



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BRUNO ATHILA NASCIMENTO SILVA

**DO EVANGELHO AO CINZEL:
BERNHARD FRANZ HEISE E A VIA-SACRA DA IGREJA
RAINHA DOS APÓSTOLOS SOB O OLHAR DA CRÍTICA
GENÉTICA E DA ESTILÍSTICA**

Londrina
2025

BRUNO ATHILA NASCIMENTO SILVA

**DO EVANGELHO AO CINZEL:
BERNHARD FRANZ HEISE E A VIA-SACRA DA IGREJA
RAINHA DOS APÓSTOLOS SOB O OLHAR DA CRÍTICA
GENÉTICA E DA ESTILÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Orientador: Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva , Bruno Athila Nascimento .

Do evangelho ao cinzel : Bernhard Franz Heise e a via-sacra da Igreja Rainha dos Apóstolos sob o olhar da crítica genética e da estilística / Bruno Athila Nascimento Silva . - Londrina, 2025.

149 f. : il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi .

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Bernhard Franz Heise - Tese. 2. Crítica Genética - Tese. 3. Estilística - Tese. 4. Via-Sacra - Tese. I. Panichi , Edina Regina Pugas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 8

BRUNO ATHILA NASCIMENTO SILVA

**DO EVANGELHO AO CINZEL:
BERNHARD FRANZ HEISE E A VIA-SACRA DA IGREJA
RAINHA DOS APÓSTOLOS SOB O OLHAR DA CRÍTICA
GENÉTICA E DA ESTILÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Edina Regina Pugas
Panichi
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Eliana Merlin Deganutti de Barros
Universidade Estadual do Norte do Paraná-
UENP

Prof. Dr. Givan José Ferreira dos Santos
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
- UTFPR

Profa. Dra. Lolyane Cristina Guerreiro de
Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Maria Isabel Borges
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de setembro de 2025.

Dedico esta tese à Filomena, por tantos
dons e graças, com devoção filial.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro obrigado é necessariamente a Deus, em quem creio como cristão e filho muito amado.

À minha família de sangue e espiritual: minha Sociedade do Apostolado Católico, família religiosa, minha paróquia e seus amados paroquianos.

À Professora Doutora Edina Panichi, pois sem ela nada seria possível. Sua presença é e será sempre fundamental nesta Universidade tão importante para nossa cidade, nosso Estado e nosso país.

A todos os professores e profissionais da UEL, que sempre me acolheram com respeito e nobreza de alma.

À Universidade Estadual de Londrina, pela oportunidade a mim propiciada.

Não poderia deixar de agradecer profundamente ao Padre Antônio Fiori, SAC, pelo incentivo, apoio, amizade e fraternidade no tempo deste doutoramento. Agradeço pelas dicas, sugestões e reflexões que contribuíram no desenvolvimento dessa tese.

Agradeço ainda à Rosa Toffollo, a Patrícia Honorato, Nair Fukushigue, ao amigo André Pirajá, pela preciosa amizade. Um obrigado sentido ainda devo à Patricia Bazzo pelas correções e sugestões, à Professora Regina Guapo, pela ajuda de primeira hora nas revisões e sugestões. Agradeço ainda de coração aos amigos Leandro Nabhan e Silvia Guimarães pela preciosa amizade e apoio de sempre. Aos muitos amigos que Londrina me deu e que foram incentivo e amizade.

Ofereço esta tese em homenagem aos meus queridos afilhados e afilhadas, através deles exerço sempre mais a vocação da paternidade espiritual.

RESUMO

SILVA, Bruno Athila Nascimento. **Do evangelho ao cinzel: Bernhard Franz Heise e a via-sacra da Igreja Rainha dos Apóstolos sob o olhar da crítica genética e da estilística.** 2025. 148 p. Tese. (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

No presente trabalho, apresentamos uma análise do processo de criação dos painéis da via-sacra, esculpidos pelo artista barroco Bernhard Franz Heise, para a igreja Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos de Londrina. O objetivo da pesquisa é discutir uma via de aproximação entre Bíblia, arte e ciência, considerando elementos de materialidades das Sagradas Escrituras, escultura, da Crítica Genética e da Estilística. A pesquisa se apoia numa abordagem qualitativa e exploratória, com delineamento descritivo e bibliográfico. Utilizamos como aporte teórico os pressupostos da Crítica Genética e da Estilística, com especial enfoque na Estilística léxica, ao investigar como determinadas palavras presentes nos textos bíblicos, serviram como gatilhos para a criação dos painéis. Analisamos, também, os traços de memória e o perfil artístico de Heise presentes na via-sacra, bem como as influências sofridas de outros artistas barrocos e transportadas, por ele, para a sua obra. Os resultados permitem afirmar que embora não tenhamos tido acesso aos esboços utilizados para a concepção dos painéis, foi possível acompanhar o processo criativo do artista, no que diz respeito à transposição da linguagem verbal para a linguagem visual. Desenvolver trabalhos que tenham a Bíblia como foco de estudo, contribui para o rol de pesquisas produzidas no campo das ciências da linguagem, investindo na produção de conhecimento científico e na divulgação de resultados que tratem do referido tema. A elaboração do discurso textual da via-sacra é essencialmente imagético e sensitivo. A tradição religiosa que está por trás da piedade popular da via-sacra é muito antiga e influenciou o imaginário religioso do ocidente cristão. Nessa perspectiva, compreendemos que a arte de Heise é atravessada por passagens bíblicas que se respaldam na fé e representam a circunstância de produção mais básica de suas esculturas. Não podemos perder de vista que a linguagem visual da arte sempre foi um instrumento eficaz na catequese e na evangelização empreendidas pelo cristianismo.

Palavras-chave: Bernhard Franz Heise; Crítica Genética; Estilística; Via-Sacra; Bíblia.

ABSTRACT

SILVA, Bruno Athila Nascimento. **From the Gospel to the chisel: Bernhard Franz Heise and the Stations of the Cross at the Church of Our Lady Queen of the Apostles analyzed through the lens of genetic criticism and stylistics.** 2025. 148 p. Thesis. (Doctorate in Language Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

This paper presents an analysis of the process of creating the Stations of the Cross panels, sculpted by Baroque artist Bernhard Franz Heise for the Church of Our Lady Queen of the Apostles in the city of Londrina. The objective of the research is to discuss a way of bringing connecting the Bible with art and science, considering elements of materiality in the Holy Scriptures, sculpture, Genetic Criticism, and Stylistics. The research is based on a qualitative and exploratory approach, with a descriptive and bibliographic design. The theoretical framework used was based on the premises of Genetic Criticism and Stylistics, with a special focus on Lexical Stylistics, investigating how certain words present in biblical texts served as triggers for the creation of the panels. The traces of memory and artistic profile of Heise present in the Way of the Cross were also analyzed, as well as the influences the artist received from other Baroque artists and transported into his work. The results allow for the assertion that, although there was no access to the sketches used for the design of the panels, it was possible to follow the artist's creative process with regard to the transposition of verbal language into visual language. Developing works that focus on the Bible as a subject of study contributes to the body of research produced in the field of language sciences, investing in the production of scientific knowledge and the dissemination of results that address this theme. The textual discourse of the Way of the Cross is essentially imagistic and sensory. The religious tradition behind the popular piety of the Way of the Cross is very ancient and has influenced the religious imagination of the Christian West. From this perspective, we understand that Heise's art is permeated by biblical passages that are based on faith and represent the most basic circumstances of his sculptures' production. We must not lose sight of the fact that the visual language of art has always been an effective tool in the catechesis and evangelization undertaken by Christianity.

Key-words: Bernhard Franz Heise; Genetic Criticism; Stylistics; Way of the Cross. Bible.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Perfil de Heise esculpindo busto do cardeal Leme, no Rio de Janeiro	18
Figura 2 –	Obra de Heise em exposição	20
Figura 3 –	Púlpito do Santuário de Nossa Senhora de Fátima	25
Figura 4 –	Localização da Igreja Rainha dos Apóstolos.....	64
Figura 5 –	Fachada da Igreja Rainha dos Apóstolos.....	65
Figura 6 –	Planta atualizada da igreja	66
Figura 7 –	Ecce Homo.....	79
Figura 8 –	Maria Madalena	116

LISTA DE FOTOS

Foto 1 –	Jesus é condenado à morte	75
Foto 2 –	Jesus toma a cruz aos ombros	81
Foto 3 –	Jesus cai pela primeira vez	85
Foto 4 –	Jesus encontra sua aflita Mãe.....	88
Foto 5 –	Simão Cirineu ajuda a Jesus.....	91
Foto 6 –	Verônica enxuga o rosto de Jesus	95
Foto 7 –	Jesus cai pela segunda vez	98
Foto 8 –	Jesus consola as filhas de Jerusalém	100
Foto 9 –	Jesus cai pela terceira vez	102
Foto 10 –	Jesus é despojado de suas vestes	105
Foto 11 –	Jesus é pregado na cruz.....	107
Foto 12 –	Jesus morre na cruz.....	109
Foto 13 –	Jesus é descido da cruz.....	112
Foto 14 –	Jesus é depositado no santo sepulcro	115

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	A IMPORTÂNCIA DE BERNHARD FRANZ HEISE NO UNIVERSO ARTÍSTICO	18
1.1	Heise e sua trajetória	19
1.2	A presença do barroco na arte de Heise	24
2	CRÍTICA GENÉTICA E PROCESSOS CRIATIVOS	27
2.1	A função da crítica genética.....	29
2.2	Processo criador na crítica genética.....	31
2.3	Principais aspectos da crítica genética	33
3	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTILÍSTICA	36
3.1	O que é estilística.....	36
3.2	Aspectos da estilística.....	39
3.3	Estilística e crítica genética	42
4	ELEMENTOS GERAIS ACERCA DA BÍBLIA	46
4.1	Bíblia e literatura	47
4.2	Circunstâncias Bíblicas na arte de Heise	52
4.3	A Bíblia e os estudos linguísticos	55
4.4	Notas sobre alguns aspectos estilísticos Bíblicos	58
5	AS PRODUÇÕES DE HEISE NA PERSPECTIVA ESTILÍSTICOGENÉTICA	63
5.1	Informações técnico-materiais sobre a Igreja Rainha dos Apóstolos.....	63
5.2	Análise dos painéis.....	71
5.2.1	O primeiro painel: “Jesus é condenado à morte”	73
5.2.2	O segundo painel: “Jesus toma a cruz nos ombros”	80
5.2.3	O terceiro painel: “Jesus cai pela primeira vez”	84
5.2.4	O quarto painel: “Jesus encontra sua aflita Mãe”	87

5.2.5	O quinto painel: “Simão Cirineu ajuda a Jesus”	89
5.2.6	O sexto painel: “Verônica enxuga o rosto de Jesus”	93
5.2.7	O sétimo painel: “Jesus cai pela segunda vez”	96
5.2.8	O oitavo painel: “Jesus consola as filhas de Jerusalém”	99
5.2.9	O nono painel: “Jesus cai pela terceira vez”	101
5.2.10	O décimo painel: “Jesus é despojado de suas vestes”	103
5.2.11	O décimo primeiro painel: “Jesus é pregado na cruz”	106
5.2.12	O décimo segundo painel: “Jesus morre na cruz”	109
5.2.13	O décimo terceiro painel: “Jesus é descido da cruz”	111
5.2.14	O décimo quarto painel: “Jesus é depositado no santo sepulcro”	114
6	A IMPORTÂNCIA CULTURAL DA IGREJA RAINHA DOS APÓSTOLOS	118
6.1	Recortes e percepções	118
6.2	Impressões provocadas	120
6.3	Notas sobre a Igreja e sua importância cultural	121
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS	127
	ANEXOS – Fotos	135

INTRODUÇÃO

A igreja Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos em Londrina, Paraná, é um templo religioso católico, datado de meados do século XX, que contém um acervo artístico de relevante importância. A igreja foi edificada no auge da imigração europeia, no povoado que tornar-se-ia um extenso centro econômico da região Sul do Brasil e, em especial, do norte do Paraná. Todas as obras de arte do local, inclusive as estações da via-sacra – o trajeto que Jesus fez carregando a cruz até o Calvário – são assinadas pelo escultor alemão Bernhard Franz Heise. Por isso, a reflexão sobre sua pessoa e a técnica que utilizou, revelam-se de grande importância para esta pesquisa.

Optando por uma vida muito discreta e simples, segundo relatos de testemunhas, Heise não deixou muitas informações sobre si. Seu perfil está atrelado à força de seu cinzel, como se verá adiante. Heise foi um artista reservado. Ele costumava realizar seu trabalho sem público e sem holofotes, mantendo seus atos sob discrição. Quando veio morar no Brasil, estabeleceu-se em São Paulo, onde se tornou referência para muitos religiosos que buscavam contratá-lo para a realização de novos trabalhos em suas igrejas.

Os Padres Palotinos¹ que haviam se espalhado pelo Sul do país, já conheciam Heise. Ao tomarem conhecimento de sua estada no Brasil, pediram ao alemão que procedesse à ornamentação artística de uma igreja semipública em Londrina, a qual seria construída para atender tanto ao seminário da congregação quanto aos fiéis católicos da cidade.

A Crítica Genética é, essencialmente, a ciência dos processos de criação e neste trabalho, o que importa é o processo, que está na base dessa abordagem, e será aplicado ao estudo das obras de Heise. Segundo Salles (2000, p. 21), o percurso do artista até a construção de sua obra, é o terreno onde nascem os estudos genéticos:

Na medida que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, estamos acompanhando o trabalho contínuo do artista e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo, marcado por índices materiais. Sob essa perspectiva, a obra não é

¹ A Sociedade do Apostolado Católico (SAC) é uma comunidade internacional de padres e irmãos fundada pelo sacerdote romano Vicente Pallotti (1795-1850). Do nome do fundador deriva o nome popular “palotinos”. Disponível em <https://avpalotina.com.br>. Acesso em 28 jan. 2025.

mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos. As interpretações da obra, ou seja, as análises do que a obra é (ou parece ser) são o foco de atenção das críticas de arte: cinema, literatura, artes plásticas etc.

Os estudos genéticos pressupõem um trabalho cujas implicações demandam uma pesquisa aprofundada e sustentada pelo rigor. Segundo Panichi (2001, p. 42), os estudos genéticos partem da ideia geral de que a obra não nasce pronta, mas é fruto de um processo intrincado para o criador. “Ela é resultado de um trabalho árduo que exige, por parte do autor, dedicação máxima”. É justamente esse jogo complexo de informações e expressividades que motivou este trabalho originado nos pressupostos da Crítica Genética que se interessa pelo processo criador de textos e de outras artes em geral. Heise não deixou esboços ou qualquer material que pudesse ter sido utilizado para dar forma às suas obras. Assim, essa pesquisa se apoia numa abordagem qualitativa e exploratória, com delineamento descritivo e bibliográfico, tendo em vista o material a ser analisado.

As pesquisas qualitativas se baseiam na análise de textos, falas, filmes, figuras, etc, e geralmente estão relacionadas à estrutura interpretativa construtivista, ou seja, enfatizam a construção do conhecimento pelo pesquisador, a partir da interação com os dados e a teoria eleita para análise do corpus escolhido (Siena *et al*, 2024). Assim, o pesquisador constrói interpretações baseadas em sua compreensão do fenômeno estudado, no caso em questão, a produção dos painéis da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos, da cidade de Londrina.

Ao colher os dados, contatamos pessoas que vivenciaram a época em que os painéis foram esculpidos, para uma aproximação do objeto de pesquisa, uma vez que são raras as informações encontradas sobre o escultor Bernhard Franz Heise. Para isso, entrevistamos duas pessoas que vivenciaram a história da paróquia bem como acompanharam o trabalho de Heise: o professor Aluysio Fávaro (que foi reitor da igreja) e o padre Antonio Fiori. Também entrevistamos o senhor Pedro Sanches, paroquiano pioneiro que acompanhou toda a trajetória da igreja, mesmo antes de ela se tornar paróquia.

As entrevistas feitas não seguiram um formulário específico, uma vez que sabíamos, de antemão, que as pessoas que seriam entrevistadas conheceram Heise de forma superficial, apenas acompanhando e observando a instalação dos painéis feitos por ele, uma vez que eles vinham prontos de São Paulo, local onde morava o

escultor. Dessa forma, ninguém em Londrina pôde acompanhar o trabalho de criação dos painéis. Não foi, portanto, elaborado um questionário com perguntas fechadas ou abertas. Foi uma conversa com o objetivo de tentar conseguir determinadas informações que os entrevistados pudessem trazer em suas memórias e que, porventura, pudessem conduzir a pesquisa, como orienta Gil (2002, p. 115), para quem a entrevista pode ser entendida como a “técnica que envolve duas pessoas numa situação ‘face a face’ e em que uma delas formula questões e a outra responde”, sendo assim classificada como não padronizada ou não estruturada em que o entrevistador dispõe de maior liberdade para encaminhar a entrevista para várias direções (Prodanov; Freitas, 2013).

A observação, um dos principais instrumentos da pesquisa qualitativa foi fundamental no processo de escolha do tema desta tese. O nosso mestrado versou sobre uma análise exegético-teológica de textos bíblicos selecionados. Tínhamos a intenção de continuar com pesquisas nessa direção, mas ao entrar no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), mudamos o rumo de nosso interesse após cursar as disciplinas Construção textual: a estética do movimento criador e Estilística da Língua Portuguesa, ministradas pela Professora Doutora Edina Panichi.

Como padre lotado na igreja Rainha dos Apóstolos, passamos grande parte do tempo dentro do Templo. Após frequentar as disciplinas citadas, começamos a olhar os painéis da via-sacra que ornamentam o interior da igreja, com “outros olhos”, passando a observar os quadros que representam as estações da via-sacra, bem como os minuciosos detalhes esculpidos na madeira. Com os aportes colhidos do aprendizado em Crítica Genética, consideramos que certamente haveria esboços ou algum material utilizado por Heise, arquivados na paróquia Cristo Rei, local em que ele morou, em São Paulo, no porão da igreja, enquanto esculpiu os painéis e as imagens do nosso templo.

Buscamos informações junto aos padres da igreja paulista, mas não conseguimos localizar um único documento. Nada havia sido guardado. Começamos, então, a observar os painéis com maior cuidado, tentando descobrir algum detalhe que pudesse nos dar o caminho que propiciou a construção da obra. Passamos a ressignificar a visão da realidade que se nos apresenta ao olhar, com a intervenção da visão do pesquisador, tentando elucidar a interpretação das imagens pelo olhar de

Heise.

A pesquisa assumiu, assim, um caráter exploratório, tendo em vista que o estudo de tal processo de criação permitia uma análise “sob diversos ângulos e aspectos” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 50), além de envolver um levantamento bibliográfico que pudesse ancorar às nossas análises. Segundo Gil (2002, p. 41), a pesquisa exploratória objetiva “o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado”. A tese também se caracteriza como de caráter descritivo e bibliográfico, pois “observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos” (Cervo; Bervian, 2002, p. 66) e “Busca conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado existentes sobre um determinado assunto” (Cervo; Bervian, 2002, p. 65)

A observação dos painéis, tendo em vista não terem sido localizados documentos empregados por Heise na construção de sua obra, levou a identificar traços de passagens bíblicas em seu processo de criação, o que auxiliou na compreensão daquilo que o artista estava querendo dizer. Alguns desses detalhes foram colocados em destaque na reprodução dos painéis, ao longo das análises, para facilitar a visualização por parte do leitor. A ausência de registros que pudessem dar suporte ao acompanhamento do processo criativo do escultor foi superada, ao menos em parte, pelo texto bíblico, permitindo acompanhar seu raciocínio, os mecanismos da produção e as escolhas marcadas por seu aspecto intrapessoal, num misto de diálogo interior que se complementa pelo texto em que ele ancora a sua criação.

Dessa forma, a validade da abordagem qualitativa é aqui atestada por Oliveira (2013), ao defender que este tipo de pesquisa contempla processos de reflexão e análise da realidade por métodos que levam à compreensão do objeto de estudo em seu contexto, o que vem ao encontro do que desenvolvemos nesse trabalho. Também utilizamos como aporte teórico a Estilística, com especial atenção à Estilística léxica, a fim de observar como determinadas palavras presentes nos textos bíblicos, contribuíram para dar suporte às imagens produzidas pelo artista.

A partir dos dados levantados, estabelecemos as seguintes perguntas de pesquisa: quais foram os trechos bíblicos e as marcas da memória e do estilo artístico que influenciaram Heise a criar a via-sacra da paróquia Rainha dos Apóstolos? Quais postulados da Crítica Genética e da Estilística podem ajudar no entendimento dessa

transposição da linguagem verbal para a linguagem visual? **Defendemos a tese de que**, a despeito de não termos tido acesso aos materiais e esboços utilizados para a concepção dos painéis da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos, é possível reconstruir e analisar o processo de criação de Heise a partir da análise dos textos bíblicos e da observação de sua memória e de seu estilo artístico barroco nos quais o autor ancorou a elaboração de sua arte, partindo dos pressupostos da Crítica Genética e da Estilística.

O objetivo geral da pesquisa é estabelecer uma via de aproximação entre Bíblia, arte e ciência, considerando elementos de materialidades das Sagradas Escrituras, escultura, da Crítica Genética e da Estilística, com especial enfoque na Estilística léxica. O primeiro objetivo específico consiste em discutir pressupostos teóricos da Crítica Genética e da Estilística pertinentes para a construção da análise da criação da via-sacra da paróquia Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos. O segundo objetivo é investigar como determinadas palavras, presentes nos textos bíblicos, serviram de gatilhos para a criação dos painéis. O terceiro objetivo é descrever de que forma o artista operava sua memória, de modo a transportar para a sua arte os elementos religiosos, provindos de inspirações bíblicas que trazia internalizados. O quarto objetivo é caracterizar traços do perfil artístico de Heise, bem como a influência de outros artistas barrocos presentes em sua obra.

Esta tese está organizada em seis capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos o escultor Bernhard Franz Heise e a sua importância no universo da arte, bem como a sua trajetória, produção artística, formação e influências sofridas. Heise foi um artista de forte tendência barroca. Embora tenha esculpido obras de outra natureza, a sua principal produção esteve centrada na arte sacra.

No segundo capítulo, percorremos os pressupostos da Crítica Genética enfocando o processo de criação, embasando-nos em autores como Salles (1992; 2000; 2002; 2006; 2007; 2008), Panichi (1984; 2001; 2016), Grésillon (1994; 2007) e outros estudiosos da área.

No terceiro capítulo, apresentamos um panorama da Estilística, dando especial enfoque à Estilística léxica, a partir dos pressupostos de Bally (1941), Lapa (1998), Martins (1989), Mello (1976), Câmara Júnior (1978) e Monteiro (2009).

No quarto capítulo, a título de complementação, esboçamos alguns dados a respeito da Bíblia, demonstrando o seu papel na formação da cultura ocidental, a

relação entre Bíblia e literatura, bem como as circunstâncias bíblicas na arte de Heise. Também enfocamos a relação da Bíblia com os estudos linguísticos, integrada aos aspectos estilísticos bíblicos.

No quinto capítulo, apresentamos as produções de Heise numa perspectiva estilístico-genética, através da análise dos painéis da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos. Investigamos como determinadas palavras presentes nos textos bíblicos serviram de gatilhos propulsores da criação de Heise e como sua memória transportava, para as suas obras, elementos religiosos que ele trazia internalizados, bem como a influência de outros artistas barrocos, perceptível em sua produção. Heise buscava, numa transmutação de códigos, traduzir a linguagem verbal para a linguagem visual, deixando-se levar pelo jogo de encaixes de elementos cênicos e colocando as imagens idealizadas a serviço da própria arte.

No sexto capítulo, destacamos a importância cultural da igreja Rainha dos Apóstolos para a cidade de Londrina, não apenas no seu aspecto religioso, mas também em relação ao acervo artístico que ela abriga, além da preservação de sua arquitetura que se mantém incólume, desde a sua construção.

1 A IMPORTÂNCIA DE BERNHARD FRANZ HEISE NO UNIVERSO ARTÍSTICO

São raras as informações sobre a trajetória de Bernhard Franz Heise,² seja na Alemanha ou no Brasil. O escultor nasceu no dia 11 de maio de 1891, provavelmente na cidade de Hamburgo, na Alemanha. Ao final da década de 1920 chega ao Brasil estabelecendo-se, primeiramente, no Rio de Janeiro, até mudar-se para São Paulo, na década de 1950.

Heise foi discípulo do escultor alemão Karl Hans Bernewitz (1858-1934) e Reinhold Begas (1831-1911). Com Bernewitz tomou gosto pela escultura, mas foi com Begas, escultor fortemente influenciado pela arte barroca, que Heise desenvolveu a sua apurada técnica. Durante grande parte da sua vida no Brasil, o artista residiu no sótão da igreja Cristo Rei, na Zona Leste de São Paulo, juntamente com sua esposa Marta. As obras sacras que ornamentam a referida igreja foram, na sua grande maioria, de sua autoria. Heise faleceu em São Paulo em 10 de julho de 1977, logo após a morte da esposa, em 23 de junho do mesmo ano.

Figura 1 – Perfil de Heise esculpindo busto do cardeal Leme, no Rio de Janeiro³



Fonte: Catálogo de leilão Alberto Lopes.

² Informações retiradas de: <https://agenciafm.blogspot.com/2008/07/franz-heise-vida-e-obra.html>. Acesso em: 20 ago. 2025.

³ Disponível em: <https://albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=24765183>. Acesso em: 24 jun. 2025.

1.1 HEISE E SUA TRAJETÓRIA

Entre as obras atribuídas a Heise⁴ estão várias esculturas de animais, feitas sob encomenda para zoológicos brasileiros. A maioria dessas peças, no entanto, desapareceram ou foram descartadas ao longo do tempo. Sua produção artística incluía croquis e desenhos, manifestações que revelavam a clara noção de seu talento. Participou do Salão de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1931, e do Salão de 1933, além de ter participado de exposições com importantes nomes da arte brasileira como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Anita Malfatti, dentre outros artistas não menos importantes.

Amigo de personalidades artísticas da época, seu trabalho foi elogiado por muitos deles como sendo um grande escultor, mas Heise era acadêmico em excesso, o que levou Roberto Burle-Marx a declarar: “conheci-o muito e era um camarada que tinha capacidade, uma habilidade muito grande, mas era acadêmico... e acadêmico no Brasil, não vinga.” De acordo com Padre Arlindo Dias, da Paróquia Verbo Divino, em Santo Amaro, e que acompanhou a passagem de Heise por São Paulo, o artista “era extremamente católico e muito generoso para com a Igreja”.

A importância de seu legado fica evidente quando nos deparamos com peças de sua autoria sendo comercializadas em leilões, como estampa a Figura 2.

⁴ Informações retiradas de: <https://fmcultura.blogspot.com>. Acesso em: 24 jun. 2025.

Figura 2 – Obra de Heise em exposição⁵



Fonte: Catálogo de leilão Leilões Petrópolis.

A assinatura de Heise, destacada pelo leiloeiro, autentica a autoria, ou seja, indica que a obra intitulada “Nossa Senhora da Apresentação”, é original, validando-a como de sua criação. A preocupação do artista em datar a obra, permite integrá-la no contexto histórico e fornecer informações sobre a sua trajetória.

Heise optou por uma vida discreta. Para ele, o importante era ressaltar a própria obra. Ela devia ser conhecida e admirada. Heise apresentava sotaque e traços alemães muito acentuados. Era de estatura mediana e tinha um estilo ágil e dinâmico. Sempre que visitava nossa região, subia e descia escadas para realizar ajustes em suas obras, lembra com bastante lucidez, Aluysio Fávoro, numa conversa informal, no ano de 2024. A estátua de São Judas Tadeu, uma das primeiras esculturas presentes na igreja, foi inicialmente esculpida por um marceneiro, em Rolândia. Heise, no entanto, realizou os retoques finais para manter a uniformidade do seu estilo artístico pessoal.

Segundo Aluysio Fávoro, então Reitor do Seminário, constatou-se, na época, a necessidade de novas estátuas e quadros na decoração da igreja, mas havia a preocupação de que, caso Heise falecesse, a obra permanecesse incompleta. Assim, o padre Guilherme Krause assumiu a responsabilidade de arrecadar fundos para dar continuidade ao projeto, obtendo recursos tanto da Alemanha quanto de benfeitores

⁵ Disponível em: <https://www.leiloespetropolis.com.br/peca.asp?Id=24344386>. Acesso em: 24 jun. 2025.

locais. O material utilizado nas esculturas, como blocos de cedro, era enviado periodicamente do interior do Paraná para São Paulo, onde Heise trabalhava nas peças e as remetia de volta.

A construção da igreja teve início em 1948. Durante as obras, num domingo de janeiro, um caminhão com materiais de construção chegou para descarregar. Era dia de repouso. Naquela época, o descanso dominical era rigorosamente respeitado, o que provocou indignação do Padre Carlos Giebel, que ordenou a imediata retirada do veículo. A edificação foi concluída em 1950, após dois anos de trabalho. O avanço da obra gerava grande expectativa, especialmente quando começaram a ser instalados elementos como a mesa de comunhão (com Melquisedec⁶ e o pelicano⁷), o altar e o calvário, cujos detalhes artísticos, incorporados por Heise, foram altamente apreciados.

Outro fato curioso sobre a igreja, é que suas paredes duplas e ocas abrigaram um enxame de abelhas. Um noviço, juntamente com outros clérigos, removeram os enxames, permitindo a continuidade das obras. Posteriormente, o jardineiro da igreja desenvolveu técnicas de apicultura, chegando a colher, em um determinado ano, perto de 1.200 kg de mel. A região ao redor da igreja — o bairro Shangri-lá — era predominantemente ocupada por cafezais e laranjais, favorecendo a produção de mel. Na época em que a igreja foi construída, a atual Catedral de Londrina era apenas uma paróquia⁸. A Diocese de Londrina foi desmembrada da Diocese⁹ de Jacarezinho. O primeiro bispo de Londrina foi Dom Geraldo Fernandes.

Desde o início da construção da igreja, Heise foi responsável pelo projeto arquitetônico e montagem. No entanto, não há registros sobre quem atuou como engenheiro ou mestre de obras. Os irmãos Schneider – alemães e solteiros – foram

⁶ Melquisedec está retratado no livro bíblico do Gênesis: ele é um sacerdote e rei de um misterioso povo. Na verdade, ele é uma figura simbólica que representa Jesus Cristo, que segundo a tradição cristã, na Cruz tem o seu reinado e seu sacerdócio vivido, plenamente.

⁷ O pelicano é uma ave que na tradição artística cristã sempre representou Cristo. Está também associado à paixão e morte de Jesus e aos cultos cristãos. Segundo lendas populares, nos tempos do cristianismo primitivo, essa ave, quando não encontra alimento para os filhotes, bica o próprio peito e tira a carne para alimentá-los. Isso evoca o ato de Cristo de dar a própria carne em alimento.

⁸ Paróquia é uma comunidade de fiéis, constituída estavelmente dentro de uma igreja particular, chamada Diocese. Ela existe sob a autoridade de um bispo, sendo confiada ao pároco (um sacerdote) como seu pastor próprio, o qual tem a função de ensinar (pregar a palavra), santificar (celebrar os mistérios) e governar (administrar) com a ajuda de outros sacerdotes e fiéis leigos (Aldazábal, 2013).

⁹ Diocese é uma porção de fiéis em uma determinada localidade, um ajuntamento de paróquias, em palavras simples. Ela está sob a direção de um bispo. Ele a governa como seu pastor próprio, tendo a a função de ensinar, santificar e governar (Aldazábal, 2013).

responsáveis por todos os trabalhos em madeira da igreja, com exceção dos quadros e das imagens. Eles residiam na região próxima à Avenida Rio Branco, que naquele tempo ainda era uma rua simples. Entre suas contribuições destacam-se os suportes das imagens, as estruturas superiores, as molduras dos quadros e o coreto. Além disso, foram responsáveis pela instalação das imagens dos Padres da Igreja do Ocidente: São Jerônimo, São Gregório Magno, Santo Agostinho e Santo Ambrósio. Parte do acabamento das molduras contou com a participação de alguns clérigos, inclusive a do autor deste relato, Aluysio Fávaro.

A inauguração da igreja estava prevista para ocorrer em 1950, mas foi prejudicada por uma forte chuva, impossibilitando a realização da cerimônia conforme o planejado. Na época, o grupo de clérigos (religiosos) recém-ordenados incluía três brasileiros: Osvaldo Mendonça, Aluysio Fávaro e o padre Franz Hörnle, que posteriormente ingressaria no Movimento de Schoenstatt (padres, freiras e leigos com carisma de devoção à Nossa Senhora), impulsionado por sua devoção à Nossa Senhora.

Durante suas visitas, Heise se hospedava num quarto reservado para ele, junto à igreja. Ele enviava periodicamente os quadros da via-sacra de São Paulo para Londrina, onde os irmãos Schneider os instalavam, seguindo a estrutura que permanece até os dias atuais. Não há registros sobre a participação de Heise na inauguração da igreja. O padre Carlos Giebel foi o responsável pela contratação de Heise e de outros profissionais envolvidos na construção. Segundo a entrevista informal com Fávaro, o artista desejava que a torre da igreja Rainha dos Apóstolos tivesse características semelhantes às das igrejas da Alemanha.

Hartwig (2018) registra um trabalho realizado por Heise, na década de 1930, quando o artista foi convidado a confeccionar bustos de bronze de figuras proeminentes do então chamado Movimento Artístico Brasileiro, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez. Esse relato evidencia não apenas a importância e o reconhecimento de Heise desde os mais remotos tempos, mas também sua versatilidade no uso de diversos materiais, como madeira, porcelana, bronze, etc. Destaca-se, ainda, o fato de o artista ser frequentemente referido como Franz Heise, nome que parece ter adotado como assinatura artística, sendo raro o uso de seu prenome Bernhard.

Em maio de 1931, realizou-se uma exposição patrocinada pelas embaixadas

da Alemanha, Áustria e Suíça, com o intuito de promover a arte alemã difundida no Brasil, na qual Heise se destacou ao lado de outros nomes de origem germânica. Na lista de expositores, figuravam artistas de referência como Lotte Benter-Bogdanoff, Lucie Bom-berge, Dr. Erwin Ritter von Busse-Granand, Nils Christophersen, Max Gorssmann, Alberto da Veiga Guignard, Franz Heise, Lisa Hoffmann-Ficker, Laubish-Hirth, Carmen Kuenerz, Friedrich Maron, Hans Nöbauer, Paulo Rossi-Osir, Léo Putz, Stepphan Heinrich. Também faziam parte da lista Hebert Arthur Reiner, Hans Reyersbach e Otto Singer, os quais contribuíram para a projeção do olhar alemão sobre o Brasil da década de 1930. Segundo Lacombe (2008), a aludida exposição teve ampla repercussão na imprensa, evidenciando o apreço do público brasileiro pela presença da arte alemã em nosso país.

O interesse de artistas como Heise voltava-se para temas variados, como as paisagens geográficas, as mulheres brasileiras, as cidades históricas e as igrejas (Heise fez a igreja Rainha dos Apóstolos e outras, além de seminários e diversos espaços vinculados à religiosidade). Destacou-se, ainda, pela produção de bustos de figuras importantes da política brasileira. Lacombe (2008) menciona dois desses retratados: Maurício de Lacerda e Walter Burle-Marx, irmão do renomado paisagista e arquiteto, Roberto Burle-Marx. Merece atenção o que Lacombe (2008, p. 159) afirma sobre o Brasil:

O encanto pelo exótico é o que de fato vai animar as experiências estéticas de um expressionismo alemão que encontra na luz brasileira dos trópicos um campo vasto para novas explorações e experimentações. Assim, se apresenta no olhar estrangeiro um ideal de Brasil profundo e autêntico em que tal atitude artística se afina de maneira plena com os ideais do modernismo de 1922.

Ao iniciar a ornamentação artística da igreja, Heise concebe o altar central, composto pelas figuras do crucificado, da mãe e do discípulo João. Em seguida, seguem as estações, que na pedagogia artística, estão muito ligadas. Após a concretização das esculturas do altar central, Heise inicia a etapa das esculturas que compõem a igreja e, dentre elas, as estações da via-sacra. Na metodologia artística, o altar central está conectado às estações. Assim, o centro leva às estações e elas levam ao centro de maneira harmônica, em um sentido que poderia ser chamado mistagógico, ou seja, o conjunto da obra leva à contemplação, como, observa Ostrower (1998, p. 27):

Potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar, entender e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia.

Ostrower (1998) contribui para a compreensão do recorte realizado por Heise. Todavia, este autor não é original pela disposição dos quadros ou pela escolha dos temas. É que, na tradição católica, tais dados seguem como na imposição de um roteiro. À procura do original, vai-se em busca do traçado, do movimento no recorte, na cena da estação.

