interações
ISSN: 1983-2478
DOI: 10.5752/P.1983-2478.2026v21n2e212t11
PUC Minas

NOTAS À FILOSOFIA DE FLORENSKIJ:
entre nome e símbolo

NOTES ON FLORENSKY'S PHILOSOPHY:
between name and symbol

NOTAS SOBRE LA FILOSOFÍA DE FLORENSKIJ:
entre nombre y símbolo

João Victor de Souza Silva[*]
Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Belo Horizonte, MG, Brasil
E-mail: joaovictorss.ufmg@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6449-8122

RESUMO
Este artigo investiga o pensamento de Pavel Florenskij a partir da relação entre nome, símbolo e ícone, elementos centrais de sua metafísica concreta, marcada pela antinomia como princípio estruturante do real. Parte-se da concepção de linguagem como estrutura antinômica em que o nome não é convenção arbitrária, e sim presença concreta que participa daquilo que designa, uma leitura que dialoga com Bakhtin e desemboca na onomatodoxia, uma controvérsia teológica e filosófica sobre a relação entre o Nome de Deus e a própria divindade, que Florenskij aborda valendo-se da distinção palamita entre essência e energia. Em seguida, o estudo se volta ao ícone como janela entre dois mundos, analisando como ele não representa apenas o sagrado, mas o torna presente, a exemplo da *Mãe de Deus de Vladimir* e de *A Trindade* de Rublev. Conclui-se que, para Florenskij, nome, símbolo e ícone compartilham a mesma lógica: são realidades que excedem a si mesmas, mediando o visível e o invisível numa compreensão sacramental da existência, em que presença e transcendência não se anulam, mas, ao contrário, implicam-se mutuamente.
Palavras-chave: Pavel Florenskij; antinomia; nome; símbolo; metafísica concreta.

ABSTRACT
This article investigates Pavel Florenskij's thought through the relationship between name, symbol, and icon, central elements of his concrete metaphysics, marked by antinomy as a structuring principle of the real. It begins with the conception of language as an antinomic structure in which the name is not an arbitrary convention, but rather a concrete presence that participates in that which it designates, a reading that dialogues with Bakhtin and culminates in onomatodoxy, a theological and philosophical controversy concerning the relationship between the Name of God and divinity itself, which Florenskij approaches by drawing on the palamite distinction between essence and energy. The study then turns to the icon as a window between two worlds, analyzing how it does not merely represent the sacred, but renders it present, as exemplified by the Vladimir

[*] Mestre em Filosofia, especialista em Ciência da Religião e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Mother of God *and Rublev's* The Trinity. *It concludes that, for Florensky, name, symbol, and icon share the same logic: they are realities that exceed themselves, mediating the visible and the invisible within a sacramental understanding of existence, in which presence and transcendence do not cancel each other out but, rather, mutually imply one another.*
Keywords: *Pavel Florenskij; antinomy; name; symbol; concrete metaphysics.*

RESUMEN
Este artículo investiga el pensamiento de Pavel Florenskij a partir de la relación entre nombre, símbolo e icono, elementos centrales de su metafísica concreta, marcada por la antinomia como principio estructurante de lo real. Se parte de la concepción del lenguaje como estructura antinómica en la que el nombre no es una convención arbitraria, sino presencia concreta que participa de aquello que designa, una lectura que dialoga con Bajtín y desemboca en la onomatodoxia, una controversia teológica y filosófica sobre la relación entre el Nombre de Dios y la propia divinidad, que Florenskij aborda valiéndose de la distinción palamita entre esencia y energía. A continuación, el estudio se dirige al icono como ventana entre dos mundos, analizando cómo este no solo representa lo sagrado, sino que lo torna presente, como se ejemplifica en la Virgen de Vladimir *y en* La Trinidad *de Rubliov. Se concluye que, para Florenskij, nombre, símbolo e icono comparten la misma lógica: son realidades que se exceden a sí mismas, mediando lo visible y lo invisible en una comprensión sacramental de la existencia, en la que presencia y trascendencia no se anulan, sino que, por el contrario, se implican mutuamente.*
Palabras clave: *Pavel Florenskij; antinomia; nombre; símbolo; metafísica concreta.*

1 INTRODUÇÃO

Em sua leitura de mundo, ou em sua busca por desenvolver uma *cosmovisão* (*weltanschauung*) coesa e científica, Pavel Florenskij (1882-1937) propôs uma compreensão do real fundamentada não na eliminação das contradições, mas precisamente em sua conservação como elementos constitutivos da existência. Assim, em oposição às concepções racionalistas que procuravam reduzir a realidade a um sistema homogêneo, contínuo e plenamente apreensível pela razão, Florenskij elabora uma *metafísica concreta* marcada pela descontinuidade, pela antinomia e pela mediação simbólica. Entre a matemática, a teologia, a linguagem e a arte sacra, ele desenvolve uma filosofia que tem como traço a polaridade, sendo a verdade manifesta nessa tensão. Nesse horizonte, o ser não se apresenta como identidade estática e autossuficiente, e sim como estrutura relacional na qual o eu e o outro coexistem sem se anularem, conforme se evidencia nos conceitos mobilizados, tais como: contínuo e descontínuo, transcendência e imanência, visível e invisível, unidade e multiplicidade.

Dessa forma, partindo das influências matemáticas de Georg Cantor e Nikolai Bugaev[1],

[1] Bugaev não apenas apresenta as descobertas matemáticas de Cantor para Florenskij, mas também o influencia decisivamente por meio da sua tese de que o problema do descontínuo poderia ser trabalhado e investigado por meio da aritmologia, conforme é destacado em sua comunicação intitulada *Les mathématiques et la conception du monde au point de vue de la philosophie scientifique* e apresentada no Primeiro Congresso Internacional de Matemáticos, realizado em Zurique em 1897 (cf. Bugaev, 1898. p. 206–223).

Florenskij desenvolve uma crítica ao paradigma moderno da continuidade e amplia a noção de descontinuidade para além do domínio formal, convertendo-a em categoria ontológica. Assim, se o real possui estrutura antinômica, também a palavra, o nome e o símbolo participam dessa dinâmica. Isso o leva a desenvolver a concepção de que o nome não é mera convenção linguística, mas presença; o símbolo, do mesmo modo, não apenas representa, mas manifesta; e, por fim, o ícone não constitui uma simples imagem religiosa e um instrumento de devoção, mas se trata de uma abertura concreta, uma *janela* para o invisível.

