-зак зУ-кра- ї - ни та по- ї- хав до дів- чи- ни  
 Í- hau kó-zak zu-cra- í - ne tá po- í- hav do div- tchê- ne

Бра- ття з по-ро- ня- ми ро- ди чи не му-сів ко-зак від неї ві- дій- ти  
 Brát - chia z po-ro- nhá- me ro- de tchê né mus-iv kó-zak vid néii ví- diê- tê

**Fig. 4.16** - Excerto de “*Iháu Kózak Z Ukraïne*” (Transcrição e transliteração da autora).

Outra melodia preferida de Miguel, pertence ao canto paralitúrgico “*Levadov Dolenov*”, um canto mariano, no qual uma homenagem à Virgem é feita através de uma guirlanda de flores que se eleva aos céus, em agradecimento ou pedido de ajuda a Nossa Senhora.

A terra em que trabalha o casal Zubyk é benzida com os ramos abençoados pelo pároco da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio no Domingo de Ramos, que antecede a

<sup>147</sup> A dupla sertaneja paulista Tónico, João Salvador Pérez (1919-1994), e Tinoco, José Pérez (1920- ) atingiu grande popularidade a partir da década de 40 do século passado, e deixou inúmeras gravações de músicas brasileiras (número superior a setecentas) (MARCONDES, p. 779-780).

Semana Santa. É curioso que no costume ucraniano, são benzidos apenas três cantos do lote de terra, sendo que o quarto é propositalmente deixado para que o “mal” possa sair. Outro costume que envolve o trabalho na terra, trata-se da saudação “*Dai Bózhe Shchástia*”, pronunciado entre os ucranianos que significa “Que Deus (nos) dê felicidade” ou “Bom trabalho com a Bênção de Deus”. Ao ser questionado se ele entoava cantos de lavoura, Miguel aponta sua preferência em temáticas religiosas, e conta que durante o trabalho com a terra, entoava internamente os cânticos da próxima celebração que se responsabiliza, num ensaio individual e silencioso. Deste modo, terra, fé e música preenchem a vida e a rotina de Miguel.

O trabalho religioso inclui outras atividades, como o ensino semanal da catequese. Atualmente Miguel assiste a cerca de trinta crianças, às quais ensina canções religiosas e cânticos litúrgicos em idioma ucraniano. Conteúdos religiosos são transmitidos em língua portuguesa e ucraniana. Após o falecimento de sua filha, e o retorno a Prudentópolis, há dez anos atrás, decidiu envolver-se com mais afinco à vida religiosa, e a partir de então se dedicou ao ensino da catequese e ainda mais assiduamente ao trabalho com o Apostolado da Oração, assumindo sua coordenação na comunidade.

Há trinta e cinco anos, Miguel assumiu-se como cantor da comunidade da Linha Esperança. Há cerca de alguns anos faleceu o antigo *diak* da região, Paulo Dohan. Segundo Miguel, o *diak* Paulo também realizava serviços religiosos externos à paróquia, porém, cobrava por serviços, diferentemente de Miguel.<sup>148</sup> Anteriormente ao Paulo, havia na Linha Esperança, o cantor Danilo, que conhecia profundamente a liturgia e os cantos ucranianos.

---

<sup>148</sup> De acordo com a literatura estudada, a cobrança pelos serviços realizados pelo cantor não se constitui prática incomum em comunidades ucranianas canadenses e estadunidenses. Makuch explicita o valor pago ao padre em cerimônia de funeral na década de 50 era aproximadamente \$15,00, enquanto que o valor pago ao *diak* nas mesmas cerimônias era entre \$3,00 e \$5,00 (MAKUCH, 1989, p. 92);

O grupo de cantores liderados por Miguel é formado por vinte pessoas, e de acordo com Miguel, as vozes femininas são mais numerosas e participativas. O grupo não realiza ensaios semanais, mas sim nas vésperas de cerimônias religiosas anuais, como Páscoa ou Natal. Não há, por enquanto, nenhuma pessoa sendo treinada especificamente para o papel desempenhado por Miguel, entretanto, este afirma que na comunidade, há um grupo de jovens que estão se mobilizando para cantar nas cerimônias e as músicas cantadas por este grupo são os mesmos cantados pelo grupo de Miguel. Por meio das informações obtidas na entrevista, o coro de jovens não busca intercâmbios com Miguel e o grupo mais experiente. A manutenção dos cantos tradicionais religiosos, entretanto, é sustentada por ambos os grupos.

A aparente indiferença quanto à liderança e ao conhecimento do *diak* Miguel pelos jovens parece não ocorrer entre os sacerdotes e as irmãs missionárias. Quinzenalmente, quando as cerimônias da Linha Esperança são celebradas, o padre Josafat e as irmãs procuram Miguel para combinar como será direcionada a celebração, quais serão os cantos, e de que maneira deverão ser entoados. Há, portanto, uma tendência a respeitar o modo como a comunidade local, representada pelo líder Miguel, é acostumada a praticar seu rito.

Por se tratar de uma localidade rural, diversos aspectos tradicionais são mantidos na comunidade, porém outros são modificados de modo natural. Um dos exemplos é verificado em experiências ocorridas no rito, especificamente com os cantos, que em certas cerimônias desta comunidade já se constatou o uso de acompanhamento de teclado nos cantos das *samoilkas*, em partes como Creio, Pai Nosso, Hino dos Querubins e Santo. Esta inovação foi primeiramente narrada pelo Bispo Dom Volodemer, e na visita que realizei a família Zubyk foi confirmada por Miguel, que foi, segundo ele, muito bem recebida, e mesmo elogiada pelos fiéis locais. Contudo, o uso

do instrumento musical não ocorre em todas as cerimônias, e parece se tratar de experiências esporádicas que, ademais, não ganharam a antipatia por parte da Igreja.

As amizades cultivadas por Miguel incluem membros de outras comunidades culturais, como poloneses, alemães, assim como com católicos latinos. Na entrevista cedida, ele lastima a extinção de costumes e tradições observados durante sua infância, na comunidade polonesa vizinha da Linha Esperança. Lembra Miguel que na Igreja latina (com arquitetura distinta àquela freqüentada por Miguel, há poucos metros) os poloneses se reuniam com suas vestimentas típicas e em polonês celebravam missas, com cantos trazidos de seu país de origem, analogamente ao que hoje ainda ocorre nas comunidades ucranianas de Prudentópolis, e que se extinguíram gradativamente. Pelo ocorrido com a comunidade polonesa, Miguel demonstra preocupação e age, portanto, em prol da manutenção das tradições ucranianas. Por esta razão, ao se tratar das melodias religiosas ucranianas Miguel sem rodeios afirma que “os cantos são os mesmos de antigamente, e vão continuar, para sempre...”

#### 4.4 TRANSFORMAÇÕES, RUPTURAS E CONTINUIDADES DAS TRADIÇÕES MUSICAIS RELIGIOSAS

Ao longo de já completos 110 anos desde a chegada dos primeiros imigrantes ucranianos em terras brasileiras, observam-se algumas modificações e adaptações no tocante à liturgia e seus cânticos nos domínios da religião predominante deste grupo no Brasil, a católica ucraniana de rito bizantino. É possível apontar algumas características do canto litúrgico que sofreram readequações no decorrer da permanência dos ucranianos no Brasil, para atender às condições da realidade locais, outras que se manifestam reflexos do dinamismo da vida contemporânea, e também, as específicas do contexto brasileiro atual.

Ao focalizar os cantos comunitários da liturgia (*samoilkas*), e os cantos populares religiosos é importante dispor que ambos integram o arsenal cultural dos ucranianos, cuja transmissão pelas gerações ocorre oralmente e pela prática. Sob diversos aspectos, sua continuidade e presença na cultura ucraniana do Brasil sinalizam uma tradição viva, atual. A maior parte das pessoas entrevistadas (Dom Efraim, Dom Volodomer, Joans Chupel, Miguel Zubyk, Dom Jeremias) afirma que os cantos litúrgicos são os mesmos e todos confirmaram as transformações do idioma como momentos significativos de ruptura do rito, embora haja um movimento para a oficialização das *samoilkas* tradicionais adaptadas para a liturgia em português.

A ausência, entretanto, da tradução dos cantos populares, que soam uma grande quantidade de cantos devocionais, de santos e festas, estimulou a adoção dos cantos religiosos populares (paralitúrgicos) ocidentais, não pertencentes à tradição ucraniana, mas usualmente entoados nas igrejas católicas de rito latino. Isto denota, em certa medida, sinais de “sincretismo” ou fusões estilísticas, musicais, e culturais. Quanto a este fenômeno de aculturação, fruto da adaptação ao entorno latinizado brasileiro, considera Padre Atanásio que o canto litúrgico é mantido, entretanto há “certa decadência em função deste abasileiramento”.

Por outro lado, as necessidades decorrentes da contemporaneidade também afetaram o modo pelo qual ocorre a celebração religiosa. A falta de tempo dos fiéis para seu cultivo espiritual tratou de conceber formatos de celebrar a Divina Liturgia em diversas formas “simplificadas”. Os ofícios religiosos como as Matinas e Vésperas, que costumavam ser cantadas com várias melodias diferentes, hoje são realizadas em sua grande parte na forma rezada.

As mudanças e continuidades apontadas acima intercalam a dinâmica de síntese cultural e disponibilizam comparação com a “circularidade cultural”, que dimensiona

que as transformações culturais de uma camada social, ou determinado grupo, provocam reações em grupos diversos, dominantes e dominados. A seguir, serão discutidas as principais mudanças e continuidade da esfera musical litúrgica dos ucranianos católicos locais.

