



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOEDSON KELVIN FELIX DE OLIVEIRA

A IMAGEM DE BENIGNA CARDOSO DA SILVA
SEGUNDO A FOTO QUE FALTA

FORTALEZA

2025

JOEDSON KELVIN FELIX DE OLIVEIRA

A IMAGEM DE BENIGNA CARDOSO DA SILVA
SEGUNDO A FOTO QUE FALTA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O47i Oliveira, Joedson Kelvin Felix de.
A imagem de Benigna Cardoso da Silva segundo a foto que falta / Joedson Kelvin Felix de Oliveira. –
2025.
125 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Benigna. 2. imagem. 3. rosto. 4. martírio. 5. Santana do Cariri. I. Título.

CDD 302.23

JOEDSON KELVIN FELIX DE OLIVEIRA

A IMAGEM DE BENIGNA CARDOSO DA SILVA
SEGUNDO A FOTO QUE FALTA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovado em: 25/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Elane Abreu de Oliveira
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Às imagens Benignas que me guiam e me
acompanham, em toda parte.

AGRADECIMENTOS

Escrever é como sangrar solitariamente. Mas, fazer com as palavras um movimento coletivo é a grande redenção de tudo isso. Se cheguei até aqui, foi graças à Espiritualidade que me protege e à energia-Benigna que me guia. Vejo o amor dos Deuses em toda parte, especialmente nas pessoas e nos encontros que transformam o sonho em realidade vivida.

Agradeço à minha mãe, Maria Cledeiza, pelo amor e apoio incondicionais, por sonhar comigo e ter fé em cada passinho dado. Às minhas irmãs Mayza e Geovanna, e ao meu irmão Matheus, pelos gestos de cuidado e por segurarem a minha mão nos momentos em que mais duvidei de mim. Nosso amor pode tudo.

À Gabriela Reinaldo, orientadora querida, pela forma afetuosa com que abraçou as minhas ideias e escutou minhas angústias. Agradeço por cada partilha e ensinamento. Esta dissertação não seria a mesma sem esse encontro.

À Elane Abreu e ao Kleyton Rattes, por aceitarem o convite de participar da banca. Elane, agradeço por seguir vendo com carinho as sementes que você ajudou a plantar, lá atrás, na graduação: “Nós somos o começo, o meio e o começo” (Bispo, 2023). Kleyton, gratidão pelas aulas inspiradoras de Antropologia da Arte e pelas contribuições preciosas para este trabalho desde a qualificação.

À Taís Lira e Rose Serafim, com quem não apenas compartilhei o mesmo teto em Fortaleza, mas também aprendi outros e tantos bonitos significados sobre o que é ser uma família. Agradeço pela companhia nos dias de *Casinha 103A*, por me escutarem falar 25 horas por dia sobre essa pesquisa e por me apresentarem Afonsina e Fiona, felinas que me ensinaram mais sobre o amor e a ousadia de ser quem se é. Amo vocês.

À Francelly, psicóloga querida, pela presença, força e pela lembrança constante para que eu siga devorando a felicidade. À Karyne Lane, pela cumplicidade e brilho nos olhos a cada momento juntos. À Helosa Araújo e Juliana Hermenegildo, que sonharam comigo a chegada ao mestrado, desde o preparatório do Retomada, e que seguiram dizendo que era possível. *Fé pra quem é forte!*

Aos amigos que fiz no mestrado, pelos compartilhamentos dos sonhos e pelos brindes aos desejos: Mayara Queiroz, Camila Chaves, Tarcísio Filho, Fernanda Siebra, Saulo Monteiro, Júlia Moreira, Bruno de Castro e Amanda Nolêto. E aos que reencontrei nas águas de Fortaleza: Fernanda Alves, Débora Costa, Gabriela Alves, Iara Meneses e Rafaela Alves.

Aos queridos Chico Pezim, Penha Eliodório, Dona Nair (*in memoriam*) e Sandro Cidrão, interlocutores generosos dessa pesquisa. À Renata Fortes, pela amizade genuína e pela parceria na transformação de parte dessa pesquisa em filme.

Aos corações cariris que me são casa onde quer que eu esteja, especialmente à Rayssa Leonel, Vanessa Amorim e Millena Soares – parceiras que a vida me deu e que viram de perto esse sonho ganhar vida e forma, mesmo aos trancos e barrancos.

Aos professores do PPGCOM-UFC, pelos debates fundamentais para a construção desse caminho: Beatriz Furtado, Ricardo Jorge e Fábio Parode. Agradeço também aos professores de outros programas que viraram e reviraram os meus pensamentos: Wellington Júnior e João Vilnei (PPGArtes-UFC), Cristina Silva (PPGLEtras-UFC), Lilia Schwarcz e Paulo Augusto (PPGAS-USP).

Ao IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem, pelas discussões coletivas. Aos colegas de todas as disciplinas que participei e das experiências fora da academia, que contribuíram nessa minha travessia. Aos espaços públicos de cultura e arte de Fortaleza, refúgios e fugas necessárias da escrita: Biblioteca Estadual do Ceará, Pinacoteca do Ceará, Cinema do Dragão, Cineteatro São Luiz... Que o acesso a estes espaços seja cada vez mais democrático para todas as pessoas.

Agradeço ao meu coração, que sempre indica o caminho, aposta todas as fichas para realizar os meus sonhos, e pela sua sensibilidade e coragem de se entregar por inteiro a cada experiência. Como diz o querido Milton Nascimento, voz de todas as horas: *“Há de se cuidar do broto, pra que a vida nos dê flor e fruto”*.

O presente trabalho foi financiado pela FUNCAP – Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que possibilitou o acesso a obras e eventos acadêmicos, bem como a realização de experimentos e outras formações que contribuíram para a produção desta dissertação.

Quem nunca viu regar uma plantação?

Há rios de suor nesse nosso chão.

Esperança – Banda de Pau e Corda.

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre a imagem de Benigna Cardoso da Silva (1928-1941), barbaramente assassinada aos 13 anos, em 24 de outubro de 1941, após resistir a um abuso sexual. Cultuada como santa popular desde sua morte, a menina de Santana do Cariri, interior do Ceará, foi beatificada pelo Vaticano em 2022, em reconhecimento ao seu martírio. Apesar de muito presente no imaginário dos fiéis, não existe uma fotografia de Benigna. Este trabalho investiga como a Igreja Católica tem construído sua imagem e analisa os efeitos e as respostas a essa lógica de controle via representação. Propomos três modos de olhar para sua imagem: 1) pelas reconstituições faciais e a busca por uma imagem autêntica (Belting, 2011; Benjamin, 2012) de seu rosto no contexto da beatificação; 2) pelas emoções e pela energia passional (Warburg, 2015; Didi-Huberman, 2013) suscitadas pela narrativa de sua morte, e pelos vínculos afetivos e de sentidos (Baitello Jr, 2018) produzidos e associados à sua imagem; e 3) pelos conceitos, conflitos e outras interpretações ligados diretamente ao ambiente comunicacional e geográfico da *Benigna-imagem* – termo que adotamos para se referir ao fenômeno investigado. A metodologia articula uma perspectiva antropológica da imagem, baseada nas contribuições de Hans Belting (2007; 2009; 2011; 2019), além de experiências empíricas realizadas na região do Cariri cearense, local de origem da pesquisa. Trata-se de um estudo com imagens, que aborda questões estéticas, políticas e (po)éticas contemporâneas.

Palavras-chave: Benigna; imagem; rosto; martírio; Santana do Cariri.

ABSTRACT

This research reflects on the image of Benigna Cardoso da Silva (1928 - 1941), brutally murdered at the age of 13 on October 24, 1941, after resisting sexual assault. Venerated as a popular saint since her death, the girl from Santana do Cariri, an inland town in Ceará, was beatified by the Vatican in 2022 in recognition of her martyrdom. Although she is strongly present in the imagination of the faithful, no photograph of Benigna exists. This work investigates how the Catholic Church has constructed her image and analyzes the effects and responses to this logic of control through representation. We propose three ways of looking at her image: (1) through facial reconstructions and the search for an authentic image (Belting, 2011; Benjamin, 2012) of her face in the context of the beatification process; (2) through the emotions and passionate energy (Warburg, 2015; Didi-Huberman, 2013) evoked by the narrative of her death, and through the affective and meaningful bonds (Baitello Jr., 2018) produced and associated with her image; and (3) through the concepts, conflicts, and other interpretations directly connected to the communicational and geographical environment of the Benigna-image – a term we adopt to refer to the phenomenon under investigation. The methodology articulates an anthropological perspective on the image, based on the contributions of Hans Belting (2007; 2009; 2011; 2019), as well as empirical experiences conducted in the Cariri region of Ceará, the research's place of origin. This is a study with images, addressing contemporary aesthetic, political, ethical, and poetic issues.

Palavras-chave: Benigna; image; face; martyrdom; Santana do Cariri.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Turma de Estudantes de Santana do Cariri, Ceará, 1940.....	14
Figura 2 – Fotografia encontrada na Biblioteca Digital do IBGE. Santana do Cariri, 1962....	16
Figura 3 – São Vicente de Paulo. Retrato pintado e reconstrução facial forense em 3D	27
Figura 4 – Retratos de familiares de Benigna utilizados na reconstrução facial.....	27
Figura 5 – Véu de Verônica e face de Cristo no Santo Sudário de Turim	29
Figura 6 – O Sudário de Turim: foto da face.....	30
Figura 7 – Face de Jesus Cristo reconstituída por tecnologia científica-forense.....	31
Figura 8 – Três imagens públicas do rosto de Benigna.....	32
Figura 9 – Beata Isabel Cristina. Fotografia (à esquerda) e pintura (à direita)	35
Figura 10 – Versões em desenho	36
Figura 11 – A revelação pública do rosto reconstituído em forma de retrato	37
Figura 12 – Retrato oficializado de Benigna	38
Figura 13 – Devotos no local da morte de Benigna	43
Figura 14 – Encenação teatral do assassinato de Benigna.....	45
Figura 15 – Cartaz de divulgação da romaria de Benigna.....	48
Figura 16 – Matéria de jornal sobre a ligação de Benigna com o tema do feminicídio	50
Figura 17 – Performance <i>POTE</i> , de Monique Cardoso.....	51
Figura 18 – Estátua de Benigna e cartaz de venda da imagem oficial em gesso	53
Figura 19 – Versão emoldurada da imagem oficializada	55
Figura 20 – Signos e gestos da imagem oficializada de Benigna.....	56
Figura 21 – Imagem clássica de Maria.....	58
Figura 22 – Quadro com mártires católicas.....	59
Figura 23 – Gestos e elementos em imagens de mártires.....	60
Figura 24 – Santa Maria Goretti, Santa Filomena e Beata Anna Kolesárová	61
Figura 25 – Imagem da Mártir Francisca, Milagres-CE.....	62
Figura 26 – Cartografia de uma Guerra sem Fim, de Lara Ciarabellini	64
Figura 27 – Imagens de Benigna em paredes de santo.....	66
Figura 28 – Romeiros de Benigna trajando vermelho com bolinhas brancas	67
Figura 29 – Benigna em telas e altares	68
Figura 30 – Complexo turístico-religioso de Benigna	70
Figura 31 – Capela de Benigna.....	71
Figura 32 – Primeira aparição material da estampa de Benigna	73

Figura 33 – Benigna morta. Segunda aparição material da estampa.....	73
Figura 34 – Reproduções visuais do assassinato de Benigna.....	75
Figura 35 – Mapa da Região do Cariri, Ceará, Brasil	77
Figura 36 – Romeira segurando um vestido vermelho com bolinhas brancas	78
Figura 37 – Romeira no caminho do martírio de Benigna	79
Figura 38 – Imagem de Benigna oficializada na cerimônia de beatificação	86
Figura 39 – Relíquia de terceiro grau de Benigna	91
Figura 40 – Dois rostos e a mesma relíquia, em forma de santinhos	92
Figura 41 – Aproximando-se do vestido da estátua	94
Figura 42 – Vistas aproximadas do rosto da estátua	95
Figura 43 – Estátua de Benigna finalizada	96
Figura 44 – Estátua de Benigna apontando para o horizonte	101
Figura 45 – Versão expandida do retrato pintado de Benigna	103
Figura 46 – Romeiras e a estátua.....	106
Figura 47 – Um mesmo altar, diferentes Benignas. Santana do Cariri, CE.	107
Figura 48 – Mulher-Benigna, ou, Dona Maria Duarte de Sousa em seu altar doméstico	108
Figura 49 – Imagens de Benigna pelas mãos do povo.	109
Figura 50 – <i>Frame</i> Vermelho de Bolinhas	110
Figura 51 – <i>Frame</i> Vermelho de Bolinhas	111
Figura 52 – <i>Frame</i> Vermelho de Bolinhas	112
Figura 53 – Resultado de busca no Google Images do nome Benigna Cardoso da Silva	113
Figura 54 – Traços dos rostos de meninas e mulheres santanenses	114
Figura 55 – Nova imagem modelada de Benigna.....	117
Figura 56 – Performance BENIGNA(S)	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: UMA... DUAS FOTOS	12
2	QUE ROSTO?	18
2.1	Antes do rosto, Benigna Cardoso da Silva	18
2.2	Reconstituições para uma imagem autêntica de Benigna.....	22
2.2.1	<i>Acheiropoiesis?</i> Religião e ciência na busca por um rosto verdadeiro	23
2.2.2	Mas... para onde foi o rosto? O retrato icônico	33
3	PARA ALÉM DE UM ROSTO HUMANO: UMA IMAGEM SOBREVIVENTE	42
3.1	Ecos de uma paixão: martírio e feminicídio	43
3.2	Acho que já vi essa santa	55
3.3	Um vestido imaginário? Imagens e mídias no culto à Benigna.....	65
3.3.1	Recorrências vermelhas com bolinhas brancas	66
3.3.2	Endógena, exógena: como nasce e se movimenta uma imagem	67
3.3.3	Memória estampada: as primeiras aparições do vermelho de bolinhas.....	71
3.3.4	A fé que move a imagem: sobre vínculos, emoções e bolinhas	75
4	BENIGNA SEGUNDO A FOTO QUE FALTA – OU SEGUNDO SEU PRÓPRIO AMBIENTE	83
4.1	“Temos uma beata no céu vestida de chita”: os sentidos atribuídos pela Igreja Católica ao vermelho de bolinhas	84
4.2	O povo reivindica o rosto de sua santa: a estátua	92
4.3	Ambientalidade facial: abertura interpretativa	101
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO: UMA... DUAS FOTOS

Trinta e três. Eis a idade do Cristo ocidental e o número de meninas presentes numa fotografia produzida em Santana do Cariri, Ceará, na primeira metade do século passado. Deparei-me¹ com essa imagem, pela primeira vez, em março de 2022. Nessa época, já faziam pouco mais de dois anos que eu havia escrito a minha monografia, apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA), no ano de 2019, sobre a imagem de Benigna Cardoso da Silva (1928-1941), santa popular da cidade onde nasci e me criei.

A referida foto surgiu para mim como um lembrete, alertando-me sobre coisas que eu, gradualmente, me distanciava: a vida acadêmica e, conseqüentemente, a continuidade dos tantos fios soltos de uma das minhas primeiras investigações científicas. Um desses fios era a insistente insatisfação com a informação de que não existe um retrato fotográfico de Benigna, tendo ela vivido num tempo em que a técnica fotográfica há muito já existia. Em *Benigna(s): a trajetória de um fenômeno imagético-midiático*², reuni uma série de representações que até então tentaram traduzir narrativa e esteticamente a imagem da menina “santa”, apesar da ausência de um documento visual comumente lido como verdadeiro e prova do real.

“Escolas Reunidas de Santana do Cariri, 1940”, diz a legenda da foto presente no Museu da Memória Histórica Santanense. Feita no penúltimo ano de vida da menina que logo se tornou milagreira. Sabendo que Benigna viveu entre 1928 e 1941, imediatamente com um olhar que misturava intriga e espanto, perguntei a Sandro Cidrão, diretor do espaço: “Será que Benigna não pode estar nesta foto, entre essas... (contando com o dedo indicador) trinta e três meninas?” E ele prontamente me respondeu: “Não, ela não está. Benigna nunca estudou nessa escola”.

Meio triste, meio frustrado, engoli a seco essa resposta, mas permaneci, durante algum tempo, ainda olhando para o registro. Ou melhor, continuei olhando para os trinta e três olhares infantis e femininos. Pensava: “ainda assim, estou olhando para os olhos que viram o tempo de Benigna Cardoso da Silva”. Perdendo-se entre um e outro, entendi que essa fotografia não apenas escutou a minha curiosa pergunta, como, a partir daquele momento, também passou a me fazer perguntas e a exigir outras respostas.

¹ Quando a 1ª pessoa do singular é utilizada, refere-se às experiências individuais e subjetivas do próprio autor deste texto. Já o uso da 1ª pessoa do plural é empregado para descrever reflexões e análises que resultam do pensamento elaborado coletivamente durante a pesquisa.

² Título da minha monografia defendida em 2019 e publicada na Biblioteca da Universidade Federal do Cariri (UFCA).

Olhando-a mais devagar, reparei que essas estudantes aparentemente tinham idade igual ou próxima a que Benigna tinha na época, algo entre 11 e 12 anos. Uniformizadas e na frente da fachada da escola, elas dividem o enquadramento com dezenove meninos, que, por sua vez, usam uma roupa que se assemelha a um uniforme militar. Há, entre eles, um só estudante sobre uma das janelas do lado esquerdo, segurando a ponta da bandeira nacional com o famigerado lema “Ordem e Progresso”.

A fotografia em questão é tão marcada e posada que as meninas parecem todas iguais. É nítida a obediência ao fotógrafo e ao seu obturador. Aquelas que estão sentadas, na primeira linha inferior da foto, partilham da mesma postura, com os pés cruzados e as mãos contidas sobre as pernas. Já as que estão em pé, são maioria e formam duas fileiras, situadas entre o primeiro e segundo terços da imagem. Ao passo que todas olham para a frente, nenhuma parece sorrir.

Três mulheres, supostamente as educadoras da turma, dividem o centro do enquadramento da fotografia com um padre, usando uma tradicional bata preta. Este é Cristiano Coelho, que, na época, era o vigário de Santana do Cariri. A presença de Cristiano funciona como uma espécie de hélice que ordena o sentido e a direção dos corpos e olhares das trinta e três meninas, dos dezessete meninos e do trio de mulheres.

Segundo o livro biográfico *Benigna: um lírio no sertão cearense*, Cristiano:

[...] foi o Diretor espiritual de Benigna nos últimos três anos de sua vida, dos 10 aos 13 anos, a fase mais importante do desenvolvimento da personalidade, e teve influência determinante para a sua vida espiritual. Foi capaz de amadurecê-la para uma profunda vida de piedade e de moralidade (Rafael *et al*, 2014, p. 25).

De acordo com este mesmo livro, Cristiano Coelho foi quem primeiro testemunhou as confissões de Benigna sobre os assédios que ela vinha sofrendo por parte Raul, seu algoz. Ele, o padre, tinha até orientado que a menina, que vivia na zona rural da cidade, mudasse de escola e fosse estudar na sede do município (Rafael *et al*, 2014), exatamente nessa escola que se apresenta como o cenário da fotografia de estudantes santanenses da década de quarenta. No ano seguinte desse clique, mais precisamente em 25 de outubro de 1941, o padre, num canto da certidão de batismo de Benigna, escreveu:

Morreu **martirizada** às 4 horas da tarde do dia 24 de outubro de 1941, no sítio Oiti. **Heroína da Castidade**. Que sua santa alma converta a freguesia e sirva de proteção às crianças e às famílias da paróquia. São os votos que faço da **nossa santinha** (grifos nossos).

Com essas palavras do padre e sua presença central na foto, foram novamente acendidas as chamas das minhas principais inquietações pessoais e de pesquisa. Se as chances

de Benigna estar fisicamente presente nesta fotografia já não eram nenhuma, por outro lado, o representante da Igreja que primeiro a chamou de “Santa”, “Mártir” e “Heróina da Castidade”, está. Logo, a “Beata Benigna” também já está. E as trinta e três meninas conterrâneas e contemporâneas daquela da qual não temos uma foto, não só estão, como acusam a possibilidade de, assim como elas, Benigna ter sido fotografada nessa mesma ocasião caso a recomendação do padre para que ela mudasse de escola tivesse sido atendida.

Eis a foto:

Figura 1 – Turma de Estudantes de Santana do Cariri, Ceará, 1940



Fonte: Museu da Memória Histórica Santanense

Nesse registro, há algo que se preserva e que não se limita a quem está visualmente presente. Há uma energia que não é visível, mas que também não pode ser silenciada, e sim sentida. Há um enigma que reclama a presença de alguém que viveu ali, no mesmo contexto cultural, político e social em que essa imagem foi produzida, mas que não pode ser vista fotograficamente no agora. Mas, Benigna Cardoso da Silva não se reduz à ausência de uma fotografia sua.

Do assombro e insatisfação pessoal com essa fotografia, e da ausência de uma imagem fotográfica de Benigna, surgem pequenas centelhas do acaso. Walter Benjamin (2012), em sua *Pequena história da fotografia*, comenta que diante de uma fotografia “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (Benjamin, 2012, p. 100). São essas centelhas que guiam nosso processo de investigação sobre esse outro tipo de

presença-ausente, cuja trama, pelo percurso que se segue, ramifica-se em, pelo menos, dois fios interdependentes que se entrecruzam: Um *isso foi*, e um *poderia ter sido*. Explico.

Isso foi. Poucos anos após a morte de Benigna, a população católica da cidade e arredores transformou seu sentimento de comoção em uma prática de santificação espontânea: “morreu uma santa”. Entre milhares rogativas de fé e graças alcançadas, foi o movimento de efervescência popular que primeiro consagrou Benigna como um fenômeno religioso. Eu, por ter nascido e crescido em Santana do Cariri, vi a causa de Benigna ganhar proporções que culminaram em sua beatificação. Mas foi somente a partir da Universidade que passei a me aproximar mais dessa história. Encontrei na prática fotográfica e na pesquisa acadêmica a oportunidade de alimentar minha curiosidade e aprender a olhar mais devagar o que estava ao meu redor.

Negro, pobre e sertanejo-nordestino, sempre me senti insatisfeito com a realidade à minha frente – com as limitações e desigualdades geopolíticas cujo projeto histórico é vergente como eu à margem. Queria mudar o mundo – um mundo que começava no meu próprio terreiro. A isso, devo aos caminhos da educação, bem como aos encontros que acenderam a paixão pela produção e partilha de conhecimento. Graças a isso, surgiram caminhos possíveis de emancipação do saber que construí com e a partir do meu lugar de nascimento. Nesse sentido, minha caminhada acadêmica deve-se, também, ao encontro com Benigna Cardoso da Silva. Foi divagando sobre os trilhos de sua imagem que cheguei ao mestrado e a tantos outros lugares. Reconhecer-me como pesquisador hoje é um caminho que caminha de mãos dadas com a eterna insistência de querer saber mais sobre Benigna, escrever sobre sua imagem e, por consequência, sobre o nosso lugar comum.

Um dia, movido pela (falsa) esperança de encontrar no *Google* outras fotografias da Santana do Cariri do tempo em que viveu Benigna, acabei me deparando com uma imagem de 1962, no catálogo da Biblioteca Digital do IBGE (FIG. 2). O título dizia: “Moradora de Santana do Cariri com sua filha”³. Na foto, uma mulher negra de estatura mediana e cabelos curtos aparece descalça, vestindo uma saia escura e uma blusa clara. Ela segura a mão de uma criança, de pele negra escura, que usa um vestido branco de alças e também está descalça. Se o meu olhar tivesse se limitado à legenda, ao regime literal que representa, não perceberia a presença de uma outra criança, que está atrás da mãe santanense. Como seu rosto não é visível, sua presença não é mencionada no texto que acompanha a fotografia.

³ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=410659>. Acesso em: 19 de nov. 2024.

Figura 2 – Fotografia encontrada na Biblioteca Digital do IBGE. Santana do Cariri, 1962



Fonte: Nilo Bernardes, 1922-1991 / Reprodução: IBGE.

A ponta de um vestido e uma das pernas entregam a presença da menina “invisível”. Esse detalhe escapa ao “factual” capturado pelo fotógrafo e do modo como foi nomeado – e ao que também não o é (não sabemos sequer o nome da mãe e filha santanenses). Essa centelha é suficiente para contrariar a legenda institucional, e nela reside um dos muitos “poderia ter sido” no contexto da falta de uma foto de Benigna, mas também sobre o que pode ser quando se olha e se escreve com aquilo que, em sua tão presente ausência, também nos olha. Esta fotografia, assim como a primeira que vimos, não se trata apenas do que é visível, mas, antes de tudo, das forças que estão por trás do que se vê atentamente.

Essa imagem surgiu de uma busca ligeiramente descontextualizada (será?), anacrônica (talvez), de um tempo distinto ao da existência de Benigna, mas no presente em que hoje escrevo. Afinal de contas, não há passado sem presente. É, portanto, desse tipo de exemplo que se revela minha inquietude diante do que falta, por causa de uma gramática que ordena o olhar, vicia-o; de uma política de produção imagética que, ao nomear pessoas e coisas sistematicamente, muitas vezes as apaga, nos confunde, as esconde, e dita quem ou o quê pode ser incluído no quadro da visibilidade.

Falar de Benigna é difícil. Difícil transformá-la num “objeto de pesquisa”. A academia, que tanto tem contribuído para o meu pensamento, às vezes parece não ter repertório correspondente para que eu possa dizer o que sinto. De natureza ambígua e

paradoxal, sua história e sua imagem são atravessadas por uma série de questões fundamentais para a pesquisa científica de interesse social, como religião e religiosidade popular, gênero, política, economia, território e identidade. Mas há algo que escapa. Insiste em seguir escapando.

Na tentativa de escrever sobre o fenômeno, investigamos como a Igreja Católica tem construído a imagem de Benigna e analisamos os efeitos e as respostas a essa lógica de controle. Para tanto, este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, intitulado *Que rosto?*, apresentamos as tentativas mais recentes de reconstituição do rosto de Benigna. São categorias importantes para a análise os conceitos de “imagem autêntica”, de Hans Belting (2011), “aura”, de Walter Benjamin (2012), e “*acheiropoiesis*”, segundo Ronaldo Entler (2014) e Massimo Leone (2022). Também discutimos a ideia de rosto, conforme Agamben (1996), Belting (2019) e Reinaldo (2019), bem como a concepção de rosto nas noções de máscara e retrato, segundo Belting (2007; 2019) e Gabriela Reinaldo (2016; 2019).

No segundo capítulo, *Para além de um rosto humano: uma imagem sobrevivente*, dialogamos com o legado imagético-arqueológico de Aby Warburg (2015) e com o pensamento de Didi-Huberman (2012; 2013; 2016) para refletir sobre a energia passional atrelada à imagem de Benigna Cardoso. Analisamos a recorrência dos elementos e traços narrativos nas imagens, bem como dos movimentos corporais que inscrevem e transmitem, de maneira intensiva e sintomática, a carga afetiva e emocional do culto a Benigna.

No terceiro e último capítulo, *Benigna segundo a foto que falta – ou segundo seu próprio ambiente*, propomos um diálogo com o ambiente de origem dessa pesquisa: Santana do Cariri, Cariri, Ceará, Nordeste do Brasil (FIG. 3). Refletimos sobre a complexidade e as contradições dos discursos e sentidos associados ao seu território e, conseqüentemente, à Benigna-imagem – termo que adotamos ao longo do texto para se referir ao fenômeno aqui investigado. Para isso, recorreremos às proposições de autores como Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), Karla Patrícia Martins (2014), Gilberto Mendonça Teles (2009), além de Watsuji Tetsuro (2016), Hans Belting (2011, 2019) e Norval Baitello Jr (2018).

2 QUE ROSTO?

2.1 Antes do rosto, Benigna Cardoso da Silva

Benigna Cardoso da Silva nasceu no dia 15 de outubro de 1928. Pobre e não-branca, ficou órfã ainda muito cedo. Diz-se que sua mãe, Tereza Maria da Silva, faleceu em decorrência das complicações do parto da última gravidez, enquanto seu pai, José Cardoso da Silva, morreu pouco antes, por questões de saúde. Não se tem certeza sobre as datas e as circunstâncias desses acontecimentos, mas o que se conta é que, após essas perdas, Benigna foi adotada por duas irmãs de uma tradicional família de Santana do Cariri, de sobrenome Sisnando – família à qual pertenciam os ex-patrões de seus pais.

É dito que Benigna só foi registrada em cartório aos nove anos, em 1937, pela família adotiva, mas ela já havia sido nomeada assim quando foi batizada na Igreja Matriz da cidade, logo após seu nascimento. O atestado de seu batismo comprova esse momento. Junto à certidão de nascimento, esses documentos surgem como dados do tempo de vida de Benigna na Terra, mas são insuficientes para oferecer uma visão mais completa de sua história e identidade. Existem mais suposições do que certezas, e as poucas conclusões que existem são relatadas por alguns contemporâneos de sua vida ou por pessoas que hoje escrevem sobre ela.

Carmélia Cardoso da Silva, Alderi Cardoso da Silva e Cirineu Cardoso da Silva eram os irmãos consanguíneos de Benigna. Mas, sobre eles, o que se sabe – ou é dito – é que deixaram Santana do Cariri logo após o atentado contra a vida de sua irmã, com exceção de Carmélia, a mais velha, que partiu antes do ocorrido e voltou apenas para pegar os poucos pertences de Benigna. Conta-se que Cirineu, revoltado com o crime, alistou-se ao Serviço Militar, prometendo vingança contra Raul, mas não o fez. Já Alderi foi para o Estado de Pernambuco e lá constituiu família. Não há nenhum registro ou rumor que indique que ela tenha retornado a Santana em algum momento posterior.

Por outro lado, Terezinha Sisnando de Oliveira, conhecida por “Irani”, e Terezinha de Alencar Nuvens, conhecida por “Tetê”, irmãs adotivas de Benigna, eram crianças na época do acontecido e permaneceram morando em Santana até os anos recentes. Hoje, elas são duas das principais fontes para falar sobre quem e como era Benigna. Descrevem principalmente as características da personalidade da menina, relembram o que faziam juntas quando se encontravam, e, sobretudo, discorrem sobre os traumas que o crime causou a elas. Nair Sobreira (1937-2023), com quem tivemos a honra de conversar em vida, sempre se apresentou como a melhor amiga de Benigna. Em uma de nossas conversas, ela nos

contou que elas costumavam ir juntas buscar água na cacimba e que recebia cuidados de sua amiga, que era mais velha⁴.

Raimundo Sandro Cidrão, escritor e historiador santanense, foi a primeira pessoa a escrever uma biografia de Benigna. Ou seja, dedicou-se a encontrar os poucos documentos que já haviam sido dados por perdidos. Sobre sua busca, ele nos diz:

Comecei a organizar um minucioso e bem elaborado dossiê sobre a vida, o martírio, a fama de santidade e as virtudes heróicas de Benigna, com documentos, fotos de familiares, retrato falado, recortes de jornais, depoimentos falados e escritos, registros em DVD, testemunhos de graças, etc (Cidrão, 2014, p. 27).

Em 2022, Benigna foi beatificada pelo Vaticano. Para isso, foi necessário um longo processo (2013-2019) que reuniu uma série de documentos, testemunhos e relatos de graças alcançadas. A certidão de seu batismo, inclusive, grifado pelo padre Cristiano Coelho foi um dos principais documentos que serviu como argumento para o reconhecimento de sua bem-aventurança.

O modo como Benigna foi assassinada foi interpretado pela Igreja Católica como seu primeiro milagre. Os vocativos “Mártir” e “Heroína da Castidade”, outrora conferidos por Coelho, em 1941, também foram primordiais para essa validação e ganharam terreno neste século, impulsionados pelas práticas populares devocionais. Dezenas de anos depois, as palavras do pároco, como que uma espécie de profecia, fizeram com que o nome de Benigna recebesse o vocativo “Beata” para lhe acompanhar.

Atrelado à narrativa e ao discurso que a sacralizam, seu nome ganhou força simbólica duas vezes, pela reiteração duplicada de sentidos semelhantes e complementares, isto é, pelo que originalmente significa e pela forma de evocá-lo, partindo de expressões diretamente associadas à linguagem litúrgica do poder católico apostólico-romano. Boa, caridosa, humana, benévola, bondosa, generosa, misericordiosa, piedosa. Esses são alguns dos vários sinônimos que o dicionário dá ao termo benigna. Curiosamente, os significados parecem ter correspondido ao discurso religioso que impera em torno da narrativa de sua vida e morte – como uma forma de predestinação.

