

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Bacharelado em Artes Visuais

NOSSA SENHORA DOS NOVE SUBLIMES PRESSÁGIOS

CAMADAS DE XILGRAVURA, ESCRITA E POÉTICA

Camila Zarembski

NOSSA SENHORA DOS NOVE SUBLIMES PRESSÁGIOS

Porto Alegre, dezembro de 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

# NOSSA SENHORA DOS NOVE SUBLIMES PRESSÁGIOS

CAMADAS DE XILOGRAVURA, ESCRITA E POÉTICA

CAMILA ZAREMBSKI

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Paula Viviane Ramos

Banca Examinadora: Prof. Dr. Celso Vitelli

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, dezembro de 2014.

“Já que a noite vai chegando, me aconchego em teu coração. Ó, Senhora branca e pura, faze eternizar minha visão. Teu olhar, doce e penetrante, parece falar com o meu. Ao olhar-te, ardo em desejo de fundir-me eternamente em ti. Tudo em ti respira majestade e esplendor, Rainha incomparável; bela, branca, Imaculada, de cristal, florida, fresca, nova e celeste. És uma expressão de amor que não se pode exprimir com as letras do alfabeto. Tua suavidade, Senhora, faz-me querer voar para ti. O meu coração, ao teu, quer, ó, Virgem, para sempre unir-se.”

*A Senhora*

Letra: Ir. Kelly Patrícia e

Mélanie Calvat (vidente de La Salette)



## RESUMO:

O texto apresentado neste Trabalho de Conclusão de Curso discorre e reflete sobre o processo de criação de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*, um conjunto de cinco obras desenvolvidas a partir de xilogravuras. Articula questões poéticas e teóricas em torno da relação entre arte e religiosidade, das funções da imagem e do texto nas Artes Visuais, da técnica da xilogravura, da influência da iconografia bizantina nas minhas referências artísticas, e da associação dos símbolos marianos à arte devocional.

## PALAVRAS-CHAVE:

Imagem; texto; iconografia cristã; xilogravura; representações marianas.

**ABSTRACT:**

The text presented in this Final Project discusses and reflects about the creational process of *Our Lady of Nine Sublime Pressages*, a set of five works of art developed from woodcut. It articulates poetic and theoretical questions around the relationship between art and religiousness, deals with the roles of image and text in Visual Arts, the technique of woodcut, the influence of Byzantine Iconography in my artistic references and association of Marian Symbols to devotional art.

**KEYWORDS:**

image; text; Christian iconography, woodcut, Marian representations

## SUMÁRIO:

Introdução.....	8
1. Da música e religiosidade tornadas gravura: apontamentos sobre meu percurso.....	11
1.1. Da música.....	11
1.2. Da imagem religiosa.....	23
2. Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios.....	28
2.1. Da iconografia oriental.....	28
2.2. Do processo.....	34
2.2.1. Dos símbolos.....	37
2.2.2. Das camadas de cor e tridimensionalidade.....	44
2.2.3. Das camadas de papel e veladura.....	51
3. Da relação entre escrita e imagem.....	57
Considerações finais.....	66
Referências Bibliográficas.....	68
Apêndices.....	70
Anexos.....	78

## INTRODUÇÃO

Em *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*, apresento o que desenvolvi como Trabalho de Conclusão deste Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ingressei nesta Universidade em 2010, e, agora, em 2014, estou concluindo essa etapa de formação, cujo principal legado será meu grande envolvimento com a técnica da xilogravura.

Uma série de fatores contribuiu com a minha identificação definitiva com ela, como o rigor técnico ensinado magistralmente por Anico Herscovits e Hélio Fervenza, o deleite que a execução me proporciona (especialmente nas etapas de preparação e gravação da matriz) e por meu grande interesse em técnicas tradicionais, o que me leva a apreciar expressões artísticas que representam certo anacronismo na atualidade. Afinal, minhas preferências sempre têm alguma ligação com tradições antigas e folhas amareladas: cresci sob forte influência da Literatura, folheando os livros e materiais herdados da graduação em Letras na qual meus pais se conheceram. Ainda assim, a maioria das folhas que passaram por minhas mãos durante toda a minha vida certamente continha partituras, muitas, também, de procedência antiga. Por essa estreita relação que tenho com a notação musical e o universo a que ela pertence, a música é uma das temáticas predominantes em meu percurso. Como vou apresentar no primeiro capítulo deste texto, também a questão da imagem religiosa sempre foi importante para mim, tanto na minha vida pessoal, como na arte. É dessa forma, portanto, que a música erudita e a religiosidade atravessam meus interesses, manifestando-se de forma natural em minhas produções artísticas.

Neste trabalho, o que faço é justamente resgatar, de um lado, minha produção em xilogravura, e, de outro, estas influências fundamentais na minha trajetória. Desenvolvi uma imagem de Nossa Senhora elaborada a partir de diversos símbolos da iconografia cristã, tais como atributos marianos e elementos provenientes da iconografia bizantina. A união destes referenciais faz da imagem criada um amálgama de vivências artísticas e religiosas, e, por assim ser, constitui uma imagem matricial, que funde todos estes símbolos e faz com que formem de fato uma só imagem.

Sendo esta imagem matricial concebida por meio da técnica da xilogravura, e, portanto, podendo ser reproduzida, a impressão de suas cópias foi a base deste trabalho, que se

converteu em um conjunto de cinco obras. São cinco imagens que, mesmo revelando cinco diferentes composições formais, podem ser apreendidas como uma só proposição visual vista por cinco diferentes perspectivas. A imagem alude à tradição bizantina na estrutura dos corpos de Nossa Senhora e do Menino Jesus, e também em diversos detalhes de suas vestimentas, dentre outras referências, como ornamentos e inscrições textuais. Há quatro quadros que emolduram xilogravuras parcialmente recobertas por papel Wenzhou, que, por possuir uma delicada transparência, esconde e revela ao mesmo tempo, e serve de base para orações escritas em sua superfície. Compondo a série, há um exuberante oratório de mogno, que revela em seu interior uma versão da mesma xilogravura, porém com maior número e detalhamento de interferências: esta xilogravura está suspensa, verticalmente, por estreitas colunas, que a mantêm projetada para frente. A base destas colunas é um grande painel completamente coberto por textos - a saber, orações escritas em letras pequenas, que evidenciam o caráter de excessividade que a escrita confere a este trabalho.

Sendo assim, *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* torna-se um ponto de confluência, principalmente no que diz respeito à sua visualidade, uma vez que congrega diversos elementos que fui sucessivamente reunindo em meus trabalhos: nela constam as referências religiosas, alusões às influências musicais, a execução da técnica da xilogravura, a presença da aquarela, o uso abundante da caneta preta, a interferência sobre a gravura, e, sobretudo, a presença marcante da escrita.

Busquei, portanto, neste texto, apresentar o processo de instauração da obra, refletindo sobre as motivações presentes no emprego de diferentes técnicas e as relações estabelecíveis entre si. Para tanto, está estruturado em três capítulos. No primeiro, apresento minha trajetória, que, mesclando questões pessoais a questões artísticas, mostra o surgimento de meu interesse pela música e pela arte relacionada à religiosidade. Neste mesmo capítulo, resgato alguns trabalhos dos quais descendem os aspectos formais e conceituais de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*.

No segundo capítulo, discorro detalhadamente sobre o processo de concepção, elaboração e execução da obra, apresentando os aspectos que constituem minhas *poiéticas*,<sup>1</sup> e situo meus referenciais dentro da história da imagem. Para tal, vali-me da leitura de autores como Hans Belting, reconhecido historiador de arte alemão, e Armino Trevisan, professor, escritor, poeta, teólogo e crítico de arte gaúcho, profundos conhecedores do universo e da história da arte sacra e religiosa. Em Hans Belting, encontrei uma fonte riquíssima e completa de informação sobre os acontecimentos históricos que envolveram o surgimento e a valorização da imagem no Cristianismo, desde a origem dos ícones bizantinos até as circunstâncias em que se encontrava a imagem religiosa no final da Idade Média e no início da Idade Moderna. Nos escritos de Armino Trevisan também encontrei valiosos relatos históricos, narrados não apenas do ponto de vista de um estudioso, mas de um autor com uma arraigada vivência religiosa e uma sincera devoção à Mãe de Deus. Também busquei subsídios em diversas fontes de informação específica sobre a Iconografia Oriental, encontrando-os em autores como Georges Gharib, Jean-Yves Leloup, Clarice Jaeger e Katia Prates. Além disso, resgatei os ensinamentos de Dom Paulo Domiciano, OSB (iconógrafo do Mosteiro da Transfiguração) e consultei alguns Documentos Pontifícios.

No terceiro capítulo, discuto as relações entre imagem e texto, sempre a partir de suas incidências em meu trabalho. Neste capítulo, que finaliza este Trabalho de Conclusão de Curso, busquei aporte teórico sobretudo nas investigações de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, sobre a inclusão das palavras às obras plásticas.

---

<sup>1</sup> Segundo René Passeron, em seu livro *Pour une Philosophie de la Création* (1898), o conceito de *poiética* refere-se à ciência e à filosofia das condutas criadoras. (PASSERON apud CATTANI, 2007, p. 13) Em *Mestiçagens na arte contemporânea* (2007), Icleia Borsa Cattani a define como o “estudo das motivações - declaradas ou subjacentes - do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera.” (CATTANI, 2007, p. 13)

# 1. DA MÚSICA E RELIGIOSIDADE TORNADAS GRAVURA: APONTAMENTOS SOBRE MEU PERCURSO

## 1.1 DA MÚSICA

É por isso que em minha produção artística sempre aparecem com tanta relevância alusões aos milhares de elementos constitutivos do universo da música erudita: figuras musicais vistas como desenho, termos técnicos que se convertem em poéticos e nomenclaturas transformadas em títulos. Não se trata de uma escolha forçosa, querendo aproveitar meus conhecimentos musicais para transformá-los em assunto, tampouco de obsessão. É um procedimento natural de exposição de algo inerente à minha existência, visto que quase não lembro como é a vida sem estudar música e definitivamente não sei o que é uma vida sem ela. Comecei meus estudos musicais aos seis anos de idade no Projeto de Extensão Prelúdio, nesta mesma Universidade; ou seja, seis anos e alguns meses depois de começar uma intensa vivência de apreciação da música erudita, principiada ainda antes do meu nascimento, quando minha mãe, gerando-me em uma situação de altíssimo risco, me fazia escutar compositores como Handel, Debussy, Bach, Somma, Schubert, Gounod, Beethoven e Chopin, por recomendação médica. Em meados de 2000, ao mudar-me com minha família para a serra gaúcha, direcionei minha vida musical para o aprendizado de violino, o que explica as referências tão diretas a esse instrumento em diversos trabalhos, como nas variações de *Hefraim Vasile*, e na série de doze gravuras *Violinar es empezar a navegar*.

As xilogravuras de *Hefraim Vasile* correspondem a duas séries (com quatro e sete cópias, respectivamente), cuja principal característica técnica é o estudo da utilização de mais de uma matriz, que possibilita a utilização de cores aplicadas a áreas específicas da imagem. Na primeira versão há uma matriz somente para o fundo, impresso com tinta tipográfica vermelha, e todo o restante pertence a uma mesma matriz, que contém o violinista, o chão e seus equipamentos, todos impressos em azul. Já, na segunda, além do fundo cinza (obtido por meio da mistura de preto, branco e azul), e da impressão em preto dos outros elementos, produzi uma matriz exclusivamente para a faixa vermelha que corresponde a um detalhe do chão de azulejos do metrô de Madrid.



Camila Zarembski (1991)  
*Hefraim Vasile I* [1/4], 2011  
Xilogravura, 19 x 12 cm  
Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Hefraim Vasile II* [2/7], 2011  
Xilogravura, 19 x 12 cm  
Coleção da artista

Essa imagem é a representação de uma fotografia feita por mim do referido violinista, de nome Hefraim Vasile e nacionalidade romena. Tive a felicidade de encontrá-lo diversas vezes na estação *Príncipe de Vergara*, durante meus dias madrilenhos, por ocasião da 26ª edição da Jornada Mundial da Juventude<sup>2</sup>, no mesmo ano de produção destas gravuras.

Encantei-me com seu entusiasmo, que transformava aquela realidade dramática (um senhor de idade avançada precisando tocar violino no metrô para sobreviver), em um momento não apenas de deleite por sentir-se bem tocando seu instrumento, mas de júbilo. Era claramente

---

<sup>2</sup> As Jornadas Mundiais da Juventude tiveram início a partir dos encontros de jovens de todo o mundo com São João Paulo II, nos anos de 1984 e 1985, em Roma. Neste evento, jovens de todo o mundo se reúnem com o Papa em uma intensa experiência de intercâmbio cultural e convívio fraterno, unindo povos e continentes a partir de laços de amizade e partilha de vivências de espiritualidade. Acontecem em um intervalo de dois ou três anos, sempre em um país diferente. A última edição aconteceu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, e reuniu cerca de 3,7 milhões de jovens de 175 países.

perceptível que sua alegria era genuína e advinha da certeza de poder proporcionar divertimento aos passantes. Essas gravuras são fruto da minha vontade de resgatar essas memórias, também muito marcadas pela generosidade de Hefraim: meus amigos e eu nos tornamos seus amigos, e eu tive o privilégio de tocar com seu violino em pleno metrô, a seu convite.

Já nas quatro gravuras apresentadas a seguir, parte da série *Violinar es empezar a navegar*, meu envolvimento com o violino é tratado de um ponto de vista mais específico. A temática já não versa sobre a atividade violinística de modo abrangente, mas lança um olhar poético sobre minha própria vida musical, refletindo a importância do instrumento na minha história e formação. Da união desta influência e do meu expressivo interesse por idiomas e suas estruturas, surgiu um dos meus neologismos preferidos, o verbo *violinar*. Costumo usá-lo em português, tal qual usado na conjugação presente na imagem. Porém, cabe ressaltar que o infinitivo, se pensado em espanhol, seria exatamente o mesmo, adequando-se assim ao título desta série: uma adaptação de “*Zarpar es empezar a navegar*” (*Zarpar é começar a navegar*) frase encontrada em uma de minhas tantas incursões no universo da Língua Espanhola, idioma que figura entre os que mais aprecio, juntamente à Língua Portuguesa e à Língua Polonesa. A base de todas as imagens da série é a mesma, uma gravura em metal com a figura de uma menina tocando violino, baseada na violinista Marianne Piketty, que aparece em uma cena do filme *Domicile Conjugal*, de François Truffaut. Aqui, chamo especial atenção para a presença de recursos de escrita na camada sobreposta à gravura; não apenas enquanto meio de reprodução da fala, mas principalmente como imagem, resultado proporcionado pelo uso da caligrafia. A percepção da escrita cursiva como desenho é uma qualidade importante para o trabalho que apresento como TCC, cujas características principais, além da temática mariana, são a composição em camadas e a indissolubilidade da fusão entre imagem e texto que compõe *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* junto com a xilogravura.

Construída a partir de uma estrutura semelhante a *Violinar es empezar a navegar*, a série *Versões aquareladas para Tuhu* presta uma homenagem ao grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, a quem a família chamava carinhosamente “Tuhu”, por gostar muito de imitar os sons que ouvia, como o do apito do trem, origem de seu apelido. São sete gravuras em metal contendo Villa-Lobos e sua batuta sobre pentagramas e figuras musicais aleatórias correspondentes às suas músicas. Sobre esta base, as interferências recorrentes em meus trabalhos: nanquim, caneta roller ball preta e aquarela, sendo os dois últimos materiais, parte



Camila Zarembski (1991)  
 Da série *Violinar es empezar a navegar*, 2013  
 Nanquim, aquarela e caneta roller ball s/ papel, 29 x 21 cm  
 Coleção da artista

constituente das interferências feitas no trabalho que aqui exponho. Comuns a este trabalho e esta série, é possível identificar as notações musicais, a presença de fitas falantes e até a referência à Nossa Senhora, essência deste trabalho e temática principal de uma destas gravuras (a que homenageia sua música *Ave Maria (Reza)*). A escrita aparece como imagem uma vez mais, mas também como enunciado, indicando a procedência dos símbolos e manifestando sua submissão aos títulos usados como inspiração. A homenagem vai além da minha admiração pelo conjunto da obra deste grande maestro e compositor brasileiro, e se aprofunda fazendo menção direta a suas criações, como a um desenho feito pelo carioca a vinte de agosto de 1947, em Paris, chamado por ele *Melodia dos quatro quadrados do Brasil*, e, evidentemente, a suas composições musicais, sendo os títulos dados por ele, os títulos destas gravuras, como os exemplos mostrados aqui.

O outro trabalho é *Claire de Lune distraída*, produzido ao som de *Claire de Lune*, sob suspiros de admiração por esse que é o terceiro movimento da *Suíte bergamasque*, e pela genialidade de seu compositor, Claude Debussy, nascido no século XIX, na França. Estão presentes o nanquim, a caneta preta, a escrita e as referências musicais, mas também novos elementos, que posteriormente serão utilizados na construção conceitual da obra apresentada neste TCC. Refiro-me ao que chamei de “materialização de orações”, o registro textual das preces faladas, pensadas ou cantadas diante das imagens religiosas diretamente sobre a superfície das mesmas, que corresponde aqui à materialização das minhas reações aos estímulos sensoriais da melodia de *Claire de Lune*. Percebo essa aproximação inclusive pela serenidade que ela me inspira, favorecendo o recolhimento interior e a elevação do pensamento, tal como acontece por meio das imagens religiosas na subjetividade dos que as contemplam, criando circunstâncias favoráveis à oração, despertadas pela devoção. Assim, os devaneios distraídos resultantes da imersão na experiência de apreciação dessa música são o equivalente às orações espontâneas a que a contemplação de imagens marianas é capaz de conduzir. Certamente não foi por mero acaso que conheci *Claire de Lune* num disco chamado *Momento de Oração*, em cuja contracapa lê-se a delicada descrição que define suas músicas como “essa música cuja doçura angélica sóe despertar nos corações humanos sentimentos puros e ideias nobilitantes” como “um incenso sonoro”.