#### 4.4.1 Transformações por fatores externos à comunidade religiosa local

Ao se considerar os fatores externos que contribuíram para as transformações ocorridas no universo religioso católico dos ucranianos merece algum destaque o Concílio Vaticano II, ocorrido entre 1962 e 1965, no qual se discutiu a renovação da atuação da Igreja em diversos setores. Além do fato deste encontro ser citado nos relatos fornecidos pelos padres ucranianos entrevistados como um marco de transformação do canto e da liturgia, os documentos derivados deste concílio apresentam determinações a serem seguidas pelas igrejas católicas romanas assim como pelas igrejas orientais unidas a Roma. Dentre os documentos derivados deste Concílio, encontra-se o decreto *Orientalium Ecclesiarum*, assinada pelo Papa Paulo VI em 1962, que traz as instruções às igrejas orientais católicas,<sup>149</sup> que explicita a estima à diversidade cultural e litúrgica, defende a conservação das tradições e preserva a comunhão entre as igrejas separadas. A ênfase ao respeito e à dignidade das igrejas unidas é evidenciada neste mesmo documento: “A Igreja Católica tem em alta estima as instituições, os ritos litúrgicos, as tradições eclesiásticas e a disciplina da vida cristã das Igrejas Orientais (*Orientalium Ecclesiarum*, 1962, n. 1).

---

<sup>149</sup> Anterior ao Concílio Vaticano II, foi elaborado o Código Canônico Oriental, em 1943, sob o pontificado de Pio XII.



Quanto à submissão ao governo de Roma, o parágrafo terceiro do decreto especifica que as igrejas unidas, à qual pertence a Igreja Greco-Católica Ucraniana gozam de direitos e deveres equivalente às igrejas católicas romanas:

Tais igrejas particulares, tanto do Oriente como do Ocidente, embora difiram parcialmente entre si em virtude dos ritos, isto é, pela liturgia, disciplina eclesiástica e património espiritual, são, todavia, de igual modo confiadas o governo pastoral do Pontífice Romano, que por instituição divina sucede ao bem-aventurado Pedro no primado sobre a Igreja universal. Por isso, elas gozam de dignidade igual, de modo que nenhuma delas precede as outras em razão do rito; gozam dos mesmos direitos e têm as mesmas obrigações, mesmo no que diz respeito à pregação do Evangelho em todo o mundo (cfr. Mc. 16,15), sob a direcção do Pontífice Romano (*Ibid*,n. 3)

Outra importante referência decorrente do II Concílio do Vaticano se trata da constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, de 1963. No que tange às práticas comunitárias, enfatiza-se a importância à participação comunitária:

Sempre que os ritos comportam, segundo a natureza particular de cada um, uma celebração comunitária, caracterizada pela presença e ativa participação dos fiéis, inculque-se que esta deve preferir-se, na medida do possível, à celebração individual e como que privada (*Sacrosanctum Concilium*, 1963, n. 27)

A determinação acima descrita respalda o modo em que tradicionalmente as celebrações católicas ucranianas ocorrem, visto que sua organização interna é, conforme antes comentado, estruturalmente formada pelas partes destinadas ao sacerdote, ao diácono, ao coro, ao cantor e aos fiéis. Os cânticos de resposta comunitária e as *samoilkas* pela estrutura simples permitem estimular a participação da assembléia constantemente, o que pôde ser verificado nas cerimônias observadas em Curitiba e Prudentópolis.

É válido acrescentar, ademais, que a participação coletiva dos ucranianos católicos nas cerimônias católicas é em grande parte estimulada pela ação missionária

das irmãs catequistas que atuam no Brasil desde o final do século XIX, décadas anteriores ao Concílio Vaticano II, portanto. Até os dias atuais, as irmãs percorrem as comunidades no interior de Santa Catarina e Paraná para o ensino do rito e dos cantos religiosos.

Neste aspecto também converge a constituição:

Para fomentar a participação ativa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as ações, gestos e atitudes corporais. Não deve deixar de observar-se, a seu tempo, um silêncio sagrado (*Sacrosantum Concilium*, 1963, n. 30).

A rotatividade das melodias nas quais se estrutura a cerimônia religiosa ucraniana, que aclama participação coletiva, contudo, estrutura-se num espaço sonoro característico, que se associa em parte, ao “silêncio sagrado”, também recomendado pelo Concílio Vaticano. Por esta razão, é possível perceber que o rito oriental ucraniano sustenta uma solenidade muito peculiar, que, somados ao emprego de incensos, dos sinos, das melodias sagradas que se repetem no decorrer da cerimônia movidas exclusivamente ao som das vozes, permitem florescer um misticismo atraente. Esta propriedade encontra-se em harmonia com o pensamento conciliar: “A ação litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação ativa do povo (*Sacrosanctum Concilium*, 1963, n. 113)

Somada às partes referentes à prática religiosa, a constituição conciliar de 1963 sustenta relevada importância à música sacra, ao afirmar que:

A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene (*Ibid*).

As determinações do *Sacrosanctum Concilium* discriminadas acima, contidas nos documentos derivados do Concílio Vaticano II, condicionam a prática dos católicos ucranianos do Paraná e fornecem alicerces para a integração com a igreja latina, assim como provê a preservação dos valores e tradições dos ritos particulares das igrejas unidas a Roma. Demonstram, ainda especial estímulo à participação coletiva das cerimônias litúrgicas, o que, para a prática do rito ucraniano, direciona atenção e importância às melodias comunitárias *samoilkas*, assim como os cantos religiosos paralitúrgicos. A seguir, focaliza-se um aspecto de transformação relevante do rito ucraniano ocorrida após o Concílio Vaticano II, que, para as comunidades brasileiras não tardou a efetivar-se, a adoção da língua materna na prática litúrgica.

#### 4.4.1.1 A adaptação do idioma para o vernáculo

Anteriormente ao Concílio Vaticano II, a música litúrgica do catolicismo ucraniano era cantada sobre o texto sagrado em antigo eslavo, ou paleo-eslavo, a língua sagrada comum aos eslavos, elaborada por Cirilo e Metódio e empregada por mais de um milênio.<sup>150</sup> Ao final da década de 60, a celebração passa a ocorrer na língua vernácula, ou seja, a ucraniana. Assim como na realidade das igrejas de rito romano, a missa passa do latim para o idioma local, nas comunidades ucranianas o antigo eslavo é substituído pelo canto em ucraniano. No Brasil, não tardou para que a igreja ucraniana adotasse as novas recomendações conciliares.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Porém na ocasião da conquista da independência da Igreja Ortodoxa Ucraniana, que se tornou Igreja Ortodoxa Autocéfala, aconteceu a primeira celebração da Divina Liturgia em ucraniano em 1919, na Catedral de São Nicolau, em Kiev.

<sup>151</sup> A gravação da Divina Liturgia de São João Crisóstomo de 1968, disponibilizada por Padre Atanásio apresenta-se em ucraniano.

A língua vernácula pode dar-se, nas missas celebradas com o povo, um lugar conveniente, sobretudo nas leituras e na «oração comum» e, segundo as diversas circunstâncias dos lugares, nas partes que pertencem ao povo, conforme o estabelecido no art. 36 desta Constituição. Tomem-se providências para que os fiéis possam rezar ou cantar, mesmo em latim, as partes do Ordinário da missa que lhes competem (*Sacrosanctum Concilium*, 1963, n. 54)

O artigo acima referido (36º) determina a competência da aprovação da tradução do rito:

Trata-se da questão referente à tradução do rito assim como da competência da aprovação da Sé Apostólica. Ao Patriarca com o Sínodo, ou à suprema autoridade de cada igreja com o conselho dos hierarcas compete o direito de regular o uso das línguas nas cerimónias litúrgicas, bem como, depois de comunicar à Sé Apostólica, aprovar as versões dos textos em língua vernácula (Idem, n. 36).

Em relação a esta determinação é válido acrescentar que a tradução ucraniana da liturgia atualmente usada foi aprovada pelo Sínodo dos Bispos Ucranianos Católicos realizado em 1985 sob a direção do Arcebispo Maior e Cardeal Miroslau Lubachivski.<sup>152</sup> Esta liturgia na língua ucraniana, é a usada em todas as comunidades católicas ucranianas de rito oriental, do Brasil e do mundo.<sup>153</sup>

#### 4.4.1.2 A tradução para o português da Divina Liturgia

Atualmente a celebração ucraniana encontra-se num terceiro momento sob a perspectiva do idioma usado, pois somadas às celebrações em ucraniano, é possível encontrar celebrações em português da Divina Liturgia ucraniana. Em outubro de 1998 foi apresentada à comunidade católica a tradução para o português da liturgia realizada

---

<sup>152</sup> Depoimentos de Jonas Chupel e Dom Volodomer Koubetch.

<sup>153</sup> Depoimento de Jonas Chupel.

pela Comissão Eparquial de Liturgia que traz a assinatura do Bispo Eparca Dom Efraim Krevey.

A medida veio favorecer a urgência em cativar as novas gerações de descendentes de ucranianos para a igreja. Isto se confirma pelas palavras do Bispo Eparca, conforme documento registrado no livro tomo II-414/98, contida no prefácio da circular:

Sentindo a obrigação de providenciarmos aos Fiéis desta Eparquia o necessário e mais profundo conhecimento dos valores e das riquezas da nossa Liturgia, bem como a conseqüente participação nela, preservando-se e mantendo-se fidelidade às suas origens e sua identidade, com grande alegria apresentamos a tradução da mesma para a língua portuguesa, destinada principalmente aos fiéis que têm dificuldade em entender a língua ucraniana (KREVEY *in* COMISSÃO EPARQUIAL DE LITURGIA, 1999).

Nas igrejas católicas ucranianas de Curitiba, Nossa Senhora Auxiliadora e na Eparquia São João Batista, as celebrações em português ocorrem semanalmente, e atraem também fiéis que não são de origem ucraniana. As celebrações em ucraniano são, por sua vez, realizadas aos domingos e ainda se constituem as principais cerimônias da comunidade.

#### 4.4.1.3 A liturgia ucraniana em português: relato de observação

No dia 24 de maio de 2008 assisti à missa ucraniana em português celebrada na Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora pelo Padre Elias. A missa traduzida foi celebrada na forma recitada, salvo momentos em que a melodia da antífona sustentava algumas poucas passagens. Estavam presentes as irmãs Servas de Maria Imaculada, que lideravam as respostas cabidas pelos fiéis, os quais também se somavam as vozes. A participação coletiva era expressiva, fato colaborado em parte pela disponibilidade de cadernos que informavam o roteiro da missa.