1.2 A PRESENÇA DO BARROCO NA ARTE DE HEISE

O Barroco foi um estilo artístico que floresceu na Europa e na América Latina entre os séculos XVI e XVIII, caracterizado por sua exuberância, dramaticidade e expressividade. Originado na Itália, o Barroco contrastou com a sobriedade e o equilíbrio do Renascimento, buscando impactar emocionalmente o observador através de contrastes de luz e sombra, formas curvas e dinâmicas e temas religiosos intensos. De modo geral, o tema é hoje empregado para “designar o período literário e subsequente ao Renascimento, equivalente ao século XVII, embora não rigidamente, podendo se adotar as datas limites de 1580 e 1680, com variações de acordo com os países” (Coutinho, 1994, p. 20).

As esculturas barrocas são conhecidas por sua expressividade e movimento, buscando transmitir emoções agudas e criar senso de teatralidade. A arte barroca reflete a tensão entre a fé e a razão, o material e o espiritual, o profano e o sagrado (Coutinho, 1994). Heise foi um artista barroco, motivado por seu mestre Reinhold Begas (1831-1911), escultor alemão fortemente influenciado pela obra de Michelangelo e pela arte barroca do período.

Uma clássica escultura barroca de Heise, feita na década de 1950, foi encomendada pelo vigário de Andirá (PR), Padre P. Schweda. O padre mandou esculpir uma imagem do padroeiro da igreja paroquial e, segundo um texto presente no periódico *Ecos Marianos*:

Mais uma vez Heise teve ocasião de superar a si mesmo. Vemos o Santo amarrado ao tronco duma árvore; a armadura que o podia proteger contra as flechas mordazes está depositada aos seus pés. Tudo em estado de perfeito

acabamento: o corpo dolorido do mártir, a couraça e o escudo que é, no original, uma epopéia da vitória da luz sôbre as trevas (Verdadeira..., 1953, p. 174).

Uma outra obra de Heise, também da década de 1950, foi o púlpito do santuário de Nossa Senhora de Fátima, localizado no Alto do Sumaré, em São Paulo, considerado “uma jóia legítima de arte cristã” (O Púlpito..., 1952, p. 187). Esta obra foi esculpida em alto relevo pelo artista, projetando as figuras do fundo e criando uma sensação de profundidade e tridimensionalidade. As figuras em alto relevo foram esculpidas de modo que mais da metade da sua espessura natural se projeta para fora da superfície, com as figuras parecendo estar mais próximas do observador. A cena reproduz o Sermão da Montanha e a projeção das figuras cria sombras e realces que mudam com a iluminação, acentuando a tridimensionalidade da obra, característica marcante da arte barroca, tanto na arquitetura quanto na escultura.

No conjunto da obra de arte, Cristo ocupa o centro e assume a posição de mestre, ensinando os valores do Reino de Deus. O púlpito apresenta três faces nas quais está agrupada a multidão que acompanha o Mestre:

Das quarenta e três figuras, nenhuma é igual à outra! Quanta variedade de expressão, de posição, de sentimentos, de trajes! Uns estão admirados, outros esboçam um escárneo em seus rostos farisaicos. Uns como que pedem favores, outros adoram comovidos. O pregador é cercado de todas as classes, idades e sexos, ávidos de não perder nem uma palavra sequer, de ver um milagre (O Púlpito..., 1952, p. 167).

Figura 3 – Púlpito do Santuário de Nossa Senhora de Fátima



Fonte: “O Púlpito de Sumaré – São Paulo” (Revista Ecos Marianos, 1952, p. 167).

Para apreciar todo o valor artístico e religioso dessa obra de Heise, o espectador precisa examinar figura por figura nas suas diversas manifestações, a forma como o tecido e a roupa das personagens esculpidas se comportam na composição da cena, “pois assim o fez o artista na sua imaginação antes de pegar no formão para dar existência e vida às suas grandes ideias” (O Púlpito..., 1952, p. 167).

No próximo capítulo, abordaremos a Crítica Genética, sua função e seus principais aspectos, com enfoque no papel do crítico genético, a quem cabe refazer o caminho de descobertas percorrido pelo artista, identificando seus passos ao buscar concretizar as metas de sua criação.

2 CRÍTICA GENÉTICA E PROCESSOS CRIATIVOS

Seguindo as diretrizes de Salles (2006), pode-se entender o fato estabelecido pela Crítica Genética de que um elemento atrai um outro e este, por sua vez, outro. Cada movimento está ligado a um outro e, assim, sucessivamente:

Um desenho, se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando os nexos são estabelecidos (Salles, 2006, p. 117).

Heise valoriza os traços de seus personagens. Suas figuras surgem às cinzeladas, em blocos, obedecendo a um plano de desenvolvimento que é seguido em todos os quadros da via-sacra, obras que servirão de apoio para ilustrar o eixo de análise abordado e demonstrado neste trabalho, a saber: o movimento tradutório que se realiza na sua criação.

Na sua experiência com os manuscritos de Pedro Nava, Panichi (2016) faz observações pertinentes que podem ser aplicadas ao estudo da obra de Heise, a partir dos quais podemos intuir como se dava o processo de armazenamento de dados utilizados por ele, uma vez que os rascunhos e desenhos de sua obra, não foram localizados. O que poderia ser considerado como um rascunho natural, encontra-se nos textos bíblicos. Isso certamente facilitou a etapa do esboço, tendo em vista que tal registro estava na memória religiosa do autor, sobretudo por ele ser católico e por ser cidadão de um país que, apesar do avanço do secularismo, mantinha visível sua identidade cristã.

Segundo Panichi, isso confirmaria a tese de que as memórias, no seu conjunto, podem colaborar para que haja relação entre linguagem e pensamento:

Trazer de volta um conjunto de imagens significa produzir uma conjugação entre linguagem e pensamento, em uma atitude de recuperação. O procedimento de armazenar informações por meio de desenhos e anotações comprova a eficácia do registro de imagens como recurso de memória, sobretudo como mapeamento prévio a um movimento de escrita (Panichi, 2016, p. 30).

Assim, a presença de tal proposta visual na imaginação do autor, pode ser deduzida ao se acompanhar o artista avaliando e colocando à prova suas imagens. Para suas criações, Heise visitava memórias que se renovavam à medida que o quadro era esculpido, revelando que vida e memória estão reunidas naquela escultura

e naquele jogo de perspectivas, luzes e imagens. Nesse jogo, Heise ativa a percepção do espectador e registra sensações de ordem diversa, fazendo-o visualizar as cenas por vários ângulos.

Em suas esculturas, o artista alemão incluiu detalhes pitorescos que chamam a atenção dos fiéis. As cenas parecem divididas em distintas perspectivas, surgindo, em primeiro plano, uma justaposição de informações que assumem as devidas proporções nas passagens que compõem o pano de fundo. Por consequência, os quadros da via-sacra ilustram, eficazmente, o eixo da tradução intersemiótica, em que o texto verbal é transmutado em estímulos visuais, atendendo ao desejo do autor.

Nessa perspectiva, a análise dos painéis que compõem a via-sacra, demonstra a aplicabilidade da Crítica Genética e da Estilística à questão do processo criador que antecede uma obra de arte, que, diferente de um texto, materializa-se numa espécie de esboço, inicialmente bruto e sem forma. As análises partem do pressuposto de que o conteúdo expressivo da criação está incorporado na visão do artista. Ela é que tornará válida a gama de significados que o autor confere à obra. Heise imprimiu à sua arte a realidade de sua cultura, retratando-a da forma mais expressiva e inspirando-se em passagens bíblicas.

As linguagens visual e verbal aparecem entrelaçadas nas passagens da via-sacra, numa tecelagem de códigos compartilhados pelos espectadores, em vista da força das imagens aí sugeridas. O artista mostra que vida e memória estão presentes naquela cena e naquele jogo de perspectivas que buscam traduzir o seu pensamento. Há que se ponderar que o texto bíblico não fornece tudo o que está expresso no quadro artístico. É possível perceber elementos paralelos incorporados por Heise, que passam a contribuir com a finalização artística. Heise constrói suas esculturas agregando elementos que estão além do texto bíblico, alguns porventura ligeiramente supostos, que nascem de uma composição resultante da vasta cultura do escultor, como pode ser constatado por meio da sua arte.

Ao acompanharmos o percurso de construção dos painéis da via-sacra, observamos a transmutação da linguagem bíblica para a linguagem visual, ou seja, a construção de imagens poéticas a partir de palavras, numa integração de signos visuais e verbais que se agregam nesse processo de criação, tornando possível analisar o processo criativo de um artista, mesmo não tendo acesso a esboços, rascunhos e outros materiais utilizados para a produção da obra.

Vivemos num tempo em que a sociedade, cada vez mais, valoriza o produto final e não os diferentes processos para atingi-lo. Mesmo em situações simples como um prato de comida à mesa, isso se revela. Para que esse prato chegasse ali, foram necessárias várias etapas, tais como o cultivo do alimento, a escolha no momento da compra, a elaboração da receita. Entretanto, tão só o resultado final é valorizado e apreciado, sem se dar atenção ao caminho percorrido até a sua finalização.

Em outras situações, como na elaboração de um livro, que, ao sair de uma gráfica, já na mão do leitor, pouco se pensa sobre todo o processo de criação, as infinitas prévias que foram possivelmente necessárias para que aquela obra pudesse ser concluída. Ou ainda, em um outro contexto, quantas partituras são necessárias para que uma música possa soar bem aos nossos ouvidos? Neste trabalho, buscamos trazer luz para o processo de criação dos painéis da via-sacra que aqui serão analisados, uma vez que a Crítica Genética amplia cada vez mais seu olhar a outros objetos que não sejam especificamente literários, contribuindo para desenvolver novos olhares à gênese de obras e produtos em outras áreas como Direito, Jornalismo, Fotografia e às artes em geral:

Esse novo olhar, se não envolve uma escolha, pelo menos prioridades: as da produção sobre o produto, da escrita sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o infinito, do virtual sobre o *ne varietur*, do dinâmico sobre o estático, da operação sobre o opus, da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre o enunciado, da força da manuscricção sobre a forma do impresso (Grésillon, 2007, p. 147).

A Crítica Genética, portanto, enquanto estudo por trás da criação de uma obra, busca compreender o percurso de sua elaboração, revelando a intenção, a realidade, a essência cultural, histórica e pessoal do autor. Antes de serem materializados, os painéis da via-sacra foram vivenciados e assimilados por Heise, revelando traços de sua memória e de seu perfil artístico.

2.1 A FUNÇÃO DA CRÍTICA GENÉTICA

Segundo Fonseca e Vieira (2010), a Crítica Genética tem origem nas artes e na literatura e pode ser definida como “a ciência dos manuscritos”. Na perspectiva em que aborda os textos para conhecer suas origens, a Crítica Genética é uma ciência cujo objeto são “manuscritos literários, tidos como portadores do traço de uma dinâmica” (Grésillon, 2007, p. 19). Os manuscritos literários não excluem qualquer

espécie de roteiro pré-textual ou qualquer estrutura que se antecipe à obra em si, pronta e acabada.

Para Grésillon (2007), a Crítica Genética não deixa de se preocupar com o fazer, denominado por Panichi (2001) como a “estética do movimento criador”. Além dos aspectos textuais, Souza (2009) destaca a importância de Gustave Rudler para o desenvolvimento da Crítica Genética. Foi ele quem delineou o conceito de “mecanismo mental dos escritores”, compreendido como o instrumento que permite adentrar no aspecto de convivência do autor, buscando suas intenções e influências.

Originalmente, a Crítica Genética tinha como propósito acompanhar o processo de criação de uma obra literária. Contudo, ela “já trazia consigo a possibilidade de explorar um novo campo transdisciplinar, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas” (Salles; Cardoso, 2007, p. 44). Era inevitável que se rompesse a barreira da literatura e esse instrumento de estudo passasse a ser empregado também em outras áreas, permitindo conhecer o processo de composição de uma obra pela investigação de suas variadas manifestações.

No caso específico da via-sacra de Heise – objeto da presente análise – não foi possível o acesso aos elementos criativos iniciais como rascunhos e esboços. Resta, pois, com o intuito de ir além daquilo que foi entregue ao público, tentar compreender o processo de criação por meio do estudo dos textos bíblicos que serviram de base para a elaboração da obra final, considerando que o trabalho do artista não foi mera transposição dos textos bíblicos para a madeira. Há na obra vários detalhes e elementos que não estão presentes no texto de referência de cada estação.

É evidente que a construção material realizada por Heise é fruto de seu conhecimento do texto bíblico e da tradição, de sua fé e de seu conhecimento sobre a arte, os quais talvez tenham sido suficientes para que a inspiração e seu “primeiro texto” tenham sido exatamente o resultado de sua *contemplatio*. Os elementos que a Crítica Genética oferece permitem, diante das estações criadas por Heise, identificar vários dados artísticos, alguns presentes no texto bíblico de cada estação, outros não. Os que não estão presentes, tornam a investigação ainda mais desafiadora. Por isso, Souza (2009, p. 243) lança luz sobre a maneira como a obra deve ser abordada, ou seja, deve-se “avaliar a criação do autor, os diversos momentos da criação, o como e o porquê da criação”.

Toda a construção material de Heise, possivelmente é fruto da sua própria

oração meditativa, de forma que é possível, em uma única obra, contemplar as duas faces do artista, como ensina Willemart (2001, p. 168): “A crítica genética deslocou o olhar do pesquisador do produto acabado para o processo que inclui esse produto considerando-o como uma das versões”.

Não é papel da Crítica Genética ter acesso ao percurso completo da obra de determinado autor, pois isso até seria impensável, mas de certa forma ela permite, como explicam Fonseca e Vieira (2010), especialmente na arte, ir além daquilo que foi entregue ao público. Exatamente neste ponto se encontra o desejo consciente (ou inconsciente) de Heise, pois o texto bíblico, sua fé e o conhecimento de arte, talvez tenham sido suficientes para que a inspiração e seu “primeiro texto” tenha sido exatamente o resultado de sua meditação.

2.2 PROCESSO CRIADOR NA CRÍTICA GENÉTICA

Um dos enredos de grande valia para entender a Crítica Genética é, sem dúvida, o do processo criador, o caminho da criação. Segundo Salles (2006, p. 37), “a compreensão dos processos criativos, em uma perspectiva mais geral, permite observar também que algumas obras ou momentos da história da arte deixam alguns aspectos do processo em maior destaque ou proeminência”. Todo processo criador deixa suas marcas. Heise, por exemplo, em sua lapidação do cedro, vai delineando um caminho já feito por outros, mas juntando a isso elementos da percepção individual de sua fé e sua cultura densamente religiosa.

Para Salles (2000, p. 32), faz parte da essência da Crítica Genética estudar o processo criativo “a partir das marcas deixadas pelo próprio artista ao longo do processo”. Toda obra, por mais simples que seja, deixa sinais e não-ditos que revelam a intenção e as marcas do caminho. Não seria diferente com Heise. Ele não deixou rascunhos, ao menos materialmente falando, mas deixou indicativos, ainda que nem todos sejam necessariamente seus, como é o caso dos textos bíblicos.

Salles (2000, p. 32) sintetiza o processo criativo na Crítica Genética:

A Crítica Genética refaz, com o material que possui, os diferentes momentos da gênese da obra, com a intenção de reconstruir e compreender o processo criativo. Os estudos passam a incorporar um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação.

Segundo Grésillon (2007), a produção sobre o produto, a escritura sobre o escrito, o múltiplo sobre o único são elementos que a Crítica Genética valoriza profundamente: o processo criativo revela-se em sua integralidade. A especificidade do método reside justamente em utilizar elementos indicadores do percurso criativo, oferecendo uma visão metodológica diferenciada para compreender a produção artística.

A Crítica Genética, ao reorganizar o arquivo em torno de uma representação da gênese de uma obra, tem a intenção de recriá-lo (Zaccarello, 2021). Os dossiês genéticos raramente coincidem com as classificações dos arquivistas, pois a Crítica Genética manifesta a natureza arbitrária do arranjo e a virtualidade das interpretações possíveis. Por não ser revelado em sua totalidade imediata, o arquivo é um objeto que se atualiza progressivamente em relação ao uso que lhe é dado em determinado tempo e pela maneira como ele é interrogado (Almeida; Pfitzenreuter; Spineli, 2022).

Além disso, Willemart (2001) aponta que a Crítica Genética expandiu consideravelmente seu campo de atuação, incluindo pesquisadores, editores e cognitivistas que se dedicam à análise da gênese artística. Segundo ele, o campo se ampliou em seus dois extremos: a montante (antes do início da escrita), que abrange desde o universo mental do autor até os livros que leu, e a aval (após a finalização), que estuda desde obras inacabadas e finalizadas por outros, até as diferentes encenações de uma peça ou edições de um texto. O que interessa é identificar os passos do autor ao tentar concretizar as metas de sua criação, num trabalho que envolve não só o consciente como também o inconsciente do criador.

O conceito “documentos de processo” é mais amplo e abrangente que o de manuscrito, tendo sido cunhado por Salles, em 1998, para abarcar a diversidade de materiais que testemunham a criação para além do texto literário. Tais documentos são metodologicamente essenciais para a pesquisa da criação artística, pois, a partir das marcas deixadas no percurso que se pode acompanhar a gênese da obra (Romanelli, 2017). Esse corpo disperso de documentos internaliza o que de outro modo permaneceria apenas no pensamento do artista e oferece, portanto, uma dimensão palpável à pesquisa. O crítico genético, então, enquanto estuda, ganha acesso a aspectos que escapam à análise formal do produto, como detalhes visuais que influenciam o resultado estético.

A Crítica Genética não apenas rastreia o percurso interno do criador, mas

também situa a criação no seu contexto histórico e cultural: a obra não nasce no vácuo, mas em constante diálogo com o ambiente — político, social, artístico — que permeia a vida do artista. Segundo Souza (2010), um exemplo claro é o Diário de Guerra de Guimarães Rosa, que funcionava como uma caderneta de notas onde ele registrava desde notícias sobre a cidade de Hamburgo e impressões de leituras, revelando o material bruto que alimentaria sua obra, posteriormente.

O crítico genético busca desvendar os segredos de fabricação da obra, identificando os elementos que lhe conferem originalidade e revelando como as ideias foram se desenvolvendo e se concretizando. Trabalha com a criação artística na diversidade de suas manifestações, ampliando o limite de suas pesquisas, sejam essas referentes a textos literários, artísticos ou musicais, pinturas, esculturas, e outras formas de expressão.

2.3 PRINCIPAIS ASPECTOS DA CRÍTICA GENÉTICA

A Crítica Genética é uma ciência relativamente recente, que traz as marcas indeléveis da arte, da literatura e de outras formas de expressão. Para Salles (2008), a grande questão da Crítica Genética reside na descoberta de como é criada uma obra, envolvendo a criação, criador e criatura. No modo como se relacionam as três terminologias, habita o princípio mais elementar da Crítica Genética:

Ao investigar a obra em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na contemplação do provisório [...] um pensamento em evolução, ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo (Salles, 2008, p. 29).

É verdade que, em seu surgimento, a Crítica Genética visava extrair essa essência estudando a obra por si só. No entanto, a metodologia já trazia consigo a possibilidade de explorar novos campos, que levaria a discussão do processo criador em outras manifestações artísticas a outro nível. Quando em 1992 a primeira edição do livro *Introdução aos Estudos Genéticos*, de Cecília Almeida Salles, foi publicada, essa ampliação dos estudos genéticos parecia já estar incutida na definição do seu propósito e objeto de estudo para os próximos anos.

Se, inicialmente, os estudos genéticos tinham como objetivo compreender o processo de constituição de uma obra literária – tendo como objeto de estudo os registros do escritor em manuscritos – tornou-se inevitável que esse campo de

investigação ultrapassasse as fronteiras da literatura e ampliasse seus limites para além da palavra. Isso porque os registros do processo são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. Assim, é possível conhecer alguns dos procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística.

O trabalho do crítico genético se dá, conforme afirma Louis Hay (2007), como uma transição do estudo dos materiais brutos para uma construção intelectual. As obras, antes de se materializarem, são vividas e absorvidas pelo artista. O trabalho de Heise está compilado em vários suportes: entalhes, quadros, estátuas, estruturas arquitetônicas. Em todos eles, é possível reconhecer o quão habilidoso ele foi. Isso significa que a obra de Heise pode ser, objetivamente falando, contemplada pela Crítica Genética, com outros “olhos”:

Esse deslocamento, essa abertura do campo de visão criaram, certamente, novos laços com a produção artística e com os campos do saber que circulam ao redor do manuscrito e do texto: a filologia, a codicologia, a leitura ótica, a constituição do papel e da tinta, a teoria literária, a história literária etc (Willemart, 2001, p. 168).

Desde o início ficou claro que Heise não deixou rascunhos ou esboços sobre sua obra na igreja Rainha dos Apóstolos. A expansão da Crítica Genética, segundo Salles (2002), nos leva a pensar que Heise usou um outro rascunho, ou seja, o texto bíblico que inspira a sua obra. Para Salles (2002, p. 185): “O gesto criador está sendo apresentado como um movimento com tendência. Tendência esta que age como um rumo vago que direciona o processo de construção das obras”. Seria o texto bíblico uma espécie de rascunho espiritual de sua obra? O rascunho deveria necessariamente ser materializado? Ele não poderia ser somente mental?

Segundo Salles (2000, p. 31), “a Crítica Genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente”. Portanto, a ação de refazer o caminho para chegar à intenção e como foram os desdobramentos dos desejos de Heise com aquelas referidas criações, podem ser abordados nesta pesquisa. Ao ampliar o espectro dos textos bíblicos, fazendo escolhas e estabelecendo releituras, Heise faz um processo de criação passível de análise.

A edição do periódico *Ecos Marianos*, publicado em 1953, traz importantes reflexões a respeito da arte sacra, chamando a atenção para o fato de que para a obra de arte existir, são necessários três elementos: o artista autor, a própria obra e o

público a quem é dedicada esta obra que, por conseguinte, deve compreendê-la. Na arte sacra essa última condição é de fundamental importância, pois, trata-se de uma manifestação artística que surgiu com o objetivo de estimular a fé e deve ajudar “o fiel a penetrar nos mistérios divinos” (Verdadeira..., 1953, p. 172). Ou seja, a arte sacra deve prescindir de explicações. O papa Pio XII, na Encíclica *Mediator Dei*, dá as seguintes orientações a respeito dos ornamentos que devem seguir a arte sacra:

A **Santidade**, que livra de toda influência profana; a **Nobreza das imagens** e das formas a que servem todas as artes maiores e verdadeiras e, por fim, a **Universalidade**, a qual, conservando os legítimos costumes e usos expressa a católica Unidade da Igreja (Verdadeira..., 1953, p. 172).

Bernhard Franz Heise parecia ter conhecimento dessas orientações, uma vez que seu trabalho se pautou nesses critérios. O texto bíblico foi o suporte material no qual ele baseou a sua obra, mas também a sua memória exerceu grande influência na sua produção. Ele trazia armazenadas informações que se alinhavam com as suas crenças e experiências artísticas prévias e que eram selecionadas e transportadas para a obra em execução.

No capítulo a seguir, serão feitas algumas considerações acerca da Estilística e seus principais aspectos, dando especial atenção à Estilística léxica, uma vez que determinadas palavras presentes nas passagens bíblicas, funcionam como alicerces do processo criativo de Heise. Também enfocamos a Estilística e Crítica Genética, tendo em vista que os quadros das estações apresentam detalhes que transcendem o texto bíblico, permitindo que o espectador possa alcançar o sentido daquilo que o artista busca transmitir.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTILÍSTICA

A Estilística é um ramo da linguística importante para a compreensão das manifestações artísticas que envolvem a construção de uma obra. O caminho entre o texto bíblico e a obra final de Heise é uma via estilística. O texto bíblico, visto na sua singularidade, dá o caminho e a inspiração. Heise engenhosamente vai cinzelando o emaranhado de acréscimos que dão vida, calor, impacto e emoção às suas obras. Corroborando esta ideia, Henriques (2011, p. 55) diz: “o que a Estilística linguística tem como alvo é a sistematização dos meios que a língua nos oferece para exteriorizarmos nossas necessidades afetivas, isto é, os elementos emocionais que acompanham o enunciado”.

O elemento emocional é um entendimento apropriado para compreender o mecanismo de Heise e vale ressaltar que emoção e piedade seguem juntas na contemplação da tragédia mais famosa de todos os tempos, a saber, a paixão e morte de Jesus Cristo, eventos cruciais para a fé católica. Essa linha de reflexão também está em consonância com o que coloca Martins (1989) ao citar Nils Erik Enkvist, que define a Estilística como adição e envoltório de pensamento. O processo estilístico de Heise é um contínuo fluxo de adição de elementos aos dados bíblicos. Nessa adição reside o segredo do impacto visual de sua obra. Assim, a Estilística deve ser considerada como propedêutica de qualquer abordagem que queira situar-se no caminho da Crítica Genética.

3.1 O QUE É ESTILÍSTICA?

Para Martins (1989), falar sobre Estilística não é uma tarefa simples. Isso porque ela é basicamente uma disciplina que se ocupa com os fenômenos da linguagem tendo por objeto central o estilo:

A palavra estilo, que hoje se aplica a tudo que possa apresentar característica particulares, das coisas mais banais e concretas às mais altas criações artísticas, tem uma origem modesta. Designava em latim – *stilus* – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita e o modo de fazer (Martins, 1989, p. 1).

Falar sobre Estilística é mergulhar nas peculiaridades linguísticas de um orador ou escritor, buscando identificar como sua natureza se manifesta na materialidade do

texto. Porém, para que ocorra esse aprofundar nas circunstâncias que envolvem a Estilística, ou da forma pela qual ela traz à luz elementos afetivos da linguagem, é necessário revisitar, ainda que brevemente, a problemática envolvendo a linguagem ao longo da história.

A maioria dos pesquisadores apontam o período helênico como o ponto de partida das análises de textos e construções literárias, especialmente em torno dos poemas homéricos. Entre as investigações históricas, Monteiro (2009) cita Anaximandro, como um dos precursores da Hermenêutica ou a Exegese, ainda em caráter subjetivo, realizando interpretações de forma alegórica. Monteiro (2009) também menciona Xenófanés, que teria buscado explicar a comédia e estabelecer a diferença entre poesia e prosa. Todo esse nascedouro literário, até mesmo conceitual, somente é possível quando a própria sociedade demanda uma compreensão maior dos elementos que a envolvem, no caso, o de natureza textual.

Esse enriquecimento cultural vem da relação entre o homem e a própria história, ou se poderia falar em um interesse estilístico helênico. E não seria diferente, uma vez que o processo intelectual do homem, com sua própria história e as narrativas heroicas, faz com que o leitor se inclua no ambiente que está sendo narrado. Isso torna o conhecimento literário e seus aspectos mais intrínsecos, objetos de estudo.

Ao observar o início do desenvolvimento literário helênico, já se vislumbra aquilo que mais tarde viria a ser conceituado como Estilística idealista ou literária. A Estilística literária ou idealista propõe-se a resgatar o princípio da poética, enfrentando os desafios existentes entre a forma e o conteúdo. Ela se preocupa em analisar a complexidade emotiva do autor e seus efeitos no leitor (Jadel, 2013). O atual sistema conceitual da Estilística já estava presente, ainda que de forma superficial ou não compreensível totalmente, nos autores helênicos, pois utilizavam dos seus “arranjos” textuais para melhor conduzir seus leitores (Jadel, 2013).

Entretanto, a grande contribuição helenística foi desenvolvida por Platão e Aristóteles. Platão, por meio da dicotomia fundo e forma, trouxe os elementos que viriam a se tornar a Crítica Tradicional. A teoria fundo e forma, em breve síntese e nas palavras de Martín (1973), refere-se à divisão entre ideias (fundo) e a expressão literária (forma). Aristóteles, de seu turno e num degrau superior, sistematizou os fatos retóricos e poéticos, conforme explica Monteiro:

Com efeito, na Retórica, Aristóteles firma os princípios para o uso expressivo

da linguagem, ressaltando o senso de equilíbrio na simplicidade, a clareza, a elegância e a propriedade como atributos do discurso capazes de persuadir. Na Poética, analisa em essência, a questão dos gêneros literários em três ângulos: a) a poesia em geral; b) a exegese da tragédia; e c) as regras e os valores da epopeia. Em síntese, estuda as estruturas poéticas de seu tempo, classificando-as com precisão e objetividade (Monteiro, 2009, p. 10).

Não seria plausível supor que um pensador da envergadura de Aristóteles, não estivesse vendo que a própria sociedade necessitava compreender as questões envolvendo os discursos e a poesia. O ambiente cultural estava ansioso por conhecimento, as academias, os debates, as figuras históricas, todos estes contribuíram para que a grande massa ansiasse por compreender as nuances de um bom discurso e de uma boa poesia.

Ao abordar os efeitos sociais de um bom discurso ou uma boa poesia, é preciso recordar o que explica Lapa (1998) sobre o valor sentimental e intelectual das palavras. Segundo o autor, nossa alma reage quando ao contato com o mundo, seja percebendo algo, seja sentindo algo, de forma que, quase sempre, ambas as operações se realizam em conjunto. No entanto, é possível que, mesmo em frases com verbos sinônimos, o efeito produzido não seja o mesmo. Em decorrência deste efeito, por vezes atribuído à eloquência (no caso de um discurso) ou à tragédia (no caso de uma poesia) que intelectuais como Aristóteles se debruçaram para levar à massa o conhecimento sobre o que estava acontecendo na literatura e no seu meio de vida.

Ao analisar a constituição histórica da palavra “Estilística”, avistamos neste ancestral comum a inspiração de Frederico Leopoldo Novalis, poeta romântico alemão, pois é um empréstimo alemão do sinônimo da palavra “retórica”, ou seja, “arte de escrever” (Bezerra, 2010, p. 9). Ao se aproximar da literatura, uma vez que tanto o escritor quanto o orador utilizam de modo consciente diversas variedades linguísticas, é possível mapear o nascedouro da Estilística no próprio período helênico, de forma que a grande similitude entre sua utilização atual e a forma precursora que foi construída durante séculos, seja estudar os elementos afetivos da linguagem.

Ainda buscando a origem e desdobramentos históricos da Estilística, ao depararmos com a questão afetiva, já exposta anteriormente quando da escolha adequada de vocábulos e seu valor sentimental ou não na poética ou retórica, autores como Bakhtin (2015) apresentam novos conceitos de originalidade no discurso de romance, em especial a particularidade de uma estilística do romance, que

demandaria uma originalidade artística deste gênero. O processo evolutivo da poesia, retórica, prosa, elementos artísticos literários ou visuais, sugere aos pensadores do seu tempo uma adequação dos seus anseios, a ponto de, como exposto por Bakhtin (2015), que a estilística tradicional não seria suficiente para recepcionar todos os elementos heterolinguísticos que o romanesco apresenta.

3.2 ASPECTOS DA ESTILÍSTICA

Segundo Martins (1989), a Estilística se desdobra em três principais ramos, caracterizados pelos objetos que ocupam sua atenção:

a) Estilística do som – para Martins (1989, p. 26), a fonoestilística ocupa-se “dos valores expressivos de natureza sonora”, que são observados nas palavras e nos enunciados. Isso significa que nesta função o material fônico “desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração e intensidade”. Já para Monteiro (2009), o fenômeno do simbolismo sonoro pode possibilitar muitas e ricas interpretações, vindo a conferir ao texto uma gama de valores que se conectam ao estado da alma: “trata-se, de um procedimento subjetivo e nisso reside a grande dificuldade de sistematização de seus efeitos, já que variam conforme o grau de sensibilidade do poeta ou do leitor” (Monteiro, 2009, p. 191).

b) Estilística da palavra (ou Estilística léxica) – nesse ramo da Estilística, há uma preocupação com a expressividade contida no léxico que, por sua vez, está ligada a fatores semânticos e morfológicos, sempre condicionados às questões sintáticas e contextuais:

Os atos de fala resultam da combinação de palavras segundo as regras da língua. Só teoricamente se separam léxico (palavras) e gramática (regras), visto que mesmo as palavras que têm um significado real, extralinguístico, só funcionam no enunciado com a agregação de um componente gramatical (Martins, 1989, p. 71).

Lapa (1998) afirma que a palavra existe como parte de um todo, ou seja, dentro de um contexto: “entregue a si própria, já o vimos, assume os mais diversos aspectos, carrega-se de tons variados, segundo o indivíduo que a ouve ou profere” (Lapa, 1998, p. 11). Já em contexto limitado por uma frase ou oração, a palavra adquire verdadeiro valor de significância: “aprisionada na escrita, limitada e esclarecida pelos outros

elementos do discurso, a palavra recebe de cada vez e momentaneamente a sua verdadeira significação” (Lapa, 1998, p. 11).

c) Estilística da frase – chama-se atividade criadora, aquela que procura combinar as palavras na frase. É uma problemática gramatical, mas está muito mais na competência da Estilística, segundo afirma Martins (1989). Quando falamos de “representação da realidade”, não podemos renunciar a visões dinâmicas ou estáticas, conforme diz Monteiro (2009, p. 113):

São essas perspectivas que definem, no plano da língua, as frases nominais e verbais, em paralelo com as categorias de nomes (signos de representação estática) e do verbo (signos de representação dinâmica) (Monteiro, 2009, p. 113).

d) Estilística da enunciação – para Martins (1989), um outro aspecto importante da Estilística fica explicitado na enunciação. A enunciação é um ato de comunicação, onde um sujeito usa os recursos da sua língua para expressar algo a outros interlocutores. Na Estilística, a problemática da enunciação levanta questões importantes referentes à situação, contexto, emissor, receptor, particularidades fônicas etc. a Estilística da enunciação se interessa pelo nível de subjetividade do discurso, pois ao se notar “certa ênfase no locutor, tem-se o estilo emotivo; se o locutor dá especial relevo ao referente, tem-se o estilo avaliativo; se o locutor se inclina para a avaliação da verdade do enunciado, tem-se o estilo modalizante” (Martins, 1989, p. 190).

Neste trabalho, uma especial atenção se volta à Estilística léxica, uma vez que algumas palavras presentes nas passagens bíblicas, serviram como elementos propulsores do projeto artístico de Heise. Para Bally, em se tratando de mecanismo de expressividade linguística, “será expressivo todo fato de linguagem associado a uma emoção” (1941, p. 117, tradução nossa)¹⁰. Ainda segundo o mesmo autor, o que domina a linguagem é a afetividade e a expressividade, assim, todo fato de linguagem associado a uma emoção será expressivo (Bally, 1941).

Lapa (1998) segue a mesma linha de Bally ao estudar os valores expressivos do vocabulário português, estabelecendo a dimensão e a importância da seleção das palavras, tendo em vista a sua carga expressiva, uma vez que elas seriam “as

¹⁰ “será expressivo todo hecho del lenguaje asociado a una emoción.”

principais portadoras da ideia ou do sentimento, traduzem a realidade como mais viveza, despertam enfim imagens mais fortes” (Lapa, 1998, p. 5). Uma simples palavra pode suscitar imagens diversas, e como a palavra pode revestir vários aspectos, cada pessoa apreende, nela, o aspecto que particularmente lhe interessa. Lapa (1998) dá como exemplo a palavra “lar”. Alguns terão a imagem física da construção, enquanto outros terão uma noção espiritual e sentimental do abrigo familiar. Assim, em torno de certas palavras se estabelece uma atmosfera sentimental, o que constitui o seu valor expressivo.

Segundo Martins (1989), palavras de significado afetivo são as que deflagram estados psíquicos que envolvem emoções e sentimentos como aquelas que trazem conotações positivas como “amor”, “alegria”, e outras que envolvem uma carga negativa, como “ódio” e “medo”. A autora também chama a atenção para as palavras evocativas, cuja tonalidade emotiva se deve a associações provocadas por sua origem, e nos remetem a um determinado lugar ou a um meio social ou cultural, como os estrangeirismos e os arcaísmos.

Mello (1976), ao se referir à denotação e conotação das palavras, dá especial enfoque à conotação, ou seja, “ao sentido afetivo, ou à capacidade de impressionar favorável ou desfavoravelmente” (Mello, 1976, p. 219). Chama a atenção para palavras capazes de detonar “impressões emocionais coletivas ou mesmo individuais, caracterizando o estilo individual, como as coletivas caracterizam o estilo coletivo de uma dada época” (Mello, 1976, p. 218).

De acordo com Vilanova (1984), as palavras de uma língua possuem variados valores semânticos, tendo em vista a capacidade selecionadora e combinatória do escritor, visando ao alcance de um resultado estilístico satisfatório, pois “as palavras que chocam mais a sensibilidade possuem mais expressividade e, por conseguinte, maior valor estilístico” (Vilanova, 1984, p. 57).

