

Minerva e a Virgem Maria:
a expulsão dos holandeses
na tela de Juan Bautista Maíno
e na cópia doada aos baianos



Reconquista da Bahia em 1625,
de Julio Barreira [copista], de
1949, óleo sobre tela,
fotografia (detalhe).

Nilson Magalhães Monteiro

Mestre em História pela University of Bristol/Inglaterra. Analis-
ta Legislativo do Memorial da Câmara Municipal de Salvador.
mm.nilson@gmail.com

Minerva e a Virgem Maria: a expulsão dos holandeses na tela de Juan Bautista Maíno e na cópia doada aos baianos

Minerva and Virgin Mary: the expulsion of the Dutch on Juan Bautista Maíno's canvas and on the copy donated to the Bahian people

Nilson Magalhães Monteiro

RESUMO

Este artigo propõe-se a estudar uma das cópias da tela seiscentista *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, explorando particularmente a cena da tapeçaria no conjunto de toda a pintura. Doada pela Espanha ao governo da Bahia em 1950, tal cópia representa a expulsão dos holandeses da capital baiana em 1625 e hoje se encontra no Memorial da Câmara Municipal de Salvador. Avaliam-se aqui os motivos que teriam motivado o frade dominicano Juan Bautista Maíno, autor da obra original, a escolher a deusa Minerva, e não a Virgem Maria, como representação da vitória luso-espanhola sobre os holandeses protestantes. Dada a forte carga religiosa da cena, a preferência pela divindade pagã pode parecer um contrassenso, especialmente quando levamos em conta que toda a cena pintada se destinava a celebrar a derrota da fé reformada frente à romana.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Bautista Maíno; Bahia; holandeses.

ABSTRACT

*This article studies one particular copy of Juan Bautista Maíno's seventeenth-century painting *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, addressing especially the scene of the tapestry. Donated by Spain to the government of Bahia in the year 1950, the work depicts the expulsion of the Dutch from the city of Salvador in the year 1625 and is now kept in the museum of the said city's municipal council. The ultimate aim here is to reflect on the reasons why the Dominican friar, author of the original work, chose Minerva over the Virgin Mary as a representation of the Luso-Spanish victory against the Protestant Dutch in the Bahian capital. Maíno's preference for a heathen goddess might come across as an inconsistency, given the strong religious tone of the whole scene and the overall intent to extol the defeat of the Reformed faith to Roman orthodoxy.*

KEYWORDS: Juan Bautista Maíno; Bahia; Dutch.



Em meio às várias obras de arte do acervo da Câmara Municipal de Salvador, a *Reconquista da Bahia em 1625* (figura 1) desperta particular interesse pela procedência. Doada oficialmente no dia 13 de junho de 1950 pelo cônsul espanhol Garcia Tejedor ao então governador da Bahia Octávio Mangabeira, a obra é uma cópia da conhecida tela *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, produzida na Espanha em 1635 pelo frade dominicano Juan Bautista Maíno e hoje preservada no Museu do Prado, em Madrid. No seu conjunto, o painel retrata a vitória das forças militares conjugadas de Espanha e Portugal contra os invasores holandeses na capital baiana, no ano de 1625. O conflito resultara

na expulsão dos derrotados e também no triunfo simbólico da fé católica dos Habsburgos sobre os cristãos protestantes dos Países Baixos.

Figura 1. *Reconquista da Bahia em 1625*, de Julio Barreira (copista), 1949, óleo sobre tela.



Embora seja imensa a bibliografia referente a Maíno e à obra original, a mim parece curioso que nada se tenha dito a respeito da tensão que, observando a cópia presente no Paço Municipal de Salvador, pude notar entre (1) o uso que o pintor faz da deusa pagã Minerva como símbolo do triunfo militar espanhol sobre os holandeses e (2) a pretendida rendição da tropa protestante à ortodoxia católica. Em linhas gerais, a cena pode ser descrita em três partes. Na porção inferior esquerda, um homem ferido recebe cuidados médicos de uma mulher enquanto outras personagens lhe oferecem atenção e assistência. No canto direito, o general Dom Fadrique de Toledo Osório, chefe da armada luso-espanhola, aponta para uma imagem de tapeçaria na qual o rei Filipe IV de Espanha aparece cingido com um laurel por Minerva e pelo Conde-Duque de Olivares, ao mesmo tempo em que é reverenciado por um grupo de holandeses ajoelhados de frente para a tapeçaria em ato de submissão. É como que uma imagem dentro de outra imagem. Na porção superior esquerda, finalmente, delineando o cenário geral das batalhas, despontam a Baía de Todos os Santos e possivelmente a Ilha de Itaparica, como arrisca Alfonso de Ceballos.¹

¹ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso. La recuperación de Bahía de Todos los Santos. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.). *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, p. 186. E, antes de Ceballos, JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 344.