Com isso, este trabalho busca investigar a relação entre a descontinuidade, a antinomia e a simbolicidade no pensamento de Pavel Florenskij, demonstrando como sua metafísica concreta, tendo a antinomia como princípio unificador, fundamenta uma compreensão ontológica da linguagem e do ícone, os quais fazem a ponte entre o visível e o invisível. Para isso, investiga-se a concepção de linguagem, nome e ícone como formas concretas de mediação entre os dois mundos (cf. Florenskij, 1997, p. 10-13). Ao final, pretende-se evidenciar como a metafísica concreta de Florenskij culmina em uma compreensão sacramental do real, na qual o símbolo participa efetivamente daquilo que revela, embora não o esgote, sendo presença, mas também transcendência. Afinal, é nesse sentido que se compreende o ditado russo de que "o ícone é o momento em que o céu volta a encontrar a terra", pois ele é a personificação específica do espaço intermediário entre dois domínios, o lugar de encontro e interação mútua (Tagliagambe, 2024, p. 157), a imagem vívida da metafísica concreta de Pavel Florenskij. O ícone testemunha que a realidade não se reduz a um único plano de inteligibilidade, uma vez que se apresenta como uma trama de relações entre o finito e o infinito. Por isso, o conhecimento da verdade não pode resultar da absolutização de um único método ou disciplina, e é isso que Florenskij busca exprimir ao afirmar que são necessárias "muitas cordas para tocar o saltério da Eternidade" (1997, p. 119), ou seja, a unidade da verdade só se deixa entrever mediante a convergência de perspectivas diversas, em que a harmonia não elimina as diferenças, entretanto, as integra em uma compreensão mais ampla e concreta do real. Assim, tal como a luz do Tabor (cf. Mt 17:1-9; Mc 9:2-10; Lc 9:28-36) tornou-se visível sem deixar de transcender o sensível, a verdade torna-se acessível por meio da multiplicidade dos saberes sem se esgotar em qualquer um deles, revelando-se, por conseguinte, na unidade que reúne, sem confundir as diversas formas de sua manifestação.

2 NOME E SÍMBOLO: A MEDIAÇÃO ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

O conceito de antinomia é central na filosofia de Pavel Florenskij, utilizando-o para compreender a realidade e destacar a necessidade de se compreender que polos opostos precisam ser mantidos na medida em que a própria estrutura do ser apresenta-se de tal modo, o que nos conduz à sua *metafísica concreta*. Com isso, nem mesmo a linguagem está isenta do paradigma antinômico de Florenskij (2013a, p. 120), de forma que ele conceitua a própria língua como sendo antinômica, e avança ao afirmar que sem essa caracterização a língua não poderia ser o que é.

Dessa forma, a linguagem é compreendida como que possuindo duas inclinações que se excluem mutuamente, quer-se dizer, duas tendências opostas, as quais formam uma *sizígia*. Para exemplificar, pensemos na antinomia que reside na palavra *saudade*. O termo só comunica sentido porque articula simultaneamente uma dimensão compartilhável do significado — geral — e uma experiência singular e subjetiva — individual — daquele que enuncia. Isto é, se separarmos essas duas dimensões que Florenskij chama de *almas* (души), então a língua morre: ou se torna apenas um som sem sentido, ou uma casca vazia de significado pessoal, mas incomunicável. De modo que essa sizígia, ou união de opostos, é o que permite que a língua seja o que é: simultaneamente, um instrumento de estabilidade — para que possamos nos comunicar e nos entendermos — e de liberdade — visto que podemos criar novos sentidos para a palavra, o que torna uma língua viva por excelência. Nota-se, nisto, a importância da língua para se evitar o isolacionismo egoísta (Florenskij, 1997, p. 36), uma vez que a dinâmica da língua exige comunicação, troca e ressignificação por pares; e essa é uma leitura que ressoa na interpretação de Mikhail Bakhtin (1895-1975) que, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (Проблемы поэтики Достоевского)[2], apresenta em sua análise da obra de Dostoiévski uma posição preponderante para o diálogo interpessoal:

> Compreende-se perfeitamente que no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é o limiar da ação, mas a própria ação. Tampouco é meio de revelação, de descobrimento do caráter como já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros, mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. No plano da sua concepção de

[2] Essa obra foi publicada pela primeira vez em 1929, depois republicada com acréscimos e com a mudança de seu título em 1963. Trata-se de um texto de grande importância para os estudos de Dostoievski, onde Bakhtin discute conceitos importantes para se compreender as obras literárias de Dostoievski e apresenta o diálogo como fio condutor essencial dos personagens de Fiódor.

> mundo utópico-religiosa, Dostoiévski transfere o diálogo para a eternidade, concebendo-o como um eterno co-júbilo, um eterno co-deleite, uma eterna con-córdia. No plano do romance isso se apresenta como inconclusibilidade do diálogo, apresentando-se primariamente como infinidade precária deste. Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência (Bakhtin, 2010, p. 272).

Nesse excerto, Bakhtin apresenta que em Dostoiévski o diálogo não é apenas uma técnica, um instrumento da narrativa dos personagens, mas é a própria forma da existência humana, isto é, comunicação, por isso "ser significa comunicar-se pelo diálogo". O eu, portanto, é interpelado no diálogo e nunca se encontra de modo conclusivo, porém, transforma-se pelo outro. Nesse aspecto, as personagens do romance resistem à definição final, pois se o ser é dinâmico, uma palavra não consegue condensar e esgotar a pessoa, visto que ela é ontologicamente inconclusa. A diferença entre Bakhtin e Florenskij é que este radicaliza essa concepção, saindo da esfera da dinâmica entre consciências e alçando uma ontologia trinitária da Verdade. Se em Bakhtin o diálogo é condição de existência e a pluralidade permanece aberta, em Florenskij a relação aponta para uma unidade ontológica que é superior, trata-se da Trindade — que é eternamente relação, conforme a noção de *pericorese*, também expressada pela metáfora poética da *dança da Trindade* —, que oferece um fundamento ontológico para a multiplicidade, de modo que a "verdade é a contemplação de si mesmo através do Outro em um Terceiro: Pai, Filho e Espírito. Tal é a definição metafísica da "essência" (*ousia*) do Sujeito autoprovante, que é, como é evidente, uma relação substancial" (Florenskij, 1997, p. 37), de modo que em Florenskij a relação não permanece indefinidamente inconclusa, mas encontra plenitude nessa comunhão substancial da Trindade.