Câmara Júnior (1978, p. 50) defende que “o vocábulo sofre o contágio das sensações agradáveis ou desagradáveis que decorrem das próprias coisas”. Dá como exemplos as palavras “céu” e “mar”, “abismo” e “paixão”. Enquanto a primeira apresenta uma tonalidade de encanto, a segunda já traz a noção de magnitude. A terceira evoca um sentimento de medo, enquanto a última um sentimento intenso de forte atração.

Monteiro (2009) argumenta que a expressividade das palavras “reside na

ênfase, na força de persuadir ou transmitir os conteúdos desejados, na capacidade apelativa, no poder de gerar elementos evocatórios ou conotações” (Monteiro, 2009, p. 17). Não podemos perder de vista, no entanto, que o rendimento estilístico só acontece em função do contexto em que está inserida a palavra.

O autor, acima mencionado, cita um exemplo bastante ilustrativo – o “Sermão da Montanha”. Comenta que a expressão nos é familiar e nos remete à imagem de Cristo no topo de um penhasco, pregando os princípios fundamentais do Reino de Deus, o amor ao próximo, o perdão e a fé genuína. A palavra “montanha” simboliza a imagem de grandiosidade, de destaque pela altitude com vertentes íngremes, exatamente porque essa palavra nos sugere todas essas sensações. Monteiro (2009) complementa que, certa vez, encontrou um livro intitulado *Sermão do Monte*, e a partir disso, despertou para o fato de que Jesus havia feito a sua pregação num pequeno monte, conhecido como o “Monte das Bem-Aventuranças”, que, na realidade, se trata de uma colina e não de uma montanha. Dessa forma, podemos deduzir que “muitos elementos expressivos têm interpretação pessoal e se ligam a vivências individuais” (Monteiro, 2009, p. 18).

3.3 ESTILÍSTICA E CRÍTICA GENÉTICA

Sempre que buscadas referências bíblicas para a interpretação da arte, deparamos com uma riqueza de acréscimos estilísticos, que não apenas conferem sentido e fluidez à obra – haja vista a sintetização do texto bíblico –, mas também aproximam o espírito daquilo que ela busca representar. Da mesma forma, nas esculturas, pinturas, entre outras obras visuais, é possível perceber uma presença que transcende o autor individual. É fato que todo aquele que tenta retratar elementos da religião, busca obrigatoriamente, encontrar o mistério nela imerso, ou como explica Giussani (2003, p. 23):

Religião é o conjunto expressivo desse esforço imaginativo, razoável no seu impulso e verdadeiro pela riqueza a que pode chegar, mesmo que possa se degenerar na distração e na vontade de possuir o mistério. Esse complexo expressivo será conceitual, prático e ritual, e dependerá da tradição, do ambiente e do momento histórico, assim como de cada temperamento pessoal. Todo homem, pessoalmente, pelo simples fato de existir, faz essa tentativa de identificar e imaginar aquilo que dá sentido. Uma religião depende da situação histórico-ambiental e temperamental das pessoas.

Tais elementos justificados como acréscimos estilísticos, ou como

compreensão meditada e inspirada, ajudam os destinatários da obra a alcançar verdadeiramente o sentido daquilo que é transmitido, remetendo a algo a mais. Na obra de arte, poucos elementos não seriam suficientes para a recepção de toda riqueza que o autor busca expressar, visualmente.

Sendo a Estilística a forma pela qual se iluminam elementos afetivos da linguagem, quando se fala da obra de Heise, é facilmente perceptível que o artista buscou expressar continuidade (a presença constante do personagem fariseu com um olhar macabro), bem como em cada uma das estações, dar uma expressão de totalidade ao fato narrado. Isso permite que o espectador, independentemente do seu conhecimento, possa retirar os elementos necessários para meditar sobre a via-sacra. Aqui devemos reconhecer um aspecto importante ao se analisar a via-sacra, uma vez que primeiro ela foi presenciada e internalizada pelo próprio Heise, como nos ensina Martine Joly (1994, p. 60):

Fazer uma imagem é primeiro olhar, escolher, aprender. Não se trata 'da reprodução de uma experiência visual, mas da reconstrução de uma estrutura modelo', que tomará a forma de representação mais bem adaptada aos objetivos que estabelecemos para nós.

Os quadros das estações de Heise apresentam detalhes que transcendem o texto bíblico. É importante ainda acrescentar aquilo com que a Crítica Genética pode contribuir para busca dos elementos originários da via-sacra, que ante a ausência de rascunhos ou esboços, é possível deduzir dos elementos meditados nas orações do próprio Heise. Vejamos, por exemplo, a riqueza dos elementos artísticos constantes na primeira estação. Nela a figura da Loba e da Águia são acréscimos estilísticos que visam garantir que o destinatário se recorde da origem do "Juiz" e quem representava o poder estatal. A própria sigla acima da cadeira SPQR (*Senatus Populusque Romanus*) é, inclusive, outro sinal distintivo.

Outro ponto interessante e bíblico é o fato de Heise ter esculpido Pôncio Pilatos lavando as mãos, representando o ato de julgar e ao mesmo tempo eximir-se da culpa, não se responsabilizando pela condenação e buscando, assim, se distanciar da decisão tomada pela multidão judaica. Pôncio Pilatos (*Pontius Pilatus*) foi governador da Judeia de 26 a 36 d.C. Sua permanência no cargo por dez anos, aproximadamente, pode indicar que tenha sido um governador competente e um apaziguador ideal, na visão dos romanos, que o enviaram à Palestina (região onde viveu Jesus), um local de muitas revoltas e insurreições naquela época (Porter, 2009).

A terceira estação, ao representar a queda de Jesus, apresenta um pouco do elemento sistemático do texto bíblico, no qual as referências do Antigo Testamento podem ter influenciado as meditações de Heise. Por exemplo, ao representar o servo romano esmagando a cabeça de Jesus com um bastão, o artista traz uma particularidade do livro de Isaías, 53, 4-6, que diz: “Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades”. Outro elemento inspirador está na quarta estação, que recorda os primórdios do evangelho de São Lucas, capítulo 2, versículo 34, deixando claro o “sinal de contradição”, no qual o próprio condenado abraça o instrumento de condenação e sua mãe apenas o consola, pois sabe que ali se cumpre a profecia de outrora.

Na sétima estação, o artista busca ser fidedigno ao relato bíblico, possivelmente inspirado pela carta de São Paulo aos Filipenses, em seu capítulo 2, versículo 8, no qual consta: “ele se humilhou, tornando-se obediente até a morte, e morte de cruz”, pois mostra Jesus obediente e, mesmo caído, mantém-se abraçado à sua Cruz. Retratá-lo na referida condição é expressar toda a cena que significa suma obediência.

Outro exemplo no qual o artista, fazendo uso de uma imagem, recorre a elementos que transcendem o próprio texto bíblico, dá-se na décima estação, Foto 10. O artista, ao servir-se de um elemento bíblico, representado pelos salvos (direita) e não salvos (esquerda) no contexto do caminho final da crucificação, por meio de uma bilateralidade, permite que o destinatário, com sua contemplação e reflexão, ultrapasse o simples texto da passagem da qual se vale para transmitir o que consta no evangelho de João capítulo 19, 23-24.

A propósito, Heise esculpiu à esquerda de Jesus (à direita da imagem) aqueles que buscam sua condenação, e à sua direita (à esquerda da imagem) os que estão tristes com sua sentença. Com a presença de João e a Virgem Maria, em uma única imagem, Heise consegue revelar a totalidade do Mistério da Encarnação do Verbo de Deus, prefigurado nas profecias e, especialmente, no evangelho de Mateus, capítulo 25, 31 e seguintes, onde Jesus diz:

Quando o Filho do Homem voltar na sua glória. Colocará as ovelhas à sua direita e os cabritos a sua esquerda. Então o Rei dirá aos que estão à direita: vinde benditos de meu Pai. Ele se voltará em seguida para os da sua esquerda e lhes dirá: Retirai-vos de mim, malditos! Ide para o fogo eterno destinado ao demônio e aos seus anjos (Mt 25, 31ss).

Outro detalhe que busca efetivamente expor também a totalidade do Mistério, por meio de elementos presentes na Bíblia¹¹ e ressaltados na estação, é a representação de São João protegendo a Virgem Maria, como que antecipando o mandamento de Jesus, referido no evangelho de João 19, 26: “e Jesus, vendo sua mãe e perto dela o discípulo a quem amava, disse à sua mãe: ‘Mulher, eis aí o teu filho!’” Esses elementos são acréscimos estilísticos similares aos elementos literários descritos em outro contexto, com a intenção de levar o observador da imagem, por meio da contemplação, exatamente no ponto em que Heise terá possivelmente chegado, quando da elaboração dessa estação.

O elemento-base de meditação e da criação estilística de Heise, contrasta com a simplicidade da epígrafe: “Jesus é despojado de suas vestes”. Tal processo tipifica o “símbolo”, pois permite uma complementaridade de elementos quando um componente verbal é incluído, como nos explica Martine Joly (1994, p. 60):

A complementaridade verbal de uma imagem pode não ser apenas essa forma de revezamento. Consiste em conferir à imagem uma significação que parte dela, sem com isso ser-lhe intrínseca. Trata-se, então, de uma interpretação que excede a imagem, desencadeia palavras, um pensamento, um discurso interior, partindo da imagem que é seu suporte, mas que simultaneamente dela se desprende.

A criação de Heise é pontilhada por elementos que levam à reflexão. O seu modo de perceber o mundo reflete-se na sua produção, no olhar atento que buscava reunir detalhes para melhor expressar o que se passava em sua mente. Ao identificar aspectos relevantes a serem considerados nessas interpretações visuais, é possível constatar que a imagem é capaz de ampliar a capacidade perceptiva do espectador. A presença contínua e repetida do fariseu nos painéis, por exemplo, representa a certeza de que eles estavam apoiando a condenação, da primeira à última estação.

No capítulo seguinte, trazemos algumas considerações acerca da Bíblia e sua relação com a literatura, as circunstâncias bíblicas na arte de Heise, a Bíblia e os estudos linguísticos, além de alguns aspectos estilísticos bíblicos.

¹¹ Nesta tese, todas as citações bíblicas tiveram como referência a mesma versão, a saber: BÍBLIA. Bíblia de Estudos Ave-Maria. Ed. revista e ampl. São Paulo: Editora Ave Maria. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/>. Acesso em: 03 jul. 2025.

4 ELEMENTOS GERAIS ACERCA DA BÍBLIA

A título de complementação, apresentamos alguns dados a respeito da Bíblia. De origem grega, a palavra “Bíblia” significa “livros”. Bíblia é antes de tudo, um conjunto de livros sagrados, de variadas extensões, dividido em duas partes: o Antigo Testamento, composto por 46 livros vinculados à religião hebraica; e o Novo Testamento, formado por 27 livros da tradição cristã. A Bíblia é o livro dos cristãos e dos judeus, ainda que em diferentes composições. Zabatiero e Leonel (2011) observa que judeus e cristãos utilizam este termo para designar o seu livro mais sagrado.

Também chamada de Sagrada Escritura, a Bíblia, encerra um vasto horizonte de palavras humanas que, no seu interior, segundo a visão judaico-cristã, contém a “palavra divina”. No Antigo Testamento são 305.441 palavras em língua hebraica, das quais 4.828 estão redigidas em aramaico, língua irmã do hebraico, enquanto no Novo Testamento são 138.013 as palavras em língua grega:

Acredita-se que ela foi usada pela primeira vez pelos cristãos como referência ao Antigo Testamento na segunda carta de Clemente de Roma aos Coríntios, por volta de 150 d.C. No século V d.C. o sentido foi estendido para toda a Escritura. No século XIII d.C., *ta biblia*, entendida como declinação neutra plural, foi substituída pela forma feminina singular, passando a significar ‘o Livro’, forma que se generalizou pelo uso latino do termo (Zabatiero; Leonel, 2011, p. 108).

Ravasi (2012) delinea o percurso do escrito bíblico, destacando que o Antigo Testamento está distribuído em três grandes partes: a *Torá*, que em hebraico significa Lei ou ensinamento (os cinco primeiros livros); os *Ketubim*, que significa os Escritos, os quais recolhem toda a tradição sapiencial dos hebreus até o período da diáspora (quando foram se espalhando pelo mundo); e os *Nebiim*, que em hebraico, significa os Profetas.

Para o Novo Testamento, há também uma evocativa divisão: (1) a primeira parte é formada pelos quatro Evangelhos, que relatam os acontecimentos da vida de Jesus, e pelos Atos dos Apóstolos, cujo foco é a narrativa da vida dos apóstolos Pedro e Paulo; (2) a segunda parte, pelas Cartas Paulinas, que Paulo Apóstolo enviava às comunidades cristãs do século I d.C.; (3) e a terceira parte, o Apocalipse que contém visões e presságios para confortar e encorajar as comunidades cristãs que viviam sob as duras perseguições do Império Romano.

4.1 BÍBLIA E LITERATURA

As Sagradas Escrituras desempenham papel central na formação da cultura ocidental e, de modo especial, na literatura. É trabalho de grande importância fazer uma abordagem que destaque a Bíblia como uma obra literária, uma vez que livro algum poderia ter exercido “uma influência literária tão específica sem que ele mesmo possuísse qualidades literárias” (Frye, 2021, p. 16).

Mas o que significa ler a Bíblia do ponto de vista literário? Significa lê-la “a partir das teorias apropriadas, levando em conta tramas, personagens, estética, densidade, narrativa etc”, considerando que como obra basilar da literatura ocidental, emprestou-lhe “temas, técnicas, personagens fortes, tramas sucintas” (Magalhães, 2008, p. 2). Como lembra Abadia (2000, p. 19), “a Bíblia não é literatura porque uma cultura ou um grupo humano diz que é, mas porque apresenta um modo especial de comunicação linguística, que contém uma série de traços”.

O estudo da relação entre Bíblia e literatura não é novidade. Basta uma breve pesquisa bibliográfica para perceber a enorme quantidade de trabalhos nessa área, com as mais diversas abordagens. Tal paralelo foi objeto de estudo de importantes críticos literários e, o que é digno de nota, de muitos autores desvinculados de contextos religiosos, como é o caso de Northrop Frye (2001). Citamos também Erich Auerbach (2004) que, com *Mimesis*, publicou um dos primeiros grandes trabalhos possibilitando ler a Bíblia como literatura, além do professor norte-americano de literatura hebraica, Robert Alter (2007), autor de *A arte da narrativa bíblica*. Nesse livro, o autor analisa a Bíblia usando recursos contemporâneos de crítica literária e debruça-se sobre aspectos específicos como o estilo, as técnicas narrativas e os recursos textuais como o paralelismo.

A abordagem de um texto religioso, sob uma perspectiva literária, pode provocar críticas ou ataques, primeiramente de parte de pessoas inseridas em contextos religiosos que rejeitam o estudo literário da Bíblia por imaginarem que, por trás desse tipo de abordagem, haja, além de outros motivos, o de descartar o problema da historicidade de algumas passagens da Sagrada Escritura, ou também de que sejam dessacralizados os textos bíblicos.

No entanto, um estudo acadêmico da Bíblia, se feito com seriedade, não redundará na dessacralização de um texto que tem explícito cunho sagrado; e usar

instrumentais linguísticos e literários não significa necessariamente negar o interesse histórico do texto, senão abordá-lo sob outro aspecto.

Além disso, não há nenhuma dificuldade em entender que, embora haja uma unidade no texto bíblico, seus livros pertencem a gêneros literários distintos, tais como história, ficção, poesia ou novela (Abadia, 2000). Um leitor minimamente familiarizado com tipologia textual, reconhecerá a abundância e a riqueza de formas e gêneros literários nas Sagradas Escrituras: não só notará a predominância do gênero narrativo, mas também identificará o poético nos Salmos e no Cântico dos Cantos, o epistolar nas Cartas do Novo Testamento, e verá em livros como Provérbios, Eclesiastes, Eclesiástico e Sabedoria, um gênero muito comum na Antiguidade, o sapiencial.

No livro que escreve para dar continuidade aos estudos publicados em *O grande código*, Frye (2022) comenta que quando começou a pensar num livro sobre o contexto literário da Bíblia, os preconceitos antiliterários o cercavam por todos os lados, assumindo formas diferentes. Por outro lado, há os preconceitos antirreligiosos daqueles que partem da premissa de que a Bíblia “deve ser alguma espécie de símbolo do ‘establishment’, inextricavelmente ligado a inibições sexuais e a uma visão primitiva da biologia, e que qualquer interesse por ela deve indicar alguma ansiedade autoritária ou pueril” (Frye, 2021, p. 24).

A interseção entre os universos da Bíblia e os da literatura traz à baila questões importantes. Nas entrelinhas dessa aproximação entre os dois campos, o homem de fé, ou se quisermos chamá-lo simplesmente de “crente”, não pode ser visto como um alienado ou fundamentalista. Se tal objeto de estudo toca tão de perto o campo da religião, é preciso, afinal, acolher e compreender a ideia de que o homem é essencialmente um ser religioso. Aristóteles (2019) o definia como *zoon politikon* (animal político)¹², mas o homem é também um animal religioso: “o homem das sociedades tradicionais é, por assim dizer, um *homo religiosus*, mas seu comportamento se enquadra no comportamento geral do homem e, por conseguinte, interessa à antropologia filosófica, à fenomenologia, à psicologia” (Eliade, 1992, p. 15).

Com o passar dos anos, foram publicadas muitas cópias da Bíblia, o que a

¹² Aristóteles (2019, p. 33) afirma: “portanto, a partir desses elementos, é evidente que a cidade existe por natureza, também que o homem é por natureza um animal político, e o homem sem cidade por natureza, não por acaso, ou é insignificante, ou está acima do homem”.

coloca como o livro mais vendido de todos os tempos e um dos mais importantes da civilização ocidental. Foram realizadas centenas de traduções do texto bíblico. Quanto à questão da definição da própria Bíblia, é digno de nota que

Bíblias sempre existiram em diferentes tamanhos, arranjos e idiomas. Por essa razão, a melhor resposta para a pergunta, “o que é a Bíblia?” talvez seria montar uma estante com Bíblias de diferentes traduções, diferentes tamanhos e cada uma com a própria disposição dos livros que contém. Isso mostraria a multiplicidade das Bíblias judaicas e cristãs desde a Antiguidade até o presente. Essa multiplicidade é expressão da história viva da relação entre judaísmo e cristianismo, que se mostram simultaneamente unidos e separados entre si por meio de suas referências aos escritos bíblicos (Schmid; Schröter, 2023, p. 20).

Obra alguma na história possui tais características em termos de disseminação, como observa Ghisalberti (2008):

De Dante a Bach, de Cervantes a Oscar Wilde, de Thomas Mann a Bulgakov, de Michelangelo a Chagall, a presença da Bíblia na cultura ocidental é tão evidente que chega a ser invisível. Parece um paradoxo, mas é assim. O mundo do Antigo e do Novo Testamento, que deu vida, personagens, símbolos e estruturas narrativas a dois mil anos de história da arte, muitas vezes é dado como pressuposto, considerado óbvio quando, de fato, é ignorado (Ghisalberti, 2008, s.p.).

Para dar apenas um exemplo dentre tantos outros possíveis, na mesma linha, pode-se dizer que,

é difícil encontrar uma peça de Shakespeare [...] sem referências bíblicas: Lady Macbeth é uma personagem retirada de uma lenda escocesa, mas suas palavras ecoam as da rainha Jezebel no primeiro livro de Reis, enquanto A Tempestade se inspira fortemente no livro do Gênesis (Ghisalberti, 2008, s.p.).

Alguém poderia objetar que, no tempo de Shakespeare fazia sentido as referências bíblicas, mas, hodiernamente, isso já não se dá da mesma forma. De fato, o mundo ocidental está hoje imerso em um pluralismo de ideologias que, muitas vezes, conflita com a visão cristã de mundo. No entanto, mesmo um escritor como Jorge Luís Borges, a quem muitos costumam atribuir o rótulo de agnóstico, reconheceu nas *Sagradas Escrituras* um valor literário e cultural incomparável. Em uma conferência realizada em Harvard, em 1969, ao falar sobre a poesia épica como a mais antiga forma de poesia, o escritor citou como obras capitais para a humanidade, a *Ilíada*, a *Odisseia* e os *Evangelhos*:

Um terceiro 'poema' que se destaca notavelmente dentre os outros: os quatro Evangelhos... As três histórias – a de Troia, de Ulisses e de Jesus – bastaram para a humanidade. Mas, no caso dos Evangelhos, há uma

diferença: acredito que a história de Cristo não pode ser narrada melhor (*apud* Ravasi, 2014, s.p.).

O aludido crítico literário canadense Northrop Frye, por sua vez, ao ministrar aulas de literatura inglesa na universidade, constatou que o estudante que desconhece a Bíblia não compreende parte considerável das obras literárias que lê. Mesmo o mais aplicado deles incorreria, com frequência, numa interpretação equivocada daquilo que estava subentendido e até mesmo do próprio significado das palavras, justamente por ignorar as referências bíblicas (Frye, 2021). Por essa razão, pôs-se a ministrar um curso sobre a Bíblia e, mais tarde, dedicou-se à escrita de um livro que servisse, dentre outras coisas, como introdução à Bíblia para o leitor comum. Disso resultou a obra *O grande código: a Bíblia e a literatura*.

Embora, por uma série de razões não haja nos ambientes acadêmicos, em geral, uma aceitação de seu valor documental, a Bíblia será sempre “o grande código da arte”, como, bem mencionou o poeta e pintor inglês William Blake (1972, p. 777). E ao apreciar os fatos anteriormente elencados, não se pode deixar de concluir, também com Frye, que a Bíblia é “um elemento essencial de nossa própria tradição imaginativa, não importa o que pensemos acreditar a respeito dela” (Frye, 2021, p. 20).

Nesse texto, apresentamos a investigação e o registro do movimento estético da criação dos quadros da via-sacra, que retratam os momentos que antecedem a crucificação de Jesus Cristo. Como o intento é averiguar o processo de construção em arte visual, serão examinados, por um lado, os caminhos indicados pela Crítica Genética, campo teórico-metodológico cujo objetivo é reconstituir uma obra, seja ela um texto, seja uma pintura ou uma escultura, buscando encontrar os “segredos” de sua construção, para entender o enlevo contemplativo que uma obra de arte de forte tom barroco impõe aos sentidos, e quais elementos entram nessa composição.

É importante destacar a existência das mais variadas edições e traduções da Bíblia que atualmente estão à disposição para um trabalho como este. Há uma série de versões que se embasam nos variados estilos acadêmicos e de pesquisas: a Bíblia TEB (2020), de origem francesa, com um enfoque filológico e linguístico; e a chamada Bíblia do Peregrino (2017), do biblista Alonso Schökel, que fez estudos sobre a Bíblia sob o viés literário-filológico. Essas e outras traduções constituem tentativas de estabelecer um diálogo entre a Bíblia e a contemporaneidade dos estudos linguísticos.

O crítico genético se empenha “em acompanhar o processo criador a partir de uma determinada perspectiva crítica, na busca por explicações sobre o ato criador” (Salles, 1992, p. 112). No estudo da Bíblia, sabemos que os textos foram gestados não só do ponto de vista da fé, mas também possuem um caminho na imanência, ou melhor, na realidade. Se, por exemplo, tomarmos os livros da Bíblia chamados proféticos, notaremos que estes apresentam forte apelo espiritual e forte presença social e política.

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir dos estudos realizados por meio da observação e da comparação, apoiada no princípio de que o pré-formato do processo criador foi fornecido pela própria Bíblia ou pela tradição católica no geral, provendo os elementos para a análise dos quadros e da arte global de Heise.

Segundo Mendonça (2015):

A Bíblia representa uma espécie de ‘atlas iconográfico’, um ‘estaleiro de símbolos’. É um reservatório de histórias, um armário cheio de personagens, um teatro do natural e do sobrenatural, um fascinante laboratório de linguagens. Desconhecer a Bíblia não é apenas uma carência do ponto de vista religioso, mas é também uma forma de iliteracia cultural, pois significa perder de vista uma parte decisiva do horizonte onde historicamente nos inscrevemos (Mendonça, 2015, p. 58).

No âmbito da literatura, reconhecer que a Bíblia é uma obra desvalorizada do ponto de vista cultural concatena com a iliteracia, isto é, uma espécie de analfabetismo funcional aplicado à cultura, a que o autor se refere (Mendonça, 2015). Da mesma forma argumentam Driescher e Silva (2014), ao defenderem que o movimento da ciência, advindo do trabalho do pesquisador pode amparar ou refutar resultados obtidos e teorias construídas para dali gerar novos constructos:

O registro da ciência é essencial à conservação e preservação de resultados, observações, cálculos, teorias, etc., possibilitando, assim, a crítica, aceitação ou não e aperfeiçoamentos posteriores. Entretanto, a comunicação desses registros é ação ainda mais importante, condição pela qual se possibilita o alcance público, permitindo, assim, a apropriação desses por outros indivíduos e, conseqüentemente, a geração de mais conhecimentos (Driescher; Silva, 2014, p. 171).

É importante, pois, realizar trabalhos que tenham a Bíblia como foco de estudo e que contribuam para o rol de pesquisas produzidas no campo das ciências da linguagem, investindo na produção de conhecimento científico e na divulgação de trabalhos que tratem do mesmo tema.

4.2 CIRCUNSTÂNCIAS BÍBLICAS NA ARTE DE HEISE

Os escritos bíblicos representam a circunstância de produção mais básica das esculturas de Heise. Sob esse ângulo, os escritos simbolizam a fase pré-artística dos painéis esculpidos pelo artista, sua inspiração imediata, até a transposição da linguagem verbal para a linguagem visual, ponto de partida do trajeto percorrido até chegar à obra finalizada. Mergulhando no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação são reveladas e surpreendentemente compreendidas (Salles, 2006). O desafio está justamente na análise da transmutação de uma linguagem escrita àquela que está subentendida nas obras de Heise.

Em um de seus trabalhos, Panichi (2016) descreve como se deu o processo criador, por exemplo, em Pedro Nava, memorialista da literatura brasileira. Nava trabalhava com a coleta de dados e suas obras foram preparadas a partir de um pré-texto em que ele valorizava todos os mínimos elementos que poderiam ser usados no texto final. O autor também recorria com frequência ao ato de lembrar, que adquire um papel crucial se for documentado e sistematizado para que as memórias mais importantes não se percam. Do mesmo modo, cada registro bíblico dos últimos instantes de Jesus transforma-se em presságio de um possível ato criador nas esculturas de Heise:

Esses diferentes modos de trazer à tona a lembrança nos mostram que Nava entendia bem o fundamento da memória individual e utilizava conscientemente as possibilidades de manifestação da lembrança para causar um efeito literário (Panichi, 2016, p. 18).

Com base nos textos evangélicos que inspiram as estações da via-sacra produzidas por Heise, foi possível acompanhar o caminho trilhado pelo artista para a concretização de suas ideias por meio do cinzel que materializou as intuições bíblicas da Paixão de Jesus. Os textos bíblicos estão nas memórias afetivas e religiosas de quase todas as pessoas que visitam o templo. Naturalmente, ao ver um quadro da via-sacra em uma igreja, o pensamento se eleva ao texto bíblico, que faz parte da memória religiosa que acompanha a mente, desde os tempos da infância.

Estaria o ato de esculpir, como o de escrever, sujeito ao serviço imaginativo e ao desfecho de uma lenta e minuciosa pesquisa? A princípio, a resposta seria sim. Não se pode pensar que uma obra artística não tenha um processo de criação que

reúna as características de obras sublimes antecedidas de uma maturada preparação, como argumenta Panichi (2016, p. 19):

Por meio do contato com arquivos de criação, apreende-se o sentido de deixar de operar apenas com a ideia de produto e passar a adotar, permanentemente, a noção de processo. As soluções encontradas deverão pressupor a capacidade de integrar e mais tarde transferir para o devido uso, todos os elementos reunidos para a construção do projeto poético.

Outra problemática digna de nota é a da elaboração do discurso textual da via-sacra, essencialmente imagético e sensitivo. A tradição religiosa que está por trás da piedade popular da via-sacra é muito antiga e influenciou o imaginário religioso do ocidente cristão. No processo criador das chamadas estações da via-sacra, que seria a sua divisão em variados momentos, existe um cenário original, Jerusalém, lugar tido como santo pelos cristãos, “a cidade da via-sacra histórica. Ela somente tem este trágico privilégio. Durante toda a Idade Média, o fascínio pelos lugares santos suscita o desejo de reproduzir-lhes na própria terra” (Chiara, 2023, s.p., tradução nossa)¹³.

Inspirado nos tempos bíblicos, Heise iniciou o seu caminho de produção artística da chamada Paixão de Cristo. Reproduzir os recortes do caminho de sofrimento de Jesus Cristo em diferentes meios artísticos é uma prática secular de muitos artistas e artesãos. Embora a via-sacra reproduza uma parte da história tão distante, sua importância entre variados povos não diminuiu; ao contrário, na tradição católica, essa sequência de imagens sacras é reproduzida tal como Chiara (2023) argumenta:

Ao clima de piedade dolorosa para com o mistério da paixão deve-se acrescentar o entusiasmo dos cruzados que tinham o desejo de recuperar o santo sepulcro, o reflorescimento dos peregrinos a partir do século XII e a presença já estável dos frades franciscanos em 1233, nos lugares santos. (Chiara, 2023, s.p., tradução nossa)¹⁴.

O caminho percorrido pela arte das vias-sacras é longo, e a história está aí para testemunhar. Se o cálculo contabiliza os textos bíblicos nos ditos relatos da paixão, o salto no tempo regressivo é ainda maior. A própria escritura do Novo Testamento nasce do desejo, por parte dos cristãos, de congelar no tempo a explicação dos

¹³ “La città della Via Crucis storica. Essa sola ha questo grande tragico privilegio. Lungo il Medioevo il fascino dei luoghi santi suscita il desiderio di riprodurli nella propria terra”.

¹⁴ “Al clima di pietà compassionevole verso il mistero della Passione si deve aggiungere l'entusiasmo sollevato dalle Crociate che proponevano di recuperare il Santo Sepolcro, il rifiorire dei pellegrinaggi a partire dal secolo XII e la presenza stabile, dal 1233, dei Frati minori francescani nei luoghi santi”.

últimos momentos do Jesus histórico. Não é de se admirar que a Bíblia seja a fonte última de inspiração das artes literárias, cênicas e materiais. O que se tem diante dos olhos são textos antiquíssimos que retratam o drama da existência de maneira original e, por vezes, fazendo releituras de tradições bíblicas mais antigas:

A Bíblia é o grande código da cultura ocidental. Os escritores beberam por séculos desta enorme fonte e se espelharam no estilo e na composição dos escritos bíblicos. O leitor e o crítico literário devem ter uma grande familiaridade com a Bíblia se querem tornar compreensível alguns textos literários contemporâneos (Weren, 2011, p. 235, tradução nossa)¹⁵.

Nessa perspectiva, compreendemos que a arte de Heise é atravessada por um evento bíblico que se respalda na fé. Entretanto, interessa ao leitor e ao pesquisador em *Crítica Genética* desvelar alguns fatos, a fim de saber como se deu, pela experiência de Heise, essa passagem: a) quais os recursos técnicos e artísticos utilizados; b) como se deu a pré-concepção do material; e c) Heise teria se inspirado em obras de outros artistas?

O tempo recorde de sua criação, segundo relatos de testemunhas, sugere uma habilidade já estabelecida:

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível reproduzir. Sempre foi possível imitar aquilo que foi feito por pessoas. Tal procedimento de copiar foi também realizado por estudantes como treino na arte, por mestres para a disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos (Benjamin, 2022, p. 54).

Como apresenta Benjamin (2022), a obra de arte pode ser reproduzível. Nas narrativas da Paixão de Cristo, presentes nos escritos do Novo Testamento denominados “evangelhos”, está em potência a inspiração artística e contida toda a arte que viria depois. Na música, na poesia, no teatro, na pintura e na escultura, em modalidades de arte, em geral, é evidente a produção de materiais sobre tal temática. Com maior intensidade, essa produção ocorreu durante as Cruzadas, que, além de terem sido uma série de investidas bélicas para retomada dos lugares santos, foram também um movimento político e cultural que influenciaria decisivamente a cultura ocidental:

Aproximar a obra publicada dos manuscritos e torná-la parte do dossiê

¹⁵ “La Bibbia come il grande codice della cultura occidentale. Gli scrittori hanno attinto per secoli da questo enorme serbatoio e si sono rispecchiati nello stile e nella composizione degli scritti biblici. Il lettore e il critico letterario devono avere una familiarità totale con la Bibbia se vogliono rendere comprensibili alcuni testi letterari contemporanei”.

genético e, conseqüentemente parte do nosso prototexto, iluminou o caminho percorrido pela protopersonagem, fazendo-nos ratificar e entender o percurso elaborado pelo escritor e confirmado pelo scriptor (Lima, 2008, p. 113).

Heise trabalhava espontaneamente e, com habilidade, procurava ser prático para atender às demandas que a ele eram atribuídas. O depoimento de um padre palotino, Antônio Fiori, revela que produzir as obras na igreja Rainha dos Apóstolos em Londrina foi, para o artista, uma honra, e não somente: foi também a oportunidade de ajudar na construção da memória de um povo e dos missionários que estavam chegando. Segundo Fiori, a habilidade de Heise era tamanha que ao ver, ou somente descrever o espaço a ser ornado, já pensava nas obras de arte e já começava a concretizar o que já estava gestado no seu pensamento.

Outra percepção a ser valorizada é a relevância da linguagem visual. É preciso imaginar, por exemplo, no início da imigração em Londrina, o desejo dos religiosos vindos da Alemanha, formados em escolas de excelência e portadores de alto nível cultural, de oferecer a arte de Heise para o povo simples e trabalhador como uma perspectiva de desenvolvimento:

A linguagem visual em suas propostas teóricas ajuda no processo de aprendizado para o reconhecimento do ambiente onde as vivências, experiências e reações fazem parte dessa mediação. A todo instante informações visuais chegam até nós de forma direta ou indireta, para o desenvolvimento da interpretação individual ou coletiva (Toda, 2022, p. 185).

É preciso observar que a linguagem visual da arte sempre foi um instrumento eficaz na catequese e na evangelização empreendidas pelo cristianismo. Este, por um tempo, ensinou por meio da arte, e, em determinado período, foi praticamente o único meio de acesso cultural da população (Dufaur, 2023). Conforme informações do padre Antonio Fiori, Heise, ao iniciar a ornamentação artística da igreja, montou primeiro o altar central, onde se encontra uma cena visivelmente catequética: Jesus crucificado, com a mãe e o discípulo João aos pés da cruz. Não se pode deixar de registrar que a obra de Heise coloca seus influxos sobre o imaginário do povo londrinense, desde a década de 1950. O conjunto harmonioso de suas obras recolhido na igreja Rainha dos Apóstolos é verdadeira Bíblia *pauperum*, como desejou Heise, já naquele tempo.

4.3 A BÍBLIA E OS ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

A grande virada dos estudos bíblicos acontece quando por influência de novas

pesquisas nessa área, passou-se a aplicar as técnicas dos estudos linguísticos para os estudos bíblicos:

Ler e entender um texto é mais que a mecânica ativação de um ou mais métodos. De fato, não é difícil ler a Bíblia, mas saber ler; não é difícil ler simplesmente, mas a arte do ler. A arte depende da genialidade, mas o método depende do uso da razão. Um método é uma via de acesso ao texto (Bonora, 1995, p. 53, tradução nossa)¹⁶.

Os estudos bíblicos avançaram cada vez mais pela chamada “via diacrônica”, isto é, o método que considera o texto na sua dimensão histórica e que procura explicar a sua origem e formação. Esse método se impôs, justamente pelo crescimento do interesse pela história, caminho obrigatório para a compreensão da realidade, incluído a realidade do texto escrito. Esse interesse geral pela compreensão da realidade nasce da tese que propõe: “conhece-se a realidade, percorrendo as etapas da sua gênese e evolução, mas também do desejo de evitar todo subjetivismo interpretativo, chegando a uma objetividade histórica” (Bonora, 1995, p. 53, tradução nossa)¹⁷.

Esse método que foi se devolvendo paralelamente ao avanço das ciências linguísticas, foi denominado histórico-crítico. Está articulado em quatro etapas fundamentais:

- 1) Crítica Textual – é a primeira tarefa do estudioso. Consiste em buscar um texto original confiável, baseado em um confronto crítico entre os vários testemunhos dos manuscritos antigos, uma vez que não temos o texto bíblico original, apenas as cópias:

A Bíblia é um texto que tem muita importância na vida das pessoas. Ele é estudado, debatido e analisado. Portanto, cada palavra importa. Até mesmo (e às vezes especialmente) uma pequena palavra como ‘não’ (Brotzman; Tully, 2021, p. 19).