Camila Zarembski (1991)  
*A Condessa*, 2013  
 Nanquim, aquarela e caneta roller ball s/ papel, 29 x 21 cm  
 Coleção da artista



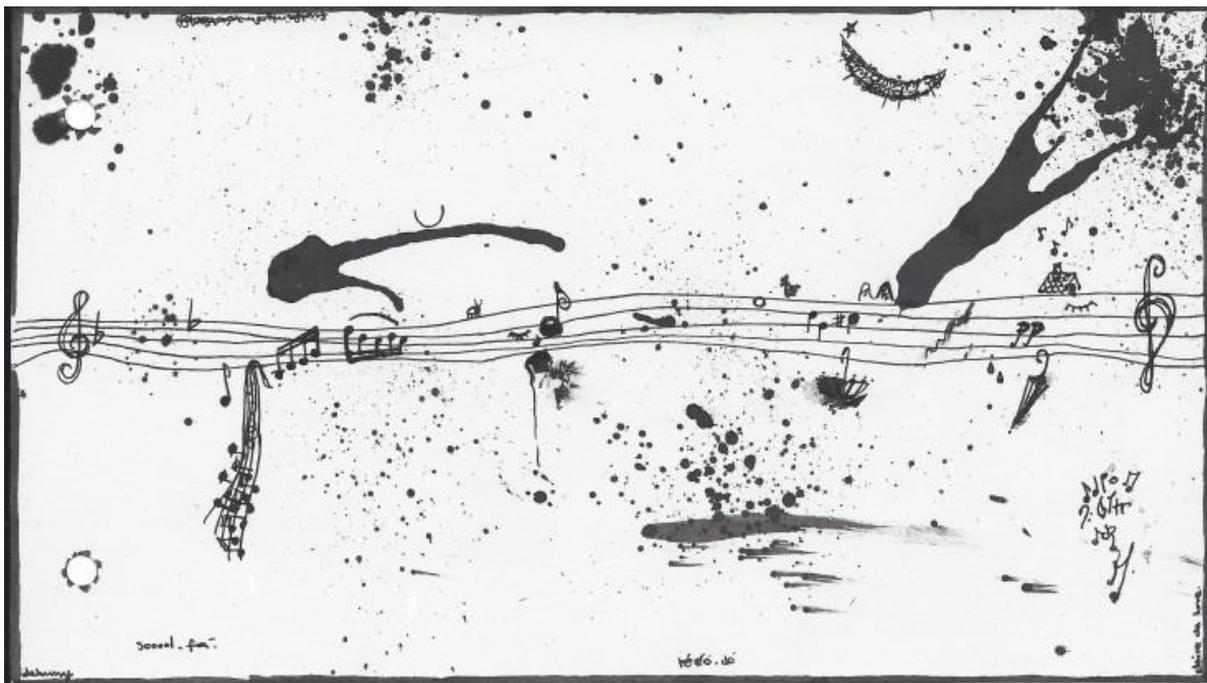
Camila Zarembski (1991)  
*Ave Maria (Reza)*, 2013  
 Nanquim, aquarela e caneta roller ball s/ papel, 29 x 21 cm  
 Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Choros n° 5*, 2013  
 Nanquim, aquarela e caneta roller ball s/ papel, 29 x 21 cm  
 Coleção da artista



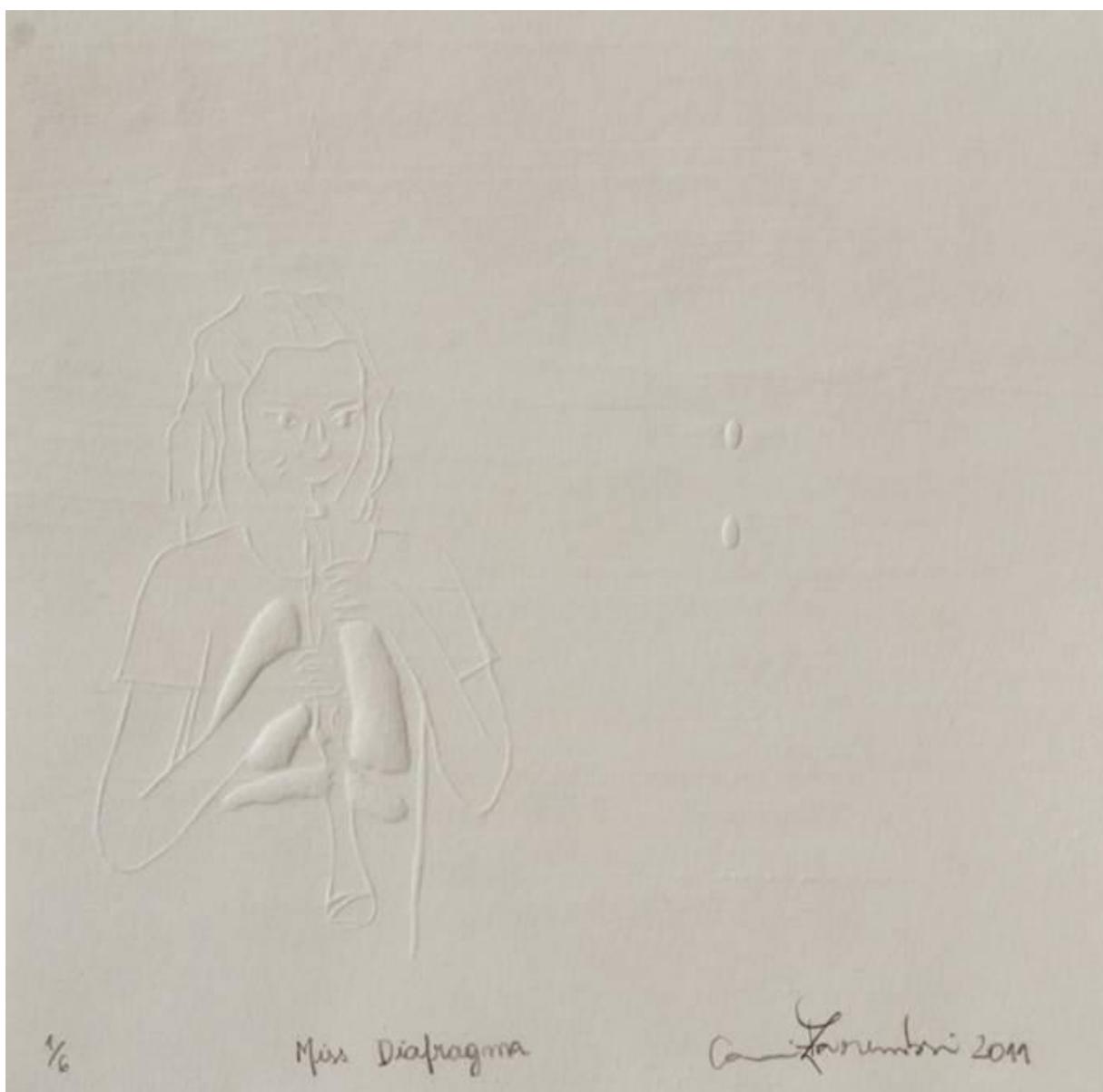
Camila Zarembski (1991)  
*Melodias dos quatro quadrados do Brasil*, 2013  
 Nanquim, aquarela e caneta roller ball s/ papel, 29 x 21 cm  
 Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Claire de Lune distraída*, 2012  
Nanquim e caneta roller ball s/ papel, 12 x 21 cm  
Coleção da artista

Minha trajetória artística é permeada por esse caráter laudatório. Conforme veremos no capítulo que aborda as etapas processuais da elaboração deste trabalho, a escolha dos nove títulos marianos que compõem a imagem por mim criada – os tais nove sublimes presságios – pode ser vista como uma homenagem às minhas principais devoções. Além desta, e da homenagem a Villa-Lobos, trago aqui outro exemplo de trabalho que foi realizado sob essa motivação. Produzido em 2011, com a técnica do relevo seco (xilogravura impressa com o auxílio de uma prensa, sem a utilização de tinta), homenageia Juliana Bravim, uma grande oboísta, muito minha amiga. Encontramo-nos diversas vezes no Festival de Música de Santa Catarina (FEMUSC), no qual nos conhecemos, no ano de 2010. À época da execução desta xilogravura, como observado por Hélio Ferverza, então professor das disciplinas “Atelier de Gravura I” e “Tópico Especial: Recursos da Xilogravura”, minhas produções traziam sínteses de histórias peculiares presenciadas em minhas vivências no que sempre chamei de “O mundo da música erudita”, tornadas visíveis pela representação dos personagens reais nelas envolvidos. Assim sucede em *Miss Diafragma*, cujo título corresponde ao que meus amigos e eu demos à Juliana, cuja flexibilidade diafragmática é extraordinária, própria dos músicos que tocam instrumentos de sopro e necessitam do alongamento deste músculo para um maior controle da respiração ao tocar. Importantíssima na associação dos elementos desta xilogravura com os

elementos essenciais da estrutura de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* é a compreensão das diferentes alturas de relevo que integram *Miss Diafragma* como camadas promotoras de diferenciação de importância, ou direcionamento de leitura: aqui, encontramos três camadas; o fundo, as linhas do contorno da personagem e de seu instrumento, e, em maior evidência, seus pulmões e diafragma. Nas três montagens das xilogravuras de Nossa Senhora com interferências de “máscaras” de papel Wenzhou, cujas imagens veremos no próximo capítulo, as camadas também funcionam como um direcionamento de leitura, ao evidenciar algumas partes da gravura e ocultar outras através da transparência deste papel.

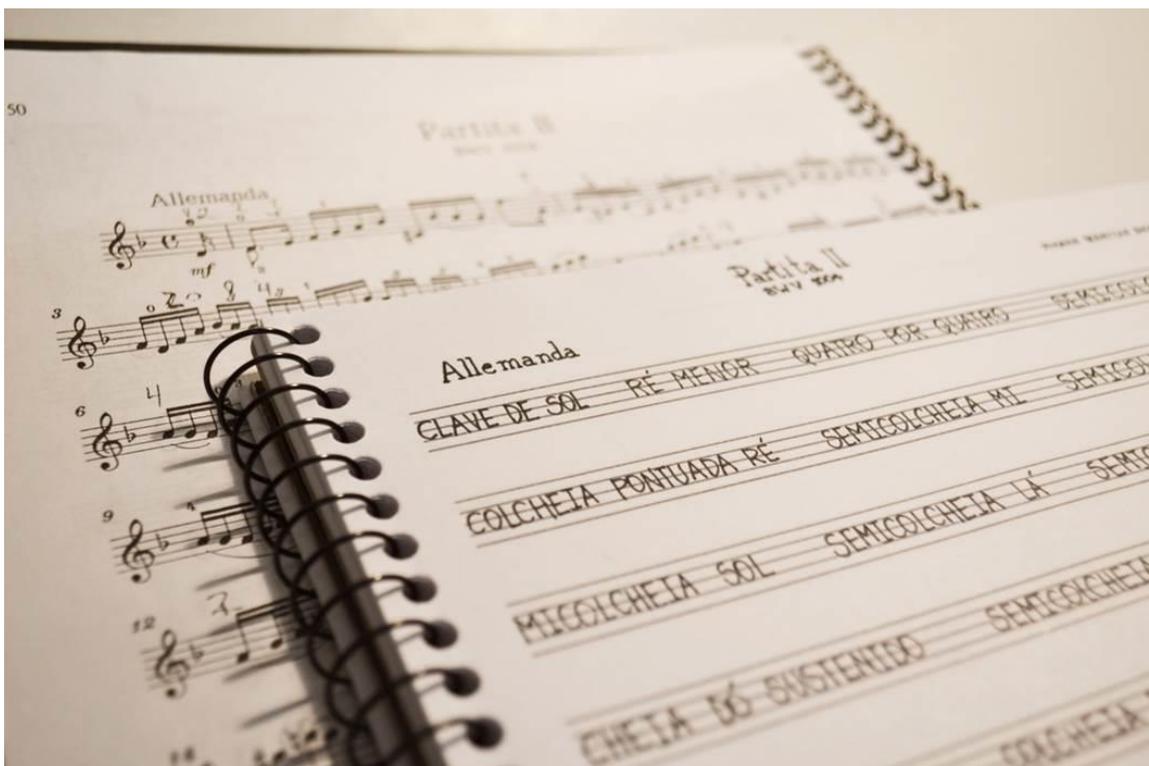


Camila Zarembski (1991)  
*Miss Diafragma*, 2011  
Relevo seco, 20 x 20 cm  
Coleção da artista

O outro viés da minha produção realizada com matéria-prima musical tem como objeto a escrita de música, ou seja, as partituras e tudo que as constitui. São trabalhos conceituais, em sua maioria livros de artista, que apresentam a transliteração das figuras musicais para palavras em português - nomes das notas, pausas, claves, entre outros. Nota-se isto nos títulos de *Partitura para despartiturizados I* e *Partitura para despartiturizados II*, e no conteúdo de *Kit de composição*, um jogo lúdico que possibilita a composição de partituras por parte de qualquer um, composto por dois dados e um manual de uso. Também é o caso de *Allemanda diluída*, um livro de artista que decompõe a partitura da *Allemanda* da *Partita II* de Bach, e a reorganiza, separando por grupos de notas, considerando a quantidade real de unidades de cada uma delas.



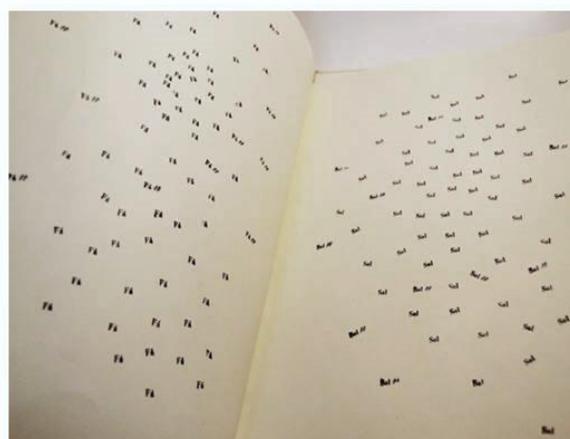
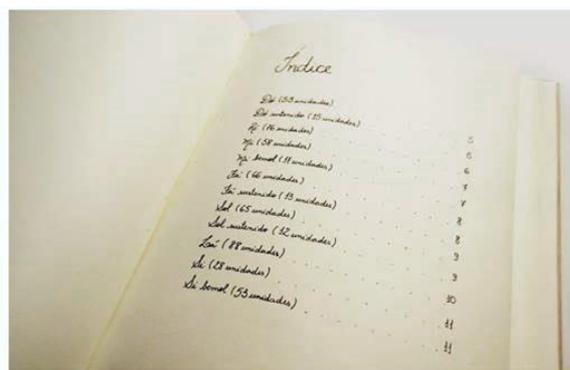
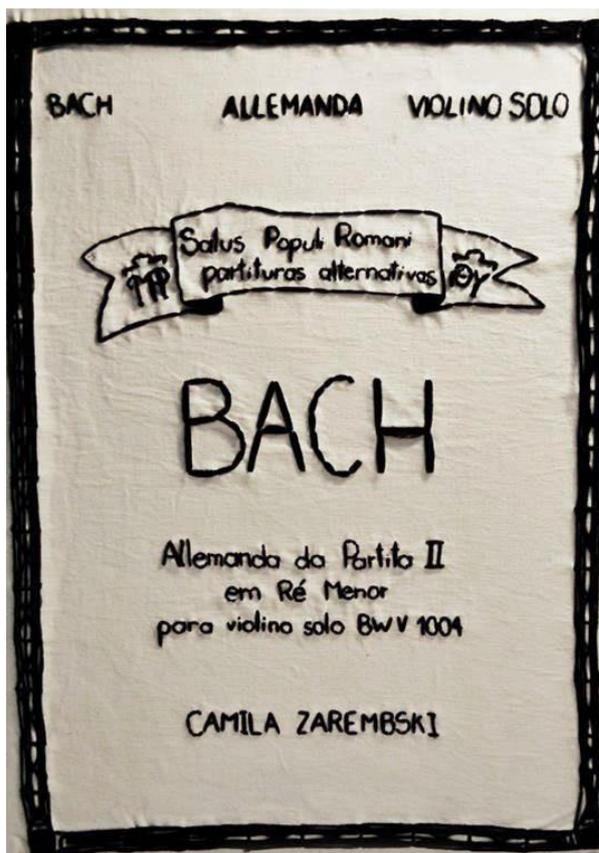
Camila Zarembski (1991)  
*Partitura para despartiturizados I* [detalhe], 2012  
Caneta roller ball s/ papel, 35 x 50 cm  
Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Partitura para despartiturizados II* [detalhe], 2013  
 Livro de artista [escrita sobre caderno de música], 27,5 x 20 x 1 cm  
 Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Kit de composição*, 2013  
 Saco de tecido, dados de papel e manual de instruções, 15 x 12 x 4 cm  
 Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Allemanda diluída*, 2013

Livro de artista [bordado sobre tecido; escrita e carimbo s/ papel], 38 x 26,5 x 1 cm  
Coleção da artista

Mais elementos surgem nos dois últimos trabalhos mostrados: o bordado e as referências diretas à iconografia bizantina. O bordado é primeiramente associado como uma atividade manual feminina, por pertencer historicamente a essa relação. Contudo, o bordado entra nas minhas referências e aparece nos meus trabalhos principalmente por sua condição anacrônica, que, a meu ver, o aproxima da caligrafia, das folhas de cor creme habitualmente utilizadas por mim, de partituras originais impressas e de manuscritos e recursos a eles relacionados, como a escrita à pena, letras capitulares, iluminuras e demais processos rudimentares e artesanais de confecção de livros. O bordado também me traz uma ideia de capricho e requinte, por ser usado sempre em peças destinadas a um uso especial, sendo presença corrente no universo do sagrado nos mantos de esculturas de Nossa Senhora, nas toalhas de altar e nos paramentos litúrgicos. O uso de linha preta nos bordados destes trabalhos faz referência à sobriedade do universo das partituras, principalmente em seus manuscritos antigos, sempre escritos com tinta preta sobre papéis amarelados. Aqui, novamente, minhas preferências se unem sob o parâmetro das características que as definem como coisas de origem antiga: assim, o bordado se relaciona também com a iconografia bizantina e com a gravura, pela temporalidade diferente

que possuem e pelo resultado singular que apresentam. Também cria um volume, projeta-se acima do tecido, conferindo tridimensionalidade à obra a partir da formação de camadas de suporte, tecido e bordado, assim como os ícones bizantinos são constituídos de várias camadas de tinta sobre uma camada do tecido que é colocado sobre um suporte, no caso, a madeira maciça.

Nota-se, a partir disso, que meus trabalhos estão impregnados de todas essas referências simultaneamente. Afinal, elas estão interligadas, e dentro do meu universo, fazem parte de uma mesma categoria. Dessa forma, é absolutamente compreensível que se encontrem referências religiosas nos meus trabalhos musicais, e vice-versa. Em *Kit de Composição e Allemanda diluída*, por exemplo, além da fita falante com a mesma construção das que aparecem em minhas gravuras com temática mariana, há a inscrição *Salus Populi Romani*, título de uma relevante obra bizantina, que, segundo a tradição, teria sido levada da Terra Santa à Roma no século IV, pelas mãos de Santa Helena, mãe do Imperador Constantino. Essa imagem, como veremos no próximo capítulo, é base importante para meu trabalho.



*Salus Populi Romani*  
Ícone bizantino, 117 x 79 cm  
Basilica de Santa Maria Maior, Roma

## 1.2 DA IMAGEM RELIGIOSA

A importância da arte de caráter religioso em minha vida pessoal e a consequente relação com minha trajetória artística é tanta, que chega ao ponto de convergir na questão central deste Trabalho de Conclusão de Curso. Através da convivência com uma Bíblia ilustrada, cresci maravilhada com a imagem religiosa, por meio da qual tive meu primeiro contato mais expressivo com o universo da arte. Essa relação foi também significativamente estimulada por uma coleção de “santinhos”. Meus pais já tinham o costume de guardá-los anteriormente, mas foi por volta dos meus três anos de idade que uma amiga sugeriu a eles que os colocassem em um álbum e me dessem. A partir daí, com o álbum sob minha custódia, passei a preencher minha coleção com aqueles que eram meus preferidos, pela beleza que via nas imagens ou pelo santo ou circunstância representada. Percebendo meu interesse no conteúdo dessas imagens, meus pais contavam as histórias de vida de cada um desses santos, como, por exemplo, Santa Bernadette Soubirous e São Pe. Pio de Pietrelcina, assim como São José, presente nas representações da Sagrada Família. Foi assim que fui instruída sobre o conhecimento da hagiografia e que várias devoções me foram ensinadas, como a devoção ao Anjo da Guarda. Por intermédio desses “santinhos”, também aprendi diversas orações, como a Salve Rainha, ilustrada naquele que, certamente, era meu preferido dentre todos os colecionados. E foi assim que conheci o Ícone de Nossa Senhora de Czestochowa<sup>3</sup> e o *Crucifixo de São Damião*<sup>4</sup>, os primeiros responsáveis por minha proximidade com a iconografia cristã oriental.