O que causa particular desconcerto é que o autor da tela original não parece ter se sentido à vontade para fazer os holandeses se prostrarem diante de uma representação da Virgem Maria, por exemplo, como naturalmente se esperaria de uma cena claramente destinada a exaltar a vitória da religião católica sobre a protestante, preferindo, talvez, aludir à santa indiretamente através de Minerva, como se verá mais adiante. Que a cena, aliás, tem sentido tipicamente religioso dispensa maiores esclarecimentos, dada a imagem da Heresia, pisoteada pelo monarca, a morder uma cruz partida de madeira, além da citação de um versículo da Vulgata no topo direito da tela. Aqui já se pode, portanto, esboçar uma pergunta fundamental: até que ponto é possível dizer que a expulsão dos holandeses da Bahia, tal como pintada por Maíno, foi de fato uma vitória de tipo religiosa?

A proposta deste artigo é oferecer um estudo geral da réplica hoje preservada na pinacoteca do Paço, com ênfase particular no caso da imagem de tapeçaria. A investigação será conduzida em quatro etapas. Num primeiro momento, farei uma apresentação geral da peça, identificando o copista, as circunstâncias pertinentes à doação e também os restauros que se seguiram. A seguir, dado ser impossível interpretarmos a cópia sem alusão ao trabalho original, esboçarei um breve apanhado histórico da vida de Juan Bautista Maíno e da tela de 1635. Mais adiante, farei uma sintética incursão pela invasão holandesa de 1624-1625 e pelas motivações por detrás do conflito, de modo a facilitar a compreensão dos elementos religiosos retratados na pintura. A narrativa se assentará fundamentalmente em crônicas e outros relatos seiscentistas hoje disponíveis em língua portuguesa e em língua espanhola. Por último, percorrerei os comentários feitos sobre a cópia baiana, tratando então, logo em seguida, do caso de Minerva e de suas possíveis associações com a Virgem Maria.

Um presente do governo espanhol à Bahia

A cópia que hoje se encontra no Memorial da Câmara Municipal de Salvador foi feita por um Julio Barrera em 1949, data registrada na própria moldura da tela. Com 2 metros de altura e 2,53 de largura, o trabalho é um pouco menor que o original seiscentista, mas impressiona pelo grau de similaridade, apresentando somente algumas diferenças de nuance nos traços e nas formas, além de outras decorrentes de restaurações, como se verá adiante.

Infelizmente não dispomos de maiores informações sobre Julio Barrera além de sua assinatura registrada em um *Libro de copistas*.² Antigamente era comum que pintores aprendizes produzissem réplicas de grandes obras do passado como exercício de aprimoramento. Barrera provavelmente foi um desses estudantes. Ao todo constam 72 livros de copistas na biblioteca digital do Museu do Prado, o qual, desde quando abriu suas portas ao público em 1819, já oferecia livre acesso a pintores aprendizes, sob a condição de que as dimensões de seus quadros não coincidissem com as dos originais. Curiosamente, as medidas que o nosso copista deixou anotadas não somente diver-

² Ver *Libro de copistas*: 1949-1950. Sign. L19. Madrid, 1949, p. 23. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1949-1950-libro-de-copistas/f0eea195-2607-43d7-8996-bf2116c71d15?searchid=d89f984c-d619-b1fd-708e-85c785c46c34>>. Acesso em 5 nov. 2023, p. 23.

gem ligeiramente das dimensões reais da tela que produziu, mas também, assim como nos registros de outros copistas de Maíno, estão em formato retrato, em vez de paisagem.