E é justamente nesse horizonte que Florenskij concebe a palavra, em dinamicidade, mas também sedimentada historicamente, ou ainda, amadurecida:

> Essa palavra deve compartilhar *simultaneamente uma* e *outra natureza*, deve ser ao mesmo tempo elástica e rígida, tanto individual quanto universal, tanto brotando num instante quanto definida historicamente ao longo dos séculos, tanto uma ação arbitrária minha quanto uma ação coercitiva que pesa ameaçadoramente sobre mim. "A tua veste não se gastou sobre ti e o teu pé não inchou durante estes quarenta anos", dizia Moisés a Israel, recordando os anos maravilhosos da peregrinação de quarenta anos (*Deuteronômio* 8,4). Mas essa extraordinária conservação das vestes e dos calçados ainda não explica como foi possível a peregrinação no deserto, uma vez que em quarenta anos as crianças se tornaram adultas e as vestes e os calçados, embora não tivessem se desgastado, deveriam, contudo, ter ficado pequenos. Por isso, nas lendas da Galileia apresenta-se uma explicação

> suplementar à questão, precisando que as vestes e os calçados de Israel não apenas não se desgastaram, mas, de maneira surpreendente, ajustavam-se sucessivamente aos seus respectivos proprietários à medida que eles cresciam. Eis como deve ser a palavra madura: imutável e *ao mesmo tempo* adaptável, sobre a qual se desenvolvem a ciência e a filosofia e da qual ambas vivem (Florenskij, 2013a, p. 123-124, tradução nossa).[3]

Nesse sentido, conclui-se que a palavra não é meramente influenciada, mas participa da estrutura do real, em outras palavras, ela não é externa, pois se ela participa, então, de algum modo, também pertence à própria manifestação do ser. Além disso, a imagem da *peregrinação no deserto* é bastante elucidativa, pois coloca a questão da palavra no horizonte histórico, o que permite a Florenskij (2013a, p. 119) afirmar que a história da ciência é, na verdade, uma "história da conquista", de modo que a conquista se dá pela definição de termos que é propriamente delimitar e comunicar aquilo que o objeto é, fixando-o, embora o mantenha dinâmico e vivo. Por conta desse aspecto é peculiar observar como a palavra passa a vigorar como mediação de comunicação, conforme o seu enraizamento que revela sua raiz originária. Por isso, Florenskij aponta para a raiz etimológica e semasiológica da palavra *termo*. *Terminus* deriva da raiz *ter*, cujo significado é "atravessar", de modo que, essencialmente, sua principal acepção trará consigo a ideia de "limite", conforme também indicam as palavras gregas correspondentes a *termo* em grego: ὅρος e ὁρισμός, relacionadas ao ato de delimitar (Florenskij, 2013a, p. 140), uma vez que o vocábulo "*hóros* significa, de fato: 'tanto limite de um terreno', quanto 'definição', quanto 'termo'", enquanto desse vocábulo surgiu "*horismós*, para indicar a 'definição' em sentido próprio", sendo concebida, a partir de João Damasceno (675-749), como o ato de separar a natureza de cada coisa da natureza de outra (Florenskij, 2013a, p. 140-144).

> Aplicado à linguagem filosófica e científica, compreende-se, portanto, o uso da palavra "termo", *terminus*, *hóros*. Trata-se de uma espécie de delimitação, de fronteira do pensamento. Na possibilidade indeterminada do pensamento, que se estende diante de nós, movendo-se *com todos os meios*

[3] *"Questa parola deve condividere simultaneamente e l'una e l'altra natura, deve cioè essere tanto elastica quanto rigida, tanto individuale quanto universale, tanto sgorgante in un batter d'occhio quanto definita storicamente nel corso dei secoli, tanto una mia azione arbitraria quanto un'azione coercitiva che incombre minacciosamente su di me. «Il tuo vestio non ti si è logorato addosso e il tuo piede non si è gonfiato durante questi quarant'anni», diceva Mosè a Israele, rievocando gli anni meravigliosi della peregrinazione durata quarant'anni (Deuteronomio 8,4). Ma questa straordinaria conservazione delle vesti e delle calzature ancora non spiega come fu possibile peregrinazione nel deserto, dal momento che quarant'anni i fanciulli si fecero adulti e le vesti e le calzature, sebbene non si fossero logorate, dovevano comunque essere passate di misura. Per questo nelle leggende della Galilea viene fornita una spiegazione supplementare alla questione posta, precisando che le vesti e le calzature di Israele non solo non si erano logorate, ma in modo stupefacente si adattavano di volta in volta ai loro rispettivi proprietari a mano a mano che crescevano. Ecco, siffatta, cioè immutabile e al contempo adattabile, deve essere la parola matura, sulla quale si sviluppano la scienza e la filosofia e della quale entrambe vivono."*

> no imenso mar do pensar, em seu fluxo contínuo, o próprio pensamento estabelece para si limites rígidos, pedras de fronteira inamovíveis que, além disso, são colocadas como algo reconhecido como inviolável sob juramento, como certezas concretas elevadas no espírito, implantadas pelo pensamento — isto é, simbolicamente — por meio de um ato supralógico, com uma vontade supraindividual, embora se manifeste através do indivíduo: nasce então a *consciência* (Florenskij, 2013a, p. 147, tradução nossa).[4]

Para Florenskij (2013a, p. 121), o termo, quando amadurecido pelo tempo, pela definição, assemelha-se ao "aço", torna-se, assim, uma invariante espiritual, e nisso consiste a simbolicidade da palavra. Afinal, ao que parece, o termo amadurecido é o que permite que tenhamos um contato com o objeto que os apóstolos ou os filósofos gregos tiveram em sua época. O termo, consequentemente, impede que o conhecimento se dissipe na *confusão de Babel* ou no relativismo linguístico. Em decorrência disso, percebem-se os traços da metafísica concreta de Florenskij, pois ao fazermos menção ao nome de um objeto, que carrega consigo uma delimitação, não se trata apenas de um nome abstrato e vazio, mas de um nome carregado de sentido, que distingue seu objeto e que participa dele, sendo, portanto, *símbolo*, ou seja, é uma representação, contudo, uma que contém em si aquilo que representa, por isso o nome se torna mediação, um ponto de contato por meio do qual o intelecto *toca* no objeto. E essa abordagem de Florenskij (2013a, p. 121) empreende seu itinerário, novamente, na antinomia, que é a tensão chamada de *turgor vitalis*, que é quando a contraditoriedade da língua se adensa e se cristaliza, portanto, chegando ao ponto de maturação.

Em última análise, Florenskij (2001, p. 21) está tratando a linguagem não como pura abstração ou certa organização dos sons, mas como objetos espirituais sólidos e com capacidade comunicativa, levando-o a refletir sobre um "'pensamento universal humano' (общечеловеческая мысль): a ideia de que há um nexo entre a essência e sua energia".