O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio *Sobre Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*, escrito originalmente em 1916, argumenta que o ato de nomear é essencial para garantir a comunicabilidade do espírito: “Benjamin irá considerar o

⁴ Entrevista realizada em outubro de 2019, em Santana do Cariri, Ceará.

nome como o resumo da ‘totalidade intensiva da linguagem entendida como essência espiritual do homem’ e, simultaneamente, irá propor a Deus como o destinatário da linguagem humana” (Muricy, 1998, p. 102). A partir dessa perspectiva, podemos ver que, para a Igreja, o nome de Benigna não se limita aos adjetivos ligados a ele, mas se fortalece com vocativos como “Mártir da Pureza” e “Beata”, ampliando a forma como ela é evocada e nomeada nesse contexto cristão-católico.

Essa operação em torno do seu nome fortalece socialmente a narrativa que prioriza a morte a pecar contra a castidade. Uma relação de poder que, em detrimento da humanidade de Benigna e da violência de gênero que lhe tirou a vida, redefine o pertencimento de seu próprio nome, criando uma relação simbólica com a Igreja e suas doutrinas.

O nome de cada um de nós é seu mas, ao mesmo tempo, insere-nos em relações de socialidade que nos ultrapassam em muito e que têm poder sobre nós. O nome é nosso, porém, só na medida em que pertence aos outros que o identificam conosco. Nas deambulações sombrias do personagem principal assistimos a todo um caminho entre a vida e a morte, entre o público e o privado: entre o cemitério – onde estão os nomes dos mortos –, o cartório – onde os nomes dos vivos se tornam nomes de mortos – e a escola, onde os nomes dos vivos se tornam nomes públicos (Pina-Cabral, 2008, p. 5-6).

Acrescenta-se a Igreja como um espaço que molda essas noções de pertencimento e de identidade. No caso de Benigna, a linguagem católica vai além da singularidade de sua existência e da privacidade de seu nome, convertendo-o em um nome sagrado. Dessa forma, o nome de Benigna não é apenas o de uma pessoa, mas transformado em um símbolo dentro da estrutura e do poder da Igreja, ressignificado por adjetivações e títulos como “Mártir da Pureza e Heroína da Castidade”. Desse modo, sem um nome que, nesse contexto, não mais lhe pertence, sua biografia, já cheia de lacunas, fica sujeita outras interpretações sobre quem ela foi, assim como o que ela representa hoje.

Para a Igreja, “bem-aventurada”. Para o povo, Benigna já é santa. Para o Estado, ela é considerada um símbolo de combate ao Femicídio⁵. Já a Benigna humana, a menina sertaneja do Cariri cearense, que viveu numa época em que se faziam sentir os efeitos de uma das maiores secas da história do Ceará, também foi vítima de ausências de políticas públicas, como acesso à água, segurança, educação de qualidade, dentre outros marcadores sociais que atravessaram sua breve existência. Ter sobrevivido até os 13 anos, num contexto de elevada mortalidade infantil, também pode ser lido como um milagre. Vale lembrar que, em 1932,

⁵ No dia 7 de maio de 2019, a Assembleia Legislativa do Estado do Ceará aprovou o projeto de lei nº 16.892, que torna a data da morte de Benigna, 24 de outubro, o Dia Oficial de Luta Contra o Femicídio em todo o território cearense.

quando Benigna tinha entre três e quatro anos, a seca no Ceará foi marcada pela construção de campos de concentração pelo Governo Federal brasileiro⁶.

Até onde se sabe, Benigna não foi uma concentrada e lidou com a sede nas águas do poço que visitava cotidianamente. No entanto, sua vida foi cercada por dificuldades e abandonos que, embora muitas vezes romantizados pela Igreja, indicam uma constante disputa em torno de sua biografia, vulnerável e fragmentada, e que, por isso, ainda está por escrever. Do nome à imagem, a história de Benigna fica a cargo das vias de suas reconstituições.

Embora o movimento religioso em torno de Benigna tenha começado no século passado, os estudos acadêmicos sobre ela são relativamente recentes. Além da minha monografia no curso de Jornalismo (2019), que foi a primeira a abordar o tema no campo da Comunicação, destacam-se duas dissertações recentes. A primeira é *Paisagens Devocionais do Sagrado Feminino: Estratégias Político-Simbólicas na devoção à Menina Benigna, em Santana do Cariri (CE)*, escrita por Maria Aurislane Carneiro da Silva (2023) no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará (PPGGEO-UFC). Esta pesquisa analisou como a devoção a Benigna transformou as dinâmicas paisagísticas e seus desdobramentos religiosos, políticos e sociais em Santana do Cariri e na Região Metropolitana do Cariri (RMC).

No mesmo ano, Tatiana Olegário da Silva apresentou ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (PPGHis-UFMA) a dissertação *Mártir da Pureza, Heroína da Castidade: A construção da santidade de Benigna Cardoso em Santana do Cariri/CE (1941-2022)*. Esta pesquisa examina o processo de construção da santidade de Benigna entre os séculos XX e XXI, levando em consideração a ideia de castidade, honra e feminilidade, que mudaram ao longo desse período e estão intrinsecamente ligadas à biografia e à história de Benigna elaboradas pela Igreja Católica e pelo Poder Público.

Outro estudo relevante é o artigo *Martírio, Castidade e Femicídio no Ceará: O Caso de Benigna Cardoso* (2021), de Jéssica Correia Duarte Nuvens e Joaquim dos Santos, publicado no e-book *Cultura, Gênero e Sexualidade: Sujeitos, Processos Sociais e Práticas Educativas*. Este trabalho reflete sobre o uso do termo “martírio” para descrever a história de Benigna e problematiza a Lei Estadual que institui o dia 24 de outubro (data de sua morte) como o Dia de Combate ao Femicídio no Ceará. A pesquisa aponta como as apropriações

⁶ Discorreremos mais detalhadamente sobre esse contexto no terceiro capítulo.

do caso de violência contra Benigna enaltecem a defesa da virgindade “como valor maior, reproduzindo narrativas e práticas de dominação sobre os corpos femininos” (Nuvens e Santos, 2021, p. 78).

Por fim, em 2023, apresentei junto com Elane Abreu de Oliveira o trabalho *Um rosto intrigante: retratos, ausências e apagamentos em torno da imagem pública da beata Benigna*, no 32º Encontro Anual da COMPÓS⁷. Este trabalho é um recorte da minha monografia e visa identificar os signos e traços ressaltados ou apagados nas imagens construídas pela Igreja Católica sobre Benigna. Nele, discutimos algumas imagens de Benigna elaboradas antes de sua beatificação.

Apresentado o panorama que une as lacunas e as poucas informações biográficas de Benigna, assim como o ainda incipiente Estado da Arte que a aborda como fenômeno, outras obras teórico-acadêmicas alinhadas às reflexões deste estudo, além de produções artísticas, jornalísticas e documentais centradas em Benigna Cardoso da Silva, serão integradas ao longo deste debate. Como se verá, todas elas fazem parte do nosso trajeto investigativo, que considera desde os vestígios de sua breve existência até os desígnios de sua imagem.

2.2 Reconstituições para uma imagem autêntica de Benigna

Um rosto jamais visto em uma fotografia. Um vácuo representacional que não apenas tem intrigado o nosso olhar, mas atraído o de um rol de interessados em preencher tal ausência. Como era o rosto da santa popular e beata cearense Benigna Cardoso da Silva? A sua complexa trajetória de reconstituições envolve desde a imaginação popular às criações da Igreja Católica, passando, recentemente, a objeto de estudo da ciência forense, como aqui também destacaremos. No que diz respeito às ilustrações produzidas pela Igreja Católica, elas têm adotado perspectivas cujos argumentos dizem partir dos relatos de pessoas que conviveram com a menina, somadas a técnicas tradicionais e contemporâneas de produção de imagens.

A ausência de uma fotografia, inicialmente, implica um duplo problema: a falta de uma imagem com presunção de veracidade que confira autoridade e, em virtude disso, a busca por uma aura perdida, isto é, o resgate de um rosto que se apresente como uma imagem

⁷Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. O artigo está disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/um-rosto-intrigante-retratos-ausencias-e-apagamentos-em-torno-da-imagem-publica?lang=pt-br>.

autêntica e verdadeira, e que possa ser cultuado no contexto em que é desejado: um contexto de ascendência de um ícone católico-cristão.

Diante da última reconstituição facial de Benigna, coordenada pela Igreja Católica, algumas perguntas mobilizam este capítulo: É possível capturar esse rosto? De que modo pretende-se vê-lo como uma imagem aurática (Benjamin, 2012)? Veremos que a ausência de uma fotografia surge aqui como mote inicial da nossa discussão, mas ela – assim como qualquer técnica anterior ou posterior ao seu surgimento – se demonstrará coadjuvante em meio às camadas complexas desse universo enigmático e intrigante. Na medida em que explicitamos os fios do rosto im-possível⁸ de Benigna são reveladas as estratégias discursivas e a produção de sentidos que almejam a captura de sua autenticidade.

Neste tópico, apresentamos e discutimos as estratégias mais recentes de reconstituição facial de Benigna, orquestradas pela Igreja Católica no contexto de oficialização da imagem da figura sagrada como primeira beata da história do Ceará. Entre o discurso de verdade e o desejo de apreensão em uma única representação, problematizamos o conceito de autenticidade ligado ao tema da imagem a partir do que propõe Hans Belting (Belting, 2009; 2011; 2019), com especial atenção à singularidade do rosto (Agamben, 1996; Belting, 2019; Reinaldo, 2019). Elaboramos nossas articulações teórico-interpretativas a partir das questões convocadas pelo rosto *im-possível* de Benigna, como é o caso do conceito de *acheiropoiesis*, em Entler (2014) e Leone (2022), e de aura, em Walter Benjamin (2012).

A frase contida no título deste capítulo traduz um percurso imparável e de difícil decisão metodológica, pois compreendemos e assumimos que este texto, desde o seu começo, é, também, uma espécie de reconstituição, pensada de forma criativa, complexa e vulnerável. Como se verá, é também um trabalho de escrita com imagens, que procura ir de encontro a um rosto que se apresenta como uma entidade autônoma.

2.2.1 *Acheiropoiesis*? Religião e ciência na busca por um rosto verdadeiro

O que é uma imagem autêntica? É com essa pergunta que o estudioso das imagens e historiador da arte Hans Belting inicia seu livro *A verdadeira imagem*. Nele, o autor afirma que buscamos nas imagens “provas para o que desejamos ver com os próprios olhos”, isto é, a verdade e a realidade das coisas e, quando não as encontramos, as criamos, “ansiamos por imagens para fazermos uma ideia de algo” (Belting, 2011, p. 9). Isso ocorre porque a

⁸ Ao longo do texto, a palavra *impossível* aparecerá friccionada/grafada com um hífen na tentativa de se referir de forma ambígua e paradoxal ao rosto de Benigna e à sua constante reconstituição, que se encontra no limiar entre o que foi e o que poderia ter sido, no que não é e no que pode ser.

realidade não possui um conceito fixo e está em constante transformação, e as imagens, quando não bem justificadas, logo podem ser interpretadas e jogadas ao abismo do engano. Assim, o conceito de imagem autêntica é, para Belting, “uma imagem que reproduz a realidade tal como ela é”. Ou seja, uma imagem que possa justificar determinadas expectativas sobre o que é considerado real ou verdadeiro dentro de seu contexto de ação.

É o contexto social, político e cultural que baliza as noções de verdadeiro e falso, original e cópia, ligadas às imagens. As relações que estabelecemos com elas são predominantemente baseadas na crença que nelas depositamos ou na fé que elas próprias, segundo as intenções de sua produção, procuram evocar. Realidade e fé, segundo Belting, são dois conceitos que se entrecruzam e que estão em constante disputa. Todo ato de crer numa imagem suficientemente real é, antes de tudo, condicionado por uma justificativa alinhada ou não a um determinado tempo e espaço, na maioria das vezes vinculado ou em sintonia a uma ou mais esferas de poder, e aos modos de produção de determinada época.

Conforme situa Belting, o debate sobre imagens autênticas possui raízes ainda na Antiguidade Tardia, com uma prática iconográfica religiosa cuja pretensão era a de “reproduzir o aspecto genuíno do Fundador da religião, tal como ele podia ter sido em vida” (Belting, 2011, p. 54). Era, portanto, uma busca pela produção de imagens como pretensão à semelhança à dupla natureza de Jesus Cristo: o Deus que se fez carne e a impressão humana de um espírito divino. Nesse contexto, tais imagens só recebiam a outorga de “verdadeiras” quando conciliadas na fé, pois, “sem tal pressuposto, elas não eram só contraditórias, mas incompreensíveis” (Belting, 2011, p. 58).

O surgimento da fotografia foi um marco significativo na história da produção de imagens, inaugurando e inspirando diversos processos de visualização, corporalidade e pensamento. Quando escreveu “*A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*”, Walter Benjamin (2012) destacou que com a fotografia o valor de culto começou a perder terreno diante do valor da exposição. Sua influência não apenas provocou rupturas em várias tradições, provocando o aceleração e popularização dos processos de representação do mundo, mas também serviu como uma das principais referências para outras técnicas de cópia e reprodução de imagens.

Como um signo da Modernidade e aliada da racionalidade científico-iluminista, a fotografia continua a ser convocada para desempenhar funções nas sociedades contemporâneas. Ela funciona como uma ferramenta de vigilância e controle seja em câmeras de segurança, documentos de identificação pessoal ou perfis das redes sociais digitais. Nos primeiros séculos de sua existência, a fotografia se tornou sinônimo de verdade e

comprovação do real. Em tempos mais recentes, as tecnologias de imagem, como inteligência artificial generativa, tentam superá-la, mas seguem reproduzindo o discurso que a técnica fotográfica instaurou: imagens da verdade ou “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”, conforme aponta Susan Sontag (2004, p. 15).

Além de servir como testemunha ou prova de que algo ou alguém realmente aconteceu ou existiu, a fotografia é também, segundo Maurício Lissovsky (2023), uma “máquina de semelhanças”, pois para além do aparelho fotográfico, ela “submete o que é único ao regime do múltiplo enquanto se empenha em captar correspondências sutis no mundo sensível” (Lissovsky, 2023, p. 4). Baseando-se na filosofia de Benjamin, Lissovsky sublinha a natureza paradoxal da fotografia, desde o seu surgimento: enquanto ameaçava a destruição da aura, o aqui e agora da obra de arte, “também multiplicava as percepções do semelhante”, isto é, apesar de servir ao excesso de exposição, esforça-se em “captar correspondências sutis no mundo sensível” (Lissovsky, 2023, p. 4).

Para Benjamin, em tempos de reprodutibilidade técnica, especialmente no século XIX, o rosto surge como a “última trincheira” do valor de culto, pois este, no retrato, era o elemento capaz de rememorar a aura, ou seja, de reestabelecer vínculos e avivar lembranças com e por humanos que já não existem mais. Era no retrato, completa, que “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano” (Benjamin, 2012, p. 189). Em sua *Pequena História da Fotografia*, o pensador alemão explica o que é, de fato, a aura:

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: **a aparição única** de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a **superação do caráter único das coisas**, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a **diferença entre a reprodução**, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a **imagem**. Nesta, a **unicidade e a durabilidade** se associam tão intimamente como, na reprodução, a **transitoriedade e a reprodutibilidade** (Benjamin, 2012, p. 101, grifos nossos).

Se nesse contexto, rosto era lido, por Benjamin, como um tipo de imagem aurática, uma figura singular, cuja aparição é única, próxima e ao mesmo tempo distante, que imagem daríamos para o rosto de uma menina nascida no século passado, no interior do Ceará, Nordeste do Brasil, pobre, órfã e que teve a breve existência tristemente interrompida após defender o próprio corpo após resistir a uma violência sexual, e cuja história, anos mais tarde, se transformou em motivo de devoção religiosa popular? Antes de tudo, muito

difícilmente deixaríamos de perguntar: como ela “realmente” era? Quais os seus aspectos físicos, os traços do seu rosto, o tom da sua pele, dentre outras características? Tudo isso para termos uma ideia de como ela aparentava antes de morrer. Sem dúvidas, exigiríamos uma imagem.

“13 anos de idade, um metro e quarenta e um de altura, pele morena clara, cabelos e olhos castanhos claros e um pouco desnutrida”⁹. Assim é descrita Benigna Cardoso da Silva pelo exame de corpo de delito, realizado em 25 de outubro de 1941, um dia após a sua morte. Dona Nair Sobreira (1935-2023), amiga de infância, também forneceu uma descrição: “Ela era franzinazinha, era uma menina morena (um moreno claro), cabelos longos repartidos ao meio e ondulados... Simples, simples (...)”. Por muito tempo, o documento pericial e a memória visual de uma contemporânea foram os principais testemunhos da aparência de Benigna.

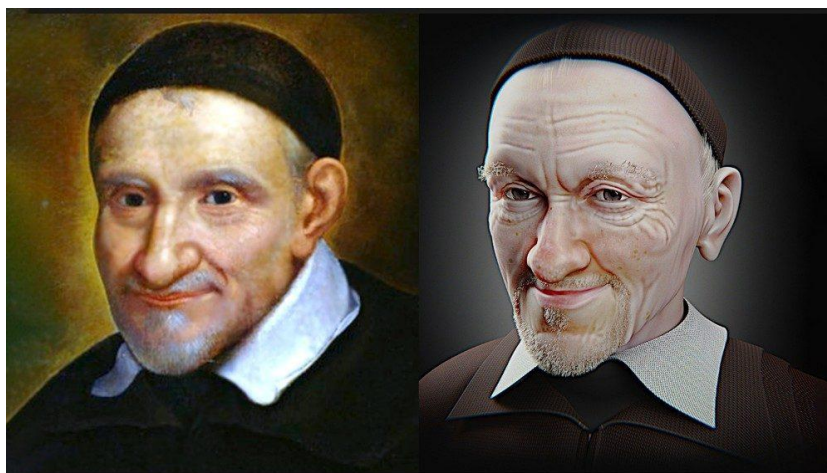
Esses registros, apesar de terem contribuído significativamente para o seu processo de beatificação no Vaticano, comprovando sua existência e a maneira como foi assassinada, demonstraram-se insuficientes para criar uma imagem contemporânea. Imagem esta que não apenas seguisse o padrão exigido pelos templos católicos, mas que antes de tudo fosse apresentada como potencial substituta de uma fotografia, que não existe. Em 2022, a Igreja Católica iniciou um extenso processo para reconstruir um novo rosto que marcaria o tão esperado momento de beatificação, evento que daria maior notoriedade e visibilidade midiática à sua história.

Em um primeiro momento, a Igreja recorreu ao trabalho de Cícero Moraes, designer brasileiro especialista em reconstrução facial forense em 3D digital, conhecido por suas reconstituições de figuras históricas, incluindo santos e santas católicos. Entre suas reconstituições mais recentes e que vieram a público está a de São Vicente de Paulo (FIG. 3), feita a partir da digitalização de fotografias do crânio do santo¹⁰ e modelagem tridimensional, levando em consideração aspectos históricos do tempo em que ele viveu (1581-1660). O resultado foi anunciado como “a verdadeira face de São Vicente”, reconhecida pela semelhança com uma tela antiga da figura católica, produzida pelo pintor francês Simon François de Tours.

⁹ Trecho retirado tal como está escrito no exame de corpo de delito, que está anexado ao Inquérito Policial do crime contra Benigna. Levando em consideração a discussão histórica sobre mestiçagem que culminou no mito da democracia racial, no Brasil, “morena clara” não se configura como cor de pele, e tem ‘ganhado’ a possibilidade de outra identidade: negro de pele clara. Pela densidade que a discussão provoca, ver: *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil - Nova Edição: Identidade nacional versus identidade negra*, de Kabengele Munanga (2019).

¹⁰ A partir de uma técnica chamada fotogrametria, que se baseia no uso de imagens fotográficas de alta qualidade para a reconstrução facial.

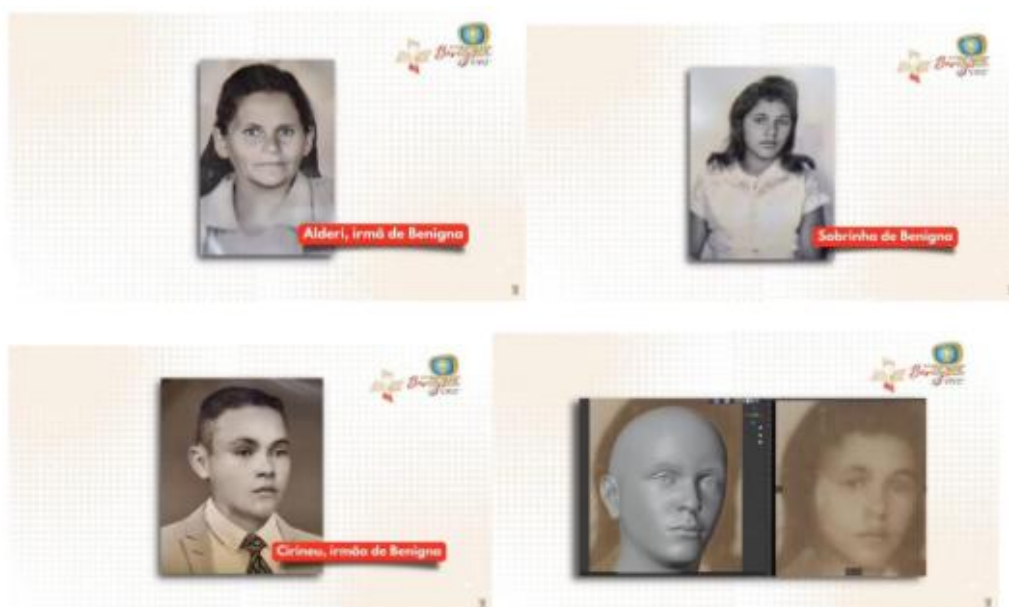
Figura 3 – São Vicente de Paulo. Retrato pintado e reconstrução facial forense em 3D



Fonte: Reprodução / O Globo. Visualização da esquerda para a direita.

No caso de Benigna, Moraes e sua equipe não tiveram acesso ao crânio ou outras imagens diretamente associadas a seu rosto. Em vez disso, usaram fotografias de familiares sanguíneos – retratos em 3x4 dos irmãos Alderi e Cirineu, e de uma sobrinha, cujo nome não foi divulgado. Essas fotografias passaram por um processo de cruzamento facial digital, gerando uma face para Benigna.

Figura 4 – Retratos de familiares de Benigna utilizados na reconstrução facial



Fonte: Reprodução/Internet

Notemos os retratos dos familiares (FIG. 4). Alderi, irmão, possui rosto oval, cabelos escuros lisos, semblante de mulher simples, de lábios finos, olhos escuros, pequenos e

expressivos. Já a sobrinha, cujo nome desconhecemos, tem lábios e nariz mais grossos, e resguarda semelhança com o olhar de Alderi. Cirineu, irmão mais novo da beata, tem olhos mais fundos, sobrancelhas grossas, nariz e boca maiores. Desse modo, o rosto de Benigna resulta da combinação de uma e outra característica dos parentes, uma impressão mútua de um retrato sobre o outro. Essa lógica lembra um pouco o jogo de luz e sombra na produção de uma imagem por uma câmera fotográfica. A diferença é que, neste caso, a luz captada é a de rostos previamente capturados e que, sobrepostos digitalmente, trazem à tona uma face, cuja origem é desconhecida, pertencendo a um mundo de luzes e sombras codificadas.

O rosto anônimo de Benigna parece vir à tona através de uma espécie de “ressurreição” ou reencarnação. Esse método busca não apenas a aproximação, mas a superação da própria fotografia, que, em forma de retrato digital, apresenta a durabilidade temporal de um rosto que, embora em estado de ausência, acusa a sua presença. As diversas tecnologias de imagem contemporâneas, como esta que fabrica um rosto para Benigna, também tentam retomar aquilo que, especialmente em seu surgimento, era a principal promessa da fotografia: objetividade e verdade em suas imagens. Há uma fé obstinada no realismo que uma fotografia promete ser e ter. Nesse caso, esta fé é depositada na suposta veracidade de um rosto reconstituído e retratado a partir de uma perspectiva forense digital.

Tal perspectiva visou gerar não apenas um retrato que se aproximasse dos traços fisionômicos de Benigna, mas uma imagem de um rosto convocado por uma autarquia religiosa católica. Ou seja, um rosto produzido para um contexto de culto religioso. Empreende-se assim um trabalho conjunto de duas instâncias de poder: a do tecnológico-científico, que promete objetividade – termo que se traduz como testemunho de confiabilidade e verdade, e a do discurso católico-religioso – que assim como o discurso científico, se vale de um sistema de crenças, e que, no caso de Benigna, controla o processo. Não se trata de um rosto comum, mas de um rosto em estado de ausência almejado para a transcendência a um *status* de rosto sagrado, cujos esforços recaem sobre o desejo de sua real visibilidade, tal como numa fotografia. Trata-se de um processo que une fé e ciência – fé na ciência – e ciência a serviço da fé. É um ritual com um conjunto de regras preestabelecidas pela autoridade científica e a expectativa sagrada-religiosa.

Essa lógica nos lembra a complexa relação entre imagem e rosto na esfera da religião, na medida em que se aproxima de um tipo específico de imagens que integra a história da produção imagética religiosa: as chamadas *acheiropoiesis*. A palavra, oriunda do grego, remonta às lendas sobre imagens não produzidas por mãos humanas (*a*: negação / *kheir* = mão / *poiesis* = fazer), isto é, imagens que pretensamente surgiram através da manifestação

espontânea e misteriosa do divino. Na tradição ocidental, o Santo Sudário de Turim e o Véu de Verônica (FIG. 5) são exemplos dessas imagens transformadas em relíquias e cultuadas pelo catolicismo como o verdadeiro rosto de Jesus Cristo. A relação de autenticidade que se institui nestes casos ampara-se na noção icônica e ao mesmo tempo indicial do rosto de Cristo¹¹. Estar diante dessas imagens é como estar diante da própria presença física de seu rosto.

Figura 5 – Véu de Verônica e face de Cristo no Santo Sudário de Turim



Fonte: Reprodução/Internet. Visualização da esquerda para a direita.

Em *Image y Culto*, Hans Belting (2009) discute as *acheiropoiesis*, quando as situa como autênticas e ao mesmo tempo reproduzíveis para o devir de tantas outras imagens que represente a figura sagrada e sendo consideradas igualmente verdadeiras:

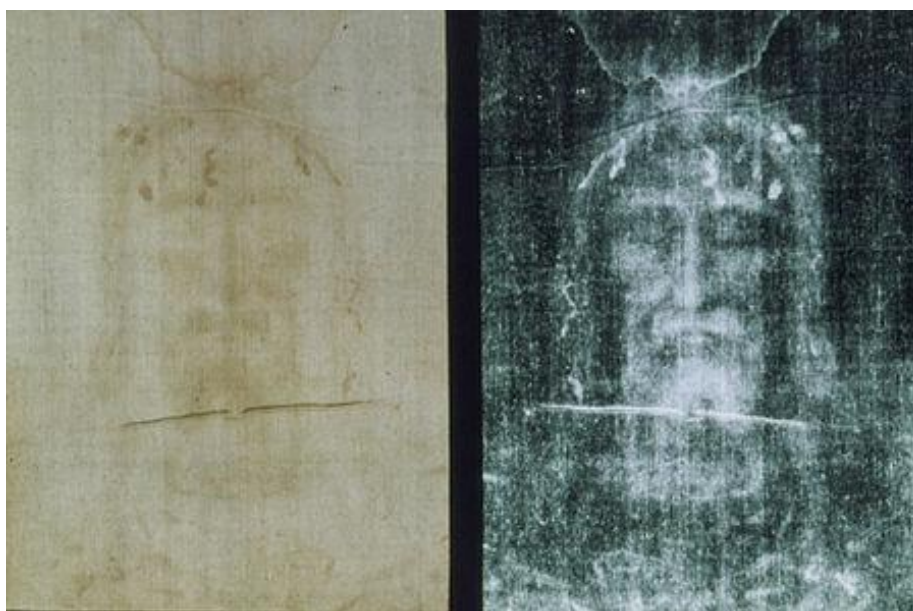
A origem da imagem não pintada deve-se a um milagre celeste ou ao contato direto com o corpo que ela reproduz, método este último cujas impressões foram convertidas em relíquias por contato ou *brandea*. De resto, a reprodução mecânica continuou e estas imagens foram reproduzidas da mesma forma como surgiram, só que agora era uma impressão não do corpo em si, mas da sua impressão autêntica. O contacto entre imagem e imagem, tal como anteriormente acontecia entre corpo e imagem, tornou-se assim uma prova retroactiva da origem da primeira imagem. O contacto também transmitiu o poder milagroso à cópia, como aconteceu com as relíquias cujos poderes ainda estavam ativos nos tecidos e líquidos com os quais tiveram contato. Quando a imagem milagrosa foi duplicada pelos seus próprios poderes, a cópia agiu como o seu original: a vontade de Cristo de produzir uma imagem de si mesmo também foi transmitida à imagem, quando esta gerou uma cópia de si mesma (Belting, 2009, p. 75).

¹¹ Pensamos nas noções de ícone e índice a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). Para ele, o ícone possui uma semelhança próxima ao que ele significa, enquanto o índice aponta para o seu referente ou consiste em um vestígio ou impressão de um objeto ou evento.

Alguns estudiosos observam que esse fenômeno está em estreito diálogo com imagens produzidas pela intervenção humana. Em artigo sobre sobrevivência do valor de culto na imagem técnica, Ronaldo Entler (2014) associa o racionalismo científico presente na técnica fotográfica a uma “mística da espontaneidade da representação” (Entler, 2014, p. 45). Ele examina um caso em que o Santo Sudário de Turim foi fotografado por Secondo Pia, advogado e conselheiro da cidade de Turim, em 1838 (FIG. 6). Após inúmeras tentativas, Pia observou que no negativo apareceu o rosto de Cristo com uma nitidez nunca vista no próprio Sudário, atribuindo assim à fotografia um duplo sentido: “ao mesmo tempo técnico e sagrado” (Entler, 2014, p. 47). Entler também se apoia em Roland Barthes, que em seu livro *A Câmara Clara* discute os efeitos místicos da fotografia, comparando-os às *acheiropoiesis* religiosas.

Trata-se, portanto, de um efeito verdadeiramente escandaloso. A fotografia espantame sempre, com um espanto que perdura e se renova inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa a que estou afeiçoado. Nada a fazer. A fotografia tem algo a ver com a ressurreição (Barthes, 2006, p. 92-93).

Figura 6 – O Sudário de Turim: foto da face.



Fonte: Reprodução/Internet. À esquerda: o positivo; à direita o negativo.

A carga duplamente mística e técnica da fotografia e de outros tipos de imagem em torno do rosto de Cristo ecoa. Muitas são as imagens sagradas que pleiteiam o estatuto de verdadeira ou autêntica representação do sagrado, como é o caso da busca e disputas por um rosto para Benigna. Em palestra intitulada *Signos da religiosidade. Do santo sudário à*

*realidade virtual*¹², o semioticista italiano Massimo Leone atualiza a discussão sobre o conceito de *acheiropoiesis* trazendo exemplos de uma imagem criada recentemente e também auto-proclamada “verdadeira face de Jesus” (FIG. 7). Leone argumenta que os métodos forenses de reconstrução facial atuais – assim como o método aplicado no caso Benigna – almejam repetir o misticismo presente nas lendas cristãs sobre a face de Jesus Cristo. Para ele, essas imagens são igualmente consideradas espontâneas, originais e autênticas uma vez que suas eficácias são justificadas a partir de uma “retórica do automatismo”:

Ou seja, é verdade, porque é automático. É verdade, não porque é uma imagem *acheiropoeta* divina, milagrosa, [mas porque] é uma imagem *acheiropoeta* humana, feita por máquinas (...). Os métodos da antropologia forense e da arqueologia evocam o mundo imaginário de medições e reconstruções meticulosas, todas feitas sob o signo da verdade, quase como na investigação policial de um caso frio (Leone, 2022).

Figura 7 – Face de Jesus Cristo reconstituída por tecnologia científica-forense



Fonte: Reprodução/Internet

Seguindo o que diz Leone, podemos compreender a imagem do rosto criado para Benigna, reconstituída pelo método forense, uma *acheiropoieteta* humana. Que discursos e intenções estão por trás dessa empreitada? Será que essa imagem funciona como uma substituta da fotografia? Que traço aurático do rosto humano de Benigna guarda esse retrato?