O ato de doação, cortesia do governo espanhol por ocasião do quarto centenário da fundação de Salvador, foi celebrado às 18 horas do dia 13 de junho de 1950, conforme supramencionado, no Palácio da Aclamação, então sede do governo da Bahia, com a presença do prefeito da cidade, secretários de Estado e representações espanholas (figura 2). Na edição de 14 de junho de 1950, um artigo do jornal *A Tarde* assim descrevia a cerimônia:

No salão de recepção do Palacio da Aclamação, onde os presentes se reuniram o sr. Electo Tejedor passou às mãos do governador Octavio Mangabeira, que se encontrava ao lado de sua esposa d. Esther Mangabeira, copia da famosa tela de Mayo, pronunciando, nessa ocasião, ligeiras palavras em que ressaltou as boas relações entre o seu e o nosso país, expressando a sua emoção por ser esta a primeira vez que exerce o cargo diplomático fóra da Espanha.

Referiu-se à significação do quadro alegórico da libertação da cidade do Salvador do jugo holandês e traçou um esboço biográfico do pintor João Batista Mayo, discípulo de Greco e um dos mais eminentes artistas do seu tempo. Por fim, aproveitou o ensejo para agradecer as facilidades que o governo do Estado lhe tem proporcionado para o fiel desempenho de sua missão.

O sr. Octavio Mangabeira, em resposta, expressou a satisfação do governo, mais do que isso, da propria Bahia, em contar com mais uma grande obra de arte que viria enriquecer o seu patrimonio cultural. Exaltou, por sua vez, os sentimentos e boas relações que unem os dois povos, da Espanha e do Brasil, principalmente a simpatia que os espanhóis gozam na Bahia, onde a colonia desfruta de um conceito sobremodo honroso como fruto do seu trabalho e dedicação à nossa terra. Concluindo, solicitou ao consul Tejedor que transmitisse ao governo do seu país a gratidão do governo bahiano por aquela homenagem tão fidalga, bem a demonstrar o cavalheirismo espanhol.

Terminada a cerimonia, foi servida champagne aos presentes.³

Convém registrar que o parentesco de estilo entre Juan Bautista Mayno e El Greco, sublinhado pelo cônsul espanhol, não é consenso hoje entre os especialistas, tampouco se tem notícia de algum contato real entre os dois pintores.⁴ De todo modo, com relação especificamente à cópia doada, as notícias que se seguiram, seis meses depois, não foram das mais felizes. Uma correspondência assinada no Rio de Janeiro em 2 de fevereiro de 1951 pelo embaixador espanhol José Rojas y Moreno, e enviada ao ministério de assuntos exteriores em Madrid revela que a peça sofrera um grave dano:

³ Representa a expulsão dos holandeses: a entrega ao governo de uma cópia da tela de Mayo. *A Tarde*, Salvador, 14 jun. 1950, p. 2.

⁴ Cf. RUIZ GÓMEZ, Leticia. Juan Bautista Maíno en Pastrana: sobre los orígenes del pintor y sus primeros años de vida. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.). *op. cit.*, p. 38.

Figura 2. Cerimônia de entrega de *Reconquista da Bahia em 1625*. *A Tarde*, Salvador, 14 jun. 1950.



Adjunto tengo la honra de elevar a manos de V.E. un recorte del periodico "O Globo" de esta capital, en el que da cuenta de los graves desperfectos ocasionados "por misterioso accidente" en la Camara Municipal de Bahia, en la copia del cuadro "Expulsión de los Holandeses de Bahia", del pintor español Julio Barrera, que fué donado el año pasado por el Gobierno español al Gobierno de Bahía.

La prensa de la ciudad de Bahia, pide se den toda clase de satisfacciones y explicaciones al Gobierno español.⁵

O "recorte del periodico" a que o embaixador se referia é um artigo do jornal carioca *O Globo*, datado de 26 de janeiro de 1951, segundo o qual a obra

sofreu sério e misterioso acidente na Câmara Municipal. A tela fora levada para lá a fim de figurar no salão de reuniões. Devido às suas dimensões e peso foi depositada em um cavalete próprio, atada com barbantes e encostada à parede entre as janelas, em caráter provisório, até que se escolhesse um local definitivo. Isto foi feito em meio da última reunião à vista de todos. Quando a sessão se encerrou os funcionários da Casa fecharam portas e janelas. Ouvia-se nesta ocasião um estranho barulho, verificando-se a seguir que a tela caíra do cavalete rompendo-se. A causa da queda, alegaram, fora um golpe de vento que arrebentara os barbantes. O rasgão na tela é de grande extensão, tornando-se difícil a recuperação, que só poderá ser feita por um hábil pintor. A imprensa daqui reclama um inquérito para apurar o grave acontecimento e dar uma satisfação ao país que a enviou à Baía.⁶