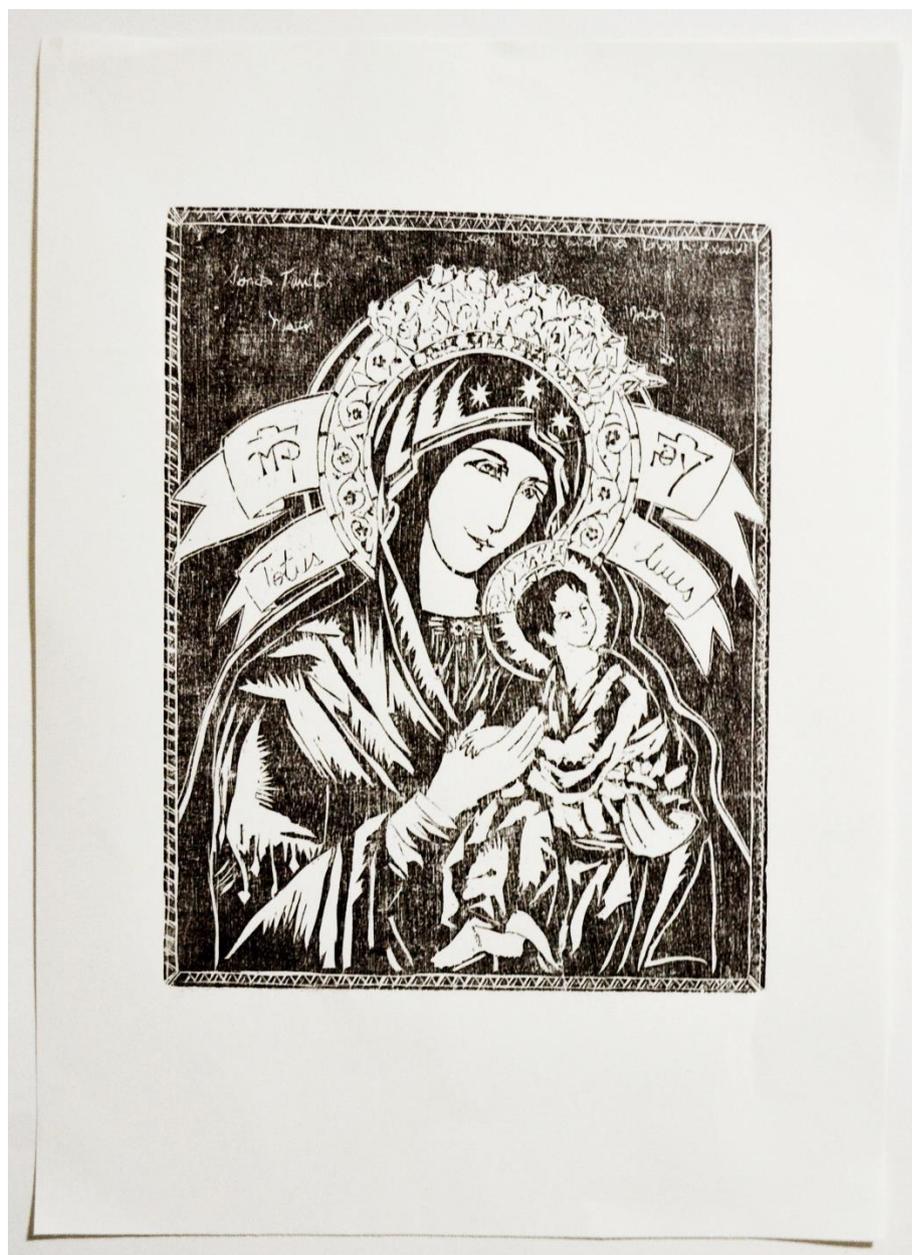
Paralelamente a isto, convivi com imagens religiosas em outros suportes, como pinturas e esculturas que via em minha casa, na casa de familiares e amigos, e, evidentemente, nas igrejas que meus pais e eu frequentávamos. Também fui ganhando inúmeras medalhas com imagens e dizeres, que me acompanham até os dias de hoje: levo sempre comigo as que são mais especiais para mim. Muitas delas são imagens de Nossa Senhora, com títulos marianos diversos entre si. Reunidos em uma mesma corrente, estabelecem relação com o conceito de amálgama que a junção das nove devoções marianas desenvolve.

---

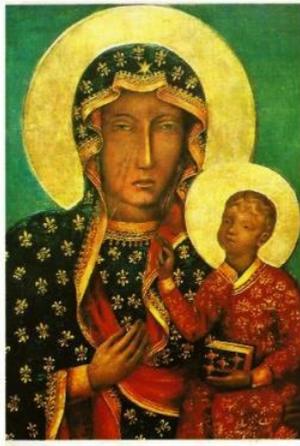
<sup>3</sup> É a maior devoção mariana dos poloneses, declarada “Królowa Polski” - *Rainha da Polónia*. Sua imagem provém de um ícone que, originário de Constantinopla, foi levado, em agosto de 1382, ao Mosteiro de Jasna Góra, na cidade polonesa de Czestochowa, que fica a 50 km de Cracóvia. Sendo assim, parte da minha devoção decorre de incentivos da minha família paterna, que descende de poloneses.

<sup>4</sup> Ícone bizantino do século XII, encontrado por São Francisco de Assis em uma igreja abandonada na cidade italiana de São Damião. Foi este crucifixo que falou a ele: “Francisco, vai e repara minha casa, que, como vês, está toda destruída.”. (TREVISAN, 2003, p. 155)

Uma destas medalhas possui a imagem do Ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro de um lado, e, do outro, a imagem de Santo Afonso Maria de Ligório, grande devoto da Virgem Maria. Resgato aqui um de meus trabalhos com temática religiosa, intitulado *Totus Tuus, Mariae*, cuja imagem foi criada a partir do modelo deste ícone. É de grande importância para mim, não apenas por ter sido feito a partir da técnica da xilogravura e por ser um dos meus principais trabalhos marianos, mas por ter o mesmo arquétipo da representação iconográfica da *Salus Populi Romani*, uma das imagens religiosas que mais influenciaram minha aproximação com a iconografia bizantina, e que será apresentada no capítulo seguinte.

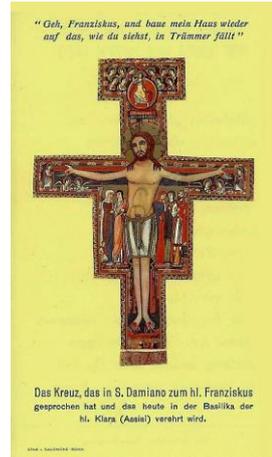


Camila Zarembski (1991)  
*Totus tuus, Mariae*, 2013  
Xilogravura, 42 x 30 cm  
Coleção da artista



*Bogurodzico Dziewico,  
Matko Chrystusowego Kościola,  
Królowo Polski i Pani Jasnogórska,  
po 6 wiekach  
Twojej opieki nad Polską  
powierzamy Tobie  
Ojca św. Jana Pawła II,  
którego Bóg powołał z Polski  
na Stolicę św. Piotra  
i prastyny:  
otaczaj Go Twoją opieką,  
i czuwaj nad Nim,  
by wypełnił zadania  
zleczone Mu przez Ducha Świętego.  
O to Cię proszą  
cały Naród Polski.*

modlitwa  
ś. p.  
Stefana Kardynała Wyszyńskiego



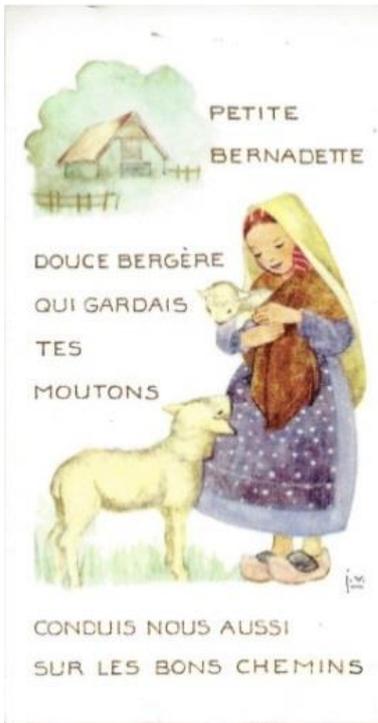
*“Geh, Franziskus, und baue mein Haus wieder  
auf das, wie du siehst, in Trümmer fällt”*

**GEBET DES HL. FRANZISKUS  
VON ASSISI VOR DIESEM KREUZ**

*Höchster, glorreicher Gott,  
erleuchte die Finsternis  
meines Herzens  
und schenke mir  
rechten Glauben,  
gefestigte Hoffnung,  
vollendete Liebe  
und tiefgründende Demut.  
Gib mir, Herr,  
das Empfinden und Erkennen,  
damit ich Deinen heiligen  
Auftrag erfülle, den Du mir  
in Wahrheit gegeben. Amen.*

Das Kreuz, das in S. Damiano zum hl. Franziskus  
gesprochen hat und das heute in der Basilika der  
Hl. Klara (Assisi) verehrt wird.

Mit kirchlicher Genehmigung



*Padre Pio, al secolo Francesco Forgione,  
nacque a Pietrelcina (BN), il 25 maggio 1887.  
Entrato come chierico nell'Ordine cappuccino  
il 6 gennaio 1903, fu ordinato sacerdote il 10  
agosto 1910, nella cattedrale di Benevento. Il  
28 luglio 1916 salì a San Giovanni Rotondo,  
sul Gargano, dove, salvo poche e brevi interru-  
zioni, rimase fino alla morte, avvenuta il 23  
settembre 1968. La mattina di venerdì 20 set-  
tembre 1918, pregando davanti al Crocifisso  
del coro della vecchia chiesina, ricevette il  
dono delle stimmate, che rimasero aperte, fre-  
sche e sanguinanti, per mezzo secolo. Durante  
la vita, attese unicamente allo svolgimento del  
suo ministero sacerdotale, fondò i «Gruppi di  
preghiera» e un moderno ospedale, a cui pose il  
nome di «Casa Sollievo della Sofferenza».*

*Il processo diocesano per la sua canonizza-  
zione, iniziato il 20 marzo 1983, si è concluso il  
21 gennaio 1990. Attualmente tutta la docu-  
mentazione si trova a Roma, presso la Congre-  
gazione delle cause dei santi, dove il relatore  
ufficialmente incaricato sta preparando la  
posizione sulle virtù». Il prossimo traguardo da  
raggiungere è costituito dalla proclamazione  
della eroicità delle virtù e dal conferimento del  
titolo di Venerabile.*

Per ogni comunicazione rivolgersi a:  
**Postulazione Causa di Padre Pio**  
Convento Cappuccini  
71013 San Giovanni Rotondo (FG) - Italy  
Tel. (0882) 457584 - C.C.P. n. 191718

IMMAGINE DICHIARATA PIA DAL 08/03/1980



**SERVO DI DIO  
PADRE PIO DA PIETRELcina**

† Pietrelcina  
25 maggio 1887

+ S. Giovanni Rotondo  
23 settembre 1968



**AO ANJO DA GUARDA**

Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador. Se a ti me confiou a piedade divina, sempre me rege, me guarda, me governa e me ilumina. Amém,  
**para as crianças: Meu anjinho, meu amiguinho, me leve sempre, no bom caminho.**

Paróquia Santo Anjo do Partidar,  
Rua Luis de Camões, 95 - F. (067) 223-3494  
Como chegar? Ônibus "Caldeirão" 95, que sai de Rio Uruguai e "T-3", Estação "Castel 10", que sai de Rua General Vitorino, 41.  
Horário das Missas  
Domingo: 7h30min, 10h, 18h e 19h30min.  
Segunda-Feira: 19 horas  
Sábado: 19h30min.

*Meu primeiro contato com o universo da arte deu-se por meio dos "santinhos" com imagens religiosas. Acima, alguns dos meus preferidos dentre todos os que constituem a coleção que mantenho desde a infância: Nossa Senhora de Czestochowa; Crucifixo de São Danião; Santa Bernadette Soubirous; São Pe. Pio de Pietrelcina; Sagrada Família; Anjo da Guarda.*



*E este, que, sem dúvida, sempre foi o preferido dentre os preferidos da minha coleção de "santinhos": um micro-livro, na forma de "gaitinha", retratando a oração da Salve Rainha. Gostava sobretudo do desenho (e da caligrafia!) da capa, mas também me encantava pelo colorido de seu interior, pela sequência de imagens de Nossa Senhora e pela beleza da oração, uma das mais significativas para mim até os dias de hoje.*

Sendo assim, é evidente que essa estima pela arte religiosa não provém de um fascínio da imagem somente enquanto imagem. De forma natural, conduzida por minha família, aprendi a conhecê-la e respeitá-la, criando um vínculo afetivo que sempre me acompanhou de modo autêntico. Assim, a presença constante desse referencial é o princípio que me autoriza a usar a arte devocional como fundamento deste Trabalho de Conclusão de Curso.



*Estas são as medalhas que costumo carregar em um cordão e em uma corrente, à volta do pescoço, todas juntas. Para nós, católicos, usar medalhas não é superstição, mas um testemunho de fé e sinal de veneração. Seu uso foi aprovado pela Igreja no Concílio de Trento, em 1563.*



*Relicário com a imagem de Santa Teresa D'Ávila*



*Medalha de São Bento*



*Medalha de Nossa Senhora de Fátima*



*Medalha de Sta. Faustyna Kowalska/Jesus misericordioso*



*Medalha com o Ícone Salus Populi Romani/ Logomarca da Jornada Mundial da Juventude no Rio de Janeiro*



*Medalha com a imagem do Ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro/ Santo Afonso Maria de Ligório*



*Medalha de Nossa Senhora das Rosas*



*Crucifixo de São Damião*

## 2. NOSSA SENHORA DOS NOVE SUBLIMES PRESSÁGIOS

### 2.1 DA ICONOGRAFIA ORIENTAL

As imagens marianas sempre foram minhas preferidas: por sua variedade de arquétipos (derivados das circunstâncias das aparições de Nossa Senhora e dos diversos títulos concedidos a ela de acordo com suas propriedades), pelo esplendor dos adornos sempre presentes nas pinturas, esculturas, ícones e gravuras feitos em sua homenagem, e, claro, por minha grande devoção mariana. Tenho especial predileção pelas representações oriundas da tradição bizantina, tendo como minha preferida, o ícone da *Virgem de Vladimir*<sup>5</sup>. Armindo Trevisan descreve sabiamente esse ícone em um de seus ensaios:

[...] é uma das mais antigas representações da Virgem Maria na qual transparece, não só sua condição de *Mãe de Deus* - a *Virgem em Majestade* da tradição cristã - mas também sua *ternura feminina*, aquilo que o povo futuramente associará à denominação popular de *Nossa Senhora* sob as mais variadas invocações. [...] Pessoalmente, admiro e amo - nessa imagem - a sugestiva combinação de *Majestade e Ternura*. A imagem reveste-se de uma gravidade e distinção imperiais. As mãos da Virgem são mãos de uma Soberana. O gesto de ternura para com o Menino é discreto. O rosto, se observado atentamente, parece um tanto sério. Observemo-lo, porém, com mais atenção: logo percebemos nele uma verdadeira, ainda que velada, ternura. Sabemos que os rituais da Corte impunham às imperatrizes uma espécie de contenção. O que importa, porém, é que o monge, que pintou esse ícone, conseguiu infundir na sua representação um toque de *ternura* à revelia do mais rígido protocolo. Os olhos e os lábios da imagem da Virgem são, sem dúvida, maternos. (TREVISAN, 2011)

Essa descrição do Prof. Armindo Trevisan e seu comentário pessoal acerca dessa obra atentam para um aspecto importantíssimo das imagens religiosas: a representação não apenas das características físicas, como se daria em um retrato, mas também da sua personalidade, ou seja, das suas qualidades a serem imitadas e dos seus atributos a serem utilizados como objeto de súplica. Vemos isso nos mais variados estilos de imagens marianas, mas é um aspecto muito evidenciado na arte cristã oriental, conforme aprendi ao estudar essa tradição no *Curso prático e teórico de iniciação à Iconografia russo-bizantina*<sup>6</sup> em outubro de 2013, promovido pela Escola de Iconografia São Lucas, estabelecida no Mosteiro da Transfiguração, da ordem beneditina, em Santa Rosa, RS. Pois o ícone “[...] não é a simulação do ser retratado, como na

<sup>5</sup> Também chamado *Theotokos de Vladimir* (Mãe de Deus de Vladimir). Foi levado de Constantinopla para Vladimir, cidade da Rússia onde residiam os grão-duques russos, em 1136. É também conhecido como *Virgem da Ternura*, pois seu tipo iconográfico é o da *Glykophilousa*, que significa, em grego, “aquela que beija com ternura”. (BELTING, 2010, p. 357)

<sup>6</sup> Neste curso aprendemos a escrever o ícone especialmente nos cânones da tradição russa. Mesmo havendo uma linha que une toda a iconografia bizantina, cada lugar tem características próprias, de acordo com sua sensibilidade. A iconografia bizantina grega, por exemplo, segue as mesmas proporções da iconografia russa (são determinadas pelo comprimento do nariz). Porém, a primeira tem cores mais densas, enquanto a segunda preza pela transparência, obtida pela aplicação de camadas sucessivamente mais claras. Há também ícones de tradição egípcia (copta), romena, e búlgara, todos diferentes entre si.

base da consubstancialidade, mas a indicação de um outro mundo intangível ao qual seu protótipo pertence.” (PRATES, 2011, p. 99)



*Theotokos de Vladimir*, séc XII  
Ícone bizantino, 110 x 70 cm  
Galeria Tretyakov, Moscou

A iconografia cristã é constituída por um conjunto de símbolos que despontam desde o advento da própria cristandade, que aparecem primeiramente, como é conhecido, nas catacumbas romanas. Entre esses símbolos primitivos estão, por exemplo, o peixe, a cruz, o cordeiro, a pomba, o arco-íris, a barca, a âncora, o pelicano e o pavão<sup>7</sup>. Foram estes símbolos que forneceram os primeiros elementos para o desenvolvimento dessa iconografia cristã, que, como sabemos, é um amálgama da tradição judaica e da tradição romana. Como nos recorda o Prof. Armindo Trevisan, em seu livro *O Rosto de Cristo: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*, são imagens da esperança, uma arte otimista e alegre, porque, sendo uma arte funerária, remete à “ideia de *vida feliz* prometida por Cristo” após a morte. São imagens que se correlacionam com os textos utilizados pela Igreja na encomendação dos mortos, portanto, não somente base da arte cristã, mas também representantes simbólicas do fundamento essencial do catolicismo, que é a promessa da ressurreição. (TREVISAN, 2003).

Uma das mais fortes tradições na iconografia cristã está calcada no ícone. A palavra ícone vem do grego *eikon*, que significa imagem. Os mais antigos ícones orientais são imagens *acheiropoietas*, ou seja, “não feitas pela mão humana”, tendo como mais antigo exemplar o *Mandylion* de Edessa, uma toalha na qual Cristo teria enxugado seu rosto, deixando ali impressa sua imagem<sup>8</sup> (GHARIB, 1997), e o ícone com o arquétipo de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, a *Hodegetria* (BELTING, 2010). O ícone “é essencialmente uma imagem sacra, que decora a *iconostase*<sup>9</sup>, reproduzindo, pelas pinturas, os mais relevantes mistérios bíblicos da fé” (JAEGER, 2010, p. 136). Formalmente, são imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos santos, pintados com a utilização apenas de materiais provenientes da natureza: pigmentos derivados de plantas e minerais tornados tinta a partir da mescla com gema de ovo e vinho branco (a chamada *têmpera-ovo*) e ouro puro, dispostos sobre madeira coberta pelo *levkas* (tecido de algodão coberto por cola de coelho, carbonato de cálcio e óleo de linho polimerizado).

Muito mais que uma forma de arte, os ícones são objetos de veneração. Não se encontram dentro da definição de arte religiosa, cujo requisito é apenas a utilização de algum tema alusivo

---

<sup>7</sup> Esses símbolos indicavam que o morto era cristão, já que não podiam ser usados em vida, por causa das perseguições que sofriam os seguidores de Cristo. O principal símbolo era o peixe, porque seu equivalente em grego antigo é ΙΧΘΥC, palavra formada pelas iniciais das palavras Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, que significam, em português, Jesus Cristo Filho Deus Salvador, respectivamente.

<sup>8</sup> Pode-se encontrar o relato completo em *Os ícones de Cristo: História e Culto*, de Georges Gharib, nas páginas de nº 41 a 57.

<sup>9</sup> Parede ornamentada com ícones que separa o altar da nave, nas igrejas orientais.

ao cristianismo, mas pertencem àquilo que chamamos arte sacra: “somente a arte ‘consagrada’ a Deus, ou por ato interno, ou por intencionalidade inerente à obra” (GATTI apud ANTUNES, 2010, p. 28), portanto, são imagens que não somente falam sobre o sagrado, mas o expressam em si mesmas. Sendo assim, a tradição dos ícones bizantinos é a primeira manifestação de arte sacra da História do Cristianismo; é patrimônio comum a católicos e ortodoxos, ainda que mais frequentemente conhecido pelos orientais, por ser inclusive parte constituinte de seus ritos litúrgicos<sup>10</sup>. Todavia, um episódio que tornou possível a familiarização com os ícones para muitos católicos ocidentais que até então não os conheciam, foi a cerimônia na qual o Papa João Paulo II, na cidade de Toronto, em 2002, presenteou com uma cópia contemporânea do ícone *Salus Populi Romani* os jovens de todo o mundo. Pediu que, junto com a Cruz Peregrina, ele percorresse diversos países entre uma e outra edição das Jornadas Mundiais da Juventude - evento que acompanho desde a edição de 2005 em Colônia, na Alemanha, tendo participado presencialmente pela primeira vez em 2011, na cidade de Madrid, Espanha, e, recentemente, em 2013, no Rio de Janeiro. Apesar de já conhecer os ícones anteriormente, foi nesses eventos que tive minhas primeiras experiências mais significativas de contemplação, nutrindo assim um grande carinho pelo ícone *Salus Populi Romani*.