- 2) Crítica Filológica – uma fase que exige do estudioso o conhecimento das línguas principais da escritura sagrada, a saber, hebraico, grego e latim e ainda as línguas e dialetos do Oriente, assim como a cultura, as tradições e a história do povo hebraico. “Esse trabalho termina na tradução. Porém, a

¹⁶ “leggere e capire un testo è più che la meccanica attivazione di uno o più metodi. Infatti non è difficile leggere la Bibbia, ma saper leggere; non è difficile leggere semplicemente, ma l’arte del leggere. L’arte dipende dalla genialità, ma il metodo dall’uso della ragione. Un método è una via d’accesso al testo.”

¹⁷ “si conosce una realtà ripercorrendo le tappe della sua genesi ed evoluzione, ma anche dal desiderio di evitare ogni soggettivismo interpretativo raggiungendo l’obiettività storica”.

versão de um texto é seja o ponto de partida, como o ponto de chegada: no início é uma hipótese, no final é um resultado verificado” (Bonora, 1995, p. 53).

- 3) Crítica Literária - Segundo Bonora (1995), esta fase compreende métodos diversos com os quais o texto é analisado na sua dimensão histórico-literária. Divide-se basicamente em três momentos: 1) história das formas, que procura individuar as formas ou gêneros literários, buscando colocá-los em seu ambiente vital, *Sitz im Leben*; 2) história das tradições, que indaga o caminho percorrido por uma determinada unidade literária do estágio oral até a sua inserção na obra escrita (edição final); 3) história da redação, que procura mostrar como o redator final da escritura organizou seu material recolhido em diversas épocas e situações;
- 4) Crítica Histórica – essa fase procura situar as narrativas em seus respectivos contextos históricos. Para Bonora (1995), mesmo a escritura tendo bastante legitimidade histórica, muitos textos traduzem principalmente uma experiência de fé: “a crítica histórica empenha-se em descobrir o que é historicamente verificável e documentado de modo aceitável” (Bonora, 1995, p. 54, tradução nossa)¹⁸. O autor complementa:

A crítica histórica se interroga, pois, sobre qual realidade histórica faça referência os textos bíblicos, levando em consideração a particular historiografia praticada pelos autores sagrados. Essa investigação histórica deverá valer-se da crítica literária dos textos, dos testemunhos externos da Bíblia, da arqueologia e de todas as ciências por esta suscitadas (Bonora, 1995, p. 54, tradução nossa)¹⁹.

Segundo Bonora (1995), esta fase compreende métodos diversos com os quais o texto é analisado na sua dimensão histórico-literária. Isso tudo ajuda a perceber que houve um desenvolvimento progressivo nos estudos da Crítica Textual, marcando a evolução de todas as demais críticas.

¹⁸ “La critica storica è impegnata a scoprire ciò che è storicamente verificabile e documentato in modo attendibile.”

¹⁹ “La Critica Storica ci si interroga dunque a quale realtà storica facciano riferimento i testi biblici, tenendo conto della particolare storiografia praticata dagli autori sacri. L'inchiesta storica dovrà avvalersi della critica letteraria dei testi, delle testimonianze esterne alla Bibbia, dell'archeologia e di tutte le scienze da questa suscitate”

4.4 NOTAS SOBRE ALGUNS ASPECTOS ESTILÍSTICOS BÍBLICOS

Adentrar o ambiente criativo de um determinado autor e acessar as fontes que mobilizam a sua criação permite perceber que o processo criativo se increve e se orienta por múltiplas ações. Segundo Silva: “Na análise estilística, nossa preocupação se volta para a maneira pela qual ela procura dar maior expressividade, maior colorido e maior vivacidade ao seu texto” (Silva, 2000, p. 155). Aqui o autor se refere à estilística bíblica, que busca analisar os caminhos percorridos pelos textos e os chamados recursos ou figuras usadas para criar um efeito quase “visual” às palavras.

A maneira como Bíblia e Estilística se encontram e se confrontam é bastante complexa e articulada. A leitura que fazemos demonstra isso. É fato que a Bíblia, como Palavra de Deus, evidentemente para os que têm fé, está encarnada na história, portanto, detentora de formas e modelos. É certo que, também quem não tem fé, friamente consegue perceber a presença desses mesmos modelos. Ela não só os detém, como cria modelos e gera formas. E ao fazer isso, ela inspira e condiciona a cultura em todas as suas mais nobres manifestações, tal como sugere, a seguir, Ravasi (1988, p. 168, tradução nossa):

Existe uma verdadeira e própria ‘exegese’ em sentido lato que é conduzida por poetas, pintores, escultores, escritores, musicistas sobre o texto bíblico, considerado não somente como um imenso repertório iconográfico e simbólico, mas também como um dos códigos fundamentais de referência expressiva e espiritual²⁰.

Ao falar de Estilística bíblica, estamos nos referindo a uma terminologia bastante circular, segundo Ravasi (1988). Isso pode ser depreendido do vocábulo hebraico *tov* e da maneira como ele é declinado para fazer os efeitos estilísticos e estéticos necessários ao objetivo do escritor. É um vocábulo de rico significado semântico, podendo ser traduzido como: “bom, agradável, favorável, reto, útil, abundante, clemente, honesto, valoroso, verdadeiro, etc” (Ravasi, 1988, p. 190, tradução nossa)²¹.

O recurso estilístico que utiliza *tov* na escritura é do tipo circular:

a) *Tov* (boa) é a criação de Deus segundo Gn 1: “e Deus viu que tudo era bom”

²⁰ “Esiste una vera e propria ‘esegesi’ in senso lato che è condotta da poeti, pittori, scultori, scittori, musicisti sul testo biblico, cosiderato non solo come un imenso repertorio iconográfico e simbolico ma anche come uno dei codici fondamentali di riferimento espressivo e spirituale”.

²¹ “Buono, piacevole, favorevole, retto, utile, abbondante, clemente, onesto, valoroso, vero, ecc.”

e *tov* é a terra que Deus oferece ao seu povo em Ex 3,8: *Tov* é também a celebração da bondade ética como aparece na literatura sapiencial, especialmente quando se fala do “rei bom” em 1 Sam 15,28: “Samuel disse-lhe: “Assim o Senhor arranca hoje de ti a realeza sobre Israel, a fim de dá-la a outro melhor do que tu”.

- b) *Tov* é também expressão da santidade divina, da sua transcendência aberta ao homem através da aliança, como é cantado na salmodia: Sal 25,8: “Senhor, amo a habitação de vossa casa, e o tabernáculo onde reside a vossa glória”.
- c) *Tov* é o prazer sensorial de contemplar uma paisagem encantadora como em Ez 17,8: “Era em um solo excelente, à margem de ondas copiosas, que esta cepa estava plantada, de maneira a lançar ramos e produzir frutos, e tornar-se uma esplêndida vinha”.
- d) *Tov* é a verdade concebida segundo a gnosiologia bíblica que nos diz que conhecer implica um conhecimento do tipo intelectual, volitivo, passional e efetivo tal como em Provérbios 3,14: “porque mais vale este lucro que o da prata, e o fruto que se obtém é melhor que o fino ouro”.
- e) *Tov* é também categoria dinâmica, operativa, criativa e vital. Isaías 5,20: “Ai daqueles que ao mal chamam bem, e ao bem, mal, que mudam as trevas em luz e a luz em trevas, que tornam doce o que é amargo, e amargo o que é doce!”

Outro recurso estilístico que se depreende do texto bíblico é, sem dúvida, aquele que utiliza uma dose significativa de estética do eros:

O *tov* bíblico ignora todo angelismo, todo dualismo, recusa a visão do platonismo popular segundo a qual o sôma é sêma, ou seja, sepulcro. A beleza da pessoa é global, segundo a notável unidade psicofísica própria da antropologia bíblica (Ravasi, 1988, p. 171, tradução nossa)²².

Um exemplo bastante significativo para esse recurso é, sem dúvida, o do livro chamado Cântico dos Cânticos, que, no versículo 4,3, declama: “teus lábios, fios de carmesim, graciosa é tua boca. Tuas faces, a metade de uma romã, através do teu

²² “il tob biblico ignora ogni angelismo, ogni dualismo, ricusa la visione del paltonismo popolare secondo cui il soma è sema, sepolcro, dell’anima. La bellezza della persona è globale, secondo la ben nota unità psicofisica propria dell’antropologia biblica.

véu.” Todo o capítulo 4 traz uma mescla de evocação da geografia palestinese com aspectos físicos do corpo da mulher, a amada do poeta:

¹Tu és bela, minha querida, tu és formosa! Através do teu véu os teus olhos são como pombas, teus cabelos são como um rebanho de cabras, descendo impetuosas pela montanha de Galaad, ² teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas que saem do banho; cada uma leva dois cordeirinhos gêmeos, e nenhuma há estéril entre elas. ³Teus lábios são como um fio de púrpura, e graciosa é tua boca. Tua face é como um pedaço de romã debaixo do teu véu; ⁴teu pescoço é semelhante à torre de Davi, construída para depósito de armas. Aí estão pendentes mil escudos, todos os escudos dos valentes. ⁵.Os teus dois seios são como filhotes gêmeos de uma gazela, pastando entre os lírios. ⁶Antes que sopra a brisa do dia, e se estendam as sombras, irei ao monte da mirra, e à colina do incenso. ⁷És toda bela, ó minha amada, e não há mancha em ti. ⁸Vem comigo do Líbano, ó esposa, vem comigo do Líbano! Olha dos cumes do Amaná, do cimo de Sanir e do Hermon, das cavernas dos leões, dos esconderijos das panteras. ⁹Tu me fazes delirar, minha irmã, minha noiva, tu me fazes delirar com um só dos teus olhares, com um só colar do teu pescoço. ¹⁰Como são deliciosas as tuas carícias, minha irmã, minha noiva! Mais deliciosos que o vinho são teus amores, e o odor dos teus perfumes excede o de todos os aromas! ¹¹Teus lábios, ó noiva, destilam o mel; há mel e leite sob a tua língua. O perfume de tuas vestes é como o perfume do Líbano. ¹²És um jardim fechado, minha irmã, minha noiva, uma nascente fechada, uma fonte selada. ¹³Teus rebentos são como um bosque de romãs com frutos deliciosos; com ligústica e nardo, ¹⁴ nardo e açafraão, canela e cinamomo, com todas as árvores de incenso, mirra e aloés, com os bálsamos mais preciosos. ¹⁵És a fonte do meu jardim, uma fonte de água viva, um riacho que corre do Líbano. ¹⁶ Levanta-te, vento do norte, vem tu, vento do sul. Sopra no meu jardim para que se espalhem os meus perfumes. Entre meu amado no seu jardim, prove-lhe os frutos deliciosos (Bíblia, Cântico dos Cânticos 4, 1-16).

Na Bíblia, ainda encontramos o polissíndeto ou parataxe, que é o uso exagerado da conjunção grega *kaí* [e], que tem como finalidade atribuir ao relato uma certa continuidade, conforme nos ensina Silva (2000). Como exemplo, ao analisar o evangelho de Marcos, veremos uma série de repetições que visam dar fluidez ao texto. Essas repetições são categorizadas como um semitismo, isto é, a força do aramaico na escritura grega, “modos de dizer e de pensar que se distanciam das tendências do grego clássico” (Silva, 2000, p. 156).

No texto grego é possível ver o polissíndeto com mais clareza. Tomando como exemplo Marcos 4, 35-41.

35: *kaí* diz = e diz

36: *kaí* deixando = e deixando

37: *kaí* surge = e surge [começa uma tempestade]

38: *kaí* estava = e estava [Jesus estava]

No texto em grego é possível ver a partícula que assinala o polissíndeto:

4,35 **Καὶ** λέγει αὐτοῖς ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ ὁψίας γενομένης· Διέλθωμεν εἰς τὸ πέραν.

4,36 **καὶ** ἀφέντες τὸν ὄχλον παραλαμβάνουσιν αὐτὸν ὡς ἦν ἐν τῷ πλοίῳ, καὶ ἄλλα ἱπλοῖα ἦν μετ' αὐτοῦ.

4,37 **καὶ** γίνεται λαῖλαψ ἰμεγάλη ἀνέμου, ἰκαὶ τὰ ἰκύματα ἐπέβαλλεν εἰς τὸ πλοῖον, ὥστε ἰἥδη γεμίξεσθαι τὸ πλοῖον.

4,38 **καὶ** ἰαὐτὸς ἦν ἰἐν τῇ πρύμνῃ ἐπὶ τὸ προσκεφάλαιον καθεδῶν· καὶ ἰἐγείρουσιν αὐτὸν καὶ λέγουσιν αὐτῷ· Διδάσκαλε, οὐ μέλει σοι ὅτι ἀπολλύμεθα;

4,39 **καὶ** διεγερθεὶς ἐπετίμησεν τῷ ἀνέμῳ καὶ εἶπεν τῇ θαλάσῃ· Σιώπα, πεφίμωσο. καὶ ἐκόπασεν ὁ ἰάνεμος, καὶ ἐγένετο γαλήνῃ ἰμεγάλη.

4,40 **καὶ** εἶπεν αὐτοῖς· Τί δειλοὶ ἐστε; ἰοὔπω ἰἔχετε πίστιν;

4,41 **καὶ** ἐφοβήθησαν φόβον μέγαν, καὶ ἰἔλεγον πρὸς ἀλλήλους· Τίς ἰἄρα οὗτός ἐστιν ὅτι καὶ ὁ ἰάνεμος καὶ ἡ ἰθάλασσα ἰὑπακούει αὐτῷ;

As repetições criam um efeito sonoro na leitura do texto e marcam uma ênfase estilística que visa recordar as origens hebraicas dos textos cristãos. Dentre muitas possibilidades que o texto bíblico oferece para manifestar-se e alcançar seus objetivos, não se pode deixar de mencionar as fórmulas presentes em muitos textos (perícopes) ao longo de todo o livro. Há a presença, mesmo que muito discreta, da forma mítica de escrever, que fará supor o acarretamento de um estilo específico: “restam relíquias de narrações míticas, sempre de origem estrangeira. Encontram-se, por exemplo, em alguns relatos da criação e, sobretudo, em passagens poéticas” (Abadia, 2000, p. 61).

As presenças da saga, da lenda e da novela na Bíblia mostram que o estilo presente na escritura é algo plural. A saga é um relato de origem oral. Ela se encontra em grande escala nos textos do Antigo Testamento, por exemplo, as narrativas de Abraão, as histórias de Sodoma e Gomorra, dentre outras. As lendas estão presentes como estilo marcadamente encontrados nos textos que relatam as narrativas de personagens importantes, por exemplo, as lendas cultuais que falam de Elias e Eliseu (Bíblia, 2Rs 1-9). Há também a opção pelo estilo vibrante das novelas históricas: “relatos com fundamento histórico, mas atento sobretudo às vicissitudes dos personagens e à atitude religiosa e humana que pretende inculcar” (Abadia, 2000, p. 61). As novelas são muitas, por exemplo, a de Rute, Judite, Ester e Tobias,

amplamente conhecidas nos textos bíblicos.

A Bíblia aprecia muito a hipérbole como opção estilística. Esse recurso é muito comum na linguagem popular, e como a Bíblia reflete as culturas e linguagens dos povos, ela não deixaria de lado este recurso literário, como mostra a passagem: “As codornizes eram tão numerosas como poeira, como a areia do mar” (Bíblia, Salmo 78,27).

No próximo capítulo, apresentamos as produções de Heise numa perspectiva estilístico-genética, ao analisar os painéis da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos. Algumas palavras presentes nos textos bíblicos serviram de mola propulsora para as criações de Heise que, associadas aos elementos religiosos que o autor trazia na memória, foram transportados para os painéis, numa transcodificação da linguagem verbal para a linguagem visual. Também serão levadas em consideração, nas análises, as influências que outros artistas barrocos exerceram sobre o escultor alemão, que se deixava influenciar pela expressividade de suas obras.

5 AS PRODUÇÕES DE HEISE NA PERSPECTIVA ESTILÍSTICO-GENÉTICA

Neste quinto capítulo, apresentamos ao leitor uma visão do material artístico de Heise, com uma análise que vai da apresentação do texto bíblico aos acréscimos estilísticos do artista nos quadros da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos. Os ditos acréscimos estilísticos são deduzidos do fator: texto bíblico, enxuto – quadro de Heise, amplo:

Quando ocorre o acaso inspirador, o momento luminoso de compreensão intuitiva, este 'clarão de luz', ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, lhe nega o senso de realidade maior, pela ampliação do real. E tampouco nega o sentido quase místico da experiência. Nesses momentos, a pessoa se depara subitamente com seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens. São momentos deveras mobilizadores (Ostrower, 1998, p. 9).

Ao debruçar sobre o processo criativo, indagamos a pré-obra. No diálogo com o texto bíblico, buscamos compreender os caminhos percorridos. Mas não é possível ver ou saber o momento em que se dá esse clarão de luz, semelhante a uma experiência mística, pois em todo artista, do homem das pinturas rupestres aos mais expressivos pintores de todos os tempos, essa experiência acontece na alma. Em Heise, tal experiência pode ser vista como uma fonte de conhecimento internalizado sobre a realidade que retratava, haja vista termos conhecimento de que ele era um homem extremamente religioso.

5.1 INFORMAÇÕES TÉCNICO-MATERIAIS SOBRE A IGREJA RAINHA DOS APÓSTOLOS

A construção da igreja, projetada pelo padre Carlos Giebel, teve início em janeiro de 1948, sendo inaugurada em 24 de dezembro de 1950. Situada no cruzamento das avenidas Tiradentes e Rio Branco (Figura 4), atualmente é um local de intenso fluxo de veículos. A igreja foi inicialmente concebida como capela do seminário São Vicente Pallotti. Posteriormente, no ano de 1958, foi elevada à categoria de paróquia.

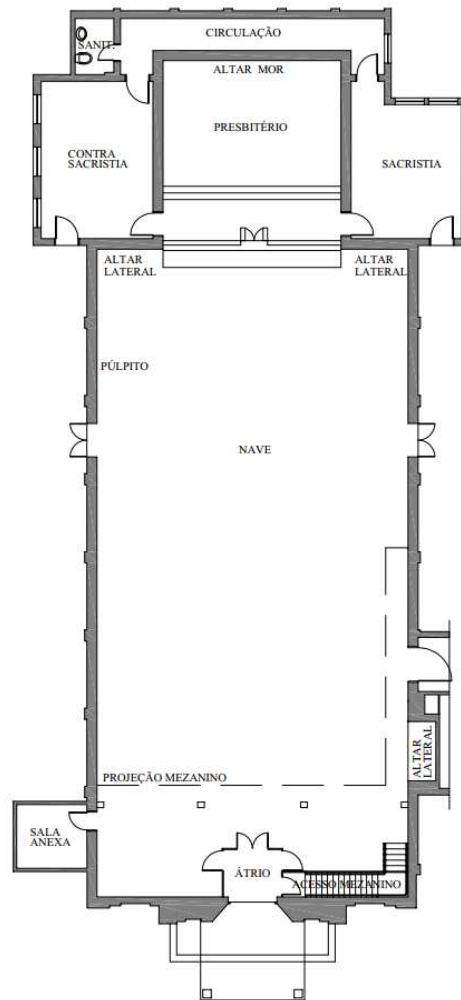
Figura 5 – Fachada da Igreja Rainha dos Apóstolos



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A fachada da igreja é marcada por um nicho central que abriga a imagem da padroeira, Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos. Logo abaixo, há uma rosácea, acompanhada de dois vitrais laterais. Ao centro, localiza-se a porta principal e, no topo da edificação, o campanário reforça a verticalidade da composição.

Figura 6 – Planta atualizada da Igreja



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O espaço interno da igreja tem aproximadamente 400m² de nave e 65m² de presbitério, acomodando aproximadamente 400 pessoas sentadas, em seus 80 bancos. O acesso principal se dá pela porta central da fachada frontal, complementado por dois acessos laterais. A igreja foi edificada majoritariamente com alvenaria, blocos cerâmicos, com cobertura estruturada em madeira e encimada de telhas cerâmicas. No interior, destaca-se um mezanino, também em estrutura de madeira, e revestimentos decorativos do mesmo material nas paredes. As laterais da nave são adornadas por vitrais do artista alemão Conrado Sorgenicht (Casa Conrado). As obras, a composição do espaço e a iluminação proporcionada pelo efeito dos vitrais criam um espaço que inspira e acolhe, propiciando um ambiente facilitador da oração e concentração.

Segundo Coelho e Quites (2014), já no século XVIII, a madeira foi o material mais utilizado como matéria-prima de produção imaginária em todo o Brasil. Em Minas

Gerais, por exemplo, cujos povoados e vilas começam a existir a partir de 1696, após a descoberta do ouro, a madeira mais utilizada foi o cedro, extraído da árvore *Cedrela fissilis*, da família Meliaceae. Sobre essa planta, Pedro Luiz Braga Lisboa oferece um apanhado que descreve a importância dessa madeira para a produção artística e para a economia:

O gênero cedro, da família Meliaceae, abriga todas as oito espécies de *Cedrela* encontradas nos trópicos do novo mundo. Por fornecer madeiras com excepcionais características físicas e organolépticas, isto é, a propriedade de impressionar os sentidos e distribuir-se geograficamente por todo o neotrópico, o cedro tem sido exaustivamente explorado e usado na região desde a pré-história. Os nativos já o empregavam para construir embarcações e casas. [...] foram os espanhóis que o batizaram de cedro, porque associaram seu odor aromático a uma outra madeira denominada cedro na Europa. [...] A identificação de uma madeira pela anatomia não permite, infelizmente, identificar a espécie com absoluta segurança. Podemos dizer, entretanto, que a comparação das amostras retiradas das esculturas, com amostras conservadas na xiloteca do Museu Paraense Emílio Goeldi, mostrou que elas têm maior afinidade com *Cedrela fissilis*, apesar da diferença ser pequena (Coelho; Quides, 2014, p. 64).

Segundo Raia (2024), a arquitetura de uma igreja deve ser a representação física do céu na Terra. Como a missa representa a forma mais elevada de oração, é necessário haver miríades de anjos, comunhão de santos rezando em união com os fiéis e a presença de Cristo Redentor que se oferece em sacrifício pela humanidade. Tudo o que envolve o culto religioso deve conduzir a atenção neste sentido, e a arquitetura é um destes caminhos.

Impossível falar de arquitetura de igrejas sem mencionar Antonio Barluzzi, conhecido como o Arquiteto da Terra Santa (Repellini, 2013). Nascido no final do século XIX, Barluzzi pretendia ser sacerdote, mas acabou se tornando arquiteto e foi responsável pelos projetos das mais belas igrejas de Israel. Segundo Repellini (2013) ao adentrar estas igrejas a pessoa sente realmente uma grande experiência de contemplação e deslumbramento, pois iluminação, teto, piso, janelas e todos os elementos que as compõem são cuidadosamente distribuídos para proporcionar paz e recolhimento. Embora seja difícil escolher uma delas, talvez a mais emocionante seja a Basílica da Agonia, situada ao pé do Monte das Oliveiras, onde se encontra a rocha onde Jesus chorou lágrimas de sangue na noite anterior à sua crucificação:

Uma Igreja Católica não é uma sala de pregações. Isto são as igrejas protestantes. Uma Igreja Católica é para a celebração do sacrifício da Missa e para uma morada adequada da presença Eucarística do Senhor. Em outras palavras, é um templo e não um auditório (Longenecker, 2025, s.p, tradução

nossa)²⁴.

Projetada pelo sacerdote Pe. Carlos Giebel, a igreja Rainha dos Apóstolos. Inaugurada em 1950, foi elevada a paróquia em 1958. O conjunto arquitetônico, que inclui a igreja, o seminário e duas escolas, ocupa um quarteirão em localização privilegiada, entre as avenidas Rio Branco e Tiradentes. A igreja e o seminário são construções de valor histórico e cultural para a cidade, portanto, é necessário haver esforço constante para proporcionar a adequada preservação e manutenção, pois a cultura nacional tende a não valorizar a história:

Com uma arquitetura singela, porém marcante, a igreja exibe elementos distintivos que a tornam única. Destacam-se o nicho na fachada com a imagem de Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos, a graciosa rosácea sobre a porta principal e o elegante campanário que se eleva sobre a construção. No seu interior, encontram-se a beleza das obras em madeira de Bernardo Heise, pelos vitrais deslumbrantes feitos por Korade Sorgenicht, de São Paulo, e pelas criações artísticas de Joaquim Henrique Aragão (A PARÓQUIA..., on-line)²⁵.

A Igreja Rainha dos Apóstolos de Londrina acolhe os fiéis e os convida ao recolhimento e à oração. Parte da sensação de aconchego provém da grande quantidade de elementos em madeira, material reconhecido e amplamente usado na arquitetura para a criação de ambientes confortáveis, aquecidos e protetores; diferentemente de materiais frios como vidro e metal. A cor escura da madeira, com leves frisos dourados, imprime ao conjunto solenidade e tradição.

A madeira é um dos mais antigos materiais utilizados na construção e seu uso em edificações com finalidade espiritual é muito adequado, pois ela acalma e cria ambientes internos mais saudáveis. O uso de madeira em Igrejas Católicas é ainda mais significativo, pois remete à Cruz de Cristo (Macchioni, 2025). Assim, independentemente do estilo interno da igreja, a maioria dos bancos é de madeira, duro, simples e sem conforto, que serve como lembrança da Cruz de Cristo. Em uma época marcada por cultos diversos ao prazer, isso significa muito. Não à toa se diz o quanto arte e mística espiritual estão tão ligadas.

Há um registro de uma utilização da peroba-rosa de maneira ampla nos primeiros anos da cidade:

²⁴ “A Catholic church is not primarily a preaching hall. That’s what Protestant churches are for. A Catholic church is for the celebration of the sacrifice of the Mass and for a suitable dwelling place for the Eucharistic presence of the Lord. In other words, it is a temple, not an auditorium”.

²⁵ Disponível em: <https://www.londrinahistorica.com.br/publicacoes/371/a-paroquia-nossa-senhora-rainha-dos>. Acesso em: 22 maio 2025.

Em Londrina, entre meados dos anos 1930 e início dos anos 1960, a madeira da peroba-rosa tornou-se a espinha dorsal da construção civil e da produção mobiliária local. A árvore era extraída da mata e levada às serrarias para beneficiamento. Sem dúvida, era a joia da coroa das matérias-primas da época. Sua utilização era tão eficiente, que apenas os galhos menores e os topos das árvores eram descartados. Com mais de 20 metros de altura, uma única árvore poderia dar vida a uma casa inteira. Os pioneiros, ao adquirirem seus lotes, frequentemente construíam suas moradias ou construções comerciais com a madeira que encontravam²⁶.

Londrina era reconhecida pelas inúmeras casas de madeira, com fachadas simples. Uma característica importante da peroba-rosa é ser resistente ao ataque de pragas e cupins. Por ser muito densa e pesada, na época era ideal para construir a parte estrutural das casas. Em função da compacidade, a peroba rosa proporcionava ótimo acabamento após lixada, além de ter grande durabilidade e resistência a intempéries. Apesar do tom inicialmente rosado, com o passar do tempo ela tende a escurecer, o que se dá com a maioria das madeiras. Considerando que a Igreja Rainha dos Apóstolos foi construída durante o apogeu da peroba-rosa na cidade de Londrina, é bastante provável que tal madeira tenha sido empregada na estrutura da cobertura e na decoração interna da igreja.

Na igreja Rainha dos Apóstolos, a madeira está presente nos revestimentos altos das paredes, no púlpito elevado, nas grandes esculturas de santos distribuídas nas laterais do templo, nas vigas e molduras com pinturas do teto, no mezanino em “L”, nas paredes do átrio e em outros elementos decorativos. Os bancos, a porta principal e as portas laterais que conduzem a espaços internos, também são de madeira. A pintura branca das paredes e o piso em granito dourado harmonizam e suavizam o tom escuro da madeira.

O conhecido e tradicional confessionário de madeira, presente em igrejas com diferentes tipos de arquitetura interior, é totalmente integrado com a Rainha dos Apóstolos, pois é como se ela fosse uma grande extensão do confessionário. Com paredes em alvenaria de dez metros de altura, a área da nave que acolhe os fiéis tem aproximadamente 400m², e a do presbitério, onde está situado o altar, tem cerca de 65m².

A iluminação de um lugar santo também, na perspectiva de Sotero (2021) é uma poderosa ferramenta de comunicação, especialmente quando se formam jogos

²⁶ Disponível em: <https://www.londrinahistorica.com.br/publicacoes/238/madeira-de-memorias-a-peroba-rosa-em-londrina>. Acesso em: 20 jul. 2025.

de luz e sombra com velas ou iluminação indireta. Há igrejas cuja simplicidade franciscana é ressaltada pela simples existência de uma pequena abertura na parte superior, por onde entram raios de sol e transformam totalmente o ambiente, remetendo à luz de Deus, com forte conotação transcendental.

Já os vitrais fazem parte das Igrejas Católicas desde a Idade Média. Além da beleza, colaboram para criar um ambiente espiritualizado. As imagens dos vitrais também servem à evangelização, pois costumam contar histórias bíblicas ou dos santos. Eles fazem parte de um método que se chama *biblia pauperum*, Bíblia dos pobres, justamente porque estes são de imediato atingidos pelas impressões suscitadas pelos desenhos artísticos nos vitrais ou qualquer outra expressão: “A principal contribuição do vitral no espaço sagrado é permitir que o visitante, crente ou não, vislumbre a presença e atuação de força superior, espiritualmente entendida como Deus e, fisicamente, simbolizada pela luz” (Sotero, 2021, s.p.)²⁷.

Na igreja Rainha dos Apóstolos, há longos e estreitos vitrais verticais distribuídos ao longo das paredes da nave e do presbitério, que desempenham delicado efeito visual em determinadas horas do dia. Os desenhos coloridos dos vitrais contam a história de momentos importantes da Bíblia:

Não é a luz do sol simplesmente que adentra o espaço. A luz do sol reproduz as cores como são na natureza. O vitral retrata uma realidade não visível, destarte banha de luz as superfícies com cores vivas, não naturais. O colorido do vitral é abundantemente realizado com cores puras, aquelas com máximo de saturação (Sotero, 2021, s. p.)²⁸.

Intercalando os vitrais da Rainha dos Apóstolos, há 16 esculturas de santos, fixadas a três metros de altura, ao longo das paredes da nave. Os santos têm tamanho natural e são entalhados em madeira de cedro. Nas duas laterais do presbitério, há quatro esculturas menores de santos; na parede central do altar, há uma escultura de Cristo crucificado e ladeado pelas esculturas da Virgem Maria e de São João. Embora muitas igrejas possuam a via-sacra para os fiéis meditarem o martírio de Jesus, especialmente na Quaresma, raramente elas são tão grandes quanto os da igreja Rainha dos Apóstolos. Composta por quatorze quadros em madeira esculpida, medindo 157 x 118 cm, contam com delicado friso dourado na parte externa da

²⁷ Disponível em: <https://dfalcovitrais.com.br/2021/05/20/a-luz-de-deus-difratada-em-cores-a-forca-do-vitral-no-espaco-sagrado/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

²⁸ Disponível em: <https://dfalcovitrais.com.br/2021/05/20/a-luz-de-deus-difratada-em-cores-a-forca-do-vitral-no-espaco-sagrado/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

moldura, feitos na mesma madeira. Na parte inferior, trazem o nome da estação em letras douradas. No topo, há uma pequena cruz e o número da estação em algarismo romano.

Os quadros da via-sacra estão fixados a aproximadamente 1,70m do piso, de modo que, quando os fiéis estão em pé, é como se as estações com o martírio de Cristo envolvessem o povo, a partir da altura de suas cabeças. Segundo os relatos de testemunhas, Heise definia exatamente a localização, no interior da igreja, de cada quadro e de cada imagem. Ele mesmo vinha de São Paulo para a fixação. Dadas essas informações com propriedades mais técnicas, porque elas nos ajudam também a refletir sobre o papel da arte, passamos à análise de cada quadro da via-sacra.

5.2 ANÁLISE DOS PAINÉIS

Salles (2000) ilumina o percurso da análise, utilizando a Crítica Genética como instrumento básico da recomposição do caminho do artista, a partir das marcas deixadas em suas obras e nos relatos daqueles que descrevem a sua habilidade e seu legado artístico. Segundo a autora (2000, p. 18), “a Crítica Genética surgiu com o desejo de compreender melhor o processo de criação artística, a partir dos registros deixados pelo próprio artista acerca de seu percurso”. Isso certamente não impede de ver como a Crítica Genética em expansão, numa expressão da própria Salles (2008), alcançou outras modalidades e pode tranquilamente ser aplicada a uma produção que não tenha necessariamente um registro pré-produção:

Achavam que a Crítica Genética devia estudar estritamente o manuscrito e os processos de criação. Hoje, a Crítica Genética ampliou seu campo nos dois extremos, o dos começos e dos fins. A montante, a Crítica Genética abrange desde o universo mental do escritor até os marginalias dos livros lidos, sua correspondência passiva e ativa, os livros consultados e os estudos de exogênese em geral; em aval, a crítica genética estuda o acabamento por outros da obra inacabada (Willemart, 2001, p. 167).

As memórias produzidas por artistas em diferentes formatos como manuscritos, depoimentos, entrevistas, rabiscos que trazem excertos de sua criação, podem ser encontrados, por vezes. Em geral, não são facilmente localizados. Por isso, devem ser valorizados aqueles que o são. Também há muitos criadores que se dedicam ao desenvolvimento de ensaios que discutem o próprio ato criador, e algumas de suas obras, direta ou indiretamente, falam da criação.

Nas próximas seções deste capítulo, serão analisados os quadros que compõem a via-sacra. São catorze momentos distintos da paixão de Cristo como a condenação, o caminho com a cruz, a crucificação e a morte do condenado. A proposta aqui apresentada é de uma leitura hermenêutica dos quadros, demonstrando como Heise esculpe cada estação. Antes de iniciar as análises dos painéis, achamos oportuno registrar o que a revista *Ecos Marianos* (1953) diz a respeito da obra de Bernhard Franz Heise, ainda em estágio inicial na paróquia Rainha dos Apóstolos. Em texto sem indicação de autoria, intitulado “Verdadeira arte de escultura: o calvário de Londrina”, informa que “o Seminário dos Padres Palotinos de Londrina promete ser, em futuro próximo, um museu autêntico de arte religiosa, graças ao seu Reitor e ao artista F.B. Heise, já conhecido no Brasil inteiro como escultor de primeira ordem” (Verdadeira..., 1953, p. 174).

O texto dá a conhecer, ainda, que na época já estava concluído o grupo do calvário (Jesus Crucificado, Nossa Senhora e São João), além de uma escultura de Santo Antônio, “conforme a concepção de Murillo”²⁹ (Verdadeira..., 1953, p. 174), fazendo referência ao artista Bartolomé Esteban Murillo, um dos mais importantes nomes do barroco espanhol. O pintor se dedicava a obras devocionais cristãs, com o intuito de fortalecer a fé e aprofundar o relacionamento com Deus, sinalizando a influência que a arte barroca exercia sobre Heise.

Outros dados importantes da história da igreja Rainha dos Apóstolos dão conta de que além das obras citadas, também já ornamentavam a capela um “São José e sugestivos relevos no antipêndio do altar-mor e na mesa de comunhão” (Verdadeira..., 1953, p. 174). Além disso, o texto informa que estavam em fase de projeto uma “monumental via-sacra” e um “púlpito” que fariam parte da concepção decorativa do local. A mais significativa informação, no entanto, é o relato que nos informa que Heise utilizava esboços para a concepção de suas obras, tendo sido o responsável pelos vitrais da capela, apelando para “não nos esquecermos dos desenhos que Heise aprontou para os vitrais, representando os 15 mistérios do rosário” (Verdadeira..., 1953, p. 174). Esse projeto, no entanto, não foi concretizado. Também é digno de registro o fato de o autor do texto parabenizar os Padres Palotinos e seu Reitor, o Padre Giebel, por estarem favorecendo “a arte genuína, declarando guerra intransigente à ‘arte’ do gesso pintado” (Verdadeira..., 1953, p. 174).

²⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com>. Acesso em: 11 ago. 2025.

A arte do gesso a que se refere o autor do texto, diz respeito à crescente demanda, na época, por arte sacra advinda da expansão das igrejas e do aumento populacional. A introdução e popularização dessas obras no Brasil se deveu aos italianos que eram tradicionais na produção de esculturas em gesso e contribuíram para a disseminação de tais práticas devocionais. Assim, “a produção em larga escala e a comercialização das esculturas devocionais marcaram uma transição significativa expandindo o mercado de arte sacra de um nicho eclesiástico para um público mais amplo e acessível” (Cavaterra, 2024, p. 203).