Antes de a Igreja recorrer aos caprichos tecnocientíficos de reconstituição facial, já existiam outras representações do rosto de Benigna, quer criadas pelo povo quer pela própria instituição católica, mas nenhuma delas ditas como “a verdadeira face”. Três dessas imagens, em especial, ocuparam – e ainda ocupam – espaços públicos e privados de Santana

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xkl_5uJ2Ew. Acesso em 21 jun. 2024.

do Cariri, além de já terem sido midiaticamente reproduzidas (FIG. 8). Desenhadas, pintadas e/ou digitalizadas, nenhuma delas garante, segundo a Igreja, fidelidade na correspondência com o rosto de Benigna.

Figura 8 – Três imagens públicas do rosto de Benigna



Fonte: Reprodução/Internet.

Em busca de explicações, procuramos o padre Wesley Barros, coordenador da comissão de beatificação na fase diocesana e responsável por guiar o processo de produção da nova imagem-rosto da beata. Ele nos explicou que houve várias justificativas para essa iniciativa. Primeiramente, destacou-se a ausência de uma fotografia de Benigna. Em segundo lugar, havia a necessidade de criar uma nova imagem que pudesse ser oficializada em cerimônia, conforme exigência do Dicastério para o Culto Divino. Um terceiro motivo – e este se apresentou como primeira confirmação do que inicialmente intuímos – foi o desejo não apenas de reconstruir um rosto, mas, principalmente, de assegurar que essa representação fosse suficientemente baseada na “realidade”. Nas palavras do padre, esse trabalho respondeu a:

[...] um cuidado que a Igreja tem para, na medida do possível, esgotar todas as possibilidades e oferecer algo que mais se aproxime da verdade das coisas [...] cuidado em propor uma realidade, sobretudo quando ela tem aparato científico capaz de constatar, de comprovar; de oferecer uma realidade que de fato condiga com a verdade. Quando nós obedecemos a esse caminho, então nós estamos seguros de que **fizemos aquilo que estava à nossa disposição para chegar cientificamente à verdade das coisas**, e poder oferecer uma imagem mais próxima possível da realidade, e **nos sentir olhando para a beata quando estivermos diante de uma imagem dela**¹³.

Verdade para o esgotamento de possibilidades. É, de fato, uma imagem considerada autêntica por ter sido produzida cientificamente, refletindo uma realidade. Mas qual? Uma realidade que é centrada num discurso de esgotamento: “esta é a imagem e não

¹³ Entrevista concedida em 27 de março de 2024 ao autor desta pesquisa.

qualquer outra”. Essas palavras também nos fazem lembrar de um discurso que se assemelha a um contexto iconofóbico de proibição de imagens – ainda que não explicitamente! –, na medida em que são proferidas por uma instituição de poder como atestado de uma imagem, em contraste às tantas outras que já existiam. Há poder na afirmação, pois é nutrida de um discurso supostamente neutro, imparcial e real. Mas não como um fim em si mesmo, e sim como o início de uma operação que pretende nos fazer sentir como se estivéssemos olhando para Benigna quando estivermos diante dessa imagem – do mesmo modo como acontece diante das imagens *acheiropoietas* do rosto de Cristo.

O processo de reconstrução facial forense consiste na busca por readquirir o fascínio mágico do rosto vivo de Benigna, sua aura, seu aqui e agora (Benjamin, 2012). “Consiste ele sobretudo na contradição entre impressão e imagem, ou impressão e face genuína: o olhar retransforma, por assim dizer, a máscara no rosto vivo, a partir do qual, outrora, se tirou a impressão” (Belting, 2011, p. 60). Há um duplo aspecto nessa reconstituição: o de prova e o de imagem. Aspecto esse onde a Igreja fixou a suposta “verdadeira face” de Benigna.

Não cabe à nossa pesquisa questionar a validade do método científico-forense. Como vimos, essa imagem técnica – como tantas outras – pode conter traços de fé e realidade cujo valor de culto também sobrevive. Nos cabe, como pesquisadores da imagem, investigar não apenas o visível, mas o seu contexto de produção. Vale lembrar que na antropologia da imagem proposta por Belting, o domínio da imagem está ligado, histórica e culturalmente, pelo pensamento religioso: “nos conceitos de imagens sobrevivem conceitos de fé, e as práticas icônicas iniciaram-se outrora como práticas de fé” (Belting, 2011, p. 9).

Seguimos, assim, na tentativa de apresentar e tensionar os discursos e as intenções por trás desse esforço da Igreja Católica, examinando os conflitos e efeitos que emergem desse processo, sem perdermos de vista as demais movimentações de um rosto em estado de ausência e presença de Benigna.

2.2.2 Mas... para onde foi o rosto? O retrato icônico

As relações entre rosto e retrato são múltiplas e complexas, uma vez que articulam aspectos como identidade, semelhança e contexto histórico. Desde a Modernidade, principalmente, constitui-se uma noção representativa de um eu subjetivo, como aponta Carolina Libério (2021):

As formas de imagem aparecem historicamente ligadas à ideia da representação humana não apenas visual, mas em termos de processos de subjetivação, nas formas de determinação de condutas e aparências apropriadas para cada época, ou seja, na construção de uma semelhança de quem se é (Libério, 2021, p. 74-75).

Hans Belting (2019) situa a produção do retrato como um ato linguístico do rosto. Ele ainda afirma que, no contexto da cultura moderna, ser retratado era um privilégio do ponto de vista social, uma vez que o retrato passou a ser considerado “um documento de presença intemporal, dotado de um estatuto jurídico semelhante ao de uma disposição testamentária” (Belting, 2019, p.174). Vale lembrar também que, etimologicamente, o gênero pictórico do retrato se fundamenta na semelhança, uma vez que “retratar” vem do latim *retrahere*, que quer dizer “copiar”.

Para além de sua convocação num contexto religioso cristão, a ausência de uma imagem do rosto humano de Benigna nos aponta, também, para disparidades econômicas e sociais, marcadores identitários questionáveis e, sobretudo, para a instabilidade de sua própria individualidade. O que pode um rosto que não pode ser visto através de um retrato fotográfico, e ter sua própria singularidade especulada? Se a revelação do rosto é a revelação da própria linguagem (Agamben, 1996), quem, de fato, revela a linguagem que outrora - e no agora - seria própria de Benigna? Como é possível comunicar um rosto quando este não está presente? Quais respostas emergem das *im-possibilidades* de uma ausência? Essas e outras questões do rosto intrigante da menina-“mártir”-sertaneja persistem e nos guiam na continuidade do processo de reconstrução de um rosto para Benigna.

Em 2022, outra brasileira foi beatificada pelo Vaticano. Após resistir a uma tentativa de abuso sexual, a mineira Isabel Cristina Mrad Campos foi brutalmente assassinada aos 20 anos de idade, em 1º de setembro de 1982. Esse episódio, assim como o sofrido por Benigna, foi considerado um martírio pela Igreja. Como parte do rito de beatificação, uma nova imagem de Isabel também passou a adornar os templos católicos: uma pintura baseada em seu retrato fotográfico produzido quando ela ainda era viva (FIG. 9).

Figura 9 – Beata Isabel Cristina. Fotografia (à esquerda) e pintura (à direita)



Fonte: Reprodução/Internet

Na transferência da fotografia para a pintura, alguns elementos foram acrescentados à versão beatificada de Isabel, como um ramalhete de palmas e lírios, símbolos frequentemente utilizados em imagens de mulheres mártires da castidade, além de um vestido branco. Pela semelhança, o retrato fotográfico de Isabel serviu como referência principal para o rosto da beata mineira que fora levado aos altares, mantendo figuratividade nos detalhes do cabelo, pele, olhos, nariz e boca.

Essa representação exemplifica como a Igreja Católica, cada vez mais buscando se aproximar das questões contemporâneas, não apenas preserva, mas valoriza imagens técnicas na produção de suas representações de culto. Comparativamente, isso contrasta com o esforço empreendido no caso de Benigna, que nos leva a questionar sobre o processo de elaboração de um rosto para ela após a reconstrução facial forense. Nos questionamos sobre até que ponto a autoridade de uma imagem técnica foi considerada no processo de (re)criação de um rosto que se proclama "o mais próximo possível da realidade das coisas".

A imagem gerada pela lógica forense digital foi entregue a Joab Rocha, artista plástico especialista em imagens sacras, para servir como base primordial na elaboração da pintura icônica que posteriormente seria entronizada aos templos. Em entrevista, Joab revelou suas dificuldades ao tentar reproduzir fielmente o rosto criado pela técnica científica: "Cada vez que eu a desenhava, ela parecia uma mulher adulta". Joab também teve acesso ao laudo do exame de corpo de delito de Benigna e o usou como referência, mas seguiu enfrentando limitações. No final, o artista recorreu a uma fotografia que ele mesmo tirou:

Para montar a imagem, pra facilitar um pouco pra gente, eu fotografei uma criança que tem a mesma idade dela, mandei fazer um vestido, pra eu ter uma referência melhor de questão de dimensão de tamanho. Daí, a gente

tirou foto e eu fiz um esboço para o padre ver, mas eu notei que ainda assim não se encaixava (Rocha, 2024).¹⁴

Figura 10 – Versões em desenho



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

No bloco acima (FIG. 10), temos três versões em desenho feitas por Joab antes de ele partir para o processo de pintura a óleo. São três tentativas de seguir o rosto criado para Benigna na etapa anterior. Nestas, metade de seu corpo, um vestido e um ramalhete de palmas e lírios aparecem pela primeira vez desde o início desse processo. Na primeira versão (da esquerda para a direita), Benigna tem um rosto arredondado e bochechas cheias, e está olhando para cima. Na segunda imagem, o rosto está mais fino, o dedo indicador, antes flexionado, está reto, e o cabelo é mais volumoso, as sobrancelhas mais definidas e o olhar se volta para o horizonte. Na terceira e última versão, a única mudança é na mão esquerda sobre o peito, com os dedos colados uns nos outros.

Joab explicou que foram necessárias essas três tentativas para obter a aprovação tanto da Igreja quanto de pessoas contemporâneas a Benigna, como Dona Nair, amiga de infância, e duas irmãs adotivas da beata: “Eu desenhava e mostrava ao padre e às pessoas que a conheciam, e eles diziam: ‘os lábios dela não eram tão cheios’, ‘ela era uma menina mais raquítica’, então eu fazia ajustes”. Após todas essas iterações, o quadro final foi concluído.

Em 24 de agosto de 2022, a Diocese de Crato, responsável pela paróquia de Santana do Cariri, realizou uma coletiva de imprensa intitulada “Reconstrução facial e projeto da estátua da Mártir Benigna”. Com jornalistas, comunicadores, devotos e parentes reunidos para conhecer o tão aguardado rosto, dois representantes da Diocese revelaram, em primeira mão, a face da menina que, dois meses depois, seria apresentada à multidão que aguardava o momento histórico da cerimônia de beatificação.

¹⁴ Entrevista concedida em 24 de maio de 2024 ao autor desta pesquisa.

Figura 11 – A revelação pública do rosto reconstituído em forma de retrato



Fonte: Captura de tela / Reprodução Youtube.

A apresentação do retrato pintado, feita aos moldes de um espetáculo midiático-católico, foi acompanhada por uma explicação mistagógica para os detalhes do rosto, centrada no olhar:

O olhar no horizonte e levemente elevado supõe a firmeza da fé e da esperança de Benigna que não se deixou levar pelos encantos e prazeres do mundo, atualizando na vida a **expressão do salmo 25, 15**, “*Os meus olhos estão sempre no senhor, pois ele livra os meus pés da cilada*”, e do salmo 121,1 -2 “*Eu levanto os meus olhos para os montes: de onde virá o meu socorro? Do senhor é que me vem o meu socorro, do Senhor que fez o céu e fez a terra* (Texto lido pelo Padre Wesley durante a coletiva de imprensa e, em cópia, entregue aos presentes. **Grifos nossos**).

Figura 12 – Retrato oficializado de Benigna



Fonte: Reprodução/ Diocese de Crato

Expressando firmeza, fé e esperança bíblicas, o retrato pintado de Benigna não foi apresentado como cópia da imagem técnica-forense, mas tinha a pretensão de ter sido reproduzida a partir dela, pois o início de sua apresentação foi composta pela explicação da etapa que o antecedeu. Na entrevista do padre Wesley Barros supracitada, ele confirma essa tese. A essa altura, portanto, esse estágio não diz mais respeito a um rosto humano reconstruído ou aproximado pela tecnologia científica – a evidente falta de semelhança e a incapacidade de transferência de um tipo de imagem para a outra assegura esta consideração. Diz respeito, isso sim, a um rosto que surge em um retrato, a partir de um ideal imagético, para desempenhar papéis que correspondam e o conceituem rosto santo.

Nesse sentido, a biografia de Benigna é, segundo esse retrato, reescrita não para recuperar sua existência humana histórica, mas para operar como uma reconstrução simbólica. As informações para tal reescritura não são as de sua existência humana, marcadamente levadas a cabo no jogo computacional-forense. Sendo retratada de tal maneira, Benigna não é representada de modo que seja fiel a uma realidade científica, mas a uma verdade teológica acerca de seu rosto. Em artigo sobre as aproximações entre retrato, biografia e confissões, Gabriela Reinaldo observa que “assenhorar-se do nome ou da imagem de alguém é, para o

pensamento arcaico, tomar o lugar desse alguém e reivindicar seus poderes” (Reinaldo, 2016, p. 52).

Com a chegada desse rosto pintado e dessemelhante, percebe-se que os textos e discursos sobre verdade e realidade serviram apenas para patentear a suposta autenticidade de um posterior retrato que enfim fora oficializado. No nosso entendimento, a perseguição e tentativa de convenção de um único rosto para Benigna não diz respeito à necessidade de uma referência (tal como uma foto), mas à construção de um rosto santo que expressasse, em sua retratação, sentidos como “castidade, obediência e santidade”. Em outras palavras, a Igreja queria “uma face para chamar de sua”. Face de uma Benigna “Leiga, Virgem e Mártir” – palavras que compõem o título do texto de apresentação do retrato pintado, cuja combinação entre religioso e científico se dá em função do argumento de autenticidade desta (re)invenção.

O retrato oficializado de Benigna, como argumentamos, diz respeito a uma leitura biográfica de seus feitos reconhecidos pela Igreja, ou seja, da narrativa que se organizou para falar de sua vida, morte e ascensão. Para tanto, foram eleitas características que, sobrepostas a outras, agrupam-se para tornar reconhecível, coerente e convincente aos olhos da liturgia, alinhando-se com a narrativa sagrada desejada. Isso se interliga ao que Reinaldo (2016, p. 59) observa: “tanto no retrato quanto na escrita biográfica, as pessoas são transformadas em personagens para que suas vidas possam ser narradas”. Desse modo, trata-se de uma narrativa na qual o retrato assume o protagonismo e funciona como um pincel que comanda o sentido biográfico da história, redefinindo as rédeas sobre quem foi e quem é Benigna.

Em seu último livro publicado em vida, Hans Belting (2019) empreende um vasto estudo sobre o rosto, o qual ele confessa ser “um tema que não se deixa enquadrar por nenhuma moldura teórica” (Belting, 2019, p. 9). Diante de tamanho desafio, o autor discute algumas dinâmicas do rosto a partir de sua intrínseca relação com os conceitos de máscara e retrato. Para ele, tanto uma como o outro, respectivamente, funcionam de forma similar à atividade sempre dúbia do rosto, cuja essência, para Belting, – “consiste tanto no mostrar e revelar quanto no esconder e enganar”, conforme sublinha Gabriela Reinaldo (2019, p. 3).

Com recorte na cultura europeia, Belting ressalta que o retrato, mais precisamente após a Antiguidade, ressurgiu em forma de máscara, pois ele passou a ser convocado pelo rosto para desempenhar papéis sociais:

Um retrato, de modo paradoxal, confere ao rosto o conceito de si só quando o representa como máscara. O rosto tem, de facto, uma forma aberta, enquanto a máscara possui uma forma fechada, ou seja, com o tempo, só a máscara pode verdadeiramente revelar o que é um rosto, ao passo que a mobilidade facial não se deixa apreender numa ideia (Belting, p. 150, 2019).

A partir dessa colocação, podemos entender a face construída pela Igreja como uma máscara que, em forma de retrato, tenta tomar o lugar do próprio rosto humano – e autêntico – de Benigna, sendo associado a ele papéis cristãos, que o conceituam segundo uma aparência sagrada. Trata-se de uma máscara “cuja expressão separou do corpo transferindo-a para um plano simbólico” (Belting, 2019, p. 149). O rosto anteriormente fabricado pela tecnologia forense é então um véu argumentativo para o quadro pintado, transformado em ícone, que, embora representando Benigna, não condiz com seu rosto “humano e real”.

Nessa dramática perseguição e busca pelo controle, o que ocorre é a construção de uma máscara para podar a capacidade múltipla e infinita de um rosto que pode ser representado. Talvez estejamos diante de uma tarefa ética e política que deve ser levada a cabo. Como nos lembra Emmanuel Lévinas (2008) em sua *Totalidade e Infinito* – o rosto fala, é significação, é a expressão da singularidade. Fechar este rosto com um retrato-máscara, por via do discurso de verdade absoluta e limitante, é, antes de tudo, uma postura eticamente contrária à sua própria linguagem e abertura incessante (Belting, 2019; Agamben, 1996).

Ora, mas se não é por meio das tentativas de convenção, como é possível comunicar um rosto, ou comunicar-se com esse rosto e escutar o que ele (também) fala? Certa vez, em sala de aula, escutei de um professor do mestrado que “olhar para o rosto da Benigna não é olhar para a Benigna. É olhar para outra coisa”. Nos Estudos Semióticos, especialmente nas discussões de Charles Sanders Peirce (1839-1914) e seus comentadores, encontrei outras possibilidades de observar as relações que se dão com a insuficiência de um rosto único de Benigna. A visão peirceana vai dizer que para a semiótica não importa somente o “objeto” em si, isto é, seu significante; mas, sim, os sentidos que se apresentam por meio do interpretante.

Diante do jogo triádico de sentidos que envolve o *representamen*, o objeto e o interpretante, Peirce infere, a partir do conceito de semiose infinita, que, nos processos de significação, um signo nunca é o mesmo, mas volta sempre de forma diferente (Plaza, 2003). A partir dessa perspectiva, veremos a seguir a questão da imagem de Benigna Cardoso da Silva se expande, revelando-se como um espaço fértil não apenas para o campo das representações, mas para as múltiplas apresentações e significações, que, de suporte a suporte, funcionam como efeitos e respostas às tentativas institucional-religiosas que objetivam uma convenção simbólica.

Em meio às questões dúbias que atravessam a imagem de Benigna, que saltam das reconstituições de seu rosto, deparamo-nos com um permanente jogo de tensionamentos entre aquilo que se dá a ver e aquilo que excede a esse ver, ou, como chega a pensar o filósofo das imagens Emmanuel Alloa (2015):

Aquilo que se encontra entre a transparência e a opacidade. O movimento de significação infinita da imagem de Benigna oscila entre a função representativa do retrato-máscara da beata e, ao mesmo tempo, a forma como os ecos de ausência de uma foto - acompanhada das lacunas de uma história trágica - “se excede em permanência, não reconhecendo nunca os limites de sua própria razão” (Alloa, 2015, p. 10).

A seguir, encontraremos algumas pistas e teceremos reflexões sobre esses paradoxos. A difícil relação entre o transcendente e o imanente da reconstituição facial e no desejo de autenticidade do seu rosto, potencializada justamente no contexto de sua beatificação, se dá, hipoteticamente, porque a parte humana convocada em questão é a de um corpo (e rosto) lembrado pela sua desapareição, violentamente ceifado e levado à morte. A ausência de uma fotografia reflete-se nas camadas narrativas de seu sofrimento, ambas evidenciadas pelas *im-possibilidades* de sua imagem.

3 PARA ALÉM DE UM ROSTO HUMANO: UMA IMAGEM SOBREVIVENTE

Benigna-imagem é fruto de uma energia passional. É o traço trágico de sua morte que funciona como força mobilizadora para as suas aparições imagéticas e para os vínculos que se estabelecem no culto e na relação com as suas imagens. Esta é a tese que tentaremos articular neste capítulo. Nosso diálogo se dará com imagens que revelam uma espécie de sobrevivência: quando afetivamente inscritas, incorporadas, vinculadas e transmitidas por diferentes corpos e/ou suportes. É possível ver Benigna a cada vez que os signos de sua morte trágica retornam narrativamente de um tempo passado, onde o crime contra ela ocorreu, e provocam impacto pelo reconhecimento imediato de sua presença.

A barbaridade que, primeiro, se transmutou em prática de fé popular, foi interpretada pela Igreja Católica como martírio, e este passou a ser considerado um dos principais signos discursivos de sua imagem. Também é o episódio bárbaro contra Benigna que, em termos de energia psíquica-emocional, no contexto do culto à mártir, segue vibrando nos elementos imagéticos que a ela fazem referência, desde a sua morte; assim como transborda à esfera religiosa, sendo também abordada como uma questão política: o feminicídio.

O objetivo deste capítulo é mostrar de que maneira a imagem de Benigna está intimamente ligada à energia passional de sua morte, tanto em termos visuais concretos – quando exteriorizada nas imagens produzidas para representa-la ou evocá-la –; quanto abstratos e imaginativos – quando corpos e suportes interiorizam emocionalmente os sentidos vinculados a essa imagética trágica, ou, no caso da Igreja, elaboram estratégias discursivas de controle e de pacificação de sua imagem. No primeiro tópico, abordamos o conceito de paixão frente às ideias de martírio e feminicídio, cujas articulações evidenciam e tensionam as contradições presentes na construção da imagem de Benigna. Trazendo cenas e figuras, recorreremos ao conceito de fórmulas da paixão (ou *Pathosformel*) desenvolvido pelo estudioso das imagens Aby Warburg, apresentando os trânsitos da energia passional na Benigna-imagem.

Já no segundo tópico, nosso intuito é apresentar as diferenças e similaridades entre a imagem oficializada de Benigna pela Igreja com outras imagens do legado iconográfico cristão-católico, bem como suas semelhanças com narrativas de outras santas populares brasileiras. Nossos argumentos são construídos a partir do conceito de *Nachleben* ou Sobrevivência e da ideia de imagem sintomática (Aby Warburg e comentadores). Por fim,

nos debruçamos sobre um elemento que, para nós, é o mais pungente no tocante à singularidade da imagem: um vestido vermelho de bolinhas brancas.

3.1 Ecos de uma paixão: martírio e feminicídio

A devoção à Benigna
Começou com o **grande mal**
No Cariri se espalhou
Desde o **assassinato brutal**
Que a pobre inocente
Teve a morte afinal

Por causa deste fato
De forte **resistência**
Em meio ao **feminicídio**
E a tremenda violência
A igreja reconhece
E lhe tem aquiescência

Beata Benigna: a Heroína da Castidade
Pe. Tula, 2022 (grifos nossos).

É comum ver, nas beiras de estradas dos interiores brasileiros, sobretudo no Nordeste, pequenas cruzes fincadas, aludindo ao local onde alguém morreu tragicamente. Cresci assombrado com as histórias sobre as cruzes que via no caminho de Inhumas, bairro a quase 2 km do centro urbano de Santana do Cariri. Todas elas vinham acompanhadas de detalhes sobre a forma como a pessoa, cujo nome ficava gravado na cruz de madeira ou pedra, havia morrido. Diz-se que as relações de fé popular com Benigna Cardoso da Silva também começaram assim.

Figura 13 – Devotos no local da morte de Benigna



Foto / Reprodução: Antonio Rodrigues / Diário do Nordeste.

Diante do acontecimento que interrompeu a vida de uma menina de apenas 13 anos, a população de Santana e seus arredores não apenas fixou uma cruz, mas também passou a deixar no local próximo à sua morte velas, flores, cartas, brinquedos e outras formas de homenagear sua memória e a fatalidade ocorrida. Apesar disso, não há precisão sobre o início desses gestos. Subitamente, Benigna já era lembrada e evocada pelo povo como santa, a “Santa de Inhumas”¹⁵.

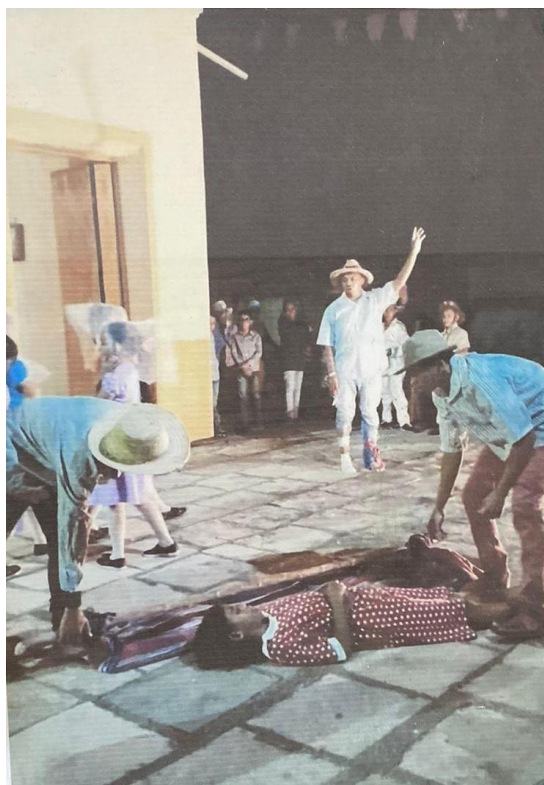
Conforme descrito no inquérito policial sobre o crime que lhe tirou a vida, Benigna ainda resistiu aos golpes desferidos por Raul, defendendo-se com as próprias mãos, as primeiras partes do seu corpo a serem esfaqueadas. Furioso, o algoz desferiu golpes fatais no rosto e no pescoço da menina, que caiu ao chão. Os ecos dessa barbaridade aparecem em diversos contextos, principalmente em imagens e palavras, produzidas pelo povo que dela se lembra:

*Sumiu-se deixando ali
O rastro da **crueldade**
E o povo todo dali
Chorava de **piedade**
E a tristeza tomou conta
Daquela localidade.*

*E o tempo foi passando
Mas em cada coração
A **lembrança** de Benigna
Despertava **compaixão**
Ninguém jamais esqueceu
Nem teve consolação.
(Poeta Maranhão, 2009, grifos nossos).*

¹⁵ “Santa de Inhumas” foi o primeiro vocativo atribuído à Benigna pela devoção popular. Inhumas é o nome do distrito de Santana do Cariri, hoje bairro, em que a beata viveu.

Figura 14 – Encenação teatral do assassinato de Benigna



Fonte: Acervo Memorial da Mártir Benigna, Santana do Cariri – CE.

O trecho de cordel e a foto da peça teatral (FIG. 14) acima destacados são exemplos de manifestações fortemente influenciadas por uma narrativa que se perpetuou via incorporação, por meio de gestos que ocupam o campo da experiência devocional popular. Como atos de transferência, como nos lembra Diana Taylor, instituiu-se, aí, um repertório alimentado pela repetição, ora performativa, ora escrita e falada, de um acontecimento do passado, “transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (Taylor, 2013, p. 27). Para além da prática de fé e oração, o povo passou a produzir suas próprias imagens sobre o que ocorreu em 24 de outubro de 1941. E é nelas que percebemos a pulsão dos traços da fatalidade que despertou a comoção e a compaixão coletiva na pequena cidade cearense.

Benigna morreu numa sexta-feira da paixão¹⁶. E é justamente essa palavra, com suas diversas significações, que parece atravessar tanto as versões populares sobre o episódio quanto, mais recentemente, as versões da Igreja Católica. Existem tensões no modo como o assassinato de Benigna é nomeado – ou, mais precisamente, configurado, sob os signos da

¹⁶ Sexta-feira da Paixão é um dia de celebração da morte de Jesus Cristo. É um feriado religioso católico que marca a crucificação e o sacrifício de Jesus pela humanidade. 24 de outubro de 1941, data da morte de Benigna, foi um dia de sexta-feira.

paixão. Nesse sentido, as imagens que fazem alusão à santa popular e beata católica evidenciam que esse trânsito não se dá sem ambiguidades, apagamentos, disputas e reconstruções.

Vale destacar, antes de tudo, que a palavra paixão vem do latim *passio*, que significa “sofrimento” ou “passividade”, enquanto sua origem grega, *páthos*, refere-se a “sofrimento; sensação”, forte e intensa emoção. Para Aristóteles, paixão é aquilo que impulsiona o ser humano à ação. No livro *Os Sentidos da Paixão* (2009), o filósofo francês Gérard Lebrun reflete sobre o conceito da palavra, afirmando que esse sentimento é sempre provocado pela “presença ou imagem de algo inédito” que leva a uma reação criativa, sendo, portanto, “constitutiva de uma personagem” (Lebrun, 2009, p. 19). Segundo o autor, “as paixões e as ações são movimentos e, como tais, contínuos” (Lebrun, 2009, p. 15).

O que Lebrun nos diz é que toda paixão é impulsionada por uma agência que não apenas a origina como também lhe confere personalidade. No caso de Benigna, esse agenciamento é inicialmente promovido pelo povo, que elabora respostas a um acontecimento trágico e, por assim dizer, excepcional, e a Igreja, ao assumir a causa, também passa a elaborar e compartilhar respostas no âmbito institucional. Dito de outro modo, trata-se de um movimento emocionalmente orquestrado por comunicações humanas, cujas respostas não enquadram o ocorrido como algo comum, mas como um gesto de santidade a ser cultuado. Um culto cujas modulações respondem às interpretações culturais sobre o acontecimento trágico.

Leitor de Nietzsche, o historiador da arte alemão Georges Didi-Huberman (2013, p.) afirma que “a tragédia nos gera como seres de cultura”. À medida que somos atraídos por histórias trágicas, desde as mais antigas e mitológicas até as mais contemporâneas, também reagimos a elas, evocando e produzindo sentidos, fazendo cultura. Refletir sobre isso nos leva a pensar nos sacrifícios e desastres da história da humanidade – comoventes por serem marcadas pela dor – senão também pelo amor – em nome ou vítima de algo ou de alguma causa, permeadas por derramamento de sangue ou lágrimas, seja em defesa da crença, da nação ou da própria existência. Nesse sentido, o que sempre se preserva, afirma Didi-Huberman, é a memória desses acontecimentos, pela sua força, paradoxalmente trágica e comovente, de sobrevivência:

O que sobrevive numa cultura é o *mais recalcado*, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O *mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. (Didi-Huberman, 2013, p. 136).

Trágico e passional, fantasmático e pulsional. Há uma espécie de repetição do atentado contra Benigna e seu reativo movimento humano de consagração. Maria de Bil (Várzea Alegre, 1926), Luiza Coelho (Barbalha, 1923-1952), Francisca Augusta da Silva (Aurora, 1958), Francisca Maria do Socorro (Milagres, 1943), Rufina (Porteiras, XIX-XX) e Filomena (Mauriti, 1975) são exemplos de mulheres e meninas que foram barbaramente assassinadas por homens, no Cariri cearense, mesma região de Benigna Cardoso da Silva. Unidas, todas essas histórias são impulsionadas por polaridades que se refletem de forma cultural multifacetada: na cultura de violência de gênero, na cultura católica popular e, especificamente no caso de Benigna, na cultura católica institucional. Esses casos se comunicam

Por outro lado, existem diferenças no modo como essas histórias são traduzidas e compreendidas na contemporaneidade. Apesar de a maioria dessas mulheres e meninas terem vivido no mesmo século, nenhuma delas foi beatificada pela Igreja Católica, tampouco alcançou tamanha popularidade midiática como Benigna. Não existem, inclusive, quaisquer empreendimentos para a construção de imagens que as representem. As respostas que encontramos para tal discrepância encontram-se nos usos de outro conceito atribuído e trabalhado no tocante à ascensão da primeira beata cearense: o martírio.

O conceito da palavra é controverso e tem sido reinterpretado ao longo dos séculos. O professor britânico Paul Middleton, em seus estudos sobre o tema, afirma que martírio não pode ser definido de forma única, mas é, em qualquer caso, “uma narrativa que cria ou mantém uma identidade” (2014, p. 130, tradução nossa). Ou seja, trata-se de uma narrativa construída de maneira específica, conforme os contextos políticos ou socioculturais, atribuída a pessoas ou grupos que morrem em nome de uma causa, seja um cristão do cristianismo primitivo ou um homem-bomba do século XXI. Assim, a consideração de uma história como martírio – ou de alguém como mártir – depende essencialmente de uma estrutura discursiva e argumentativa alinhada aos entendimentos contextuais.