A tese de Florenskij (2020, p. 4) é bastante perspicaz e interessante, uma vez que se situa entre as suas discussões a respeito *do que é* e *qual a origem* do platonismo, que para além de um grande estímulo para a vida cultural, também é compreendido como a "filosofia natural de toda a religião", uma afirmação que ele sustenta ao sugerir que o platonismo nasce de um fundo mais arcaico do que a filosofia racional abstrata normalmente reconhece; na verdade, o platonismo é uma ampla visão de mundo, que se trata de uma transformação

[4] *"Applicato al linguaggio filosofico e scientifico, si comprende dunque l'uso della parola «termine»,* terminus, hóros. *Essa è una specie di delimitazione, di confine del pensiero. Nella indeterminata possibilità del pensiero, che giace innanzi, di muoversi* con tutti i mezzi*, nell'immenso mare del pensiero, nel suo continuo fluire, il pensiero stesso si pone dei limiti rigidi, delle pietre di confine inamovibili che, per di più vengono poste come qualcosa che è stato riconosciuto inviolabile sotto giuramento, come delle certezze concrete, innalzate nello spirito, impiantate dal pensiero, in senso cioè simbolico, tramite un atto sovralogico, con una volontà sovraindividuale, nonostante si manifesti attraverso l'individuo: nasce allora la coscienza."*

intelectualizada e filosófica de uma experiência mágica e sagrada do mundo (Florenskij, 2013b, p. 19). Assim, com mágica, Florenskij não se refere a uma superstição vulgar ou ilusionismo, e sim a uma experiência concreta da ligação entre nome, coisa, símbolo e realidade, ou seja, há uma continuidade ontológica entre símbolo e ser, de modo que as culturas arcaicas compreendiam que o nome participava da essência da coisa nomeada.

> A visão mágica do mundo não entra na esfera racional. Por isso, a tentativa de expô-la de maneira abstrata conduz sistematicamente a uma série de esquemas racionais mutuamente incompatíveis — fragmentos de um sistema completo. O mesmo ocorre com o sistema de Platão. O que mais surpreende, todavia, é que até mesmo os *fragmentos* de ambas as visões de mundo são análogos entre si precisamente por causa de sua incompatibilidade intrínseca. Antes de tudo, *as ideias* — eixo central da construção platônica — possuem, para a razão, *dois* pontos de apoio *distintos*. Elas são instrumento de conhecimento daquilo que verdadeiramente existe, mas são também — elas mesmas — a realidade cognoscível. As ideias são o que há de mais subjetivo, mas são igualmente objetivas; são ideias, mas também são reais. Na visão *mágica* do mundo (como já vimos), são precisamente os *nomes* que possuem tal duplicidade. Eles são *instrumento* para o contato mágico com a realidade: se se conhece o nome, pode-se conhecer a coisa; e, contudo, eles são também a própria *realidade* mística cognoscível (Florenskij, 2013b, p. 58, tradução nossa)[5].

Dessa forma, o nome passa a ser compreendido como princípio ideal e real; transcendente e imanente em relação àquele que dele é portador (Florenskij, 2013b, p. 60). Nesse sentido, há comunicação entre o nome e a coisa, que é um vaivém que não pode ser esgotado por definições, e um tipo de pensamento que levou Pavel Florenskij (2013b, p. 47) até a *filosofia do nome*, ou ainda, até a *onomatodoxia* (Имяславие), precisamente, *a glorificação do Nome*, que consiste em conservar a essência espiritual dos nomes, sua força vital; protegê-los da corrupção e permitir que eles mantenham sua glória e dignidade (2001, p. 41), pois "o nome da coisa é a ideia-força-substância-palavra que fixa a unidade da essência na multiplicidade de suas manifestações, e que mantém e forma o próprio ser da coisa" (2013b, p. 55). Nesse horizonte, faz-se importante observar as considerações de Florenskij a respeito das narrativas míticas da antiga Grécia. Nos idos de 1909, na Academia Teológica de

[5] *"La visione magica del mondo non rientra nella sfera razionale. Per questo il tentativo di esporla in maniera astratta conduce sistematicamente a una serie di schemi razionali fra loro incompatibili – frammenti di un sistema compiuto. Lo stesso accade con il sistema di Platone. Ciò che più sorprende, tuttavia, è che persino i frammenti di entrambe le visioni del mondo sono fra loro analoghi proprio per la loro intrinseca incompatibilità. Innanzi tutto, le idee – cardine portante della costruzione platonica – per la ragione hanno due punti d'appoggio distinti. Esse sono strumento di conoscenza di ciò che veramente esiste, ma sono anche – esse stesse – la realtà conoscibile. Le idee sono quanto di più soggettivo esista, ma sono anche altrettanto oggettive; esse sono ideali, ma sono anche reali. Nella visione magica del mondo (lo abbiamo già visto) sono proprio i nomi a possedere una tale duplicità. Essi sono strumento per il contatto magico con la realtà: se si conosce il nome si può conoscere la cosa; eppure essi sono anche la realtà mistica conoscibile."*

Moscou, Florenskij ministrou um ciclo de aulas que, em 1917, resultou no livro *Primeiros passos da filosofia* (Первые шаги философии). Dentre tantos temas abordados, ele apresentou em uma de suas lições a recuperação de uma concepção de Clermont-Ganneau (1846-1923), encontrada em *Mythologie iconologique,* para elucidar a ideia de que não é o mito o verdadeiro responsável por gerar suas representações pictóricas; pelo contrário, são essas representações que moldam e dão vazão ao mito (Florenskij, 2022, p. 118).

Por conseguinte, essa leitura é emblemática, visto que revela a dimensão ontológica do nome na filosofia de Florenskij. O mito surge a partir da potência espiritual que se manifesta na realidade concreta e busca expressão simbólica na linguagem. Nesse contexto, os nomes divinos não constituem designações arbitrárias, mas modos de manifestação energética do próprio real. É nesse sentido que Florenskij aproxima figuras como Zeus, Poseidon e Dioniso: embora distintos enquanto formas míticas, esses deuses exprimem diferentes irrupções de uma mesma potência sagrada e cósmica. Zeus manifesta a ordem celeste e soberana; Poseidon, a profundidade telúrica e caótica; Dioniso, o excesso vital e extático que dissolve as formas fixas. O mito nasce, portanto, da tentativa humana de nomear essas forças reais e espirituais que atravessam o mundo. O nome divino torna-se, assim, não mero signo convencional, e sim condensação simbólica dessa manifestação. É precisamente nessa leitura que Florenskij (2022, p. 118) afirma a existência de uma "indissolúvel tétrade temática", constituída por Creta, Zeus, o touro e o mar. Essa tétrade não representa uma simples associação mítica entre elementos dispersos, mas uma unidade simbólica originária da religião grega arcaica. Creta figura como centro sagrado primordial; Zeus, como nome geral da potência divina masculina; o touro, como manifestação vital, sacrificial e ctônica dessa força; e o mar, como dimensão cósmica, profunda e indiferenciada do real.

