

## **A Plasticidade de Santo Antônio. Considerações sobre a devoção antoniana no Rio de Janeiro colonial através de suas imagens**

Cesar Augusto Tovar Silva \*

**Resumo:** Santo Antônio (1195-1231), um dos santos mais populares da América portuguesa, teve no Rio de Janeiro colonial sua devoção oficialmente ligada ao convento franciscano estabelecido na cidade a partir dos princípios do século XVII. Dessa forma, as imagens de seu templo tiveram importância fundamental na construção do imaginário local sobre tal devoção. Considerando imagens como formas “plasticizadas” de idéias – no caso, de devoções –, estudá-las significa buscar entender percepções e significados, enriquecendo, dessa forma, o conjunto de pesquisas realizadas no campo da história cultural voltadas para o período colonial.

**Palavras-chave:** devoção – imagem - colonização

**Abstract:** Saint Anthony (1195-1231) was one of the most popular saints in Portuguese America. In colonial Rio de Janeiro the devotion to this saint was officially linked to the Franciscan convent established in the city from the beginning of the seventeenth century. Thus, the images of its temple had basic importance in the construction of the local imaginary on such devotion. Considering images as plastic forms of ideas – such as devotions –, the act of studying them signifies a way of understanding perceptions and meanings that will enrich the set of researches in the area of cultural history focused on the colonial period.

**Key words:** devotion – image – colonization

Conforme Gilberto Freyre, em Santo Antônio se uniram “a Igreja e Portugal: as duas forças principais que formaram o Brasil, formando vários Brasis” (FREYRE, 1959: 16). Considerando que no programa colonizador português colonizar implicava em formar tanto súditos quanto fiéis (FERNANDES, 2001), a devoção a um santo lusitano ia ao encontro de tal anseio, pois, de acordo com a cultura barroca, conjugava sensibilizações em relação à religião católica e ao reino português.

No contexto dos séculos XVI e XVII, em contraposição ao discurso condenatório protestante, o movimento contra-reformista intensificou o culto aos santos e à Virgem. Dessa forma, multiplicou-se, também, a produção das imagens dos mesmos. Porém, nesse contexto histórico, o que significava a imagem cristã? Segundo o discurso do Concílio de Trento:

*... devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e dos outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração [...] porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que*

---

\* Mestrando em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

*representam, de tal forma que, através das imagens que beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prosternamos, adoramos a Cristo e veneramos os santos cuja aparência elas reproduzem.* (LICHTENSTEIN, 2004: 67-68)

Do texto destaca-se que as imagens reproduziam a aparência concebida de Cristo, da Virgem ou dos santos. Se pensarmos, portanto, que esses existiam primeiro como idéias, as imagens seriam os recursos visuais de materialização de tais idéias. Em outras palavras, a imagem cristã é a idéia (de Cristo, da Virgem ou dos santos) que foi “plasticizada”. Entretanto, por que tais idéias precisavam ser materializadas, ou melhor, “plasticizadas”? Tal resposta pode ser encontrada no texto das “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, decididas durante o Sínodo Diocesano de 1707. Além de confirmar as posições tridentinas acerca do papel das imagens – “não porque se creia que nellas ha alguma Divindade, porque devão ser veneradas; mas porque o culto, que se lhes dá, se refere somente, ao que ellas representam” (VIDE, 2007: 10) –, esse documento revela que com as imagens “se confirma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrão dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebo, e continuamente recebe, e se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar” (VIDE, 2007: 256).

Dessa forma, se verifica que, em princípios do século XVIII, as imagens coloniais (e, certamente, não apenas elas) objetivavam provocar o sentimento de agradecimento e sinalizar exemplos a serem seguidos. Ou seja, apelava-se ao poder persuasivo das imagens. Porém, a que se pretendia persuadir? Conforme Giulio Carlo Argan, ao tratar da cultura barroca: “Com a persuasão se quer atingir um modo de vida, uma práxis conforme aos princípios da autoridade” (ARGAN, 2004: 102). Nessa linha de pensamento, a imagem seria um caminho de persuasão à devoção, através da qual a Igreja militante por meio dos exemplos de vida dos santos fornecia modelos de comportamento. Nesse sentido, repito, nada mais apropriado para um contexto histórico que visava a formação tanto de fiéis quanto de súditos, do que o exemplo de um santo lusitano, como Antônio.