O martírio, assim como o conceito de paixão, é um entendimento criado em resposta a um acontecimento, assumindo formas particulares conforme a identidade e as camadas interpretativas adicionadas por quem o constrói. Segundo Paul Middleton, no martírio, “o personagem central não é o elemento mais importante (...), é o narrador” (2011, p. 30). Ou seja, quem tem a autoridade para contar a história é quem determina, em grande parte, o significado do martírio. As estruturas sociais (políticas, religiosas e culturais), muitas vezes influenciam a forma como o martírio é organizado e entendido. No caso de Benigna, é a Igreja que desempenha o papel central na construção narrativa de sua imagem como mártir.

Como vimos anteriormente, a primeira vez que ela foi chamada de “mártir” ocorreu pelo padre Cristiano Coelho, que, convivendo na mesma época do atentado, registrou o termo no canto da certidão de batismo, tornando-se o primeiro narrador a atribuir essa condição à personagem.

Somente décadas depois, a devoção popular, de forma independente, mas já influenciada pelo escrito do padre, também passou a se referir a Benigna assim. Registros das primeiras romarias dedicadas a ela mostram de que maneira o vocativo “Mártir” acompanhava a então imagem criada para circular nesse período, desenhada pelo devoto santanense e primeiro historiador a escrever sobre ela, Sandro Cidrão. Vejamos o cartaz abaixo (FIG. 14), no qual também se encontra o primeiro retrato falado feito para Benigna:

Figura 15 – Cartaz de divulgação da romaria de Benigna



Fonte: Espaço Literário Poeta Maranhão, Santana do Cariri-CE.

Na imagem, o vermelho sangue ganha destaque, jorrando a um só tempo sobre o nome Benigna e o vocativo “Mártir da Pureza”. Ele também aparece nos cortes localizados em algumas partes do rosto e pescoço, garantindo expressiva aproximação com a descrição feita pelo inquérito policial. Contudo, para além da tentativa de tradução de uma história ensanguentada e comovente, o cartaz chama atenção para a atribuição da qualidade de mártir a Benigna, cujo ato heroico está ligado, neste caso, a uma determinada condição de pureza.

Com o passar dos anos, porém, essa narrativa foi fortemente utilizada pela Igreja Católica, mas fazendo ressalvas sobre o modo como essas palavras deveriam vir ligadas à sua imagem.

Para alcançar a beatificação, Benigna precisou ser reconhecida pelo Vaticano como virgem e pura, tendo “preferido morrer para não pecar contra a castidade”. Esse gesto de martírio foi considerado pela Santa Sé o primeiro milagre de Benigna, permitindo-lhe receber o título de beata. Nesse contexto, a comissão local responsável pelo processo buscou alinhar essa afirmativa à liturgia do Cristianismo bíblico, conforme o que é ensinado pelo livro de Catecismo:

2473 O martírio é o testemunho supremo dado à verdade da fé: significa dar testemunho até a morte. O mártir dá testemunho de Cristo morto e ressuscitado, a quem está unido pela caridade. Ele dá testemunho da verdade da fé e da doutrina cristã. Ele suporta a morte por um ato de fortaleza. “Que eu me torne alimento dos animais, por meio dos quais me será dado chegar a Deus”.¹⁷

A violência sofrida por Benigna foi traduzida como um ato de fé e defesa da palavra dogmática cristã. Para a Igreja Católica, sua beatificação e conseqüente status de figura sagrada está ligada à preservação de sua moral, considerada um testemunho de fidelidade aos ensinamentos cristãos. Contudo, desde que representada somente pelo padre Cristiano Coelho, a Igreja não admite nem menciona em seus discursos a versão de que Benigna chegou a ser abusada sexualmente, conforme registrado no inquérito policial, especificamente no depoimento do assassino Raul:

No dia de sexta-feira, vinte e quatro do corrente mês, das três pras quatro horas da tarde, vindo à roça de Irineu Sisnando, no Sítio Oiti, vizinho ao Sítio Inhuma, buscar um jumento do pai dele, declarante, armado de um facão, quando se encontra ele, declarante, na cacimba do mesmo sítio “Oiti”, com a menor Benigna Cardoso perguntando à mesma se ela queria casar, digo, se ela queria ter relações sexuais com ele, declarante, ao que respondeu dita menor que NÃO, chamando-o em seguida de ladrão e bandido; que a vítima pondo seu pote no chão, correu sendo agarrada pelo **declarante que a derrubou e serviu-se da mesma à força**; que **tendo se servido da vítima** abandonou-a e esta declarando que ia dizer à titia, que é avó da vítima, correu em direção de sua própria casa e temendo, o declarante, ser descoberto o que fizera, correu à procura de sua vítima alcançando-a cerca de dez (10) braças aproximadamente, que logo, imediatamente desfechou com o facão com que se achava armado o **golpe fatídico no pescoço da vítima**. (INQUÉRITO POLICIAL, 1941, p. 15-16, grifos nossos).

O documento detalha a cena do abuso e ressalta que, após ser violentada sexualmente por Raul, Benigna o ameaçou dizendo que contaria sobre o que havia sofrido. Ao contrário da narrativa repetidamente defendida pela Igreja, que afirma que ela ‘preferiu

¹⁷ Disponível em: Catechism of the Catholic Church #2473.

<https://www.catholiccrossreference.online/catechism/#!/search/2473>. Acesso em: 14 de dez. 2024.

morrer' a ceder ao ato sexual, o que consta no documento indica que a vítima foi submetida à violência fatal somente após o episódio de abuso. A confissão de Raul revela, então, uma contradição que reside no fato de que Benigna, já violentada, ainda tentou escapar de seu algoz, buscando defesa e justiça vinda de quem ela contaria sobre o ocorrido, o que demonstra sua resistência e o desejo de continuar viva. Benigna, ao fim de sua existência, tornou-se mártir, mas defendendo o direito ao próprio corpo.

Mártir, pura e casta. Hoje, Benigna é apresentada pela Igreja como um modelo de “Serva de Deus” e exemplo moral para meninas e mulheres, dois dos principais grupos de vítimas de violência sexual e física no país. O discurso que elevou Benigna aos altares é o mesmo que perpetua a falta de proteção e garantia de direitos para corpos femininos: seis em cada dez vítimas de violência sexual no Brasil têm, no máximo, 13 anos¹⁸. Todas vítimas de um crime que hoje se configura, por lei, como feminicídio, termo que não apenas inclui o crime contra Benigna em uma discussão contemporânea, mas também contrasta a produção discursiva de sua imagem, envolvendo sua idealização como símbolo de pureza e castidade, e refletindo, ao mesmo tempo, um retrato da realidade de violência ocasionada pela cultura do machismo e do patriarcado no Brasil e no mundo.

Figura 16 – Matéria de jornal sobre a ligação de Benigna com o tema do feminicídio



Fonte: El País Brasil, 30 de abril de 2021¹⁹.

¹⁸ Dados do 18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, publicado em 2024.

¹⁹ Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-10-30/uma-beata-brasileira-contr-o-feminicidio.html>. Acesso em: 19 de dez. 2024.

Atualmente, destacando-se como a primeira pessoa da história do Ceará reconhecida como beata pelo Vaticano, Benigna é também considerada um símbolo na luta contra o feminicídio no estado, crime tipificado muitos anos após sua morte. Sua memória permanece em constante disputa. Diante dessas contradições, não é possível afirmar que a devoção a Benigna se deve mais à sua condição de pureza e fé, atribuída e organizada pela Igreja, ou às narrativas de justiça social, indignação e comoção popular em resposta à brutalidade de sua morte. O que podemos afirmar, dentro dos limites de nossa pesquisa, é que a produção e movimentação de sua imagem são influenciadas por essa variedade de forças.

No campo artístico, por exemplo, a imagem e a memória de Benigna têm sido lembradas, acompanhadas dos signos e significações de sua morte e de sua devoção. Na performance “POTE”, a artista cariense Monique Cardoso percorre cidades cearenses carregando um pote, em uma espécie de procissão que evoca essa memória tanto como cura quanto como luta. Ao longo do caminho, ela recolhe pedidos das pessoas e os deposita em Santana do Cariri, seu destino final, junto aos restos mortais de Benigna.

Figura 17 – Performance *POTE*, de Monique Cardoso



Fonte: Reprodução/Internet.

Enquanto isso, a Igreja Católica adota o signo da pureza como o elemento central na construção da imagem de Benigna, silenciando a violência sexual e de gênero de que ela foi vítima. Ao mesmo tempo, incorpora intencionalmente esse sentido na produção das representações visuais de Benigna, ao longo do complexo processo de reconstituição de sua face e identidade. Para alcançar o reconhecimento oficial nos altares de matriz romana, foi necessário o esforço de transformar Benigna, vítima de feminicídio, em uma figura virginal, com um rosto casto e obediente.

Não por acaso, o retrato oficializado pela Igreja passou a ser reproduzido com traços e semblantes cada vez mais infantilizados, embranquecidos e dóceis, sem as marcas expressivas de sangue, e com gestos que sugerem sua transcendência (FIG. 18). A racialização dos corpos no campo das imagens é assunto extenso, mas nos cabe assinalar algumas questões importantes. Além de ter sido vítima de um feminicídio brutal, o alvejamento da pele de Benigna é também violento ao responder aos ditames de aceitação de uma sociedade patriarcal, racista e que se entende “universal”. Sabemos, contudo, que a “universalidade” proposta é fundamentalmente questionável quando privilégios representativos raciais brancos, inclusive nas imagens religiosas, determinam como inferiores fenótipos escuros, negróides, indígenas ou não brancos. A imagem de Benigna proposta pela Igreja não altera paradigmas, cânones e modos de ver fincados em valores patriarcais e brancos; é uma imagem domesticada (McClintock, 2010); um rosto obediente (Hooks, 2019).

Se a Benigna duplamente violentada por Raul não é evidenciada pela instituição religiosa, isso se revela expressivamente nas imagens criadas para representá-la, como mais uma estratégia de transformá-la cada vez mais em outra figura, que não a menina que teve uma breve existência atravessada por vários marcadores sociais do nosso tempo.

Figura 18 – Estátua de Benigna e cartaz de venda da imagem oficial em gesso



Fonte: Da direita para esquerda: Fotografia produzida pelos autores | Reprodução/Internet.

Considerando essa diversidade de facetas e sentidos de uma trajetória de narrativas controversa, que se manifesta nas imagens produzidas em torno da memória de Benigna, que mesclam sentimentos ligados à noção de paixão – isto é, à comoção trágica, à violência de gênero e ao ideário de pureza e castidade – recorremos agora às contribuições do historiador da arte Aby Warburg, pensando o martírio e o feminicídio como duas das principais forças que constituem a imagem de Benigna.

Na tentativa de compreender a manifestação de uma energia em movimento nas imagens, Aby Warburg discute o que viria a chamar de *pathosformel* ou fórmula de *páthos* – ou, simplesmente, fórmula da paixão. Em sua tese produzida nos anos 1890 sobre Botticelli, Warburg comenta sobre a agitação passional que aparecia na indumentária e cabelos animados pelo vento (na figura de Zéfiro), mas é em 1905, com o estudo “Dürer e a antiguidade italiana”, que Aby Warburg formula o neologismo que diz respeito às forças psíquicas presentes na memória coletiva, dotadas de intensa energia primitiva (Gombrich, 1970).

Em *Aby Warburg e a ciência sem nome*, Agamben refere-se ao *pathosformel* como um “indissolúvel entrelaçamento” (Agamben, 2010, p. 132) entre uma forma iconográfica e a carga emocional, em que é impossível distinguir a forma e o conteúdo. Warburg teve como material de seus estudos imagens de diversos suportes e de distintas origens. Nessas imagens, ele observou inscrições, transmissões e transformações de gestos e

fórmulas de paixão ao longo do tempo. Forças passionais que mobilizam uma espécie de ressurgimento e metamorfose dos fenômenos, demarcando diferenças e similaridades, a cada novo contexto temporal e espacial em que eles aparecem.

Tomamos de empréstimo a ferramenta metodológica de Warburg, acreditando que ele nos auxilia a entender como essa polaridade contraditória formada pelo binômio martírio-feminicídio, em Benigna, inscreve o fenômeno em questão. Nossa hipótese é de que essa polaridade se expressa nos elementos que a ela fazem alusão, carregando emoções e resquícios de paixões, seja por meio de gestos ou de narrativas semelhantes que fazem brotar imagens no mundo. Para estudiosos de Warburg, não há um padrão fixo para os aspectos a serem analisados nas imagens – uma vez que o próprio historiador não especificou; o que realmente importa é identificar como essas energias funcionam como ferramentas de sobrevivência dos fenômenos.

Aí está o essencial dessa problemática: que a **fórmula**, abstrata como tal, *também* tenha uma relação direta com o fenômeno que ela não representa com exatidão, mas o qual acompanha, “**transmite**” de forma tátil, “**inscreve**” e “**exprime**” ao mesmo tempo (Didi-Huberman, 2013, p. 110).

A fusão controversa das forças martírio e feminicídio, que designamos como fórmulas da paixão da Benigna-imagem, nos permite identificar outras imagens (também para além do campo visual) que, ao carregarem gestos e narrativas semelhantes aos de Benigna, revelam, por meio de um movimento comparativo, as singularidades de sua produção e da emanção de vínculos afetivos. Até mesmo quando essas imagens se originam dela, elas escapam à lógica representacional permanentemente capitaneada pela Igreja Católica.

Figura 19 – Versão emoldurada da imagem oficializada



Fonte: Reprodução/Internet

Antes de seguirmos adiante, observemos o retrato oficializado de Benigna, agora emoldurado (FIG. 19). Em torno dele, estão espalhadas figuras de homens brancos trajando vestes que remetem ao vestuário da Igreja Católica, muito presentes nas ilustrações e capas dos missais romanos (*Missale Romanum*²⁰). O quadro serve como mais uma evidência para o embate de forças contrastantes entre a menina vítima de feminicídio e a beata romana. Figurativamente, a imagem de Benigna é cercada por uma legião de ícones masculinos, que sublinha o patriarcado presente na lógica institucional e de poder da Igreja Católica sobre os corpos femininos. A partir desse retrato, abre-se um caminho que revela como essas fronteiras passionais em Benigna sobrevivem e se comunicam com outras imagens de meninas e mulheres.

3.2 Acho que já vi essa santa

Menina ou mulher? Símbolo de castidade ou de luta contra o feminicídio? Ícone sertanejo-nordestino ou apostólico-romano? (FIG. 20) Como vimos, o uso da conjunção de

²⁰ O Missal Romano é o livro litúrgico que contém os textos e rubricas para a celebração da missa no Rito Romano da Igreja Católica.

oposição para elaborar essas perguntas é um modo um tanto falho de pensar a imagem de Benigna Cardoso da Silva. Ao contrário disso, admitir a coexistência dessas classificações apresenta-se como a abordagem mais adequada para destacar a forte presença da contraditória energia passional em torno dessa história de ausências e sobrevivências.

Figura 20 – Signos e gestos da imagem oficializada de Benigna



Fonte: Reprodução/Internet

No âmbito da Igreja Católica, a cada vez que uma nova figura sagrada surge, uma imagem é criada – e vice-versa. Como abordado no primeiro capítulo, o empreendimento feito pela instituição para eleger uma imagem ícone de Benigna perpassou por duas ou mais técnicas de produção de imagens. No entanto, no curso de nossa investigação, há outras camadas que revelam: por um lado, uma Benigna bastante familiar do ponto de vista iconográfico cristão-católico, e, por outro, uma santa popular ou existência feminina que se comunica com outras, a partir da narrativa passional que dá vida à sua imagem, especialmente por meio de um recorte geográfico comum.

São muitas as figuras femininas mártires e virgens no universo católico, todas carregando virtudes que conferem autenticidade aos títulos e às suas personalidades devocionais. As histórias sobre seus martírios atravessam séculos. Embora mudem a personagem e o contexto histórico em que viveram, há sempre uma fórmula que parece se repetir em todos os casos. Desde Maria, a mãe de Jesus, virgem de Nazaré, primeiro modelo de feminilidade santa – cuja virgindade perpétua é defendida como dogma desde o século IV – até um número incontável de “Nossas Senhoras” no culto devocional cristão, que são como uma espécie de manifestação recorrente do ideário mariano.

Em *A Menina de Lá*, de G. Rosa, Gabriela Reinaldo (2024) comenta que as primeiras reflexões sobre Maria aconteceram nas épocas românicas e góticas, com figuras como São Bernardo, Dante e Giotto, quando teólogos, escritores e pintores viram em *O Cântico dos Cânticos* o mistério de Maria e a conexão entre Deus e a alma. O entendimento da identidade mariana, caracterizada pela docilidade e o silêncio, pode ser visto na obra *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, organizado pelos monges do mosteiro de

Bosi (Comunità di Bosi), liderados por Enzo Bianchi. Na obra, destaca-se o que diz Thomas Merton, monge trapista, teólogo e estudioso das religiões, sobre a quietude e mistério como sendo a marca de Maria:

Tudo o que foi escrito a respeito da virgem Mãe de Deus é prova de que sua santidade é a mais escondida. (...) Acreditamos que, depois daquela do Cristo, seu filho, que é Deus, a sua santidade seja a mais perfeita. Mas a santidade de Deus é somente trevas para a nossa mente. Entretanto, a santidade da Virgem bendita é, de certo modo, ainda mais escondida do que a santidade de Deus, pois Ele disse-nos de si algo que é objetivamente válido, quando traduzido em linguagem humana. Mas, da Madona, disse só uma ou duas coisas importantes e, mesmo então, não conseguimos compreender a plenitude de seu significado. (...) **Entretanto, posso descobri-la se me escondo em Deus onde ela se esconde.** Compartilhar sua humildade, seu ser escondido, sua pobreza, seu retiro, sua solidão é o único modo de a conhecer; mas a conhecer desta maneira significa encontrar a sabedoria. (...) O vazio, a solidão interior e a paz, sem os quais não podemos estar cheios de Deus, foram dados a Maria por Ele, para que ela o pudesse acolher no mundo, oferecendo-lhe a hospitalidade de um **ser perfeitamente puro**, imerso num profundo silêncio, absolutamente tranquilo e em paz, recolhido em completa humildade (grifos nossos).²¹

Para Benigna, a defesa da castidade, signo de sua passividade e obediência a Deus, é o primeiro gesto atribuído pela Igreja, e nisso se reflete a gramática da construção de sua imagem. Por outro lado, percebe-se que, para além da história de seu martírio, sua biografia formulada institucionalmente segue características que a aproximam da existência e transcendência mariana, destacando-se o modo simples de vida e a relação íntima com um Deus celestial. No texto de apresentação do retrato oficial de Benigna, intitulado *Leiga, Virgem e Mártir*, há um trecho que descreve sua personalidade, na medida em que faz conexões aos gestos com as mãos (golpeadas por Raul), visíveis na imagem:

A mão esquerda repousa sobre o peito para indicar sua **vida interior** marcada pela **caridade**. O seu amor foi regado pela **pureza** e provado pelo **martírio**, por isso nesse mesmo braço foram colocados os **lírios e a palma**. O braço direito voltado para o alto e o indicador apontando para o céu faz referência ao convite que a vida de Benigna e seu **martírio** nos fazem para elevarmos nossos corações ao alto como diz o apóstolo Paulo: *“procurai as coisas do alto, onde Cristo está sentado à direita de Deus. Pensai nas coisas do alto e não nas da terra, pois morrestes e a vossa vida está escondida com Cristo em Deus: quando Cristo, que é vossa vida, se manifestar, então vós também com ele sereis manifestados em glória. (Col 3, 1-4).* (grifos nossos).

A mão que repousa sobre o peito sugere a vida interior e pura; a direita, por sua vez, elevada para o céu, o martírio. Benigna encarna, de uma só vez, tanto Maria (FIG. 18) – que não sofreu o martírio, mas se tornou modelo perfeito para o reconhecimento de outras

²¹ Este trecho dos escritos de Merton foi transcrito e traduzido por Heloísa Vilhena Araújo, diplomata e estudiosa de Guimarães Rosa, em uma carta enviada a Gabriela Reinaldo em 3 de abril de 2022.

mulheres como mártires pela Igreja –, quanto ressurge, de forma familiar, como mais uma figura sagrada que, em suas imagens, aparece com a mão sobre o peito, segurando símbolos cristãos e apontando para o céu, após sofrer uma violência em nome de um compromisso com Deus (FIG. 21). Em outras palavras, a imagem oficializada de Benigna se apresenta através de uma conexão passional e histórica sagrada de contemplação feminina, que se atualiza por meio de gestuais católicos que, por sua vez, evidenciam uma dinâmica de criação imagética diretamente ligada à tradição.

Figura 21 – Imagem clássica de Maria



Fonte: Reprodução/Internet

Figura 22 – Quadro com mártires católicas



Fonte: Reprodução/Internet

No quadro de imagens acima (FIG. 22), vemos a Benigna beatificada entre outras santas mártires católicas. Todas elas seguram a palma. Segundo os dogmas cristãos, esse símbolo representa, ao mesmo tempo, a vitória de Jesus Cristo sobre o pecado no contexto de sua paixão (crucificação, morte e ressurreição), e a vitória das santas e santos após obedecerem aos dogmas cristãos, percorrendo uma trajetória da vida interior, martírio e glória. Posta ao lado dessas figuras, evidencia-se que a Benigna da Igreja não só segue um padrão iconográfico visual específico, mas também reforça o esforço institucional para que ela seja traduzida e entendida segundo as leis dogmáticas que eclipsam a questão social da violência de gênero, por exemplo.

A essa altura, já não importa buscar certezas sobre seu rosto, muito menos ressaltar o episódio criminoso que lhe ocorreu. Entre palma e lírios, mãos sobre o peito ou com indicadores elevados ao céu, percebemos uma Benigna inscrita e emplacada pela Igreja Católica, através da fórmula passional do martírio em defesa da castidade. De gestos e elementos tão semelhantes, é uma imagem já conhecida desde tempos alhures (FIG. 23). Nas feitura da Igreja Católica, o ineditismo não ocorre com totalidade, pois este não é o seu interesse, mas, sim, traz semelhanças que condicionam a uma compreensão da bem-aventurança de Benigna segundo os seus próprios temas sacros de produção imagética.

Figura 23 – Gestos e elementos em imagens de mártires



Fonte: Reprodução/Internet.

A Benigna beatificada é, assim, como uma reaparição de Santa Maria Goretti. Nascida na Itália em 1890, filha de uma família pobre e camponesa, foi assassinada aos 11 anos de idade por seu vizinho, que tentou abusá-la. Diante de sua resistência, ele a esfaqueou. Benigna é também o retorno de Santa Filomena, uma menina grega de 12 anos, que, segundo a Igreja, teve uma relação espiritual íntima com Jesus e a Virgem Maria, prometendo ser virgem para sempre. Quando o imperador Dioclesiano a cortejou, ela se negou a casar-se com ele, e ele mandou torturá-la e executá-la em 302. Um caso mais recente, Benigna é quase o duplo da Beata Anna Kolesárová, de 16 anos, vítima das atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Em 1944, quando os nazistas invadiram seu povo na Eslováquia, um soldado tentou abusar dela em sua própria casa. Diante da negativa da jovem, ele disparou dois tiros fatais. Observemos os gestos e elementos que também conectam suas imagens à de Benigna (FIG. 24).

Figura 24 – Santa Maria Goretti, Santa Filomena e Beata Anna Kolesárová



Fonte: Reprodução/Internet. Visualização da esquerda para a direita.

No entanto, como já comentamos, nem todas as mulheres e meninas vítimas de violência e que sofrem mortes prematuras têm suas histórias reconhecidas como sagradas pelas instituições religiosas. Na maioria das vezes, fica a cargo das iniciativas populares a tarefa de preservar a memória dos acontecimentos trágicos que as comoveram, conforme seu próprio estilo, repertório e formas de entendimento. Nessas manifestações, encontram-se outras expressões que se comunicam e reverberam semelhanças com o culto à Benigna – e à sua imagem.

As Benignas fora do quadro religioso institucional também são acompanhadas de narrativas que as transformam em santas segundo características comuns, especialmente quando observadas em um mesmo recorte geográfico, como é o caso das santificações espontâneas nos sertões nordestinos. As narrativas sobre elas se comunicam a partir de uma lógica que une sacrifício, dor e milagres. Assim como em Benigna, elementos como água, seca e morte precoce são signos que se relacionam em devoções a meninas sacralizadas pelo povo.

A experiência de fé com a Cruz da Menina de Santa Inês surgiu durante um período de escassez na Paraíba, quando uma criança que morreu de sede teria sido enterrada neste local. Em Patos, também no Sertão paraibano, outra “Cruz da Menina” preserva a memória de Francisca, que, em 23 de outubro de 1923, foi encontrada morta, vítima de um assassinato brutal. Segundo a narrativa popular, a devoção a ela começou quando um agricultor, após fazer rogativas à menina por causa da seca, conseguiu cavar uma cacimba com água suficiente para salvar seu rebanho. No Cariri cearense, em Milagres, em 1943, Francisca Maria do Socorro, com cerca de 13 anos, foi vítima de violência sexual enquanto

buscava água em uma área rural do município. Entre a seca e a violência, emerge um elo narrativo que faz de Benigna uma imagem que abriga tantas outras.

Figura 25 – Imagem da Mártir Francisca, Milagres-CE



Fonte: Reprodução/Internet.

Essas semelhanças oferecem pistas sobre como a imagem de Benigna também responde a um imperativo mítico, no contexto da fé popular – mito entendido aqui, segundo Mircea Eliade (1972), como tudo o que se reporta, em seu modelo, a um acontecimento originário, cujos significados se estendem aos gestos, atos ou ritos. Em “Tratado de História das Religiões”, Eliade nos diz:

É preciso se habituar a dissociar a noção de mito da noção de palavra, de fábulas, para aproximá-la às noções de ação sacra, de gestos significativos, de ação primordial. Não só é mítico tudo aquilo que se conta de certos episódios que aconteceram, e de personagens que viveram *in illo tempore*, mas também tudo que está direta ou indiretamente ligado a tais episódios e personagens primordiais (Eliade, 1972, p. 372).

Para Eliade, o mito desempenha uma função crucial social, participando ativamente da dimensão sagrada da vida. Sua relação com o rito é quase indissociável, pois, pela repetição ritualística, revela e fixa modelos para as atividades humanas significativas em determinadas comunidades. Assim, o culto popular a Benigna, enraizado em terras nordestinas, funciona como a atualização de um culto que, apesar de ter uma origem indeterminada, ao ser revivido, se atualiza. Dessa maneira, os usos de suas imagens e a narrativa que as acompanha são como uma recitação de diversos elementos que percorrem ao longo da história dos cultos religiosos.

É nesse sentido que Aby Warburg discute a “força mitopoética da imagem” (Didi-Huberman, 2013), argumentando que sua produção e transmissão resultam de um entrelaçamento entre a magia antiga e arte pagã (como a *imago*), a liturgia medieval e cristã (como na prática de ex-votos sob a forma de efígies) e elementos artísticos típicos do Quattrocento. Warburg argumenta que a imagem é indissociável de um tratado que une o agir social, o saber de uma época e, principalmente, seu repertório de crenças, sendo, assim, “um fenômeno antropológico total, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma cultura” (Didi-Huberman, 2013, p. 40).

Há, portanto, uma fórmula passional infantil e comovente presente na imagem de Benigna, que, em eterno retorno, possui um caminho de transformação que perpassa um ciclo composto pelo enfrentamento de uma realidade dura, um fim trágico e uma espécie de transcendência, este último, muitas vezes, atribuído como uma espécie de justiça e redenção. Por possuir essa natureza mítica, é completamente sintomático o surgimento de uma e outra Benigna em contextos onde a escassez, a pobreza e a tragicidade, violências sociais que atravessam os tempos, são os principais vetores de transformação de crianças mortas em santas populares.

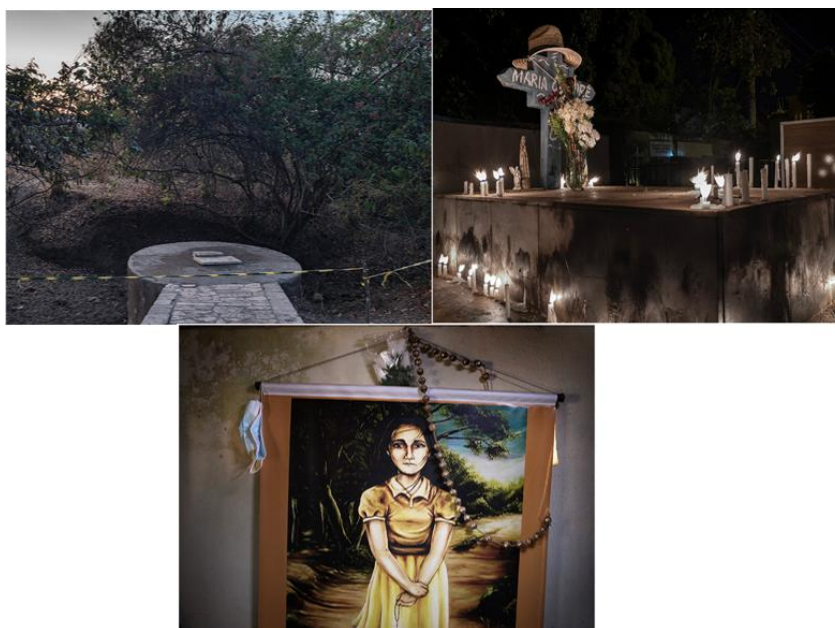
A questão até aqui colocada nos mobiliza a pensar que, até mesmo nas práticas protagonizadas pela fé popular, o imaginário sobre a pureza, no contexto das infâncias, unido a contextos difíceis de existência, é balizador para essas construções, funcionando como uma fórmula de *páthos* que inscreve e movimenta fenômenos como a Benigna. Por outro lado, nos faz refletir como, entre tantas histórias parecidas no Nordeste, a imagem da beata cearense conseguiu, neste século, tamanha ascensão, tornando-se quase que um guarda-chuva desse emaranhado de signos passionais, além de tantos sentidos ligados mais especificamente à sua identidade cultural e geográfica.

Em um terceiro plano, ainda mais à margem, estão mulheres vítimas de feminicídio ou da falta de proteção a corpos femininos. Os processos em torno de suas memórias também têm se voltado aos espaços onde tiveram suas vidas interrompidas, mas suas imagens refletem uma paisagem onde os crimes cometidos contra elas oscilam entre a estatística, beirando ao esquecimento, e a sobrevivência, por meio da resistência das pessoas que delas se lembram. No Cariri cearense, Benigna aparece entre elas como um farol imagético que ilumina e funciona como um catalisador que, de forma interseccional – unindo marcadores como classe social, escolaridade, raça e gênero –, por meio da emanção de sua imagem, reivindica justiça e evidencia o ato seco e violento da ausência de políticas públicas

(acesso à água, saúde, educação e segurança pública) e do machismo atávico reinante na região²².

Em *Cartografia de uma Guerra sem Fim*, a fotógrafa Lara Ciarabellini propõe um debate que amplifica os paradoxos em comum entre a imagem de Benigna e de outras mulheres vítimas de feminicídio, veneradas como santas populares no Cariri cearense. A série fotográfica “explora o paradoxo da reverência e da brutalidade, revelando lugares honrados e não reconhecidos, marcados pela violência e imaginando-os como memoriais de guerra modernos”²³. A partir de uma estética que une pobreza, peregrinação e espaços de memória, Ciarabellini convida à reflexão sobre a guerra em curso contra as mulheres. No quadro de figuras abaixo (FIG. 26), da esquerda para direita, se vê: a cacimba e antigo poço onde Benigna costumava recolher água; o túmulo de Maria Caboré, em Crato; e um retrato falado de Francisca, em Aurora, assassinada aos 16 anos de idade; as duas últimas são devocionadas como santas na região.

Figura 26 – Cartografia de uma Guerra sem Fim, de Lara Ciarabellini



Fonte: Bienal de Podar / Reprodução Internet

Paixões que fazem santas, fórmulas que movimentam imagens. No pensamento warburgiano, as fórmulas de páthos inscrevem fenômenos, e, no caso de Benigna, tendo esse

²² Dos 157 casos de feminicídio ocorridos entre 2018-2023 no Ceará, 27 mulheres foram vítimas em cidades da Região do Cariri. Os dados são da Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social do Ceará (SSPDS/CE).