Desse modo, uma vez que Florenskij (2022, p. 123) observa que o mundo antigo não conhecia plenamente a noção de personalidade individual, a ponto de não ser possível uma delimitação absolutamente fixa entre os deuses, os diferentes nomes divinos não exprimem individualidades autônomas e rigidamente separadas, mas modalidades de manifestação de uma mesma profundidade ontológica primordial. Por isso, Zeus, Poseidon e Dioniso devem ser compreendidos menos como entidades isoladas do que como expressões diversas dessa potência espiritual de um único fundamento sagrado, designado pelo nome comum Ζεὺς Κρητογενής (Florenskij, 2022, p. 119). E esse não é simplesmente o Zeus olímpico clássico, racionalizado e celeste da tradição posterior; na verdade, ele é um estrato religioso muito mais arcaico, telúrico e indiferenciado, no qual o nome divino conserva ainda sua potência ontológica originária e sua inseparabilidade em relação às forças reais que se manifestam;

de modo que o nome parece ser uma teofania — não no sentido forte, uma vez que a essência divina permanece transcendente —, e sim na medida em que representa e materializa a manifestação do invisível.

Por isso o símbolo — que, em outras palavras, é uma "uma realidade que é mais do que ela mesma" (Florenskij, 2001, p. 28) — não apenas aponta e descreve, mas constitui aquilo que suporta. E embora não fosse discípulo de Gregório Palamas (ca. 1296-1359), a influência dele sobre Florenskij foi notável (Oppo, 2024, p. 32), dado que é a partir da teologia de Palamas a respeito da relação entre essência (οὐσία) e energia (ἐνέργεια), que Florenskij desenvolve seu pensamento de que os nomes não são meras etiquetas linguísticas, uma vez que são aquilo que nomeiam. Uma leitura que é bastante emblemática e captada pelo poeta Manuel Bandeira (1886-1968), em *Os nomes*:

> Santinha nunca foi para mim o diminutivo de Santa.
> Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado.
> Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.
> Era a intuição rápida, o medo de tudo, um certo modo de dizer "Meu Deus, valei-me" (Bandeira, 1993, p. 222).

Observa-se que o nome não é uma designação arbitrária, contudo, possui densidade, presença concreta. Bandeira afasta-se do significado abstrato e lexical do termo para preenchê-lo com uma realidade singular, de modo que há presença no nome. Entrementes, essa discussão na qual Florenskij se insere surge a partir da controvérsia entre monges no Monte Atos, no século XX, em que o centro da disputa estava no estatuto ontológico do nome de Deus. E disso surge a *onomatodoxia*, uma posição de monges que defendiam: "O Nome de Deus é o próprio Deus, mas Deus não é apenas o Nome". Uma resposta potente contra aquilo que foi chamado de "ilusionismo teológico" e "subjetivismo teológico" (Florenskij, 2001, p. 19). Esses monges, ao seguirem o pensamento de Palamas de que Deus é inacessível em sua *essência* (οὐσία), mas comunicável por suas *energias* (ἐνέργειαι), conseguiram defender a concepção de que o nome participa energeticamente da presença divina sem se identificar exaustivamente com a essência de Deus. Nos termos de Florenskij:

> A posição teológica da veneração do nome exprime-se na fórmula:
> "O nome de Deus é o próprio Deus".
> De maneira mais precisa, dever-se-ia dizer:
> "O nome de Deus é Deus, ou seja, o próprio Deus. Mas Deus não é nem o seu nome, nem o Seu próprio Nome".
> O modo mais claro de formular isso encontra-se na língua grega, que é particularmente adequada para exprimir as nuances do pensamento filosófico:

Tò Onoma toû Theoû
Theós esti
kaì dè o Theós
áll'o Theós
oúte ónoma
oúte tò eautoû Onomá ésti (Florenskij, 2001, p. 41-42, tradução nossa).[6]

3 O ÍCONE COMO *JANELA* ENTRE DOIS MUNDOS: PRESENÇA E TRANSCENDÊNCIA

Nesse horizonte simbólico — em que o símbolo aponta para uma realidade que o ultrapassa (Florenskij, 2001, p. 28), ao mesmo tempo em que realiza a mediação do invisível no visível — o ícone ocupa um lugar decisivo no pensamento de Pavel Florenskij. Assim como o Nome divino é verdadeiramente Deus sem, contudo, esgotar a plenitude do ser divino — pois Deus é maior que o próprio Nome, embora nele se ofereça um ponto real de contato cognoscível ao homem — também o ícone manifesta uma presença que transcende sua materialidade sensível, tornando visível aquilo que, em si mesmo, permanece invisível.

Assim como o nome não é mero signo convencional ou etiqueta linguística, mas sim participação concreta na realidade espiritual que manifesta, também o ícone não é reduzido, em Florenskij, à representação estética ou à ilustração religiosa com fins decorativos. Pelo contrário, o ícone possui sua vida e cumpre sua tarefa ao "dar testemunho do mundo celestial" (Florenskij, 2016, p. 81). Nele encontramos o nexo que conecta o visível e o invisível, o limiar entre esses dois mundos que representam o início da discussão no *Iconóstase* (Иконостас), redigido em 1922, em que céus e terra são contrastados na passagem bíblica de *Gênesis* 1:1 (Florenskij, 2016, p. 27).

Quando estamos diante de um ícone, ele não apenas remete ao sagrado como algo que não está presente, mas torna visível a manifestação energética do invisível no sensível, fazendo-o presente. Para ilustrarmos, consideremos o caso do *Ícone da Mãe de Deus de*

[6] *"La posizione teologica della venerazione del nome si esprime nella formula:*
«Il nome di Dio è Dio stesso».
Più articolatamente si dovrebbe dire:
«Il nome di Dio è Dio, ovvero Dio stesso. Ma Dio non è né il suo nome, né il suo Nome Stesso».
Il modo più chiaro per formulare ciò lo troviamo nella lingua greca, che è particolarmente adatta a rendere le sfumature del pensiero filosofico:
Tò Onoma toû Theoû
Theós esti
kaì dè o Theós
áll'o Theós
oúte ónoma
oúte tò eautoû Onomá ésti."

Vladimir (Владимирская икона Божией Матери)[7]: sua força não reside na fidelidade mimética da imagem, e sim na capacidade de instaurar uma abertura para outra ordem do real. Diante dele, a percepção ordinária é deslocada da materialidade da escrita e o ícone aparece, assim, como um limiar em que o sensível se torna transparência do transcendente.