Em Salvador, o episódio havia sido noticiado com espanto, conforme se lê na edição de 25 de janeiro do jornal *A Tarde*:

⁵ ROJAS Y MORENO, José [2 de fevereiro de 1951]. Correspondência ao Excmo. Señor Ministro de Asuntos Exteriores. Archivo General de la Administración. Dirección General de Relaciones Culturales. Asunto: Cuadro recuperación Bahía; entrega gobierno español al de Bahía. Archivador: 19. Cajón: 1. Carpeta: 1/2 (Vários). Guía: 3º. Referência: Ba. Br. Ficheros: B. Artes. Madrid: 1950.

⁶ Danificada "A expulsão dos holandeses". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1951, p. 3.

Quando encerravamos os trabalhos da edição de ontem, pouco depois de meio dia, um reporter-amador nos deu, pelo telefone 5000 a seguinte informação:

– Destruíram o quadro da expulsão dos holandeses!

Onde foi isso? – perguntamos.

E a resposta veio assim: – Na Camara de Vereadores. [...]

O vereador Arnaldo Silveira, que se encontrava próximo do repórter, disse que os danos causados à tela representavam um fato grave, destacando a falta de cuidado, para não se pensar em outra coisa, que fôra dispensado pela Casa ao quadro celebre.

– Não há explicação possível para essa destruição – sentenciou aquele vereador.

O sr. Isidoro Bispo dos Santos também falou à reportagem, concordando com as palavras do seu colega.

Coube ao sr. Tancredo Teixeira, diretor da secretaria da Camara, relatar a versão do fato nos seguintes termos: A tela foi trazida, na vespera, para figurar no salão de reuniões. Devido às dimensões da mesma e o seu peso, resolveram depositá-la em um cavalete próprio, atada de barbantes e encostada à parede, entre as janelas, em caráter provisório, até que se escolhesse local definitivo. Isso foi feito em meio à última reunião e à vista de todos.

Quando a sessão se encerrou – prossegue o diretor da secretaria da Camara Municipal – os funcionarios da Casa trataram de fechar as portas e janelas do recinto. Nessa ocasião, ouviu-se um barulho e, logo depois, verificou-se que a tela havia caído do cavalete, indo romper-se sobre os birros das cadeiras dos vereadores.

Como causa da queda, alegaram que fora um golpe de vento mais forte que havia sacodido a tela, arrebentado os ligamentos que a atavam ao cavalete e a arremessado sobre a ordem de cadeiras, provocando os danos.

Conforme verificamos, a tela foi rôta em grande extensão e a sua recuperação se torna difícil, carecendo de trabalho de artista hábil, pois terá que haver um remendo muito grande e, justamente, no trecho em que os traços são mais fortes.⁷

A reportagem conclui questionando a sinceridade dos testemunhos e exigindo maiores investigações:

A alegação encontrada para o acidente não parece plausível, não so porque a tela estava amarrada ao cavalete como porque à tarde, quando se deu o fato o vento sopra exatamente no lado oposto àquele em que se acha localizado o salão dos vereadores. De qualquer modo, porém, impõe-se a abertura de um inquerito rigoroso sobre o caso, para que fique este devidamente esclarecido. Além do mais, será isto uma satisfação ao país que nos presenteou a obra de arte e ao qual o acidente misterioso como foi, poderá parecer um gesto de descortezia, de que – protestamos de logo – os bahianos não são capazes.⁸

Infelizmente, não encontrei registros das decisões que foram tomadas para salvar a obra. Podemos, todavia, especular quem teria sido o “hábil pintor” designado para a tarefa. Dentre os profissionais de maior destaque na época, três merecem especial consideração: Pedro Ferreira, Presciliano Silva e João José Rescala.⁹ Outro restaurador de enorme prestígio naqueles anos era

⁷ Misterioso acidente com a tela da expulsão dos holandeses: era um presente do governo espanhol à Bahia. *A Tarde*, Salvador, 25 jan. 1951, p. 2.

⁸ *Idem*.