²³ Disponível em https://phodar.net/editions/2025?author=Lara_Ciarabellini. Acesso em 10 de mar. 2025.

agrupamento de paixões corporificadas, faz dela uma imagem sobrevivente. Daí, compreende-se que as forças passionais martírio (sejam eles institucionalizados ou não) e feminicídio, associadas a Benigna, são identificadas justamente em signos de sua morte trágica, que se demonstram como ecos da sobrevivência de sua memória, conquanto da memória de tantas outras que estão à margem do trabalho de oficialização das instituições religiosas.

A identidade ligada à Benigna-imagem são contextuais e simbólicas: seca, água, religiosidade, fé, feminilidade, sertanidade e violência de gênero. Sua convocação, entretanto, é definida pela circunstância ou espaço em que se é convocada sua presença. É uma imagem que transita por diferentes espaços e se introduz em diversas interpretações. Esse tipo de configuração é o que a delinea como uma imagem sobrevivente, fantasmática e que angaria um ambiente próprio de imagens, que se adaptam conforme a narrativa: “um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria. (...) Uma coisa tem tanto sentido quantas são as forças capazes de se apoderar dela” (Nietzsche *apud* Didi-Huberman, p. 138).

Nesse sentido, partimos a uma discussão que se envereda nas singularidades da Benigna-imagem, focando nas experiências empáticas ligadas a um elemento igualmente singular e autêntico, signo de sua morte e traço mais insistente de sua imagem: o vestido que ela trajava quando foi assassinada. Por meio de movimentos de transmissão do páthos em diferentes tipos de gestos intensificados no universo de suas experiências, ele é um elemento de irrupção e de deslocamento da imagem de Benigna, isto é, uma força contrária à economia representacional e de controle dirigida pela Igreja Católica.

3.3 Um vestido imaginário? Imagens e mídias no culto à Benigna

Entre o real e o imaginado, entre o visível e invisível, um vestido vermelho de bolinhas brancas se repete em todas as versões já criadas para Benigna Cardoso da Silva, ecoando vertiginosamente nos corpos e mentes que as animam. Trajadas de vermelho com bolinhas brancas, fiéis pagam suas promessas e cultuam a memória de Benigna ao se fazerem presentes nos eventos religiosos de Santana do Cariri. O dito vestido também estampa santuários, folhetos, esculturas e até mesmo páginas da rede social *Instagram* – imagens que, quer criadas por computação gráfica quer pela maestria dos artesãos da região do Cariri cearense, dão vida à menina cujas feições permanecem desconhecidas. Partindo de memórias e narrativas orais, além de reflexões teórico-interpretativas, neste tópico apresentamos de que maneira o vermelho de bolinhas tem produzido presenças materiais, provocado emoções (*páthos*), criado e recriado vínculos de sentido e vínculos afetivos.

3.3.1 Recorrências vermelhas com bolinhas brancas

Um vestido que materialmente não existe. Pelo menos não o mesmo que Benigna Cardoso da Silva (1928-1941) usava, de acordo com a narrativa sobre a tarde fatídica do dia 24 de outubro de 1941. Segundo testemunhas oculares, Benigna vestia um traje vermelho com bolinhas brancas. De geração em geração, o vestido narrado tornou-se um signo soberano na identificação da primeira beata da história cearense.

Durante a cerimônia de beatificação realizada em 2022, o Vaticano oficializou um retrato para a “mártir”. A morte de Benigna foi reconhecida pela Igreja como um martírio, um testemunho de fé e uma defesa da moral, pois ela preferiu morrer a pecar contra a castidade (Rafael; Alves; Nuvens, Cidrão; Félix, 2014). A narrativa de seu assassinato bárbaro continua a comover uma legião de fiéis, desde aqueles contemporâneos ao crime até os que hoje cultuam sua memória e seu ato de resistência e fé.

Apesar dos esforços da instituição, ainda não há consenso sobre que representação seria a ideal ou, pelo menos, a mais convincente para a beata-mártir do Cariri. É comum ver nas paredes de santo (que são uma espécie de altar plano, onde se encontram, emolduradas ou fixadas com fita adesiva, imagens devocionais num lugar de destaque da casa dos fiéis, que geralmente é a sala) e em fachadas das residências da pequena cidade cearense diversas imagens criadas para representar Benigna, que aparece, em todas elas, trajando vermelho e branco (FIG. 27).

Figura 27 – Imagens de Benigna em paredes de santo



Fonte: Fotografias produzidas pelos autores (2023).

Em meio ao tamanho desacordo em torno de sua imagem, a estampa vermelha pingada de branco se destaca como um elemento central e recorrente, da narrativa e nas imagens, funcionando como um suplemento imagético diante da insuficiência de um rosto

único, ganhando e dando corpo à imagem da figura sagrada. A cada aparição, essa imagem, para algumas pessoas, traz consigo a memória do dia do feminicídio, que retorna através de um vestido que mimetiza as vestes usadas por Benigna. Feito de tecido comum, estampa facilmente encontrada nas feiras e comércio popular dos sertões, o vestido ordinário, decifrável, se transmuta em mistério e artigo de fé. Vestido que é permanentemente atualizado e ressignificado ao ter sua estampa incorporada por uma legião de devotas e constantemente transfere-se para diferentes suportes, transmitindo mensagens, criando e recriando vínculos de sentido e vínculos afetivos, emanando vida à imagem.

Figura 28 – Romeiros de Benigna trajando vermelho com bolinhas brancas



Fonte: Fotografias produzidas pelo autor (2023).

3.3.2 Endógena, exógena: como nasce e se movimenta uma imagem

As imagens comunicam por meio de um processo dialógico entre sentidos e evocações. Os fenômenos exteriores estimulam o poder de criação e corporificação do invisível, da imaterialidade, que se apresenta nos discursos e sistemas culturais. Diante de um corpo que já não existe e de uma narrativa agudamente trágica e ininteligível, a mente, em sua dificuldade em lidar com a falta de sentido, produz narrativas. Diante da atrocidade do ato, a fé popular não capitula. Imolada, Benigna, a beata, a santa popular, se transforma no signo de

seu martírio e de dores que encontram ecos em tantos outros corpos anônimos e castigados que se dirigem à sua imagem como promessa de cura ou de consolo.

Em sua antropologia da imagem, o estudioso das imagens e historiador da arte Hans Belting afirma o estatuto da imagem como acontecimento. As imagens “acontecem via transmissão e percepção” (Belting, 2006, p. 33). Crítico ao dualismo que distingue e aparta as representações externas e internas, Belting se vale de termos da neurobiologia para categorizar o que chama de imagens exógenas e endógenas. Quando diz que “o nosso cérebro é, sem dúvida, a sede da representação interna” e que as imagens internas reagem às informações recebidas, imagens que se formam num meio externo à nossa mente, Belting postula o duplo fluxo entre as imagens mentais e as imagens exógenas. Essa conexão, diz o autor, é fruto de um processo contínuo de “interações que deixou os seus vestígios na história dos artefactos” (Belting, 2015, p. 13, tradução nossa).

Considerar o vai e vem endógeno-exógeno é considerar que a dinâmica altamente interativa da produção e transmissão de uma imagem compreende nascimentos e renascimentos, transmissões e transformações na cultura, como nos lembra o legado imagético-arqueológico de Aby Warburg (1866-1929). As imagens físicas que produzimos no espaço social, imagens que estão nas paredes dos altares ou nas telas do celular (FIG. 29), têm relação direta com as nossas imagens internas, mentais.

Figura 29 – Benigna em telas e altares



Fonte: Da esquerda para a direita: 1. Perfil de Benigna no Instagram (@martirbenigna). 2. Fernanda Siebra.

Hans Belting ainda diz que o corpo humano assume papel central nesses processos, sendo ao mesmo tempo produtor e transmissor de imagens internas e externas: “Relacionamos intimamente as imagens às nossas próprias vidas esperando que elas interajam com nossos corpos, com os quais percebemos, imaginamos e sonhamos” (Belting, 2006, p. 48). Mesmo diante de caso de imagens digitalmente constituídas, que desmaterializam os suportes historicamente mediais da relação entre corpo e imagem – como a pedra, a pele de cordeiro ou o papiro – o corpo humano permanece sendo uma “pièce de resistance”, diz

Belting (2007, p. 42, tradução nossa) no enfrentamento da correnteza imagética dos *mass media*. Estamos confinados aos nossos corpos, em sua capacidade perceptiva e em sua fragilidade.

Ainda que convocados ininterruptamente a consumir imagens, permanecemos desejando e perseguindo as que, de algum modo, fazem sentido para nós: “As imagens que atribuímos um significado simbólico em nossa memória corporal são distintas daquelas que consumimos e esquecemos” (Belting, 2007, p. 42; tradução nossa). As imagens de Benigna não nos perseguem em busca de atenção e consumo, como as imagens dos cartazes publicitários. A reprodutibilidade técnica não as esfacela num espelhamento asséptico e sem sentido.

Em *A verdadeira imagem*, Belting (2011) discute o legado do cristianismo para problematizar o que seria o estatuto de verdade no caso de uma imagem da fé. Segundo ele, imagem verdadeira é a que dissimula seu corpo ou meio. No caso dos ex-votos, por exemplo, o objeto votivo não é uma fotografia, uma perna de cera ou uma cabeça de madeira, mas é a própria cura atestada, plasmada num meio que deve esconder suas estratégias. Quanto mais nos concentramos na imagem que pode estar num altar ou num “santinho” (pagelas devocionais, estampas produzidas em massa com impressão de uma imagem de um santo ou santa e uma oração) mais ela se torna autorreferente.

Toda imagem precisa de um meio (*médium*) de suporte ou transmissão para se tornar visível, e é o corpo humano, que produz, reconhece e armazena imagens. No caso da imagem sagrada, para ela se tornar visível, precisa de um meio, que, por sua vez, também só assume o estatuto de sagrado quando “animado” pela imagem que veicula. Em *Likeness and presence*, Belting (1994) afirma que o meio deve perder sua opacidade e se tornar *transparente* para que se confunda com a própria imagem. Nestes casos, as imagens que repousam em meios externos ao corpo e as que criamos nos sonhos e nos processos imaginativos, e que fazem do nosso corpo a sua morada, se confundem.

Nossas experiências em sociedade estão diretamente relacionadas às nossas elaborações mentais, e é nesse jogo dentro-fora que as imagens transitam ininterruptamente. Ao mesmo tempo em que o corpo percebe as imagens, ele também as produz em suas formas e usos, em sua performatividade – como acontece com os corpos de devotos que, trajados como Benigna, a tornam presente. A ressurgência de Benigna na performatização dos corpos dos devotos nos fazem pensar no vestido, assim como nesses corpos, como mídias – *médium*, meio, veículo, um corpo-imagem com o qual os vivos encontram e celebram a existência do corpo ausente.

O conceito de mídia, por sua vez, só adquire seu verdadeiro sentido quando a palavra é tomada no contexto da imagem e do corpo. Aqui ele se constitui como o elo perdido, pois o meio, em primeiro lugar, nos coloca diante da possibilidade de perceber as imagens de tal forma que não as confundimos nem com corpos reais nem com meras coisas. A distinção entre imagem e meio nos aproxima da consciência do corpo. As imagens da memória e da fantasia surgem no próprio corpo como se este fosse um meio vivo. Como se sabe, esta experiência deu origem à distinção entre memória, como arquivo de imagens específicas do corpo, e lembrança, como produção de imagens específicas do corpo (Belting, 2007, p. 16-17, tradução nossa).

Deste modo, entendemos que a triangulação imagem-corpo-mídia, no caso de Benigna, possui elementos que a singularizam. Assim como o vestido, há outras imagens que compreendemos como mediais, como os monumentos que estão sendo construídos em Santana do Cariri – cidade que, a partir do acontecimento trágico, se transforma numa espécie de *axis mundi* (Eliade, 1979) para os seguidores de Benigna.

Figura 30 – Complexo turístico-religioso de Benigna



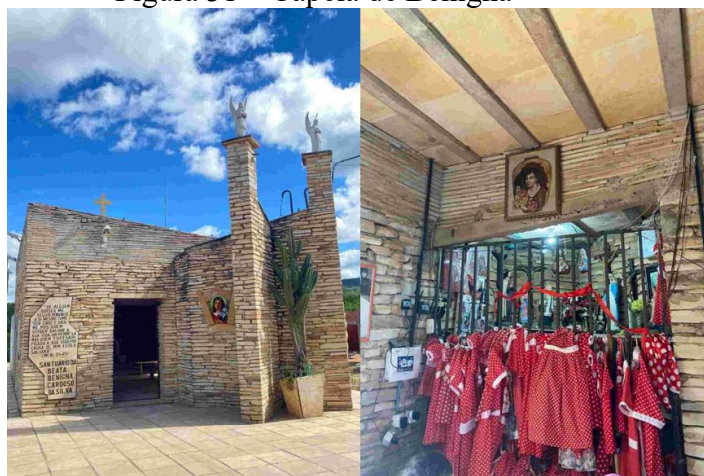
Fonte: ASCOM/Prefeitura de Santana do Cariri.

Numa área de 48 mil metros quadrados (m²), a construção do complexo turístico em homenagem à Benigna está em fase avançada e um monumento de 26 metros de altura em memória da beata já está sendo erguido (FIG. 30). A estrutura passará a integrar a rota turística-religiosa de monumentos da Região do Cariri cearense, como o do Padre Cícero em Juazeiro do Norte, Nossa Senhora de Fátima em Crato e Santo Antônio em Barbalha. Em breve, ainda mais perto do céu e fincado na terra, eis que o vermelho de bolinhas se transformará em memória-tótem. Na amplidão da paisagem santanense, a estampa pulsa, e a imagem, prestes a subir, pulsa também.

Assim como o túmulo de pedra é um duplo imortal do corpo perecido, a configuração monumental é uma estratégia para compensar a ausência do corpo. Em *Antropologia da imagem*, Belting (2007) faz referência, entre outras configurações mediais

monumentais, ao cenotáfio – termo que etimologicamente se refere ao vazio e à tumba – como forma de conviver com um corpo cujos restos mortais não estão ali repousados. Vale dizer que o primeiro espaço de fé dedicado à Benigna foi um cenotáfio. Anos após o seu assassinato, uma pequena cruz foi fixada na beira da estrada que indica o local da morte da menina. Hoje, no lugar da cruz, há uma capela de pedra construída pelos fiéis (FIG. 31), na qual são celebradas missas e abrigados ex-votos.

Figura 31 – Capela de Benigna



Fonte: Fotografias produzidas pelos autores (2023).

No caso de Benigna, nos parece que a ausência de um retrato fotográfico (numa época em que tecnicamente já seria possível a reprodução de seu corpo ou da cena do crime) alimenta as inúmeras tentativas de reconstituição de sua face. Como vimos no primeiro capítulo, além de ilustrações feitas por escultores populares e de pinturas criadas por artistas encomendados pela Igreja, uma tentativa, a mais recente, se utilizou de perspectiva científica forense. Para além dessas especulações, nos interessa ainda pensar como esse fenômeno imagético-midiático tem transmitido seus sentidos e configurado o seu próprio ambiente comunicacional, isto é, que “constitui uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos de sentido e vínculos afetivos em distintos graus” (Baitello Jr, 2018, p. 77).

3.3.3 Memória estampada: as primeiras aparições do vermelho de bolinhas

Quase 83 anos depois, é possível encontrar vivas, na pequena cidade de Santana do Cariri, algumas pessoas – com suas respectivas memórias – que testemunharam a comoção pública diante do assassinato brutal de Benigna Cardoso da Silva. É comum ouvi-las narrando detalhes sobre esse acontecimento, desde os mais distintos aos mais congruentes. A narrativa mais repetida conta que Benigna estava indo buscar água, com um pote de barro na cabeça,

numa cacimba próxima de sua casa, quando foi abordada por seu algoz, Raul Alves. Resistindo veementemente às intenções sexuais do agressor, foi golpeada até a morte por um facão. Na ocasião, ela trajava o vestido vermelho com bolinhas brancas, conforme relatam pessoas que com ela conviveram e testemunharam o momento em que seu corpo foi levado do local do crime para sua casa, num fim de tarde de 24 de outubro de 1941.

Essa narrativa pode ser encontrada nas poucas biografias escritas sobre Benigna, como as obras *Benigna: um lírio no sertão cearense*, de Rafael, Alves, Nuvens, Cidrão, Félix (2014) *Resgatando uma história de fé: Benigna e Resgatando a memória de Santana do Cariri*, ambas de Sandro Cidrão (2014; 2017). Baseados em relatos orais, os livros oferecem informações sobre sua orfandade precoce, sua relação com a escola, amizades de infância, a assiduidade na Igreja Católica e, de maneira mais central, sobre o episódio criminoso que lhe ceifou a vida. Entretanto, em nenhum deles, se menciona sobre as vestes que Benigna usava no dia de seu assassinato, tendo a informação ficado, em maior medida, somente nas transmissões e mentes memoriosas do povo, sobretudo daqueles que eram vivos na época do crime e o testemunharam de alguma maneira.

Francisco Agostinho Pereira, conhecido como Chico Pezim, santanense que tinha apenas 8 anos de idade quando Benigna foi assassinada, é uma fonte indispensável para a vida e a imagem da beata. Desde a infância, Chico Pezim cresceu escutando e relembando o crime bárbaro contra a “Santa de Inhumas”. Na juventude, tornou-se escultor de santinhos em madeira, ofício que seguiu por boa parte da vida. Hoje, suas esculturas estão espalhadas por Santana do Cariri e Brasil afora, não havendo mais nenhuma em sua residência. Foi Chico Pezim quem, com a memória alimentada pelas imagens em torno da morte de Benigna, transmitiu materialmente a cena violenta do atentado criminoso. Ele quem produziu a primeira imagem visível para a menina e é nela onde a estampa vermelha de bolinhas brancas se manifestou pela primeira vez (FIG. 32).

Figura 32 – Primeira aparição material da estampa de Benigna



Fonte: Fotografia produzida pelos autores (2023).

Na escultura, Raul, o agressor, está atrás de Benigna, como se estivesse prestes a desferir golpes contra ela, erguendo o facão com uma das mãos. Já a vítima, está trajando o dito vestido vermelho com várias bolinhas brancas, uma fita envolta da cintura e uma gola (colarinho), também de cor branca. Há um pote de barro no chão e um ferimento se avista na mão direita da menina. Uma segunda escultura (FIG. 33), também feita por Chico Pezim, parece trazer a continuidade da cena, uma espécie de desfecho do ato criminoso. Nesta, Benigna, vestida de igual modo, aparece deitada no chão, com algumas manchas de sangue no rosto, com os olhos abertos, como quem agoniza ou morre sem a assistência de quem os feche.

Figura 33 – Benigna morta. Segunda aparição material da estampa



Fonte: Fotografia produzida pelos autores (2023).

Malena Segura Contrera (2016, p. 2), à luz das contribuições de Hans Belting, nos diz que é “necessário sempre compreender a imagem a partir de sua relação com a consciência imaginante em questão”. Ou seja, para o surgimento de determinadas

materializações em imagem e para o entendimento das mensagens e sentidos que estas buscam transmitir, é preciso inicialmente considerar as motivações que as levaram à sua existência. No caso das esculturas de Chico Pezim, elas enfatizam a narrativa da morte de Benigna, em dois atos, que mantém, dentre os elementos que se repetem, o corpo trajado com o vestido vermelho e branco.

Hoje, aos 90 anos e já aposentado, Chico Pezim diz que já não se lembra com exatidão os detalhes da cena que presenciou na infância. As imagens que testemunhou se confundem com a própria obra que talhou na madeira. Penha, sua filha, desde muito cedo devota de Benigna, é uma espécie de segunda memória do pai e nos conta, ainda que com algumas imprecisões, o que sabe sobre a aparição originária da estampa pelas mãos de Seu Chico:

Hoje, quando tento conversar com ele (Chico Pezim), ele diz que colocou o vermelho com as bolinhas brancas por colocar. Mas eu acredito que deve ocorrer alguma falha de memória, porque desde que eu me entendo de gente que a roupa de Benigna é essa, vermelha com umas bolinhas brancas; inclusive, acho que já era essa antes mesmo de papai fazer essas esculturas. E quando eu conversei com meu pai pela primeira vez, ele disse: “não, a roupa que ela estava vestida e que todo mundo fala era vermelha com as bolinhas brancas” (...) A mesma coisa sempre foi dita por algumas pessoas contemporâneas à Benigna com quem andei conversando: “era justamente assim que ela estava vestida quando tudo aconteceu” (Eliodório, entrevista pessoal, 2023).

A roupa de que “todo mundo fala”, segundo Penha, parece ser um argumento mais convincente se comparado ao de que seu pai “colocou o vermelho com bolinhas por colocar”. Tal afirmação soa como efeito da confluência entre a memória do seu pai (primeiro materializador do vestido) e das pessoas que oralmente transmitiram ao longo do tempo esse detalhe. É um processo, portanto, que “se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva” (Belting, 2007, p. 14) e, nesse contexto, resulta de ambas as forças. A natureza tridimensional da escultura, com seus relevos e gestos que sugerem uma sequencialidade, apresenta cenas que podem ser entendidas como uma espécie de “fotografia” do assassinato de Benigna, cuja reprodução se dá, até hoje, em diferentes ocasiões, seja em pinturas, ilustrações e encenações teatrais (FIG. 34). Em todas elas, Benigna, ora sendo atacada por Raul, ora caída sobre o chão, está trajando seu vestido vermelho estampado de bolinhas.

Figura 34 – Reproduções visuais do assassinato de Benigna



Fonte: Da esquerda para a direita: 1. Sandro Cidrão 2. Ascom/Diocese de Crato 3. Carlos Weier/O Povo. Imagens cedidas aos autores.

O processo que dá visibilidade à estampa, como vimos, nasceu do testemunho ou recriação fantasiosa – mas nem por isso menos verdadeira! – de uma criança. Corroboram a tese da existência do vestido nesse formato e estampa o testemunho coletivo de outras pessoas contemporâneas ao acontecimento. A energia desse episódio e seu *páthos* percorre por todas as manifestações visuais que queiram fazer alusão ou homenagem à beata. Cobrir-se com o vestido, é vestir-se com um escudo de fé e proteção. Podemos entender a integridade dessa veste, que fez parte de um assassinato bárbaro com lesões corporais fatais, como um milagre testemunhal da não defloração da menina. Vestido que não está apenas nas imagens visíveis, mas nas imagens produzidas pelas fé popular e narrativas orais. Interessa à nossa pesquisa observar os processos corporais-midiáticos que se configuram em torno da Benigna-imagem²⁴, considerando suas dinâmicas internas e externas. Deste modo, nos voltamos às sobrevivências, aos ecos das esculturas de Chico Pezim.

3.3.4 A fé que move a imagem: sobre vínculos, emoções e bolinhas

Santana do Cariri é um município de clima classificado semiárido quente e conta com uma população de um pouco menos que 17.000 habitantes, segundo dados do Censo IBGE (2022). Em outubro, período em que a temperatura atinge graus mais elevados, a paisagem do lugar é fortemente alterada com a chegada de ônibus de várias partes do Brasil. Dos ônibus, descem os chamados romeiros de Benigna. O dia para essa chegada é o 24º do mês, data em que é realizada a romaria em memória do martírio da beata. Milhares de pessoas, desde crianças a idosas, acompanhadas e movidas pelo sentimento de fé, celebram a chegada na terra da “Bem-aventurada Benigna Cardoso”. Não são poucos os fiéis que seguem

²⁴ *Benigna-imagem* é o termo que adotamos em nossas pesquisas para discutir o conjunto de imagens em torno de Benigna. Essa terminologia foi inspirada na concepção de ambiente comunicacional – e de imagens –, conforme discutido por Norval Baitello Junior (2018).

o caminho descalços e protegem-se do sol inclemente com os tradicionais chapéus de palha, enquanto também carregam consigo terços e rosários.

Uma das principais missões dos romeiros é visitar uma cacimba localizada no Sítio Oiti dos Cirineus, zona rural de Santana. O percurso evoca vividamente o caminho que a menina fazia quando foi assassinada. Próximo à chegada ao repositório d'água, encontra-se um cenotáfio e uma placa que indica: “Local do Martírio”. Em uma pedra, estão gravadas as palavras do Padre Cristiano Coelho, escritas em 1941. Segundo historiadores que escreveram sobre a menina, Coelho atuou como seu diretor espiritual nos últimos três anos de sua existência (Rafael; Alves; Nuvens; Cidrão; Félix, 2014).

A experiência de fé continua e as estratégias de comunicação com a “santa” são diversas. Entre elas, destacam-se o acendimento de velas, a oferta de ex-votos e, claro, o ato de recolher água da cacimba, representando gestos de conexão com a figura sagrada popular. Assim como a cor marrom se faz presente na paisagem da cidade de São Francisco de Canindé,²⁵ na época dos festejos reverenciais ao padroeiro, Santana do Cariri é tingida pelo vermelho salpicado de bolinhas brancas que colore as celebrações em homenagem à Benigna.

No Cariri cearense, região de Benigna (FIG. 35), muitos católicos vestem-se de preto todo dia 20 do mês em agradecimento, memória e homenagem ao Padre Cícero (1844-1934), fundador da cidade de Juazeiro do Norte e santo popular que corriqueiramente usava uma batina da mesma cor. Embora haja uma semelhança na prática devocional de adotar vestimentas associadas às três figuras católicas populares (São Francisco, Padre Cícero e Benigna), a diferença simbólica reside no fato de que o traje da beata não reflete exatamente uma roupa que ela usava cotidianamente em vida, mas sim a roupa que ela, circunstancialmente, trajava nos momentos finais de sua existência. Outra diferença é que, ao contrário de Benigna, São Francisco e Padre Cícero foram reconhecidos como santos pelo povo graças aos seus ensinamentos religiosos disseminados, alcançando popularidade e fama de santidade ainda em vida. Benigna, por sua vez, só foi considerada santa após sua morte, devido à forma “heroica” e de resistência com que enfrentou seu algoz. O valor e significado atribuídos ao vermelho de bolinhas, portanto, são indexados a esse gesto.

²⁵ A cidade está localizada a aproximadamente 120 km de Fortaleza, capital do Ceará. A festa em homenagem ao padroeiro é considerada uma das maiores manifestações franciscanas e religiosas do Brasil.

Figura 35 – Mapa da Região do Cariri, Ceará, Brasil



Fonte: Criado por Débora Rozado para esta pesquisa.

Rezar, pedir e agradecer são formas de comunicação com o sagrado. Desde tempos imemoriais, a imagem desempenha um papel de intercessão com a divindade. Nos cultos à Benigna, a pessoa devota não só se comunica com a figura sagrada. Ao se trajar como ela, o/a fiel atualiza sua presença por meio do seu próprio corpo e se vincula à Benigna e aos outros corpos em martírio, mas também em fé e esperança.

O que é que produzimos quando estamos em um processo de comunicação? Nós produzimos vínculos, e vínculos não são setas de um lugar para o outro, como no caso da informação. Vínculos são amarras que ligam polos e que, portanto, constituem uma corrente, uma cadeia. Vínculo também, como a própria palavra diz, amarra polos com qualidade; de maneira qualitativa, portanto, com afeto (Baitello Junior, 2019, p. 322).

Antes de ser reconhecida como beata pela maior autarquia católica, o Vaticano, a religiosidade popular foi a primeira a atribuir santidade à Benigna. Essa atribuição não aconteceu por acaso. A tragédia de seu feminicídio encena um *páthos* cujo *sintoma* recorrente – trazemos esse termo *sintoma* a partir do legado de Aby Warburg (2015) e de Didi-Huberman (2013), – é um vestido. Tomado por sentimentos, afetado e, portanto, vinculado, o corpo romeiro é, simultaneamente, uma ação que rememora o gesto do “martírio” (em defesa da própria vida e da castidade) e busca aproximá-lo materialmente do corpo de quem o recorda.

Os primeiros santos católicos cristãos foram mártires. A paixão de Cristo é o evento da tradição cristã de onde derivam os diversos critérios para designar um mártir. Conforme observa o pesquisador de estudos religiosos e políticos Hüseyin Cicek (2021, p. 4),

o principal critério para se tornar um mártir é “o testemunho de amor a Deus”, gesto que imita a passagem de Jesus Cristo pela terra, cujo comportamento diante de seus algozes, “a sua não-violência radical e as suas intercessões em favor dos seus assassinos” se constituíram como exemplos a serem seguidos por aqueles e aquelas que nele creem:

[...] o martírio é mais fácil de definir no cristianismo do que nas outras duas religiões abraâmicas. Na tradição cristã, o próprio Deus se torna humano. Os imitadores seguem o deus-homem, ou seja, eles seguem uma “Palavra que se fez carne”. Eles têm um modelo normativo-pessoal e esse é o próprio Deus. Este é um dos aspectos essenciais em que a tradição cristã do martírio difere das tradições judaica e islâmica (Cicek, 2021, p. 4, tradução nossa).

Outra vertente do martírio, associada à figura de Jesus e bastante presente no culto devocional popular aos santos mártires é representada pela valorização do sofrimento e pela comoção que a narrativa de suas mortes desperta. A forma trágica com que perderam suas vidas – um misto de terror e fascínio, aflição e fidelidade – é o que mobiliza os afetos que animam o culto à figura santa. Não é incomum perceber, todos os anos, pessoas se emocionarem a cada ato das encenações da morte de Cristo. Não apenas se comovem apaixonadamente, como rememoram o sofrimento e a redenção do “filho de Deus”, ou, do “Deus que se fez carne”.

Albertina Berkenbrock (1919-1931) é outra menina brasileira que, assim como Benigna, foi assassinada após resistir a um assédio, aos 12 anos de idade. Devido à comoção popular e à conseqüente fama de santidade, Albertina foi beatificada pelo Vaticano em 2007. O culto à Benigna difere do dedicado à Albertina, entre outros motivos, porque o *páthos* do martírio da beata cearense é atualizado pelos devotos a partir da carga emocional (Warburg, 2015) de um elemento singular de sua narrativa: o vestido de chita que ela usava durante o fatídico episódio.

Figura 36 – Romeira segurando um vestido vermelho com bolinhas brancas



Fonte: Fotografia produzida pelo autor desta pesquisa (2023).

Em sua conferência sobre choro, Georges Didi-Huberman diz que “e-moção”, significa “mover algo para fora”. Sendo um movimento, o sentimento é “algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (Didi-Huberman, 2016, p. 26). O movimento de “e-moção” que vemos na fotografia ocorre entre alma e corpo (FIG. 36), em um gesto inimaginável dentro-fora, por intermédio de um vestido. Manifesta, de maneira sensível, uma energia que se movimenta entre corpo e espírito; movimento esse que figura entre uma imagem interna da memória e sua concretude numa dimensão exógena.

Em Benigna-imagem, há um tropos carregado de emoção (*pathosformel* ou fórmula da paixão), uma energia que se inscreveu na cena reiteradamente ritualizada na reprodução de seu martírio, sobrevivendo nos corpos que se metamorfoseiam com o tecido do vestido, detalhe característico do dia de seu assassinato (FIG. 37).

Figura 37 – Romeira no caminho do martírio de Benigna



Fonte: Fotografia produzida pelo autor (2023).

Na fotografia acima, a romeira não apenas está “vestida de Benigna”, como também reinscreve e transmite uma ideia que se assemelha a um dos fios narrativos da morte de Benigna. Além da vestimenta, ela carrega, sob um sol escaldante, uma garrafa d’água na cabeça, traçando o caminho que a leva até o local do martírio e à cacimba, considerados os últimos destinos da menina antes de morrer. A cena de dor e sofrimento fornecida pela narrativa parece se repetir, ainda que em outro contexto, com suas evidentes diferenças. Não há morte, e sim penitência. Não há sangue, e sim suor. No mesmo espaço, mas em outro

tempo, a estampa, somada a um objeto que guarda água, tal como o pote que a menina em 1941 carregava, promove a recorrência do acontecimento bárbaro, transformando-o agora em um ato de incorporação de homenagem e fé.

A estampa e os romeiros são os grandes atores e proliferadores da Benigna-imagem, pois são corpos ativos de um processo que, energeticamente e afetivamente, dão vida material ao fenômeno. São mídias através das quais é possível perceber os movimentos energético-afetivos emanados na Benigna-imagem, são corpos que intervêm na percepção e configuram esse ambiente de fé e emoção.