No entanto, apesar dos objetivos claramente definidos pela Igreja e sua representação na Colônia, o culto aos santos e a produção de suas imagens acabou também sofrendo influência das outras culturas envolvidas na construção da América portuguesa, caracterizando o que Mikhail Bakhtin denominou de “circularidade cultural” (BAKHTIN, 1993). Conforme Ginzburg, “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006: 10). O

mesmo corresponde ao fenômeno das devoções coloniais, que supõe uma relação dinâmica entre os dogmas oficiais da Igreja – anunciados tanto em seus textos quanto pela iconografia hagiológica – e a vitalidade da prática do culto aos santos, sobretudo como manifestação do sincretismo que caracterizou a religiosidade popular brasileira.

No Rio de Janeiro colonial, a devoção antoniana esteve oficialmente ligada ao convento franciscano erguido no atual Largo da Carioca a partir dos princípios do século XVII, pois o monopólio de culto público, bem como de formação de confrarias sob a invocação dos principais santos da Ordem – São Francisco e Santo Antônio –, foi aos frades garantido pelo mesmo documento que lhes conferiu a posse das terras onde se estabeleceram (RÖWER, 2008: 25). Diante disso, acredito ser esse um espaço significativo no qual o historiador deva buscar as imagens que o ajudem a compreender o significado de tal devoção na formação da cultura local.

Entre os anos de 1716 e 1719, a capela-mor da igreja conventual de Santo Antônio do Rio de Janeiro teve seu forro decorado com pinturas em caixotões de cenas representativas dos milagres antonianos. São pinturas de apelo popular, desprovidas de técnica e erudição, ao estilo dos ex-votos característicos dos tempos coloniais. A aproximação de tais painéis com a cultura popular é justamente o que lhes torna interessante para um estudo que pretende pensar a plasticidade de Santo Antonio junto ao povo brasileiro a partir do período colonial. Vejamos algumas dessas obras.

Um primeiro painel, intitulado “o dote da moça pobre” (fig. 1), retrata um episódio ocorrido em Nápoles. Conta-se que aí vivia uma viúva pobre que tinha uma filha muito bela. Diante da impossibilidade de lhe arranjar um bom casamento, devido à ausência de dote, a mãe propôs que a filha se entregasse à prostituição. A jovem, no entanto, recorreu à imagem de Santo Antônio, implorando uma solução para seu dilema. Estando ela ainda ajoelhada, viu cair das mãos da imagem um pedaço de papel endereçado a um rico negociante, a quem o santo ordenava que desse à jovem a quantidade de moedas equivalente ao peso do papel. Indo a moça ao encontro do negociante, este colocou o papel num dos pratos de uma balança e, no outro, moedas. No entanto, só foi atingido o equilíbrio da balança, quando a quantidade de moedas correspondeu à garantia de um bom dote.

A cena aqui representada é uma das justificativas à fama de “casamenteiro” ao dito santo, uma de suas mais populares atribuições. Segundo Gilberto Freyre, Santo Antônio é “um dos santos que mais encontramos associados às práticas de feitiçaria afrodisíaca no Brasil. É a imagem desse santo que freqüentemente se pendura de cabeça para baixo dentro

da cacimba ou do poço para que atenda às promessas o mais breve possível. Os mais impacientes colocam-na dentro de urinóis velhos” (FREYRE, 1981: 247). Não é de admirar que tal intimidade tenha aberto espaço aos castigos. E todos eles com muita rima: “Minha avó tem lá em casa / um Santo Antônio velhinho; / em os moços não me querendo, / dou pancada no santinho.”; “Meu Santo Antônio querido, / meu santo de carne e osso, / se tu não me dás marido / não te tiro do poço” (RUIZ, 1995: 153).

No jogo das trocas culturais, os escravos não tardaram a incorporar o santo em seu repertório de divindades, conforme revela a quadra de festança de negros da região próxima ao Recife: “Me peguei com Santo Antônio / prá casá com uma criôla. / As almas ganha uma saia, / Santo Antônio uma ceroula” (RUIZ, 1995: 141).