5.2.1 O primeiro painel: “Jesus é condenado à morte”

O texto bíblico de referência é o evangelho de João 18, 28-31, (Bíblia), por ser o mais completo deles, sobretudo no que se refere à narrativa da Paixão:

João 18: “Da casa de Caifás conduziram Jesus ao pretório. Era de manhã cedo. Mas os judeus não entraram no pretório, para não se contaminarem e poderem comer a Páscoa. 29 Saiu, por isso, Pilatos para ter com eles, e perguntou: “Que acusação trazeis contra este homem?”. 30 Responderam-lhe: “Se este não fosse malfeitor, não o teríamos entregue a ti”. 31 Disse, então, Pilatos: “Tomai-o e julgai-o vós mesmos segundo a vossa Lei”. Responderam-lhe os judeus: “Não nos é permitido matar ninguém”.

O cenário é de um pomposo julgamento. Jesus é condenado por se considerar o rei dos judeus. É entregue pelas autoridades judaicas ao Império Romano opressor. Segundo Schnackenburg (1980), para o evangelista João a entrega de Jesus a Pilatos representa uma entrega oficial ao tribunal romano. Heise estiliza isso, preenchendo lacunas deixadas no texto, utilizando seu painel para dar destaque a detalhes romanos na cena da condenação.

Algumas palavras do evangelho de João certamente indicaram a Heise o caminho a seguir para a construção do primeiro painel. A palavra “pretório”, por exemplo, alude à residência oficial ou palácio do governador romano, como Pôncio Pilatos, em Jerusalém, local onde aconteciam os julgamentos e decisões importantes – um lugar onde se exercia o poder, incluindo o julgamento de Jesus.

A frase “Tomai-o e julgai-o vós mesmos segundo a vossa lei” sugere a representação da pesagem das ações e aplicação equilibrada da lei representadas pela figura da balança. Já a expressividade ligada à estrutura da frase se deve a um pleonasma expressivo (“vós mesmos”) que, segundo Bally (1941), tem por objetivo

ênfatizar a ideia transmitida, não se tratando, portanto, de construção viciosa.

O painel apresentado na foto a seguir é constituído de elementos com profundo significado para a cultura do Império Romano, que dominava politicamente a Palestina, no tempo de Jesus. No ângulo superior esquerdo é possível visualizar os elementos principais que simbolizavam o poder romano, acrescentados por Heise à cena.

O império Romano foi uma das mais complexas entidades políticas existentes na história antiga. Caracterizado por uma ampla extensão territorial que abrangia do centro urbano de Roma, a partir do séc. I a.C, chegou a abarcar grande parte da Europa, do Norte da África e do Oriente Médio. Encerrou o seu domínio Império homogêneo na data de 476 d.C, com a deposição do imperador romano do Ocidente, Rômulo Augusto. O tempo de Jesus foi nessa época. Ele nunca conheceu nenhum imperador, mas ouvia seus nomes e sentia o poder de suas influências e seus domínios (Pagola, 2013, p. 32):

Os povos subjugados não deviam esquecer que estavam sob o Império de Roma. A estátua do imperador, erigida junto às estátuas dos deuses tradicionais, recordava-os a todos. Sua presença em templos e espaços públicos das cidades convidava os povos a prestar-lhe culto como a seu verdadeiro 'senhor'. Mas, sem dúvida, o meio mais eficaz para mantê-los submetidos era utilizar o castigo e o terror. Roma não permitia o mínimo sinal de fraqueza diante dos levantes ou da rebelião. As legiões podiam demorar mais ou menos tempo, mas chegavam sempre. A prática da crucificação, as degolas em massa, a captura de escravos, os incêndios de aldeias e os massacres das cidades não tinham outro propósito senão aterrorizar as pessoas. Era a melhor maneira de obter a fides ou lealdade dos povos.

Nesse contexto de povo subjugado cresce Jesus, vivendo seus trinta e três anos. E ele será vítima das mesmas táticas de tortura e morte que os romanos aplicavam para os seus criminosos mais rebeldes, como testemunham os textos bíblicos que inspiram Heise na sua jornada artística.

Foto 1 – Jesus é condenado à morte



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Nesse painel, é ilustrado o momento em que Jesus é conduzido por seus inimigos à casa de Pilatos, levado pelo sumo sacerdote e pelos mestres da Lei. Dele é possível extrair algumas características textuais e outras acrescentadas pelo artista, para melhor compreensão da cena, pelo público. A figura da loba e da águia, por exemplo, são elementos estilísticos para representar a origem romana daquele que está sentado na cadeira, como juiz, como representante do poder romano. A loba lembra a fundação mítica de Roma³⁰, o que leva a concluir que o autor combina arte sacra com a mitologia romana. A águia figura nos estandartes que, nas guerras, vão

³⁰ Sobre a lenda de Rômulo e Remo, ver: <https://www.tudosobreroma.com/lenda-romulo-remo>. Acesso em: 27 fev. 2025.

à frente das legiões romanas, cujo poder está representado pelo centurião, oficial do exército romano, segurando Jesus amarrado.

Nessa primeira estação, aparecem, em primeiro plano, três personagens: Pôncio Pilatos, Jesus Cristo e um soldado romano. Pilatos está sentado à frente de um pórtico, ornamentado com símbolos romanos. No topo do painel, está a águia, insígnia do Império Romano. No original grego do evangelho, como sugere Brown (2020), aparece o termo *bēma*, com significado de plataforma: “teria permanecido no átrio da residência do procurador, elevado com degraus que levam a ele para que o juiz pudesse visualizar os espectadores” (Brown, 2020, p. 1322).

A águia está acima da loba, esta que, segundo a lenda, teria amamentado Remo e Rômulo, personagens do mito da fundação de Roma. Com essa evocação, Heise faz referência ao poder do Senado e do Povo Romano, reforçado pela inscrição também presente no painel – o acrônimo [SPQR] *Senatus Populusque Romanus* (O Senado e o Povo Romano)³¹.

Intencionalmente ou não, a colocação da águia em posição superior à da loba pode sugerir que o artista tenha estabelecido uma hierarquia, figurando a águia (aspecto militar) acima da loba (origem fundacional), o que significa estar também acima do poder do senado e povo romano representado pela sigla SPQR. Isso demonstraria que a ocupação da região onde se deu o julgamento de Jesus, decorreu de uma ânsia de conquista, ao invés de preocupação com o bem-estar do povo romano.

Nas laterais do pórtico, na altura da testa de Pilatos, há um pequeno desenho de uma balança, indicando que as decisões ali tomadas seriam regradas pela justiça. No entanto, nessa composição há um detalhe sutil, mas de significativa importância, que é o fato de o prato da direita estar desalinhado e pendente para um lado, como sinal de que a justiça pode ser parcial. Em segundo plano, aparecem três homens de aspecto raivoso, representando o povo aglomerado que clamava pela condenação de Jesus. Eles são esculpidos com um dos braços levantados e com punhos cerrados, como a exigir que se procedesse a uma ação imediata e violenta.

A primeira estação da via-sacra da igreja Rainha dos Apóstolos demonstra a fúria dos arrogantes fariseus que exigiam a condenação de Cristo. É possível fazer

³¹ Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-376/o-estandarte-romano/>. Acesso em: 27 fev. 2025. Ver também: <https://italica.com.br/significado-da-sigla-spqr/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

uma comparação entre o quadro e a Divina Comédia, de Dante Alighieri. Indiscutivelmente inspirada na Bíblia, a Divina Comédia pode ter influenciado o escultor Heise a compor os três fariseus da Primeira Estação da via-sacra. Eles se parecem muito com as criaturas que habitam algum lugar entre o quarto e o quinto círculo do inferno, onde Dante viu clérigos e cardeais entre os avaros, e também grupos de indivíduos furiosos que mordiam uns aos outros (Dante, 2019).

Ainda sobre os elementos artísticos acrescentados, é possível vislumbrar um remanescente bíblico acima das duas colunas do pórtico. A figura da “balança” nos remonta à deusa romana Justiça (*Iustitia*), semelhante à deusa Dique, “a justiça alicerçada nas leis dos homens” (Brandão, 1993, p. 194). *Iustitia* foi introduzida no panteão romano pelo imperador Augusto e ganhou destaque como um símbolo de virtude e justiça, sendo frequentemente associada aos imperadores e seus regimes. Tal remanescente bíblico é expresso, por exemplo, no evangelho de São João 18,31, Bíblia: “Disse-lhes Pilatos: ‘tomai-o e julgai-o vós mesmos segundo a vossa lei.’ Responderam-lhe os judeus: ‘não nos é permitido matar ninguém.’” E em João 19,10, Bíblia: “Pilatos então lhe disse: ‘tu não me respondes? Não sabes que tenho poder para te soltar e para te crucificar?’”, onde se vê nítida a característica do julgador e senhor da vida ou da morte, figurado na pessoa de Pilatos.

Um detalhe importante nessa estação é a figura dos leões³² aos pés de Pilatos que trazem a conotação de espetáculo, porquanto animais eram, comumente, utilizados nos espetáculos e, principalmente, nas perseguições cristãs. Em vista disso, somos levados a concluir que o artista deixa prever o futuro próximo dos cristãos.

Outro ponto bíblico relevante é o fato de o artista ter esculpido Pilatos lavando as mãos, como relatado no evangelho de São Mateus. O paradoxo entre a figura da deusa *Iustitia*, representada em sua cadeira, e o ato de abster-se das consequências do julgamento, simbolizado no lavar as mãos, demonstram com exatidão a figura dos sumos sacerdotes, representados no quadro, e a atenção que o artista pretende dar-lhes. A conexão que Heise estabelece, ao representar esse contraste, entre o ato de julgar e o lavar as mãos, vai além de um mero detalhe, e reafirma que a entrega de Jesus ao poder romano e sua condenação ocorreu, somente por raiva e inveja, de forma que o caráter de revolta indicado nos punhos direitos cerrados e braços semi-

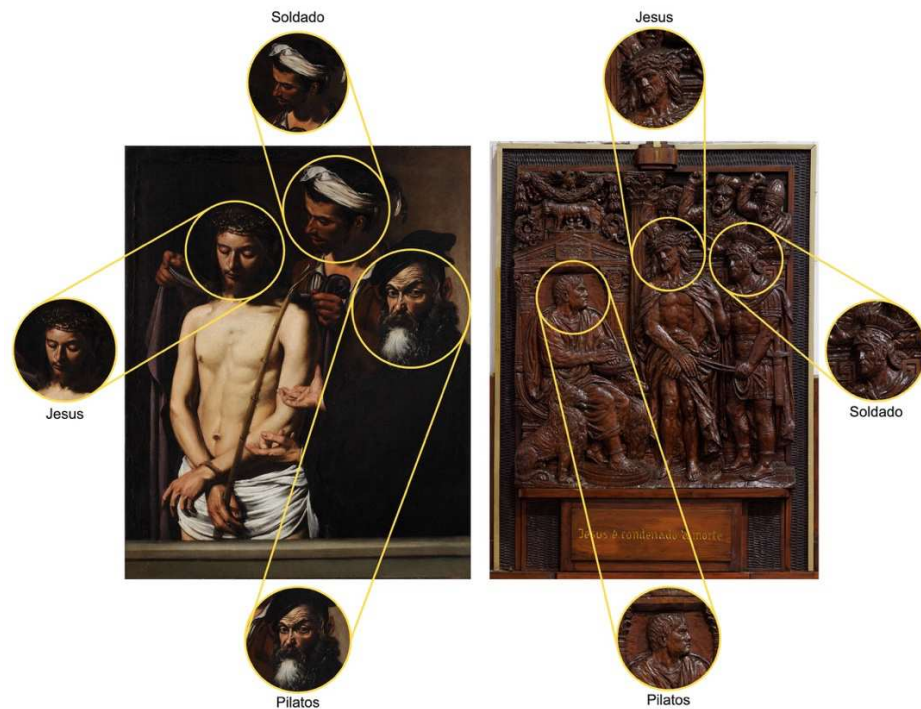
³² Disponível em: <https://pt.dorit-meir.com/jogue-os-para-os-leoes-animais-na-roma-antiga>. Acesso em: 24 mar. 2025.

dobrados³³.

Heise escolheu para representar Jesus, a figura clássica pintada por vários artistas, em especial Caravaggio, o *Ecce Homo*, obra que encontra no Palazzo Bianco em Gênova, Itália. Ao ser apresentado coroado de espinhos, chama a atenção para o rei-Deus no momento de sua condenação à morte. A pintura barroca retrata a cena em que Pôncio Pilatos apresenta Jesus aos judeus, dizendo: “Ecce Homo” (Eis o homem). Artistas em geral, frequentemente sofrem influências de outros artistas, especialmente aqueles pertencentes à mesma escola. Essa influência pode-se manifestar em diversos aspectos como técnica, estilo, temática e, até mesmo, na escolha de materiais. No caso de Heise, a escolha da pintura feita pelo pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio reproduz a mesma temática, retratando os três personagens, ou seja, Jesus, o soldado e Pilatos como base da construção do painel que é enriquecido por outros detalhes incorporados pelo escultor.

Afirmar o primeiro e único deicídio da humanidade foi o propósito de Heise para a primeira estação, o que leva a deduzir que ele tenha pretendido, com isso, despertar profunda reverência e contemplação dos frequentadores da Igreja Rainha dos Apóstolos, a Jesus assim retratado.

³³ Disponível em: <https://www.cursorusso.com.br/simbolos-do-movimento-comunista/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

Figura 7 – Ecce Homo

Fonte: Caravaggio (1605), óleo sobre tela, 128 x 103 cm. Acervo de Palazzo Bianco, Gênova.

Nessa cena, Heise se propôs representar um soldado, cuja mão esquerda segura a corda em que estão amarrados os pulsos de Jesus, e pousa a direita no ombro do condenado. O oficial, também presente na cena, o artista o representa em atitude aparentemente orgulhosa por estar, como militar, cumprindo ordens e demonstrando por seu olhar, voltado ao seu superior, obediência e respeito.

Jesus é retratado com o corpo inteiro de frente para o público, e a cabeça voltada para Pilatos, olhando-o de cima. O artista apresenta Jesus com o corpo ereto e bem alinhado, associado à coroa de espinhos e ao manto, o que lhe confere majestade, não obstante a cruel situação em que se encontra e, embora em situação de vítima, Ele aparenta soberania e olha com ternura e compaixão para o seu algoz, homem atormentado.

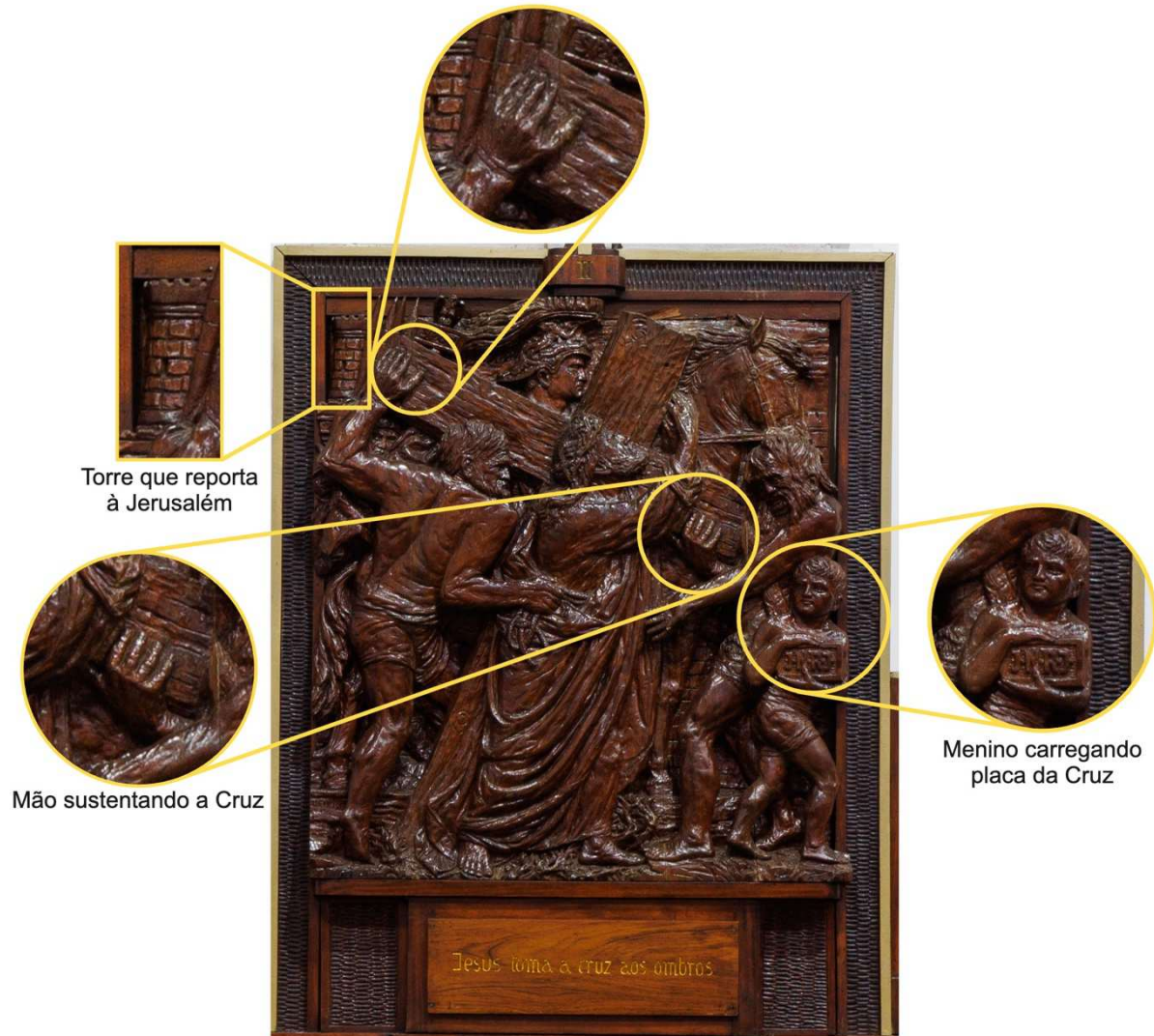
Heise coloca Pilatos sentado em posição parcialmente lateral em relação ao público: é o único homem sem barba, tem cabelos bem cortados e usa roupas finas, também é o único com olhar distante; uma perna posicionada na frente a outra atrás, o que pode denotar insegurança no veredicto, confirmada pelo lavar as mãos. É o responsável pela condenação de Jesus, mas não a assume. Cede à pressão da multidão furiosa, que insiste na condenação e, no entanto, sente-se angustiado por estar cometendo uma injustiça. O primeiro painel reúne o maior número de elementos

a serem analisados, tendo se mostrado o mais produtivo de toda a série.

5.2.2 O segundo painel: “Jesus Toma a Cruz nos Ombros”

O texto bíblico que inspira essa cena é João 19, 17: “Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção ao lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgota”. Heise soube representar, aqui, o protagonismo de Jesus. Ele é o centro. Também todos os elementos são levados ao centro. O evangelho fala de um Jesus ativo e de iniciativas, mesmo em meio à dor extrema. Nas cerimônias de execução, era comum que o condenado levasse o instrumento, no caso a cruz, sobre a qual seria executado. Daí a ênfase dada à construção “ele próprio”, que no contexto cristão significa aceitar os desafios e sofrimentos, renunciando à própria vontade e priorizando a vontade de Deus. A expressão destaca ainda a individualidade e autonomia de Jesus na ação, enfatizando sua responsabilidade e sofrimento pessoal. A expressão “ele próprio” funciona como um pronome de reforço, destacando que a ação foi realizada pelo sujeito da frase e não por outra pessoa.

Foto 2 – Jesus toma a cruz aos ombros
Mão sustentando a Cruz



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Na segunda estação, Jesus recebe a cruz. Seguindo a mesma direção da primeira estação, Heise, ao incluir no painel um soldado da cavalaria, retratado à esquerda, carregando o estandarte romano, deixa perceber nitidamente que o caminho até o calvário será conduzido pelos romanos.

Os detalhes estilísticos elaborados pelo artista transportam o espectador para o local da crucificação. Para constatá-lo, basta reparar no canto superior, à esquerda e à direita, alguns elementos que lembram um muro e que reportam às Torres de Davi, cujas ruínas ainda subsistem, mesmo passados mais de 3000 anos³⁴. Com esses

³⁴ As ruínas de Jerusalém são testemunhas de um mundo de vasta cultura e grandes batalhas político-religiosas: Disponível em: <https://wwgentiosloucuraw.ynetnews.com/culture/article/r1nwfkue6>. Acesso em: 03 jul. 2025.

detalhes, o artista espera levar o espectador até as ruínas de Jerusalém e, assim, dar à sua criação maior cor local adicionando detalhes específicos, autênticos e característicos de um lugar, época ou contexto particular, para criar uma representação mais realista e imersiva.

No texto bíblico, é dito em suas quatro versões:

- 1- Bíblia, Mt 27,31: “Depois de escarnecerem dele, tiraram-lhe o manto e entregaram-lhe as vestes. Em seguida, levaram-no para o crucificar.”
- 2- Bíblia, Mc 15, 20: “Depois de terem escarnecido dele, tiraram-lhe a púrpura, deram-lhe de novo as vestes e conduziram-no fora para o crucificar”.
- 3- Bíblia, Lc 23, 24-25: “Pilatos pronunciou então a sentença que lhes satisfazia o desejo. Solto-lhes aquele que eles reclamavam e que havia sido lançado ao cárcere por causa do homicídio e da revolta, e entregou Jesus à vontade deles”.
- 4- Bíblia, Jo 19, 16-17: “Entregou-o então a eles para que fosse crucificado. Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção ao lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgota”.

As quatro versões dessa passagem dizem a mesma coisa, mas de formas diferentes. Levando em consideração as formas verbais, temos os verbos “levar”, “conduzir”, “entregar” e “ser” (fosse). Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), o verbo “levar” (“levaram-no para o crucificar”), nesse contexto, apresenta o sentido de “transportar alguém a determinado lugar” (p. 1173), sem o peso que acompanha o verbo “conduzir”, que traz o sentido de “guiar”, “dirigir” (p. 517), assumindo o sujeito da ação um papel de comando (“conduziram-no para o crucificar”). Já o verbo “entregar” (“entregou Jesus à vontade deles”), referindo-se a Pilatos, traz o sentido de “dar-se por vencido”, “render-se” (p. 773), pois Pilatos cedeu à pressão da multidão e dos líderes religiosos judeus, entregando Jesus para ser crucificado, mesmo tendo reconhecido sua inocência. No contexto da frase, significa que Jesus foi colocado à disposição da vontade daqueles que o acusavam, permitindo que eles o julgassem e decidissem o seu destino. Essa ação demonstra a priorização da vontade popular sobre a justiça e a verdade. Do mesmo modo, o verbo “ser”, no modo subjuntivo (“para que fosse crucificado”), expressa o desejo incontido da multidão em crucificar Jesus, uma vez que o subjuntivo é usado para expressar ações consideradas incertas, duvidosas, hipotéticas ou desejadas (Bueno, 1963), como foi

o caso aqui exemplificado.

Há um outro elemento estilístico acrescentado pelo artista: a figura de dois homens que auxiliam Jesus. Ao olhar atentamente para suas vestimentas, acreditamos tratar-se de escravos. Há, ainda, a presença de um cavaleiro romano. Nos Evangelhos, não são encontradas referências a alguma outra pessoa que tenha ajudado Jesus, salvo Simão de Cirene: “enquanto o conduziam, detiveram um certo Simão de Cirene, que voltava do campo, e impuseram-lhe a cruz para que a carregasse atrás de Jesus.” (Bíblia, Lc 23,26).

Voltando à figura de Jesus, o artista expressa nitidamente o caráter profético na cena desta segunda estação epigrafada: “Jesus toma a cruz nos ombros”. Heise buscou exprimir, neste painel, a figura de Jesus “abraçando” sua pena, com o olhar voltado para os céus. Tais detalhes ressaltam o caráter contemplativo da obra. Com isso, o artista quer levar o espectador a meditar sobre a aquiescência da vontade do Filho à vontade do Pai, rememorando o episódio do Jardim das Oliveiras, narrado por Marcos: “Aba! (Pai!), suplicava ele. Tudo te é possível; afasta de mim este cálice! Contudo, não se faça o que eu quero, senão o que tu queres” (Mc 14,36). A palavra “cálice”, na passagem, é uma metáfora que remete ao sofrimento físico, emocional e espiritual que Jesus experimentaria na cruz. A frase reflete a dualidade da natureza de Jesus, divino e humano, e sua submissão à vontade do Pai, mesmo diante de um sofrimento imenso.

Ademais, vemos a figura de um menino carregando a tabuleta, na qual Pilatos mandou grafar as letras **Jesus Nazarenus Rex Iudeorum** (I.N.R.I): “Pilatos redigiu também uma inscrição e a fixou por cima da cruz. Nela estava escrito: ‘Jesus de Nazaré, rei dos Judeus’ (Bíblia, Jo 19,19). A razão pela qual o artista escolheu uma criança é uma incógnita, pois também é um acréscimo estilístico. Entretanto, tal acréscimo faz recordar a pureza de coração necessária para entrar no reino de Deus, registrada em diversas passagens bíblicas como, por exemplo, no Evangelho de São Mateus (Bíblia, Mt 18,3), em que Jesus é enfático ao dizer: “se não fordes como crianças não entrareis no reino dos céus”. Ao escolher uma criança para carregar a placa que afirma a divindade de Jesus, Heise convida os que contemplam os quadros a recordarem os ensinamentos bíblicos sobre a pureza e a inocência.

A propósito, Berger (2014) afirma que cada palavra inscrita nessa placa seria um programa teológico. A expressão “Rei dos Judeus”, que seria a causa da

condenação de Jesus, é interpretada de forma irônica por Pilatos que se considera autor da expressão: “Jesus mesmo nunca se definiu assim. O título lhe foi imputado por Pilatos e pelos fariseus que o acusavam” (Berger, 2014, p. 526, tradução nossa)³⁵.

5.2.3 O terceiro painel: “Jesus Cai pela Primeira Vez”

Essa estação não está exatamente nos relatos da Paixão. Ela é fruto da piedade popular, ou seja, práticas e expressões de devoção religiosa criadas espontaneamente pelo povo, para expressar a grande força de Jesus. Mais especificamente, ela está presente no que se convencionou chamar de *treditio*, ou seja, tradição piedosa, forma de expressar a piedade, que envolve tanto a fé interior quanto as ações exteriores que a demonstram.

No painel dessa terceira estação, Heise retrata uma das quedas de Jesus – a primeira delas. Ele rememora a presença dos fariseus que estavam na primeira estação, e que aparecem com os punhos direitos fechados e braços semidobrados. Como já explicado, tais sinais representam o protesto e a repulsa contra Jesus. Neste momento, eles embravecem com todo seu ódio, regozijando-se dos sofrimentos do Nazareno. Essa atitude dos fariseus na acusação e crucificação tinha como motivo o fato de Jesus frequentemente criticá-los por seu excessivo legalismo, buscando enaltecer a importância do amor e da misericórdia em suas pregações, colocando essas atitudes acima da observância rigorosa das leis. Por essa razão, os fariseus acusavam Jesus de blasfêmia e sedição, ou seja, acusavam-no de incitar a insurreição contra a autoridade governante.

³⁵ “Gesù stesso non si è mai definito così. Il titolo gli è stato assegnato da Pilato e dai farisei che gli accusavam”.

Foto 3 – Jesus cai pela primeira vez



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Ao que parece, na primeira queda, o artista busca representar a antítese entre aqueles que queriam o sofrimento de Jesus – o fariseu e um dos servos romanos com o bastão – e aqueles que apenas cumpriam ordens, como o outro servo romano ao segurar a cruz e tentar levantar Jesus. Vale ressaltar que a terceira estação da via-sacra está presente, como prefiguração, no Antigo Testamento, no livro de Isaías 53, 4-6, Bíblia:

⁴ Em verdade, ele tomou sobre si nossas enfermidades, e carregou os nossos

sofrimentos: e nós o reputávamos como um castigado, ferido por Deus e humilhado. ⁵ Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades; o castigo que nos salva pesou sobre ele; fomos curados graças às suas chagas. ⁶ Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, seguíamos cada qual nosso caminho; o Senhor fazia recair sobre ele o castigo das faltas de todos nós.

Nesse trecho, fundamenta-se o acréscimo estilístico – figurado pelo servo romano esmagando Jesus com um bastão – construído por Heise, que recorre à sua memória, lembrando certamente do trecho bíblico: “Mas ele foi castigado por nossos crimes, e esmagado por nossas iniquidades”. Também a posição do corpo de Jesus, representada pelo artista, demonstra que ele estava sendo esmagado pela cruz, como previsto pelo profeta: “[...] o castigo que nos redime pesava sobre ele”. O verbo “castigar”, que traz, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), o sentido de “punição” (p. 419), no caso em análise, aplicação de um castigo a alguém por uma ação considerada errada ou transgressora, assim como o verbo “esmagar”, que no painel deixa claro o sentido de “dominar” ou “anular” por completo; “aniquilar” (p. 809), subjugando alguém pelo uso da força, demonstram um entrelaçamento de linguagens de forma a revelar a realidade sob as nuances mais sutis, que se aglutinam numa intersecção de forças ao redor de várias ideias. Aqui, Heise parece querer revelar os bastidores do painel e de que forma ele foi concebido, processo esse que demonstra uma contaminação de uma linguagem pela outra, ou seja, signos verbais e visuais se entrelaçam na composição da imagem.

Assim como na segunda estação, o artista acrescenta alguns elementos para demonstrar que Jesus estaria caminhando nas ruas de Jerusalém, o que se observa com a inclusão de um muro na parte inferior esquerda. Em uma estação que não está claramente presente na Bíblia, mas em tradições menores da piedade, Heise incluiu mais elementos piedosos a fim de inspirar a fé e a sensibilidade dos contempladores de suas obras. Na Bíblia, elementos piedosos referem-se a características e práticas que demonstram devoção a Deus e respeito aos princípios religiosos como a sujeição de Jesus aos seus algozes, a sua humildade ao reconhecer a soberania de Deus e submissão à sua vontade, abandonando o amor-próprio e a autossuficiência, mantendo sua fé diante das provações pelas quais estava passando.

O crítico genético analisa, assim, a recriação singular da realidade percebida pelo artista, o que revela impressões, as mais diversas, advindas do conhecimento e do acervo internalizado por ele. O texto bíblico, servindo como suporte principal, foi

utilizado para dialogar com a gênese da obra que deve também justificar-se pelo que pretende comunicar, através deste ou daquele suporte utilizado. O artista busca traduzir a linguagem verbal numa transcodificação para a linguagem visual, deixando-se levar pelo encaixes dos elementos cênicos, a serviço da própria arte. Essa precisa cumprir seu papel expressivo, através da combinação de elementos peculiares que possam tocar a sensibilidade do espectador e provocá-lo de alguma maneira, servindo como alavanca para chamar a atenção dos fiéis para o sofrimento de Cristo, uma vez que a obra de arte, para ser considerada como tal, precisa ter o poder de influenciar as pessoas.

5.2.4 O quarto painel: “Jesus encontra sua aflita Mãe”

O texto de inspiração não se encontra exatamente dentro dos relatos da Paixão, mas decorre de outros escritos que antecipam o sofrimento de Maria: “Simeão os abençoou e disse a Maria, sua mãe: ‘eis que este menino está destinado à ruína e ao reerguimento de muitos em Israel. Ele deve ser causa de contradição. E quanto a ti, uma espada transpassará a tua alma’” (Bíblia, Lucas 2,34.35a).

As palavras “ruína” e “contradição” foram fundamentais nessa concepção de Heise. Estilisticamente os dois termos são carregados de tom negativo. O autor opta, então, por uma concepção de imagem que evidencie a sua dinâmica e as contradições próprias da situação. Nessa mesma perspectiva, as palavras “ruína” e “reerguimento”, colocadas aqui como antônimas, reforçam a ideia de contradição expressa no texto de Lucas. Por outro lado, a metáfora “uma espada transpassará a sua alma”, não se refere a um objeto físico perfurando alguém, mas a um sofrimento profundo e doloroso capaz de afetar profundamente a mãe que acompanha o sofrimento do filho, até a sua execução.

A quarta estação retrata o encontro de Jesus com sua Mãe. Acrescenta-se a isso o simbolismo da águia romana e do cavaleiro. Mas um detalhe de suma importância que o artista deixa evidente, é o abraço de Jesus sobre o instrumento de seu suplício. Jesus abraçando a Cruz, na presença de sua Mãe, recorda os primórdios do evangelho de São Lucas 2,34.

Foto 4 – Jesus encontra sua aflita Mãe

Estandarte de Roma



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

A cena retratada pelo artista deixa claro o “sinal de contradição”, onde o próprio condenado abraça o instrumento com o qual será morto, e sua mãe apenas o consola, pois sabe que ali se cumprirá a profecia. Esses acréscimos estilísticos permitem enaltecer o caráter meditativo da obra, uma vez que facultam a quem a contempla extrair elementos que, por vezes, não são mencionados expressamente nas Escrituras, como acontece no filme *Paixão de Cristo*, de Mel Gibson (2004). Nessa mesma cena – Jesus encontra sua Mãe –, o diretor acrescenta memórias remotas de Maria, quando Jesus ainda era pequeno, para demonstrar que ela sempre esteve

pronta para acolhê-lo. Separados por 70 anos, o diretor de cinema e o artista buscam dar sua contribuição estilística para melhor compreensão dos fiéis que meditam por intermédio de suas obras.

Tal meditação é ressaltada pelo semblante da Mãe de Jesus, com um olhar que expressa compaixão, mas a certa distância do Filho, como a dar consolo, mas aceitando o suplício da cruz, detalhe fundamental do ponto de vista religioso, por demonstrar a submissão da mãe à vontade de Deus, realidade que o artista buscou retratar.

A compaixão consiste em sofrer com o outro e tomar alguma atitude para abrandá-lo, como faz a mãe de Jesus. A ação a ser feita não precisa ser grandiosa ou eloquente, mas deve ser sincera. Não há nada que alguém possa fazer para eliminar a dor e o medo de outro. Não existe “encanto mágico” que reduza o sofrimento. O que pode ser feito é ouvir sem julgamento e dedicar tempo sem esperar que isso faça alguma diferença. A disposição em ser genuíno e amável é tudo o que se tem a oferecer.

Na quarta estação da via-sacra, na qual Jesus aparece carregando a cruz, Heise coloca Maria indo ao encontro dele e, também, um carrasco atrás de Jesus e um soldado romano, a cavalo, acentuando o contraste entre a presença dolorosa de Maria e os algozes que o acompanham. Ao encontrar Jesus, Maria expressa uma dor contida, sem desespero ou excessos, que só aumentariam o sofrimento do Filho, corroborando o que diz Lucas 2,35a: “uma espada transpassará a tua alma”.

Ela o consola com a sua presença silenciosa e resignada. Uma de suas mãos está posta suavemente em seu rosto, mostrando a dor pela situação do Filho, enquanto a outra procura tocá-lo para que o seu contato, lhe sirva de consolo. O encontro doloroso da Mãe com o Filho concede algum alento para ambos; a fé inabalável de Maria e sua aceitação, e a do Filho de que está sendo feita a vontade de Deus, transparecem no olhar de ambos.

5.2.5 O quinto painel: “Simão Cirineu ajuda a Jesus”

A presente estação está ligeiramente descrita nos textos evangélicos: “Eles forçaram um certo Simão de Cirene, o pai de Alexandre e de Rufo, que passava por ali, vindo do campo, a que carregasse a cruz” (Bíblia, Marcos 15,21).