⁹ Para um estudo a respeito de João José Rescala e da história do restauro na Bahia, ver BALTIERI, Rosana. *João José Rescala: teoria, conservação e restauração da pintura em Salvador (1952-1980)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFBA, Salvador, 2012, e ARGOLO, José Dirson. *Análise da restauração de pinturas artísticas referenciada na intervenção em painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo da Santa*

Robespierre de Farias, mas como ele costumava assinar e datar suas intervenções na própria peça restaurada e nada dessa natureza, porém, tenha sido encontrado na tela de Julio Barrera, é pouco plausível que a Câmara tenha contratado seus serviços. Pedro Ferreira, por outro lado, chegou a restaurar um retrato pintado pertencente ao acervo da Câmara no mesmo ano de 1951.¹⁰ O fato, contudo, de sua especialidade ser primariamente a escultura pode tê-lo tornado uma escolha menos atrativa num episódio que chegou a ter repercussão nacional. Presciliano Silva, em contrapartida, não somente era um pintor celebrado em todo o país, mas também já havia restaurado outras telas do Paço em ocasiões pregressas. É muito provável, portanto, que tenha ele assumido o desafio. Quanto a João José Rescala, se a sua vinda para Salvador em maio de 1952, isto é, mais de um ano depois do acidente, pode torná-lo uma alternativa menos razoável em comparação com outros nomes da época, também não se deve esquecer que foi ele quem disseminou na Bahia a moderna técnica do restauro científico. Aluno de Edson Motta, chamado “pai da restauração brasileira”, Rescala despontava como figura de enorme relevo no setor das artes plásticas, não sendo inverossímil, portanto, que tenha trabalhado na recuperação da tela.

De qualquer maneira, embora não saibamos quem foi o autor do restauro, podemos saber o que de fato foi feito para recuperar o quadro de Julio Barrera. Em um dossiê referente aos trabalhos de restauração do acervo da Câmara Municipal de Salvador realizados em 1996-1997, a equipe de José Dirson Argolo oferece um laudo rico em informações:

Não foram encontradas no arquivo da Câmara Municipal dados sobre intervenções sofridas pela obra. Examinando-a, detectou-se pelo menos uma intervenção: a pintura sofreu reentelagem dos suportes, feita com tecido de linho pelo processo de cera-resina. Nas áreas com perdas materiais havia enxertos de tecido linho grosso, superpondo nas bordas, deixando marcada a camada pictórica. Nessas áreas e em outros onde havia lacunas de policromia, houve reintegração à base de tinta a óleo. Exclusivamente nessas partes houve aplicação de verniz à base de resina vegetal.¹¹

De fato, quando se comparam as fotos tiradas pela equipe de José Dirson após a remoção do verniz com a que havia sido publicada 45 anos antes pelo jornal *A Tarde*, é possível notar que as áreas de dano coincidem (figura 3). Observa-se também, nessas mesmas áreas, que a pintura de hoje difere significativamente da original espanhola. Em sua relação no dossiê, José Dirson declara ter inicialmente acreditado que a peça dispensaria ações mais profundas de reparo, mas, “quando começamos a intervir, apercebemos que o quadro

Casa da Misericórdia, Salvador, Bahia. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFBA, Salvador, 2014, p. 91-173. Para um estudo sobre Presciliano Silva, ver VALLADARES, Clarival do Prado. *Presciliano Silva: um estudo biográfico e crítico.* Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973, e SOUZA, Carlos Augusto de e MACHADO, Luis Germano. *Presciliano Silva.* Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1984. Sobre Pedro Ferreira, ver PINHO, Maria Lucila Ferreira de. *Pedro Ferreira: escultor baiano.* Feira de Santana: [s.e.] 2016, e FLEXOR, Maria Helena. Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. *Varia História*, v. 24, n. 40, Belo Horizonte, jul.-dez. 2008.

¹⁰ Cf. ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. *Abracor Boletim*, v. 4, n. 2, Rio de Janeiro, jun.-ago. 1977, p. 5.

¹¹ *Idem*, *Dossiês da restauração: Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador.* Salvador: Studio Argôlo Antiguidades e Restaurações, v. 1, 1997.

apresentava problemas bem mais complexos, principalmente na parte mediana superior, cujo emassamento e retoques apresentavam-se desnivelados e alterados”.¹²

Figura 3. Foto extraída de *A Tarde* (Salvador, 25 jan. 1951) superposta à foto registrada no dossiê de José Dirson Argolo.