Ao longo da liturgia, percebi que apenas a melodia ucraniana correspondente à Antífona (Fig. 3.13 encontrada no terceiro capítulo), fora entoada, e ainda em poucos momentos. Os cantos paralitúrgicos entoados na comunhão e no final da liturgia foram cantos religiosos frequentemente cantados durante missas católicas latinas de Curitiba, como “Minha Vida tem Sentido” (antes do “Hino dos Querubinos”) e o “Pão da Vida” (Canto de Comunhão). Os textos destes e de outros cantos religiosos<sup>154</sup> latinos se encontravam nas últimas páginas do livro guia da missa. Por não existir até o presente momento traduções dos cantos paralitúrgicos ucranianos, os cantos usados são os cantos católicos entoados nas igrejas romanas de Curitiba.<sup>155</sup> Estas músicas, nas igrejas católicas latinas são freqüentemente entoadas pelos fiéis e usualmente apresentam o acompanhamento de violão ou teclado elétrico.

#### 4.4.1.4 A adaptação do idioma na voz dos descendentes de ucranianos

A mudança do texto religioso do paleo-eslavo para o ucraniano permitiu aos rutenos do Brasil a adoção do idioma usualmente falado nas comunidades durante sua prática religiosa, o que possibilitou maior compreensão do sentido das palavras. O conteúdo textual se tornava mais claro para os fiéis, principalmente para aqueles já nascidos no Brasil que tratavam de articular sua realidade na região paranaense, quanto ao emprego dos idiomas português e ucraniano.

Isto foi verificado mediante as entrevistas feitas pelos membros da comunidade, visto que a adaptação da liturgia para o ucraniano, assim como sua tradução, foram temas recorrentes. Padre Domingos Starepravo e Miguel Zubyk apontam que a

---

<sup>154</sup> Como “Buscai Primeiro o Reino de Deus”; “A Ti Meu Deus”; “Pelos Prados”.

<sup>155</sup> No depoimento de Jonas Chupel, a inserção de cantos latinos nas cerimônias ucranianas traduzidas foi comentada como um sinal evidente de latinização da cerimônia oriental.

mudança do texto litúrgico para o ucraniano no final da década de 60, colaborou para tornar mais compreensível a celebração religiosa:

Eu sempre fui ucraniano... sei falar bem o ucraniano, entendo bem...para nós, o paleo-eslavo não entendíamos, nós cantávamos antes do Concílio, rezávamos todos os dias, mas não entendíamos tudo. Era que nem os brasileiros para o latim – Padre Domingos Starepravo

Muitas palavras mudaram, antes era mais difícil. Agora [usa-se] um ucraniano mais fácil. A língua foi mudada, tinha palavras difíceis, agora as palavras ficaram mais fáceis – Miguel Zubyk

De acordo ainda com o depoimento de Padre Domingos, verifica-se que nos dias atuais, o uso do paleo-eslavo é mantido por algumas famílias, e usado nas orações domésticas. O depoimento do Padre Domingos explicita a coexistência das línguas, e o modo como o qual age quando se depara numa destas situações:

Mas o interessante: há pessoas principalmente as nossas “*babusias*” [avozinhas] como nós dizemos, eles rezam, por exemplo, o Pai Nosso, e misturam este Pai Nosso com palavras em paleo-eslavo com o ucraniano, etc. Eu noto, em Curitiba, então pessoas assim...que são...(que são...) importantes (né), no cenário nacional...,como procuradores da República, (não sei o que, não sei o que...) engenheiros, eles quando rezam, rezam em paleo-eslavo. Aprenderam aquilo quando eram crianças, decerto, e mantêm... Se você vai rezar na casa deles, abençoar o alimento, (sei lá o que...) quando é tempo de Páscoa (sei lá o que), começam a rezar um Pai Nosso (alguma coisa lá), e eu começo bem devagarzinho, pouco tímido, e pouco quieto, para deixar que eles..., para deixar que eles rezem do jeito deles, senão você atrapalha a oração deles... – Padre Domingos Starepravo

O depoimento acima deste sacerdote revela que mesmo após a oficialização do ucraniano na prática religiosa, é possível encontrar o paleo-eslavo assimilado nas famílias paranaenses, e também que há, por parte deste evangelizador, um cuidado especial para que o núcleo ucraniano em questão mantenha o modo particular que cultiva a tradição religiosa.

Quanto à tradução para o português, a mudança objetiva era atrair maior participação dos descendentes de ucranianos, frutos da quarta e quinta geração, os quais,

já apresentam desinteresse pela língua ucraniana. Contudo, há ainda jovens que participam da cerimônia em ucraniano de acordo com a orientação religiosa obtida em casa:

E é interessante que eles não falam o ucraniano, mas a missa eles sabem cantar. Aprenderam desde pequenos os cantos, as melodias, mas se pergunta o que significa, não sabem. Então agora, para os jovens atuais, o ucraniano é um latim, um paleo-eslavo, eles não entendem. Mas participam, para aqueles que os pais têm liderança na casa, e fazem questão que eles aprendam...

O relato enfatiza o envolvimento das novas gerações nas missas em ucraniano, algo que é em parte determinado pelo estímulo dos genitores e pela própria autoridade exercida pelos pais para que o costume religioso permaneça.

Já Padre Atanásio, residente do seminário São José, em Prudentópolis, sugere que as traduções da liturgia ucraniana para o português, apesar de conservar o canto tradicional, afetaram negativamente o costume religioso ucraniano: “O canto litúrgico é mantido, mas com muita decadência, pois em muitos lugares, há traduções” (Padre Atanásio Kupitski).

Na opinião pessoal de Padre Domingos, com a tradução para o português da missa ucraniana, perde-se em parte a riqueza da celebração, por tornar o discurso religioso muito direto, menos misterioso, possivelmente pela clareza na interpretação textual e o distanciamento com a língua que na geração anterior, como a deste padre tem um significado atrelado à cultura ucraniana vivida ao longo de sua vida. O relato de Padre Domingos ademais, revela que na Argentina, local em que o castelhano é predominante mesmo nas comunidades ucranianas, o processo de assimilação da língua local nas cerimônias ucranianas ocorreu de modo a não descaracterizar os cantos tradicionais, que se mantiveram, segundo ele, reconhecidamente ucranianos:



Se você vai na Argentina, se assimilou completamente [o idioma local], você vai a uma missa cantada só em espanhol... se falar em ucraniano, não entendem. Mas eles têm mais profissionais ali, que sabem transmitir os cantos litúrgicos, marianos, ou de santos, conseguem transmitir melhor – Padre Domingos Starepravo.

As autoridades eclesíásticas priorizam a manutenção das melodias e dos cantos religiosos, mesmo que haja necessidade da tradução: “O nosso Cardeal disse assim, se nós estamos com problemas de entendimento, não é preciso insistir no idioma, mas, manter o rito, manter a melodia, manter tudo, e tentar adaptar para o português” (Padre Domingos Starepravo).

Assim, para a manutenção da religião ucraniana, o canto parece ocupar uma posição menos sujeita a mudanças, enquanto o texto pode ser traduzido a fim de garantir a inteligibilidade e, conseqüentemente, agir como elemento unificador da comunidade.

O discurso das autoridades eclesíásticas ucranianas entrevistadas (Dom Efraim, Dom Volodomer, Padre Atanásio e Padre Domingos) é semelhante, uma vez que, os cantos litúrgicos e religiosos são apresentados como os mesmos desde a chegada dos primeiros ucranianos, ocorrendo apenas variações decorrentes de “regionalismos”,<sup>156</sup> ou seja, particularidades encontradas nas diversas comunidades que não interferem nas estruturas básicas de cada melodia.<sup>157</sup> Apesar de algumas manifestações já insurgidas no intuito de transformação por parte dos jovens,<sup>158</sup> o uso de instrumentos musicais durante os serviços litúrgicos não é autorizado pela entidade eclesíastica, o que se mantém, neste aspecto fiel ao código de rito oriental.

---

<sup>156</sup> Este termo foi usado por Dom Efraim em entrevista cedida.

<sup>157</sup> Isto também foi verificado na Ucrânia, onde variações de *samoilkas* foram encontradas em diversas aldeias da Galícia e compiladas em obra de Fedoriv “*Ritual Chants of the Ukrainian Church of Western Ukraine*” (1983), explorada no capítulo anterior.

<sup>158</sup> Depoimento de Padre Domingos Starepravo.

Numerosas melodias que sustentam as cerimônias religiosas da Igreja Greco-Católica Ucraniana (*samoilkas e hlasy*), assim como seu uso apropriado, são ensinadas nos âmbitos institucionais como nos seminários e nas catequeses, assim como nos cursos e encontros promovidos pela Eparquia São João Batista. Com a tradução da Divina Liturgia ucraniana, cuja edição em partitura se encontra em processo de elaboração, as melodias sofreram adaptações em função do texto. Contudo, o uso destes cantos já ocorre nas celebrações em português, inclusive nas celebrações no formato simplificado (com substituições do canto por rezas faladas ou recitações).

Do ponto de vista melódico, são observadas as semelhanças entre os cantos em ucraniano e português. Os exemplos abaixo (Fig. 4.18 e 4.20) foram transcritos a partir de uma partitura manuscrita cedida por Jonas Chupel intitulada “Divina Liturgia de São João Crisóstomo”, que vem sendo provisoriamente utilizada pela comunidade<sup>159</sup>.

Se - nhor, a-ten- dei - - - nos!      Se - nhor, a-ten- nos - - - nos!  
 Го - спо-ди, по- ми - - - луй.      Го - спо-ди, по - ми - - - луй.  
 Hós - po- de, po - mê - - - lui.      Hós - po- de, po - mê - - - lui.

Se - nhor a - ten - dei - nos!      a - ten- dei - nos!  
 Го - спо - ди, по - ми - - луй.      по - ми - луй.  
 Hós - po - de, po - mê - - lui.      po - mê - lui.