Nos cultos afro-brasileiros há vários pontos de amarração, que podem indicar alguma magia de amor. Alguns deles apelam diretamente a Santo Antônio: “Santo Antônio é o Santo Maior. / Quem pode com ele é o Filho de Zâmbi. / Amarra e amarra, ó Santo Antônio. / Quem pode com ele é o Filho de Zâmbi.”; ou esse que sincretiza o santo ao caboclo, de origem indígena: “Caboclo da encruzilhada, / Santo Antônio ele é. / Amarrador de feiticeiro, / Com o cordão de sua fé” (POEL, 1995).

Um segundo painel, intitulado “a pesca do caldeirão” (fig. 2) corresponde à fama do santo como restaurador do que foi perdido. Conta-se que em um convento da Catalunha, aconteceu de caírem num poço muito profundo as chaves da igreja e da sacristia. Após vários esforços, ninguém havia conseguido resgatar as chaves. Diante da situação, o sacristão do convento amarrou a imagem de Santo Antônio a uma corda e a desceu poço abaixo, rogando ao santo que encontrasse as chaves. Quando puxou de volta a corda, as chaves estavam penduradas no pescoço da imagem do santo.

Embora a cena retratada neste painel corresponda a uma variação do milagre acima descrito – nele, ao invés das chaves acima referidas, a imagem do santo quando içada do poço, trouxe um pequeno caldeirão preso ao seu braço – trata-se de uma representação do santo como deparador.

Tal atribuição acabou no Brasil também significando a identificação do santo como capitão-do-mato, eficaz na recuperação dos escravos fugidos (MOTT, 1996). Mesmo assim, entre os negros o santo não perdeu a popularidade, como atesta a quadra recolhida do folclore carioca em reconhecimento de sua bondade: “Santo Antônio foi bom santo, / pois livrou seu pai da morte. / Mas, não livrou pai João, / das penas de calabrote” (LIRA, 1950).

Um terceiro painel, significativo de Santo Antônio como intercessor, representa “a quitação do morto” (fig. 3). Aqui a cena retratada é a seguinte: Certo camponês havia

arrendado terras de um cavalheiro e lhe pago regularmente as taxas pelo seu uso sem, no entanto, nunca exigir recibos que comprovassem seus pagamentos. Quando o dono da terra morreu, seus herdeiros passaram a exigir que o camponês lhes pagasse por todos os anos que havia vivido nas ditas terras. Este, sem os recibos que comprovassem seus pagamentos, apela para Santo Antônio. O santo chama, então, o morto que, por sua vez, vem das profundezas do inferno e lhe entrega um documento que prova todos os pagamentos efetuados pelo camponês.

Em primeiro plano, Santo Antônio foi retratado com o dedo em riste, em postura de autoridade. Diante dele, o morto, que foi retratado nu, está abaixado escrevendo o documento. Logo atrás está o demônio, com a mão sobre o ombro e peito do morto de modo a abraçá-lo. Esses dois, morto e demônio, foram pintados com tons avermelhados, diante da entrada de uma caverna de onde saem labaredas de fogo e que, presumivelmente, conduz ao inferno.

Acredito que essa pintura tenha contribuído com o sincretismo que, em alguns lugares do Rio de Janeiro, se efetuou com o orixá africano Exu (BASTIDE, 1971: 363). A maneira como a composição foi organizada, tendo o santo e o demônio às portas do inferno em muito contribuiria para isso. Tal qual o santo, Exu é um orixá intercessor. Quando não se apela diretamente a ele, o fiel solicita que conduza o pedido aos deuses. Portanto, como mensageiro entre os homens e os deuses, é ele o responsável pelas portas que se abrem ou se fecham (SILVA, 1994: 70). No mundo lusitano, sua imagem se confundiu com a do demônio, pois, conforme Jorge Amado, “Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo; em verdade ele é apenas o orixá em movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão mas, no fundo, excelente pessoa” (AMADO, 2002: 185-186).

De fato, no Brasil Santo Antônio adquiriu também esse caráter festeiro, brincalhão, que o identificou com Exu não apenas no Rio de Janeiro, mas também em Pernambuco. Entre os pontos (cantos) de Exu que abrem os trabalhos de umbanda, ouve-se: “Santo Antônio é de ouro fino, / suspende a bandeira, / e vamos trabalhar” (POEL, 1995).