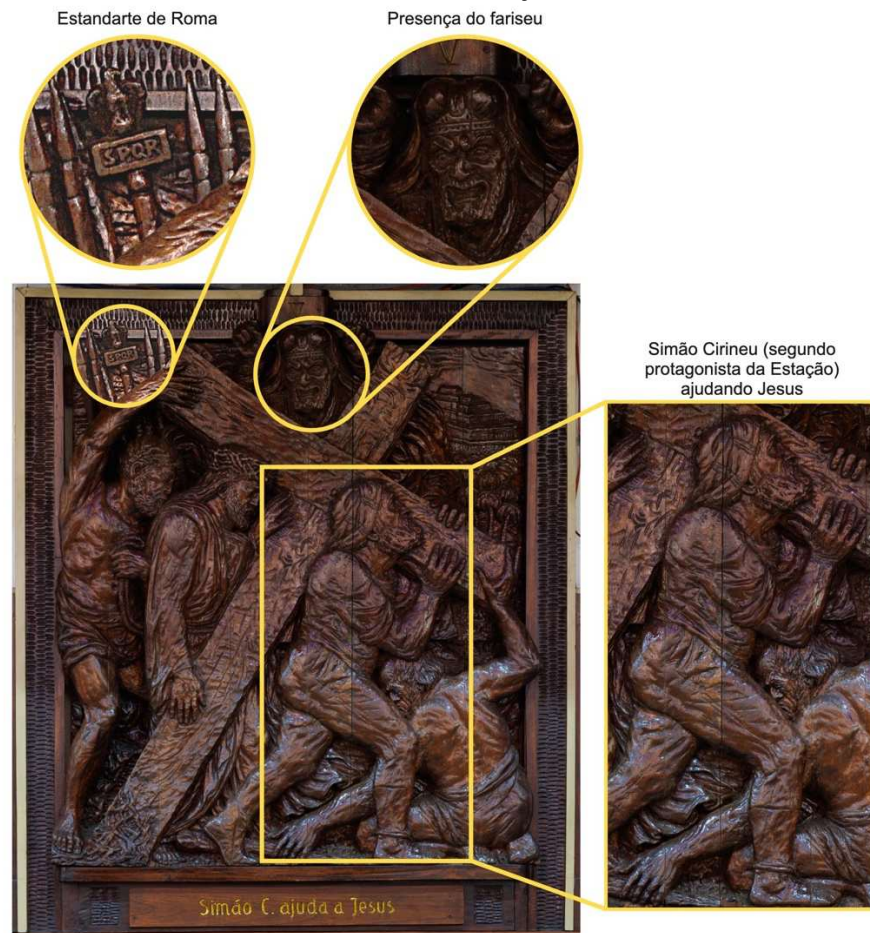
O evangelho de João busca enfatizar a “glória” de Jesus, mas não registra este

momento. Entretanto, ele inspira muito a piedade que concede a Simão de Cirene um lugar privilegiado, porque justamente é um convite à prática da virtude da humildade. Heise concede um lugar privilegiado ao Cireneu. Esse recurso quer fazer com que os que contemplam a cena se sintam convidados a ajudar o Mestre a carregar sua cruz. Tem um tom bem mais parenético: “o interesse cristológico é maior em João, do que o parenético, que, porém, se refletia na palavra do serviço e seguimento, sendo maior também do que o interesse histórico, como acontece na carregada da cruz até o local da execução” (Schnackenburg, 1980, p. 332, tradução nossa)³⁶.

A quinta estação retrata o momento em que Simão de Cirene entra em cena e passa a ajudar Jesus a carregar a Cruz. Como exposto nos Evangelhos, Simão estaria passando e foi coagido por um oficial romano a carregar a Cruz de Jesus. Heise buscou rememorar os aspectos da condenação, especialmente ao trazer novamente a figura dos fariseus/escribas no topo da obra, o local indicado pelo palácio esculpido no canto superior direito, e a figura do estandarte romano, no lado esquerdo. A figura do fariseu não está registrada nos textos bíblicos. Ela é um acréscimo estilístico de Heise para dar um efeito contundente à presença do mal, materializado nesse personagem através de uma representação humana.

³⁶ “el interés cristológico es mayor en Juan que el parenético, que todavía se reflejaba en la palabra del servicio y seguimiento, y mayor también que el interés histórico, como ocurre en el acarreo del leño de la cruz hasta el lugar de la ejecución.

Foto 5 – Simão Cirineu ajuda a Jesus



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Outro detalhe importante aparece na base da Cruz. Heise busca retratá-la como a raiz de uma árvore. Uma antiga tradição da Igreja associa a Cruz de Cristo à árvore do jardim do Éden. Esta última foi criada para dar a vida, enquanto a “árvore da Cruz” – criada para dar a morte – transforma-se na árvore da Vida.

Do ponto de vista da Estilística, a palavra “cruz”, no texto bíblico, é metafórica e se refere à saga de Jesus Cristo, ou a seu sacrifício, e representa o instrumento da sua crucificação. Tanto é verdade que a cruz é o mais conhecido símbolo religioso do cristianismo e inclui uma imagem do corpo de Jesus. Segundo Lapa (1998), as palavras suscitam as imagens das coisas a que se referem, mas cada um de nós apreende, da palavra, aquele aspecto que particularmente interessa. A palavra “cruz”, por exemplo, pode remeter à sua imagem física, mas também ao sofrimento, ao martírio, o que demonstra o seu poder evocador, ao passo que já o verbo “requisitar”, que pode significar requerer alguém de modo oficial, comprova que Simão foi forçado pelos soldados a carregar a Cruz de Jesus, a partir de determinado ponto do caminho.

No projeto artístico de Heise, esses detalhes do texto bíblico lhe permitem construir o seu próprio imaginário, com base em tais estímulos, pois ele era um homem religioso.

No centro do painel, aparecem Jesus e a figura emblemática de Simão Cirineu. Ao fundo e no alto, aparece uma autoridade religiosa com um semblante que evoca a maldade, o sarcasmo e a violência. Convém dizer que, no texto original da Bíblia, não se menciona esse chefe religioso junto ao Cirineu. Essa figura, denominada fariseu, era uma personalidade muito importante nos tempos bíblicos do Novo Testamento. Segundo Manicardi (2018), os fariseus eram altivos e condenavam, espezinhavam e humilhavam os inocentes; representavam um grupo que conflitava, em alguns aspectos, com os ensinamentos de Jesus. Essa representação faz parte do efeito que Heise tem em vista causar, completando a cena para torná-la mais impactante e surreal. De acordo com os textos bíblicos, quem acompanha o condenado são os soldados. Ademais, as lanças e as pontas de estandartes romanos ostentam a sigla SPQR (*Senatus Populusque Romanus*), que significa o Senado e o Povo Romano, símbolo do poder da República de Roma, como já exposto.

Portanto, o que se vê na escultura, a partir da figura de Jesus e do Cireneu, é fruto da imaginação criativa de Heise, completada por dois carrascos que seguram o madeiro em cada ponta, como para auxiliar o condenado e evitar que desfalecesse, uma prática entre aqueles que acompanhavam o percurso do condenado ao sacrifício. Na Bíblia, o termo “carrasco” refere-se a um executor de pena de morte. A autoridade religiosa dos judeus é retratada com uma aparência arrogante, elevado sobre Jesus que, coberto de chagas, precisa ser ajudado para não desfalecer (Quadro 10).

Convém destacar que o rosto do Cirineu carregando a Cruz não o mostra como uma pessoa revoltada com a injustiça de ter sido colocado numa tragédia que não lhe dizia respeito, mas como um homem piedoso, que se compadeceu de Cristo e carregou aquela Cruz como se fosse sua, o que faz pensar que ajudar a “carregar a cruz do outro” pode ser um alívio para as próprias transgressões. Chama a atenção a postura na qual Heise retratou Jesus que, apesar de já ter sofrido bastante, mantém, diferentemente do que aparece nas outras estações, o corpo mais ereto e parece mais concentrado e atento. Aqui há uma inversão dos fatos. É Jesus que permanece conosco nos momentos mais difíceis, quando não há ninguém disposto a ajudar: “Quando te recordo no meu leito, passo vigílias meditando em ti; pois foste socorro

para mim, e à sombra de tuas asas, grito de alegria; minha vida está ligada a ti, e tua direita me sustenta” (Bíblia, Salmo 63).

5.2.6 O sexto painel: “Verônica enxuga o rosto de Jesus”

Aqui o imaginário bíblico faz lembrar o versículo do Cântico dos Cânticos: “Põe-me como um selo sobre o teu coração, como um selo sobre os teus braços; porque o amor é forte como a morte, a paixão, é violenta como o cheol.” (Bíblia, Cântico dos Cânticos 8, 6). Poderíamos imaginar este texto bíblico no pano de fundo mostrado por Heise para esculpir seu sexto quadro. Não existem informações bíblicas precisas que confirmem a existência de Verônica. São lendas e tradições que foram passando ao longo do tempo. Uma obra importante que menciona essa misteriosa mulher é o livro apócrifo (que não está na Bíblia, nem católica nem evangélica) denominado evangelho de Nicodemus.

Trata-se de um escrito que apresenta a seguinte afirmação inspiradora da arte e certamente de Heise. Segundo Gaeta (2011), o enigma do rosto de Cristo está ligado a essa tradição que identifica muitas vezes Verônica e a mulher que sofria, durante doze anos, de uma aguda hemorragia:

Ora, havia ali uma mulher que já por doze anos padecia de um fluxo de sangue. Sofrera muito nas mãos de vários médicos, gastando tudo o que possuía, sem achar nenhum alívio; pelo contrário, piorava cada vez mais. Tendo ela ouvido falar de Jesus, veio por detrás, entre a multidão, e tocou-lhe no manto. Dizia ela consigo: ‘Se tocar, ainda que seja na orla do seu manto, estarei curada.’ Ora, no mesmo instante se lhe estancou a fonte de sangue, e ela teve a sensação de estar curada. Jesus percebeu imediatamente que saíra dele uma força e, voltando-se para o povo, perguntou: ‘Quem tocou minhas vestes?’ Responderam-lhe os seus discípulos: ‘Vês que a multidão te comprime e perguntas: Quem me tocou?’ E ele olhava em derredor para ver quem o fizera. Ora, a mulher, atemorizada e trêmula, sabendo o que nela se tinha passado, veio lançar-se-lhe aos pés e contou-lhe toda a verdade. Mas ele lhe disse: ‘Filha, a tua fé te salvou. Vai em paz e sê curada do teu mal.’” (Bíblia, Mc 5, 25-34).

Aqui o artista busca retratar o célebre momento em que a mulher que acompanhava Jesus, enxugou seu rosto. De pronto se consegue perceber o contraste da obra onde a presença de um mestre da Lei ou fariseu, com punhos cerrados, de certa forma reafirma o coro outrora proferido na sentença e, logo abaixo, a mulher, conhecida tradicionalmente como Verônica. O detalhe apresentado pelo artista para expressar o rosto de Jesus no pano, que outrora serviu para enxugá-lo, mostra o cuidado na representação da simbologia, pois “Verônica” seria uma expressão que

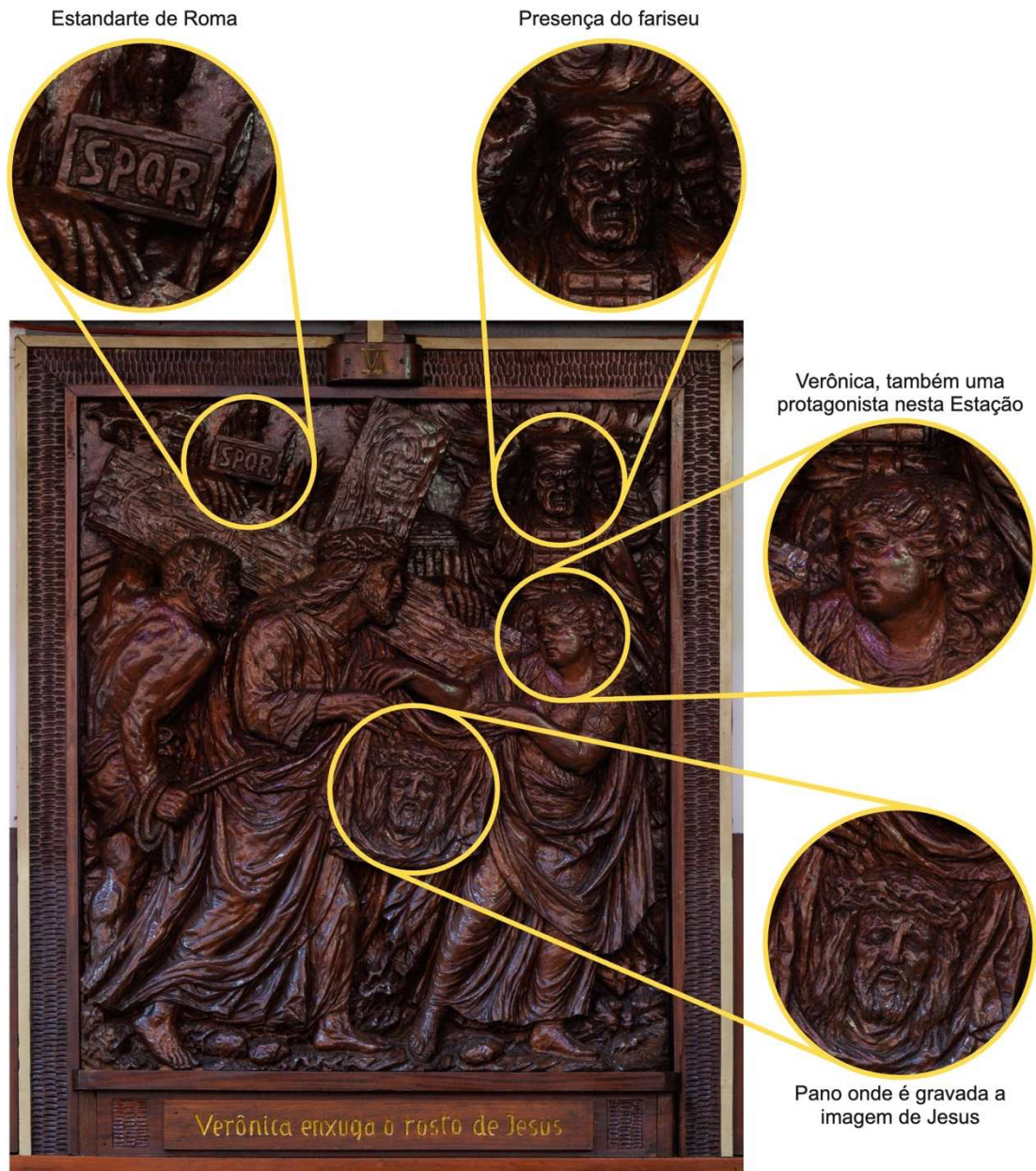
denomina o “verdadeiro ícone” (figura, isto é, a imagem de Jesus no pano)³⁷. Um detalhe quase imperceptível, mas que faz toda a diferença na análise daquele que foi Julgado (Jesus) e os demais presentes, está representado nos pés da Verônica. Ela e a maioria dos personagens retratados estão usando sandália, ao passo que Jesus está descalço. Esse acréscimo estilístico o artista talvez o tenha tentado buscar nas profecias bíblicas que envolvem o Crucificado, pois, na passagem da Bíblia, Salmo 21, 7, o autor se expressa assim: “Eu, porém, sou um verme, não sou homem, o opróbrio de todos e a abjeção da plebe”.

A escolha dos termos que compõem a metáfora – “verme”, “opróbrio” e “abjeção” – expressam a dor, a humilhação e o desespero de Jesus que se vê como um ser desprezível. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), a palavra “verme”, que remete ao sentido figurado de “indivíduo impotente, insignificante” (p. 1936), aqui deve ser entendida como um símbolo da fraqueza, da insignificância e do desprezo que Jesus suportou por amor ao próximo. O “opróbrio” está associado à “grande desonra pública” (p. 1392) daqueles que são perseguidos ou rejeitados por sua fé. Já a “abjeção” se refere a alguém que é rejeitado por ser repugnante ou indigno, gerando uma condição de “baixeza e degradação” (p. 10), situação em que Jesus se encontrava ao ser desprezado, socialmente.

É possível observar, na estação, logo acima do braço direito da cruz, colunas do Templo de Jerusalém, em tamanhos diminutos, dando ao espectador a noção de distância da caminhada percorrida no caminho da via-sacra, como já exposto na segunda estação. Ainda aparece, na referida estação, o estandarte romano, no lado esquerdo superior, confirmando a presença do poder do Império Romano.

³⁷ Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2020/07/12/a-historia-do-nome-de-santa-veronica>. Acesso em: 03 jul. 2025.

Foto 6 – Verônica enxuga o rosto de Jesus



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Na mesma estação, aparecem quatro personagens: Jesus, Verônica, um homem perto de Jesus e um fariseu, ao fundo. O personagem central, Jesus, caminha demonstrando cansaço, o que é indicado pela posição do seu corpo, pescoço e cabeça, no entanto, olha para Verônica com ternura. Apesar do sofrimento, Jesus mantém sua majestade, embora discreta e acolhedora. O homem atrás de Jesus segura com uma das mãos a corda amarrada na cintura do condenado, enquanto a outra passa por detrás da cruz. Tem um ombro direcionado para Verônica em posição de ataque, mas seus olhos também deixam transparecer espanto pela ousadia da

mulher.

Verônica representa uma mulher comum e desprovida de beleza física. Com extrema delicadeza, segura o véu no qual aparece o rosto de Jesus. Tem uma das pernas esticada como que querendo impedir a aproximação de Jesus e a outra perna tem o pé virado para fora, como pronta para se afastar dali, com receio dos guardas que acompanhavam o condenado. O rosto de Verônica mostra sua compaixão com o Cristo sofredor e como ensimesmada devido, talvez, ao risco a que se expôs, indo até Jesus ou, também, surpreendida por estar tão próxima a Ele, conquanto não merecedora, por ter recebido de volta o véu com o rosto gravado de Jesus.

Em segundo plano, há um fariseu enraivecido representando a aglomeração que acompanhava o martírio de Jesus. Com os braços parcialmente levantados, punhos cerrados e olhar estático voltado para frente, parece ser um totem que personifica o mal. O véu com a face de Jesus, mostra-o com aparência cansada e envelhecida, diferente da que se vê em seu rosto nas outras estações, onde, apesar do sofrimento extremo, ele se mantém resistente.

Verônica, ao ver o sofrimento de Jesus carregando a cruz, toma a decisão de confortá-lo, apesar do risco a que estava se submetendo. O olhar agradecido de Jesus e a retribuição com o rosto impresso no véu a deixam surpresa, pois ela não esperava algo em troca de sua boa ação. O reconhecimento de Cristo chega a deixá-la encabulada, como se pega em flagrante após ter feito algo movida, simplesmente, por amor.

5.2.7 O sétimo painel: “Jesus cai pela segunda vez”

Essa estação não é propriamente inspirada por um texto bíblico, e sim pela tradição piedosa que deseja ritmar cada momento das últimas horas de Jesus Cristo. Com essa estação, revela-se o cansaço, a força e a resiliência de Jesus. Na sétima estação, novamente aparece um personagem carregando o motivo da condenação de Jesus, a saber: “Jesus Nazareno Rei dos Judeus” (I.N.R.I.). Diversamente das figuras anteriores, o fariseu presente ao lado esquerdo, deixa a face diabólica e passa a denotar preocupação, talvez em razão da queda de Jesus e a possível antecipação da sua morte, visto que estará visível, nas próximas estações, seu regozijo pela continuação da via-sacra.

Como contraponto dessa apreensão do fariseu, o escultor buscou representar a obediência de Jesus ao mostrá-lo, mesmo que caído, com um dos braços apoiados e segurando sua Cruz. Tal representação deixa claro o intuito de Heise em ser fiel ao relato bíblico, possivelmente inspirado por este famoso trecho da Carta de São Paulo aos Filipenses (2, 8, Bíblia): “Ele se humilhou, tornando-se obediente até a morte, e morte de cruz”. De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), a palavra “humilhação” é um ato que resulta em “submissão e rebaixamento moral” (p. 1037), condição essa que acompanhou Jesus até sua morte.

A expressão “morte de cruz”, referindo-se à crucificação, simboliza o sacrifício supremo de Jesus para a salvação da humanidade, revelando-se como um ato de amor, pois Ele assume voluntariamente o castigo e, conseqüentemente, a morte. Isso chama a atenção para o fato de que naquela época, a crucificação era um tipo de execução reservada aos criminosos mais desprezíveis e violentos, e era considerada uma das mortes mais humilhantes, uma vez que era pública, realizada à vista de todos.

Diversamente de outras figuras, aqui a presença romana é representada pela cavalaria, com o elmo típico dos soldados romanos, com armadura e capa. Isso se pode ver quando um dos algozes de Jesus, como parece querer representar o artista, fixa o olhar no soldado, obedecendo às suas ordens para levantá-lo. Essa é uma estação particular em que Heise demonstra, com sua técnica, pessoas em movimento, pois é possível depreender, devido aos músculos contraídos, que os batedores de Jesus estão erguendo a Cruz.

Foto 7 – Jesus cai pela segunda vez



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

As quedas lembram as últimas horas mais dolorosas de Jesus. Lembram o modo violento como ele foi tratado até o seu último suspiro. O percurso é cumprido em silêncio por Jesus e os outros condenados:

O castigo é tão brutal que às vezes os condenados morrem durante o suplício. Não foi o caso de Jesus, mas as fontes dão a entender que ele ficou com muitas poucas forças. Parece que precisou ser ajudado a carregar a cruz, porque não podia com ela, e de fato sua agonia não se prolongou: morreu antes dos outros dois réus crucificados juntamente com ele (Pagola, 2013, p. 470).

Heise retrata de maneira emocionante o fato de Jesus cair e levantar-se sempre. A perseverança de quem ama foi captada pelo cinzel de maneira majestosa. Na narrativa da via-sacra, a segunda queda de Jesus, para os fiéis que o acompanham, representa as suas próprias dificuldades e a necessidade de se levantar a cada adversidade enfrentada. Mesmo no padecimento, Jesus deixa um belo exemplo, a despeito da exaustão física e do sofrimento emocional que enfrentou. Faz refletir sobre a fragilidade como humano e sobre a importância de perseverar e continuar o caminho a trilhar.

5.2.8 O oitavo painel: “Jesus consola as filhas de Jerusalém”

O consolo das filhas de Jerusalém é um episódio retratado no evangelho de Lucas. Aqui é necessário relembrar o texto bíblico, uma vez que o artista buscou retratar a expressão usada por Jesus: “Mulheres de Jerusalém, não chores por mim! Chorai por vós mesmas e por vossos filhos (23,28, Bíblia)”. A partir deste texto, é possível explicar a presença de crianças na estação e o gesto de Jesus com as mãos, como que abençoando as mulheres, apesar dele mesmo estar sofrendo o maior dos castigos.

O apelo de Jesus às mulheres mostra que Ele não está apenas preocupado com sua dor, mas também se preocupa com o bem-estar delas. Essa frase é um prenúncio da destruição de Jerusalém, que ocorreria em 70 d.C, com a invasão romana. Dessa forma, um tempo de grande sofrimento se aproximava para Jerusalém devido à rejeição do Messias. O vocativo “Mulheres de Jerusalém” cria uma proximidade estabelecendo uma relação direta entre Jesus e as mulheres. Essa proximidade é expressa por Heise ao colocar Jesus estendendo a mão em direção a elas, contribuindo para que signos verbais se transformem em estímulos visuais, ilustrando de modo eficaz a transmutação de formas. Podemos, assim, focalizar o movimento tradutório que se realiza na criação de Heise, e o modo como a passagem bíblica vai sendo incorporada à obra de arte em construção.

A figura do fariseu, logo acima da cruz, chama a atenção, pois sua mão busca puxar um dos braços da “filha de Jerusalém”, que chora. O rosto do fariseu expressa um ar de complacência e agrado com a sentença que se está cumprindo, fazendo com que seu gesto expresse uma não-concordância com o sofrimento das mulheres. Outro ponto a ser realçado é o modo como os batedores de Jesus estão retratados, pois ambos estão puxando as cordas que o prendem, como se o objetivo fosse não deixar que Ele se aproximasse das mulheres.

Heise se baseia, dessa forma, na passagem bíblica para retratar a oitava estação. O artista imprime ao seu projeto uma proposta ideológica, um modo particular de recepcionar o texto bíblico, buscando atingir o espectador por meio de seus elementos expressivos, de forma a tornar-se compreensível e ser capaz de tocar aqueles que buscam interpretar a sua arte. Esse é o objetivo do artista: levar o fruidor à reflexão a partir da força da imagem.

Foto 8 – Jesus consola as filhas de Jerusalém

Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

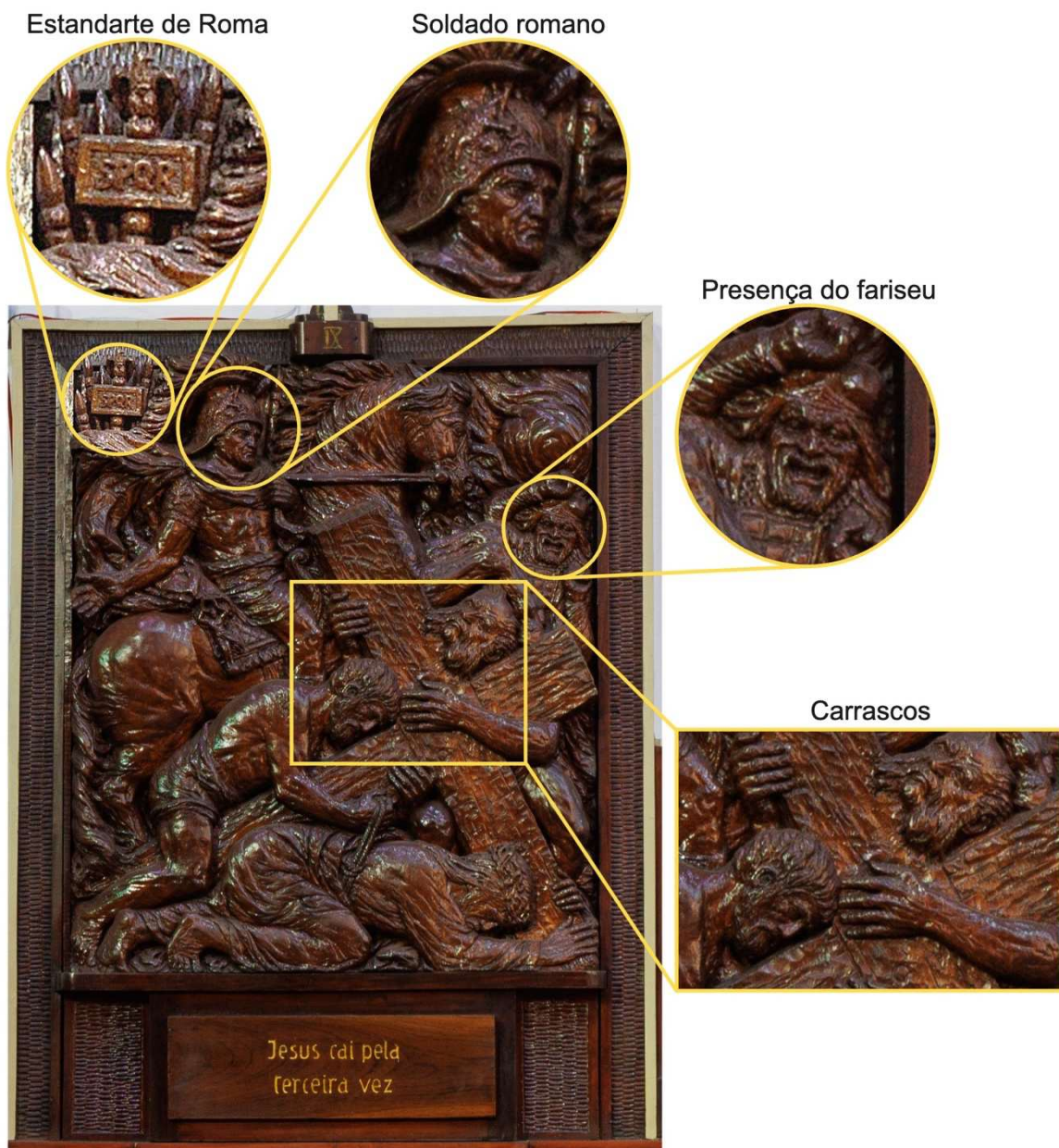
Entender a comunicação não-verbal, principalmente a linguagem do corpo, é abrir-se a informações valiosas. Várias expressões corporais são involuntárias, instantâneas e, muitas vezes, incontroláveis: é difícil conter as lágrimas, evitar o enrubescer do rosto ou mostrar-se feliz quando se está mergulhado na tristeza.

Na Foto 8, percebe-se que as mulheres trazem as mãos em posição de ansiedade e nervosismo, reforçando a mensagem que o autor quer passar. É possível identificar o estado emocional que as acomete diante da situação ali enfrentada. Por extensão, aqueles que acompanham a via-sacra são contaminados por esta

capacidade expressiva da imagem. Dessa forma, a obra pode servir de expediente para mudanças de atitudes e propiciar reflexões diversas.

5.2.9 O nono painel: “Jesus cai pela terceira vez”

Na nona estação, o artista representa a última queda de Jesus antes da sua crucificação. Ele começa a nos introduzir no desfecho da história, ao retratar o semblante do fariseu, localizado ao lado direito, com “ar de felicidade”, diversamente daquela expressão da sétima estação. Aqui se percebe ainda a presença de todos os elementos que caracterizam a força dos batedores de Jesus, tentando levantá-lo, juntamente com a cruz. É possível observar que o soldado romano puxa as rédeas do cavalo, e que o quarto traseiro do animal fica com a musculatura comprimida, demonstrando uma interrupção do movimento, devido à queda.

Foto 9 – Jesus cai pela terceira vez

Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Merece reflexão o fato de o artista deixar transparecer que a condenação está nas mãos de Jesus. Ambas abraçam seu instrumento de tortura, em sinal de obediência à vontade de Deus. Ainda, como um recurso meditativo, o artista coloca os pés de Jesus como que impulsionando a Cruz para frente, demonstrando sua intenção de continuar o caminho até o Calvário e mostrando a sua determinação em cumprir a vontade do Pai, mesmo enfrentando tanto sofrimento.

A terceira queda demonstra o limite extremo da resistência física de Jesus após os açoites, a coroa de espinhos que dilacerava a sua cabeça, e o peso da cruz. Apesar

da fraqueza, Jesus continua o seu caminho, demonstrando a fragilidade humana. Neste painel, o artista conseguiu visualizar a atitude de entrega total de Jesus, transportando-a para a imagem esculpida na madeira, numa atitude de concretização do pensamento visual através da arte. O crítico genético, ao analisar o caminho percorrido pelo artista, tem consciência de que embora possa alcançar alguns aspectos daquela criação do autor, não o apreende por completo, mesmo nos casos em que os manuscritos, esboços ou outros materiais estejam disponíveis, uma vez que o imaginário do artista não se deixa desvendar em sua integralidade.

5.2.10 O décimo painel: “Jesus é despojado de suas vestes”

Aqui talvez esteja presente uma das mais singulares representações da história bíblica feitas por Heise. O artista, utilizando-se de um recurso de bilateralidade, coloca à esquerda de Jesus (no lado direito da imagem) aqueles que buscam sua condenação ou que se alegram com ela. Basta ver a figura do fariseu acima, bem como o rosto do batedor de Jesus. Inversamente, estão as pessoas localizadas à direita de Jesus (no lado esquerdo da imagem), que podem ser São João e a Virgem Maria, bem como o outro batedor, com olhar de piedade.

O referido estilo artístico pode ter sido inspirado no evangelho de São Mateus, onde Jesus diz:

Quando o Filho do Homem voltar na sua glória. Colocará as ovelhas à sua direita e os cabritos a sua esquerda. Então o Rei dirá aos que estão à direita: vinde benditos de meu Pai. Ele se voltará em seguida para os da sua esquerda e lhes dirá: Retirai-vos de mim, malditos! Ide para o fogo eterno destinado ao demônio e aos seus anjos (Bíblia, Mateus 25, 31).

Além disso, o artista antecipa, talvez por inspiração, a figura de João e a Virgem Maria que, nos evangelhos, estão presentes quando da crucificação. Observa-se que a figura do fariseu, ao tentar atacar a ambos, demonstra a ideia de destruir tudo o que Jesus representa, ou seja, seus discípulos e a própria Mãe que, na sequência dos acontecimentos, será a Rainha dos Apóstolos, conforme narrado nos Atos dos Apóstolos. Um detalhe importante está na forma como São João está guardando a Virgem Maria, como mãe, aqui antecipando o pedido de Jesus, feito no evangelho de São João 19,26-27, Bíblia: “Quando Jesus viu sua mãe e perto dela o discípulo que amava, disse à sua mãe: “Mulher, eis aí teu filho.” Depois disse ao discípulo: “Eis aí

tua mãe.” E dessa hora em diante o discípulo a levou para sua casa.”

Essa passagem certamente guiou o processo de criação do nono painel, iluminando a trajetória do artista na busca de completar sua obra. Aqui as palavras “mãe” e “filho”, constantes no texto bíblico, são de fundamental importância, uma vez que Jesus entrega a sua mãe aos cuidados de João, estabelecendo uma relação de maternidade e filiação entre Maria e o discípulo, representado por Heise no painel. Essa atitude de Jesus se justifica porque João era conhecido por sua profunda lealdade e amor a Jesus, e por sua presença constante ao lado dele. Ao confiar Maria a João, Ele buscou mostrar que os laços da fé são mais fortes do que os laços de sangue.

Nesta estação da via-sacra, na qual Jesus é despojado de suas vestes, aparecem seis personagens: Jesus, João, Nossa Senhora, dois carrascos e um fariseu. Para Heise, João protege Nossa Senhora da fúria de um fariseu, envolvendo-a carinhosamente com as mãos, enquanto mantém o rosto enraivecido voltado para o algoz. O manto e o cabelo de João sugerem movimento, talvez representando sua agitação interna e o antagonismo de estar protegendo Maria e, ao mesmo tempo, preparado para a luta. Nossa Senhora tem os traços finos e a expressão cansada e fragilizada. Ela aceita a proteção de São João e, com as duas mãos, segura delicadamente o braço do discípulo. Seu corpo miúdo e meio encolhido está sobre um apoio.

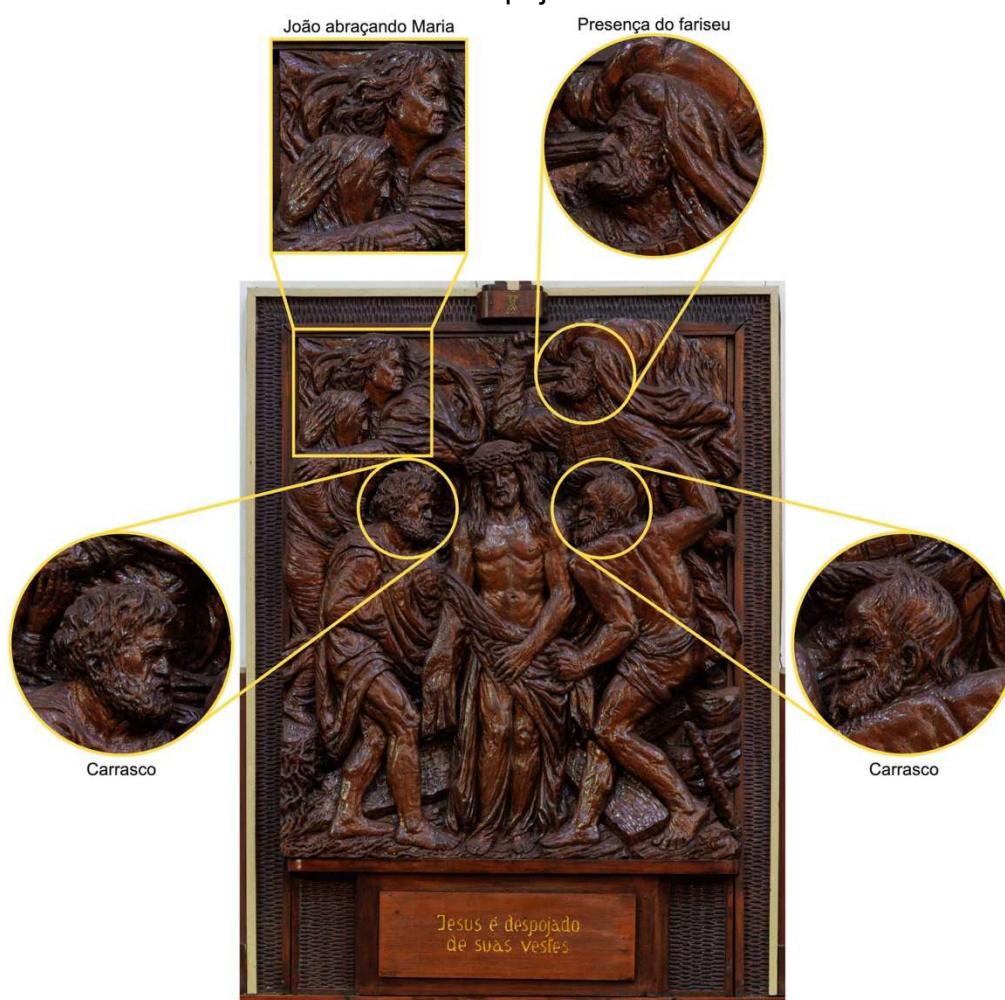
O fariseu encara São João ameaçadoramente e tem um braço levantado com punho cerrado, mostrando um ataque iminente. Seu manto sugere movimento, mas tem apenas uma direção, talvez por prevalecer somente um sentimento: a agressão. O carrasco da esquerda de Jesus retira-lhe as vestes. O rosto contrito, tronco encolhido e mãos unidas podem indicar certa compaixão pelo condenado. O carrasco da direita de Jesus, ao contrário, parece ter prazer em expor Jesus à vergonha e à humilhação. O seu rosto expressa satisfação, enquanto uma das mãos puxa as vestes de Jesus para baixo, e a outra está pronta para agredi-lo.