Foi a partir disso que senti vontade de me aproximar concretamente da iconografia bizantina, procurando algum lugar onde pudesse aprender a “escrever” um ícone, como é chamado seu processo de feitura. Essa busca resultou no curso de iconografia mencionado. Nos primeiros dois dias, tivemos um importante aprendizado teórico com Dom Paulo Domiciano, OSB, sobre a história da arte cristã e as circunstâncias em que se inseriram os elementos da iconografia católica, com especial atenção à iconografia russo-bizantina do século XV e XVI. Após, partimos, eu e outros quatro alunos, para as atividades no ateliê, onde passamos aproximadamente oito dias inteiros, sob as instruções de Dom Paulo e de Rosalva Trevizan Rigo, iconógrafos, concebendo o ícone do *Pantocrator*, ou seja, o ícone que representa o Cristo Todo-Poderoso.

---

<sup>10</sup> Os ícones são presença viva na cultura russa. Fazem parte não somente da religiosidade, mas também da história do país. Foram inspiração para diversos artistas russos, entre eles, Kandinsky e Jawlensky. Kazimir Malevich declarou que o ícone lhe comunicava “uma verdade maior que a natureza”. (BELTING, 2010, p. 23) Na exposição “0.10”, influenciado pelos aspectos formais e filosófico-teológicos do ícone, Malevich instalou o seu *Quadrado negro* exatamente no ângulo das paredes correspondente ao canto em que os ícones são colocados nas casas ortodoxas russas, chamado “ângulo belo”. Tatlin, por sua vez, foi formado na técnica dos ícones, e, posteriormente, usou o *levkas* (primeira camada do ícone) como ingrediente em seus contra-relevos. (BEKENEVA, Nadejda; MASLOVA, Elena, 2010)



*Salus Populi Romani*

Réplica contemporânea de Ícone bizantino, 117 x 79 cm

Imagem itinerante

Conhecer a essência das funções religiosas do ícone, e também as propriedades que circunstanciam sua preparação, execução e validação, sua grande importância para a Igreja ao longo de sua tradição e os cânones que definem a padronização de seus traços, fez com que eu ficasse ainda mais maravilhada por aquilo que desde muito me fascina: a possibilidade que a arte traz de elevar-nos ao “sublime”, essa experiência “[...] que nos deixa entrever a ideia de infinito e, portanto, a de liberdade.” (JIMENEZ, 1999, p. 144): essa propriedade que, nas mais diversas manifestações artísticas, faz com que uma obra desperte a inclinação dos homens à busca da paz da contemplação.

Essa qualidade de poder ser elo com o divino que a arte possui me é tão cara porque, apesar de eu ter expressiva quantidade de referências teóricas por meio de leituras, de discursos, de conversas, enfim, de inúmeros fatos exteriores, minhas principais referências são interiores, advindas de minhas próprias descobertas como artista e como apreciadora de arte. Assim, sempre me admirei ao constatar que os símbolos da iconografia cristã, sendo convenção universal, propiciam a união das mais diferentes pessoas, das mais distantes partes do mundo, de distintos idiomas e distintas etnias, sob um mesmo sentimento. É em virtude disto que *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* pretende fazer-se familiar com qualquer pessoa que tenha contato com o significado destes símbolos cristãos. Ainda que algumas pessoas não reconheçam todos os elementos, há características que a tornam inconfundível para a grande maioria: provavelmente, poucas pessoas, sendo questionadas sobre o conteúdo da imagem de uma mulher envolvida em um manto, carregando uma criança em seus braços, com ambas as cabeças envoltas por um nimbo, diriam não fazer ideia de que seria a representação de Nossa Senhora com o Menino Jesus em seu colo.

Assim, tendo em mente a conclusão de que essas imagens produzem um efeito impactante de informação, não é motivo de surpresa constatar que uma das questões mais importantes do meu trabalho seja a relação entre texto e imagem, não sendo apenas o texto uma legenda da imagem e a imagem uma ilustração do texto. A função prevista para cada um é aqui vista em ambos, tornando-os indissociáveis na construção de uma obra que não existiria na ausência de um deles.

## 2.2 DO PROCESSO

Desde o início da elaboração de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*, sua estrutura estava delineada, contando com as questões concernentes ao texto, tema importante para a afirmação da arte religiosa como portadora de informação. Deste modo, a materialização de orações já estava prevista em uma montagem juntando escrita e xilogravura, tanto pelo paralelo que queria traçar com a iconografia bizantina, cuja natureza traz imagem e texto sempre inseparáveis, como por ser minha principal atividade artística. Após sua impressão, passaria por intervenções a serem planejadas de acordo com as necessidades que sua finalização apontasse, provavelmente com a utilização de caneta roller-ball preta e aquarela, como havia sido feito em tantos outros trabalhos.

Tendo esses elementos como premissa, desenvolvi um pequeno protótipo como teste: sobre uma folha de papel Canson Montval 200g contendo diversas orações escritas por mim, suspendi uma cópia de xilogravura através de pequeníssimas colunas feitas com quadradinhos de papel cartão empilhados, na qual algumas das partes em branco foram vazadas, como janelas, para que se pudesse ver o conteúdo da folha na qual foram escritas as orações. Neste protótipo encontrava-se apenas a figura de Nossa Senhora de Częstochowa, inspirada em um ícone adquirido no mosteiro, mas já estava definido que posteriormente criaria uma combinação de diversos títulos marianos em uma só imagem.

Para tal, listei minhas principais devoções marianas, com o intuito de salientar a força dos símbolos que mais dizem respeito à minha história com suas representações; afinal, nada mais coerente do que contar com exemplos práticos de imagens que produziram, justamente em mim, os efeitos que cataloguei como possíveis por meio da contemplação da arte cristã. E não apenas da arte sacra, que almeja ser um elo concreto com o sagrado (como é o propósito dos ícones), mas também da arte religiosa, que desperta a piedade e a devoção, atitudes que, aí sim, são capazes de alcançar o sagrado.

Em virtude disto, é importante salientar que esse trabalho não almeja tocar o sagrado por si só, mas deseja ser um convite à contemplação, à oração e à reflexão sobre cada um dos elementos que formam a imagem de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*. Juntos, homenageiam as versões assumidas por Nossa Senhora que mais me proporcionaram intimidade, admiração

e identificação - seja por seus significados simbólicos ou por um afeto particular à determinada história de uma de suas aparições.



*Protótipo inicial de Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*



A seleção desses itens acabou por resultar em uma catalogação de símbolos marianos, que, mesmo mantendo suas características, obedecendo a um padrão de representação, resultam em novas possibilidades, a partir do deslocamento que os resignificam. Aqui podemos traçar um dos tantos paralelos entre esse trabalho e minha postura diante do modo de produzi-lo, e a confecção dos ícones: a iconografia tem sempre de estar de acordo com os cânones preestabelecidos; é indispensável a fidelidade aos modelos de representação: não se pode modificar as linhas e as cores de um ícone, nem usar materiais artificiais, muito menos inventá-lo do nada. Caso contrário, será apenas um quadro com temática religiosa inspirado no estilo iconográfico. Ainda assim, o iconógrafo sempre acaba por exprimir-se naquilo que produz:

Importante ser dito que, até mesmo na antiga tradição russa, ‘os artistas sempre foram habilitados, após um grande conhecimento prático da técnica, a colocar algo de pessoal que enriquecesse os ícones. Não deixando, com isso, de respeitar os cânones, mas lhe dando renovação; revivendo-os com mais vigor.’(DONADEO apud JAEGER, 2010, p. 146-147)

A explicação para isso se dá na definição de que um ícone não é copiado de outro, mas *feito de novo*; por isso sua correlação com a Liturgia, que, mesmo contendo sempre os mesmos textos, é atualizada a cada vez que é rezada. Como o ícone é uma manifestação litúrgica, comporta-se da mesma forma.

É possível falar sobre uma arte litúrgica do ícone que mantém suas características independentemente do cenário, gênero e técnica. O espaço litúrgico é o contexto funcional tanto das pinturas parietais como das pinturas em painéis móveis. [...] A analogia com a liturgia, também presente neste espaço, é clara. Os dois níveis de realidade - o evento histórico e sua representação litúrgica dentro da Igreja - são virtualmente inseparáveis. (BELTING, 2010)

Sendo assim, há diversos arquétipos para o ícone de Maria: é sempre ela, ainda que vista por ângulos diferentes, pois cada um mostra uma das suas tantas qualidades, que constituem sua totalidade.

Como há mil e uma maneiras únicas e insubstituíveis de encarnar a verdade, a vida, o amor, há mil e uma maneiras de representar a *Teothokos*. A tradição ortodoxa distingue quatro matrizes iconográficas fundamentais: a que trona, a que ora, a que mostra o caminho e a Misericordiosa. Com base nesses tipos, até duzentas e trinta variantes foram repertoriadas. (LELOUP, 2006, p. 92)

No que se refere aos seus títulos, não apenas dos ícones, mas de todos os contabilizados, são mais de mil denominações, entre as quais constam os nove aqui escolhidos. São eles: Nossa Senhora de Fátima, o ícone da Virgem de Vladimir, Nossa Senhora de La Salette, o ícone da *Salus Populi Romani*, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora das Sete Dores, Nossa Senhora do Bom Conselho e Nossa Senhora de Częstochowa.

Os títulos de Nossa Senhora se referem sempre ou a um fato relacionado à sua vida, ou a alguma de suas qualidades, ou a alguma de suas aparições, como é no caso dos que contêm nomes de cidades. E, para distinguir a que devoção se refere cada um desses títulos dados a Maria, há determinados modos de se representá-los visualmente, que se associam com suas características. Isso é a chave para desvendar tanto o título deste trabalho quanto sua relação com a imagem que criei. Vale lembrar que o que faço aqui é apenas a junção dessas imagens tal como são, sem a modificação de seu desenho propriamente dito: os traços das vestes, dos rostos e dos corpos, a caligrafia das inscrições nos nimbos, assim como o arquétipo da cicatriz, do rosário, do coração com espadas, do diadema, do escapulário e dos digramas, são

exatamente os mesmos encontrados nas representações originais. A única coisa que necessitou de adaptação foi o conjunto de estrelas do manto, pois, na imagem original, encontram-se representadas as constelações completas visíveis do Vale de Anáhuac na manhã do solstício de inverno de 1531.<sup>11</sup> Isto não foi possível reproduzir devido às dobras do manto, que, estando disposto conforme o manto da Virgem de Vladimir, assumiu um formato diferente.

O primeiro passo foi escolher um elemento de cada uma destas muitas faces de Nossa Senhora e, unindo-os, chegar a uma nova imagem que reunisse outras nove em si. Todos os mais de mil títulos de Nossa Senhora fazem referência à mensagem que, nas suas diferentes características e aparições, ela traz: a boa notícia da mensagem divina. É disso que falo ao chamá-la de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*: cada uma dessas nove devoções é a reafirmação de uma mesma verdade de fé sendo dita através de nove diferentes formas. E é a essa boa notícia que se referia o autor desconhecido que escreveu o poema “Exaltação à Santíssima Virgem”, do qual provém a expressão que utilizei:

[...] A Virgem Mãe os puros olhos ergue, não há mais pranto, as lágrimas secaram. Amor e gozo neles retornaram. No alto, o céu, de puro azul se abria. O Divino Filho, à Mãe querida acena. Jesus, no abraço do mais terno amor, a fronte virginal da Mãe coroa: rainha ela será do céu e da terra! Ela é rainha, os homens são seus filhos; chorosos, no desterro, em mil perigos... "- Não deixarei sem mostras de ternura - diz ela, Mãe bondosa - os filhos meus!". A branca rosa que lhe cinge a fronte, nas puras mãos desfolha e à terra envia: *presságio sublime da perene graça* que aos homens redimidos sucederia!<sup>12</sup>

### 2.2.1 DOS SÍMBOLOS

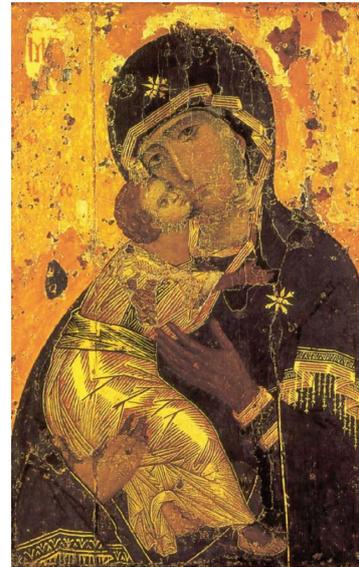
São dezessete os símbolos desses nove presságios encontrados na imagem que criei. À primeira vista, nota-se a soberania da influência da iconografia bizantina sobre ele. De fato, pode-se classificar esta imagem como uma revisitação à tradição dos antigos ícones orientais. Ainda que atualizada com componentes de obras de épocas mais recentes, o que mais chama a atenção é a estrutura do corpo de Maria, seu rosto e a figura do Menino Jesus:

---

<sup>11</sup> Dia doze de dezembro, data em que Nossa Senhora de Guadalupe apareceu ao índio Juan Diego.

<sup>12</sup> Texto retirado do encarte do CD *Em Uma Noite Escura*, de Ir. Kelly Patrícia.

- O menino é exatamente o que se encontra no Colo da *Virgem de Vladimir*, assim como a posição dos braços e da cabeça de Nossa Senhora, e os detalhes nas pontas do manto.



- As letras gregas que formam as inscrições MP ΘΥ e IC XC (abreviações das expressões gregas equivalentes em português à *Mãe de Deus* e *Jesus Cristo*, respectivamente) são indispensáveis em absolutamente todos os ícones que contêm Nossa Senhora e Jesus.

- Do ícone contemporâneo da *Salus Populi Romani* provêm os punhos das vestes de Maria, o anel que usa em sua mão esquerda e os traços de seu rosto, que guardam as proporções utilizadas na tradição da iconografia russo-bizantina: olhar voltado para a direção oposta a do nariz; íris e pupila um pouco achatadas; sobancelha erguida, demonstrando energia dinâmica; nariz alongado para exprimir maior firmeza à face; boca fechada, com a mesma largura do nariz.



- Em seu rosto, ainda há a cicatriz de Nossa Senhora de Częstochowa. Esta cicatriz corresponde ao golpe de espada desferido por um dos saqueadores do movimento hussita que, ao assaltar o convento dos freis paulinos, no monte polonês chamado Jasna Góra, feriu o ícone, depois de despojá-lo do ouro e das joias com que havia sido ornado pelos devotos.



- De Nossa Senhora de La Salette, cidade onde a Virgem Maria apareceu à Mélanie Calvat e Maximin Giraud, de quinze e onze anos, respectivamente, temos o véu e também o diadema, descrito pela menina da seguinte forma:



[...] A coroa de rosas que tinha na cabeça era tão bela, tão brilhante, que não se pode fazer uma ideia; as rosas de diversas cores não eram da terra; era uma reunião de flores que envolviam a cabeça da Santíssima Virgem em forma de coroa; mas as rosas modificavam-se ou mudavam de lugar; depois, do coração de cada rosa, saía uma luz tão bela que arrebatava e dava às rosas uma beleza magnífica. Da coroa de rosas elevam-se como que ramos de ouro e uma quantidade de outras pequenas flores misturada com brilhantes. O todo formava um belíssimo diadema, que brilhava muito mais que nosso sol da terra.<sup>13</sup>

- Como já dito, as estrelas do manto são alusivas à Nossa Senhora de Guadalupe. A ela também pertence o sol que os envolve.
- Finalmente, remetendo à Nossa Senhora de Fátima - designação atribuída à sua aparição na Cova da Iria, em Portugal, no ano de 1917, às crianças Lúcia, Jacinta e Francisco - há o que Lúcia descreveu como



[...] um lindo rosário de contas brilhantes como pérolas, terminando por uma cruzinha de vivíssima luz prateada. [Como] único adereço, um fino colar de ouro-luz, pendente sobre o peito, e rematado, quase à cintura, por uma pequena esfera do mesmo metal.<sup>14</sup>



<sup>13</sup> *Descrição de Mélanie sobre a beleza de Nossa Senhora na aparição de La Salette.* Disponível em: <lasalettebrasil.blogspot.com.br>. Acesso em: 25 out. 2014.

<sup>14</sup> *Há 97 anos: uma Senhora mais brilhante que o sol...* Disponível em: <www.gaudiumpress.org>. Acesso em: 25 out. 2014

- Também há as inscrições *Jesum filium tuum* e *SS. Mater boni consilii ora pro nobis*, no nimbo de Maria, que são originárias do quadro *Madonna del Buon Consiglio*, de Pasquale Sarullo.



- O coração com as espadas pertence à Nossa Senhora das Sete Dores. Cada espada faz memória a um dos seus sofrimentos: **1)** a profecia de Simeão, contando-lhe que uma espada de dor transpassaria seu coração; **2)** a dor sofrida na fuga para o Egito com São José e o Menino Jesus, para salvá-lo da matança aos recém-nascidos promovida pelo rei Herodes; **3)** a perda de Jesus aos doze anos, por três dias, durante uma peregrinação à Cidade Santa; **4)** a dor de ver seu Filho carregando a cruz a caminho do Calvário; **5)** o sofrimento de vê-Lo ser crucificado no meio dos dois ladrões; **6)** a angústia de ter o corpo inanimado de Cristo em seus braços, após ser descido da cruz; **7)** o flagelo da solidão que sentiu quando Jesus foi sepultado.

- O escapulário é a adaptação do escapulário original (que se trata de uma faixa comprida de tecido com uma abertura por onde se coloca a cabeça, cobrindo completamente os ombros de quem o veste - por exemplo, os monges) e que foi recebido das mãos de Nossa Senhora do Carmo por São Simão Stock, carmelita britânico.

Depois de haver reunido tudo isso e assim ter a imagem de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* definida, deu-se início a um longo processo de produção das xilogravuras.