Também conhecido como *A Mãe de Deus da Ternura*, ou apenas como *Vladimirskaia* na Rússia, este ícone, historicamente, revela-nos a importância teológica e espiritual desse símbolo para a religiosidade e para a vida dos ortodoxos. Afinal, esse é um ícone que foi levado a guerras várias vezes e ao qual se atribui verdadeiros milagres frente a batalhas difíceis. Uma atitude iconófila que ainda hoje pode ser vista, por exemplo, na resistência ucraniana à invasão russa. Atingido por um míssil, o museu de Khanenko, em Kiev, teve ícones dos séculos VI e VII transportados e expostos no museu do Louvre, na França, dentre os quais constava o ícone de Sérgio e Baco, mártires militares venerados no Oriente (Vian, 2023). Isto porque os ícones são vistos como a presença dos santos para os quais apontam, trazendo alento, mas também esperança de vitória em meio à guerra.

A tradição afirma que o *Ícone de Vladimir* é de autoria do evangelista Lucas, que se utilizou da madeira da mesa na qual o Salvador comeu juntamente com Maria, sua mãe, e José, seu pai, para escrevê-lo. Em 1395, Tamerlão — também conhecido como Timur, o coxo — chegou até a fronteira de Ryazan, conquistando a cidade de Yelets e avançando em direção a Moscou, aproximando-se das margens do rio Don. Diante da iminente invasão, o príncipe Basílio I rezou incessantemente e escreveu ao metropolita Cipriano, de Kiev e de toda a Rússia para que fizesse súplicas de misericórdia e arrependimento durante a festa da Dormição da Mãe de Deus. E, enquanto o ícone era transportado de Vladimir para Moscou, o povo ajoelhava-se ao longo do caminho, suplicando pela salvação da terra russa. Nesse contexto, enquanto os habitantes de Moscou acolhiam o ícone no campo de Kuchkovo, Tamerlão dormia em sua tenda e em sonho recebeu a visão em que Maria ordenava que ele deixasse as terras da Rússia. Ao acordar aterrorizado e receber uma resposta de seus intérpretes, ele então retirou o seu exército do campo de batalha. Em homenagem a essa salvação, na planície de Kuchkovo foi construído o Mosteiro Sretensky, sendo que a palavra Sretensky tem a acepção de encontro, pois nessa planície ocorreu o encontro do povo com o ícone e a libertação milagrosa da terra russa diante de Tamerlão (Doxologia, s.d.). Por isso o ícone não é visto como apenas uma imagem, mas sim como presença.

[7] O *Ícone da Mãe de Deus de Vladimir* foi escrito em Constantinopla e, posteriormente, transferido para Vladimir. Recentemente, a obra foi transferida da Galeria Tretyakov para a Catedral de Cristo Salvador, em Moscou. Uma imagem do ícone pode ser consultada no acervo digital da Galeria Tretyakov, disponível em: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/9198?lang=en.

O *Ícone da Mãe de Deus de Vladimir* pode ser analisado a partir de diversos ângulos, desde o seu manto mafórico, que cobre a cabeça e os ombros da virgem, passando pela túnica dourada de seu filho Jesus, até a imagem de Maria como uma escada para o céu, uma alusão ao *Hino Acatisto*, dada a aparência de movimento de subida do menino no colo de sua mãe; ou ainda o pescoço inchado do menino Jesus, que parece evocar o conceito de *pneuma* advindo do Espírito Santo. Percebe-se, com isso, que o símbolo do ícone não se esgota. No entanto, um dos aspectos mais notáveis, que causa um despertar ou até mesmo uma transformação naquele que observa, trata-se do olhar melancólico da Mãe de Deus. Esse olhar retoma a passagem em que Simeão abençoou o menino e disse a Maria que esse menino estava destinado tanto para ruína como para levantamento de muitos, conforme relato de Lucas 2:35: "(também uma espada traspassará a tua própria alma), para que se manifestem os pensamentos de muitos corações". Na *perspectiva inversa* (Florenskij, 2012, p. 23), o que vemos é um ícone com alma e que se expressa. Maria tem esse olhar melancólico porque sabe do futuro de seu filho, do seu sacrifício de sangue para redimir a humanidade caída e como a vinda de seu filho revelaria as verdadeiras intenções dos corações e a fé de muitas pessoas. Nessa leitura, o observador é transportado para o ícone. E nisso consiste a *perspectiva inversa*, o ícone olha para o observador e se comunica, e não o contrário; e pode isso fazer pelo fato de que o ícone é aquilo que representa, sendo a mediação concreta, ou ainda a *janela* e a *porta* entre o sensível e o espiritual.

> O ícone evoca um arquétipo, isto é, desperta na consciência uma visão espiritual: para aquele que contemplou essa visão de modo claro e consciente, a nova visão — a segunda —, por meio do ícone, torna-se também clara e consciente. Em outra pessoa, ao contrário, o ícone desperta a percepção de algo espiritual que permanece adormecido nas profundezas da consciência; em todo caso, ele não apenas confirma a existência dessa percepção, mas faz sentir ou permite que se aproxime da consciência precisamente uma experiência desse tipo. Com o florescimento das orações dos grandes ascetas, os ícones frequentemente eram não apenas uma janela através da qual se viam os rostos neles figurados, mas também uma *porta* pela qual esses rostos entravam no mundo sensível. Precisamente dos ícones desciam, na maior parte das vezes, os santos quando apareciam às pessoas em oração. Em menor medida, embora de modo semelhante, muitos tiveram experiência dessas manifestações, e não se tratava propriamente de ascetas: refiro-me àquele intenso sentimento, que atravessa a alma, da realidade do mundo espiritual; sensação que, com o mesmo efeito de uma punhalada ou de uma queimadura, surpreende repentinamente qualquer um que tenha contemplado pela primeira vez algumas santíssimas obras da arte iconográfica. Nesse caso, não resta o menor espaço, naquele âmbito que se abriu através do ícone, para pensamentos subjetivos; tão vivo, tão indiscutivelmente objetivo e originário aparece o mundo espiritual diante de nosso olhar, *tanto* espiritual *quanto* físico. O ícone se abre como uma visão luminosa, transbordante de luz. E pouco importa se está colocado vertical ou horizontalmente; só se pode dizer

> que a visão se eleva a partir do ícone. A visão é compreendida como algo superior a tudo o que a rodeia, e considera-se que permanece em outro espaço, *o seu próprio*, e na eternidade. Diante dessa visão, apazigua-se o ardor das paixões e desaparece a vaidade do mundo; a visão é percebida como ultramundana, qualitativamente superior a este mundo, atuando desde *sua própria* esfera aqui, entre nós. Sem dúvida ela existe, é obra do pincel; mas é inacreditável que exista, e não se acredita nos próprios olhos quando testemunham essa beleza triunfante e vitoriosa. Tal é o efeito de *A Trindade* de Andrei Rublev; tal é a incomparável impressão que causa a *Mãe de Deus de Vladimir* (Florenskij, 2016, p. 80-81, tradução nossa).[8]