**Fig. 4.17** - *Samoilka* da *Ektenia* em português e ucraniano<sup>160</sup> (Acervo de Jonas Chupel. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 4).

<sup>159</sup> Esta mesma melodia foi entoada na cerimônia assistida na Linha Esperança, durante a *Ektenia* da Paz, e está disponível no CD em anexo, na faixa 1.

<sup>160</sup> A fonte deste exemplo é uma coletânea das melodias da Divina Liturgia de São João Crisóstomo em português cedida por Jonas Chupel. As barras de compassos se encontram no original, porém, na edição final será mantida a notação não mensurada.



**Fig. 4.18** - *Samoilka* do Hino dos Querubins em português e ucraniano<sup>161</sup> (Acervo de Jonas Chupel. Transliteração: KUPITSKI, 2002, p. 16).

Note-se que o exemplo da *samoilkas* do Hino dos Querubins (Fig. 4.19) aponta notas na região de Fá4, que ademais, correspondem às mais agudas do exemplar consultado.

#### 4.4.2 Transformações por dinâmicas internas aos grupos

##### 4.4.2.1 Quanto à duração das cerimônias

Alguns aspectos de transformação das liturgias ucranianas católicas no Brasil podem ser citados como resultantes das necessidades internas da comunidade religiosa local. A primeira mudança que se destaca refere-se ao tempo de celebração, pois as cerimônias se tornaram mais breves.<sup>162</sup> Neste sentido, se destacam as missas “rezadas”, que se constituem de celebrações com a supressão do canto (apenas rezadas e, por

<sup>161</sup> A fonte deste exemplo é uma coletânea de melodias da Divina Liturgia de São João Crisóstomo em português cedida por Jonas Chupel. As barras de compassos se encontram no original, porém, na edição final será mantida a notação não mensurada.

<sup>162</sup> De acordo com depoimentos de Padre Atanásio e Dom Efraim.

vezes, sem o sermão), e as missas “simplificadas”, que correspondem àquelas em que alguns trechos se tornam rezados e não cantados.<sup>163</sup> Em relação ao culto com canto ausente, encontra-se a celebração de Domingo da Igreja São Josafat das 6h00, rezada em ucraniano, que não possui a seção correspondente ao sermão, e também por ser desprovida de melodias, atraindo pela objetividade da celebração.<sup>164</sup>

As celebrações populares dos ofícios das Matinas (*Utrenya*) e Vésperas (*Vechirnya*) nas igrejas de Curitiba e Prudentópolis caíram em desuso,<sup>165</sup> apenas ocorrendo em seminários basilianos de Curitiba e de Ivaí e algumas congregações religiosas,<sup>166</sup> e nas celebrações da Semana Santa. Nestas instituições, os citados ofícios religiosos são cantados todos os dias, como era destinado a acontecer originalmente, com melodias próprias e consonantes ao calendário litúrgico. No seminário menor São José, em Prudentópolis, os cantos correspondentes a estes ofícios não são entoados, pois são realizados por recitações apenas, e, portanto no modo “simplificado”. Padre Atanásio aponta dois principais motivos da mudança sonora da prática dos ofícios, uma das quais se refere à economia do tempo, que torna a cerimônia mais curta, e à inexistência de cantores competentes ou interessados em estudar e liderar as melodias apropriadas destes ofícios.<sup>167</sup>

A simplificação das cerimônias ucranianas é um fenômeno também apontado na bibliografia canadense consultada, que aponta a redução de melismas por parte do *diak*,

---

<sup>163</sup> Este formato foi observado na cerimônia que assisti na Linha Esperança (no dia 4 de Fevereiro de 2008), ocasião em que as partes “Creio” e “Pai Nosso” foram rezados ao invés de serem entoadas as *samoilkas* correspondentes.

<sup>164</sup> Em entrevista, Padre Atanásio alcunha esta cerimônia como “missa da elite”.

<sup>165</sup> Meroslava Krevey em relato afirma que na Igreja São Josafat, Prudentópolis, estes ofícios diários eram celebrados com a participação da comunidade até a década de 80 do século XX.

<sup>166</sup> Como das Irmãs Servas de Maria Imaculada, em Curitiba.

<sup>167</sup> O autor Fedoriv sugere que a perda das melodias “majestosas” das Vésperas e Matinas também ocorreu nos Estados Unidos da América (FEDORIV, 1983, p. 275).

assim como a substituição de trechos musicais por falados como sinal evidente de transformação e exigências da vida moderna e urbana, referindo-se ao tempo em que as pessoas destinam para a prática espiritual tende a ser mais reduzidos do que há algumas décadas anteriores.<sup>168</sup> Por outro lado, a duração das celebrações no território ucraniano, de acordo com Dom Efraim, usualmente costuma ser superior a duas horas de celebração, o que no Brasil apenas pode ocorrer nas cerimônias solenes.

#### 4.4.2.2 Quanto ao *diak*

O *diak* é uma espécie de mestre nas comunidades, ele canta. Aqui no Brasil ultimamente têm poucos. Na Europa, cada aldeia tem dois ou três *diaky*, e na Europa têm escolas especiais. – Dom Efraim Krevey

Conforme visto no capítulo anterior, o cantor eclesial, o *diak*, na história da música religiosa ucraniana desempenhou importante função para a transmissão dos cantos tradicionais. Ao reproduzir as melodias litúrgicas prescritivas do rito ucraniano, o *diak* em sua *performance* empregava particularidades que tornava sua interpretação única, fato também verificado na comunidade religiosa ucraniana brasileira tanto nos relatos das pessoas entrevistadas (por depoimentos do Bispo Dom Efraim e Dom Volodomer), quanto na observação de cerimônias atuais.

Como exemplo no tocante à interpretação musical do *diak*, Miguel Zubyk, na Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio (Linha Esperança, em Prudentópolis) eventualmente insere teclado eletrônico nas celebrações ucranianas, e rompe, assim, com a tradição milenar da prática do rito exclusivamente movido pelas vozes dos participantes. A naturalidade, porém da inclusão do instrumento dimensiona a idéia de que mesmo em âmbito rural, os grupos ucranianos não são apáticos ao mundo que os

---

<sup>168</sup> BERTHIAUME-ZAVADA, 2000, p. 96.

circundam, mas sim, permitem-se viver com intervenções particulares da comunidade, que quase evidencia o domínio e intimidade com sua prática religiosa.

Contudo, em relação ao *diak* é válido destacar que, sob a perspectiva do gênero, no Brasil se encontram em diversas comunidades, liderança dos cantos litúrgicos ao encargo das mulheres, as “*diakechas*”. Dom Efraim acerca do *diak*, lembra que “O Miguel ali [Linha Esperança, Prudentópolis]... tem lugares que mulheres... elas cantam muito bem ... [em] Irati...[há] 3 mulheres [que] cantam...” (Dom Efraim Krevey).

A ação das catequistas justifica em parte a existência de *diak* do sexo feminino, ou seja o papel do cantor líder comunitário sendo executado por mulheres das comunidades. Na igreja São Josafat, em Prudentópolis, o canto é liderado pelas irmãs, e não por uma figura masculina. De acordo com relato de Dom Efraim, na Ucrânia, a função da *diak* é predominantemente executada por homens, e mesmo o trânsito das mulheres no espaço das igrejas possui limitações, pois não é oficialmente autorizada a entrada dela no Santuário (parte interna do *iconostás*). Esta mudança, contudo, aponta ser uma fusão entre a dinâmica interna e externa, já que a necessidade de catequizar os grupos para a sustentação da tradição religiosa (incentivada, portanto, pelas entidades eclesiais) e dos valores culturais do grupo dos imigrantes e descendentes prevaleceu à idéia de que a tarefa devesse ser executada pelos homens.

Padre Atanásio afirma, porém, que muitas vezes, apresenta-se a parte do canto da Epístola (parte solo executada pelo *diak*) suprimida, apenas na forma de leitura (“simplificada”), ou seja, recitada. Como no caso da extinção da prática popular dos ofícios das Matinas e Vésperas, o sacerdote atribuiu a transformação à inexistência de cantores treinados e competentes.

#### 4.4.2.3 Os ucranianos e o idioma de sua religião

Também são notadas as transformações ocorridas do canto litúrgico a partir das dinâmicas internas das comunidades ucranianas do Brasil no que se refere ao emprego do idioma, por apresentar por vezes fusão entre o paleo-eslavo, o ucraniano e o português. Isto é apontado por Padre Atanásio ao relatar o fenômeno de “abrasileiramento dos cantos”, fator que estaria contribuindo para o esquecimento das melodias e letras de cantos religiosos populares (cantos paralitúrgicos).

Na primeira etapa da mudança de idioma na celebração, a adoção do ucraniano, a partir da década de 60, veio contribuir pela participação coletiva dos fiéis, conforme já percebido mediante os relatos em sub-capítulo anterior, uma vez que o paleo-eslavo uma língua distanciada da realidade dos ucranianos do Brasil, que transitavam entre o português, o ucraniano habitualmente nos círculos sociais e familiares para a comunicação interna em solo brasileiro. Também a adoção do vernáculo nos cantos viria a atender a necessidade de transmissão e aprendizagem da língua ucraniana, importante fator de consolidação cultural no território brasileiro, e constituir sentimento nacional quanto às origens, fortificando a noção de pertença ao grupo.

No segundo momento de transformação, referente às missas ucranianas traduzidas ao português, foi registrada a adoção de cantos católicos usualmente entoados nas cerimônias latinas, que resulta em drástica modificação do espaço sonoro da celebração religiosa ucraniana e aproxima à prática católica latina brasileira.<sup>169</sup> Assim, a estrutura litúrgica, embora mantida pelas *samoilkas* ucranianas, é entrelaçada pelos cantos católicos latinos brasileiros. Esta latinização ou o abrasileiramento fornece indícios da dinâmica de fusão das culturas religiosas existentes na mesma realidade

---

<sup>169</sup> De acordo com Jonas Chupel, isto vem ocorrendo em função da carência de traduções para o português dos cantos populares religiosos ucranianos (que na presente dissertação foram denominadas paralitúrgicos).

católica, inseridas no contexto brasileiro, que, por um lado preocupa àqueles empenhados em enfatizar a manutenção das tradições ucranianas, por outro, evidencia esforços de dinâmicas de validação destas mesmas tradições na realidade em que estão inseridas.