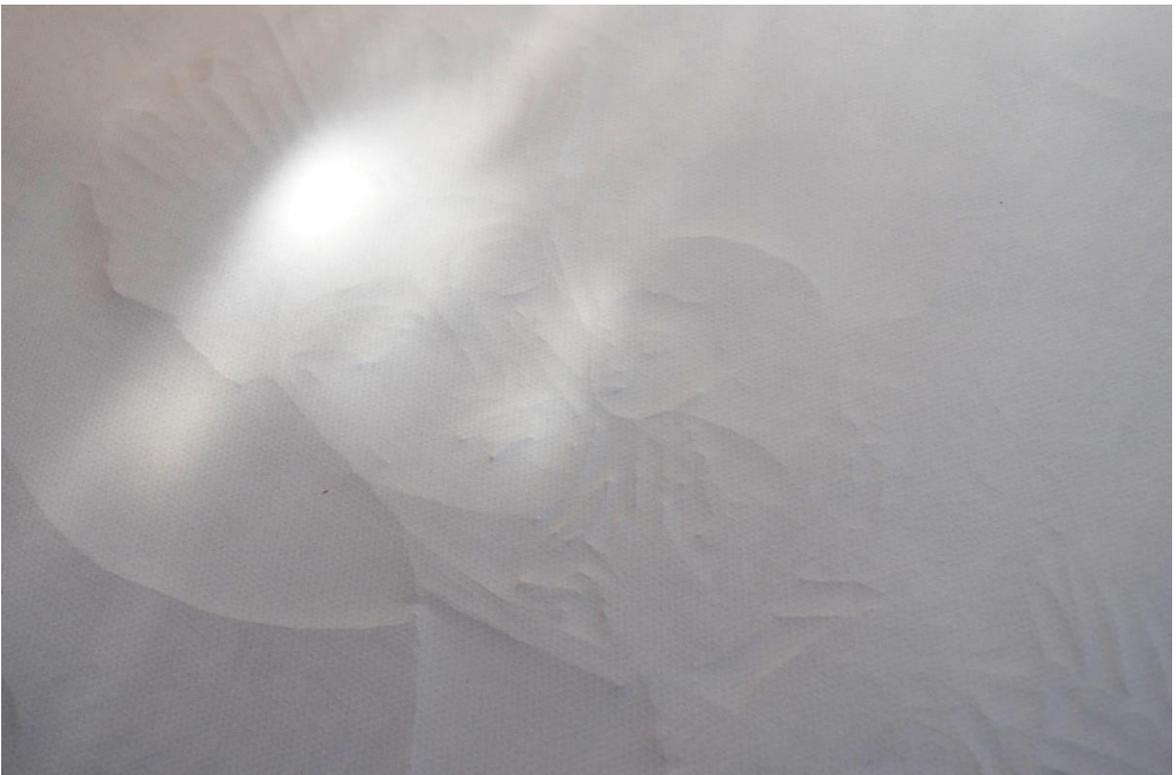
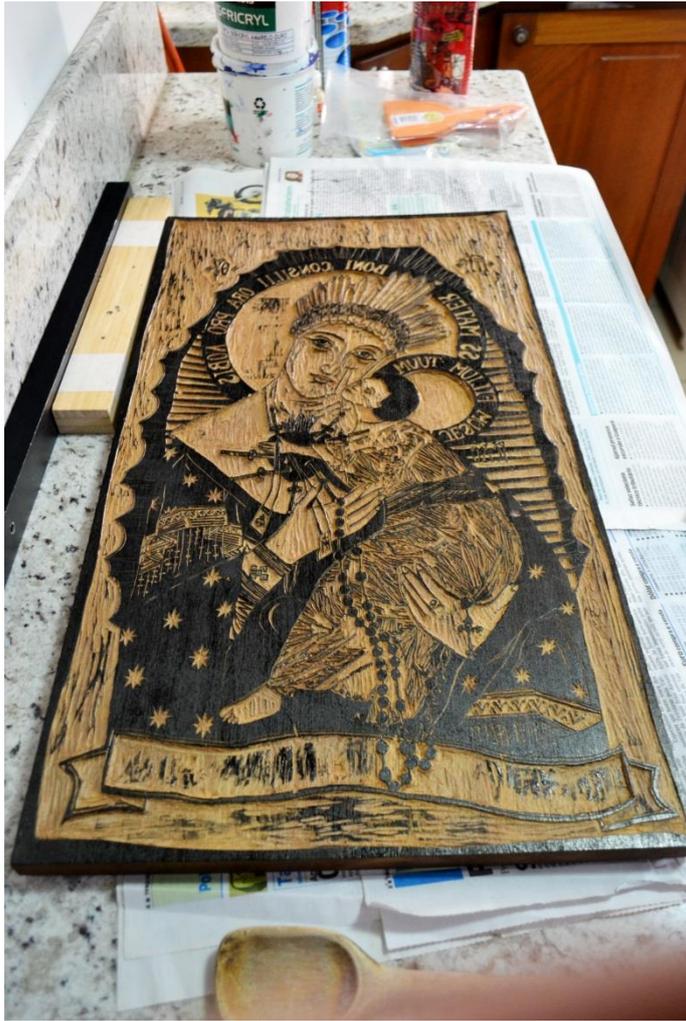
Na gravação da matriz (uma placa de madeira de sessenta e seis centímetros de altura por quarenta e seis centímetros de largura), mais uma vez senti-me realizando algo semelhante ao que vivenciei nas vezes em que escrevi um ícone. Ambos são trabalhos minuciosos e definitivos, que, portanto, necessitam ser feitos com tranquilidade e atenção que exigem bastante tempo. A imagem da xilogravura vai se revelando à medida da gravação, como se estivesse ali desde sempre, envolta em pedaços de madeira que a camuflavam e só permitiriam que a imagem fosse vista quando os retirássemos, da mesma forma com que Michelangelo descreve a execução de suas esculturas: “Em cada bloco de mármore vejo uma estátua; vejo-a tão claramente como se estivesse na minha frente, moldada e perfeita na pose e no efeito. Tenho apenas de desbastar as paredes brutas que aprisionam a adorável aparição para revelá-la a outros olhos como os meus já a veem.” (JANSON, 1996, p. 211)



*Depois de muitos dias de inverno, gravando a madeira incessantemente, ao lado do fogão à lenha e ao som de canto gregoriano... Eis a matriz de Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios, pronta para a impressão das xilogravuras.*

No ícone também é assim. O santo que ali está sendo representado vai “ganhando vida” a cada camada. Não se faz aleatoriamente, finalizando todo o rosto e depois começando a fazer o manto, por exemplo. A ideia de sobreposição de camadas não é apenas sugestão, mas o procedimento tradicional, requerido pelos cânones. A primeira cor utilizada na pele é mais escura; depois recebe os chamados traços vivos, que são linhas brancas indicando luz, distribuídas em todos que as receberão, em uma mesma etapa do processo; posteriormente irá ganhar veladuras que unificam as cores; e antes da última veladura receberá o *arrossamento* no rosto - pinceladas de pigmento vermelho que o deixarão corado, como que conferindo definitivamente vida ao ícone. Dessa forma, o ícone também vai se desvelando aos poucos, revelando o santo que estava ali desde o início, nos traços da primeira camada.

Na impressão da xilogravura foram feitos testes com diferentes tipos de papel, com maior e menor gramatura. Como suas cópias seriam manipuladas posteriormente, precisavam ser impressas em papéis mais grossos, pois, se impressas em papéis com baixa gramatura, ficariam muito sensíveis, correndo o risco de se desintegrarem facilmente. E aí estava o desafio, pois a tinta tipográfica, utilizada em xilogravura, é bastante densa, se adaptando melhor a papéis de menor gramatura. Pois quanto mais grosso é o papel, menos a tinta é absorvida. Sendo assim, muitas tentativas ocorreram para conseguir impressões em que a quantidade de tinta (que precisou ser menor do que o normal) compensasse a falta de absorção do papel, sem acumular em sua superfície, o que impediria a visualização dos veios da madeira. Depois de feitas as cópias e de uma análise de sua qualidade de impressão, escolhi as cinco que compõem o conjunto aqui apresentado. Quatro são sobre papel branco Canson dupla-face para desenho, de 110g e uma é sobre papel creme Canson Montval, de 200g.



*Matriz entintada e impressão das xilogravuras.*

## 2.2.2 DAS CAMADAS DE COR E TRIDIMENSIONALIDADE

A imagem impressa no papel creme, estando em um papel de maior espessura, pôde submeter-se à pintura com aquarela, tendo então, além dos traços de cada um dos nove títulos, também suas cores originais. Depois de colorida, teve todo o entorno do sol recortado. A parte interna dos nimbos, atrás das cabeças de Maria e de Jesus, foi vazada, para que se pudesse enxergar o fundo de textos que ali seria colocado. A imagem foi posteriormente fixada a um papel cartão, recortado na sua forma exata, para que adquirisse a resistência necessária para ficar suspensa. A mesma coisa se deu com os digramas MP ΘY, porém, estes foram reservados para serem postos de maneira independente sobre o fundo da imagem, também elevados por colunas. A fita falante foi preenchida com o título desta composição mariana, com a abreviação das palavras “Nossa” e “Senhora”, e com a escrita de cada palavra em um pedaço de papel avulso (papel esboço Canson 90g) adaptado a seu tamanho e posicionado de forma a ficar suspenso, a partir do uso das mesmas pequeníssimas colunas feitas com quadradinhos de papel cartão empilhados usadas no primeiro protótipo deste trabalho. Suas dimensões são: 70 x 50 x 112 cm.

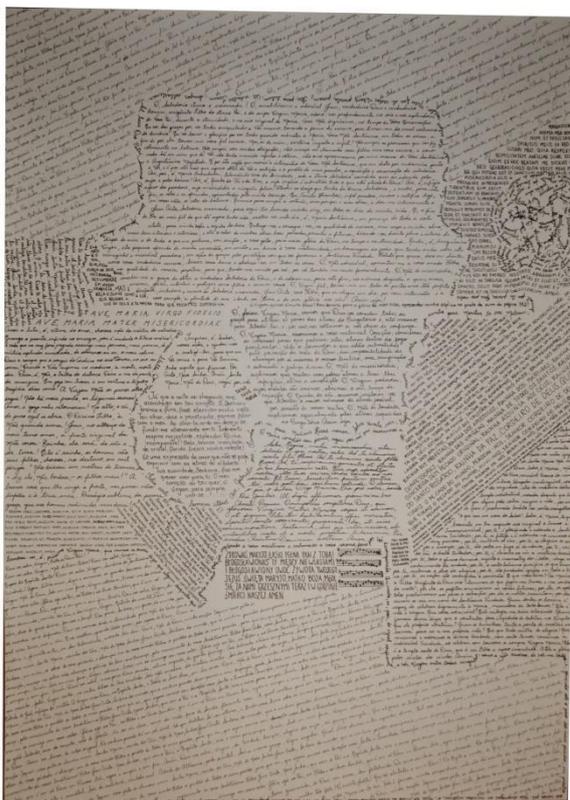


*Colunas de oração tridimensionalizando Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*



Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios aquarelada sobre roseira e painel de orações

Após a finalização da imagem, seguiu-se a produção do painel no qual ela seria colocada. Em uma folha de papel Canson Montval 200g, escrevi (posicionando de forma aleatória e em diferentes idiomas) dizeres, orações, ladainhas, letras de músicas, trechos de livros e até uma notação musical gregoriana: todos fazendo referência a minhas memórias acerca da Virgem Maria, transformando-se em oração à medida que os escrevia e dedicava a ela durante a escrita. A ideia era justamente que não fosse uma escrita mecânica e meramente racional, desprovida de intenção devocional, pois a relação entre texto e imagem neste trabalho, mesmo sendo abordada através de diversas inspirações, surgiu a partir da questão do texto como resposta mental ou verbal aos estímulos visuais gerados pela imagem religiosa. Porque sempre me surpreendeu pensar na quantidade de orações que são feitas defronte às obras de arte e aos ícones. Sempre imaginei textos sendo materializados no ar, envolvendo a pessoa que rezava e a própria obra, assim como imagens de orações saindo da mente ou da boca de alguém em formato de escrita, e alojando-se na superfície da obra ou, - e principalmente - atravessando-a, como se o olhar terno da Mãe de Deus absorvesse os pedidos daqueles que fazem suas súplicas fitando seus olhos. Por isso, apesar da construção deste trabalho ter sido bastante intuitiva, com o modo de fazer e a ideia de onde queria chegar a cada uma das etapas sendo descobertos somente após o término da etapa anterior, este trabalho já nasceu baseando-se centralmente na relação de texto e imagem.



Em seguida se deu o processo de montagem da obra, no qual busquei sobretudo mostrar esse conceito de materialização, de um quase “congelamento” das orações; mostrar esses devaneios de forma concreta, servindo de objeto desta reflexão para outros a quem não tenha ocorrido tais pensamentos. Para isso, a utilização de recursos de tridimensionalidade era fundamental: as colunas que separam a imagem de Nossa Senhora do fundo com texto têm a função de fazer visível tudo aquilo que ficava por detrás da imagem, como que de forma invisível, que era possível ver através da minha imaginação. Com elas, tornou-se possível o desmembramento da obra em suas dimensões: o aparente, o intrínseco, e tudo o que passa a constituí-la a partir da interação com seus contempladores.

Foram feitas com o mesmo processo das colunas do protótipo, porém, desta vez, com diferentes larguras, e revestidas de fita crepe, para que ali eu também pudesse escrever. Assim, à exceção das cantoneiras com arabescos e das colunas que suspendem as fitas das margens, absolutamente tudo que está atrás da camada que contém a xilogravura está tomado por orações.



*Colunas projetando Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*

As partes a que mais são dirigidas orações são, sem dúvida, os rostos da Mãe e do Menino, por isso a concentração mais expressiva de orações atrás deles. Ali, estão duas torres de orações: são camadas de papel intercaladas por pequenas colunas, deixando entrever textos em todos os papéis.



*Concentração de orações sob os rostos de Nossa Senhora e do Menino Jesus*

E mesmo o que não é escrita textual se refere a essas tantas palavras proferidas em oração; é o caso da roseira posicionada atrás do corpo de Nossa Senhora, que simboliza aquele que certamente é o texto mais pronunciado diante das suas imagens: a oração da Ave Maria, a Saudação Angélica. Faz-se uma analogia colocando a récita de cada Ave Maria como sendo a entrega de uma rosa à Nossa Senhora. É por isso que o conjunto de Ave Marias é chamado *Rosário*; por conter várias Ave Marias, torna-se uma coroa com várias rosas. Assim se dá neste trabalho: a quantidade de orações escritas, mesmo sendo abundante, mesmo ocupando todos os espaços possíveis, sempre seria limitada. Não há como mensurar a imensa quantidade de palavras pensadas ou proferidas a uma destas imagens - e, por que não, futuramente, a esta imagem por mim elaborada, estando diante de algum devoto da Virgem Maria - então, condensei a infinidade que jamais caberia neste espaço restrito, em uma roseira.



Roscira-rosário

Nesta versão, tridimensional, estão todos os elementos visuais e conceituais que constituem esse trabalho, sem excetuar qualquer item, diferentemente das outras quatro, que veremos a seguir. Na versão da prova de artista, está a imagem completa, que é a xilogravura com todos os seus detalhes, mas estão ausentes o texto enquanto palavra escrita e também as cores. As cores também não aparecem em nenhuma das três versões de xilogravuras com intervenções de veladuras de papel, ainda que nessas versões o texto se encontre colocado de forma precisa como construtor da imagem - não apenas através de sua mensagem, mas também visualmente. Estas outras quatro versões se referem às gravuras em preto e branco emolduradas.

Quanto à *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* tridimensional e colorida, um oratório de mogno, de 79 x 61 x 27 cm, tingido com a mesma cor das outras molduras, foi confeccionado especialmente para ela. É tradição que nas casas das famílias russas, os ícones sejam colocados em lugares privilegiados, que se tornam os mais importantes e reverenciados da casa.<sup>15</sup> Nas famílias católicas do Ocidente, também há o costume de ter imagens religiosas para que se possa rezar diante delas, dirigindo suas preces ao céu. É nesta circunstância que os oratórios são muito utilizados, contendo as imagens (sobretudo esculturas) em seu interior. Este, porém, tem características diferentes, para se adaptar à obra: suas portas possuem dobradiças a mais do que os modelos convencionais, para que elas possam ser abertas a tal ponto que fiquem posicionadas ao lado da madeira do fundo do oratório. Dessa forma, a obra pode ser vista não somente na sua frontalidade, mas também nas suas laterais.



*Oratório*

---

<sup>15</sup> São os chamados “ângulos belos”, colocados no canto mais iluminado da sala. Muitas vezes, são colocados também em cima das portas, para que os visitantes elevem o olhar, honrando primeiro a Deus, e só depois dirijam a atenção ao dono da casa.

### 2.2.3 DAS CAMADAS DE PAPEL E VELADURA

Mesmo que a versão colorida da obra transmita maior imponência, o trabalho não se constitui somente dela. As versões em preto e branco não são secundárias, ou até apenas esboços que levaram à execução da imagem que está no oratório. Cada uma das cinco partes que compõem esse trabalho são a mesma *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*, porém, vista sob cinco diferentes aspectos. Elas funcionam individualmente, sim, não necessariamente precisando umas das outras para fazer sentido. Todavia, quando juntas, se completam.

As que mais demonstram completar-se ao serem vistas juntas são principalmente as três xilogravuras com interferências de escrita sobre “máscaras” de papel vazadas. Nestas encontram-se detalhadas as características marianas que compõem a imagem, revelando, alternadamente, partes da xilogravura. Ou seja, os símbolos que são mostrados em uma, são cobertos nas outras duas, fazendo com que a totalidade da imagem seja mais bem compreendida quando as três gravuras estão lado a lado, podendo o espectador ver de maneira mais clara todos os elementos, e descobrir, então, quais são as nove “Senhoras” que constituem essa única Senhora.

A montagem dessas versões se deu da seguinte forma: sobre a gravura há papel de arroz – o papel Wenzhou, que é inclusive muito usado na impressão de xilogravuras – cobrindo toda a extensão da folha na qual a gravura foi impressa. Em cada uma das três, recortei “janelas” em diferentes pontos estratégicos, deixando entrever algumas partes da gravura. Depois de emolduradas, suas dimensões ficaram em 70 x 90 x 6 cm.

- Em uma se pode ver explicitamente apenas o diadema e o véu: é a que salienta os símbolos que se referem à Nossa Senhora de La Salette;
- Em outra, estão descobertos o anel, as pontas do manto, o rosto com a cicatriz, o escapulário, o rosário e o colar: são as menções à *Salus Populi Romani*, Nossa Senhora de Czestochowa, Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora de Fátima;
- Por último, há o que ressalta as letras gregas, o Menino Jesus, as mãos, o sol, o manto, as inscrições nos nimbos e o coração com espadas, indicando onde estão as referências

à Virgem da Ternura, Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora do Bom Conselho e Nossa Senhora das Sete Dores.

Nos espaços encobertos pelo papel, que ocultam parcialmente os símbolos revelados em alguma das outras duas versões, estão escritas as orações correspondentes aos títulos marianos ali visíveis. Os títulos estão descritos nas fitas falantes, seguidos da frase *ora pro nobis* – rogai por nós, em latim – sendo enfim declarados.

Porém, cada uma das xilogravuras pode ser entendida isoladamente, pois, através da transparência do papel de arroz, é possível ainda ver as partes da gravura ocultadas por ele, ainda que de forma mais sutil. Aqui, se torna muito conveniente a associação às veladuras que são aplicadas em camadas, na escrita dos ícones russos. A palavra veladura remete a véu, o tecido fino e transparente que deixa entrever o que está sob ele. Nesta montagem, o papel de arroz pode, portanto, ser entendido como véu, esse delicado tecido que está presente em todas as imagens de Nossa Senhora, tanto para cobrir seus cabelos, como para mostrar sua majestade: o véu encobre uma preciosidade, mas, ao mesmo tempo, revela conter e portar tal tesouro.

Vale também para os textos escritos na superfície deste “véu”. São orações correspondentes a cada atributo ou aparição de Nossa Senhora presentes neste trabalho, mais especificamente, uma oração para cada um destes títulos da Virgem Maria. A oração revela tratar-se de algo divino; porém, as motivações e seus efeitos ficam velados no coração dos que as recitam: as palavras são o véu da oração.

Sendo o papel Wenzhou muito fino, qualquer erro na escrita das orações resultaria na perda total desta camada do trabalho, pois, escrevendo com caneta, seria impossível apagar. Além disso, ele se desfaz facilmente, não podendo ser muito manipulado. Para evitar que isso acontecesse, escrevi algumas das orações primeiramente em meu diário de bordo (um pequeno caderno que serviu de base para anotações diversas relacionadas ao percurso de execução deste TCC). Assim pude ver o espaço que elas ocupavam na folha e decidir o tamanho de letra que usaria. Uma das orações, sendo a letra de um hino, não foi escrita neste caderno, mas copiada diretamente de sua partitura. As orações<sup>16</sup> são as seguintes:

---

<sup>16</sup> Todas as orações que foram escritas nas xilogravuras emolduradas estão reproduzidas nos apêndices e anexos deste trabalho.

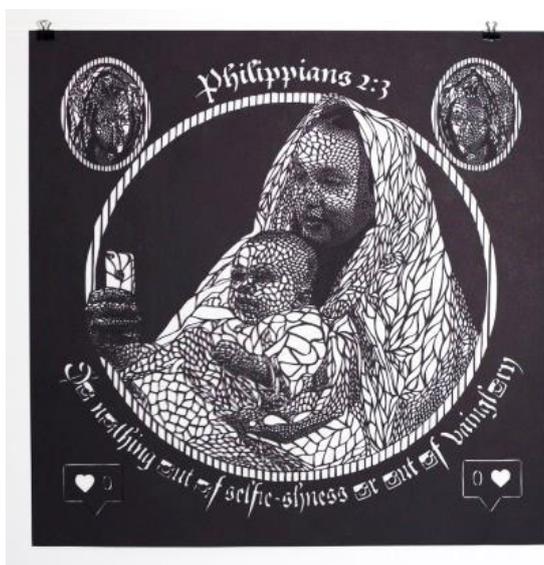
- Em honra à Nossa Senhora de La Salette, cuja aparição se deu nesta cidade da França, escrevi a Ladainha de Nossa Senhora de La Salette, em francês (*Les Litanies de Notre-Dame de La Salette*). Ainda escrevendo no idioma do país de origem da devoção, reproduzi, homenageando Nossa Senhora de Czestochowa, a oração *Pod Twoją obronę* (“Sob vossa proteção”);
- Dediquei à Virgem da Ternura, fazendo referência ao Oriente, a letra de um belíssimo hino composto por São Nektarios de Aegina. Trata-se de Αγνή Παρθένε (“Agni Parthene”. Em português, “Ó, Virgem Pura”);
- A oração destinada à *Salus Populi Romani* foi escrita em espanhol, idioma em que está reproduzida no site oficial do Vaticano. Trata-se de uma oração feita por Bento XVI na Basílica de Santa Maria Maior, diante deste ícone. Em espanhol, há, ainda, uma oração à Nossa Senhora de Guadalupe feita por São João Paulo II numa de suas visitas ao México;
- As demais orações são em português: a oração da *Novena de Nossa Senhora de Fátima* (que se refere à aparição de Nossa Senhora em Portugal); o *Hino Oficial do Escapulário* (em honra à Nossa Senhora do Carmo); a *Consagração à Mãe do Bom Conselho*; e, por fim, a oração inicial da *Meditação das sete dores de Maria*, composta por São João Paulo II para a 4ª estação da Via Sacra do ano 2000.