Florenskij insiste no ícone, afirmando se tratar de um arquétipo. Nele não se encontra uma figura pictórica, visto que ao ser contemplado, quem o faz é conduzido à presença espiritual da realidade que no ícone é manifestada. No entanto, esse direcionamento não é meramente psicológico ou apenas simbólico, pois o ícone possui uma eficácia espiritual objetiva: ele desperta na consciência humana uma visão que já existe, embora esteja obscurecida, de modo que a contemplação surge como atualização da percepção espiritual e, então, o invisível não é produzido subjetivamente pela imaginação; ele se revela. E essa manifestação ocorre na consciência humana porque ela possui uma estrutura ontológica que permanece aberta ao transcendente, afinal, a alma humana é entendida como tendo afinidade ontológica com o mundo espiritual que é compreendido como existindo objetivamente, por isso a metáfora de Florenskij de que o ícone é uma *janela* para o transcendente, bem como *portas* pelas quais os santos penetram o mundo sensível, sendo o ícone, portanto, um limiar entre os dois mundos. O ícone é capaz de suspender o fechamento psicológico do indivíduo

[8] *"El icono evoca un arquetipo, es decir, despierta en la conciencia una visión espiritual: para aquel que ha contemplado esta visión de modo claro y consciente, la nueva visión, la segunda, por medio del icono resulta también clara y consciente. En otra persona, por el contrario, el icono despierta la percepción de algo espiritual, que está adormecida en profundidad bajo la conciencia; en todo caso, no confirma simplemente la existencia de esta percepción, sino que hace sentir o deja que se acerque a la conciencia precisamente una experiencia de este tipo. Con la floración de las plegarias de los grandes ascetas, los iconos eran con frecuencia no solo una ventana a través de la cual se veían los rostros figurados en ellos, sino también una puerta por la que entraban estos rostros en el mundo sensible. Precisamente de los iconos descendían la mayoría de las veces los santos cuando se aparecían a las personas que rezaban. En menor medida, aunque de un modo semejante, eran muchos los que tenían experiencia de estas manifestaciones, y no se trataba precisamente de ascetas: me refiero a aquel intenso sentido, que atraviesa el alma, de la realidad del mundo espiritual; sensación que, con el mismo efecto de una puñalada o de una quemadura, sorprende de repente a cualquiera que haya contemplado por primera vez algunas santísimas obras del arte iconográfico. En este caso no queda ni el más mínimo resquicio, en aquel espacio que se ha abierto a través del icono, para los pensamientos subjetivos; tan vivo, tan indiscutiblemente objetivo y original aparece el mundo espiritual ante nuestra mirada, tanto espiritual como física. El icono se abre como una luminosa visión rebosante de luz. Y da igual cómo esté colocado, vertical u horizontalmente; solo se puede decir que la visión se alza desde el icono. La visión se comprende como algo superior a todo lo que la rodea, y se considera que permanece en otro espacio, el suyo propio, y en la eternidad. Delante de esta visión se aplaca el ardor de las pasiones y desaparece la vanidad del mundo, la visión se percibe como ultra-mundana, cualitativamente superior a este mundo, actuando desde su propia esfera aquí, entre nosotros. Sin duda existe, es la obra del pincel; pero resulta increíble que exista, y no crees a tus propios ojos cuando dan testimonio de esta triunfante y victoriosa belleza. Tal es el efecto de «La Trinidad» de Rubliov, tal es la incomparable impresión que causa «La Madre de Dios de Vladímir».*"

moderno, uma vez que abre um horizonte diverso, de vários níveis de ser: sensível, espiritual, simbólico e litúrgico. O que explica a descrição de Florenskij (2016, p. 80) de que ao contemplar um ícone, o observador é atingido na alma por uma força avassaladora, como de "uma punhalada ou de queimadura", elevando a experiência estética para uma experiência metafísica, em que a matéria parece tornar-se transparente ao transcendente, reconciliando a matéria e o espírito, o visível e o invisível. Tal como o exemplo do ícone da *Mãe de Deus de Vladimir* e do ícone *A Trindade* (Тро´ица) de Andrei Rublev.[9]

O ícone *A Trindade* é a busca por exprimir a essência espiritual da Santíssima Trindade e que fosse a concretização pictórica do seu nome (De Tommaso, 2016, p. 14), também conhecida como *A Hospitalidade de Abraão*, que marca a cena de *Gênesis* 18, na qual Abraão e Sara recebem a visita de três homens nos carvalhais de Manre. E nesse encontro recebem a promessa de Deus de que haveriam de ter um filho, Isaque. O ícone, portanto, expressa essa manifestação da Trindade no sensível, isto é, Deus vindo até o homem e se revelando. E nesses termos, o ícone é entendido como "uma escola do olhar", cujo olhar é aberto à transcendência e o fiel "contempla ao invisível, ao essencial denominado hipóstase (o que está sob a substância), à Presença divina" (De Tommaso, 2016, p. 5). E, assim, no entender de Florenskij (1977, p. 64), "entre todas as demonstrações filosóficas da existência de Deus, a mais persuasiva é aquela da qual não se faz menção nos manuais: ela pode ser formulada pelo silogismo: 'Existe a Trindade de Andrei Rublev, logo Deus existe'", pois o ícone não *imita* como a arte renascentista, pelo contrário, ele participa do que representa e sem essa participação, consequentemente, o ícone não seria o que é, isto é, a Trindade — embora a Trindade não seja o ícone. E essa harmonia das figuras no ícone, a ausência de um individualismo psicológico, a circularidade da composição, a união das três pessoas da Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo, são os elementos da expressão de uma verdade espiritual e concreta que transcende o artista e a sua própria obra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, observa-se que a filosofia de Florenskij não se limita a propor uma alternativa ao racionalismo moderno, mas implica uma reconfiguração mais profunda do próprio estatuto do real, pois ao deslocar a centralidade da identidade para a relação, sua

[9] O ícone *A Trindade* foi escrito por Andrei Rublev entre aproximadamente 1420 e 1430. Produzido para a Catedral da Assunção do Mosteiro da Trindade de São Sérgio, encontra-se atualmente preservado na Galeria Tretyakov, em Moscou. Uma imagem do ícone pode ser consultada no acervo digital da Galeria Tretyakov, disponível em: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8812?lang=en&utm .

metafísica oferece uma nova forma de compreender o sujeito e o objeto, não mais como instâncias autossuficientes, uma vez que o ser depende de mediação e comunicação. Assim, a antinomia não surge como falha lógica a ser corrigida, e sim como índice estrutural de uma realidade que se sustenta na diferença não suprimida e no entendimento de que continuidade e descontinuidade são duas esferas distintas, mas que se aproximam, conclusões que Florenskij entende serem demonstradas até mesmo na matemática, conforme os estudos de Cantor e Bugaev.