Nesse caso, a imagem é um belo exemplo de sincretismo, pois une na figura do demônio a imagem física do orixá e na figura do santo suas qualidades.

Por fim, o quarto aspecto da plasticidade antoniana não se apresenta na igreja como painel pictórico, mas como escultura. Trata-se da imagem de Santo Antônio colocada no nicho da fachada junto à portaria, e que, em 1710, revelou à cidade o santo em seu aspecto militar. (fig. 4)

Tal imagem fora originalmente concebida para o altar-mor da igreja. Sobre ela, no primeiro Livro do Tombo do convento lê-se o seguinte: “Em 1621 se colocou a imagem de Sto. Antônio, o corpo feito por um Religioso leigo porteiro, e a cabeça por um, que pediu uma esmola para jantar, como se vê no Cartório do Convento” (RÖWER, 2008: 259).

Sobre a mesma imagem, entretanto, conta a tradição que, no tempo do guardianato de Frei Luís de Santo André (1620-1624), um religioso leigo a teria modelado. Porém, feito o corpo, o artesão não acertava a cabeça. Esta teria aparecido misteriosamente certa noite, já bem tarde, junto à portaria.

Não há dúvidas de que o povo deu preferência à segunda versão, revestindo-a de uma aura mística reforçada em princípios do século XVIII, por ocasião do ataque francês à cidade empreendido por Jean François Duclerc. Na ocasião, a imagem recebeu do governador Francisco de Castro Morais a patente de Capitão de Infantaria e foi devidamente colocada sobre a muralha do convento para, dessa posição, presidir a luta contra os invasores. Nas mãos, a imagem portava um bastão doado ao santo em 1705 pelo General Sebastião da Veiga Cabral, após a luta contra os espanhóis na Colônia do Sacramento (RÖWER, 2008: 73, 260). Expulsos os franceses, a imagem passou a ocupar o frontispício da igreja e, diante dela, manteve-se sempre acesa uma lamparina durante a noite (SARTHOU, 1965: 121). Em 1779, com a reforma da entrada da portaria, construiu-se o nicho onde está a imagem até os dias de hoje. Por ficar do lado de fora da igreja, a imagem ficou conhecida como Santo Antônio do Relento ou Santo Antônio da Garoa (SOARES, 1942: 67).

O santo, entretanto, já era considerado guerreiro antes desse episódio. Em Portugal, seu caráter militar remete aos tempos da União Ibérica (1580-1640), como elemento de afirmação nacional na luta contra a dominação espanhola, conforme ilustra a quadra popular: “Santo Antônio é bom santo, / que livra o pai dos arganos. / Também nos há de livrar / do poder dos castelhanos” (SANTOS, 2006: 72).

No mundo colonial, tal atributo se acentuou durante os conflitos e invasões estrangeiras, em especial contra os holandeses em Pernambuco e Bahia, os franceses no Rio de Janeiro e os espanhóis na Colônia de Sacramento.

Como militar, Santo Antônio foi promovido a vários postos, tanto em Portugal quanto na Colônia. No Brasil, o santo ocupou postos militares em Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Ouro Preto e Goiás (RÖWER, 2008: 262). No Rio de Janeiro, sua primeira patente foi de capitão de infantaria, com direito a soldo, desde 1710, e confirmado por Carta Régia de D. João V. Em 1810, foi promovido pelo príncipe regente D. João a sargento-mor e, em 1814,

a tenente-coronel. Somente com a República, o santo “entrou para a reserva” e deixou de receber soldo.

Na Bahia, o aspecto guerreiro do santo acabou por identificá-lo a Ogum, o orixá da guerra e do fogo, como bem justificou Roger Bastide: “Se Ogum se identifica com Sto. Antônio em Salvador, é porque essa cidade foi a capital do Brasil durante o período colonial e por que esse santo, que defendeu vitoriosamente a cidade quando das invasões estrangeiras e que depois foi recompensado pela outorga do título de tenente, estava bem apto a simbolizar o espírito da guerra” (BASTIDE, 1971: 371).