Levando em consideração o conceito do papel como veladura, percebe-se cada um dos quadros não apenas como a revelação de um dos títulos e o escondimento dos outros: em todos eles a imagem de Nossa Senhora está completa. É preciso vê-los não do ponto de vista que constata que há algo escondido, mas do que percebe que há algo sendo destacado e engrandecido.



*Cópias de xilogravura de Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*

Dialogo aqui com o trabalho do artista americano Carlo Fantin. Suas obras também são feitas de camadas, mas, no seu caso, de camadas de papel e camadas de vazio: são papéis recortados, que também possuem as “janelas” das minhas versões em preto e branco. Em ambos os trabalhos são estes recortes que revelam a imagem: em *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*, eles revelam a imagem à qual estão unidos. Enquanto isso, nos trabalhos deste artista, como em *Philippians 2:3* ou *Virgin Mary - Vergine Maria*, o mesmo acontece; desta vez, porque a imagem é criada a partir do que resta de papel ao final de seus recortes, como no processo de Michelangelo: é como se a imagem estivesse no papel o tempo todo, esperando que o artista retirasse os excedentes que impediam que enxergássemos uma Virgem Maria naquele pedaço de papel preto.

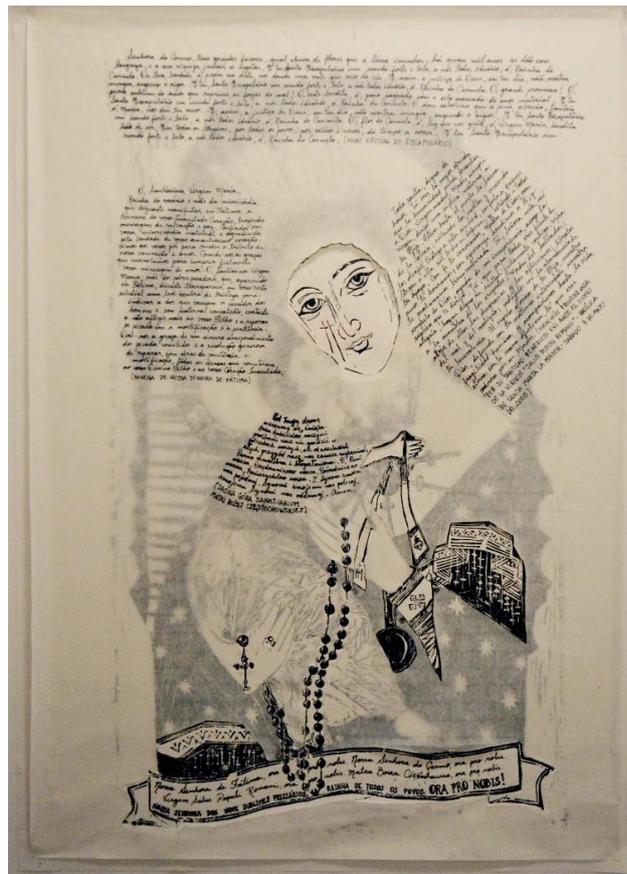
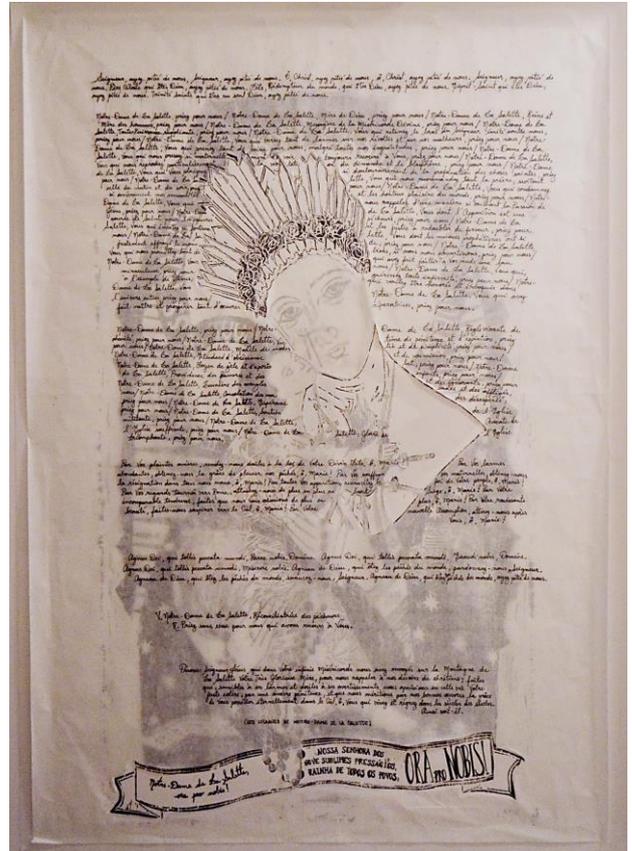


Carlo Fantin (1983)  
*Philippians 2:3*, 2014  
Papel recortado, 18 x 18 cm



Carlo Fantin (1983)  
*Virgin Mary - Vergine Maria*, 2014  
Papel recortado, 30 x 20 cm

Finalmente, desse modo, entende-se a versão sem textos (a que contém apenas a prova de artista da xilogravura) como o estado genuíno de todas essas versões modificadas: é a soma de todas, sendo resultado da gradativa revelação de cada parte delas, e, ao mesmo tempo, é sua origem, de onde esses atributos destacados provêm.



Escrita sobre papel Wenzhou sobre Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios



Escrita sobre papel Wenzhou sobre Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios - detalhes

### 3. DA RELAÇÃO ENTRE ESCRITA E IMAGEM

A relação entre texto e imagem é uma questão importante para a arte contemporânea. É certo que essa questão foi também pensada por uma quantidade considerável de artistas de períodos anteriores e de diversos movimentos, mas o que caracteriza a relevância desta discussão na contemporaneidade é o que Maria do Carmo de Freitas Veneroso, artista, pesquisadora e professora acadêmica, em seu livro *Caligrafias e Escrituras*, define como a investigação das “relações intertextuais entre imagem e texto, através de uma aproximação entre artes plásticas e literatura, a partir de uma perspectiva semiológica” (VENEROSO, 2012, p. 15). Com isso, buscam-se os elementos comuns à imagem e ao texto, em contraponto ao que majoritariamente vinha sendo feito até então, ao se separar as reflexões em “presença de elementos textuais nas artes” e “aspectos visuais da poesia”, por exemplo.

Meu interesse pelo texto tem origem na minha alfabetização. Tendo minha mãe exercido a profissão de docente na qualidade de alfabetizadora durante a maior parte de sua carreira, foi ela, que, de modo muito leve e natural, fez com que eu me encantasse pelo universo das palavras, desde o primeiro momento em que tive acesso a ele. Fui alfabetizada por ela, e seu conhecimento me era transmitido de forma lúdica, e meus brinquedos eram, em sua maioria, didáticos. Durante toda a minha vida escolar, minha disciplina favorita foi a de Língua Portuguesa, seguida de Literatura. Assim sendo, é evidente que meu interesse pelo texto, durante todo o meu percurso, e nestas imagens que aqui apresento, é grandemente justificado por minha relação com seu conteúdo.

Porém, não se restringe a isso, inclusive porque sabemos que o significado de uma palavra não está submetido somente ao que a semântica diz sobre ela. O que será compreendido dependerá do contexto em que for utilizada, e em meio a que outras palavras ela será empregada. É com isso que Maria do Carmo justifica a multiplicidade das linguagens e o consequente potencial da questão da intertextualidade nas Artes Visuais. Por suas tantas ramificações de possibilidades de aplicação, e pelas criações de sentido que podem ser exploradas usando as palavras como mensagem e como grafia visual, a relação entre texto e imagem torna-se material vastíssimo para o artista: “[...] as palavras não possuem um sentido absoluto, mas relacional, em que palavras individuais não têm sentido autônomo, sendo definidas em relação a outras palavras. Nesse caso [...] todo discurso pode ter várias camadas de

significação, não havendo nenhum discurso pleno de sentido, *a priori*.” (VENEROSO, 2012, p. 16).

Essa abundância de possibilidades que as palavras trazem me interessa muito. Para mim, elas nunca foram estritamente instrumento de comunicação. Não apenas as utilizo, mas tenho verdadeira admiração por elas. Gosto de palavras. Gosto de conhecê-las, de ouvi-las, de pronunciá-las. Sou dessas pessoas que colecionam palavras preferidas; dessas alunas que têm as aulas de Laboratório de Texto, ministradas pela Prof<sup>a</sup> Elida Tessler, como um dos momentos mais preciosos de toda a jornada desta graduação em Artes Visuais; dessas artistas que jamais conseguirão definir uma obra sua como “*Sem Título*”, por ficarem exultantes ao constatar que este é um espaço garantido para vincular palavras a seu trabalho.

Sendo assim, tenho diversas motivações para a frequente inclusão de palavras nas imagens que crio. É porque quero que o espectador tenha contato com o **conteúdo** daqueles textos, como no caso do *Hino Oficial do Escapulário*, escrito sobre uma das xilogravuras deste trabalho, inclusive com a intenção de conferir legibilidade a ele para que mais facilmente seja despertada a disposição de lê-lo. Mas, muitas vezes, é também porque, para mim, aquelas palavras têm uma bonita **sonoridade**, como na escolha de dar um título em espanhol para *Violinar es empezar a navegar*. O gosto pela pronúncia de determinadas palavras faz com que eu deseje utilizá-las quase gratuitamente, mais por sua propriedade quase musical do que por seu significado. Daí advém meu interesse na utilização de diversos idiomas. Mesmo palavras sinônimas de um mesmo idioma podem despertar diferentes percepções, por sua simplicidade ou complexidade. Nota-se assim quão extraordinária pode ser a experiência com uma palavra pela forma que é dita especificamente em um idioma, como o é para mim com *ahorita*, do espanhol, *nauczycielka*, do polonês, e *fortitudinis*, do latim, cujas palavras equivalentes em português (“agorinha”, “professora” e “fortaleza”), não me comovem da mesma maneira. Outro aspecto que fundamenta essa relação com as palavras é a intensidade com que elas nos ligam a alguma **memória**. Tenho especial carinho por *padladka* - o nome dado à mistura dos pigmentos de *ocra gialla chiara* e *terra verde calda* - que me transporta ao ateliê da Escola de Iconografia São Lucas, onde tantas vezes a escutei e pronunciei enquanto os ícones do Pantocrator, da Theotokos e de São Miguel Arcanjo eram feitos.

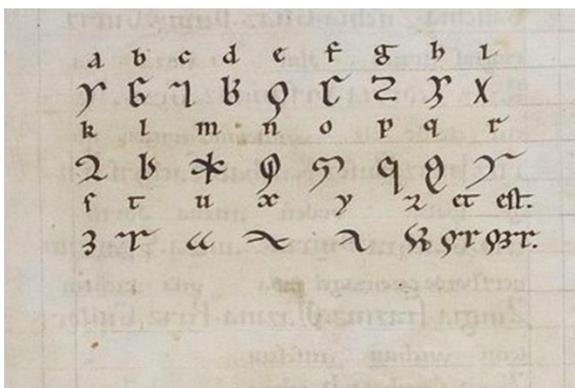
Todos esses aspectos são encontrados em *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*. Mas, para um espectador que se encontre em frente à obra, antes mesmo de apreender o conteúdo

do texto, pensar a sonoridade das palavras, ou intuir que elas pertencem a minhas memórias e refletir sobre as que são despertadas em si, ele se deparará com a visualidade do texto. Por estar amalgamado às imagens, a primeira ação possível não é ler, mas *ver* o texto. Esta sempre foi uma questão importante para mim, e é, sem dúvida, uma das que mais se destaca no que tange à utilização de texto na construção visual deste trabalho. É o texto conformando a imagem.

E não é difícil entender porque ele se mistura tão naturalmente à imagem, ou, ao menos, ao que normalmente convencionamos como tal. Se considerarmos como ponto de partida para essa discussão a raiz da escrita e da imagem, buscando uma aproximação de ambas através do elemento básico que as une, chegaremos ao traço. Ambos são constituídos pelo traço, pelas linhas, por um movimento que faz com que a tinta seja depositada sobre o papel em um formato específico ou aleatório. Vemos, por esse ângulo, que a escrita também é imagem, e que o que nos impede de percebê-la assim com maior naturalidade é a automatização a que somos submetidos depois que aprendemos a ler.

Nós aprendemos a ler na escola e, depois, raramente paramos para pensar a respeito do processo de aquisição da escrita, que transforma nossos pensamentos em símbolos. Nós não temos nem mesmo qualquer recordação clara de como aprendemos a escrever. [...] Pode-se fazer um paralelo entre essa situação, de se ler um texto em uma língua que não se conhece, e a experiência de olhar o trabalho de um artista como Klee, que cria sua própria língua. [...] Ele nos obriga, portanto, a desconstruir esse processo de leitura, retomando, passo a passo, seu aprendizado. Nós nos conscientizamos, também, da visualidade da letra, da sua qualidade de imagem. (VENEROSO, 2012, p. 173)

Paul Klee (1879-1940), pintor suíço, ao repetir elementos gráficos que não pertencem a códigos conhecidos, em suas pinturas, transmite a ideia de estar criando seu próprio alfabeto. Há quem o faça concretamente, como Hildegard von Bingen (1098-1179), santa proclamada doutora da Igreja Católica, que, entre várias outras ocupações, foi escritora, dramaturga e compositora. Ela criou um idioma com cerca de novecentas palavras, nominado por ela “Língua Ignota”, e também seu alfabeto correspondente, um conjunto de vinte e cinco símbolos. Estes são exemplos de códigos que, sendo por nós desconhecidos, proporcionam mais facilmente a percepção da escrita como imagem.



*Alfabeto criado por Sta. Hildegard von Bingen para sua "Língua Ignota"*



Paul Klee (1879-1940)  
*Intenção*, 1938  
Pastel sobre jornal sobre juta, 75 x 112 cm

Obter a mesma experiência contemplando o alfabeto latino, cujos caracteres correspondem aos fonemas que utilizamos em nosso idioma, requer um olhar mais sensível. O que impulsionou essa sensibilidade em mim inicialmente não foi o alfabeto, mas a notação musical, também um conjunto de símbolos. Para mim, as partituras continham não apenas instruções de como e o que tocar, mas uma beleza gráfica, que fazia com que aquelas formas saltassem aos meus olhos como se fossem desenhos. Passei a ver também os nomes das figuras musicais e dos andamentos que regem a velocidade do compasso pelo ângulo dessa sensibilidade quase sinestésica, e assim, muito além de informativos, eles se tornavam poéticos.

Depois de todas essas associações, tendo as palavras tão presentes em minha vida e em minha relação pessoal com as imagens, foi natural incluir texto em minhas produções, para acrescentar algo ou para suprir certa necessidade de complemento. Vejo na minha escrita um recurso de finalização, chegando ao ponto de sentir que o trabalho está inacabado se não escrevo algo em sua superfície. Analisando meus trabalhos e refletindo sobre o que me atrai na forma gráfica da minha escrita, vejo que a identifico como imagem muito por fazê-la de forma que remeta aos traços de um desenho: na grande maioria das vezes, escrevo com letra cursiva, dispondo as palavras no trabalho de uma maneira que sugira movimento. Gosto muito de escrever e de aperfeiçoar minha caligrafia, e vejo que o resultado do cuidado com que escrevo em meus trabalhos é uma imagem que me remonta a arabescos. É isso que me faz ver o texto também como acabamento visual, e o que explica porque quase sempre ele é acrescentado à imagem como última parte do processo.

Conforme abordado no capítulo anterior, a função do texto em *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* tem sua principal relação no conceito de “materialização de orações”. Essa

concepção esclarece a quantidade excessiva de escrita neste trabalho, principalmente na peça tridimensional e colorida, na qual as palavras preenchem absolutamente todos os espaços nos quais não há a imagem de Nossa Senhora ou da roseira, inclusive as colunas que projetam as imagens para frente. O trabalho pensa não apenas na oração individual, mas na totalidade de orações que uma imagem mariana recebe. Uma quantidade e variedade tão grandes que seria impossível mensurar, e, muito menos, limitar. Aqui, a escrita invade todos os espaços, como as orações tomam o ambiente no qual há alguém rezando. Inclusive através de ondas sonoras, pois nem toda oração é interior, a oração mental; além da oração vocal, na qual se pronunciam fórmulas de orações, há quem cante a Deus, à Maria e aos Santos. Representando as inúmeras vezes em que devotos cantam à Nossa Senhora defronte a uma imagem sua (circunstância na qual decididamente me incluo), inseri, no painel de orações, um excerto da notação musical da melodia gregoriana de *Salve Regina*.<sup>17</sup>

A ausência de espaços em branco na versão tridimensional deste trabalho é também mais uma característica que pode remontar a elementos do universo do texto e da imagem de caráter religioso. Nos livros tabulares (impressos por meio da xilogravura, com o texto e as imagens na mesma matriz) e nos manuscritos medievais, era muito recorrente o uso de uma paginação opulenta, com riqueza de detalhes ornamentais, ilustrações e iluminuras. Para designar esse tipo de procedimento visual, há o termo *horror vacui*, um termo latino que significa “medo do vazio”. Esta expressão é comumente utilizada para definir a arte barroca da Contra-Reforma. De certa forma, também podemos associar este termo aos livros irlandeses dos séculos VII e VIII. São livros históricos, que representam o encontro da cultura cristã com a cultura celta. Reúnem diferentes formas de pensar o mundo, o que resulta em ilustrações muito características. Um exemplar significativo deste patrimônio é o *Livro de Kells*, um manuscrito irlandês feito por volta do século IX da Era Cristã, que contém os quatro Evangelhos do Novo Testamento e ilustrações coloridas ricamente adornadas. Além de ser uma importante herança desta cultura, sendo considerado por muitos um dos livros mais lindos já produzidos, é referência da magnitude dos escritos com iluminuras, exemplo preciso da aplicação de *horror vacui*. Esta expressão, portanto, pode ser muito bem aplicada a meu trabalho, ainda que fosse

---

<sup>17</sup> No Mosteiro da Transfiguração, citado no capítulo anterior, os monges cantam juntos a *Salve Regina* antes de se recolherem às suas celas, após a oração da noite, diante de um quadro de Nossa Senhora de Guadalupe, a quem a igreja do mosteiro é dedicada. Aos fins de semana e em dias de festividades, cantam a versão solene, à qual corresponde o trecho reproduzido neste trabalho.

mais acertado afirmar que tenho encanto pela abundância, do que declarar que tenho repulsão ao vazio, se nos referíssemos à expressão de modo literal.