Por essa razão, a imagem sagrada não pode ser compreendida segundo categorias puramente psicológicas, subjetivas ou naturalistas. O ícone é símbolo no sentido forte empregado por Florenskij: uma realidade que é mais do que ela mesma. Nele, o invisível torna-se sensivelmente acessível sem perder sua transcendência, do mesmo modo que, na teologia palamita, as energias divinas comunicam-se realmente sem que a essência divina seja esgotada. O ícone torna-se, assim, um ponto de passagem entre o visível e o invisível, entre o sensível e o espiritual, condensando em forma imagética aquilo que a *onomatodoxia* afirmava a respeito do nome: a inseparabilidade entre manifestação e presença. A linguagem, portanto, não se acrescenta ao ser como um sistema externo de significação; ela participa de sua dinâmica interna, na qual presença e ocultamento não se excluem, mas, ao contrário, implicam-se mutuamente.

Nesse horizonte, o mundo deixa de ser compreendido como um conjunto de objetos isolados e fechados em si mesmos. Toda realidade torna-se simbólica, isto é, atravessada por uma profundidade ontológica que nela se manifesta sem jamais se esgotar. A linguagem, a imagem e o símbolo convertem-se, assim, em lugares de passagem, limiares nos quais o invisível irrompe no sensível e o eterno toca o tempo. Talvez resida precisamente aí a originalidade da *metafísica concreta* de Florenskij: pensar o real não como identidade estática e transparente à razão, e sim como mistério antinômico que continuamente se revela sem jamais deixar de transcender aquilo por meio do qual se manifesta. Por isso, não podemos escolher um dos mundos, pois é na escolha de um dos lados que nasce a heresia (Florenskij, 1997, p. 119). Todavia, é preciso assumir os dois polos como a real constituição do ser, e sem os quais não se pode conhecê-lo de modo integral.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BANDEIRA, Manuel. Os nomes. *In*: Bandeira, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 222.

BÍBLIA. **Bíblia sagrada**: Almeida revista e atualizada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BUGAEV, Nikolai Vasilievich. Les mathématiques et la conception du monde au point de vue de la philosophie scientifique. *In*: RUDIO, Ferdinand (Ed.). **Verhandlungen des Ersten Internationalen Mathematiker-Kongresses in Zürich vom 9. bis 11. August 1897**. Leipzig: B. G. Teubner, 1898. p. 206–223.

DE TOMMASO, Wilma Steagall. O sentido do ícone na ortodoxia e a Trindade de Andrei Rublev. **Anais dos Simpósios da ABHR**, n. 2, p. 1–17, 2016. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/1331. Acesso em: 25 maio 2026.

DOXOLOGIA. **Icoana Maicii Domnului din Vladimir (Vladimirskaia)**. Disponível em: https://doxologia.ro/icoana-maicii-domnului-din-vladimir-vladimirskaia. Acesso em: 25 maio 2026.

FLORENSKIJ, Pavel. **A perspectiva inversa**. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. Apresentação de Neide Jallageas. São Paulo: Editora 34, 2012.

FLORENSKIJ, Pavel. **El iconostasio**: una teoría de la estética. Tradução de Natalia Timoshenko Kuznetsova. Revisão de Francisco José López Sáez. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2016.

FLORENSKIJ, Pavel. Il termine. *In*: FLORENSKIJ, Pavel. **Attualità della parola**: la lingua tra scienza e mito. Introduzione di Vjačeslav Vs. Ivanov. Edição de Elena Treu. Tradução de Maria Chiara Pesenti. 2. ed. Milano: Guerini e Associati, 2013a. p. 119-153.

FLORENSKIJ, Pavel. La venerazione del nome come presupposto filosofico. *In*: FLORENSKIJ, Pavel. **Il valore magico della parola**. Introduzione e traduzione di Graziano Lingua. Milano: Medusa, 2001. p. 19-50.

FLORENSKIJ, Pavel. **Le porte regali**: saggio sull'icona. A cura di Elémire Zolla. Milano: Adelphi, 1977.

FLORENSKIJ, Pavel. Le radici universali dell'idealismo. *In*: FLORENSKIJ, Pavel. **Realtà e mistero**: le radici universali dell'idealismo e la filosofia del nome. Edição de Natalino Valentini. Tradução de Claudia Zonghetti. Milano: SE, 2013b. p. 11-62.

FLORENSKIJ, Pavel. **Primi passi della filosofia**: lezioni sull'origine della filosofia occidentale. Edição de Andrea Dezi. Milano: Mimesis, 2022.

FLORENSKIJ, Pavel. **The pillar and ground of the truth***:* an essay in Orthodox theodicy in twelve letters. Introdução de Richard F. Gustafson. Tradução e edição de Boris Jakim. Princeton: Princeton University Press, 1997.

FLORENSKIJ, Pavel. What is Platonism? *In*: FLORENSKIJ, Pavel. **The Meaning of Idealism**: The Metaphysics of Genus and Countenance. Tradução e edição de Boris Jakim. Brooklyn, NY: Semantron Press, 2020. p. 3–6.

OPPO, Andrea. **Antinomy and Symbol**: Pavel Florensky's Philosophy of Descontinuity. Leiden; Boston: Brill, 2024.

TAGLIAGAMBE, Silvano. Pavel Florenskij and the Chōra. **estetica. studi e ricerche**, n. 1, p. 149-178, 2024. DOI: https://doi.org/10.14648/114394.

VIAN, Giovanni Maria. O conflito entre Moscou e Kiev também é travado com os ícones. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 19 jun. 2023. Disponível em: https://www.ihu.unisinos.br/categorias/629669-o-conflito-entre-moscou-e-kiev-tambem-e-travado-com-os-icones. Acesso em: 25 maio 2026.

Declaração de uso de Inteligência Artificial: *O autor utilizou o sistema Claude AI para o aprimoramento da fluidez textual de parágrafos complexos, bem como para o auxílio com a identificação de erros gramaticais no texto. Todo o conteúdo foi revisado e aprovado pelo autor, que assume plena responsabilidade pela versão final do artigo.*

Conflito de interesses: *O autor declara não haver.*

Recebido em: *19-07-2026*

Aprovado em: *15-09-2026*

Publicado em: *28-11-2026*

Editor-gerente: *Moisés Sbardelotto*