Com a intenção de “saber de que forma se dá a pós-vida, sobrevida ou sobrevivência nas imagens” (Reinaldo, 2015, p. 9), Aby Warburg, em seus estudos sobre a Antiguidade, estabeleceu o conceito de *Nacheleben*. Em suas análises, ele destaca a manifestação constante de formas e elementos visuais que, anacronicamente, ressurgem e são percebidos nas imagens, sobrepondo marcas e mesclando distintas temporalidades. A partir das diversas manifestações e significados que emergem da incorporação do vestido de Benigna, também se revela um rastro, um detalhe que remete a um tempo passado que ressurgem e se atualiza a cada vez que é lembrado, através de suas múltiplas incorporações. Enquanto uma energia fantasmagórica e um detalhe sintomático da morte de Benigna, o vestido ecoa o eterno retorno de sua imagem perdida e, ao mesmo tempo, evoca a presença de seu corpo ausente. Não apenas do corpo, mas de um rosto que jamais foi visto em uma fotografia.

A presença recorrente do vermelho de bolinhas torna-se constitutiva da identidade da Benigna-imagem; o vestido é como um *rosto* para a beata “sem face”. É importante relembrar que, desde a modernidade, o rosto, com suas expressões e sentidos, é considerado “o signo da identidade individual” (Courtine; Haroche, 2016, p.16). Rosto que é, de acordo com Belting (Belting, 2015; Reinaldo, 2019), sempre dúbio: revelação e também segredo, exposição e ao mesmo tempo mistério, esclarecimento e burla. Presença e ausência, o rosto, para Belting, carrega os atributos da própria imagem: “as imagens mostram qualquer coisa que não são” (Belting, 2015, p. 33, tradução nossa). Em *Rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto*, Gabriela Reinaldo afirma que o rosto não apenas é imagem, “mas também ‘expressa’ imagens que serão lidas como a expressão ‘inequívoca’ e ‘natural’ de um ‘eu’ interior e se dá à leitura por outros corpos” (Reinaldo, 2019, p. 4).

Aqui, identificamos Benigna não pelas feições de seu rosto físico, mas por meio da expressividade das emoções comunicadas por seu vestido. Por meio do movimento

sobrevivente (*nachleben*) de suas vestes e da incorporação permanente de sua estampa, não apenas observamos a reconstituição de múltiplas faces e sentidos para um rosto ausente (como nos retratos para ela construídos), mas também observamos esse espaço vazio simbolicamente sendo profusamente preenchido por faces de corpos emocionalmente captados e afetivamente conectados a ele. Segundo Giorgio Agamben, o rosto é, para o ser humano, um “elemento político por excelência”, é por meio dele que cada indivíduo “quer se reconhecer e ser reconhecido, quer se apropriar de sua própria imagem, buscar nela sua própria verdade” (Agamben, 2021, on-line). A comunicabilidade política do rosto é, antes de tudo, desejo e necessidade incessante de ser identificado e, além disso, identificar e se identificar com outros rostos.

A identidade da beata, assim, manifesta-se multiplamente nos semblantes da multidão. O funcionamento semiótico de seu rosto-estampa é mediado por gestos de incorporação que expressam uma paixão, a energia de seu corpo santo e martirizado; um “engrama da experiência passional [que] sobreviveu como herança armazenada na memória” (Warburg, 2015, p. 367). A palavra “engrama”, inicialmente proposta pelo zoologista alemão Richard Semon e posteriormente desenvolvida por Warburg em suas reflexões sobre cultura e memória coletiva (Serva, 2017), é utilizada para descrever o estado permanente de afetação causado por um estímulo temporal em uma matéria específica. O engrama é descrito como uma força atávica que faz persistir os efeitos de gestos gravados na memória, cuja função é a de “preservar e transmitir a energia no tempo” (Michaud, 2013, p. 296, *apud* Serva, 2017, p. 41).

De acordo com esse entendimento, os corpos dos devotos são a matéria orgânica e sensível na qual se atualiza a carga emocional da morte de Benigna, inscrita no seu vestido, retrato de sua memória. Estampados, são eles, os romeiros, que transmitem e fazem emergir essa energia e dinamizam com suas respectivas significações a Benigna-imagem. Quando se vestem de igual modo à mártir, dão a força vital que a imagem precisa para sobreviver. As centenas de fiéis parecem figurar como as incontáveis bolinhas mergulhadas num vermelho (há quem diga que a cor da fé é essa!), reiterando a força energética que a estampa carrega, do vestido do qual se lembram. Os gestos de incorporação do vestido – da imagem e de seus sentidos – sugerem um movimento à contrapelo do que já há algum tempo busca-se convencionar: um único rosto para Benigna. Os efeitos desse tecido, os sentidos que vem adquirindo, renovam, a cada instante, as formas de ver a Benigna-imagem.

Em Benigna-imagem, temos seu vestido vermelho com bolinhas conduzindo sua imagem ao mesmo tempo que é conduzido pelas experiências imaginadas e corporais de seus

devotos e devotas. Os gestos e penitências que reverenciam a beata menina, ao atualizar a presença de Benigna, reforçam e ecoam sua ausência. Ausência de um rosto desconhecido e de um corpo imolado. Desde a recriação memoriosa de Chico Pezim, passando pelas incorporações dos/as fiéis, pelos improvisados altares populares até as imagens técnicas produzidas e divulgadas nas redes sociais ou as imagens admitidas pela Igreja Católica, a interrogação quanto à origem e características de seu vestido permanece – indefinições que, em vez de calar as manifestações da fé, a alimenta.

A estampa é, assim, o meio que configura os vínculos de um ambiente comunicacional (Baitello Jr, 2018) próprio que se autorretroalimenta. Ela funciona de forma autônoma fazendo com que nossos olhos se percam em suas aparições recorrentes, incontáveis e – para quem teve a oportunidade de vivenciar esse evento devocional – impressionistas. Fruto da energia que sobrevive no detalhe, agindo como um engrama da experiência passional sobrevivente (Warburg, 2015), o vestido segue sendo alimento e devir de outras imagens que transitam vertiginosamente pela Benigna-imagem, sob um vaivém endógeno e exógeno, entre a palavra e a coisa, o abstrato e o concreto. Imagens visíveis e invisíveis surgem acompanhadas de outros sentidos discursivamente construídos.

O sertão de Benigna Cardoso, como dissemos, é o do Cariri cearense. A violência contra a mulher na região possui dados alarmantes, em número e grau. Histórica e culturalmente, casos de feminicídio oscilam entre a impunidade e a santificação espontânea das vítimas (Alves, 2012; Barreto, 2018). Desse cenário, não é difícil imaginar que haja, dentre as centenas de devotas tingidas de vermelho durante as romarias dedicadas à Benigna, mulheres e meninas em condição de sofrimento cotidiano, buscando sobreviver às garras do patriarcado. Há Benignas por toda a parte.

Tão imaginário quanto real, a estampa vermelha e branca segue ganhando corpo com sua energia sobrevivente e fantasmagórica. No artesanato, no comércio têxtil, nas fachadas dos estabelecimentos, o cotidiano visual da cidade de Benigna está tomado pela presença dessa ausência, que figura como um rosto também para a cidade. São muitas as imagens, e já não se conta mais – ou se conta, como quem conta bolinhas: perdendo a conta a cada tentativa de buscar uma só representação em meio à manifestação viva e vertiginosa de várias faces, que saltam de um vermelho pulsante. O movimento rodopiante do vórtice de sentidos desse vestido é infinito.

4 BENIGNA SEGUNDO A FOTO QUE FALTA – OU SEGUNDO SEU PRÓPRIO AMBIENTE

Benigna é um aroma, ela é um éter, ela é fantasma. Um fantasma que vai encarnando, sempre provisoriamente e sem permitir que nenhum desses corpos artificiais sejam definitivos.

As palavras acima são da professora Gabriela Reinaldo, em um de nossos encontros de orientações. Seu comentário foi definidor para que eu pudesse entender de vez que a perseguição ao rosto de Benigna, na verdade, era um modo de se perder no espiral fantasmagórico que é a sua imagem. O que mudaria se houvesse uma foto? Esta pergunta me acompanha desde a defesa do meu TCC, no curso de Jornalismo, e somente agora, após o percurso no mestrado, percebi que escrever sobre a Benigna-imagem é inscrever, junto a ela, segundo a foto que lhe falta. É justamente esse vácuo representacional de um *rosto desértico*, que temos diante de nós um *ser-tão imagético*, por excelência.

Neste capítulo, seguimos escrevendo sobre aquilo que ao mesmo tempo está presente e ausente, natureza ambígua de uma imagem, que permanece sendo constantemente alimentada por conflitos complexos de uma trajetória sem fim. Agora, nesse terceiro modo de olhar para a imagem de Benigna, voltamo-nos às questões que saltam de seu próprio ambiente, onde encontramos um ponto provisório de convergência para os temas discutidos nos primeiros capítulos. Esse ambiente revela como essa imagem responde ao cruzamento de sentidos e relações entre a Igreja, o Estado e o povo, em torno da memória de Benigna Cardoso da Silva.

No primeiro tópico, discutimos os sentidos atribuídos pela Igreja ao vestido vermelho de bolinhas. Analisamos como a instituição articula o litúrgico e o geográfico, conectando Roma ao Nordeste brasileiro, o céu à Terra, e transformando o tecido em uma imagem-força para seu discurso apostólico-romano. Não apenas em termos discursivos, mas por meio de ações práticas com usos da materialidade do vestido de chita. Em um segundo momento, adentramos em Santana do Cariri, e, a partir de uma experiência empírica e testemunhal, trazemos para o centro do debate a estátua erigida em homenagem à Benigna, que, de alguma maneira, nos fez retornar a temas do primeiro capítulo e a perceber a insistência das contradições relacionadas à reconstituição de seu rosto.

Por fim, partindo da imagem convencionalizada pela Igreja, propomos uma reflexão epistemológica que culmina numa experiência de abertura interpretativa a partir do próprio

lugar de origem da Benigna-imagem. Entre elementos, gestos e palavras, realizamos alguns apontamentos acerca da força metamórfica e indefinida da Benigna-imagem, refletida no repertório de um ambiente geográfico-comunicacional que a torna magicamente autônoma e imparável. Segundo a foto que falta, Benigna já virou outra coisa; está sempre virando outra coisa.

4.1 “Temos uma beata no céu vestida de chita”: os sentidos atribuídos pela Igreja Católica ao vermelho de bolinhas

Quando a Igreja Católica assumiu a causa em torno de Benigna, em 2011, a narrativa sobre seu vestido já existia, evidentemente. Isso significa que os usos e sentidos atribuídos pela instituição vieram somente depois de aproximadamente sete anos, período em que as experiências de fé popular já faziam alusão, dentre outros aspectos, ao vermelho de bolinhas; seja nas imagens que produziam ou nas incorporações que faziam das vestes em romarias. A institucionalização do movimento dependeu, inclusive, da participação de pessoas comuns de Santana do Cariri que anteriormente estiveram à frente da causa. Estas, por sua vez, forneceram não apenas detalhes da vida pessoal e morte de Benigna, mas também informações acerca do contexto geográfico e social de sua existência, como se demonstra no livro “Benigna: um lírio no sertão cearense”²⁶:

Santana do Cariri possui sua base física, em grande parte, sobre terrenos sedimentares. O calcário laminado é uma rocha sedimentar, típica da região, hoje nacionalmente conhecido como “Pedra Cariri”. (...) Apesar dessa situação idílica, a região era assolada, de tempos em tempos, por secas que transformaram o paraíso num deserto seco. Com o povoamento e o transtorno das secas periódicas, o território mudou um pouco. O clima é semiárido, com temperatura que oscila entre 18° e 30° C, registrando-se uma média de 25° C (Rafael *et al*, 2014).

O tema da seca emerge como um aspecto central na história de Benigna. Em 1932, ano em que ela tinha apenas 4 anos de idade, o Ceará enfrentava um dos períodos mais severos de escassez d’água e de epidemias. As migrações em massa decorrentes das dificuldades levaram ao surgimento dos chamados campos de concentração – um mecanismo de controle do governo que isolava, em espaços temporários, retirantes que buscavam escapar da seca em busca de melhores condições em Fortaleza, capital do Estado. Os autores responsáveis pela biografia de Benigna ressaltam que, durante esse período, para aqueles que

²⁶ O livro foi escrito predominantemente por santanenses que, além de terem se debruçado sobre a história de Benigna, participaram ativamente do processo de beatificação na fase diocesana, isto é, antes de ter sido iniciado no Vaticano.

permaneciam em seus territórios de origem, o acesso à água era outro desafio que dificultava a sobrevivência humana em Santana do Cariri:

Com a falta de água, tornava-se difícil o desenvolvimento da agricultura e da criação de animais. As pessoas precisavam andar, durante horas, sob o sol escaldante e forte calor, a fim de apanhar água para o consumo. E a água, muitas vezes, estava suja e contaminada. Com uma alimentação precária e consumo de água de péssima qualidade, os habitantes do semiárido nordestino, nos anos de seca, acabavam vítimas de muitas doenças (idem, 2014, p. 20).

Como vimos, Benigna foi uma dessas pessoas que buscavam água em poços, inclusive no dia trágico de sua morte. Além das secas periódicas, as escolas – quando havia – eram escassas e de baixa qualidade formativa, e as oportunidades de trabalho eram raras e sem garantias trabalhistas – isso sem falar da constante violência provocada pelos conflitos entre o coronelismo e o cangaço, forças predominantes na época. Apesar do modo de vida marcado pela escassez e pobreza, segundo os autores, Santana do Cariri era, já nos tempos de Benigna, uma cidade predominantemente formada por “famílias [que] respiravam um ambiente de piedade cristã” (Rafael *et al* 2014, p. 26). O cenário de miséria e morte se soma, neste sentido, à tradição de religiosidade e fé católica a que tudo resiste.

Esses aspectos contextuais nos permitem intuir, em primeiro lugar, como a construção dessas imagens tem servido de base discursiva para que a instituição católica, anos mais tarde, possa tecer seus argumentos sobre a santidade de Benigna, tendo em vista que esta se valeu do trabalho daqueles que anteriormente “resgataram” essa história e a registraram em livros, baseados, principalmente, na transmissão oral. Para nós, o vestido vermelho de bolinhas brancas surge como caminho para a problematização dessa hipótese, pois ele se apresenta não apenas como um signo soberano, mas também como um espaço no qual estratégias e sentidos são projetados na tentativa de se alinhar com a biografia e o território da menina-mártir-sertaneja.

No dia 24 de outubro de 2022, em Crato, Ceará, cidade a menos de uma hora de distância de Santana do Cariri, mais de 50 mil pessoas se reuniram para testemunhar, de perto, a cerimônia de beatificação de Benigna Cardoso da Silva. A jovem menina, natural da periferia do Mundo Católico-Apostólico-Romano, recebeu, 81 anos após sua morte bárbara, o título de beata concedido pelo Vaticano. Uma legião de padres, autoridades políticas e a imprensa local e nacional juntaram-se aos milhares de fiéis para participar da celebração. Dentro da programação do rito histórico, que incluiu apresentações artísticas e musicais, além de homenagens seguidas de longa missa e homilia, uma grande imagem de Benigna (FIG.

38), fixada em uma posição elevada, foi apresentada à multidão como o retrato oficial da “mártir” recentemente beatificada:

Figura 38 – Imagem de Benigna oficializada na cerimônia de beatificação



Fonte: Ascom/Governo do Ceará.

Com uma presença imponente perante as milhares de pessoas, a imagem foi revelada somente no final da cerimônia, tendo permanecido coberta por um tecido branco durante as cerca de cinco horas de duração do evento²⁷. A emoção coletiva diante de um feito inédito somou-se ao ar de mistério que envolvia o retrato prestes a ser revelado, tornando o momento digno de um espetáculo sagrado. Aos pés da imensa tela finalmente descoberta, o Bispo da Diocese de Crato²⁸, Dom Magnus Henrique, leu um extenso texto, do qual dois trechos nos chamaram atenção:

(...) **Bem perto de nós geograficamente e mais próximo ainda do coração, acabamos de contemplar oficialmente a estampa** daquela que entra não só na galeria dos beatos e beatas da Igreja, **mas a face daquela que almejava as suas vestes no sangue do cordeiro**, esposo de sua alma, a quem desejava entregar-se inteiramente. **Cuja determinação e coragem** faz ecoar em nós o desejo da santidade (grifos nossos)²⁹.

Como podemos observar na imagem, Benigna é apresentada trajando o seu já conhecido vestido vermelho de bolinhas, cuja estampa, na ocasião, é enfatizada pelas palavras do Bispo, ganhando exclusivo destaque aos olhos de toda a gente que observa a tela. O

²⁷ Dois meses antes, em uma coletiva de imprensa realizada pela Igreja, parte da imagem havia sido divulgada, tornando midiaticamente conhecido o novo rosto reconstituído de Benigna. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=riXbgY_sTAA. Acesso em: 14 fev. 2024.

²⁸ A Diocese de Crato é a unidade católica regional responsável pela Igreja Matriz de Senhora Sant'Ana, paróquia de Santana do Cariri.

²⁹ A cerimônia foi transmitida ao vivo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=boCZKeARdWI> a partir de 10h. 26 min. 51s. Acesso em: 29 fev. 2024.

vestido é inicialmente associado às vestes lavadas no sangue de cordeiro, que no simbolismo cristão significa sangue puro de Cristo³⁰. Sob essa alegoria, a associação faz referência ao martírio que viveu a beata: “preferindo morrer a não pecar contra a castidade, em nome do seu Salvador”. Temos, assim, uma dimensão incognoscível, sagrada, como o primeiro sentido atribuído à estampa de Benigna. Dom Magnus continua:

(...) Que belo e poético para a nossa realidade. **Realidade de nordestinos.** Contemplarmos a nossa santinha, como nós carinhosamente conhecemos, com seu vestido vermelho com bolinhas brancas. **Sinal do martírio e da pureza.** Benigna sobe aos altares vestida de chita. **Chita é o nosso tecido, faz parte da nossa história,** é a santa do nosso coração. **Temos uma beata no céu vestida de chita.** Na simplicidade de uma menina, pois Deus escolhe os fracos, para confundir os fortes (Dom Magnus Henrique Lopes, grifos nossos)³¹.

Dessa vez, o discurso liga a estampa a uma possível identidade nordestina. A imagem é demarcada geograficamente e enredada a uma história, uma realidade: “realidade de nordestinos”. Duas diferentes dimensões, então, unem-se num único texto, num só tecido, chamado de chita. O sagrado e o geográfico ecoam, juntos, no campo da imagem oficializada de Benigna. A estampa vermelha com bolinhas é o epicentro desse discurso, o coração que abriga e irradia ambos os sentidos e intercede a relação do entre; entre a figura religiosa sacralizada e a região geográfica à qual pertence.

A Geografia da Religião nos dá algumas pistas sobre essa interconexão. Joachim Andrade (2010), em seu artigo que aborda a ligação entre os seres humanos e as regiões geográficas, destaca a influência desses ambientes “como possíveis fontes inspiradoras do fenômeno religioso” (Andrade, 2010, p. 16). Ele especificamente aponta o deserto como o ambiente geográfico que levou o catolicismo cristão a estruturar e apresentar seus conteúdos sagrados. Em regiões desérticas, onde a escassez e as dificuldades são predominantes, a necessidade de encontrar apoio em algo transcendental, na Força Divina, torna-se imperativa: “A vida após a morte é sustentada pela crença na ressurreição, pois não há retorno ao sofrimento do cotidiano” (*idem*, 2010, p. 19). Assim, o deserto transcende sua mera caracterização de paisagem, transformando-se em uma espécie de vertente filosófica que institui a vastidão árida como metáfora da distância entre a impotência humana e Jesus Cristo, o filho do Deus todo-poderoso.

³⁰ Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/apocalipse/7/> . Acesso em: 29 fev. 2024.

³¹ Mesmo link da nota anterior, a partir de 10h. 28min. 11s.

Não é acaso, então, o Nordeste surgir no contexto da imagem de Benigna, especialmente sob o signo da “simplicidade” que, segundo o discurso do Bispo, sua estampa emana. O território nordestino é comumente associado a narrativas de dor e sofrimento, perda e superação, fracasso e sucesso, martírio e redenção, como bem observou o historiador Durval Muniz Albuquerque Jr (2011). Equiparado a uma região desértica, o Nordeste é estereotipadamente visto como um lugar de dualidades, de desafios e injustiças cotidianas e de permanente confiança na salvação. No imaginário social e cultural do país, a região também carrega aspectos que transcendem sua mera demarcação geográfica, e é, segundo Durval, “uma produção imagético-discursiva” (Albuquerque Jr, 2011, p. 62).

O historiador destaca a influência do discurso regionalista na construção da produção das imagens e discursos acerca do Nordeste. Nessa invenção, a temática do sertão desempenhou um papel crucial. Notadamente, tivemos e temos intelectuais que, especialmente na esfera literária, a exemplo de Euclides da Cunha com sua obra seminal “Os Sertões”, foram essenciais na elaboração de uma identidade regional sertaneja nordestina. Não à toa, a palavra “sertão” aparece muitas vezes como sinônimo de Nordeste. O termo “sertanejo” foi atribuído ao povo nordestino, consolidando assim a noção de que sua identidade, de forma intrínseca e exclusiva, está ligada à vivência no sertão. Mas que sentidos abriga essa identidade sertaneja do Nordeste?

Vale lembrar que a etimologia da palavra “sertão” vem de uma origem incerta. Em artigo sobre a multiplicidade de sentidos e significados que a palavra evoca, Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 43) observa que, no contexto brasileiro, *sertão* tem sido empregado como um signo linguístico para expressar o “*incerto, o desconhecido, o longínquo, o interior, o inculto*”. Os primeiros atributos desses significados remontam à época da colonização, quando cronistas e viajantes os utilizavam para diferenciar espaços geográficos que estivessem em contraposição ao litoral, estabelecendo uma constante perspectiva de oposição na relação entre observador e observado. Dessa forma, o colonizador privilegiava o próprio olhar como “certo”, geograficamente “conhecido” e objetivo. Contudo, Teles também observa uma mudança nas atribuições de sentidos à palavra, especialmente na produção literária, na qual escritores passaram a atribuir sentidos imaginativos ao sertão, criando uma dicotomia no conceito que oscila entre o poético e a acepção geográfica:

Pode-se falar no “entrelugar” do sertão, espaço entre a língua e a linguagem, entre a observação que se quer científica e a imaginação que o leva à literatura. É o que se documenta abundantemente nos cronistas e viajantes, incluindo-se os religiosos e catequistas, e vai lentamente aparecendo na obra dos poetas, com o seu “luar” e,

claro, com o seu “lugar” ou “não-lugar”, uma utopia ou uma eutopia (um bom lugar) —, um lugar banhado de luar (Teles, 2009, p. 44).

O Sertão é, assim, um entrelugar que oscila entre a palavra e a coisa, o real e o imaginado, o geográfico e o impalpável. Como essa não univocidade e dicotomia do conceito se aproximam da Benigna-imagem, à luz de sua estampa? Acreditamos que tal relação possa ser possível exatamente quando identificamos que, enquanto discursa, um representante da instituição católica atribui, a partir do vermelho de bolinhas, o sentido de uma identidade nordestina, cujo aspecto regionalista tem suas raízes no tema do sertão, como argumenta Durval Muniz; e, ao mesmo tempo, atribui sentidos sagrados transcendentais, redentores, sentidos estes que, segundo Gilberto Teles, estão literal e poeticamente presentes na história dos usos e desusos da palavra sertão. Não à toa, “tão lindo e poético para uma realidade de nordestinos” é o gesto de contemplar o tecido beatificado da “santa do nosso coração”.

Em *Sertão e Melancolia*, Karla Patrícia Martins (2014) retoma algumas narrativas literárias que elegeram o sertão como o espaço em que se projetavam múltiplas imagens e atualizavam-se mitos, na tentativa de descrevê-lo e construir uma certa identidade nacional. Ainda que sob o contexto da psicanálise para pensar o estado melancólico de pacientes clínicos, a autora nos apresenta de que forma, desde as idealizações românticas de José de Alencar ao realismo de Euclides da Cunha, o repertório histórico-literário foi responsável por situar a paisagem e os povos sertanejos numa espécie de fronteira contrastante que oscila entre o senso realístico-geográfico e a poesia imaginativa. Nas palavras de Martins: “O sertão é, ao mesmo tempo, inferno dantesco e paraíso” (Martins, 2014, p. 24). De tempos em tempos, imagens e discursos surgem para a atualização desse sertão fronteiriço.

Na alegoria que se institui por meio da estampa vermelha de bolinhas, vemos Benigna, com seu vestido, tanto no céu quanto na Terra, simultaneamente. A chita, figurando como um armazém de sentidos dicotômicos, físico e transcendente, atua como uma imagem-força (Albuquerque Jr, 2011) do discurso, o qual conjuga numa só construção a dimensão sagrada e a limitação humana, a poesia sertaneja e a liturgia apostólico-romana, rompendo distâncias e ultrapassando real e imaginariamente um recorte territorial preciso. Assim, a imagem do território natal do tempo de existência da menina permanece viva décadas depois.

O que nos interessa não é avaliar o grau de concordância entre o discurso do bispo, prova-lo ou não como um “verdadeiro” sentido para a estampa. Dessa maneira, estaríamos indo na contramão da sertanidade que o tecido (abstrato e concreto) evoca. Em contrapartida, nos interessa traduzi-lo, entender como funciona esse discurso e a serviço de que fundamentos. Nosso foco, portanto, está em prosseguir escavando possíveis premissas

que estão por trás de cada um desses sentidos, enquanto nos debruçamos no enveredar da estampa, coisa viva material e discursiva.

As premissas contextuais apresentadas no início deste tópico dirigem-se discursivamente à chita que veste Benigna. A paisagem geográfica seca, a qual ela enfrentou em vida, somada à sua atitude dupla de sobrevivência diante da dura condição climática e das investidas contra sua “castidade”, se endereçam à estampa como um símbolo de redenção. A partir de uma entonação pública, um regime de visibilidade se instaura para aqueles que emocionados escutam a palavra e que, de igual modo, vestem-se como ela. Ao conhecer e conceber os sentidos de seu vestido é possível não apenas ver Benigna no céu, paraíso invisível, espaço imaginado, mas se aproxima dela. Saber da chita – e de seus sentidos – é como ter a condição de visualização da beata onipresente em dois espaços diferentes.

Além da imagem oficializada e das palavras expressadas pelo bispo, a estampa é parte e unidade transformadora de todas as imagens de Benigna, tornando-se a manifestação essencial de seu ambiente imagético, movimentando-o com constantes e puras apresentações (Foucault, 2002). Como nos lembra Merleau-Ponty (1992), em sua Fenomenologia da percepção, “ver é sempre ver mais do que se ver”. Seja no céu ou na terra, o vestido está entre o visível e o que permanece fora do campo perceptivo (exógeno-endógeno), e sua estampa é a força necessária para que a imagem da beata salte sempre viva, premente e permanentemente.

Se nos corpos devotos de Benigna, temos a incorporação do vermelho de bolinhas (como vimos no capítulo 2), na Igreja, igualmente de maneira prática, essa estampa assume outros usos materiais. Um exemplo disso é a produção de relíquias de terceiro grau, que estão associadas ao signo catalisador de sentidos na imagem da beata. Em 2021, antes mesmo do discurso que acima analisamos, a instituição “dormiu” pedaços de tecido vermelho com bolinhas brancas sobre os restos mortais de Benigna, envolvendo os seus ossos. A partir desse contato, os pedaços do tecido foram transformados em uma espécie de “terceiro corpo”, permitindo que as pessoas ter contato com ele, depois que transformados em santinhos.

Antes dessa transformação, um processo de limpeza dos ossos de Benigna também foi uma parte exigida pelo seu processo de beatificação, no qual os restos mortais geralmente passam por um tratamento. A produção de relíquias³², símbolos de veneração autorizados pelo clero católico, foi, segundo um dos párocos da cidade na época, uma forma

³² Na Igreja Católica, as relíquias estão divididas em três graus: Primeiro grau: partes dos ossos ou do corpo. Segundo grau: objetos de uso pessoal que pertencem ao santo ou beato, como roupas, crucifixos e terços. Terceiro grau: tecidos que envolveram os ossos ou corpo durante o processo de preparação. Apenas estas últimas, caso de Benigna, podem ser entregues aos devotos para sua devoção.

de afirmar a presença da Igreja: “Onde a relíquia estiver, Benigna estará”. Além do sentido simbólico, o vermelho de bolinhas se torna uma espécie uma credencial da presença de Benigna, funcionando como um dispositivo de autenticidade de sua imagem no contexto da produção da Igreja Católica. Não à toa, nesse processo de transformação da estampa em item sagrado para distribuição em massa, os pedaços de tecido acompanham as imagens das quais a Igreja fez uso nos últimos anos, até chegar a que foi apontada como a mais legítima para representar o rosto de Benigna (FIG. 39).

Figura 39 – Relíquia de terceiro grau de Benigna



Fonte: Casa Paroquial, Santana do Cariri – Ceará. Da direita para esquerda: imagem do rosto oficializada e imagem do rosto anterior ao oficializado.

Nessa produção corpórea e ritualística, parece-nos que a tentativa de controle teológico da imagem de Benigna não apenas atribui sentidos discursivos ao elemento mais presente no âmbito público da devoção, mas também o transforma em um instrumento de captura e de fortalecimento dos argumentos atribuídos não só ao vermelho de bolinhas, mas também à imagem como um todo, à narrativa e à transformação do corpo imolado em corpo sagrado. Nesta dinâmica, todos os elementos e sentidos atribuídos à imagem se voltam ao vestido imaginário e real de Benigna, funcionando, a um só tempo, como um mecanismo simbólico e indiciário.

Figura 40 – Dois rostos e a mesma relíquia, em forma de santinhos



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

De forma palpável, o tecido vermelho de bolinhas brancas é como o duplo de Benigna, similar ao véu de Verônica, que, após tocar o rosto de Cristo, passou a ser considerado o rosto do próprio Cristo. No entanto, no caso de Benigna, os sentidos impressos nesse tecido são dispersos e infinitos. Apesar de não se pretender vê-lo como um rosto humano, o tecido atesta, simultaneamente, diversas facetas de uma história: o dia fatídico de sua morte, a presença do seu corpo e da instituição que o transformou em um corpo santo, o seu lugar geográfico. Portanto, onde quer que o tecido esteja, a Benigna-imagem, de fato, também estará; ora escapando, ora sendo momentaneamente capturada; como um rosto, corpo, um véu, imagem por excelência. E é nesse movimento espiralarado e multifacetado desse tecido que se tece este texto (permitam-nos a redundância).

4.2 O povo reivindica o rosto de sua santa: a estátua

O movimento de fé em Benigna, no âmbito institucional, também ganhou destaque no contexto do turismo religioso, impulsionado pelo Estado do Ceará. Esse processo teve início às vésperas da cerimônia de beatificação, quando o então governador, Camilo Santana, autorizou a construção de um Complexo Turístico-Religioso em homenagem à primeira beata cearense. Antes dessa iniciativa, Santana do Cariri já era conhecida como a capital cearense da Paleontologia, por abrigar importantes geossítios e fontes arqueológicas que atraem pesquisadores e turistas de diversas partes do mundo. Mais recentemente, sobretudo com a beatificação e o crescimento das romarias, Santana ganhou uma nova identidade, apresentando-se também como a cidade da “Menina Benigna”.

Entretanto, para além da transformação do movimento de fé em Benigna em um ponto central da rota turística de sua terra natal bem como da região do Cariri³³, o levante de uma estátua como parte da construção mais esperada pelos devotos e moradores rendeu conflitos diretamente relacionados ao assunto que temos abordado ao longo deste trabalho: o seu rosto. Gradualmente, a montagem da estátua seguiu uma ordem que, curiosamente, muito se assemelha à maneira como (des)organizamos esta dissertação. Igualmente fragmentada, controversa e marcada por tensões.

Para entender: Em 2023, no primeiro ano de pesquisa no mestrado, e um ano depois da beatificação pelo Vaticano, as primeiras partes da estátua de Benigna chegaram à Santana do Cariri. Cenas de um corpo sem cabeça, trajando vermelho de bolinhas brancas, carregado por um grupo de trabalhadores da obra³⁴, marcaram o início da instalação da maior imagem de Benigna já vista, em escala, desde 1941. Ali, o que se sabia era que não se tratava mais da imagem de uma menina de 1 metro e 41 de altura, mas do ápice de sua transformação em um monumento que simboliza o reconhecimento de uma memória cuja transcendência muda: de um corpo humano padecido para um corpo imponente em sua redenção.