Um exemplo de artista que também se inspirou em questões que envolvem a religião e o sagrado, e valeu-se do recurso da excessividade, foi o brasileiro Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Acreditava ser um mensageiro de Deus, e construiu variados objetos que considerava serem importantes para seu encontro com Ele no dia do Juízo Final, como o *manto da apresentação*, com o qual se vestiria para esse acontecimento, e a *cama-nave*, que o levaria. Em meio a seu delírio religioso, em mais de cinquenta anos de internação na Colônia Juliano Moreira (um sanatório carioca), produziu por volta de mil peças com objetos do cotidiano, bordados ou envoltos por linhas que muitas vezes provinham de seus próprios lençóis e vestes desfiados. Além destes objetos, Bispo produziu muitos estandartes, minuciosamente bordados, com imagens e texto. O texto é presença recorrente em sua obra. Porém, o que justamente faz com que se possam traçar alguns paralelos com a relação entre escrita, excesso e imagem em meu trabalho, e as características visíveis do trabalho de Bispo, é o fato de que em todas as suas obras, o texto se confunde com a imagem (LAZARO, Wilson, SEVERO, Helena, 2012). Tanto por ambos terem a mesma origem, o bordado, fazendo com que o texto não seja propriamente uma escrita, no sentido de técnica, como por seus textos serem imagéticos, o que é perceptível, por exemplo, nos objetos que construiu usando temática marítima, nos quais se lê “Convéis de madeira desse navio escola”, “Pau de picar peixe rede um mastro pequeno” e “içado vaivém escada de quebrar peito” (VENEROSO, 2012, p. 348). Como constata Maria do Carmo, citando Patrícia Burrowes, autora do livro *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*, “[...] Bispo não é um escritor: ‘o texto está dentro, faz parte e briga com o gráfico. É palavra e risco. Letra tendendo à linha.’ É o deslizamento da letra, que é ao mesmo tempo som, imagem, signo. O mistério da letra.” (VENEROSO, 2012, p. 348)

Também na imagem de Nossa Senhora criada por mim, há letras que possuem certo mistério, guardando seu importante significado dentro das expressões que abreviam: são as letras gregas, sempre presentes nos ícones orientais. Os digramas são constituídos pela primeira e pela última letra de cada palavra que representam:

- Os digramas IC XC significam “Jesus Cristo”, que, em grego, é escrito da seguinte forma: ἸΗCOYC ΧΡΗCTÓC.
- Os digramas MP OY abreviam o título “Mãe de Deus”, que, por extenso, tem a seguinte grafia: ΜΗΤΗΡ ΟΕΟΥ.

Neste trabalho, são estas letras as que mais evidenciam a transposição de fronteiras do texto que se pretende imagem, e vice-versa. São sempre escritas na superfície do ícone, de forma estilizada, assumindo formatos diversos e recebendo adornos caligráficos. Podemos vê-lo no ícone da *Virgem da Ternura* (apresentado no capítulo anterior), imagem da qual saíram as referências para os digramas que estão à esquerda do Menino Jesus, assim como os que ladeiam Nossa Senhora na imagem que criei. Contudo, segundo a tradição, não se trata de uma legenda, assim como o nome do ícone também não o é, mas da invocação da presença de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, assim como dos santos, que também recebem estas entradas de texto em grego nos ícones que os representam. De acordo com a teologia ortodoxa, são esses caracteres, escritos sobre o fundo dourado ou ao lado das imagens, que concedem sacralidade ao ícone, que se torna, então, testemunha da presença da pessoa do santo e de sua intercessão (EVDOKIMOV, 1970); é o que se chama, dentro da tradição dos ícones orientais, de “Teologia da Presença”.

Normalmente, os ícones não possuem moldura. Como bem observado por Belting, isso evita a “comum ‘experiência de janela’, pela qual se estabelece uma distância entre nós e a realidade da pintura” (BELTING, 2010, p. 213). Os ícones são colocados na iconostase para serem venerados pelos fiéis, portanto, a ausência de moldura se torna essencial para que não haja uma fronteira impedindo o contato direto com os santos, parecendo pertencer assim, a um espaço comum a eles e aos que os contemplam. Contudo, em outras circunstâncias, os ícones frequentemente possuem moldura, principalmente quando são venerados individualmente, como no caso de imagens históricas, que são expostas em algum lugar de destaque e peregrinação, como o Ícone de Nossa Senhora de Czestochowa, por exemplo. A moldura, neste caso, é um adorno, tal qual as jóias que muitas vezes recobrem o ícone, oriundas de ofertas de seus devotos. Observa-se assim mais uma ligação da imagem sacra com a importante complementação que o texto propicia. Assim como as fitas falantes habitualmente carregadas por anjos nas imagens religiosas ocidentais trazem mensagens que incentivam meditações mistagógicas, nas molduras dos ícones também se leem ensinamentos espirituais:

Inscrições em forma de orações convidavam às vezes o contemplador a ter uma visão teológica. Uma inscrição desse tipo na moldura de um pequeno ícone da Crucificação, no mosteiro do Monte Sinai, pergunta: ‘Quem não treme de medo ao vê-Lo, meu Salvador, pendurado na cruz? Vestes os trajes da morte, mas também o manto do eterno.’ Mais tarde, depois de Teodoro de Studion, as inscrições em verso nos ícones desenvolveram um gênero literário próprio.” (BELTING, 2010, p. 171)

Dentro das relações da iconografia oriental com o texto, influência basilar para este trabalho e para minhas referências de arte sacra e religiosa, há uma essencial: aquilo que chamamos de “escrita” do ícone. Pois a feitura do ícone, ainda que tenha características de pintura, é denominada escrita. Não se pinta, mas se *escreve* um ícone. A partir do sentido literal da palavra iconografia, que, traduzida do grego, desmembra-se nas palavras *ícone* e *grafia*, entende-se que se trata de uma “escrita de imagens”, o motivo pelo qual chamamos “iconógrafos” aqueles que os produzem. Mas também há um sentido teológico, pois os ícones são os textos das Sagradas Escrituras tornados imagens; são elementos de tradição teológica e dogmática, com caráter mistagógico e catequético: é a “teologia em cores”, como os chamam os orientais. Além disso, todos os traços do ícone são chamados “grafias”. Antes de seguir para a camada em que coloca as sombras, o iconógrafo faz a grafia do manto, a grafia do rosto, e assim por diante.

Como se pode notar, os ícones deixam de ser uma obra pictórica, convertendo-se em um objeto litúrgico, pois seu significado vai além daquilo que a visão pode apreender. Sua profunda simbologia está sustentada pelos textos retirados das Sagradas Escrituras, que os iconógrafos interpretavam literalmente, seguindo os manuais escritos pelos Pais da Igreja.<sup>18</sup> (VEGA, 2008)

Há aqui uma estreita relação entre os textos que os ícones trazem em suas linhas e cores, e os escritos no painel de orações e nas xilogravuras com interferências de veladuras de papel de *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios*: neste trabalho, toda e qualquer palavra escrita foi retirada, fragmentada ou integralmente, de orações já tradicionais na Igreja Católica. Nada, absolutamente, foi inventado por mim; todos os textos são fórmulas que integram a Tradição. E as orações da Igreja, por sua vez, também têm suas palavras, súplicas e louvores extraídos das Escrituras.

---

<sup>18</sup> Tradução da autora para: “Como puede advertirse, los iconos dejan de ser una obra pictórica para convertirse en un objeto litúrgico, pues su significado vá más allá de lo que la vista puede advertir. Su profunda simbología está sustentada por textos tomados de las Sagradas Escrituras, que los iconógrafos interpretaban al pie de la letra, siguiendo los manuales que para ellos escribieron los Padres de la Iglesia.” (VEGA, 2008)

A escolha das orações que foram escritas no painel e nas colunas que sustentam a montagem tridimensional da imagem de Nossa Senhora foi bastante espontânea, sem planejamento prévio além da consulta a alguns livros que tinha à mão, como o *Tratado da Verdadeira Devoção à Santíssima Virgem*, de São Luís Maria Grignion de Montfort ou o livreto no qual consta o *Ofício da Imaculada Conceição*, uma oração escrita no século XV. Essa etapa do processo se deu de fato como materialização de orações, pois, ao invés de rezar em voz alta, rezei todas aquelas orações mentalmente, no ritmo da minha escrita. Estão escritas ali todas as orações que me vieram à mente naquele momento. Todas são em honra à Virgem Maria: ali estão, entre outras, a *Oração à Nossa Senhora Auxiliadora das Almas do Purgatório*; o hino *Ave Maris Stella*; a oração *Lembraí-vos*, de São Bernardo; o *Magnificat*; a *Ladainha de Nossa Senhora*; a fórmula da *Consagração de si mesmo a Jesus Cristo, a Sabedoria encarnada, pelas mãos de Maria*, de São Luís; *Regina Caeli*, e, claro, a Ave Maria, em diversos idiomas: português, espanhol, inglês, polonês, italiano, francês, alemão e latim.

Já nas xilogravuras emolduradas, as orações têm outra função além da representação das orações dos fiéis: elas estão ali para identificar de qual título de Nossa Senhora provêm os símbolos que constituem a imagem, conforme as orações apresentadas no capítulo anterior.

Essas orações, sendo uma para cada sublime presságio, são também a reafirmação da minha devoção à Nossa Senhora nestas nove maneiras em que ela se apresenta. Como ensina São Gregório Magno, a escrita induz à recordação. “Imagem e Escritura, juntas, recordam o que aconteceu na história da salvação, que é mais do que um fato histórico.” (BELTING, 2010, p. 11). O ato de escrevê-las representa mais do que a récita de nove orações; através da tinta da caneta, deposito minhas memórias sobre o papel: é, simbolicamente, o branco véu de Maria, servindo de arrimo para as palavras que desejei dirigir àquela que ternamente sorri ao anunciar tão sublimes presságios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Toda obra de arte cristã tem um sentido: ela é, por natureza, um símbolo, uma realidade que envia para além de si mesma, que ajuda a avançar no caminho que revela o seu sentido, a origem e a meta da nossa caminhada terrena.<sup>19</sup>

Muito mais que resultado de uma necessidade artística, *Nossa Senhora dos Nove Sublimes Presságios* é fruto de todos os benefícios que a arte religiosa, com suas pinturas, esculturas, mosaicos e afrescos, e a arte sacra, com seus ícones, tão significativos em meu percurso de vida, me cumularam.

Este trabalho é a exteriorização do meu imenso afeto pela Mãe de Deus, e do meu eterno agradecimento por sua presença constante nestes cinco anos *iaenses*, em que sempre me amparou, dizendo, a cada instante, como outrora a Juan Diego, em Guadalupe: ¿No estoy yo aquí, que soy tu Madre?

Afirmo, assim, que estes nove títulos aqui apresentados, que correspondem a nove formas de Maria demonstrar seu carinho infinito pela humanidade, não apenas indicam algumas de minhas devoções, mas revelam quem sou. Afinal, o que mais propício do que a arte para mostrar o que habita o interior dos que dela se utilizam? Como oportunamente disse São João Paulo II - o cúmplice-mor de todos aqueles que são apaixonados pela Santíssima Virgem - em sua aclamadíssima *Carta aos Artistas*: “[...]A História da Arte não é apenas uma história de obras, mas também de homens. As obras de arte falam dos seus autores, dão a conhecer o seu íntimo e revelam o contributo original que eles oferecem à história da cultura.” (JOÃO PAULO II, 1999)

Dessa forma, concluo este Trabalho de Conclusão de Curso, e esta feliz etapa da minha trajetória acadêmica, tendo a música, a imagem religiosa, a xilogravura, a escrita, a aquarela, o nanquim, o papel Wenzhou, as tintas tipográficas, a caneta preta e os conhecimentos conquistados a partir da convivência com grandes mestres de cuja sabedoria pude desfrutar,

---

<sup>19</sup> Do Comunicado final da Assembléia Plenária dos Bispos do ano de 2006, na cidade do Vaticano, *Via Pulchritudinis: o caminho da beleza*.

não apenas como instrumentos de criação artística, mas, sobretudo, como meios de expressão das minhas verdades, e dos bens que possuo e almejo compartilhar com todos aqueles que se acercarem das minhas obras.

Falar sobre a arte, assim como tentar explicar as devoções, jamais esgota seus significados interiores, e jamais revela completamente sua essência: são as camadas de entendimento de cada um que definem o que está exposto e o que está sob as veladuras das vivências pessoais de cada um que contempla sua fé e suas percepções sensíveis. Quanto a mim e a este trabalho, desejo somente deixar transparecer aquilo de que foi constituído meu percurso artístico dentro desta Universidade, e sob que inspirações realizou-se tudo aquilo que vivi nestes anos entre papeis, goivas e Ave Marias. Quanto ao conteúdo devocional deste trabalho, limito-me a enfatizar sua autenticidade, dentro das minhas vivências religiosas, e declarar, como São Bernardo de Claraval e tantos outros santos que compreenderam a preciosidade da devoção mariana:

**De Maria nunquam satis!<sup>20</sup>**

---

<sup>20</sup> “De Maria jamais se dirá o bastante!”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Otávio Ferreira. *A beleza como experiência de Deus*. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2010. 167 p.

BEKENEVA, Nadejda; MASLOVA, Elena. *Images saintes maitre denis roublev et les autres*, em “*Malevich e os outros diante do invisível: as vanguardas russas e a tradição do ícone*”, Moscou, 2010. Disponível em: <[www.osservatoreromano.va](http://www.osservatoreromano.va)>. Acesso em 28 nov. 2014

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: A história da imagem antes da era da arte*. 1 ed. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. 784 p.

CATTANI, Iceia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. 336 p.

EVDOKIMOV, Paul. *El Icono, Teología de la Presencia*, São Petersburgo, 1970. Disponível em: <[www.ecclesia.com.br](http://www.ecclesia.com.br)>. Acesso em: 28 nov. 2014.

GHARIB, Georges. *Os ícones de Cristo: história e culto*. 1 ed. São Paulo: Paulinas, 1997. 296 p.

JAEGER, Clarice. *Arte sacra: reflexões e imagens*. 1 ed. Porto Alegre: Padre Reus, 2010. 184 p.

JANSON, H. W. *Iniciação à História da Arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 475 p.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* 1 ed. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999. 413 p.

JOÃO PAULO II, Papa. *Carta do Papa João Paulo II aos artistas*, Vaticano, 23 abril 1996. Disponível em <[www.vatican.va](http://www.vatican.va)>. Acesso em 30 jul. 2014.

LAZARO, Wilson; SEVERO, Helena. *Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. 135 p.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2006. 111 p.

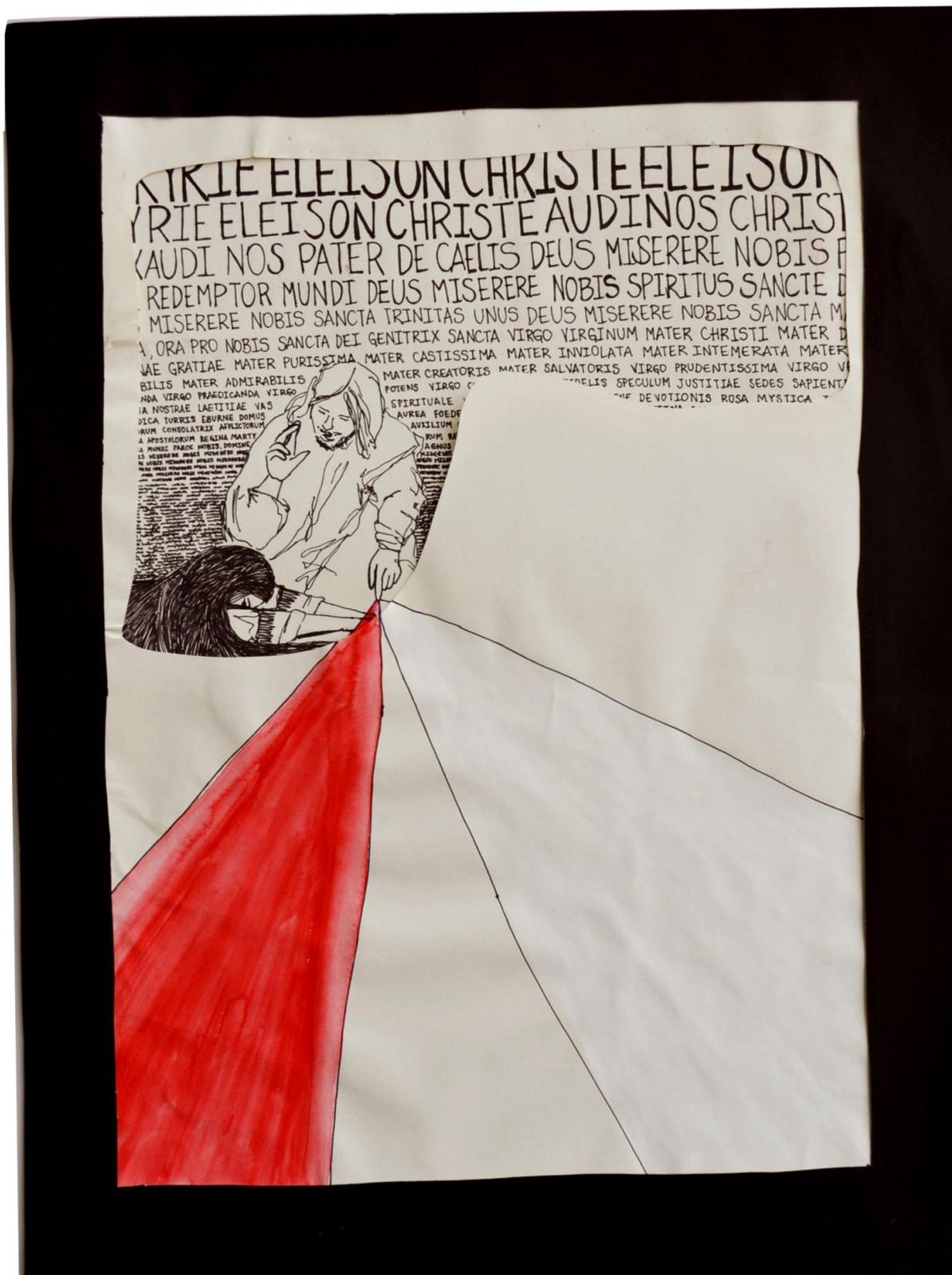
PRATES, Kátia Maria Kariya. *A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito*. 2011. 168 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora Arte, 2012. 416 p.

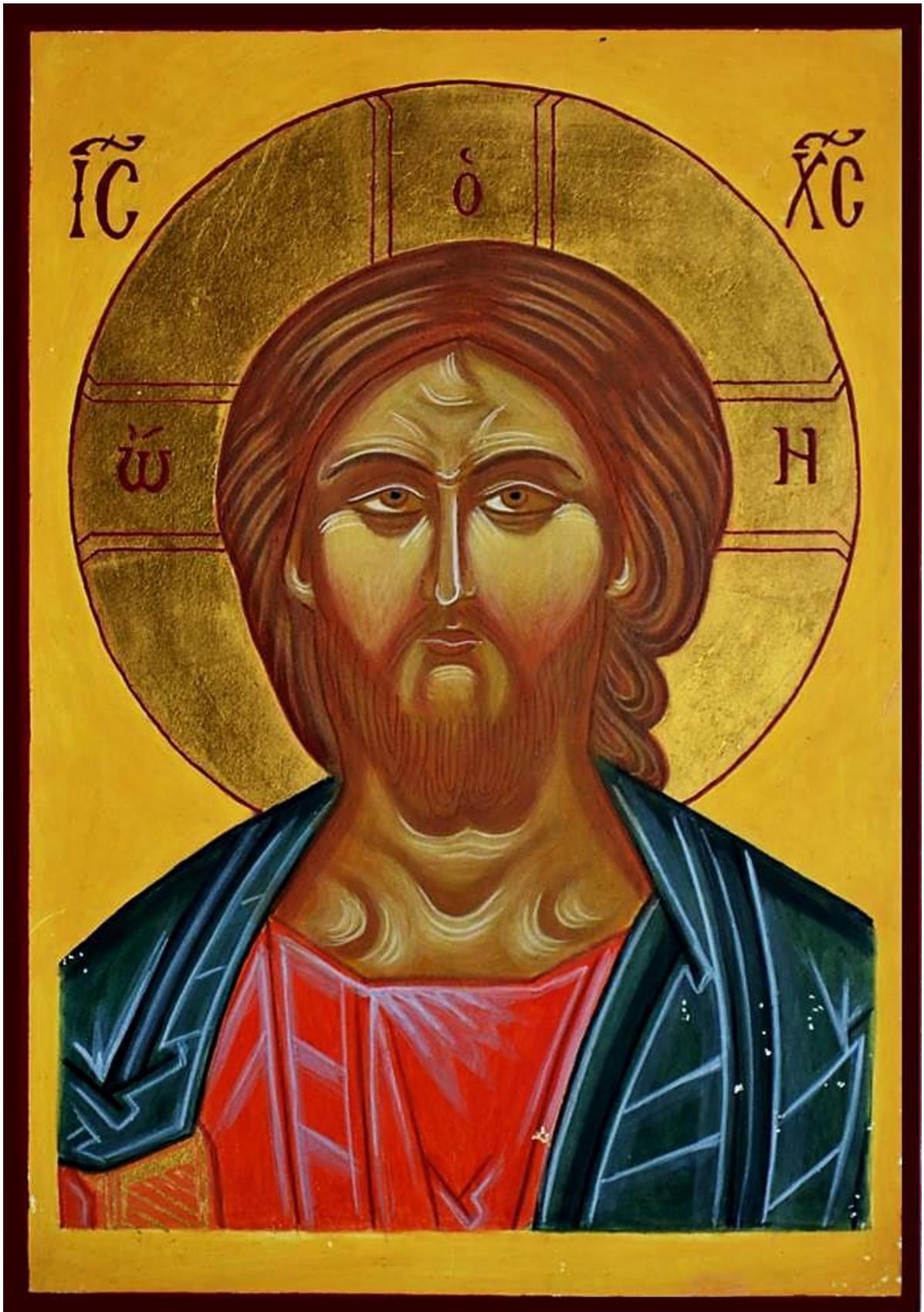
TREVISAN, Armindo. *O Rosto de Cristo: A Formação do Imaginário e da Arte Cristã*. 1 ed. Porto Alegre: Editora Age, 2003. 263 p.