Embora seja humilhante ficar sem roupa em público, Jesus não tem expressão de alguém aviltado, mas se mostra entristecido com os acontecimentos. Ele mantém o corpo ereto e, com uma das mãos, segura seu manto com suavidade, enquanto a outra, aberta para fora, não oferece qualquer resistência ao que vai acontecer.

Heise vai fazendo as suas escolhas ao longo do processo de criação da via-

sacra, esculpindo os quadros de forma a desencadear imagens que se associam entre si, conseguindo passar toda uma história pelas lentes de sua criação. A sua visualidade é reproduzida na madeira, revelando o artista barroco que busca traduzir e desvelar na sua arte a plasticidade do pensamento. O escultor procura fazer com que as suas ideias se articulem no decorrer das passagens e se tornem visualmente poéticas e significativas para o espectador. A busca de elementos reveladores e sua combinação resultam numa confluência de forças de modo a agrupar detalhes que se entrecruzam na trajetória da criação.

Foto 10 – Jesus é despojado de suas vestes



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Atualmente a grande exposição das pessoas tende a deixar tudo válido e permitido. Mas nem sempre foi assim. A vergonha incomoda e machuca, e há muitos sentimentos associados a ela, como humilhação, culpa etc. Embora causem constrangimento, a vergonha ocorre de modo interno e individual; e a humilhação

acontece quando algo íntimo é exposto, descaradamente.

Verztman (2014) explica que há autorrebaixamento na vergonha e na humilhação. Na vergonha, o sujeito se sente rebaixado diante de seus ideais. A humilhação é o sentimento de ser rebaixado pelo outro e implica violência intencional.

Jesus, na humilhante situação de ficar sem roupa em público, assume a postura de rei humilhado e envergonhado, mostrando a sua condição humana:

Hebreus cita, ele 'sofreu a cruz, desprezando a vergonha'. Se Adão e Eva trouxeram a vergonha ao mundo, então é possível dizer que Cristo amorosamente trouxe para si a vergonha do mundo desde a queda deles, a fim de salvar o mundo da prostração e vergonha (Ferne, 1998, p. 21, tradução nossa)³⁸.

O crítico genético observa como a sequência dos fatos registrados pelo artista guardam marcas de uma busca pelas imagens que mais possam impactar o espectador. Tais imagens procuram sugerir mobilidade, plasticidade e o movimento do pensamento do criador, ou seja, como ele processa o mundo com seu olhar crítico e a sua reflexão a respeito dos episódios que narra com seu cinzel.

5.2.11 O décimo primeiro painel: “Jesus é pregado na cruz”

Aproximando-se do final da via-sacra, Heise insere elementos significativos para a contemplação dos fiéis e que ampliam o espectro do texto bíblico.

³⁸ “Yet, as Hebrews says, he ‘endures the cross, despising the shame’ (12.2). If Adam and Eve brought shame into the world, then it is possible to say that Christ lovingly takes upon himself the shame of the world dating back to their Fall in order to save the world from prostration and shame”.

Foto 11 – Jesus é pregado na cruz



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

De início, há a presença do soldado romano com olhar de piedade para com Jesus Cristo. Esse elemento contrasta com a estação anterior e com o próprio texto bíblico, segundo o qual, os soldados teriam sorteado sua túnica. Na citação do evangelho de João 19, 24, Bíblia, lemos: “Disseram, pois, uns aos outros: “Não a rasguemos, mas deitamos sorte sobre ela, para ver de quem será.” Assim se cumpria a Escritura: Repartiram entre si as minhas vestes e deitaram sorte sobre a minha túnica. Isso fizeram os soldados”. Porém, da mesma maneira, talvez esse elemento artístico esteja antecipando a afirmação do centurião romano acerca da divindade de Jesus, conforme está relatado no evangelho de São Mateus 27, 54, Bíblia, que diz: “O centurião e seus homens que montavam guarda a Jesus, diante do estremecimento da terra e de tudo o que se passava, disseram entre si, possuídos de grande temor: ‘Verdadeiramente, este homem era Filho de Deus!’”.

Um pouco mais abaixo aparece a figura dos dois batedores pregando as mãos de Jesus. Heise busca incluir, no painel, elementos fidedignos da crucificação, pois o cravo nas mãos do batedor, à direita da imagem, tem tamanho semelhante ao

encontrado e exposto na Basílica da Santa Cruz de Jerusalém, em Roma³⁹, retratando com bastante verossimilhança os sofrimentos de Cristo na Cruz.

Heise tenta impactar fortemente seus contempladores. Sendo conhecedor da cultura romana, ele como qualquer outro apreciador das leituras clássicas entenderia como a crucificação era vista. “Naquele tempo a crucificação era considerada a execução mais terrível e temida. Flavio Josefo a considera ‘a morte mais miserável de todas’ e Cícero a qualifica como ‘o suplício mais cruel e terrível’” (Pagola, 2013, p. 464). Retratar este momento e retirar permanentemente a emoção e a dor interior deviam ter sido de grande complexidade para Heise que escolhe os elementos certos para criar o efeito correspondente a um testemunho muito sóbrio da Bíblia, mas que implica uma execução das mais ignominiosas para os romanos.

Outra figura habitual e agora mais enfática na obra é a presença do fariseu à direita da imagem, o qual, com expressão alegre, expressa os insultos e zombarias descritos no evangelho de São Mateus 27,27, Bíblia, especialmente a seguinte frase: “Aos outros salvou; salve-se a si mesmo, se este é o Cristo, o escolhido de Deus”. Conforme relato bíblico, tais zombarias foram proferidas quando Jesus já estava crucificado. Talvez o artista tenha escolhido mostrá-las nessa estação, com o intuito de representar outros elementos na próxima, em especial, a conversão dos romanos.

Nessa estação em que Cristo é pregado na Cruz, Heise apresenta Jesus quase desfalecendo após tanto sofrimento e os carrascos furiosamente fixando os seus braços na Cruz a marteladas. Assim como em outras estações, o fariseu de “sorriso satânico” de prazer, também é registrado neste quadro. O centurião romano, a cavalo, causa uma impressão dúbia, pois, embora seja um algoz, parece estar consternado com a situação de Jesus, e seu braço estendido associado à posição superior, faz pensar em um anjo consolador.

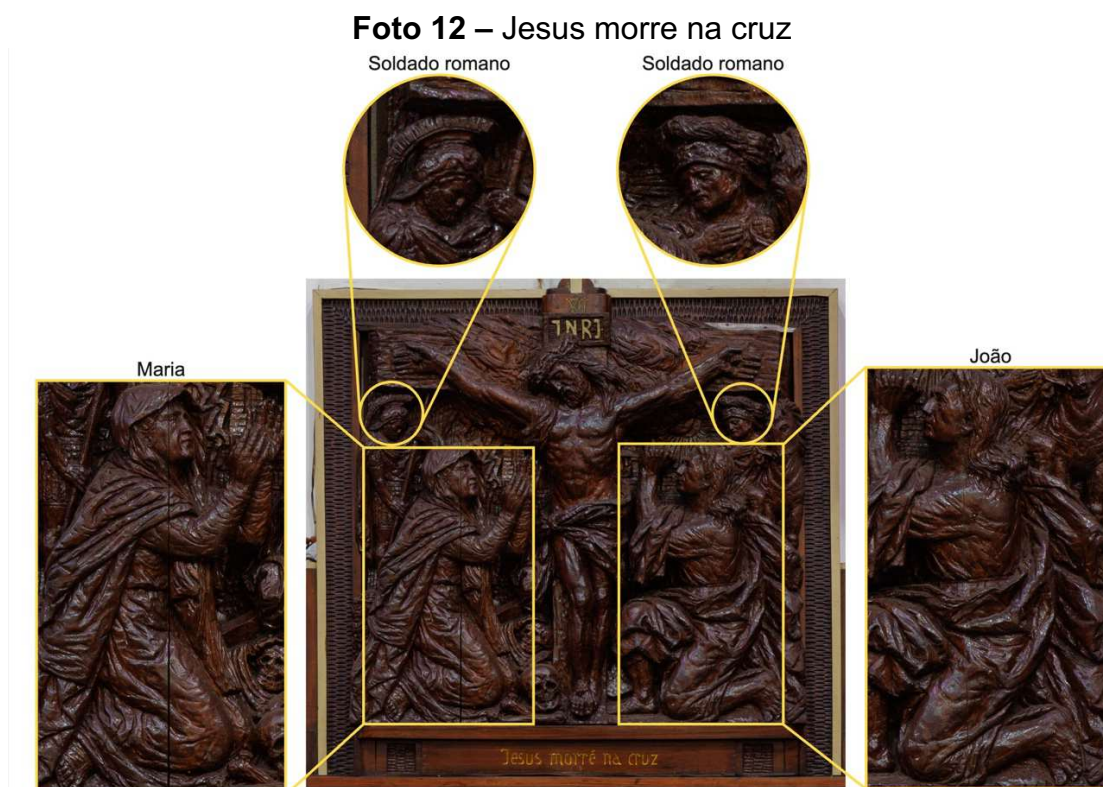
Aqui Heise faz acontecer estilisticamente o ápice do sofrimento de Cristo, fixado na Cruz com pregos e martelo, como se fosse um objeto. Além da intensa dor física já sofrida pelos maus tratos com as chicotadas e a coroa de espinhos, seu corpo pendurado na Cruz pode ser rasgado com o seu próprio peso. É lícito pensar que a dor física de Jesus foi acompanhada de humilhação, ingratidão, desprezo, inveja,

³⁹ Disponível em: <https://www.iubilaeum2025.va/it/pellegrinaggio/cammini-giubilari-dentro-roma/il-pellegrinaggio-delle-sette-chiese/basilica-di-santa-croce-in-gerusalemme.html>. Acesso em: 02 maio 2025.

injustiça e traição. Toda essa proposta visual vai se delineando no quadro da décima primeira estação. Heise ativa a percepção do espectador registrando diversas sensações que fazem-no visualizar diferentes perspectivas da cena, como observado nos detalhes colocados em evidência.

5.2.12 O décimo segundo painel: “Jesus morre na cruz”

“Levaram então consigo Jesus. Ele próprio carregava a sua cruz para fora da cidade, em direção ao lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgota. Ali o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado, e Jesus no meio” (Bíblia, João 19,17-18). Esta estação retrata a crucificação de Jesus e sua morte. O artista busca marcar o aspecto espacial por meio dos crânios presentes na imagem. O lugar da crucificação de Jesus é denominado Gólgota (em aramaico: *Gûlgaltâ*; em grego: Κρανίου Τόπος). É um local fora das muralhas de Jerusalém que significa “lugar da caveira” ou “monte da caveira”. Portanto, a presença dos crânios no painel ilustra de modo eficaz o eixo da transmutação de formas que se pode depreender da criação de Heise, em que signos verbais são transmutados em estímulos visuais.



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Aqui, Heise expressa perfeitamente o que foi narrado na estação anterior sobre a conversão dos soldados romanos. Ele retrata ambos os soldados em sinal de reverência. Não somente, o artista busca representar um soldado romano com uma lança, numa provável alusão a São Longuinho, soldado que perfurou o lado de Cristo, como narrado no evangelho de São João 19,31, Bíblia: “Os judeus temeram que os corpos ficassem na cruz durante o sábado, porque já era a Preparação e esse sábado era particularmente solene. Rogaram a Pilatos que se lhe quebrassem as pernas e fossem retirados”.

Além disso, aqui aparecem as duas figuras mais importantes da cena, São João e a Virgem Maria, conforme relatado no evangelho de São João 19, 26-27, Bíblia: “Quando Jesus viu sua mãe e perto dela o discípulo que amava, disse à sua mãe: “Mulher, eis aí teu filho.” Depois disse ao discípulo: “Eis aí tua mãe.” E dessa hora em diante o discípulo a levou para sua casa.” Foi antes de sua morte que Jesus entregou sua Mãe, Maria, ao Apóstolo João, e a este foi ordenado que a recebesse como Mãe. Nesta cena, está prefigurada a Igreja, pois, conforme ensina o Catecismo da Igreja Católica, em seu parágrafo 964, cujas verdades de fé podem ter sido a inspiração de Heise:

O papel de Maria em relação à Igreja é inseparável da sua união com Cristo e decorre dela diretamente. Esta associação de Maria com o Filho na obra da salvação, manifesta-se desde a concepção virginal de Cristo até à sua morte. Mas é particularmente manifesta na hora da sua paixão. Vemos ainda no II Concílio do Vaticano, Const. dogm. *Lumen Gentium*, 58: a seguinte expressão: A Bem-aventurada Virgem avançou na peregrinação de fé, e manteve fielmente a sua união como Filho até à Cruz, junto da qual esteve de pé, não sem um desígnio divino; padeceu acerbamente com o seu Filho único e associou-se com coração de mãe ao seu sacrifício, consentindo amorosamente na imolação da vítima que d’Ela nascera; e, por fim, foi dada por mãe ao discípulo pelo próprio Jesus Cristo, agonizante na Cruz, com estas palavras: ‘Mulher, eis aí o teu filho’ (Bíblia, João 19, 26-27).

A conclusão para tal inclusão como elemento artístico está prefigurado na forma pela qual Heise esculpiu São João, pois, como apóstolo e sacerdote ordenado na Santa Ceia, ao ajoelhar-se como se fizesse uma genuflexão, estaria realizando o mesmo ato que atualmente os Sacerdotes realizam ao subir ao altar, que misticamente representa a atualização do Gólgota ou Calvário.

Ainda se observa que o autor busca expressar, esculpindo a Virgem Maria com os braços estendidos, o ato inicial da célebre escultura de Michelangelo, denominada Pietà, na qual Maria coloca em seu colo o corpo do Filho, recém-descido da Cruz.

Vários elementos artísticos são incluídos na tela, especialmente uma escada ao lado direito da imagem e uma caveira ao lado esquerdo. Ainda acima da caveira aparece, ao longe, o que poderia ser o Templo de Jerusalém.

Na décima segunda estação em que aparece Jesus morto e crucificado, e Nossa Senhora e São João, ajoelhados um de cada lado, ao fundo há dois soldados romanos. O soldado com a lança certamente é o que transpassou o lado esquerdo de Jesus de onde saiu água e sangue, segundo relato bíblico: “Chegando, porém, a Jesus, como o vissem já morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados abriu-lhe o lado com uma lança e, imediatamente, saiu sangue e água.” (Bíblia, João 19, 33-34).

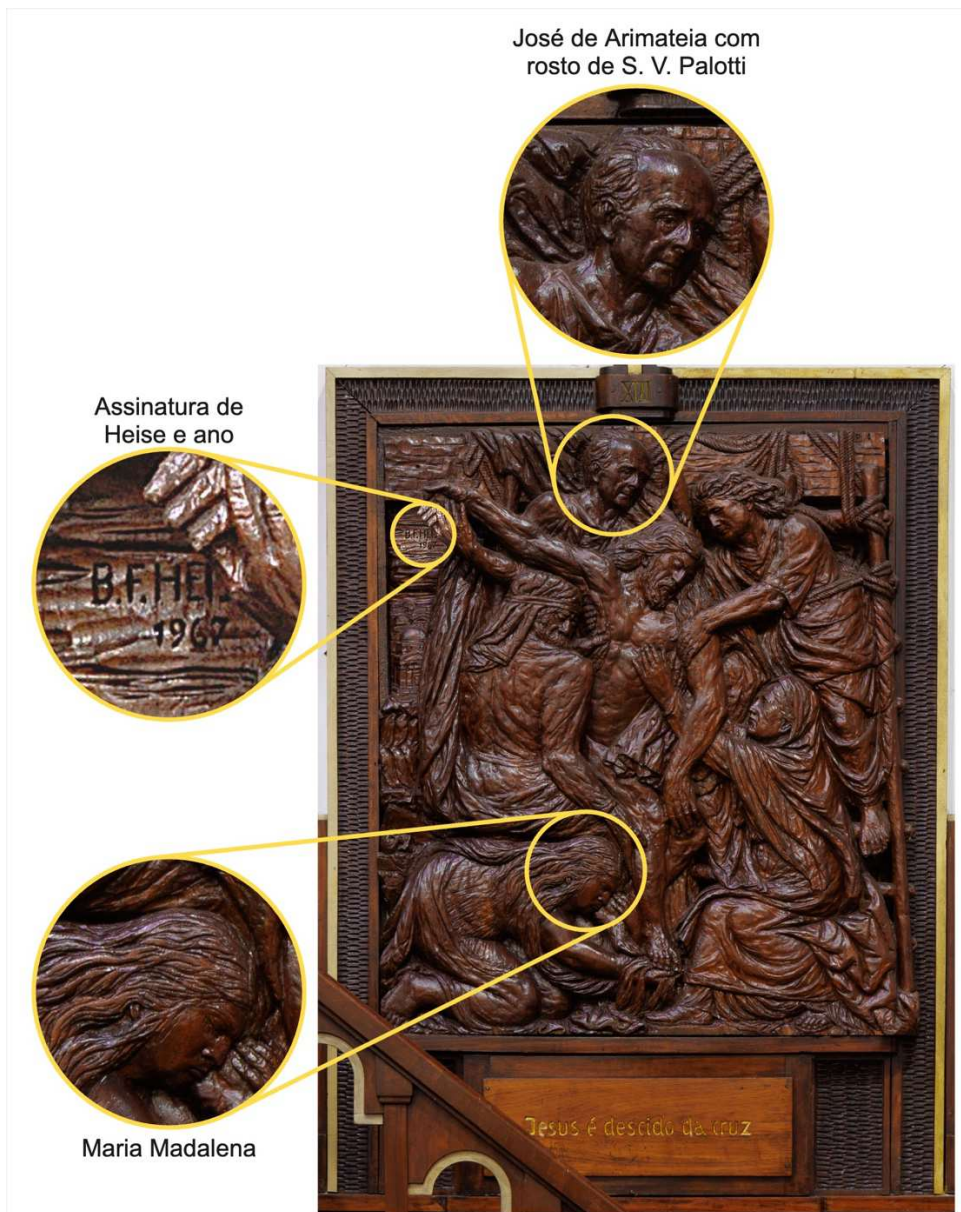
É de se notar que o soldado montado a cavalo vai se convertendo ao longo das estações, sendo que, na estação anterior, ele já parecia estar ajudando Jesus. Esta é a estação em que a Virgem Maria está mais triste, com os olhos fechados e imersa em lágrimas, e tem as mãos para cima em ato de súplica e entrega a Deus.

Quando a tristeza causa uma dor muito profunda, o peso da abundância das lágrimas silencia, levando o homem a buscar consolo na fé. João, pesaroso, também tem as mãos voltadas para cima, postura presente em várias passagens bíblicas, principalmente nos Salmos, simbolizando a entrega: “Vós que servis na casa de Deus pelas noites. Levantai vossas mãos para o santuário. Bendizei a Deus! (Bíblia, Salmo 134)”. Percorrer os caminhos da construção de uma obra de arte é dar nova vida a este trabalho, mostrando o movimento da criação e buscando entender como o artista busca representar a realidade vinda do texto bíblico. Ao observar como Heise elabora as imagens, buscamos nos aproximar da forma como ele configura a sua visão dessa realidade, traça o seu caminho construtivo e concebe o seu pensamento.

5.2.13 O décimo terceiro painel: “Jesus é descido da cruz”

Piedade não é apenas sentir dó ou pena de alguém. Na piedade existe respeito, deferência e busca de compreensão do sofrimento do outro. No sentido religioso, piedade é um dos sete dons do Espírito Santo que ajuda a amar a Deus sobre todas as coisas e aos outros como irmãos.

Foto 13 – Jesus é descido da cruz



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Na décima terceira estação da via-sacra, aparece Jesus morto sendo retirado da Cruz por três pessoas: a Virgem Maria, São João e José de Arimateia, estando ainda Maria Madalena, a apoiar os pés dele. Também há um romano com o rosto de São Vicente Pallotti, que talvez seja uma homenagem do artista ao santo, pois a via-sacra está em uma igreja Palotina. Na parte superior está Nicodemos, fariseu que encontrava Jesus à noite para não ser reconhecido.

José de Arimateia teria pedido autorização a Pôncio Pilatos para sepultar Jesus, conforme relatado no evangelho de São Lucas 23,51, Bíblia: “Ele não havia concordado com a decisão dos outros nem com os atos deles. Originário de Arimateia,

cidade da Judeia, esperava ele o Reino de Deus”. Por ser um membro do Sinédrio, de idade avançada, discípulo às escondidas de Jesus, ele pode ter sido representado pela figura masculina logo acima da imagem.

É válido ressaltar a forma como Heise representa as outras mulheres que estavam no momento da crucificação e morte de Jesus. Nesta estação ele representa um acontecimento bíblico de grande respeito e adoração, presente no evangelho de São Lucas.

Tal cena não está presente no relato bíblico da descida de Jesus da Cruz. No entanto, foi o modo que o artista encontrou para representar os acontecimentos desta estação de uma forma ainda mais piedosa, pois a mulher, com seu cabelo, está impedindo que os pés de Jesus toquem o chão.

Uma mulher pecadora da cidade, quando soube que estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro cheio de perfume; e, estando a seus pés, por detrás dele, começou a chorar. Pouco depois suas lágrimas banhavam os pés do Senhor e ela os enxugava com os cabelos, beijava-os e os ungia com o perfume (São Lucas 7, 37-38, Bíblia).

A passagem transportada por Heise para o décimo terceiro painel, relata que Jesus está jantando na casa de um fariseu chamado Simão, quando uma mulher de má fama entra e se aproxima de Jesus, chorando e se jogando aos seus pés. O anfitrião questiona se Jesus é realmente um profeta, pois não impediu a mulher de tocar nele considerando tratar-se de uma pecadora. Diante da indignação do fariseu, Jesus conta a parábola dos dois devedores perdoados, ensinando que quem demonstra amor, deve receber o perdão. O gesto praticado por Jesus é rico de significado para a sociedade de sua época e sinaliza para uma vivência misericordiosa e com compaixão diante das pessoas que sofrem discriminação.

Aqui Heise aciona a sua memória a fim de fazer reflexões acerca da criação. A imagem da mulher, transposta para o décimo terceiro painel, atua como uma solução para expressar o que se passa na mente do artista. Ele incorpora ao seu projeto poético elementos dos mais diversos, recriando as passagens da via-sacra e agregando a elas nova dimensão. Esses são recursos que permitem ao escultor direcionar o seu percurso criativo, deixando que as suas ideias tomem forma com um único propósito – atingir a sua meta. Por vezes, a Pietà é usada para representar esta estação da via-sacra, onde a Virgem Maria está sentada, segurando o corpo do filho morto. As cinco pessoas retiram o corpo de Jesus com cuidado, e todos têm a mesma

expressão de respeito. A posição de cada um deles, agachado, sentado e em pé, é distribuída no quadro, de modo a circundar o corpo de Jesus. Esse painel, assim como a quarta estação da via-sacra, trazem a assinatura de Heise, o que autentica a sua autoria. No décimo terceiro painel, além da assinatura, também podemos identificar o ano em que a estação da via-sacra foi esculpida, ou seja, 1967. Isso permite integrar à obra no contexto histórico em que foi produzida.

5.2.14 O décimo quarto painel: “Jesus é depositado no santo sepulcro”

“Depois disso, José de Arimateia, que era discípulo de Jesus, mas ocultamente, por medo dos judeus, rogou a Pilatos a autorização para tirar o corpo de Jesus. Pilatos permitiu. Foi, pois, e tirou o corpo de Jesus. Acompanhou-o Nicodemos (aquele que anteriormente fora de noite ter com Jesus), levando umas cem libras de uma mistura de mirra e alóes. Tomaram o corpo de Jesus e envolveram-no em panos com is aromas, como os judeus costumam sepultar. No lugar em que ele foi crucificado havia um jardim, e no jardim um sepulcro novo, em que ninguém ainda fora depositado. Foi ali que depositaram Jesus por causa da Preparação dos judeus e da proximidade do túmulo” (Bíblia, João 19, 38-42).

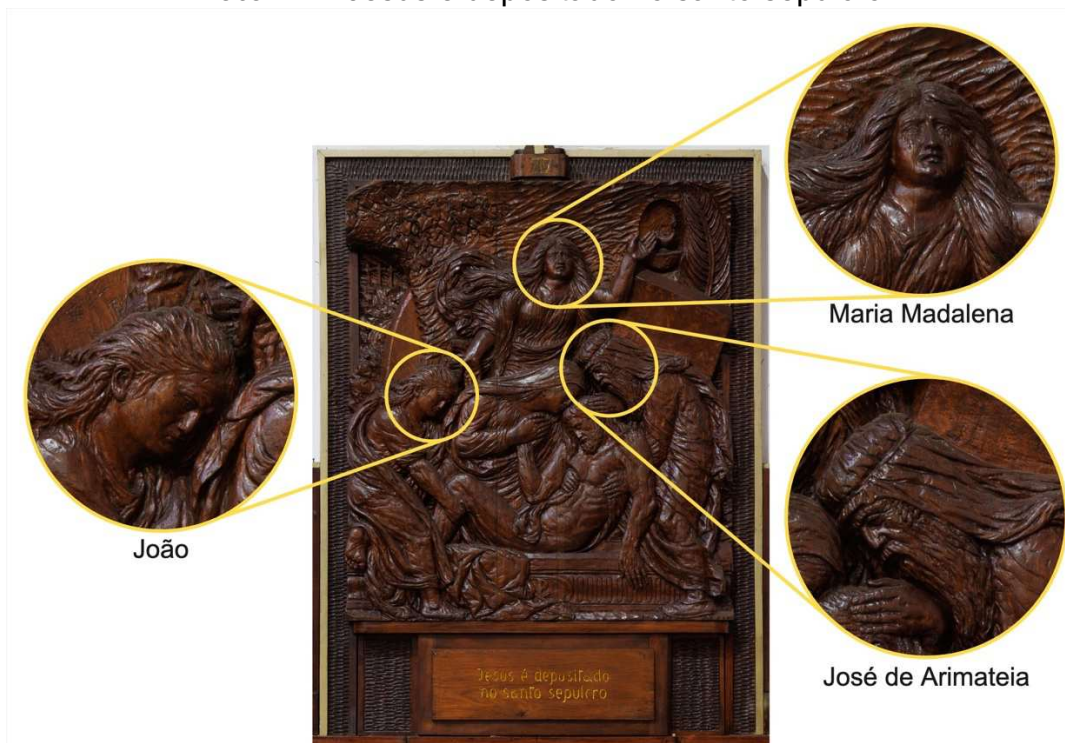
Na décima quarta Estação da via-sacra, Jesus é depositado no Sepulcro, aparecem cinco personagens: Jesus, Maria, João Evangelista, Maria Madalena e José de Arimateia. Nessa estação, vários elementos transcendem a compreensão da própria estação, pois o artista busca dar identidade à Paróquia que servirá de lugar para sua arte. Começando de baixo para cima, é possível perceber que a própria “mesa” ou “altar” onde está sendo repousado o Corpo de Jesus é idêntico ao que se encontra na paróquia, no qual o próprio autor incluiu a sigla grega “Px” sobreposta, remetendo às duas primeiras letras da palavra “Χριστός” (Christós), que significa “Cristo”. Assim, as duas letras juntas formam um monograma de Cristo.

Toda a cena se passa dentro do sepulcro, uma vez que, do lado esquerdo da imagem e logo acima, é possível ver, ao longe, as três cruzes onde outrora estiveram Jesus e os dois ladrões, bem como uma pedra redonda, que posteriormente seria rolada para fechá-lo. Ainda, na própria estação, do lado direito acima, encontra-se uma lamparina a óleo, confirmando o caráter espacial da cena, tendo em vista ser esse elemento muito utilizado na época.

No painel, vemos Nossa Senhora novamente e São João, despedindo-se do seu filho. Aqui Heise busca representar, inclusive, o manto com o qual o corpo de Jesus seria enrolado e que, após a Ressurreição, ficaria dentro do túmulo, conforme

relato bíblico no evangelho de São João 20,6, Bíblia: “Chegou Simão Pedro que o seguia, entrou no sepulcro e viu os panos postos no chão”. Atualmente esse manto se encontra na Basílica do Santo Sudário, e já foi objeto de vários estudos científicos que demonstraram a veracidade dos fatos narrados na Paixão de Cristo⁴⁰.

Foto 14 – Jesus é depositado no santo sepulcro



Fonte: Acervo da Paróquia Rainha dos Apóstolos.

Heise esculpe João segurando o corpo sem vida de Jesus, pelas pernas, enquanto José de Arimateia o segura pelos braços. O jovem João faz menos esforço que José de Arimateia, que, além de ser um senhor mais velho, está levantando a parte mais pesada do corpo de Jesus. Ambos, porém, cada um a seu modo, cumprem sua tarefa com deferência e gravidade. Por fazerem a mesma atividade, os dois mantêm a posição corporal com os troncos inclinados e um pé de apoio no chão. O rosto de Arimateia é mais sofrido que o de João, que talvez tenha o coração mais tranquilo por sempre ter demonstrado seu amor a Cristo. Maria, mãe de Jesus, carinhosamente abraça e beija o filho, segurando-lhe a cabeça com uma das mãos. Nota-se que, dos quatro personagens, ela é a que tem a expressão mais serena.

⁴⁰ Disponível em: https://bibliotecacatolica.com.br/blog/formacao/santo-sudario/?srsltid=AfmBOoqQv5UFI8nTQnov-_afbYEVJYxUHFnlwx_n1mgeQQOWw2oSN4JI. Acesso em: 03 jul. 2025.

Juntos, Maria, João e José de Arimateia formam um único bloco coeso, que envolve e cuida do corpo morto de Jesus. A figura de Maria Madalena ao fundo está totalmente desligada deles. É a única que não acolhe Jesus com as mãos; pelo contrário, com as palmas das mãos abertas, em pé, cabelos soltos, quase em desvario, olha para algum lugar distante. O corpo de Jesus está sobre uma base baixa. Ao fundo, do lado direito, há uma possível tocha de luz e outros elementos que sugerem um local reservado e de pequena dimensão.

Figura 8 – Maria Madalena



Fonte: Guido Reni (1616), óleo sobre tela, 76 x 48 cm. Acervo de Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

A expressão do rosto de Maria Madalena parece ter sido inspirada na pintura de Guido Reni, intitulada *Maria Madalena*, uma obra-prima do estilo barroco, criada em 1616. Reni foi um pintor italiano, conhecido por seu classicismo estético. Ele pintou principalmente obras religiosas. O quadro de Maria Madalena caracteriza-se pelo uso de cores grossas e iluminação dramática, típico do estilo barroco, e seu trabalho foi amplamente influente. A composição da pintura apresenta Maria Madalena no centro da imagem e é representada com delicadeza e elegância, exibindo uma expressão de profunda devoção e arrependimento em seu rosto, o que deve ter levado Heise a

utilizar esta imagem como inspiração para sua arte⁴¹.

Os painéis esculpidos por Heise apresentam uma diversidade de manifestações visuais que funcionam como elementos conectores que unem, relacionam e dão sentido às diferentes passagens que compõem a via-sacra. Esses elementos marcadamente visuais funcionam como ponte, estabelecendo conexões e criando um fluxo que guia os fiéis pela obra, permitindo uma compreensão mais profunda e integrada de seu significado. É possível perceber nos painéis da via-sacra, que Heise se deixava influenciar pela expressividade dos textos bíblicos. Essa é uma obra de arte que importa não apenas por sua relevância, mas por aquilo que diz e pela sua capacidade de comunicar-se e de influenciar o espectador, ou seja, os elementos constitutivos da obra vão se associando em conjuntos significativos, em direção a uma meta.

No sexto e último capítulo, destacamos a importância cultural da igreja Rainha dos Apóstolos para a cidade de Londrina. Além dos aspectos arquitetônicos e artísticos que enaltecem a paróquia, sua história se entrelaça com o desenvolvimento da cidade, como testemunha silenciosa das suas transformações urbanas e sociais. A igreja abriga obras de arte únicas, como as esculturas de Bernhard Franz Heise, os vitrais produzidos pela Casa Conrado, pioneira na produção de vitrais no Brasil, além de trabalhos de Joaquim Henrique de Aragão.

⁴¹ Disponível em: <https://pt.artsdot.com>. Acesso em: 19 ago. 2025.

6 A IMPORTÂNCIA CULTURAL DA IGREJA RAINHA DOS APÓSTOLOS

Achamos oportuno tecer algumas considerações sobre o legado que Heise deixou para o acervo artístico e cultural da cidade de Londrina, destacando alguns dados que marcam a importância cultural da arte que aqui foi deixada como herança e patrimônio. Assim como qualquer outra comunidade, a cidade de Londrina se estabeleceu, ao longo de suas nove décadas, por meio dos sonhos e da construção de diferentes memórias das pessoas que aqui se instalaram. E essa memória traz consigo um conjunto ilimitado de arte e beleza.

Sem dúvida, a arte eleva e enobrece. E, por trás de uma criação artística, existem mãos que se desdobraram para edificá-la. A fim de confirmar a importância da Paróquia Rainha dos Apóstolos para a população londrinense, em especial para a comunidade católica, foram registrados alguns testemunhos de pessoas que vivenciaram a gênese deste templo e acompanharam o nascimento desta paróquia, participando dela, até hoje.

6.1 RECORTES E PERCEPÇÕES

“Na minha época, eu participava ainda quando não era paróquia”. Essa é a afirmação de Pedro Sanchez, paroquiano pioneiro da igreja Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos. Ao dirigir tais palavras, ele, que atuou como ministro extraordinário da Sagrada Comunhão por 24 anos, faz refletir sobre quão rica é a história da igreja para a cidade de Londrina. Os primeiros padres palotinos, vindos da Alemanha, praticamente trouxeram o catolicismo para nossa cidade. É importante ressaltar que a Catedral Metropolitana teve diversos sacerdotes palotinos na sua condução - antes mesmo de Londrina ser elevada ao *status* de Diocese.

Nesse contexto, o relato do senhor Sanchez, ao afirmar que participou da comunidade antes da existência da paróquia, revela o cenário da nascente cidade de Londrina. À época, a igreja então existente era parte integrante do seminário dos Padres Palotinos de São Vicente Pallotti, que permanece até hoje situado na Rua Cândido Betoni, 164, onde, segundo o paroquiano, apenas havia a celebração das Santas Missas, sem a realização de batizados ou casamentos. É interessante notar que o território em que a Paróquia se encontra, nem sequer pertencia ao perímetro

urbano de Londrina. Segundo outros paroquianos pioneiros, nas redondezas da Paróquia existiam pouquíssimas casas, contando com grande número de plantações e a linha férrea que ligava Londrina à região litorânea do Paraná.

A igreja, construída no complexo do seminário, com traços arquitetônicos sóbrios, mas imponentes, logo se tornou referência visual e espiritual para os moradores locais. Em 1958, sua elevação canônica à condição de paróquia marcou um momento decisivo: nascia uma das primeiras paróquias com atuação intensa fora do centro de Londrina, antecipando o crescimento urbano que a cidade experimentaria nas décadas seguintes.

Ao longo dos anos, a Paróquia Rainha dos Apóstolos não foi apenas um ponto de pregação e culto, mas um centro irradiador de civilização e solidariedade cristã. Por meio de grupos de jovens, catequese, festas religiosas e formação permanente, ela moldou gerações de católicos conscientes de sua fé e de seu papel social. O coral, as procissões, as novenas e a devoção à Maria Rainha dos Apóstolos ajudaram a consolidar uma identidade própria e profunda entre os paroquianos. A paróquia também foi pioneira na beleza litúrgica e artística. Seus vitrais, entalhes em madeira, pinturas e símbolos catequéticos são testemunhos de sua importância. Ainda hoje a igreja preserva um estilo tradicional que a diferencia de muitas outras construções, oferecendo ao “fiel” uma experiência de transcendência.

Com o tempo, Londrina cresceu e se diversificou, tornando-se uma cidade universitária e um importante polo de desenvolvimento estadual e regional. E a Paróquia Rainha dos Apóstolos continua viva e atuante, mantendo o espírito missionário dos palotinos, adaptando-se às novas realidades. Para maiores informações sobre o desenvolvimento de Londrina, sugerimos a leitura do livro *Londrina de braços abertos: 90 anos*, de autoria de Wilhian Santin. Trata-se de um registro de 454 páginas que abrange a história da cidade, entre os anos 1920 e 2020, e aborda diferentes aspectos, da colonização até os seus noventa anos, comemorados em 10 de dezembro de 2024, uma vez que a cidade foi fundada em 10 de dezembro de 1934.