Os rituais de Ogum são realizados às terças-feiras, mesmo dia das missas antonianas nas igrejas franciscanas. Logo, é comum encontrar, entre os fiéis que semanalmente vão à Igreja de São Francisco do Terreiro de Jesus, negros filhos de Ogum recebendo a benção de Santo Antônio (POEL, 1995). Cabe aqui uma maior reflexão sobre essa situação observada na Bahia. A presença freqüente dos negros filhos de Ogum num ritual tradicionalmente católico e, além disso, num grande centro urbano, confirma a idéia de que as trocas culturais iniciadas nos tempos da Colônia se prolongaram à sociedade brasileira contemporânea.

No processo de sincretismo dos santos católicos aos orixás, Santo Antônio teve papel de destaque, visto que, na realidade brasileira três divindades foram privilegiadas: as da guerra, representadas por Ogum; as da justiça, por Xangô; e as da vingança por Exu (SOUZA, 2005: 94). Entre essas, duas – Ogum e Exu – ligaram-se ao santo lisboeta. É importante, porém, lembrar que cada divindade africana caracteriza-se pela sua multiplicidade. Conforme Bastide, “o orixá não aparece sob uma única forma; existe não um, mas, no mínimo, vinte e um Exu, doze formas diferentes de Shangô e dezesseis de Oxum. É, pois, bastante provável que cada uma dessas formas ou, ao menos, as principais, tenha uma correspondente católica...” (BASTIDE, 1971: 373) Além disso, “o sincretismo é fluido e móvel, não é rígido e nem cristalizado” (BASTIDE, 1971: 370). Assim, o mesmo santo que já esteve associado a outros orixás, pode vir a se fundir a outras divindades, pois tal qual os filhos de Ogum semanalmente recebem a benção antoniana, filhos de outros orixás também o fazem. Da mesma forma, vários são os católicos devotos aos santos que, com freqüência ou não, também buscam auxílio nos terreiros.

## **Bibliografia:**

- AMADO, Jorge Amado. **Bahia de Todos os Santos**. Guia de ruas e mistérios. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo / Brasília: Hucitec / Edunb, 1993.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. v. 2. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1971.
- FERNANDES, Eunícia Barros Barcelos. **Futuros outros: homens e espaços**. Os aldeamentos jesuíticos e a colonização na América portuguesa. Niterói, 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A propósito de frades**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). **A Pintura**. Textos essenciais. v. 2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004. 91 p.
- LIRA, Marisa. “Folclore carioca: Santo Antônio no folclore brasileiro”, *Correio da Manhã*, 18/08/1950. In: **Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore**, Florianópolis, Ano II, nº 8, jun/1951. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/junho/cn10060b.htm>>
- MOTT, Luiz. “Santo Antônio, o divino capitão-do-mato”. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. (Org.) **Liberdade por um fio: historia dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 110-138.
- POEL, Frei Francisco van der. **A identificação de Santo Antônio nos cultos afro-brasileiros**. Palestra no Oitavo Centenário do Nascimento de Santo Antônio, Pádua, 21/10/1995. Disponível em: <<http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/antonio.htm>>. Acesso em: 23/06/2008.
- RÖWER, Frei Basílio. **O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro**. Sua história, memória, tradições. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RUIZ, Roberto. **Antônio**. Um santo que falava português. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos Hereges**. Militarização e politização de Santo Antônio no Brasil colonial. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense.
- SARTHOU, Carlos. **Relíquias da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1965.
- SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. **Candomblé e Umbanda**. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.
- SOARES, José Carlos de Macedo. **Santo Antonio de Lisboa militar no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Brasília: Senado Federal, 2007.



**ICONOGRAFIA:**



**Figura 1 – O Dote da Moça Pobre.** Óleo sobre madeira. Capela-mor da Igreja de Santo Antônio. Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Arquivo central do IPHAN – Seção RJ



**Figura 2 – A Pesca do Caldeirão.** Óleo sobre madeira. Capela-mor da Igreja de Santo Antônio. Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Arquivo central do IPHAN – Seção RJ



**Figura 3 – A Quitação do Morto.** Óleo sobre madeira. Capela-mor da Igreja de Santo Antônio. Rio de Janeiro/RJ. Fonte: C. P. Valadares, "Rio Barroco".



**Figura 4 – Santo Antônio do Relento.** Cerâmica policromada. Frontispício da Igreja de Santo Antônio. Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Arquivo central do IPHAN – Seção RJ