TREVISAN, Armindo. *Retrato da Virgem Maria (IV)*, 9 de março de 2011. Disponível em: <<http://armindotrevisan.blogspot.com.br>>. Acesso em 30 jul. 2014.

APÊNDICES



Camila Zarembski (1991)  
*Kyrie eleison, Christe eleison*, 2012  
Caneta e aquarela s/ papel, 40 x 30 cm  
Coleção da artista



Camila Zarembski (1991)  
*Pantocrator*, 2013  
Ícone (têmpera ovo s/ madeira), 30 x 21 x 3 cm  
Oratório da artista



Camila Zarembski (1991)

*Theotokos*, 2014

Ícone (têmpera ovo s/ madeira), 30 x 21 x 3 cm

Oratório da artista



*Fotografía que deu origem às séries Hefraim Vasile I e II*

Pod Twoją obronę uciekamy się, miłko Boże, Rodzicielko, naszymi problemami racz nie gardzić, ani potrzebach naszych, ale od wszelakich złych przeżyć racz nas zawsze wybraunąć, Pomno chwałobna i błogostaniona. O Pani nasza, Orydonniczo nasza, Pośredniczo nasza, Powieszycielko nasza. Z bym naszymi nas pojednaj, bymowi susojemu nas, policaj, susojemu bymowi nas oddawaj. Amen.

(JASNA GÓRA SANKTUARIUM MATKI BOŻEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ)

Senhora do Carmo, teus grandes favores, qual chuva de flores que a terra inundou, há quase mil anos se dão com langueza, e a sua riqueza jamais se esgotou. É teu santo Escapulário um escudo forte e belo. Ó, mãe todos ideários, ó, Rainha do Carmelo. Da tua bondade e prova nos desti nos dando uma veste que veio do céu. É, assim, a justiça de Deus, em teu dia, não mostra energia, sus-pense o rigor. É teu santo Escapulário um escudo forte e belo. Ó, mãe todos ideários, ó, Rainha do Carmelo. Ó, grande promessa! Ó, prova subli me do amor, que reprimi as forças do mal! Ó, veste bendita, ó, pano sagrado, com o rele marcado do amor material. É teu santo Escapulário um escudo forte e belo. Ó,

Oração para Nossa Senhora de Czestochowa e Hino Oficial do Escapulário

mãe todos ideários, ó, Rainha do Carmelo. O dom sabatino que a pena abruvia, também, ó, Maria, nos deu teu amor. É, assim, a justiça de Deus, em teu dia, não mostra energia, suspende o rigor. É teu santo Escapulário um escudo forte e belo. Ó, mãe todos ideários, ó, Rainha do Carmelo. Ó, flor do Carmelo, ó, luz que nos guia, ó, Virgem Maria, bendita, não de ser. É em todas as línguas, por todos os povos, por velhos e novos, do tempo a correr. É teu santo Escapulário um escudo forte e belo, a nós todos ideários, ó, Rainha do Carmelo. (HINO OFICIAL DO ESCAPULÁRIO)

Ó, Santíssima Virgem Maria, Rainha do rosário e mãe da misericórdia, que dignaste manifestar em Fátima a ternura do vosso Imaculado Coração, trazendo mensagens de salvação e paz. Confiados em vossa misericórdia maternal e agradecidos pela bondade de vosso amantíssimo coração, vimos aos vossos pés para atender o tributo de nossa veneração e amor. Concedi-nos as graças que necessitamos para cumprir fielmente vossa mensagem de amor. Ó, Santíssima Virgem Maria, mãe dos pobres pecc-

Hino Oficial do Escapulário e Oração da Novena de Nossa Senhora de Fátima

dois, que, aparecendo em Fátima, deixaste transparecer em vosso rosto alentado uma leve sombra de tristiza para indicar a dor que causaram os pecados dos homens e, com maternal compaixão, ~~conturbaste~~ exortaste a não afligir mais ao vosso Filho e a reparar os pecados com a mortificação e a penitência. Dai-nos a graça de um sincero arrependimento dos pecados cometidos e a resolução generosa de reparar, com obras de penitência e mortificação, todas as ofensas que cometeram ao vosso Divino Filho e ao vosso Coração Imaculado. (NOVENA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA)

Toda santa, digna de toda honra, és a melhor oferta que a humanidade possa apresentar a Deus. Virgem Mãe, Mãe sempre virgem, súplice maternal ao teu Filho! Conduz até o porto a barca da Igreja, removendo os obstáculos e vencendo as vagas. Protege esta cidade, conforta quem aqui chega, som tuu defusa e estende a todos o teu apoio

Oração da Novena de Nossa Senhora de Fátima

Toda santa, digna de honra. Tú eres la mejor ofrenda que la humanidad puede presentar a Dios. Virgen madre, madre siempre virgen, dirige una súplica maternal a tu Hijo. Llévate hasta el puerto la barca de la Iglesia, quitando los escollos y venciendo los oleajes. Protege a esta ciudad; conforta a quienes llegan a ella, sin te cho ~~sea~~ defensa, y extiende a todos tu apoyo. Con fe te veneramos, Madre de Dios; con amor te honramos; con esperanza acudimos a ti, y te proclamamos bienaventurada. Tú, señora mía, mi consuelo de Dios, ayuda de mi inesperienza, acoge la súplica que te dirijo. Tú, que para todos eres fuente de alegría, hazme digno de exultar juntamente contigo. Mira a la asamblea de los creyentes; Madre del salvador, alija de ellos los desgracias y las aflicciones; libralos del mal y del maligno; protégelos con la abundancia de tu benevolencia. Al regreso glorioso de tu Hijo, nuestro Dios, defiende con tu maternal intercesión nuestra fragilidad humana y acompáñanos hasta la vida eterna con tu mano afectuosa, tú que eres poderosa por ser Madre.

(ORACIÓN PRONUNCIADA POR SU SANTIDAD BENEDICTO XVI ANTE EL LIDNO DE LA VIRGEN "SALUS POPULI ROMANI" - SÚPLICA DE SANTA MARÍA LA MAYOR SÁBADO 7 DE MAYO DE 2013)

Oração de Bento XVI diante do Ícone Salus Populi Romani

## PRIÈRE à Notre-Dame de La Salette

Souvenez-vous, ô Notre Dame de La Salette, véritable mère de douleurs, des larmes que vous avez versées pour moi sur le Calvaire : souvenez-vous aussi de la peine que vous prenez toujours pour moi, afin de me soustraire à la justice de Dieu, et voyez si, après avoir tant fait pour votre enfant, vous pouvez maintenant l'abandonner. Ranime par cette consolation pensée, je viens me jeter à vos pieds, malgré mes infidélités et mes ingratitude. Ne repoussez pas ma prière, ô Vierge Réconciliatrice, mais convertissez-moi; faites-moi la grâce d'aimer Jésus par-dessus tout, et de vous consoler vous-même par une vie sainte pour que je puisse un jour vous voir au ciel. Ainsi soit-il.

## ~~NEUVAIN en l'honneur de Notre-Dame de La Salette~~

~~Premier jour:~~

~~Ô ma prosternant, tes pieds, ô ma tendre mère, pour vous demander ~~celles~~~~

## Ladainha de Nossa Senhora de La Salette

Notre-Dame de La Salette, vous qui nous reprochez particulièrement la violation du dimanche et le blasphème, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui vous plaignez si douloureusement de la profanation des choses saintes, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui nous recommandez tant la prière, surtout celle du matin et du soir, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, vous qui condamnez si amèrement nos sensualités et les honteux plaisirs du monde, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui nous rappelez d'une manière si touchante la Passion de Jésus, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous dont l'Apparition est une source de salut pour les pauvres pécheurs, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui invitez si fortement les justes à redoubler de ferveur, ppm.  
Notre-Dame de La Salette, vous dont les menaces prophétiques ont si justement effrayé le monde, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui nous promettez tant de biens, si nous nous convertissons, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui avez fait jaillir à vos pieds une eau miraculeuse, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui, à l'exemple de Jésus, guérissez toute infirmité, ppm.  
Notre-Dame de La Salette, vous qui voulez être honorée et adorée dans l'univers entier, ppm

## LES LITANIES de Notre-Dame de La Salette

Seigneur, ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous.  
Ô Christ, ayez pitié de nous, ô Christ, ayez pitié de nous.  
Seigneur, ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous.  
Père Céleste qui êtes Dieu, ayez pitié de nous.  
Fils, Rédempteur du monde, qui êtes Dieu, ayez pitié de nous.  
Esprit-Saint qui êtes Dieu, ayez pitié de nous.  
Trinité sainte qui êtes un seul Dieu, ayez pitié de nous.

Notre-Dame de La Salette, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, Mère de Dieu, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, Reine et Mère des hommes, ppm  
Notre-Dame de La Salette, Messagère de la Miséricorde Divine, ppm  
Notre-Dame de La Salette, Toute-Puissance suppliante, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui retenez le bras du Seigneur irrité contre nous, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, vous qui versez tant de larmes sur nos révoltes et sur nos malheurs, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, vous qui prenez tant de peine pour nous, malgré toutes nos ingratitude, ppm  
Notre-Dame de La Salette, vous qui nous pressez si maternellement d'avoir toujours recours à vous, ppm

## Ladainha de Nossa Senhora de La Salette

Notre-Dame de La Salette, vous qui avez fait maître et prospérer tant d'œuvres réparatrices, ppm.

Notre-Dame de La Salette, priez pour nous  
Notre-Dame de La Salette, Règle vivante de charité, ppm  
Notre-Dame de La Salette, victime de pénitence et d'expiation, ppm  
Notre-Dame de La Salette, modèle de modestie et de simplicité, ppm  
Notre-Dame de La Salette, Étendard d'obéissance et de soumission, ppm  
Notre-Dame de La Salette, foyer de zèle et d'apostolat, ppm  
NDLS, Providence des pauvres et des enfants, ppm  
" Lumière des aveugles et des ignorants, "  
" Consolation des malades et des affligés, "  
" Espérance des désespérés, ppm  
" soutien de l'Église ~~souffrante~~ militante, ppm  
" Avocate de l'Église souffrante, ppm  
" Gloire de l'Église triomphante, "

Par vos plaintes amères, rendez-moi docile à la loi de votre divin Fils, Ô Marie!  
Par vos larmes abondantes, obtenez-moi la grâce de pleurer mes péchés, Ô Marie!

Par vos souffrances maternelles, obtenez-nous la résig-  
 nation dans tous nos maux, Ô Marie!  
 Par toutes vos apparitions, ressuscitez la foi de votre  
 peuple, Ô Marie! Par vos regards tournés vers Rome,  
 attachez-nous de plus en plus au saint-siège, Ô Marie!  
 Par votre incomparable tendresse, faites que nous vous  
 aimions de plus en plus, Ô Marie!  
 Par votre ravissante beauté, faites-nous soupirer vers le  
 Ciel, Ô Marie!  
 Par votre nouvelle Assomption, attirez-nous après Vous, Ô  
 Marie!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Parce nobis, Domine  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Exaudi nobis, Domine  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Misere nobis

Agnus de Dieu, qui ôtez les péchés du monde, pardonnez-nous,  
 Agnus de Dieu, qui ôtez les péchés du monde, exaucez-nous,  
 Agnus de Dieu, " " " , ayez pitié de nous

V. Notre-Dame de la Salette, Rédemptrice des pécheurs  
 R. Priez pour nous qui avons recours à Vous.

Ladainha de Nossa Senhora de La Salette

Ôu vos invôcaçôes bonas, ôi, santíssima e angustíssima Vir-  
 gem Maria, Mãe do Bom Conselho. Ôu vos invôcaçôes de toda  
 oração como minha Mãe e minha Senhora. Que minha  
 indignidade não vos impeça de receber-me no número  
 de vossos filhos e filiais discípulos. Vós sois, depois de Deus,  
 minha esperança, meu refúgio e meu Conselho. Dulcíss-  
 ma Mãe, não me abandonéis. Ôu me ofereço e consagro  
 totalmente a vós. Quero ser todo vossa durante a vida e na  
 hora da minha morte. Permaneçei sempre comigo, não  
 me deixeis jamais. Ensinai-me a cumprir, em todo tem-  
 po e lugar, com uma fidelidade perfeita, a santa vontade  
 de vosso Filho e meu Salvador. Auxiliai-me, por vossos  
 bons conselhos e santa proteção, em meus projetos e inicia-  
 tivas, em minhas penas e aflições, em minhas dúvidas e  
 perplexidades, nos perigos e tentações. Numa palavra: em  
 todas as necessidades da alma e do corpo. Defendei-me  
 de meus inimigos visíveis e invisíveis. Por meio de vossos con-  
 selhos maternais, favorecei-me com particular e especial  
 assistência na hora de minha morte e fim de que, por  
 vossa intercessão, eu termine santa e felizmente minha  
 vida, e tenha a felicidade de amar a Deus eternamen-  
 te convosco, ó santíssima, dulcíssima e beatíssima Virgem  
 Maria. Amém. (CONSGRAÇÃO À MÃE DO BOM CONSELHO)

Consagração à Mãe do Bom Conselho

Prions: Seigneur Jésus, qui dans votre infinie  
 miséricorde nous avez envoyés sur la montagne de  
 La Salette votre Très glorieuse mère, pour nous  
 rappeler à nos devoirs de chrétiens; faites que,  
 sensibles à ses larmes et dociles à ses avertissements,  
 nous apaisions en cette vie votre juste colère, par  
 une sincère pénitence, et que nous méritions par  
 nos bonnes œuvres la grâce de vous posséder  
 éternellement dans le Ciel, Ô Vous qui vivez et  
 réglez dans les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

Ô Maria, Vós que percorredes o caminho da cruz  
 juntamente com o Filho, sendo vosso coração de Mãe des-  
 pedaçado pela dor, mas sempre recordada do vosso filho e inti-  
 mamente confiante de que Aquela para quem nada é impos-  
 sível saberia dar cumprimento às suas promessas, implorai  
 para nós e para as futuras gerações a graça do abandono  
 ao amor de Deus. Fizei com que em presença do repente,  
 do desprezo, da prova, ainda que prolongada e dura,  
 nunca dividamos do seu amor.

A Jesus, vosso Filho, honra e glória para sempre. Amém.  
 (ORAÇÃO INICIAL - MEDITAÇÃO DAS SETE DORES DE MARIA -  
 COMPOSTA POR SÃO JOÃO PAULO II PARA A 4ª ESTAÇÃO DA VIA  
 SACRA DO ANO 2000)

Ladainha de Nossa Senhora de La Salette e  
 Oração inicial da Meditação das sete dores  
 de Maria



## ANEXOS:

### TEXTOS ORIGINAL E TRANSLITERAÇÃO DE AGNI PARTHENE

1.Aα Ἄγνη Παρθένε Δέσποινα, ἄχραντε Θεοτόκε, <b>R</b> Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε.	Agni Parthéne Déspina, Áhrante Theotóke, <b>R</b> Hére Nímfi Anímfeite.
1.Aβ Παρθένε μήτηρ ἄνασσα, πανένδροσέ τε πόκε. <b>R</b>	Parthéne Mítir Ánassa, Panéndrose te póke. <b>R</b>
1.Bα Ὑψηλότερα οὐρανῶν ἀκτίνων λαμπρότερα, <b>R</b>	Ipsilotéra Uranón, aktínon lamprotéra, <b>R</b>
1.Bβ Χαρά παρθενικῶν χορῶν ἀγγέλων ὑπερτέρα. <b>R</b>	Hará parthenikón horón, angélon ipertéra, <b>R</b>
1.Cα Ἐκλαμπρότερα οὐρανῶν, φωτὸς καθαρῶτερα, <b>R</b>	Eklamprotéra uranón fotós katharotéra, <b>R</b>
1.Cβ Τῶν οὐρανίων στρατιῶν, πασῶν ἀγιωτέρα. <b>R</b>	Ton Uranión stratión pasón agiotéra. <b>R</b>
2.Aα Μαρία ἀειπάρθενη κόσμου παντὸς Κυρία, <b>R</b>	María Aipárthene kósmu pantós Kiría, <b>R</b>
2.Aβ Ἄχραντε νύμφη πάναγνε, Δέσποινα Παναγία. <b>R</b>	Áhrante Nímfi Pánagne, Déspina Panagía, <b>R</b>
2.Bα Μαρία νύμφη ἄνασσα, χαρᾶς ἡμῶν αἰτία, <b>R</b>	María Nímfi Ánassa, harás imón etía, <b>R</b>
2.Bβ Κόρη σεμνή, Βασίλισσα, Μήτηρ ὑπεραγία. <b>R</b>	Korí semní Vasilissa, Mítir iperagía, <b>R</b>
2.Cα Τιμιώτερα Χερουβίμ, ὑπερενδοξότερα, <b>R</b>	Timiotéra Heruvím, iperendoxotéra <b>R</b>
2.Cβ Τῶν ἀσωμάτων Σεραφίμ, τῶν θρόνων ὑπερτέρα. <b>R</b>	Ton asomáton Serafím, ton Thrónon ipertéra. <b>R</b>
3.Aα Χαῖρε τὸ ἄσμα Χερουβίμ, χαῖρε ὕμνος ἀγγέλων, <b>R</b>	Hére to áσμα Heruvím, hére ímnos angélon, <b>R</b>
3.Aβ Χαῖρε ὠδὴ τῶν Σεραφίμ, χαρὰ τῶν ἀρχαγγέλων. <b>R</b>	Hére odí ton Serafím, hará tón Arhangélon, <b>R</b>
3.Bα Χαῖρε εἰρήνη καὶ χαρά, λιμὴν τῆς σωτηρίας, <b>R</b>	Hére írini ke hará, limín tis sotirías, <b>R</b>
3.Bβ Παστᾶς τοῦ Λόγου ἱερά, ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας. <b>R</b>	pastás tu Lógu ierá, ánthos tis afhtharsías, <b>R</b>
3.Cα Χαῖρε παράδεισε τρυφῆς, ζωῆς τε αἰωνίας. <b>R</b>	Hére Parádisē trifís, zoís te eonías, <b>R</b>
3.Cβ Χαῖρε τὸ ξύλον τῆς ζωῆς, πηγὴ ἀθανασίας. <b>R</b>	Hére to xílon tis zoís, pigí athanasías. <b>R</b>
4.Aα Σὲ ἱκετεύω Δέσποινα, σὲ νῦν ἐπικαλοῦμαι. <b>R</b>	Se iketévo Déspina, Se, nín, epikalúme, <b>R</b>
4.Aβ Σὲ δυσωπῶ Παντάνασσα, σὴν χάριν ἐξαιτοῦμαι. <b>R</b>	Se disopó Pantánassa, Sin hárin exetúme. <b>R</b>
4.Bα Κόρη σεμνή καὶ ἄσπλε, Δέσποινα Παναγία, <b>R</b>	Korí semní ke áspile, Déspina Panagía, <b>R</b>
4.Bβ Θερμῶς ἐπικαλοῦμαί σε, ναὲ ἡγιασμένε. <b>R</b>	Thermós epikalúme Se, Naé igiasméne, <b>R</b>
4.Cα Ἀντιλαβοῦ μου, ρῦσαί με ἀπὸ τοῦ πολεμίου <b>R</b>	Antilavú mu, ríse me apó tu polemíu, <b>R</b>
4.Cβ Καὶ κληρονόμον δεῖξόν με ζωῆς τῆς αἰωνίου. <b>R</b>	Ke klironómon díxon me zoís tis eoníu. <b>R</b>