Fazendo jus às palavras do bispo na cerimônia que a beatificou, o vestido de chita de Benigna logo foi o primeiro a ser erguido, aproximando-se mais perto do céu, ainda que “bem perto de nós, geograficamente” (FIG. 41). E lá permaneceu, sozinho, por um bom tempo, à espera do seu tão intrigante rosto (período em que eu escrevia o capítulo 1) –, destacando-se na paisagem de seu próprio lugar. Mantendo o protagonismo ao ser lido como o principal elemento de identificação da imagem de Benigna, suplemento imagético que evoca diretamente a sua presença. De perto ou de longe, quem por ali passava, já se sabia: “*de alguma maneira, Benigna já está ali*”.

³³ Sobre esse assunto, ver artigo de minha autoria intitulado “*Construções imagético-simbólicas de uma Terra Santa: a cidade de Santana do Cariri a partir dos espaços sagrados de Benigna*”, publicado como capítulo no livro “*Epistemologias e Estéticas: A Interdisciplinaridade nos Estudos em Comunicação*” (2024, p. 219-243). Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/79024/1/2024_liv_fparode.pdf.

³⁴ Ver em: <https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2023-11/beata-menina-benigna-estatua-20-metros-de-altura-complexo-2023.html>

Figura 41 – Aproximando-se do vestido da estátua



Fonte: Fotografias produzidas pelo autor (2024).

Somente em 2024 foi que, finalizado, o rosto chegou. No entanto, nenhuma imagem foi divulgada publicamente, como aconteceu com a chegada do corpo trajando vermelho e branco. Atraído pelo vestido, eu mesmo fui até o Complexo e subi ao topo, para estar diante do rosto cujas reconstituições, na época, eu não parava de investigar. O corpo ali fincado e que estampava a paisagem funcionou como um ímã que me atraía à revelação de mais uma face, esta, no entanto, aguardada também por uma legião de fiéis. Não por acaso, pois a instalação dessa imagem de alguma maneira expressava um senso de definição, talvez pela máxima de que a imagem que finca é a imagem que fica. Do alto, lado a lado com o vestido gigantesco, finalmente estive frente a frente com o rosto que estava aos pés de seu véu vermelhinho pingado de branco (FIG. 42).

Figura 42 – Vistas aproximadas do rosto da estátua



Fonte: Fotografias produzidas pelo autor (2024).

Escondido e enclausurado. Apesar do encurtamento dos metros de altura que nos separavam, ele, o rosto, ainda me parecia distante. Do ângulo frontal (primeira foto), o seu olhar estático parecia escapar, digno de uma imagem imponente e inalcançável, que não nos olha nos olhos, mas nos atropela. Da lateral (segunda foto), por outro lado, era possível observar os olhos esbarrando na parede, que, depois dos ferros que o rodeavam, figurava como seu segundo limite. No exercício de fotografá-lo incansavelmente, entre o deslumbre de seu tamanho e o privilégio de sua revelação, uma pergunta insistia: — *então será esse o mais verdadeiro e definitivo rosto de Benigna?* Em busca de respostas, olhei para ele de todas as perspectivas possíveis e não queria mais sair dali até transbordar o limiar semiótico que nos separava. Mas saí. Desci com a dúvida se eu mostrava as fotos que fiz para as pessoas ou se as mantinha em segredo.

Não demorou muito até que ele viesse à tona. Não por mim, mas pelo atual governador do Ceará, Elmano de Freitas, que chegou a anunciar em suas redes sociais, em julho de 2024: “Montagem do monumento da Beata Benigna, em Santana do Cariri,

finalizada!”³⁵. A imagem do rosto, agora unido ao seu corpo, publicada pelo chefe de Estado, foi amplamente reproduzida pelos veículos de comunicação locais do Cariri e do Ceará. Eis a foto:

Figura 43 – Estátua de Benigna finalizada



Fonte: Reprodução/Instagram

As reações nas redes sociais foram imediatas, e expressaram uma forte insatisfação, prontamente. Alguns exemplos incluem:

“Benigna não era assim.”
“Nossa santinha não tem esse rosto, não.”
“Qual a dificuldade de pagar um artista plástico bom?”
“Foi feita com facão cego?”
“A nossa santinha não tem esse rosto!”
“O rosto está grosseiro, de mulher adulta. Se for pra fazer de qualquer jeito, melhor não fazer.”

(Comentários de devotos e pessoas em geral, publicados na internet, sobre o rosto de Benigna fixado na estátua. Grifos nossos).

“Não tem esse rosto e nem era assim”. E como era? Que rosto tem? Qual é a referência que patenteia o rosto de Benigna? Essas reações das pessoas carregadas de um senso de verdade, nos remetem ao que discutimos no primeiro capítulo sobre a busca por um rosto autêntico e verdadeiro de Benigna, destacando a atitude da Igreja Católica ao utilizar uma abordagem científica para reconstituir e oficializar uma face. Isso não apenas remete aos artificios empregados, como os estudos forenses e seu resultado final, um retrato pintado,

³⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/elmanofreitas/p/C9KwTvfoJIX/?img_index=1. Acesso em: 21 de nov. 2024.

divulgados aos moldes de um espetáculo via coletiva de imprensa, como também nos revela algumas das consequências do trabalho orquestrado pela Igreja.

Para além dos comentários nas redes sociais, na própria cidade de Benigna, não houve apenas reações de indignação, mas também reivindicações diretas da população católica ao Governo do Estado. Em uma carta aberta ao Governador, a Comissão de Apoio à Causa de Benigna, composta por populares católicos, fez a seguinte declaração:

Senhor Governador,

Ao cumprimentá-lo respeitosamente, os signatários abaixo e que formam a Comissão de apoio à Causa da Beata Benigna Cardoso da Silva, **buscam tratar sobre o rosto**, em especial, da estátua da nossa Beata, primeira do Ceará.

A citada estátua é, sem dúvida, a parte mais importante do complexo religioso em construção no município de Santana do Cariri, por isso o zelo pelo que deve ser **apreciado e admirado como uma obra de arte religiosa, esteticamente bela**.

(Trecho da carta aberta, 2024, grifos nossos).

Já nos primeiros parágrafos da carta, podemos identificar pelo menos dois pontos que se destacam. Primeiro, o caminho direto ao assunto: não se trata sobre qualquer outro aspecto da estátua, mas exclusivamente do rosto. Em segundo lugar, é devido à insatisfação com essa parte que a comissão revela, nas entrelinhas, que tipo de imagem não está vendo – e que se esperava. Trata-se de uma imagem do rosto que foge aos padrões de uma “obra de arte religiosa esteticamente bela”. Esse juízo reflete os resquícios do que foi apresentado como o retrato oficializado de Benigna pela Igreja, que, seguindo sua própria ordem de representação iconográfica (aos moldes de uma imagem sacra), cooptou o desejo de ver Benigna de maneira semelhante ou igual, em consonância com a coerência argumentativa de sua construção.

A discussão sobre o conceito de belo é complexa. Enquanto algumas definições, como as de Immanuel Kant (2012) se baseiam em um princípio subjetivo de universalidade, outras, como as do professor de história da arte W.J.T. Mitchell (1994) abordam a beleza como algo que vai além da percepção estética, mas também como algo que envolve o poder das imagens e suas funções sociais e culturais. As imagens não são apenas representações passivas da realidade, mas agentes culturais que influenciam e moldam as relações sociais. Nesse sentido, a imagem oficializada de Benigna pela Igreja funciona como um veículo de poder simbólico, transmitindo ideologias religiosas e culturais dominantes – ou seja, a maneira como determinada imagem é vista.

Esse entendimento ajuda a entender como a Igreja construiu a imagem de Benigna dentro dos padrões visuais e estéticos da iconografia religiosa, refletindo e reiterando uma

ordem simbólica religiosa que segue a tradição de representações de figuras santas. Em outras palavras, ao criar uma imagem que se alinha com as convenções visuais de outras representações religiosas, como as de Jesus Cristo, Maria e outras santas e beatas virgens, a Igreja insere Benigna nesse campo de poder visual.

Na contramão dessas intenções, o rosto da estátua não seguiu o mesmo padrão iconográfico, o que gerou um desencontro entre o que foi esperado pelos fiéis e o que foi efetivamente construído. A Comissão de Apoio à Causa de Benigna expressaram sua insatisfação principalmente em relação a essa diversão estética. Para eles, a imagem da estátua representou um desvio das prerrogativas de beleza religiosa tradicionalmente aceitas. A continuidade da carta aberta revela como essa discordância tornou-se o principal ponto de contestação, evidenciando o desejo de uma imagem que correspondesse aos critérios previamente estabelecidos pela Igreja.

A população santanense e milhares de devotos e devotas aguardaram com ansiedade, algo que causou decepção e indignação. **O rosto** da estátua da nossa amada Beata Benigna, **não condiz com aquele que foi definido a partir de sérios e dedicados estudos**, baseados na genética e por descrições e aprovações dos contemporâneos da Benigna.

A urgente e necessária correção, que confiamos ao Senhor Governador através dessa carta, é para a contemplação do **verdadeiro rosto – face de uma menina meiga e serena** – e que ao vê-lo, **reconheçamos** nele **características** aproximadas **do que se concluiu ser o rosto** de Benigna Cardoso da Silva. (Trechos da carta aberta, 2024, grifos nossos).

Ancorado no discurso racional da ciência, o trabalho da Igreja na construção de um rosto de Benigna gerou consequências diretas, refletindo-se nas expectativas e no tom de frustração das pessoas diante do rosto da estátua. O uso de adjetivos como “meiga” e “serena” para descrever a face esperada – ou seja, aquela da imagem que se dizia fundamentada na realidade – evidencia a força argumentativa da instituição dentro do contexto da devoção católica.

Com sua pretensão sîgnica de verdade, a Igreja apresentou uma imagem final que, baseada na realidade, acabou se tornando uma matriz representacional. Também por ter sido apresentada durante a beatificação de Benigna, momento de ascensão máxima da causa, essa imagem adquiriu um peso significativo, consolidando seu caráter de autoridade. Na contramão dessas questões, a revelação pública do rosto da estátua acabou criando um descompasso entre signo (palavra e discurso) e imagem – isto é, entre o argumento articulado para a imagem oficializada e a imagem do rosto da estátua, que, em teoria, deveria seguir a mesma lógica da representação anterior.

Alguns meses depois, em entrevista a um veículo local que o interroga sobre a polêmica em torno do rosto da estátua, o governador Elmano de Freitas³⁶ respondeu: “Eu tenho um posicionamento muito claro. Quando nós falamos em imagem religiosa, há uma autoridade reconhecida que é o Bispo Dom Magnus, é o pároco da cidade, é a autoridade religiosa que tem que nos dizer como deve ser a imagem. Não é o governador, não é a política, são aqueles que, escolhidos por Deus, da Igreja Católica, devem dizer; para preservar a fé e nos conduzir na nossa fé...”. Aqui fica ainda mais nítido que, embora a estátua tenha sido uma iniciativa estatal, a Igreja goza do poder de ditá-la também nessa instância governamental pública.

Em *A Verdadeira Imagem*, Hans Belting (2011, p. 10) afirma que “os signos exercem poder em nome de quem deles dispõe e os difunde”. Nesse sentido, vimos como a Igreja Católica tem organizado a imagem de Benigna, com vista à sua convenção, moldando-a em diversos sentidos: em gestos, traços e expressões; assim como em diversas formas de lembra-la: “Leiga, virgem e mártir”. O rosto criado pela Igreja torna-se a pedra fundamental e de convergência do discurso que o transforma em uma face beatificada que, em grande medida, exerce poder e controle sobre as recepções de outras versões que a representam.

Por outro lado, percebemos que a Benigna-imagem (o fenômeno) continua a escapar aos discursos que, em algum momento, tentam consolidar uma única versão sua como “verdadeira”, assim como também foge às expectativas daqueles que neles acreditam. Ao contrário dos signos, Belting observa: “as imagens exercem poder já por força própria e no recurso à realidade” (2011, p. 10). Essa afirmação se torna cada vez mais evidente quando a imagem de Benigna aparece no seu próprio território, ambiente comunicacional singular: nas romarias, nos altares das residências católicas e, como se discute neste tópico, na construção da estátua que agora integra a paisagem. Ali, é como se tamanho desencontro traduzisse a força fantasmagórica do rosto-imagem de Benigna, que se nega a ser capturado, resistindo à tentativa de ser definido por uma única versão. Esse fenômeno abala até a crença que prega uma de suas versões como sendo a verdadeira.

A fé na verdadeira imagem trai-se também a si mesma, já que facilmente pode ser abalada. Depois, vemos nas imagens apenas uma ilusão e afastamo-nos delas. Ou as imagens em geral nos desiludiram ou nos sentimos engodados por algumas delas. Se, por vezes, a fé nelas vacila, voltamo-nos para o signo e, em especial, para a palavra. Os signos baseiam-se na convenção e pressupõem o nosso assentimento (Belting, 2011, p. 10).

³⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DFn9xEPy9op/>. Acesso em: 23 de fev. 2025.

Na primeira vez que vi o rosto da estátua, fui tomado por uma ilusão óptica e intrigante. Quando o povo e a comissão de beatificação viram, reivindicaram sua principal referência. O Estado, por sua vez, afirmou sua obediência às autoridades católicas. O rosto de Benigna (aquele que, de fato, foi, e que hoje se transmuta em diversas versões), ao contrário de toda essa relação, permanece uma incógnita, desafiando qualquer tentativa de reconstituição de suas feições. Ele as encara. Sua reprodutibilidade se assemelha a um processo de semiose infinita: ambígua, instantânea, e fugaz a cada aparição. Não há estabilidade. De fato, não há imagem inteira aqui. Apesar das diferenças, suas traduções, paradoxalmente, são sempre as mesmas, pois todas se dirigem ao mesmo rosto ao qual não alcançam.

A imagem de Benigna, encarnada na estátua, se afirma como um desvio contra a tentativa de fincar uma história única (Adichie, 2019). Paradoxalmente, ela também evidencia os perigos das estratégias de um poder que insiste em controlá-la. Aroma, éter, fantasma – sem permitir que nenhum corpo seja definitivo, ela, a Benigna-imagem, à medida em que se abre incessantemente, destoando-se, também convida a olhar para as histórias e faces de seu rosto no seu próprio território, a partir de outras perspectivas e pontos de vista.

Figura 44 – Estátua de Benigna apontando para o horizonte



Fonte: Patrícia Silva / Reprodução Diário do Nordeste (2024).

Depois de ter subido dezenas de metros de altura, conduzidos pelas camadas vertiginosas e magnéticas de um vestido, é hora de descer do topo da construção monumental para se vincular ao que acontece no chão que a sustenta. Embora metaforicamente o gradeado férreo ainda a mantenha enclausurada, é hora de seguir em direção ao horizonte para o qual a estátua, doutro ângulo e com seu rosto renegado, sugestivamente aponta (FIG. 44). A visão, agora, não estará focada nos altares e templos católicos, mas em outras possibilidades que se combinam com uma narrativa que transforma a vivência em experiência, a convenção em abertura interpretativa, o enquadramento em circularidade comunicacional de um entorno. O momento, então, é de se implicar nas revelações e mistérios da autonomia singular e mágica da Benigna-imagem.

4.3 Ambientalidade facial: abertura interpretativa

À luz das contribuições de Hans Belting, Gabriela Reinaldo (2019) diz que “o rosto não apenas é imagem, mas também ‘expressa’ imagens que serão lidas como a expressão ‘inequívoca’ e ‘natural’ de um ‘eu’ interior e se dá à leitura por outros corpos” (Reinaldo, p. 4, 2019). A partir dessa consideração, na terceira margem do rio, ensaiamos aqui uma alternativa possível para perceber quais outras imagens associam-se e são expressadas pelo rosto-imagem de Benigna. Para tanto, tomamos como ponto de partida outras informações contextuais de sua história de vida e morte, a começar por sua cidade de origem: Santana do Cariri.

Localizada ao sul do Ceará, mais precisamente no Sertão da Região do Cariri cearense, a paisagem santanense, que ao longo do ano alterna entre o verdor ocasionado pelas breves chuvas e o terroso alaranjado dos períodos mais secos, também faz reflexo à natureza ambígua e paradoxal da imagem sagrada popular: escassa, pois sem registros fotográficos de seu rosto humano; e fértil, pois é essa mesma ausência que abriu espaço para diversos processos imaginativos e especulativos em torno de seu rosto. Santana é parte de um território que um dia já foi mar. A terra de Benigna também é rica em fontes de água doce – ainda que o acesso a essa água, até hoje, não seja uma realidade para todas as pessoas.

Inspirados por essa ambientalidade predominantemente constituída por água – em falta ou em abundância –, pensamos aqui o rosto de Benigna, a partir de seu lugar, como uma paisagem que, ora lida como escassa, ora povoada por reconstituições, retratos e outras figuras, vai se abrindo a cada nova tentativa de visualização. Rosto-paisagem que é, sobretudo, geográfica e culturalmente sertanejo. Uma imagem que cria e recria elementos que emergem como faces que singularizam e ao mesmo tempo multiplicam um rosto em constante apresentação.

Adotamos o termo ambientalidade a partir do que postula Norval Baitello Jr. (2018) sobre o conceito de ambiente comunicacional, o qual se refere a “uma atmosfera saturada de possibilidades de vínculos de sentido e vínculos afetivos em distintos graus” (Baitello Jr, 2018, p. 77). Baitello se baseia nas contribuições do filósofo japonês Tetsuro Watsuji³⁷. Que vê o ambiente não como mero contorno físico que considera somente aspectos como clima e paisagem, mas como algo impregnado de intencionalidades, criando um entorno. Em sua *Antropología del Paisaje*, Watsuji descreve essa intencionalidade como “um estar fora de si mesmo, um existir voltado para o outro, um *ex-sistere*”. (Watsuji, 2006, p.26). Ou seja, estar em um ambiente é se integrar a ele, configurando-o e sendo configurados por ele.

Dessa forma, entendemos que o rosto de Benigna, imagem e expressão de imagens por excelência, configura-se como um ambiente com o qual nos vinculamos. Suas reconstituições, discursos, mensagens, narrativas de disputa e rituais de culto, além dos elementos e atributos a ele associados, criam e alimentam uma multiplicidade de vínculos de sentidos, dentro do seu próprio lugar geográfico. Esse entorno se reveste do que aqui designamos *ambientalidade facial*. Essa noção busca entender como o rosto de Benigna não

³⁷Tetsuro Watsuji (1889-1960), em sua *Antropologia da Paisagem* (2017), apresenta três grandes ambientalidades que geram ecossistemas culturais ou padrões de cultura: a ambientalidade monçônica, a ambientalidade desértica e a ambientalidade pastoril.

se limita a uma imagem fixa, mas se configura como um ambiente imagético dinâmico, repleto de significados que se expandem e se transformam à medida que novas interpretações surgem. Sua ambientalidade facial é configurada por corpos e mentes que a interpretam e, ao mesmo tempo, a moldam. Isso acontece por meio de uma interconexão entre pessoas, mídias e as características geográficas singulares em constante transformação. Para alicerçar a nossa compreensão, vejamos, mais uma vez, a versão expandida da imagem icônica oficializada pela Igreja Católica (FIG. 45):

Figura 45 – Versão expandida do retrato pintado de Benigna



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Num primeiro movimento, Benigna aponta para o céu e, com o gesto, parece induzir o foco de nosso olhar para outro lugar que não é o seu rosto. O olhar dela, por sua vez, está lançado ao horizonte, insinuando, também, o desvio de nossa atenção: olhamos para um lugar que não vemos e onde também não estamos. Outros elementos também disputam a superfície do retrato. Na lateral esquerda, um pote de barro derrama água próximo a um pequeno poço. Indo mais ao fundo, uma árvore ocupa o primeiro plano de toda uma vegetação verde. Em contraste, um chão batido e amarronzado com pedras que compõem um paredão geológico, que caracteriza a herança das formações rochosas e paleontológicas da região. Por

fim, esse cenário é constituído por um chinelo de couro e flores que se assemelham às chananas³⁸. Estamos em Santana do Cariri.

O sobrevoos que fazemos sobre essa imagem e os desvios que ela provoca nos transportam para uma outra lógica de percepção do rosto de Benigna, que se abre no seu lugar de origem, um aqui e agora aurático de um tipo de emanção autêntica de sua identidade. Não é qualquer paisagem. Temos diante dos olhos uma tentativa de aproximação figurativa do Sítio Oiti dos Cireneus, recanto rural da cidade onde Benigna viveu e foi barbaramente assassinada. Uma vegetação relativamente seca, mas também verde, com a presença de um pé de ingazeira e de pedras que remetem à pedra cariri (pedra d'água ou calcário laminado), típica da cidade cearense.

Assim como Foucault fez em sua análise sobre a relação de olhares que se estabelece no quadro *Las Meninas* de Velázquez, analisamos o quadro criado pela Igreja e, ao abri-lo, olhamos para outras coisas que não são mera representação estática de Benigna. Não apenas vemos, como também somos olhados (Didi-Huberman, 2010). O movimento rodopiante que se instaura é provocado por um rosto ao mesmo tempo incapturável e autêntico. Autêntico no sentido de emular sua presença nos contextos em que é convocado (Belting, 2011). Uma espécie de autolibertação acontece a partir de um rosto que não se deixa capturar, e que se transforma e se fragmenta a cada imagem que é criada para ele, seja científica-contemporânea, seja artística-tradicional, seja cenográfica e monumental – ou que simplesmente a ele é associada. Imergimos, assim, em uma ambivalência facial que, uma vez tornada livre da relação representacional dogmática e de verdade que se quis instaurar, torna-se pura apresentação.

Estar diante do rosto autêntico de Benigna aqui não é estar diante de suas representações, muito menos dessa sobre a qual acabamos de mergulhar. Mas do deslocamento de um vulto real que se instaura a partir de suas constantes apresentações. Sua presença autêntica, por muito desejada – como vimos desde o primeiro capítulo –, pode estar onde não estamos, tampouco naquilo que acreditamos estar vendo. É uma presença desviante. Ora escassa, ora fértil. A linguagem desse rosto é inacabável, suas frestas são pura comunicabilidade (Agamben, 1996), e a forma como o identificamos só pode ser minimamente eficaz na medida em que percebemos e nos comunicamos com suas demais revelações e expressões. Desse modo, estamos diante não apenas de uma imagem-rosto, mas

³⁸ Também conhecida como damiana, flor-do-guarujá ou bom-dia, chanana é uma espécie muito presente tem propriedades antibacterianas e antioxidantes.

diante de diversas imagens que convergem para um único ponto de fuga (Belting, 2019), um rosto ausente-presente.

É no sertão do Cariri cearense que encontramos as manifestações vivas de reverência à sua imagem e ao seu rosto *in-visível*. É neste lugar onde sua presença mais autêntica lateja e constitui vínculos que se estabelecem não só no sentido do culto religioso, mas também a partir de uma perspectiva que considera marcadores sociais e de território. Seja a partir de corpos em penitentes romarias, seja na luta incessante de um povo historicamente invisibilizado e politicamente esquecido em direitos e em imagens.

São muitas as faces de um só rosto. Num sentido metafórico, faces de uma mesma moeda, ou, melhor, de um mesmo enigma. Como forma de se comunicar com esse rosto-imagem em sua própria singularidade – e não o apreender –, apostamos na observação ativa de seu movimento constante de fechamento e abertura, revelação e mistério. Ao nos voltarmos para o lugar onde essas faces se manifestam, as imagens que surgem deslocam a ideia de que é possível convencioná-las. Relacionar-se com a imagem de Benigna Cardoso da Silva, segundo o seu próprio ambiente, é estar disposto a transformar a vivência em experiência, implicando-se em acontecimentos que permitam sua livre emanção.

A romaria que marca o eterno 24 de outubro de 1941 se apresenta como uma dessas formas possíveis de olhar para Benigna para além do quadro da representação. Não apenas visualizando a cenografia da narrativa que fundou sua imagem, mas também encarnando a geografia do mesmo chão onde ela pisou. Neste terreno, vemos rostos e corpos se unindo na sinfonia de diferentes penitências, enquanto, seja no caminho até o local onde ela foi assassinada, seja quando chegamos à cacimba, quando apanhamos a mesma água que Benigna costumava buscar todos os dias.

Estar na romaria de Benigna é, antes de tudo, um ato político. A palavra *romaria*, originada de *romero* ou *romeiro*, designa aquele que viaja para Roma, mas, no Cariri, ela foi ressignificada pelo Padre Cícero, ao fundar os movimentos de mesmo nome, iniciado no século passado; gesto esse considerado na época uma afronta à Santa Sé. Situada na mesma região, a romaria de Benigna também não nos conduz à Roma, muito pelo contrário, nos leva a um caminho oposto ao estabelecido pela construção institucional de sua imagem. Junto à fé do povo, voltamo-nos ao lugar de origem, onde tudo começou. E, ao fazer isso, vemos nascer uma cascata de imagens que demonstram o potencial inabarcável e contrário à convenção de uma única imagem.

Figura 46 – Romeiras e a estátua



Fonte: Fotografias produzidas pelo autor (2024).

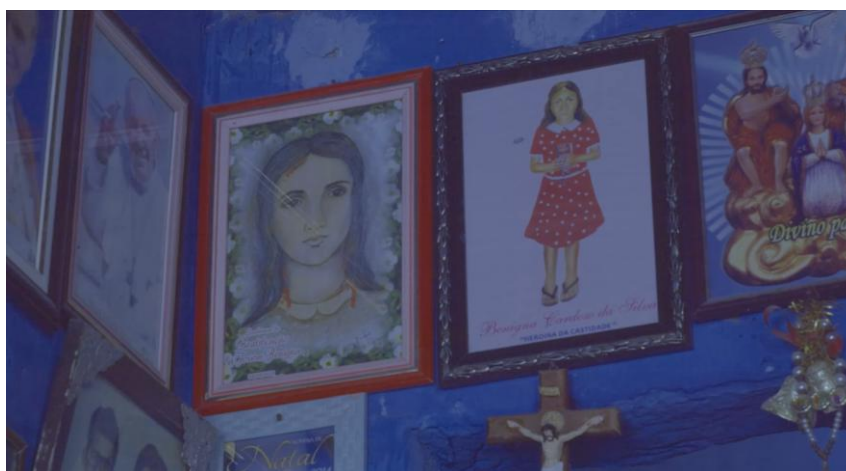
Na romaria, sob o sol inclemente de outubro, as múltiplas feições e sacrifícios refletem a imagem multifacetada de Benigna. Para nossa pesquisa, a romaria se torna, então, uma prática metodológica, um jogo onde a regra é se perder no mar de trajes vermelhos com bolinhas brancas. Neste mar, vemos a menina sem foto no rosto de tantas outras, fotografadas na paisagem que a elevou à condição de santa popular e símbolo de resistência. A romaria é um movimento que tensiona a linha cronológica do tempo e a lógica do espaço. É lembrar 1941 como prática de não esquecimento, onde o rosto de Benigna se revela, mesmo sem nunca ter sido mostrado em uma fotografia feito em seu tempo de existência.

O conjunto de três fotografias produzidas na romaria (FIG.46) demonstram os contrastes (de natureza, escala e entre mídias) entre corpos humanos e a estátua fixada no local; contrastes que se instauram nos enquadramentos e se condensam simultaneamente. Essa relação provoca ainda outra operação: a estátua se humaniza à medida em que as romeiras passam e são fotografadas vestindo a mesma estampa do monumento. Nesse sentido, a paisagem ganha movimento, ainda que nenhum rosto, nessas fotos, seja totalmente visível – a paisagem que se forma é o próprio rosto-Benigna em plena manifestação/apresentação. Assim, a Benigna-imagem abre passagem para outras presenças que a ela aludem, multiplicando-se a partir de um diálogo de semelhanças visuais, estabelecido em um ambiente em comum.

As relações entre as imagens que emanam dessa *ambientalidade facial* também podem ser observadas nos altares domésticos de Santana do Cariri, onde elas se mostram conciliáveis na fé (Belting, 2011). Quando questionadas por que possuem mais de uma representação do rosto de Benigna em suas paredes de santo (FIG. 47), três devotas

respondem, quase em uníssono: “*Pra mim, é uma só. A fé é só uma*”. / “*Pra mim, tudo é a cara dela*”. / “*Pra mim, é tudo igual. Eu gosto de todas, pois todas são Benigna*”. Essas respostas mostram que, apesar de sua proliferação e natureza fragmentária, as diferentes imagens de Benigna são compreendidas como parte de uma única entidade, refletindo o arsenal de possibilidades de ver Benigna conforme a crença vivida e experienciada na devoção e nas formas particulares de culto à sua imagem.

Figura 47 – Um mesmo altar, diferentes Benignas. Santana do Cariri, CE.



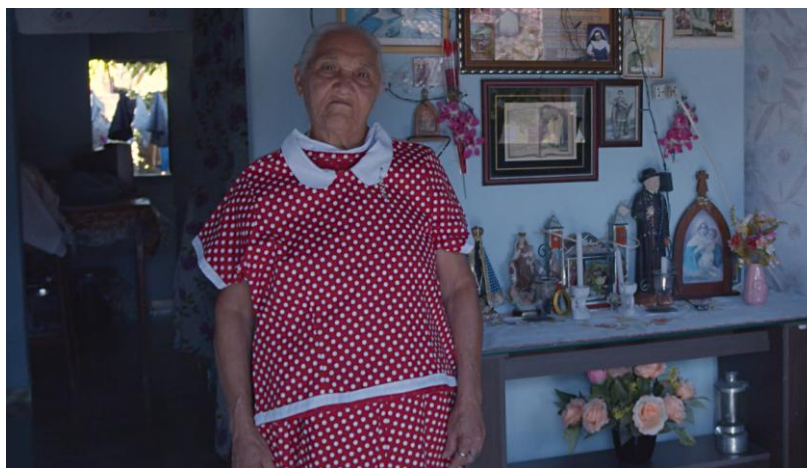
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2024).

No imaginário devocional doméstico, a fé transcende as diferenças visuais que possam existir entre as imagens de Benigna, expressando uma lógica de crença que se afasta daquela que exige definições meticulosas para estabelecer um monopólio. Não importa a variação entre os traços, a cor do cabelo ou qual imagem é admitida ou não pela Igreja. Todas são Benignas porque a fé é uma só. Não há comparações ou hierarquias quando o que importa é o fato de serem nomeadas pelo mesmo nome, compreendidas como imagens de um mesmo universo imagético.

À margem dos grandes templos católicos, ao nos depararmos com os altares domésticos santanenses, encontramos também os duplos espontâneos da imagem de Benigna. Por meio da incorporação de seu vestido vermelho com bolinhas brancas, surge uma outra forma de perceber a multiplicação da imagem da “santa”. Como que escapando dos enquadramentos representacionais fixados nos altares institucionais ou nas grandes construções, o tecido, como um véu, se desvela na possibilidade de ver Benigna se multiplicando imageticamente. Um exemplo disso ocorre quando uma senhora, vestida como Benigna, posa na frente de seu altar particular (FIG. 48). Sem uma explicação explícita de sua parte para tal gesto, o que se observa é uma prática midiático-corporal que convida à

contemplação de um rosto invisível e onipresente – produzindo mais uma face entre tantas outras que nos diz: “Benigna também está aqui, em mim”.

Figura 48 – Mulher-Benigna, ou, Dona Maria Duarte de Sousa em seu altar doméstico



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2024).

A constante multiplicação da imagem de Benigna – tanto nas imagens fora do âmbito da Igreja Católica quanto nos processos de oficialização orquestrados pela instituição – “revela um culto abertamente mágico do rosto” (Belting, 2011, 71), que vai muito além de uma única representação. Essa permanente variação dentro da Benigna-imagem, especialmente em seu próprio território, não se limita à visualização, mas convida à produção de novas faces que se expressam e façam coro à presença e ausência de um rosto que, afinal, não possui um retrato fotográfico.

Não é por acaso que este trabalho se constrói desde o início a partir da convocação das imagens que nele se inscrevem, dando-lhe corpo. Imagens, em sua maioria, produzidas pelo próprio autor do texto, conterrâneo dessa história. Escrever sobre a imagem de Benigna é, inevitavelmente, criar outras imagens – nas romarias, nos lares, nos comércios e nas mãos artesãs de sua cidade e região (FIG. 49). Tempos e espaços distintos se fundem em uma investigação que transita entre teoria e prática, nas salas da universidade e no terreiro de casa.

Figura 49 – Imagens de Benigna pelas mãos do povo.