A equipe, então, entre outros procedimentos, fez novos enxertos no tecido da tela, substituiu com madeira de lei imunizada as regiões do chassi onde havia galerias de cupim e fez uma reintegração da policromia com tinta óleo diluída em toluol. A reentelagem anterior, por outro lado, apresentava boa aderência e foi mantida.

A mencionada restauração da pinacoteca da Câmara Municipal fora encomendada pelo então presidente da casa João Carlos Bacelar. Em 2001, num prédio contíguo à rua do Tira Chapéu, a presidência inaugurou um memorial, o qual, em conjunto com toda a Câmara Municipal, é hoje responsável pela preservação do quadro de Julio Barrera.

Maíno e a obra original

Admite-se normalmente que Juan Bautista Maíno nasceu no município espanhol de Pastrana, em 1581.¹³ Filho de um mercador italiano numa cidade

¹² *Idem.*

de mercadores, o talento artístico do jovem parecia inusitado e “devió de ser por curiosidad y inclinación”, como consta em um testemunho datado de 1613.¹⁴ Sua mãe, por outro lado, era lisboeta, provavelmente aia da princesa de Éboli. Quanto à sua formação artística, o estilo de Maíno era próximo ao barroco de Caravaggio e deveu fundamentalmente aos quase dez anos em que viveu na Itália, onde teria conhecido, entre outros pintores, Annibale Carracci, de quem provavelmente assimilou a técnica do *quadro riportato*, que consiste em pintar telas emolduradas fictícias dentro da imagem principal, e Guido Reni, cuja influência se nota sobretudo em imagens de pequenas dimensões.¹⁵ Em 1613, já de volta à Espanha, Maíno entrou para a ordem dominicana e estabeleceu residência no Convento de São Pedro Mártir, em Toledo. Anos depois, foi nomeado professor de desenho do futuro Rei Planeta – ou Filipe IV – e, em fins de 1619, já morava definitivamente em Madrid, no extinto Convento de São Tomás. Daí em diante, sua produção artística diminuiu muito, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1630, quase não havendo notícias do pintor nos anos que se seguiram, exceto pelos registros de sua morte, em 31 de março de 1649.¹⁶

A tela de Maíno, junto com outras onze grandes pinturas elaboradas por autores diversos, inclusive *La rendición de Breda* de Diego Velázquez, foi parte de um plano provavelmente concebido pelo Conde-Duque de Olivares, ministro de Filipe IV, como instrumento de exaltação das glórias militares do império espanhol. Devia então adornar o Salão dos Reinos, localizado no Palácio do Bom Retiro, em Madrid.¹⁷ Frise-se que *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* era admirada na época como a mais importante dentre todas as doze obras em exposição. No livrinho de poemas recolhidos por Dom Diego de Covarrubias i Leyva e publicado em 1635 pela imprensa real, a tela do frade dominicano é honrada com quatro sonetos, enquanto Diego Velázquez, tão celebrado em nossos dias, em parte alguma é sequer citado.

O Palácio do Bom Retiro, construído ao longo da década de 1630 para servir de espaço recreativo – como, aliás, o próprio nome já sugere –, desfez-se quase inteiramente no início do século XIX em meio às guerras napoleônicas. O Salão dos Reinos, todavia, permaneceu de pé e, em 2015, foi formalmente integrado ao Museu do Prado, em cujo acervo a tela original, com 3,09 metros de altura e 3,81 de largura, encontra-se desde 1829 preservada.

¹³ Para um estudo recente das origens de Juan Bautista Maíno, ver RUIZ GÓMEZ, Leticia. Juan Bautista Maíno en Pastrana, *op. cit.*

¹⁴ FALCONI, Francisco [10 de abril de 1613]. Información de testigos para la averiguación de limpieza de sangre de Juan Bautista Maíno, pintor y novicio en el convento de San Pedro Mártir de Toledo. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*, p. 228.

¹⁵ Sobre a permanência de Juan Bautista Maíno na Itália, ver FINALDI, Gabriele. Sobre Maíno e Italia. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*

¹⁶ Cf. MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María. El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Sobre o Palácio do Bom Retiro e o Salão dos Reinos, ver BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H. *A palace for a king: the Buen Retiro and the court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 1986, e LÓPEZ-REY, José. *Velázquez: painter of painters*. Colônia: Taschen, v. 1, 1996, p. 91-99.