Assim, na procura por sinais de “abrasileiramento” foi realizado um levantamento acerca das mudanças e continuidades das cerimônias religiosas, mediante observações realizadas em campo, relatos dos entrevistados e as fontes documentais e bibliográficas encontradas, e comparações. Os entrevistados apontaram recorrentemente mudanças que se encontram no âmbito idiomático da celebração religiosa, ao modo cantado, ou rezado em função da necessidade de realizar missas mais curtas, e também pelo gradativo desaparecimento do cantor tradicional de igreja. Pelas necessidades destas adaptações e transformações ocorridas, os entrevistados apontaram preocupações quanto ao rumo do legado musical religioso ucraniano trazido pelos imigrantes, que podem estar no processo de gradativo desuso e esquecimento.

No que tange ao canto litúrgico propriamente dito, elementos da música brasileira não foram constatados nas gravações ou nas cerimônias assistidas, salvo o uso de recursos de expressão como portamentos, presentes na música vocal brasileira, que entretanto, parecem também estar presentes nas cerimônias fúnebres ucranianas, por exemplo, como no canto de lamentação “*holosinnia*” entoado nestas ocasiões. Assim, ao longo do capítulo, foram tecidos os enlaces entre música dos imigrantes e descendentes de ucranianos, religião e dinâmicas de transformação dos cantos religiosos na perspectiva de constatar seu movimento histórico e atual dentro das comunidades ucranianas e da sociedade paranaense.



## 5 CONCLUSÃO

O estudo realizado trouxe à tona aspectos relacionados à música religiosa ucraniana a partir da tomada de depoimentos e da assistência a cerimônias religiosas em Curitiba e Prudentópolis, um importante local de concentração de imigrantes ucranianos, de descendentes e da história desta comunidade ucraniana. A trajetória percorrida envolveu o estudo da imigração ucraniana para o Brasil, traços da prática religiosa, a descrição histórica dos cantos tradicionais da liturgia ucraniana, alguns dos quais identificados nas práticas ucranianas locais, e então, detalhados. Nesse estudo foi dada atenção e ênfase à voz dos descendentes, suas opiniões quanto ao dinamismo de suas atividades num contexto distante do país de origem.

A complexidade estrutural do rito ucraniano e a intrínseca sustentação por meio dos cânticos paralitúrgicos e litúrgicos, dos cânticos móveis (como dos *hlyasy*) e comunitários estruturais (exemplificados pelas *samoilkas*) dão indícios de uma grande riqueza cultural que serve não apenas como veículo de sua religiosidade particular, como também funciona como elemento identificador, um símbolo do que é ser ucraniano perante outros grupos étnicos do Estado do Paraná. A participação massiva intercalada com o celebrante dimensiona solenidade e beleza constante durante as celebrações. As semelhanças estruturais da liturgia das Igrejas Católica e Ortodoxa Ucranianas, assim como sua raiz comum, permitem afirmar que há proximidade entre os cantos entoados em ambas, contudo, por se tratarem de cantos tradicionais, cada uma apresenta “sotaques” próprios que refletem região de origem que, neste trabalho, não foi detalhado.

Quanto às transformações locais e o impacto no grupo ucraniano, pode-se considerar que a cerimônia em português da missa ucraniana assistida, apesar de ser

celebrada na forma “simplificada”, foi entrelaçada com cantos não pertencentes ao reconhecido universo litúrgico ucraniano, embora fossem músicas da esfera católica. Ainda, o fato de ser inserida apenas uma única melodia ucraniana litúrgica (*samoilka* da Antífona) cantada, demonstra uma tentativa de manter o elemento musical possível de ser identificado como ucraniano, que pode contribuir para a sensação da manutenção das tradições religiosas, ou mesmo de rotular a cerimônia, emblematicamente como originária da cultura ucraniana.

Em busca de constatar outras permanências ou mudanças relacionadas à música ucraniana religiosa e perspectivas particulares de descendentes de ucranianos atuantes da religião católica ucraniana, envolvidos com a história do canto litúrgico ucraniano no Brasil, aproximei-me de dois personagens, o primeiro vinculado ao sacerdócio, e o segundo um cantor e líder comunitário de uma localidade no interior de Prudentópolis. Os dois personagens demonstraram preocupações com a manutenção dos valores religiosos e tradicionais vinculadas às suas origens, e dentro da sociedade que estão inseridos.

Padre Atanásio, um senhor de caráter forte, dotado de um humor também expressivo, está envolvido intensamente com a religião católica e os registros documentais, vista sua prática de colecionador. Miguel Zubyk, o cantor religioso da Linha Esperança, envolve fé, devoção com sua prática e compromisso com a música religiosa, observado em seu trabalho com a terra, na vida familiar e nas atividades com a comunidade. Nos relatos e ações destes personagens puderam ser observadas preocupações quanto às modificações e gradativo “abrasileiramento” que sinaliza o processo de transformação dos costumes religiosos e musicais dos ucranianos.

Algumas iniciativas musicais e religiosas presentes nos núcleos ucranianos brasileiros que foram “exportadas” para Ucrânia, como uma gravação de cantos

folclóricos realizados pelo trio *Yavir* (atuante em Curitiba durante a década de 1990), cujas músicas chegaram a ser ouvidas e apreciadas nas comunidades do interior e cidades ucranianas.<sup>170</sup> No campo religioso, a devoção da Via Sacra (Via Dolorosa) aqui praticada pelos católicos ucranianos, por exemplo, não é originalmente vinculada do catolicismo ucraniano (mas sim do latino) porém sua tradução, realizada pelo Padre Atanásio Kupitski, encontra-se publicada na Ucrânia.<sup>171</sup>

Em certa medida, alguns sinais de “circularidade cultural”, compreendida pelo dinamismo entre classes populares e dominantes, podem ser observados na trajetória dos cantos litúrgicos, que, se por um lado, incluem o uso de cantos “prescritivos” (*hlasy*, tons), ao encargo de pessoas conhecedoras da linguagem musical e do ciclo litúrgico, por outro incluem as *samoilkas*, pertencentes ao universo do folclore litúrgico. Ademais, também convergentes para essa perspectiva estão as “exportações” musicais e religiosas entre comunidades ucranianas do Brasil e o país de origem.

Por fim, o campo de investigação sobre música dos imigrantes e seus descendentes buscou abrir possibilidades de estudos e conexões interessantes e válidas para reconhecer o grupo cultural. As pesquisas na área da Musicologia se fazem necessárias para rastrear, as “musicalidades” que estiveram presentes e atualmente compõem quadro local. A partir disso, é possível de fato conhecer, identificar e, ainda, exercitar o gosto e o respeito pelas diversidades musicais que concorrem e se configuram no espaço sonoro paranaense.

---

<sup>170</sup> Depoimento de Leonardo Dabivida.

<sup>171</sup> Depoimento de Jonas Chupel.

## GLOSSÁRIO

A primeira coluna apresenta os empregados no decorrer do trabalho, sendo que as transliterações do ucraniano estão baseadas no sistema de Transliteração Nacional Ucraniana. As abreviaturas indicam:

Feminino (fem.)

Grego (gr.)

Masculino (masc.)

Plural (pl.)

Singular (sing.)

Termo ou transliteração encontrada no Brasil (br.)

<b>Termos</b>	<b>Significado</b>	<b>Ucraniano</b>	<b>Variações</b>
<i>Baba</i>	Avó	Баба	
<i>Babusia</i>	Avozinha	Бабуся	<i>Babusias</i> (pl. br)
<i>Bandura</i>	Instrumento de cordas	Бандура	<i>Banduras</i> (pl. br)
<i>Bojéstvenna Liturgia</i>	Divina Liturgia, corresponde à missa latina	Божественна Літургія	
<i>Borshch</i>	Sopa típica	Борщ	
<i>Canto Demestvenny*</i>	Canto destinado às orações domésticas	Демественні	
<i>Canto Znamenny*</i>	Canto litúrgico com sinais ecfonéticos. Primeiro sistema de notação musical do canto litúrgico ucraniano	Знаменні	<i>Canto Znamennyi</i> (sing.) <i>Canto Znamenni</i> (pl.)
<i>“Dai Bózhe Shchástia”</i>	“Que Deus (nos) dê felicidade” ou ainda “Bom trabalho com a Bênção de Deus”	Дай Боже щастя	
<i>Diak</i>	Cantor religioso ucraniano ou salmista; equivalente ao <i>kantor</i> , <i>psalter</i> (ou salmista), <i>precentor</i> , <i>khazan</i> , <i>chantre</i>	Дяк	<i>Djak</i> <i>Dyak</i> <i>Salmista</i> <i>Diakê</i> (pl.) <i>Diaky</i> (pl.) <i>Diaks</i> (masc. pl. br) <i>Diakechas</i> (fem. pl. br.)
<i>Dido</i>	Avô	Дідо	
<i>Ektenia</i>	Litania, grupo de invocações e respostas feitas pelo sacerdote ou diácono e congregação	Єктенія Ектенія	<i>Ectenia</i> <i>Ektenias</i> (pl. br.)