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Da esquerda para a direita: Centro de Cultura Popular Mestre Noza, em Juazeiro do Norte (fotos 1 e 3); Ateliê de Costura Benigna – Santana do Cariri (foto 2).

Entre o compromisso empírico – não aquele que busca apenas confirmar uma ou outra teoria, mas que as considera essenciais para a produção de conhecimento – e a vivência transformada em experiência (ouvindo as narrativas populares, transitando nas romarias, testemunhando as transformações de minha cidade natal e a ascensão de um fenômeno imagético-midiático), surge a necessidade de uma terceira via interpretativa. Esta via, além deste texto, se configura metalinguisticamente como um efeito da foto que falta para Benigna Cardoso da Silva, originada daquilo que aqui proponho ser sua “ambientalidade facial”. Trata-se de um exercício ético, experimental e interpretativo de um sujeito pesquisador-santanense-romeiro, imerso em um entorno social e territorial-comum.

Com o intuito de apresentar outras imagens de Benigna em seu próprio território, contrastando com as tentativas institucionais de controlar sua imagem, também passaram a integrar esse imaginário os feitos de uma produção cinematográfica autoral intitulada *Vermelho de Bolinhas*³⁹. No filme, atravesso a cidade e me posiciono em quatro pontos focais que formam um cruzamento sobre a estátua erguida em Santana do Cariri. A visão quadriculada do monumento parte dos seguintes pontos de vista: Pontal da Santa Cruz (um ponto turístico situado no alto da Chapada do Araripe, onde estão localizadas as principais nascentes de água doce da região), a entrada principal da cidade, o Sítio Oiti (onde Benigna viveu e faleceu) e a estrada que dá acesso à área da cidade que ainda hoje sofre com dificuldades de acesso à água potável.

³⁹ O link do filme pode ser solicitado diretamente ao autor deste texto pelo e-mail: joedsonkelvin23@gmail.com.

No filme, o sobrevoo sobre a paisagem contrastante da cidade – esverdeada e terrosa, escassa e tomada por água – reflete a natureza paradoxal da imagem de Benigna, como apresentado no início deste tópico. O principal pouso se dá no Bairro Inhumas, aos pés da estátua, que funciona como uma hélice para os quatro olhares que a observam à distância. Lá, algumas cenas do filme trazem à tona um grupo de meninas que atualmente residem no local, vestindo, identicamente, vestidos vermelhos com bolinhas brancas, e de idades semelhantes às de Benigna Cardoso. Destaco aqui três sequências que revelam diferentes formas de constituir presenças de Benigna, a partir de sua memória, da relação com sua imagem e seu rosto, além da subjetividade dos olhares de cada uma das crianças.

Na primeira sequência (FIG. 50), as meninas estão sentadas em um banco de praça, brincando com bonecas de pano enquanto conversam entre si. Como todas usam o vestido de Benigna, é quase possível confundir uma com a outra. Por causa dele, elas parecem iguais, mas não são. Cada uma carrega seus próprios traços e outras características individuais. A cena sugere, ao contrário, possibilidades, especialmente ao refletir sobre o que poderia ter sido a infância de Benigna, caso tivesse desfrutado do direito de ser uma criança com seu ir e vir livremente, sem as perseguições de Raul. Ao mesmo tempo, essas imagens, ao destacar a presença viva das meninas – que, embora não tenham vivido na mesma época de Benigna, conhecem sua história e compartilham o mesmo território onde ela viveu – e apontam, dessa forma, para uma continuidade de sua imagem no tempo presente.

Figura 50 – *Frame* Vermelho de Bolinhas



Fonte: Vermelho de Bolinhas (2025).

Ainda na primeira sequência, a imagem da capela ao fundo é quase completamente coberta pelas meninas na praça, que formam visualmente uma mancha visual vermelha e branca. Nesse momento, a fotografia da turma de estudantes santanenses de 1940, que abre este trabalho, se atualiza em pelo menos duas frentes. Primeiramente, a figura do padre Cristiano Coelho, representando a Igreja, sai de cena, substituída pela presença das meninas, que não posam de maneira formal e não seguem um padrão ou alinhamento rígido. A fotografia, portanto, não é tão posada; elas não apenas ocupam o centro da cena, mas se dispersam, sem olhar diretamente para a câmera. Sem se deixar capturar, elas emanam uma

energia de liberdade via imagem, reconstituindo possibilidades de ver Benigna segundo outra perspectiva fotográfica.

Numa segunda sequência, o percurso interpretativo se expande ainda mais. No cenário, com folhas em branco, pincéis e geotintas dentro de pequenos potes de barro, além de pedaços de pedras de formações geológicas da região, as meninas desenhavam Benignas segundo sua própria imaginação (FIG. 51). Esse exercício estabelece, ao mesmo tempo, a dinâmica de proliferação de rostos e versões que há muito tem circulado em torno da imagem de Benigna, mas desta vez, longe de processos tecnológicos-científicos, artístico-sacro e, conseqüentemente, dos discursos de convenção e controle impostos pela Igreja Católica. Livrementemente, as meninas de Inhumas fabulam uma Benigna a seu próprio modo, sem que precisem responder com fidelidade a uma ou outra imagem já construída e publicamente oficializada.

Alguns dos desenhos destacam elementos da narrativa do dia da morte de Benigna, trazendo ora a cacimba, ora o pote (primeiro da direita para a esquerda). Outros, por sua vez, enfatizam o vestido vermelho com bolinhas brancas (segundo da direita para a esquerda), enquanto alguns não trazem elementos específicos e já conhecidos, mas figuram uma Benigna na escola ou no terreiro de casa, vivendo sua infância (terceiro da direita para a esquerda). Essa terceira forma chama atenção para o desdobramento da história de Benigna, propondo o que poderia ter sido, mas também funcionando como uma espécie de autorretrato vindo do imaginário das próprias meninas, enquanto existências do agora, conterrâneas à da menina de 1941.

Figura 51 – *Frame Vermelho de Bolinhas*



Fonte: Vermelho de Bolinhas (2025).

Aprendemos com Vilém Flusser que “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade” (Flusser, 2014, p. 16); e por meio do qual “se manifesta uma maneira de estar no mundo” (2014, p. 111). Uma decisão. As cenas do filme que envolvem as meninas da Santana de agora, em Vermelho de Bolinhas, prefiguram, de maneira imaginária, uma realidade em disputa em torno da imagem de Benigna. Os gestos protagonizados por elas propõem uma movimentação livre por entre a Benigna-imagem, nas órbitas de sua ambientalidade facial. Esses gestos configuram e são configurados na produção de modos

subjetivos de ver Benigna, entrelaçando-se em um ambiente comum. Ganham força, sobretudo, por acontecerem no território onde Benigna viveu socialmente, e não dentro dos espaços de poder que a redesenham segundo suas próprias lógicas de convenção. O quadro aqui se amplia pelos olhares das meninas, o que, conseqüentemente, amplia as possibilidades de observar os seus rostos também, agora integrados a um entre tantos.

Figura 52 – *Frame Vermelho de Bolinhas*



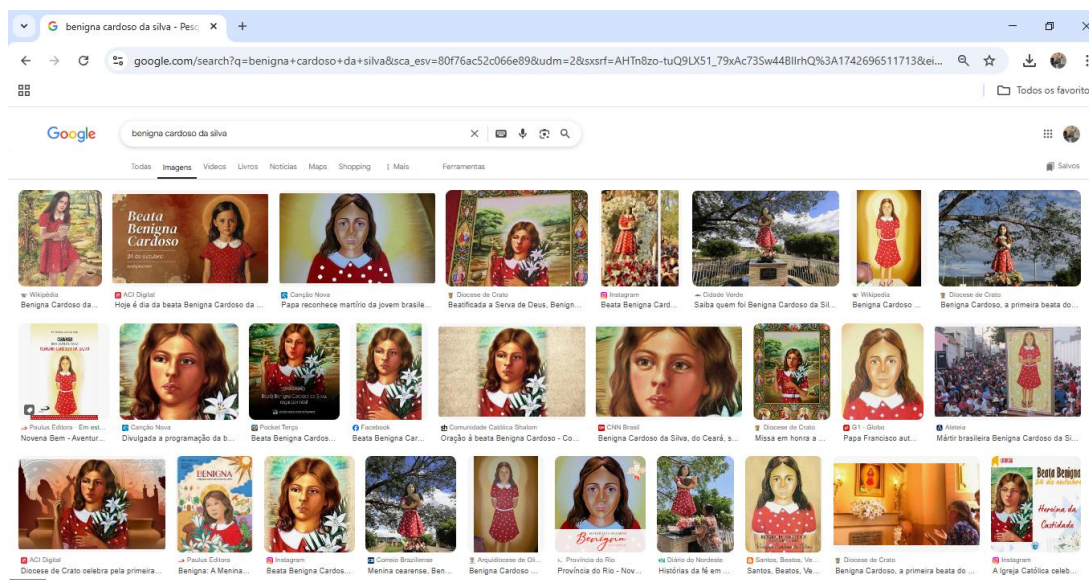
Fonte: Vermelho de Bolinhas (2025).

Por fim, elas, as meninas de Inhumas, cobrem os próprios rostos com os desenhos, sugerindo que o rosto-imagem de Benigna deve ser identificado pelo que pode vir a ser, pela possibilidade que se instaura nas faces-conterrâneas (FIG. 52). Ao encobrir suas próprias faces, não o fazem para escondê-las, mas para expressar suas eleições, conforme o repertório geográfico, social e infantil que as constitui, tramando uma outra ótica de produção visível de Benigna. Assim, fazem coro, à sua maneira, com a natureza indefinida da face humana cujo retrato fotográfico não existe, sobrepondo versões imaginadas da menina sem foto e revelando-a a cada desenho erguido. De igual modo, também aludem às constantes metamorfoses que atuam como forças vitais para a emanção imparável e incontrolável da Benigna-imagem, que acontece, sobretudo, alheia às leis que regem o modo como devem vir e ser as suas aparições.

Apesar das controvérsias geradas pela imagem de Benigna oficializada pela Igreja – especialmente em relação quando observamos as recepções frustradas de algumas de suas reproduções (como no caso da estátua) –, é evidente esse poder imperando em outros espaços. Ao buscar o nome completo de Benigna no *Google Images*, por exemplo, observa-se a predominância do retrato oficializado há menos de três anos (FIG. 53). Esse banco de imagens virtual reflete os ecos do trabalho de proliferação do argumento da Igreja em

diferentes frentes de visualização midiática, para além de sua difusão em templos católicos, o que reafirma o poder que lhe é conferido para ditar o que pode ser visto – e lido – sobre a Benigna.

Figura 53 – Resultado de busca no Google Images do nome Benigna Cardoso da Silva



Fonte: *Google Images*

Esse tipo de fixação de uma única imagem, amplificada pela circulação online, é, nitidamente, contrário aos gestos enunciados pelas meninas que aparecem no filme – que não olham diretamente para a câmera, que desenham suas próprias Benignas, que cobrem seus rostos com a Benigna que imaginam. Também é o contrário do que vemos nas paredes de santo das moradoras de Santana, assim como nas meninas e mulheres que, em romaria, usam um vestido vermelho de bolinhas brancas, forjam uma Benigna em seus corpos e emprestam-lhe seus próprios rostos. Todos esses gestos ou formas de incorporação ou elaboração estão em sintonia com a ambientalidade facial de Benigna – esse entorno comunicacional que recria e inscreve uma memória por meio de vínculos e movimentos. Um *aqui e agora* diferente do ambiente *online* que espelha as atitudes da Igreja.

As formas de ver Benigna são traços que integram o rosto de um mesmo ambiente, faces de um rosto em profusão. Iniciamos esse exercício abrindo a representação mais autoritária. Ao fazer isso, adentramos uma espécie de real-ficcional movido pela experiência direta com o lugar. Estampam esse cenário a multiplicidade de relações e vínculos que compõem essa paisagem imagética, não estática, mas essencialmente sertaneja, do Cariri. Como também é sugerido em outra cena do filme *Vermelho de Bolinhas*, a imagem da “Santa de Santana” é a imagem construída pelo rosto do seu povo (FIG. 54). Se não há fotografia

dela, as imagens produzidas no presente reivindicam e testemunham, (po)ética e politicamente, sua memória. Elas desenham como poderiam ser os seus traços, olhos, boca, cor de pele. Vemos os semblantes vivos de quem vive a ascensão intrigante de uma imagem, enquanto também somos olhados por ela.

Figura 54 – Traços dos rostos de meninas e mulheres santanenses



Fonte: Vermelho de Bolinhas (2025).

Apreendi com a historiadora brasileira Beatriz Nascimento que “é preciso imagem para recuperar a identidade”⁴⁰. Se Benigna Cardoso da Silva, a menina pobre, órfã, sertaneja e cuja breve existência de 13 anos foi interrompida em 1941, teve sua imagem transformada segundo uma ordem de poder e de representação pelo discurso apostólico-romano – centro do Mundo – por que razão a sua imagem também não pode ser recriada com as imagens do povo de sua terra, periferia de Roma?

Benigna segundo a foto que falta – ou segundo seu próprio ambiente – é uma imagem que reflete a sertanidade de sua identidade, enquanto um *ser-tão* imagético. É preciso

⁴⁰A fala está presente no documentário *Ôrí* (1989), dirigido por Raquel Gerber e roteirizado por Beatriz Nascimento.

produzir fotografias no mesmo compasso da proliferação do vazio que está sempre por fazer, via imaginário. Imaginário que se torna visível a partir de um esforço mental, corporal, poético e emocional para evocar uma imagem que, emanando como água, está sedenta de outras imagens. Nascimento completa: “Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade”.

Sob os domínios das reconstituições que, pela Igreja, se disseram como as mais verdadeiras e familiares do ponto de vista iconográfico e litúrgico-católico, a imagem de Benigna foi gradualmente distanciada de sua humanidade. Se sua transformação em figura sagrada obedeceu a perspectivas religiosas europeias, geopoliticamente alheias às realidades que a veem beatificada hoje, há um comprometimento da visibilidade de seu próprio lugar, no sul do Sul global, assim como ganha terreno um projeto de apagamento das memórias que inicialmente a imaginaram e a representaram imageticamente – como no caso do primeiro retrato falado feito por Sandro Cidrão.

Por outro lado, estar em meio às Benignas vivas do presente, vê-las refletidas e figurando como múltiplas bolinhas na paisagem avermelhada de Santana, parece como um dos caminhos possíveis que restitui à menina de 1941 o direito à sua própria imagem e identidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENSAIANDO TRÊS MODOS DE OLHAR PARA A BENIGNA-IMAGEM

Imergimos em uma imagem povoada por tantas outras. As palavras que nos restam são aquelas que, por ora, já não mais alcançam os fios complexos que se desenrolaram ao longo deste texto. Do mesmo modo, o que escrevemos nestas páginas já se vê distante da ideia inicial desta investigação. No projeto submetido ao mestrado, o objetivo era investigar a lógica imagética forense em torno das reconstituições faciais de Benigna. Naquele momento, utilizamos o termo “forense” impulsionados pela ideia de que a Igreja Católica estaria “atualizando” o fenômeno, ao fazer uso, pela primeira vez, de um mecanismo tecnológico-científico desse tipo para reconstruir o rosto de Benigna. No entanto, fomos além.

Embora essa iniciativa representasse o contexto do problema, logo entendemos que ela não era o problema em si. Foi necessário iniciar o trajeto a partir desse ponto para que, no decorrer da pesquisa, fosse possível revelar as múltiplas questões que transformaram este texto, não em um estudo sobre imagens em suas superfícies, mas sobre os acontecimentos que se escrevem com e a partir delas. No primeiro capítulo, ao abordar os dilemas da reconstituição facial de Benigna às vésperas de sua beatificação, nos deparamos com uma questão que guiou todo o percurso: as estratégias de controle de sua imagem pela Igreja. A partir disso, passamos a observar também as respostas e os efeitos dos discursos sistematicamente utilizados para tentar fixar uma única imagem da mártir, para além de seu rosto. Nesse itinerário, articulamos três modos de olhar para – e escrever com – a Benigna-imagem, segundo a foto que falta.

1. Rosto. Ao discutir o rosto, nos deparamos com seus enigmas e os assumimos, explorando questões, respostas e suposições – sempre provisórias. Primeiro, o perdemos de vista: “Para onde foi o rosto?”. Isso ocorreu quando entendemos que o uso da tecnologia científica não passava de uma máscara que encobria o discurso de verdade e soberania desejados pela Igreja sobre a imagem de Benigna. Em seguida, no rodopiar imaginário de um vestido igualmente enigmático, passamos a encontrá-lo trajando vermelho com bolinhas brancas. Como principal signo de sua identificação, o vestido tornou-se o elemento de irrupção e deslocamento da imagem, isto é, contrário à economia representacional.

Depois, no segundo capítulo, vimos o rosto de Benigna se camuflar nas imagens de outras figuras femininas sagradas, assim como o observamos se perder na multidão vertiginosa das romarias, confundindo-nos no alto grau de possibilidades de visualização ou, melhor dizendo, de instauração de presença e constante apresentação, também pela

fantasmagoria real e imaginária de seu vestido. No terceiro capítulo, o vestido-rostos transformou-se em monumento, estampando uma paisagem e sustentando outro (mais um) rosto *im-possível* para a beata. Ao longo de nossas reflexões, todas as aparições metamórficas do rosto seguiram os traços do desenho espiralado e não-linear desta dissertação.

Com o rosto de Benigna, aprendemos sobre algo magicamente real, pela forma como persistiu e insistiu em cada contexto no qual apareceu: não sendo o mesmo a cada reconstituição, reaparecendo como uma questão e uma imagem eternamente inacabadas, do início ao fim desta escrita. Assim, nos deixou com mais perguntas do que respostas. Isso porque, assim como ele não se limita à economia representacional de uma das instituições religiosas mais poderosas do mundo, também nos desafia e nos interroga, podendo, a cada novo instante, “desatualizar” o que escrevemos até aqui.

Entre tantas questões abertas, uma delas aponta para o progressivo embranquecimento da rosto-imagem de Benigna e suas forçadas semelhanças com uma iconografia cristã e racial eurocêntrica. Da imagem entronizada nos templos àquela que já se tornou monumento, a Igreja segue intervindo na forma como todas elas devem ser. Após a estátua e todos os processos já empreendidos, a instituição continua a vincular sua produção a um ideal de brancura, evidenciado por traços cada vez mais finos e por tons cada vez mais claros de Benigna (FIG. 55). A caminho de sua canonização, transformá-la em santa requer ignorar o fato de que ela foi uma existência não-branca. Em um país historicamente marcado pelo racismo, atentemos para esses processos cujas intervenções sobre o rosto sugerem práticas de apagamentos racistas.

Figura 55 – Nova imagem modelada de Benigna



Fonte: Reprodução/Internet⁴¹

⁴¹ Reproduzida nas redes sociais em 14 de março de 2025, a imagem foi anunciada como a que será entronizada em todas as paróquias da Diocese de Crato/CE, à qual pertence a Paróquia de Santana do Cariri.

2. Energia. Guiados pelas *im-possibilidades* do rosto de Benigna, também fomos atravessados pelos ecos de sua paixão. Nessa trama, percebemos que o episódio trágico, ao ser lembrado e narrado, transformou-se em culto e deu vida à sua imagem. Esse processo é semelhante ao que ocorre em outras histórias de violência sacralizadas. Unidas por uma energia em comum, formada pelo binômio martírio-feminicídio, essas histórias nos auxiliaram a entender que a lógica de controle da imagem de Benigna pela Igreja pode ser evidenciada pelo uso de um padrão visual e discursivo na construção de uma série de imagens sagradas femininas.

Quando adornada por gestos, traços e elementos da iconografia católica tradicional, Benigna é apresentada como uma réplica de um modelo cristão voltado para a manutenção de uma moral religiosa que controla corpos femininos e escanteia o problema secular da violência de gênero. Observar essa valorização dogmática religiosa de uma moral também exige posturas éticas e políticas, e uma delas é seguir trazendo para os centros dos debates acadêmicos – e além deles – reflexões críticas sobre uma prática de produção imagética religiosa que sustenta uma cultura machista e patriarcal.

As fórmulas da paixão (martírio x feminicídio), na Benigna-imagem, ampliaram nossas percepções sobre o fenômeno. Por exemplo, quando nos fizemos identificar as diversas semelhanças, em termos narrativos, entre Benigna e as histórias de outras meninas e mulheres fora do quadro de reconhecimento católico-romano. Elas nos fizeram entender que as paixões que fazem santas são as mesmas que fazem ver uma Benigna em toda parte e em tempos distintos. Ao mesmo tempo, o vestido vermelho de bolinhas brancas, signo mais singular da imagem de Benigna e o elemento mais fortemente ligado à energia passional de sua morte, passou a ser para nós não apenas uma ferramenta metodológica de observação dos movimentos de sua sobrevivência (Warburg, 2015; Didi-Huberman, 2013), mas também uma ferramenta política em reivindicação de sua memória, além de um mecanismo de denúncia contra a violência de gênero.

Na performance *Benigna(s)* (FIG.56), realizo um exercício visual de crítica às apropriações feitas pela Igreja dos elementos da imagem de Benigna. Carregando um pote de barro, derramo sobre um tecido vermelho centenas de bolinhas brancas. O gesto não apenas evoca o vestido de chita de Benigna, mas também representa o número incontável de mulheres e meninas brutalmente assassinadas. Uma vez espalhadas pelo tecido, convido o público a reconhecer que, em cada bolinha, há o nome de uma mulher ou menina vítima de feminicídio. A cena evoca uma dupla questão sobre esses casos: a oscilação entre a impunidade dos agressores e a sacralização de algumas vítimas.

Em seguida, peço que as pessoas presentes recolham as bolinhas e as coloquem de volta no pote. Esse gesto coletivo sugere um “velar” dessas mulheres e um retorno à materialidade da terra (representada pelo barro), simbolizando fertilidade e acolhimento para suas memórias. Assim, convido o público a se engajar na luta contra a violência de gênero e na defesa coletiva da vida de meninas e mulheres. Juntamente com o filme (comentado no terceiro capítulo) e esta dissertação, essa performance faz parte de uma trilogia resultante do percurso no mestrado, que, a partir de um implicamento ético de mim enquanto pesquisador, também reconstitui a imagem de Benigna, propondo mais uma forma de olhar para sua imagem que não a articulada pela Igreja Católica.

Figura 56 – Performance BENIGNA(S)



Fonte: Helosa Araújo (foto 1) e Fernanda Siebra (fotos 2 e 3).

3. Ambiente. Neste terceiro modo de olhar para Benigna, vimos nossas articulações teóricas se imbricando com as experiências vividas na cidade de Benigna, Santana do Cariri. Desde os diálogos com as mentes devotas e memoriosas da cidade até as vivências fotográficas nas romarias, o trabalho incorporou uma gramatura geográfica que conferiu personalidade e singularidade epistemológica à pesquisa. Quando, segundo Hans Belting (2011), afirmamos que as imagens “acontecem”, caminhávamos no sentido das relações que partem delas e com elas, trilhando um caminho que se conhece andando.

Especialmente no terceiro capítulo, convergindo as discussões anteriores sobre rosto e vestido, apontamos para as formas de ver Benigna, todas resultantes das vivências transformadas em experiências. Por estar envolvido nesse entorno, sendo implicado pelos vínculos nele constituídos, foi difícil construir uma dissertação nos moldes lineares tradicionais. Talvez, a esta altura, assumir essa natureza fragmentária seja a prática mais coerente diante de um fenômeno complexo e poliédrico.

Dentre as diversas cenas, gestos, discursos e figuras que compõem o imaginário sertanejo-nordestino em torno de Benigna, outros signos e elementos narrativos de sua imagem, como o pote, a água e a seca, embora não tenham sido abordados com profundidade em nossas reflexões, deixam abertas possibilidades investigativas para futuras pesquisas. Como vimos no segundo capítulo, esses signos narrativos surgem como fundadores de imagens de outras meninas, espontaneamente santificadas no Nordeste brasileiro.

A maneira como são repetidamente inseridos nas narrativas sobre suas vidas e mortes nos leva a refletir sobre uma questão imagético-mítica e sintomática, marcadamente nordestina-sertaneja, unindo, em um só bojo, aspectos simbólicos e indiciais na produção de imagens sagradas infantis e femininas. Vale dizer que, de todas as histórias citadas, também não existe retrato fotográfico de nenhuma dessas meninas em vida.

As reflexões ao longo do texto envolveram as categorias rosto, sertão e imagem as situam como não unívocas, ou seja, ambíguas e ambivalentes, sem a definição de um conceito único. A partir dessa relação triádica conceitual revelada pela Benigna-imagem, surge o desejo de investigá-la como um trabalho vetorial, voltado à constituição de ambientes comunicacionais (Baitello Júnior, 2018). Além disso, dentro do contexto da pesquisa acadêmica, pensar a imagem a partir de uma perspectiva sertaneja (e vice-versa) é, antes de tudo, um modo de romper paradigmas, provocando deslocamentos teóricos e metodológicos, e produzindo novas epistemologias.

Em seu fim provisório, *A imagem de Benigna Cardoso da Silva segundo a foto que falta* é, assim, um trabalho interdisciplinar e inacabado, cujas pontas dos fios que se desenrolaram ao longo de seu curso permanecem abertos para reescritas coletivas – dentro e fora da academia. Benigna é um fenômeno imparável, que se reinventa a cada novo olhar e perspectiva; pode ser lida – vista e sentida – de inúmeras maneiras, a cada novo contexto.

Mas e a Benigna Cardoso da Silva? Das palavras às imagens, palavra e imagem, este trabalho, em seu fim contextual, cumpre a sua missão acreditando que ele se apresenta como mais uma reconstituição da imagem da menina de Santana do Cariri, entre tantas que estão por vir. Benigna, *Benigna-imagem*, Benigna Cardoso da Silva, segundo a foto que lhes falta, é sempre uma fotografia que está por fazer. E que se faça, sobretudo, a partir de um imaginário sensível, comprometido com a transformação social por meio de um trabalho ético, político e poético.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, G. **Il volto**: da "Mezzi senza fine - note sulla politica". Disponível em: <http://www.generativedesign.com/libri/ilvolto.htm>. Acesso em: 27 jun. 2024. [Publicado originalmente em Mezzi senza fine. Note sulla politica. Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 41-60.

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: BARTHOLOMEW, C. (org.). Dossiê Aby Warburg. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 19, jan. 2010. p. 132-143.

AGAMBEN, G. **O rosto e a morte**. Instituto Humanitas Unisinos, 2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/608961-o-rosto-e-a-morte-artigo-de-giorgio-agamben>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ALBUQUERQUE JR., D. M. **A Invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 7-19.

ALVES, D.R. **O feminino dilacerado**: purificação e santificação de mulheres assassinadas. Fortaleza: Ed. UECE, 2012.

ANDRADE, J. Deus do Deserto, Deus do Vale: a geografia como ponto de partida para a compreensão do fenômeno religioso. **INTERAÇÕES** – Cultura e Comunidade, Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 13-38, jan-jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/6450>. Acesso em: 24 fev. 2024.

BAITELLO JUNIOR, N. **A carta, o abismo, o beijo**: Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Editora Paulus, 2018.

BAITELLO JUNIOR, N. Conhecimento e Comunicação. **C&S** – São Bernardo do Campo, v. 41, n. 1, p. 317-329, jan-abr. 2019.

BARRETO, P. L. N. **Educação e santidade**: as representações do feminino na Região do Cariri cearense. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/37958>. Acesso em: 24 out. 2023.

BARTHES, R. **A câmara clara** – Nota sobre a fotografia (1.^a ed. 1980). Lisboa: Edições 70, 2006.

BELTING, H. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Trad. Gonzalo Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BELTING, H. **Facce** – una storia del volto. Roma: Carocci Editore, 2015.

BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia - Ghrebh**, São Paulo, v. 1, n. 08, p. 32-60, jul. 2006. Disponível em: http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 1 fev. 2024.

BELTING, H. **Likeness and Presence: A History of Image before The Era of Art**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BELTING, H. **Faces: uma história do rosto**. Editora Kkym, 2019.

BELTING, H. **Image y culto**. Trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. AKAL Arte y estética. 2009.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CICEK, H. Sobre as ambivalências do martírio. **Veritas**, Porto Alegre, v. 66, n. 1, p. 1-9, jan-dez. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/40274>. Acesso em: 22 mar. 2024.

CIDRÃO, R. S. **Resgatando a memória de Santana do Cariri**. Santana do Cariri: HB Gráfica e Editora, 2017.

CIDRÃO, R. S. **Resgatando uma história de fé: Benigna**. Santana do Cariri: HB Gráfica e Editora, 2014.

CONTRERA, M. S. Imagens endógenas e imaginação simbólica. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 23, n. 1, jan-abr. 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/21350/13701>. Acesso em: 30 fev. 2024.

COURTINE, J. HAROCHE, C. **História do rosto**: exprimir e calar emoções: (do século 16 ao começo do século 19). Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

ELIADE, M. **Tratado de história de las religiones**. México: Ediciones Era S/A, 1972.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Ed. Arcádia, 1979.

ENTLER, R. Acheiropoiesis: sobrevivência do valor de culto na imagem técnica. **Revista Ars**, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 36-49, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/82832/85781>. Acesso em: 21 de mai. 2024.

FLUSSER, V. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOMBRICH, E. **Aby Warburg: an intellectual biography**. London: The Warburg Institute University of London, 1970.

HOOKS, B. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/santana-do-cariri/panorama>. Acesso em: 30 fev. 2024.

KANT, I. Crítica da Faculdade do Juízo. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo – textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

LEBRUN, G. O conceito de paixão. In.: NOVAES, A. (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 13-27.

SIGNOS DA RELIGIOSIDADE. DO SANTO SUDÁRIO À REALIDADE VIRTUAL. LEONE, M. Publicado pelo canal **Facets ERC**, Torino, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vNJceIH1ZA>. Acesso em: 24 de mar. 2024.

LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**; trad. José Pinto Ribeiro. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

LIBÉRIO, C. **Eu que não quero ter rosto: reflexões sobre imagem, corpo e retrato**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/produto/eu-que-nao-quer-ter-rosto/> Acesso em: 21 mar. 2024.

LISSOVSKY, M. **A Fotografia e seus duplos**. Rio de Janeiro, RJ: IDEA – Acaso Cultural, 2023.

MARTINS, K. P. H. **Sertão e melancolia: espaços e fronteiras**. Curitiba: Appris, 2014.

McCLINTOCK, A. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Trad. Plínio Dentzien. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MIDDLETON, P. What is martyrdom?, **Mortality**, Reino Unido, v.19, n. 2, p. 117-133, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13576275.2014.894013?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 17 jul. 2024.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

MURICY, K. **Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NUVENS, J. C. D; SANTOS, J. Martírio, Castidade e Femicídio no Ceará: O Caso de Benigna Cardoso. In.: SANTOS, J; NUVENS, J. C. D; OLIVEIRA, A. C. (orgs.). **Cultura, Gênero e Sexualidade: Sujeitos, Processos Sociais e Práticas Educativas**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2021. p. 78-89.

PINA-CABRAL, J. Outros nomes, histórias cruzadas: apresentando o debate. **Revista Etnográfica**, v. 12, n. 1, p. 5-16, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1589>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

RAFAEL, A. L; ALVES, J.P.C; NUVENS, P. C. CIDRÃO, R. S. FÉLIX, Y. R. **Benigna: Um lírio no sertão cearense**. Santana do Cariri: BSG, 2014.

REINALDO, G. Rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 26, n. 2, p. 1-23, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/32442>. Acesso em: 25 mar. 2024.

REINALDO, G. A paixão segundo A. W. – notas sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. **E-Compós**, Brasília, v. 18, n. 3, p. 1-17, set-dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1172/868>. Acesso em: 25 mar. 2024.

REINALDO, G. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância – sobre retrato, biografia e confissões. **Animus**, Santa Maria, v. 15, n. 29, p. 47-68, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/download/18508/pdf/109821>. Acesso em: 24 mar. 2024.

REINALDO, G. A Menina de Lá, de G. R. In.: CASTRO, G. (org.). **As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. Brasília, DF: Editora UnB, 2024. p. 41-62.

SERVA, L. P. A “**fórmula da emoção**” na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/20631>. Acesso em: 14 abr. 2024.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELES, G. M. **O lu(g)ar dos sertões**. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, jul/dez. 2009.

VERMELHO DE BOLINHAS. Direção: Joedson Kelvin e Renata Fortes. Santana do Cariri, 2025. Circulação on-line.

WARBURG, A. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.