



Um vestido imaginário? Sobre imagens e mídias no culto à Benigna Cardoso

An imaginary dress? About images and media in the cult of Benigna Cardoso

Joedson Kelvin Felix de Oliveira*

Gabriela Frota Reinaldo**

Resumo: Em 24 de outubro de 1941, Benigna Cardoso da Silva foi brutalmente assassinada, após resistir a uma tentativa de violência sexual, aos 13 anos de idade, na cidade de Santana do Cariri, interior do Ceará. Sem fotografias ou outras imagens da menina, que, martirizada, é cultuada na região como santa, um vestido vermelho de bolinhas brancas se tornou o próprio rosto de Benigna – entendido como elemento de identificação do sujeito na modernidade. Entre o real e o imaginado, entre o visível e invisível, a estampa daquela que é conhecida como a primeira beata cearense se repete em todas as versões já criadas para a figura sagrada, 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 da cidade. 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 artigo apresentamos de que maneira o vermelho de bolinhas tem produzido presenças materiais, provocado emoções (pathos), criado e recriado vínculos de sentido e vínculos afetivos.

Palavras-chave: Imagem. Vestido. Benigna Cardoso. Rosto. Pathosformel. Martírio.

Abstract: On October 24, 1941, 13-year-old Benigna Cardoso da Silva was brutally murdered in Santana do Cariri, a rural town in Ceará, Brazil, after resisting an attempted sexual assault. Despite the absence of photographs or physical images of the teenager, she has since been venerated as a saint in the region. A red polka-dot dress has become Benigna's primary identifier in modernity, symbolizing her enduring presence. Situated between the real and the imagined, the visible and the invisible, this iconic pattern persists across all artistic and devotional representations of the sacred figure, proliferating across bodies, minds, and media. Devotees donning the red-and-white polka-dot dress fulfill vows and honor Benigna's memory at local religious gatherings. The dress also materializes in altars, pamphlets, sculptures, and Instagram pages – images brought to life through digital design or the craftsmanship of local Cariri artisans, reconstructing the girl whose true likeness remains elusive. Drawing on oral histories, collective memory, and interpretive analysis, this article explores how the red polka-dot dress generates material embodiments, forges symbolic meanings, and sustains affective connections within Benigna's cult.

Keywords: Image. Dress. Benigna Cardoso. Face. Pathosformel. Martyrdom.

* Contato: joedsonkelvin23@gmail.com – ORCID: 0009-0003-3682-3746. Mestrando em Comunicação (UFC, Fortaleza-CE).

** Contato: gabriela.reinaldo@gmail.com – ORCID: 0000-0003-3663-0314. Professora do ICA, do PPG em Estudos da Tradução e do PPG em Comunicação, todos da UFC (Fortaleza-CE).

Introdução

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, quando foi brutalmente assassinada após resistir a uma tentativa de violência sexual, aos 13 anos de idade, em Santana do Cariri, interior do Ceará. 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.

Diante da inexistência de um retrato fotográfico, a imagem de seu rosto ficou a critério de uma série de iniciativas populares e religiosas. 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. 1).

Figura 1: 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 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 devotos e constantemente transfere-se para diferentes suportes, transmitindo mensagens, criando e recriando vínculos de sentido e vínculos afetivos, emanando vida à imagem (Fig. 2).

Figura 2: Romeiros de Benigna trajando vermelho com bolinhas brancas.



Fonte: Fotografias produzidas pelos autores (2023).

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 do 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. 3), têm relação direta com as nossas imagens internas, mentais.

Figura 3: Benigna em telas e altares.



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

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 reproduzibilidade 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 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. Nesses 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 faz pensar no vestido, assim como nestes 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).

Desse 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 4: Complexo turístico-religioso de Benigna.

Fonte: ASCOM/Prefeitura de Santana do Cariri, fotografias cedidas aos autores.

Numa área de 48 mil metros quadrados (m²), a construção do complexo turístico em homenagem a Benigna está em fase avançada e um monumento de 26 metros de altura em memória da beata já está sendo erguido (Fig. 4). A estrutura passará a integrar a rota turístico-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 a 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. 5), na qual são celebradas missas e abrigados ex-votos.

Figura 5 – 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. 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, feita por tecnologia 3D digital, baseando-se no cruzamento de fotografias de familiares de Benigna. 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 Junior, 2018, p. 77).