<i>Galícia</i>	Região histórica entre a Ucrânia e a Polónia, e província ucraniana situada na porção ocidental do país	Галичина	<i>Haletchená</i> <i>Haly(t)chyná</i>
<i>Hailka</i>	Canção ou ciranda brincada pelos jovens no período pascal	Гаїлка Гаївка Гагілка	<i>Haiwka</i> <i>Hailky</i> (pl.) <i>Haiwky</i> (pl.) <i>Hailkas</i> (pl. br.)
<i>Halytch</i>	Antiga capital da Galícia	Галич	
<i>Hlas</i>	Tom, forma melódica litúrgica móvel, voz, melodia	Глас=Голос	<i>Hlasy</i> (pl.) <i>Holos</i> <i>Holosy</i> (pl.) <i>Tom</i> (br.)
<i>Holodomor</i>	Grande Fome Artificial, genocídio	Голодомор	
<i>Holosinnia</i>	Lamentação ou voz lamuriante	Голосіння	
<i>Iconostás</i>	Divisória de madeira ornada de imagens santas	Іконостас	<i>Ikonostas</i> <i>Iconostase</i> (gr.)
<i>Irmologion</i> (gr.)	Coleção de cantos litúrgicos ornamentados	Ірмолой	<i>Irmologia</i> (pl.) <i>Hirmologion</i>
<i>Irmos</i>	Primeiro tropário das nove Odes do Cânon das Matinas	Ірмос	<i>Irmosy</i> (pl.) <i>Hirmoi</i> (pl.) <i>Irmossy</i> (pl.)
<i>Ivan Kupalo</i>	Ritual eslavo pagão de fertilidade	Іван Купало	<i>Iwan Kupalo</i>
<i>Jordan</i>	Epifania, corresponde ao dia de Batismo de Cristo	Йордан	<i>Yordan</i> <i>Jordan</i> <i>Jordão</i>
<i>Kiev Znamia</i>	Sistema de notação quadrática, “Sinal de Kiev”	Київ Знам`я	<i>Kiev Znammia</i> <i>Kyiv Znamia</i> <i>Notação de Kiev</i>
<i>Kliros</i>	Coro ou espaço da Igreja destinada ao coro	Клирос	<i>Kleros</i>
<i>Koliadá</i>	Canção de Natal	Коляда	<i>Kolhadá</i> <i>Kolady</i> (pl.) <i>Koliady</i> (pl.) <i>Koliadé</i> (pl.)
<i>Koliadnyky</i>	Pessoas que cantam as <i>koliadé</i>	Колядники	
<i>Kolomyika</i>	Cantiga popular com temática irreverente	Коломийка	<i>Kolomeika</i> <i>Kolomeikas</i> (pl. br.) <i>Kolomyiky</i> (pl.)
<i>Kondakion</i> (gr.)	Hino litúrgico referente ao santo ou à festa do dia, cantado após o <i>Tropário</i>	Кондак	<i>Kondak</i> <i>Kondakia</i> (pl.)
<i>Kozak</i>	Cossaco	Козак	<i>Kozaky</i> (pl.)
<i>Lviv</i>	Capital da Galícia	Львів	<i>L`viv</i> <i>Lvov</i> <i>Lhviv</i> <i>Leópolis</i>
<i>Narodna Pisnia</i>	Canção Popular	Народна Пісня	<i>Narodni Pisni</i> (pl.)

<i>Obychnyi</i>	Canto litúrgico simples, cantado de memória	Обичний	
<i>Osmohlasnyk</i>	Livro dos Oito Tons	Осмогласник	<i>Oktoikh, Octoechos</i>
<i>Osmohlasy</i>	Oito Tons	Осмогласи	<i>Oktoikh, Octoechos</i>
<i>Panakhya</i>	Serviço religioso cantado em memória aos mortos; réquiem	Панахида	
<i>Parastas</i>	Serviço religioso cantado em memória aos mortos; cerimônia própria pelos defuntos onde há oferenda de pão	Парастас	
<i>Pêssanka</i>	Ovo pintado manualmente	Писанка	<i>Pyssanka</i> <i>Pêssankas</i> (pl. br.) <i>Pessanky</i> (pl.)
<i>Pisnia</i>	Canção	Пісня	<i>Pisni</i> (pl.)
<i>Pokhoron</i>	Serviço religioso de funeral	Похорон	
<i>Prepitchok</i>	Parte superior do forno usada também como cama no inverno	Припічок	
<i>Prokymen</i>	Versículo de salmo cantado que anuncia a Epístola	Прокимен	<i>Prokimenon</i> <i>Proquímeno</i>
<i>Proskomydia</i>	Ritual de preparação das ofertas; ofertório; oração de oferecimento antes da missa	Проскомидія	<i>Proskomidia</i>
<i>Prosvita</i>	Iluminação, sociedade promotora da educação e dos valores nacionais ucranianos	Просвіта	
<i>Shchedrivka</i>	Canto de Ano Novo ou Epifania	Щедрівка	<i>Chchedriuka</i> <i>Shchedrivky</i> (pl.) <i>Chchedriuky</i> (pl.)
<i>Samoilka</i>	Tipo de canto litúrgico que pertence às partes fixas dos ofícios religiosos, cantado em uníssono ou em terças paralelas pela comunidade	Самоїлка	<i>Samoliukas</i> (pl. br.) <i>Samolivka</i> <i>Samoilka</i> <i>Samuilka</i> <i>Samoivka</i> <i>Samilka</i> <i>Samoilky</i> (pl.)
<i>Stichiry</i>	Estrofes de hinos litúrgicos poéticos	Стихи	<i>Stichira</i> (sing.) <i>Stikherion</i> <i>Stikheria</i>
<i>Trembita</i>	Instrumento de sopro	Трембіта	
<i>Troparion</i> (gr.)	Breve hino litúrgico que segue o ciclo dos <i>Osmohlasy</i>	Тропар	<i>Tropário</i> <i>Troparion</i> (gr.) <i>Troparia</i> (gr. pl.) <i>Tropar</i> (br)
<i>Tsércovni Pisni</i>	Cantos religiosos populares não litúrgicos (paralitúrgicos)	Церковні Пісні	
<i>Utrenya</i>	Matinas	Утриня	<i>Utrenha</i>
<i>Vechirnya</i>	Vésperas	Вечірня	<i>Vetchirnh</i>

<i>Znamenny</i> *	Adjetivo de <i>známia</i> Sinalizado, Sinalizados	Знаменні	<i>Znameni</i> (pl.) <i>Znamennyi</i> (sing.) <i>Znamenni</i> (pl.)
<i>Známia</i>	Sinal, notação	Знам`я	<i>Znamena</i> (pl.)

---

\* As transliterações de *Znamenny* e *Demestvenny* não se inserem no padrão Nacional Ucrâniano [*Znameni* (pl.) e *Znamennyi* (sing.)], contudo foram adotados em função da recorrência na literatura estudada. No trabalho, ambos podem ser encontrados para indicar o adjetivo plural ou singular.

## REFERÊNCIAS

ALVIM, Z. Imigrantes: A vida privada dos pobres do campo. *In*: SEVCENKO, N. (org.), **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 215-128.

ANDREAZZA, M. L. **O Paraíso das Delícias: estudo de um grupo imigrante ucraniano. 1895 – 1995**. Curitiba, 1996. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

\_\_\_\_\_. Controle social e obediência: vida de moças imigrantes. *In*: **Anais do XI Encontro Nacional de Estudos Populacionais da Associação Brasileira de Estudos Populacionais**. Caxambu: 1998, v. 1, p. 1123 -1143

\_\_\_\_\_. Os bravos do Brasil. **Nossa História**. Rio de Janeiro, outubro 2004, v.1, n. 12, p.52-57.

ANTONELLI, D.; BREMBATTI, K. Território russo em terras paranaenses. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 jan., 2008.

ARQUIVO DA CASA DA MEMÓRIA, Curitiba. Imigração, pastas 1-3.

BALHANA, A. P. Paraná, população e tradições populares. *In*: WESTPHALEN, C. M. (org.). **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial; Secretaria do Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2003a, v. 2, p. 247-250.

\_\_\_\_\_. Os imigrantes e a sociedade brasileira. *In*: WESTPHALEN, C. M. (org.). **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial; Secretaria do Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2003b, v.2, p. 343-346.

\_\_\_\_\_. Política imigratória no Brasil meridional. *In*: WESTPHALEN, C. M. (org.). **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial; Secretaria do Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2003c, v. 3, p. 129-144.

\_\_\_\_\_. Religião e imigração no Brasil meridional. *In*: WESTPHALEN, C. M. (org.). **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial; Secretaria do Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2003d, v. 3, p. 295-314.

\_\_\_\_\_. Mudanças das estruturas demográficas urbanas em Curitiba no final do século XIX e no início do século XX. *In*: WESTPHALEN, C. M. (org.). **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial; Secretaria do Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2003e, v. 3, p. 447-463.

BARTECZKO, T.; DECZKA, N.; SZATKOWSKI, D. **Prudentópolis, sua terra, sua gente**. Prudentópolis: Prefeitura Municipal de Prudentópolis, 1972.

BERTHIAUME-ZAVADA, C. Au-delà de la tradition... rôle et fonction d'un chantre dans la survie d'une église à Montreal. *In*: KLYMASZ, R (ed.). **From chantre to djak: cantorial tradition in Canada**. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 93-108.

BORUSZENKO, O. Arquivo da Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora de Curitiba.



**Arquivos paranaenses: Contribuição do Núcleo Regional do Paraná da APUH ao V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História.** Curitiba: Departamento de História, 1969, Boletim n. 9, p. 44-51.

\_\_\_\_\_, LOURES, R. C. da Rocha; OKAZAKI, M. Arquivo da Paróquia São Josafat em Prudentópolis. **Arquivos de Prudentópolis.** Curitiba: Boletim da Universidade Federal do Paraná 1971, n. 13, p. 5-14. Acervo da Casa da Memória.

\_\_\_\_\_. Os ucranianos. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins.** 2. ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995, v. 22, n. 108.

BURKE, P. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BURKO, P. V. N. **A imigração ucraniana no Brasil.** 2. ed. Curitiba: OSBM, 1963.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, D. **História do período provincial do Paraná.** Curitiba: Banestado, 1994.

CARVALHO, M. U. Representação – Paralelos entre a Nova História Cultural e a Etnomusicologia. **Art 022,** 1995, p. 121-128.

COMISSÃO EPARQUIAL DE LITURGIA. **Divina Liturgia de S. João Crisóstomo no rito ucraniano.** Curitiba, 1999.