O senhor Sanchez afirmou serem muito famosas as feiras paroquiais, também conhecidas como quermesses, da comunidade: “A nossa Paróquia era muito requisitada nas quermesses, vinha gente de todo lado, muito famosa”. Assim sendo, mais do que simples festividades, essas celebrações se consolidaram, ao longo das

décadas, como momentos privilegiados de convivência comunitária, expressão cultural e fortalecimento da fé popular. Realizadas anualmente, sobretudo no contexto da festa junina, as quermesses reuniam e ainda reúnem pessoas de diversas regiões da cidade, num ambiente de alegria, partilha e tradição.

Ao longo do tempo, as quermesses da paróquia se tornaram ponto de encontro entre as gerações: idosos, adultos, jovens e crianças compartilham memórias, tradições e esperanças, sob a inspiração da Rainha dos Apóstolos. Muitas famílias recordam com carinho os tempos em que os filhos pequenos ajudavam nas barracas, ou as apresentações de quadrilhas e danças típicas que envolviam toda a catequese, como relatado por outros paroquianos pioneiros, ao afirmarem sobre o envolvimento de toda a comunidade nestas festividades.

6.2 IMPRESSÕES PROVOCADAS

A Paróquia Rainha dos Apóstolos constitui um marco tanto histórico quanto espiritual na região. Conhecida popularmente como “Igreja do Shangri-lá”, possui origem que remonta às iniciativas dos padres palotinos que atuaram no Norte do Paraná, desde os primórdios da colonização de Londrina. Ainda na década de 1940, junto ao Seminário São Vicente Pallotti, ergueu-se a igreja matriz sob o reitorado do padre Carlos Giebel (1947-1953)⁴². Essa capela do seminário, situada então fora do perímetro urbano, foi elevada à categoria de paróquia em 20 de fevereiro de 1958, tendo Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos como padroeira, e o padre José Roth (palotino de origem alemã) como primeiro pároco.

A Igreja apresenta uma beleza singela, porém distinta, marcada por elementos únicos que enriquecem seu valor como patrimônio cultural e sagrado para a cidade de Londrina. A Igreja Rainha dos Apóstolos já é um símbolo de identidade e pertencimento para a comunidade local, testemunhando não somente as várias gerações de fiéis que ali passaram ao longo dos seus 77 anos, mas das transformações urbanas da cidade de Londrina, que se tornou um grande centro cultural e econômico do Norte do estado do Paraná.

A memória ocupa um lugar central tanto no psiquismo humano como na

⁴² Disponível em: <https://www.londrinahistorica.com.br/publicacoes/371/a-paroquia-nossa-senhora-rainha-dos>. Acesso em: 22 maio 2025.

formação e consistência de uma cultura. Na língua hebraica há uma palavra-chave para expressar a interconectividade do tempo tanto na vida do indivíduo como do povo. Trata-se da palavra *tikvah*, que se refere a uma corda bamba entre o passado e o futuro.

O homem que espera, não aquele que renuncia, mas aquele que vive uma tensão fecunda, é sustentado pela memória de uma história que direciona para o futuro. Este fenômeno poderia ser chamado de princípio esperança, como o denominou o pensador Ernst Bloch (2007). *Tikvah* é o fio condutor de todo o imaginário bíblico hebraico cristão que perpassa toda escritura do Gênesis ao Apocalipse. É o seu fio condutor. Trata-se de um significado que vai além de um simples desejo ou esperança passiva. É uma expectativa ativa, uma forte crença na realização de algo positivo, mesmo em tempos de desgraças.

Em inglês e alemão temos duas palavras: *hope* e *hoffen*, que expressam muito bem esta esperança ativa, ao contrário da passividade das palavras *wait* e *warten*. Nas línguas latinas, não há essa riqueza de diferenciação. Nesse sentido, o imaginário bíblico penetrou profundamente na cultura ocidental, no seu modo de fazer literatura, filosofia e produzir arte nos mais diversos âmbitos, tanto no campo religioso e sagrado, como nas artes seculares. Em todos os setores da cultura, o imaginário bíblico, mesmo inconscientemente, está presente nas ligações e processos sociais.

6.3 NOTAS SOBRE A IGREJA E SUA IMPORTÂNCIA CULTURAL

Partindo do pressuposto de que é evidente a relevância espiritual de um templo católico, é importante analisar o valor arquitetônico, artístico e social da Igreja Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos, deixando para o final, portanto, as considerações de natureza propriamente religiosa. Em termos arquitetônicos, a Igreja Rainha dos Apóstolos se destaca por sua estrutura tradicional, com uma ampla na central, um coro no fundo e uma mesa de Comunhão a separar o presbitério do átrio — elementos felizmente conservados, mesmo em meio à verdadeira revolução que agitou os templos católicos nos anos posteriores ao Concílio Vaticano II. Externamente sua estrutura, com torre e sino, é igualmente tradicional, sendo uma das poucas igrejas de Londrina que conservam o aspecto tradicional de um edifício religioso.

O valor disso, em termos culturais, é inestimável. Graças à preservação de sua

arquitetura antiga, um pedaço da história de Londrina está conservado nesta igreja. Os cidadãos londrinenses podem se orgulhar da Igreja Rainha dos Apóstolos como um “cartão postal” de sua terra, não menos importante que o belo Lago Igapó, o Museu Histórico de Londrina, ou qualquer outra atração turística aqui presente.

Em termos artísticos, “enchem os olhos” de todos os que visitam a Igreja Rainha dos Apóstolos seus vitrais, retratando os mistérios centrais da fé cristã, suas esculturas em madeira — das quais o crucifixo central é sem dúvida um destaque — e as estações da via-sacra, entalhadas ao redor de toda a igreja pelo escultor Bernhard Heise. São obras não só para inspirar a oração, mas que merecem mesmo um estudo por parte dos especialistas em arte sacra, dada sua qualidade técnica.

Em termos sociais, a comunidade da Igreja Rainha dos Apóstolos é bastante ativa na promoção de eventos que agregam as famílias, reunindo-as para momentos de lazer, alimentação, e simples convívio. Já têm se tornados típicos, por exemplo, o Almoço Mineiro da Rainha e a Festa Julina da Paróquia — sem falar da Festa da Padroeira, sempre celebrada no sábado anterior à solenidade de Pentecostes. As três quermesses acontecem normalmente no meio do ano, recebendo muitas pessoas, para além dos próprios fiéis que frequentam a igreja.

Essas ocasiões de encontro são muitíssimo importantes nos dias de hoje, tão afetados pelo desenvolvimento tecnológico e pela imersão dos indivíduos nas redes sociais. Nunca estivemos tão “conectados” virtualmente e, ao mesmo tempo, tão afastados uns dos outros, erigindo verdadeiros muros a nos separar, pelo puro fascínio com uma tela ou com uma inteligência artificial. Nesse sentido, vale lembrar:

Se a IA for usada para promover contatos genuínos entre as pessoas, ela pode contribuir positivamente para a plena realização da pessoa; pelo contrário, se em vez desses relacionamentos e da conexão com Deus, os relacionamentos forem substituídos por meios tecnológicos, corremos o risco de substituir a relacionalidade autêntica por uma simulação sem vida. (Dicasterio..., 2025, tradução nossa)⁴³.

Em termos espirituais, importa ressaltar que a Igreja Rainha dos Apóstolos tem sido um refúgio para as famílias católicas que procuram — além de beleza artística — clareza de doutrina, reverência no culto e acolhimento pastoral. Vale pontuar, também,

⁴³ si la IA es usada para favorecer contactos genuinos entre las personas, puede contribuir positivamente a la plena realización de la persona; por el contrario, si en lugar de esas relaciones y de la vinculación con Dios se sustituyen las relaciones por los medios tecnológicos, corremos el riesgo de sustituir la auténtica relacionalidad por un simulacro sin vida.

que se trata do único lugar na cidade com um horário fixo para a Missa em língua latina, *versus Deum* (ou seja, com o padre voltado *ad orientem*) e com amplo repertório gregoriano — um tesouro apreciado por muitos, especialmente os jovens, que descobrem nessa forma misteriosa de rezar um ambiente ímpar para o cultivo da piedade e do recolhimento. Por todas essas razões, a Igreja Nossa Senhora Rainha dos Apóstolos é um patrimônio da cidade de Londrina, passível de ser apreciado por toda população.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho de pesquisa, analisamos o processo envolvido na criação da via-sacra da Igreja Rainha dos Apóstolos, patrimônio artístico da cidade de Londrina. A obra é constituída de 14 quadros esculpidos em madeira de cedro e acrescidos de grandes imagens, também em madeira, que formam colunas no corpo da igreja. A referida obra data da década de 1950 e é assinada pelo escultor alemão Bernhard Franz Heise.

O objetivo geral da pesquisa foi discutir uma via de aproximação entre Bíblia, arte e ciência, considerando elementos de materialidades das Sagradas Escrituras, escultura, da Crítica Genética e da Estilística, com especial enfoque na Estilística léxica. A pesquisa foi realizada em diferentes etapas, uma das quais envolveu a análise de referências teóricas acerca da Crítica Genética e da Estilística. O estudo não foi vinculado a esboços, rascunhos, desenhos ou outros materiais que o artista possivelmente tenha utilizado, em razão da dificuldade de acesso a eles. Tais materiais foram buscados de forma intensa, com pessoas e locais específicos, sem êxito, todavia.

As perguntas da pesquisa, portanto, são as que seguem: quais foram os textos bíblicos e as marcas de memória e do estilo artístico de Heise que influenciaram o artista a criar a via-sacra da Paróquia Rainha dos Apóstolos? Quais postulados da Crítica Genética e da Estilística podem ajudar no entendimento dessa transposição da linguagem verbal para a linguagem visual? Buscamos acompanhar como as imagens mentais iam evoluindo a partir do texto bíblico, numa integração com os elementos acrescentados, com base na memória do artista. No caso em estudo, notamos que o texto das escrituras é o verdadeiro rascunho de Heise. Nele se encontra a semente do processo de criação. Nos quadros, Heise amplia as cenas concisas existentes nos textos bíblicos que lhe serviram de inspiração, por vezes lançando mão de elementos constantes em outras passagens.

Na quinta estação – “Simão Cirineu ajuda Jesus” –, por exemplo, a base da cruz que Jesus carrega é retratada como a raiz de uma árvore. Uma antiga tradição da igreja associa a cruz de Cristo à árvore do Jardim do Éden. O relato sobre a Árvore do Éden descreve duas árvores, ou seja, a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. A desobediência de Adão e Eva ao comerem o fruto

da Árvore do Conhecimento é um ponto da narrativa, mas aqui, Heise está sugerindo que se trata da Árvore da Vida, como um símbolo de vida eterna, colocando-a em confronto com a “Árvore da Cruz”, criada para dar a morte, que se transforma, na cena, na “Árvore da Vida Eterna”.

Outro exemplo significativo se encontra no décimo segundo painel – “Jesus morre na cruz”. O lugar da crucificação de Jesus é denominado “Gólgota”, um lugar fora das muralhas de Jerusalém que significa “lugar da caveira”. A presença dos crânios no painel ilustra o eixo da transmutação de formas que se pode depreender da criação de Heise, em que signos verbais são transmutados em signos visuais.

Já no décimo terceiro painel – “Jesus é descido da cruz” –, Heise, para expressar o que se passa na sua mente, transpõe para a estação a passagem que narra o encontro de Jesus com uma mulher de má fama, ou seja, uma pecadora, que se joga aos pés dele, buscando perdão e aceitação, ao que é prontamente atendida. Heise agrega a pecadora ao processo de criação para dar ao momento da retirada de Jesus da cruz, uma nova dimensão.

Em relação às influências artísticas reveladas por Heise em sua produção, no primeiro painel – “Jesus é condenado à morte” –, o escultor reproduz o mesmo tema desenvolvido pelo pintor barroco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio, incluindo os mesmos personagens em sua criação: Jesus, Pilatos e o soldado, que serviram como base da construção do painel, tendo sido esse enriquecido por outros detalhes incorporados pelo artista.

Um outro exemplo de influência artística na criação de Heise, se encontra na décima quarta estação – “Jesus é depositado no sepulcro”. Aqui, Maria Madalena, uma das personagens representados no painel, foi claramente inspirada na tela *Maria Madalena*, do pintor barroco italiano, Guido Reni, que a apresenta com uma expressão de profunda devoção e arrependimento, o que deve ter levado Heise a utilizar essa imagem como motivação para sua arte.

A intervenção do contexto social, cultural e da própria formação do artista podem influenciar a sua obra. Segundo Oliveira (2021, p. 22), na criação

há uma rede de informações e percepções retidas na memória sensível, nutridas e trabalhadas pelo artista que, por sua vez, molda ‘algo novo’, guiado por conhecimentos conscientes e também intuições que se fundem no nível do inconsciente, gerando o que chamamos de ideias.

No caso de Heise, a sua obra de arte carrega o contexto histórico, as

influências, as vivências e a personalidade do artista, ao incorporar à sua criação o texto bíblico e a sua leitura de mundo nos detalhes que acrescenta, gerando novas ordenações e formas.

Em relação às palavras presentes nas passagens bíblicas que indicaram a Heise o caminho a seguir para a construção dos painéis, pode servir de exemplo a primeira estação – “Jesus é condenado à morte”, – em que o texto bíblico de referência é o evangelho de João que traz em sua narrativa a palavra “pretório”. Esse termo alude ao palácio do governador, no caso, Pilatos. Esse era um edifício suntuoso e essa informação leva Heise a transportar, para o painel, o luxo expresso nos detalhes. Pilatos aparece sentado em frente a um pórtico ricamente ornamentado com símbolos romanos, enfatizando a importância do local e sugerindo a força do poder.

O terceiro painel – “Jesus cai pela primeira vez” – relembra o texto bíblico “Mas ele foi castigado por nossos crimes e esmagado por nossas iniquidades”. Os verbos “castigar” e “esmagar” figuram claros no painel, pois o verbo castigar traz o sentido de punição por uma ação transgressora, assim como o verbo esmagar, que no painel deixa claro o sentido de subjugar alguém pelo uso da força. Aqui, signos visuais e verbais se entrelaçam na composição da imagem.

Segundo Beauchamp (2007), a Bíblia deve ser interpretada e, portanto, serve de apoio para outras manifestações artísticas. Como visto, Heise integra essa premissa à sua obra de forma eficiente, criando uma exegese de seu mundo e da forma como decodificou os textos bíblicos. A problemática do imaginário de Heise é semelhante àquele que Souza (2009) apresenta, qual seja, o imaginário fértil que é capaz de soerguer-se à aridez do texto. Em outras palavras, a arte é a expressão mais explícita do imaginário e da forma de entender o mundo, voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia e para a expressão da subjetividade do artista.

REFERÊNCIAS

ABADIA, J. P. T. **A Bíblia como literatura**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ABJEÇÃO. *In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 10.

ALDAZÁBAL, J. **Vocabulário básico de Liturgia**. Tradução de Paulinas de Portugal. São Paulo: Paulinas, 2013.

ALMEIDA, A. N. de; PFUTZENREUTER, E. do P.; SPINELI, P. K. Arquivos nos estudos de crítica genética: questões conceituais e estudos de caso nos acervos de Mário de Andrade e Otto Stupakoff. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 24, n. 46, p. 143-158, jan./abr., 2022.

ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

ART DÉCO. *In: Enciclopédia Itaú cultural de arte e cultura brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79938-art-deco>. Acesso em: 17 ago. 2025.

AUERBACH, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BALLY, C. **El lenguaje y la vida**. Tradução de Amado Alonso. 5. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

BEAUCHAMP, P. **Leggere la sacra scrittura oggi: con quale spirito accostarsi alla Bibbia**. Milano: Editrice Massimo, 2007.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2022.

BERGER, K. **Kommentar zum Neuen Testament, 11-494**. Brescia: Editrice Queriniana, 2014.

BEZERRA, A. P. **Estilística**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2010.

BÍBLIA. *Bíblia de Estudos Ave-Maria*. Ed. revista e ampl. São Paulo: Editora Ave Maria. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/>. Acesso em: 03 jul. 2025.

- BÍBLIA. Bíblia do Peregrino. Tradução, introduções e notas de Luis Alonso Schökel. São Paulo: Editora Paulus, 2017.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Santos Evangelhos. Anotada pela Faculdade de Teologia da Universidade de Navarra. Tradução portuguesa das introduções e notas de comentário de José A. Marques. Braga: Edições Theologica, 1994.
- BÍBLIA TEB. Notas integrais e tradução ecumênica. Tradução de A. J. M de Abreu *et al.* 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2020.
- BLAKE, W. **Complete writings**. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BLOCH, E. **O Princípio da esperança**. V. 3. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- BONORA, A. “Esegesi integrale” per la comprensione dei testi sacri. *In*: MARTINI, C. M. *et al.* (eds.). **Guida alla lettura della Bibbia**: approccio interdisciplinare all’Antico e al Nuovo Testamento. Milano: San Paolo Edizioni, 1995. p. 51-58.
- BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BROTZMAN, E. R.; TULLY, E. J. **Crítica Textual do Antigo Testamento**: uma introdução prática. Tradução de Marcio Loureiro Redondo. São Paulo: Vida Nova, 2021.
- BROWN, R. E. **Comentário ao evangelho segundo João volume 2 (13-21)**: introdução, tradução e notas. Santo André: Academia Cristã; São Paulo: Paulus, 2020.
- BUENO, F. da S. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 20. ed. São Paulo: Global editora, 2014.
- CÂMARA JR., J. M. **Contribuição à estilística portuguesa**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CASTIGAR. *In*: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 419.
- CAVATERRA, C. A. Os figurinai della lucchesia: produção e comércio de esculturas em gesso nos arredores de Aparecida, São Paulo, Brasil. **Imagem Brasileira**, n. 14, p. 187-204, 24 jan. 2024. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/577>. Acesso em: 08 ago. 2025.
- CERVO, A. L; BERVIAN, P. A. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- CHIARA, A. La storia della via crucis. **Famiglia cristiana**, 06 abr. 2023. Disponível em: <https://www.famigliacristiana.it/articolo/storia-della-via-crucis-una-pratica->

religiosa-che-atraversa-i-secoli.aspx. Acesso em: 07 jul. 2023.

COELHO, B.; QUITES, M. R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CONDUZIR. *In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 517.

COUTINHO, A. **Do barroco**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

DANTE, A. **A Divina Comédia**. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

DICASTERIO PARA LA DOCTRINA DE LA FE. Antiqua et nova: ANTIQUA ET NOVA: Nota sobre la relación entre la inteligencia artificial y la inteligencia humana. **Vaticano**, 2025. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_ddf_doc_20250128_antiqua-et-nova_sp.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

DROESCHER, F. D.; SILVA, E. L. da. O pesquisador e a produção científica. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 19, n. 1, p. 170-189, 2014.

DUFAUR, L. A Via Sacra da Paixão de Jesus, uma devoção muito medieval. **Idade Média: Glória da Idade Média**, 3 mar. 2023. Disponível em: <https://gloriadaidademediia.blogspot.com/2018/03/devocao-muito-medieval-via-sacra.html?m=1>. Acesso em: 7 jul. 2023.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESMAGAR. *In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 809.

ENTREGAR. *In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 773.

FERNIE, E. **Shame in Shakespeare**. 1998. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – University of St Andrews, St Andrews, Escócia, 1998. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10023/14961>. Acesso em: 21 ago. 2025.

FONSECA, V. P. S; VIEIRA, K. M. Crítica genética: um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 228-236, set./dez. 2010.

FRYE, N. **O grande código**. A Bíblia e a literatura. Campinas: Sétimo Selo, 2021.

FRYE, N. **O poder das palavras**. A Bíblia e a literatura II. Campinas: Sétimo Selo, 2022.

GAETA, S. **O Enigma do rosto de Jesus**: a impressionante história do véu de Verônica. São Paulo: Prumo, 2011.

GHISALBERTI, A. Quella Musa dimenticata che ha generato la cultura europea. **L'Osservatore Romano**. 20 ago. 2008. Disponível em: https://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2008/193q04a1.html. Acesso em: 09 set. 2020.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIUSSANI, L. **Na origem da pretensão cristã**: segundo volume do PerCurso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

GRÉSILLON A. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução de Cristina de Campos V. Birck. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2007.

GRÉSILLON, A. **Éléments de critique génétique**: lire les manuscrits modernes. Paris: Presses Universitaires France, 1994.

HARTWIG, N. L. O Movimento Artístico Brasileiro (1931-1940) no cenário musical carioca dos anos 1930. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: ANPPOM, 2018, p. 1-9.

HAY, L. **A literatura dos escritores**: questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HENRIQUES, C. C. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

JADEL, J. A. F. **A estilística aplicada a poemas como estratégia de leitura**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1994.

LACOMBE, M. S. M. Modernismo e Nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. **Perspectivas**, São Paulo, v. 34, p. 149-171, jul./dez. 2008.

LAPA, M. R. **Estilística da língua portuguesa**. 4. ed. Martins Fontes, 1998.

LEVAR. *In*: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1173.

LIMA, I. C. F. Criando com crítica genética. *In*: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (orgs.). **Processo de criação e interações**: a crítica genética em debate nas artes, literatura e ensino. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008, p. 113-117.

LONGENECKER, D. The Three V's of Church Architecture: Vision, Verticality and Volume. **National Catholic Register**, 2005, p. 1. Disponível em: <https://www.ncregister.com/commentaries/longenecker-vision-verticality-volume>. Acesso em: 03 jul. 2025.

MACCHIONI, N. The wood in the Italian sacred art (and hints of Western Europe). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE MADEIRAS HISTÓRICAS – SINAMADHI, 3., v. 12, n. 2, 2025, Joinville, SC. **Anais [...]**, abr./maio 2025. Joinville: Acta Biológica Catarinense, 2025, p. 20. Disponível em: <https://periodicos.univille.br/ABC/article/download/2699/1967>. Acesso em 17 ago. 2025.

MAGALHÃES, A. A Bíblia como obra literária: Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/ANTONIO_MAGALHAES.pdf. Acesso em: 03 jul. 2025.

MANICARDI, L. **Comentário à liturgia dominical e festiva: Ano C**. São Paulo: Paulinas, 2018.

MARTÍN, J. L. **Crítica Estilística**. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MELLO, G. C de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MENDONÇA, J. T. **A Leitura infinita: A Bíblia e sua interpretação**: Paulinas, 2015.

MONTEIRO, J. L. **A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

OPRÓBRIO. *In*: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1392.

O PÚLPITO DE SUMARÉ – SÃO PAULO. **Ecos Marianos da Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida**. Ano XXVI. São Paulo: Santuário de Aparecida, 1952, p. 167.

OLIVEIRA, L. V. de. **Memória sensível e movimento criador na escrita dramática de Doc Comparato**. 2021. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Londrina, 2021.

OLIVEIRA, M. M. de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio Janeiro: Elsevier, 1998.

PAGOLA, J. A. **Jesus**: aproximação histórica. Tradução de Gentil Avelino Titton. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

PAIXÃO de Cristo. Direção: Mel Gibson. Produção: Icon Productions. Local: Estados Unidos, 2004.

PANICHI, E. R. P. O processo de construção do texto e a estética do movimento criador na obra do memorialista Pedro Nava. **Manuscrita**, São Paulo, v. 9, p. 41-52, 2001.

PANICHI, E. R. P. Pedro Nava. **Folha de Londrina**, Londrina, 12 abr. 1984. Caderno 2, p. 15.

PANICHI, E. R. P. **Processos de construção de formas na criação**: o projeto poético de Pedro Nava. Londrina: Eduel, 2016.

PORTER, J. R. **A Bíblia**: guia ilustrado das escrituras sagradas: história, literatura e religião. Tradução de Eliana Vieira Rocha e Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2009.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAIA, M. Catholic Architecture & the Mind of the Church Part 1. **Studio Io**. mar. 2024. Disponível em: <https://www.studioiodesign.com/blog-content/2018/3/24/catholic-architecture-the-mind-of-the-church-part-1>. Acesso em: 18 ago. 2025.

RAVASI, G. A Bíblia segundo Borges. **Adital**, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/170-noticias-2014/537733-a-biblia-segundo-borges-artigo-de-gianfranco-ravasi>. Acesso em: 05/set. 2024.

RAVASI, G. Bibbia e Cultura: Arte. In: ROSSANO, P.; RAVASI, G.; GIRLANDA, A. (orgs.). **Nuovo Dizionario di Teologia Biblica**. Milano: Edizioni Paoline, 1988. p. 168-192.

RAVASI, G. **La Bibbia**: Via, Verità e Vita. Milano: 2012.

REPELLINI, G. F. **Antonio Barluzzi**: architetto in Terra Santa. Milano: Edizioni Terra Santa, 2013.

ROMANELLI, S. **Crítica Genética**: Os processos de criação na contemporaneidade. 2017. Monografia. (Pós-Graduação em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SALLES, C. A.; CARDOSO, D. R. Crítica genética em expansão. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, jan./mar. 2007.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, C. A. Crítica Genética e semiótica: uma interface possível. *In*: ZULAR, R (org.). **Criação em processo**: ensaios de Crítica Genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 177-201.

SALLES, C. A. **Crítica Genética**: uma (nova) introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUSC, 1992.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTIN, W. **Londrina de braços abertos: 90 anos**. Londrina: Midiograf, 2024.

SCHMID, K; SCHRÖTER, J. **O surgimento da Bíblia**: Dos primeiros textos às Sagradas Escrituras. Tradução de Uwe Wegner. Petrópolis: Vozes; São Leopoldo: Editora Sinodal, 2023.

SCHNACKENBURG, R. **El Evangelio según San Juan**: versión y comentario. Barcelona: Editorial Herder, 1980.

SIENA, O. *et al.* **Metodologia da pesquisa científica e elementos para elaboração e apresentação de trabalhos acadêmicos**. Belo Horizonte: Poisson, 2024.

SILVA, C. M. D. da. **Metodologia de exegese bíblica**. São Paulo: Paulinas, 2000.

SOTERO, F. da C. A luz de Deus difratada em cores – a força do vitral no espaço sagrado. **D'falco Vitrais**, 20 maio 2021. Disponível em: <https://dfalcovitrais.com.br/2021/05/20/a-luz-de-deus-difratada-em-cores-a-forca-do-vitral-no-espaco-sagrado/>. Acesso em 03 jul. 2025.

SOUZA, A. de O. “Crítica Genética”. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. ampl. rev. Maringá: EdUEM, 2009, p. 241-250.

SOUZA, E. M. de. Crítica genética e crítica biográfica. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 275-288, 2010.

TODA, E. S. A arte sacra universal: a percepção do sensível na imagem de Nossa Senhora Aparecida. **Trama interdisciplinar**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 184-205, 2022.

VERDADEIRA ARTE DE ESCULTURA: O CALVÁRIO DE LONDRINA. São Paulo: **Ecoss Marianos da Basílica Nacional de Nossa Senhora Aparecida**, ano XXVII, São Paulo: Santuário de Aparecida, 1953, p. 172.

VERME. *In*: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1936.

VERZTMAN, J. Embaraço, humilhação e transparência psíquica: o tímido e sua dependência do olhar. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 17, n. especial, p. 127-140, ago. 2014.

VILANOVA, J.B. **Aspectos estilísticos da língua portuguesa**. 3. ed. Recife: Editora Unversitária, 1984.

WEREN, W. **Finestre su Gesù: metodologia dell'esegesi dei Vangeli**. Torino: Claudina, 2011.

WILLEMART, P. Crítica genética e história literária. **Revista de crítica genética**, n. 10, p. 165-185, 2001.

ZABATIERO, J. P. T; LEONEL, J. **Bíblia, literatura e linguagem**. São Paulo: Paulus, 2011.

ZACCARELLO, B. G. **Gênese e multiplicidade**: o que os arquivos de Aurobindo Ghose podem nos ensinar sobre a genética europeia. Palestra apresentada no Encontro da APCG: Circulação da Crítica Genética na Contemporaneidade, 28 e 29 out. 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/conteudos/palestra-artes-e-humanidades-live-1---conferencia-1--genese-e-multiplicidade--o-que-os-arquivos-de-aurobindo-ghose-podem-580231/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

ANEXOS – Fotos

Foto 1 – Jesus é condenado à morte



Foto 2 – Jesus toma a cruz aos ombros

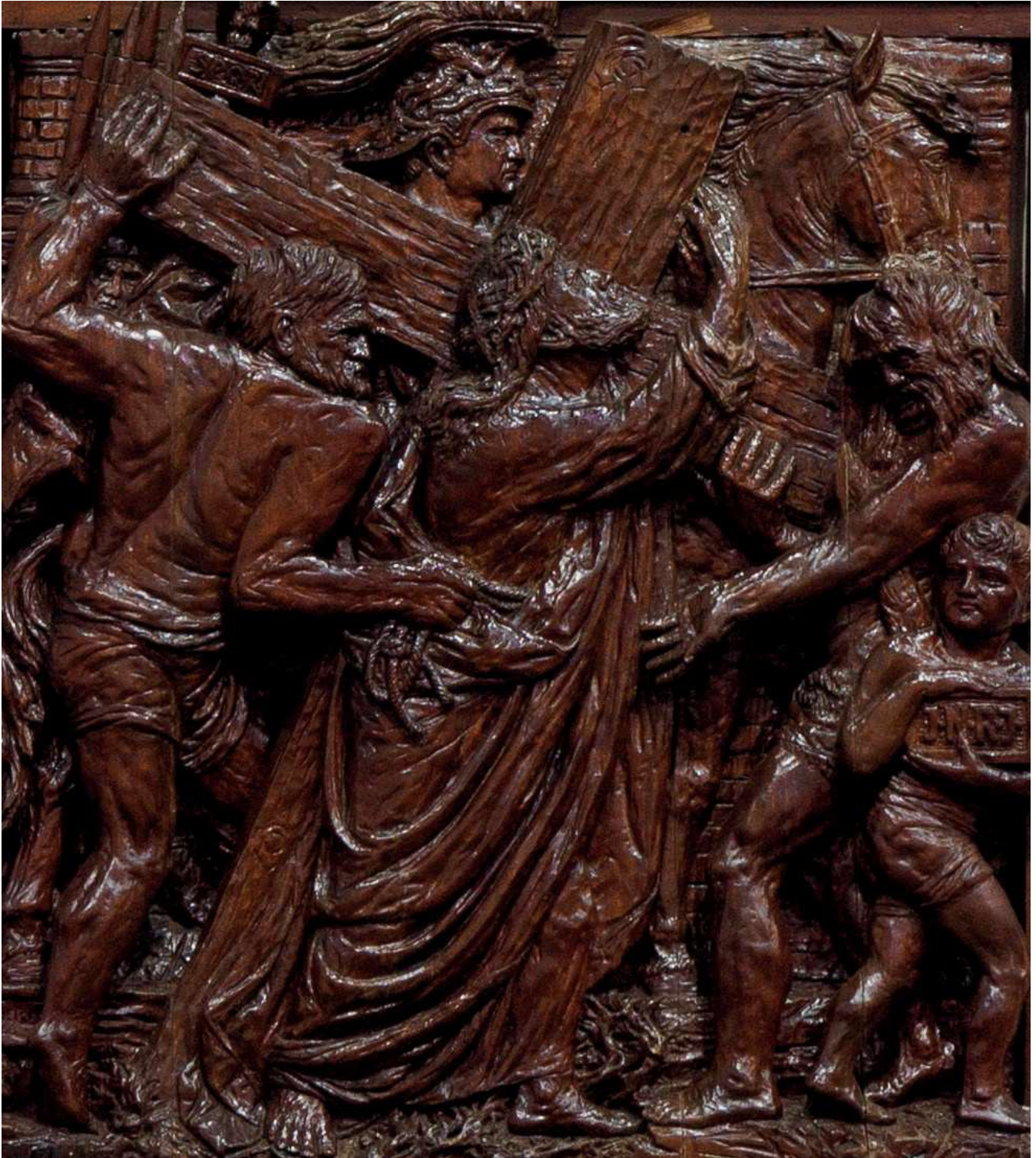


Foto 3 – Jesus cai pela primeira vez



Foto 4 – Jesus encontra sua aflita Mãe



Foto 5 – Simão Cirineu ajuda a Jesus

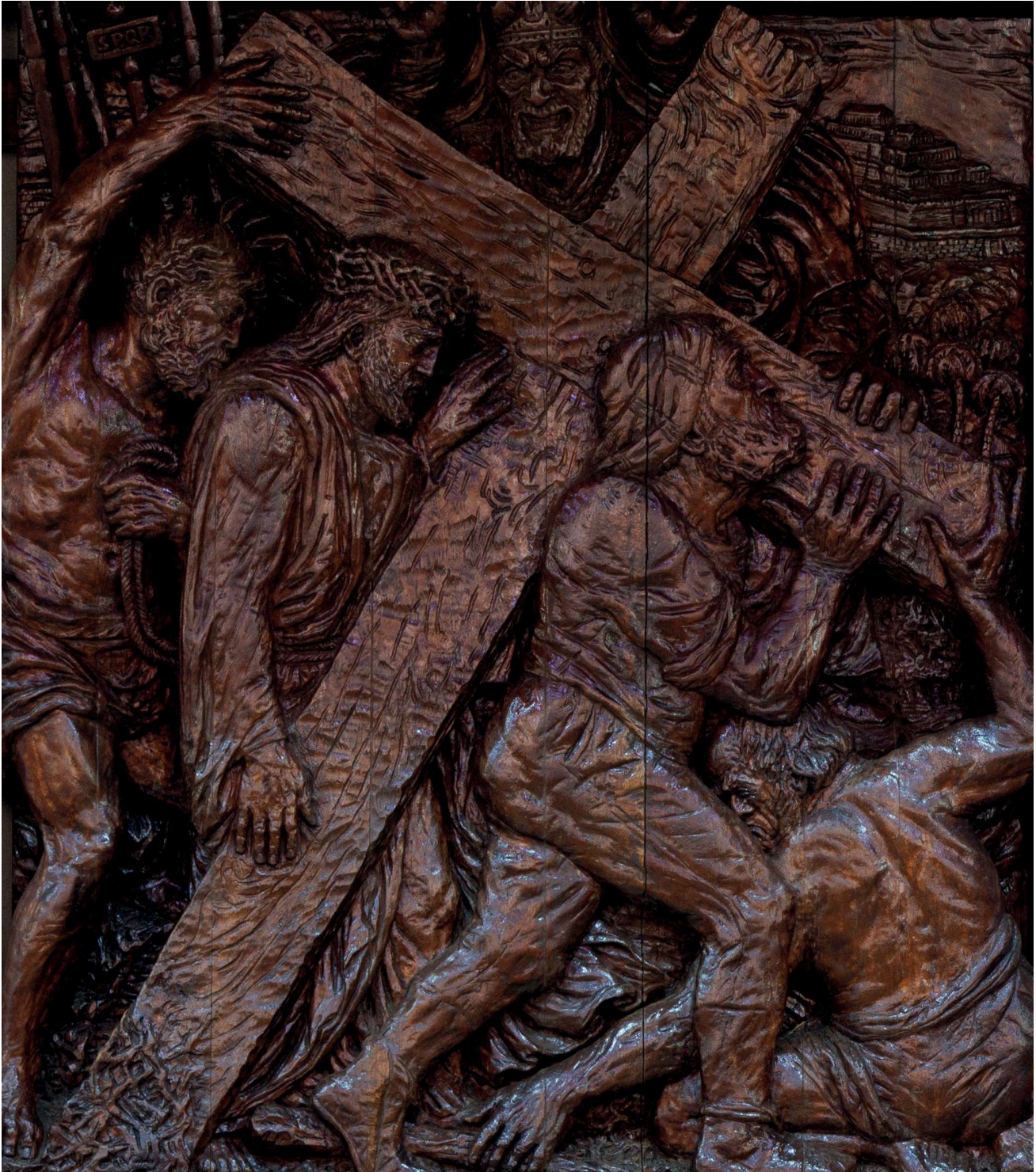


Foto 6 – Verônica enxuga o rosto de Jesus



Foto 7 – Jesus cai pela segunda vez



Foto 8 – Jesus consola as filhas de Jerusalém



Foto 9 – Jesus cai pela terceira vez



Foto 10 – Jesus é despojado de suas vestes



Foto 11 – Jesus é pregado na cruz



Foto 12 – Jesus morre na cruz



Foto 13 – Jesus é descido da cruz



Foto 14 – Jesus é depositado no santo sepulcro