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 Armando Rafael, Paulo Alves, Plácido Nuvens, Sandro Cidrão e Ypsilon Félix (2014), e “Resgatando uma história de fé: Benigna e Resgatando a memória de Santana do Cariri”, 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 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 oito 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”¹. 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 pelo 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. 6).

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 em volta da cintura e uma gola (colarinho), também de cor branca. Há um pote de barro no chão e um fermento se avista na mão direita da menina. Uma segunda escultura (Fig. 7), 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.

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

Figura 6: Primeira aparição material da estampa de Benigna.



Fonte: Fotografia produzida pelos autores (2023).

Figura 7: 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 mantêm, 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 a 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, neste 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. 8). Em todas elas, Benigna, ora sendo atacada por Raul, ora caída sobre o chão, está trajando seu vestido vermelho estampado de bolinhas.

Figura 8: Reproduções 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 *pathos* 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 pela fé popular e narrativas orais. Interessa à nossa pesquisa observar os processos corporais-midiáticos que se configuram em torno da Benigna-imagem², considerando suas dinâmicas internas e externas. Desse modo, nos voltamos às sobrevivências, aos ecos das esculturas de Chico Pezim.

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 mil 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 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: “Morreu martirizada às 4 horas da tarde, no 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 à nossa santinha”³. Cristiano Coelho era pároco de Santana do Cariri quando ocorreu o trágico assassinato de Benigna. 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 Canindé⁴, 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.

2 “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).

3 As palavras foram originalmente escritas no canto do registro batismal de Benigna. Durante a pesquisa, tivemos acesso a esse documento na Casa Paroquial de Santana do Cariri.

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

No Cariri cearense, região de Benigna, 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 a 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.

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 a 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 *pathos* cujo sintoma – trazemos esses termos, “*pathos*” e “*sintoma*”, a partir do legado de Aby Warburg (2015) e de Didi-Huberman (2013) – recorrente 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 que 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 consequente fama de santidade, Albertina foi beatificada pelo Vaticano em 2007. O culto a Benigna difere do dedicado a Albertina, entre outros motivos, porque o *pathos* 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 9: Mulher na romaria de Benigna segurando um vestido vermelho com bolinhas brancas.



Fonte: Fotografia produzida pelos autores (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. 9), 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.

Na tentativa de compreender a manifestação de uma energia em movimento nas imagens, Aby Warburg discute o que virá a chamar de *pathosformel* ou fórmula de *pathos*, fórmula da emoção. 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 emoção ao longo do tempo. 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. 10).

Figura 10: Romeira no caminho do “martírio” de Benigna.



Fonte: Fotografia produzida pelos autores (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, 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 ressurge 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 lembrar 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), 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). 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.

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 esta!), 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.

Conclusão

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, as alimentam.

A estampa é, assim, o meio que configura os vínculos de um ambiente comunicacional (Baitello Júnior, 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 grau⁵. 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. Estas considerações são finais, mas o movimento rodopiante do vórtice de sentidos desse vestido é infinito.

Referências

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

AGAMBEN, Giorgio. 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.

ALVES, Daniele Ribeiro. O feminino dilacerado: purificação e santificação de mulheres assassinadas. Ed. UECE. Fortaleza. 2012.

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

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

BARRETO, Polliana de Luna Nunes. Educação e santidade: as representações do feminino na Região do Cariri cearense. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2018.

BELTING, Hans. A verdadeira imagem. Porto: Dafne Editora, 2011.

⁵ 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).

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

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

BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia – Ghrebh-*, v. 1, n. 08: São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 1º fev. 2024. <https://doi.org/10.31789/imscid-201819>

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

CICEK, Hüseyin. *Sobre as ambivalências do martírio*. *Veritas (Porto Alegre)*, [S. l.], v. 66, n. 1, p. e40274, 2021. DOI: 10.15448/1984-6746.2021.1.40274. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/40274>. Acesso em: 22 mar. 2024.

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

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

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

COURTINE, Jean-Jacques. HAROCHE, Claudine. *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, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

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

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

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

RAFAEL, Armando Lopes; ALVES, João Paulo Cabral; NUVENS, Plácido Cidade. CIDRÃO, Raimundo Sandro. FÉLIX, Ypsilon Rodrigues. Benigna: Um lírio no sertão cearense. Santana do Cariri: BSG, 2014.

SERVA, Leão Pinto. A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

Recebido em: 08/11/2024.

Aprovado em: 29/12/2024.

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Patrícia R. Souza.