CONSTITUIÇÃO. **Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia.** Roma, 1963.

DECRETO. **Orientalium Ecclesiarum.** Roma, 1962.

DEINA, M. Música e musicalidade nas colônias polonesas. *In:* NETO, M. (Org.) **A [Des]construção da música na cultura paranaense.** Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004, p. 503-504.

FEDORIV, M. English section. **Ritual Chants of the Ukrainian Church of Western Ukraine:** liturgical chants. Philadelphia: Basilian Sisters, 1983, v. 2, p. 216-188.

FOLKSTAD, G. National Identity and Music. *In:* MACDONALD, R.; HARGREAVES, D. J.; MIELL, D. (org.). **Musical Identities.** Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 151-162.

GIL, A. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 1995.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.** Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. Tradução de Ana Luísa Faria. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUÉRIOS, P. **Memória, identidade e religião entre imigrantes rutenos e seus descendentes no Paraná**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GUIL, C.; FERNANDES, J. C.; FARAH, A. **Prudentópolis 100 anos**. Prudentópolis: Artheiros, 2006.

HANEIKO, V. **Em defesa de uma cultura**. Rio de Janeiro: Cobrag, 1974.

HARUESKO, C. **Fumo e êxodo rural: transformações sócio-espaciais nas comunidades rurais de agricultores ucraino-brasileiros em Prudentópolis – PR**. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado em Geografia), Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná.

IAROCHINSKI, U. **A saga dos polacos: A Polônia e seus emigrantes no Brasil**. 2. ed. Curitiba: Iarochinski, 2000.

ILARI, B. Música e identidade *dekassegui*. In: BUDASZ, R. (org.). **Simpósio de Pesquisa em Música: Anais**. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2006, p. 40- 47.

INSTITUTO DE TERRAS, CARTOGRAFIA E GEOCIÊNCIAS. **Planta de viação do Estado do Paraná**. In: Coletânea de Mapas Históricos do Paraná. Disponível em: [http://www.itcg.pr.gov.br/arquivos/livro/mapas\\_iap.html](http://www.itcg.pr.gov.br/arquivos/livro/mapas_iap.html), acesso em julho de 2008.

KLYMASZ, R. B (ed.). **Art and ethnicity: the Ukrainian tradition in Canada**. Hull: Canadian Museum of Civilization, 1991.

KOLOGY, H. **Poesias Escolhidas**. Curitiba: Sociedade dos Amigos da Cultura Ucrainiana, 1983.

KONONENKO, N. Preface. In: KLYMASZ, R. B (ed.). **From chantre to djak: cantorial traditions in Canada**. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 5-13.

KOUBETCH, W. **Da criação à Parusia: linhas mestras da teologia cristã oriental**. São Paulo: Paulinas, 2004.

KREVEY, E. B.; SCHILLER, S.; BOIKO, E. L.; SCHAIKOSKI, J.; HANICZ, T.; COLECHA, D.; HOLOCHESKI, A. **A Divina Liturgia de São João Crisóstomo**. Curitiba: Esteticographica, 2004.

KREVEY, E. B; BOIKO, E. L. Ordenação Episcopal de D. Volodêmer Koubetch, osbm. **Revista 30 Dias**. Ano XXI, n.11. Curitiba: Esteticographica, 2004.

KREVEY, M. **Coral da Paróquia São Josafat do rito ucraino de Prudentópolis**. Prudentópolis, 1983.

KUPITSKI, A. **Bojéstvenna Liturgia Sviatóho Ioána Zolotoústoho**. Prudentópolis: Gráfica Pudentópolis, 2002.

- LACHOVICZ, D. **A imigração greco-católica**. Lisboa: Agência Ecclesia, 2006. Disponível em: [www.agencia.ecclesia.pt/noticia\\_all.asp?noticiaid=35553&seccaoid=8&tipoid=79](http://www.agencia.ecclesia.pt/noticia_all.asp?noticiaid=35553&seccaoid=8&tipoid=79). Acesso em setembro de 2007.
- LAMBERSTEN, I.E. (tradutor). Introduction to the precentor's companion [1916]. In: KLYMASZ, R (ed.). **From chantre to djak**: cantorial traditions in Canada. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 157-169.
- LEVY, K. Music of the byzantine rite. In: SADIE, S (ed.). **The new Grove dictionary of Music & Musicians**. Londres: MacMillan Ltda, 1980, v. 3, p. 553 - 566.
- LUCKYJ, G. **Ukrainian English dictionary**. 2 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1980.
- MAKUCH, A. Hlus'Church: a narrative history of the Ukrainian Catholic Church at Buczacz, Alberta. **Historic site sevice**: occasional paper. Edmonton: Alberta Culture & Multiculturalism, Historical Resources Division, 1989, n.19.
- MARCONDES, M. A (ed.). **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**, 3. ed. São Paulo: Art Editora, 2000.
- MAROCCHI, M. A. **Imigrantes 1870-1950**: os europeus em São José dos Pinhais. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.
- MARTINS, R. **História da Paraná**. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.
- MARTINS, W. **Um Brasil diferente**: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989, Coleção Coroa Vermelha, Estudos Brasileiros, v. 6.
- MEDWIDSKY, B. Cantors of godparents in Ukrainian folklore. In: KLYMASZ, R. (ed.). **From chantre to djak**: cantorial tradition in Canada. Hull: Canadian Museum of Civilization, 2000, p. 109-123.
- MIZYNEC, V. **Folk instruments of Ukraine**. Brunswick: Bayda Books, 1987.
- NADALIN, S. O. **Paraná**: ocupação do território, população e migrações. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação, 2001.
- NAHACHEWSKY, A. Structural analysis of the kolomika. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, 1992, T.34, Fasc.1/2, p. 27-30.
- NATIONAL GEOGRAPHIC EXPEDITIONS ATLAS. **Europe**. In Geoatlas, s/d.
- NEMEC, L. The Ruthenian Uniate Church in its Historical Perspective. **Church History**, dezembro de 1968, v. 37, n. 4, p. 365-388.
- PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA APARECIDA. **Algo sobre a Ucrânia.... sua Igreja, sua Cultura e seu Povo...** Curitiba, 1958. Acervo da Casa da Memória.

PARÓQUIA SÃO JOSAFAT. **Boletim Paroquial São Josafat**. Prudentópolis, fevereiro de 2007, n.7.

POLINARI, M. **Cantando a vida**: a mentalidade do imigrante italiano nas letras de músicas folclóricas. 1989. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

RAMOS, C. O órgão de tubos: das origens profanas à consagração religiosa. *In*: **Revista da Faculdade de Letras “Ciências e Técnicas do Patrimônio”**. Porto: 2003. I Série, vol. 2, p. 229-244. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2917.pdf>. Acesso em março de 2008.

RAMOS, O. F. **Ucranianos, poloneses e “brasileiros”**: fronteiras étnicas e identitárias em Prudentópolis/PR. Dissertação (Mestrado em História). UNISINOS. São Leopoldo: 2006.

REPRESENTAÇÃO CENTRAL UCRANIANO-BRASILEIRA. **Programa do II Festival do Cancioneiro Ucraniano**. Curitiba: Auditório Maria José de Andrade Vieira, 1997.

ROCCASALVO, J. The Znamenny Chant. **The Quaterly**, v. 74, n. 2, 1990, p. 217-241.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**, tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAHLINS, M. **Ilhas de histórias**. Tradução de Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANTOS, S.C. **Índios e brancos no sul do Brasil**. Florianópolis: Edeme, 1973.

SELANSKI, W. **Cancioneiro de Natal**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1988.

[SEM AUTORIA]. **Mapa do Paraná dividido por municípios**. Disponível em <http://200.189.113.52/ftp/Mapas/municipios.pdf>. Acesso em julho de 2008.

[SEM AUTORIA]. VI Ivana Kupala Festyvalh. **Trembita Online**. Disponível em <http://www.trembita.com.br/Noticia.asp?ID=268>. Acesso em junho de 2008.

SCHILLER, S. **Nossa Liturgia**. Curitiba: Edições Basilianas, 2008.

SILVA, C. L. **Sobreviventes do extermínio – uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá**. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina.

SOUZA, D. Eparquia Ucraino-Católica Visita Santuário. **Jornal Redemptor**. Aparecida: Santuário de Aparecida, 14 a 20 de maio de 2005.

SZMULIK, C. O Natal ucraniano. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 25 de dezembro de 1991.

SWAN, A. Music of the Eastern Churches. **The Musical Quaterly**, outubro, 1936, v. 22, n. 4, p. 430-434.

\_\_\_\_\_. The Znamenny Chant of the Russian Church – Part I. **The Musical Quaterly**, abril, 1940a, v. 26, n. 2, p. 232-243.

\_\_\_\_\_. The Znamenny Chant of the Russian Church – Part II. **The Musical Quaterly**, julho, 1940b, v. 26, n. 3, p. 365-380.

\_\_\_\_\_. The Znamenny Chant of the Russian Church – Part III. **The Musical Quaterly**, outubro, 1940c, v. 26, n. 4, p. 529-545.

TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

UNIÃO AGRÍCOLA INSTRUTIVA. **Vesniankas e Haiwkas**. Curitiba: Casa da Memória, 1973, p.1.

WACHOWICZ, R. **O camponês polonês no Brasil**. Curitiba: Fundação Cultural, Casa Romário Martins, 1981.

\_\_\_\_\_. **História do Paraná**. 10. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

WOUK, M. **Estudo etnográfico-lingüístico da comunidade ucraina de Dorizon**. Curitiba: Projeto, 1981.

ZAROSKI, N. G. **A utilização do tempo pelos ucranianos de Prudentópolis: 1940-1960**. Prudentópolis: Gráfica Prudentópolis, 2001.

## FONTES EM UCRANIANO

*УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ*. Prudentópolis: Gráfica Prudentópolis, 1962.

## PARTITURAS MUSICAIS

ANDREA, M. S. M. G (arranjador). **Melodies from liturgical chant for men's choir: Divine Liturgy**. Stamford: Rev. Ambrose Senyshyn, 1960.

FEDORIV, M (org.). Music Section. **Ritual Chants of the Ukrainian Church of Western Ukraine: Liturgical Chants**. Philadelphia: Basilian Sisters, 1983, v. 2, p. 73-216.

KUTCHMA, P. Carroça de Tolda. *In*: KOLODY, H. **Poesias escolhidas**. Curitiba: Sociedade dos Amigos da Cultura Ucraniana, 1983.

LYSEKO, Z. (ed.). **Ukrainian folk melodies**. New York: The Ukrainian Academy of Arts and Science, 1964, v. 2.

ROGA, J. **Hino a São José.** s/d. Acervo: Studium São Basílio

ROGA, J. **Oração a São Nicolau** (parte do baixo) s/d. Manuscrito.

ROGA, J. **Strilhtzem iá buty rad!** (parte do baixo) s/d. Manuscrito.

[SEM AUTORIA]. **Divina Liturgia de São João Crisóstomo no Rito Ucrâniano.** s/d. Acervo de Jonas Chupel. Manuscrito. [Melodias em Português]

## GRAVAÇÕES

CORAL PAROQUIAL DE PITANGA; MARTEN, B. (maestro); SLOBOJIAN, P.V. (celebrante). **Liturgia da Igreja Oriental, Rito Ucrâniano: Служба божа.** Pitanga, 33rpm.

CORAL DA CATEDRAL UCRÂNIANA DE SÃO JOÃO BATISTA; DABIVIDA, L. **Divina Liturgia de São João Crisóstomo no Rito Ucrâno-Católico.** 1 CD

CORO DOS IRMÃOS FILÓSOFOS E ESCOLÁSTICOS; VALDOMIRO, B. (regente); BARAN, I. (celebrante). **Divina Liturgia.** Ivaí: 1968 (26 de maio), fita cassete. Acervo de Atanásio Kupitski.

KUPITSKI, A. (celebrante). **Літурія.** Divina Liturgia. Guarapuava: 1979. 1 CD.

## FONTES ORAIS

DOM EFRAIM KREVEY. **Entrevista concedida à autora.** 06/03/2008. Curitiba.

DOM JEREMIAS FERENS. **Entrevista concedida à autora.** 21/04/2008. Curitiba.

DOM VOLODOMER KOUBETCH. **Entrevista concedida à autora.** 15/05/2008. Curitiba.

JONAS CHUPEL. **Entrevista concedida à autora.** 20/03/2008. Curitiba.

LAURO PREIMA. **Entrevista concedida à autora.** 17/03/2007. Curitiba.

LEONARDO DABIVIDA. **Entrevista concedida à autora.** 05/09/2006.

MEROSLAVA KREVEY. **Entrevista concedida à autora.** 04/03/2007. Prudentópolis.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida à autora.** 18/05/2008. Prudentópolis.

MIGUEL ZUBYK. **Entrevista concedida à autora.** 03/02/2008. Prudentópolis.

\_\_\_\_\_ . **Entrevista concedida à autora.** 18/05/2008. Prudentópolis.

PADRE ATANÁSIO KUPITSKI . **Entrevista concedida à autora,** 03/02/2008. Prudentópolis.

PADRE DOMINGOS STAREPRAVO. **Entrevista concedida à autora.** 04/03/2008. Prudentópolis.

\_\_\_\_\_ . **Entrevista concedida à autora.** 03/02/2008. Prudentópolis.

PADRE EDISON LUÍS BOIKO. **Entrevista concedida à autora.** 11/05/2007. Curitiba.

PADRE SOTER SCHILLER. **Entrevista concedida à autora.** 18/07/2008.

PEDRO KUTCHMA. **Entrevista concedida à autora.** 24/01/2007. Curitiba.

## ANEXO A –TRANSLITERAÇÃO

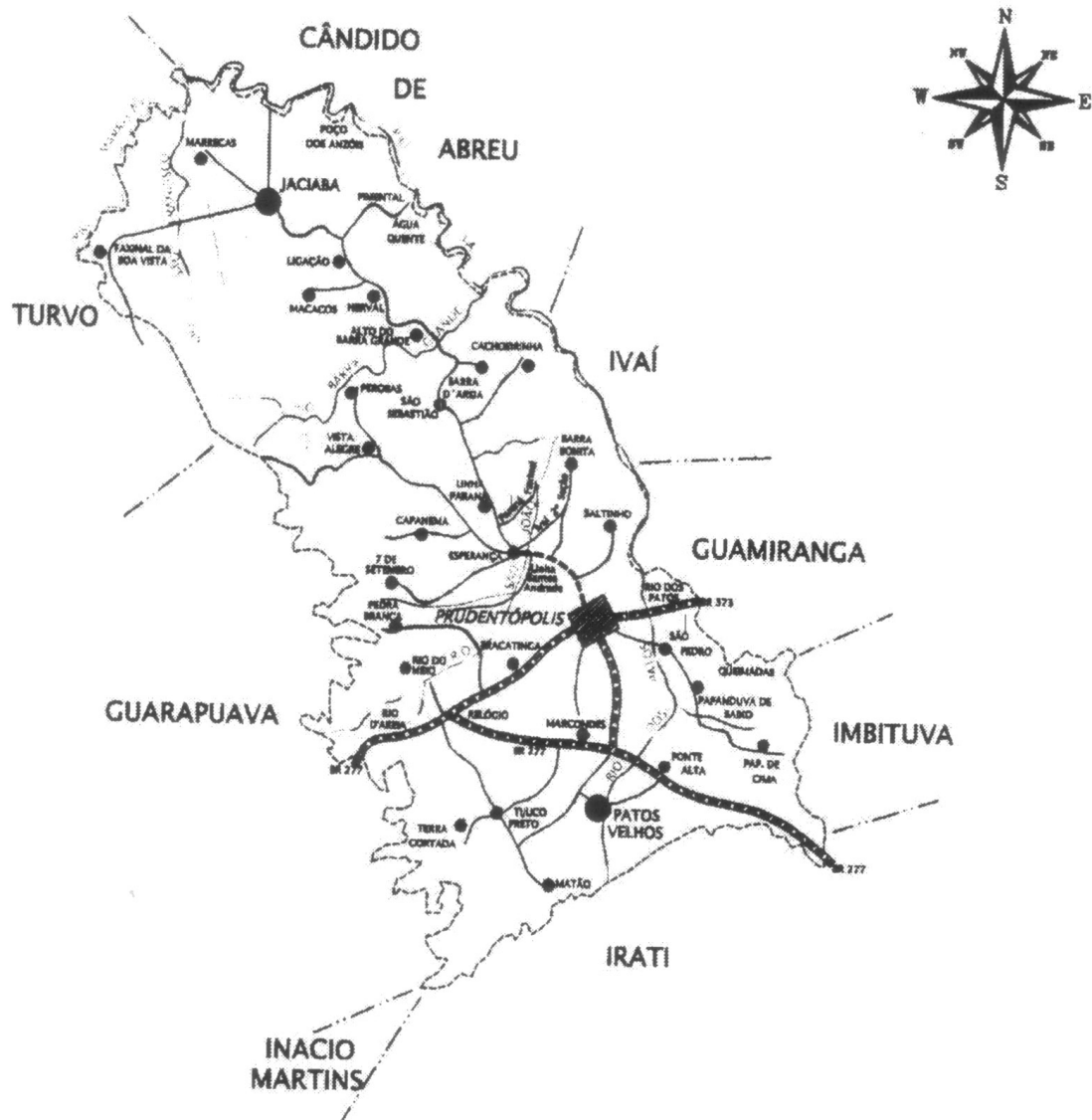
Alfabeto Cirílico	Transliteração Nacional Ucrâniana	Variações locais
А а	a	
Б б	b	
В в	v	
Г г	H, gh	
Ґ ґ	g	gu
Д д	d	
Е е	e	é
Є є	Ie, ye	ié
Ж ж	zh	j
З з	z	
И и	y	ê
І і	i	
Ї ї	I, yi	
Й й	i, y	
К к	k	
Л л	l	
М м	m	
Н н	n	
О о	o	
П п	p	
Р р	r	
С с	s	
Т т	y	
У у	u	
Ф ф	f	
Х х	kh	
Ц ц	ts	tz
Ч ч	ch	tch
Ш ш	sh	ch
Щ щ	sch	chtch
Ю ю	Iu, yu	iú*
Я я	Ia, ya	Ia*
Ь ь	,	**

\* O acento é usado para informar que se trata de ditongo.

\*\* A letra “Ь” pode exercer a função do “h” da língua portuguesa, quando combinada com as letras correspondentes a “n” ou “l”.



ANEXO B – MAPA DAS LINHAS DE PRUDENTÓPOLIS



**ANEXO C – REGISTROS EM ÁUDIO**

## Faixas

1. *Ektenia* da Paz.

Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, Linha Esperança, Prudentópolis, 4 de fevereiro de 2008.

2. *Ektenia* da Paz.

Coro dos Irmãos Filósofos e Escolásticos, Ivaí, 26 de maio de 1968.

3. *Ektenia* Insistente.

Coro dos Irmãos Filósofos e Escolásticos, Ivaí, 26 de maio de 1968.

4. Variações *Ektenia*

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, Matinas de Jerusalém, Curitiba, 21 de março de 2008.

## 5. Creio

Coro dos Irmãos Filósofos e Escolásticos, Ivaí, 26 de maio de 1968.

## 6. Rezas iniciais.

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, Matinas de Jerusalém, Curitiba, 21 de março de 2008.

7. Variações *Ektenia*

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, Matinas de Jerusalém, Curitiba, 21 de março de 2008.

8. *Kanon* 1

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, Matinas de Jerusalém, Curitiba, 21 de março de 2008.

9. *Kanon* 2

Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, Matinas de Jerusalém, Curitiba, 21 de março de 2008.

ANEXO D – CAPA DA COLETÂ尼亚 DE CANTOS DA DIVINA LITURGIA  
UCRANIA