Breve exposição da invasão holandesa de 1624-1625 e de suas motivações

Quando se tenta narrar o episódio da invasão e expulsão dos holandeses, as principais fontes consultadas são as crônicas e os relatos produzidos na época por aqueles que de alguma forma testemunharam ou participaram das disputas. Embora conflitantes em vários aspectos, não é impossível distinguir as coincidências que aparecem aqui e ali nos depoimentos e que nos permitem compor a linha mestra dos episódios fundamentais.¹⁸ Por outro lado, desde o tempo de Adolfo de Varnhagen e George Edmundson até os dias atuais, já se tem acumulado uma produção crítica considerável, capaz não só de facilitar a investigação daqueles acontecimentos mais abstrusos, como de nos oferecer material para explorarmos ainda novas perspectivas. A notícia que se segue contará com a assistência dessa crítica.

A tomada de Salvador pelos holandeses em 1624 foi parte de um longo conflito entre a casa real espanhola de Habsburgo e as Províncias Unidas, as quais, embora muitas vezes referidas simplesmente como “Holanda”, compunham na verdade uma confederação de Estados mais ou menos independentes cujo centro administrativo recaía sobre a província de Holanda. O conflito, chamado por alguns estudiosos de Guerra dos Oitenta Anos, tem origem na Reforma Protestante, na repressão promovida pela Inquisição e no vasto crescimento do império espanhol, de cujo peso os holandeses tentaram se livrar no ano de 1579, quando as províncias do norte se uniram formalmente para se defender. A independência, em termos práticos, foi conquistada na trégua de 1609-1621.¹⁹

A disputa, portanto, que começou encarniçada em 1566, no continente europeu, com o fenômeno do *beeldenstorm* ou Fúria Iconoclasta, em que turbas de protestantes invadiam igrejas para destruir imagens religiosas, atravessou o Atlântico e veio parar na Bahia, com a vinda de uma frota de 26 embarcações chefiada pelo experiente almirante holandês Jacob Willekens.²⁰

A decisão de invadir Salvador foi, em última análise, um ato de rebelião contra (1) a bula papal *Romanus Pontifex* de 1455, que concedera a Portugal jurisdição sobre todos os territórios descobertos no além-mar, e (2) as bulas *Aeterni Regis* de 1481 e *Inter Caetera* de 1493, que forçavam Portugal a dividir o privilégio com a Espanha. Desde a crise sucessória de 1580, contudo, pela qual a Espanha absorveu Portugal ao seu império numa “União Ibérica”, todos os

¹⁸ Sobre a diferença de nuance entre alguns dos principais relatos hoje conhecidos, ver CRISTÓVÃO, Fernando. A luta de libertação da Bahia em 1625 e a batalha dos seus textos narrativos e épicos. In: *O romance político brasileiro contemporâneo e outros ensaios*. Coimbra: Almedina, 2003, e CAMENIETZKI, Carlos e PASTORE, Gianriccardo. 1625, o fogo e a tinta: a batalha de Salvador nos relatos de guerra. *Topoi*, v. 6, n. 11, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2005. Para uma erudita, embora incompleta, lista comentada das principais fontes para a invasão e expulsão dos holandeses de Salvador, ver RODRIGUES, José Honório. *Historiografia e bibliografia do domínio holandês no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949, p. 190-209.

¹⁹ Para um estudo introdutório à Guerra dos Oitenta Anos e à bibliografia referente ao tema, ver CRUZ, Laura. The 80 years' question: the Dutch revolt in historical perspective. *History Compass*, v. 5, n. 3, Toronto, mai. 2007. Sobre a Reforma Protestante no contexto da revolta holandesa contra o império espanhol, ver NOORLANDER, D. L. *Heaven's wrath: the Protestant Reformation and the Dutch West India Company in the Atlantic world*. Ithaca: Cornell University Press, 2019, p. 11-35.

²⁰ A cifra de 26 embarcações foi aqui extraída de LAET, Joannes de [1644]. *Historia ou annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes desde o seu começo até ao fim do anno de 1636*. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, v. 1, 1916, p. 42.

direitos de conquista do além-mar, seja no Levante ou no Poente, passaram ao domínio exclusivo da casa espanhola de Habsburgo. A situação foi eloquentemente articulada por Thomas Tamaio de Vargas, cronista do rei espanhol Filipe IV, em um trabalho publicado no ano de 1628: “al Catholico Rei de las Españas solamente compete el derecho de la navegacion, i commercio de todas las Indias; i con esta generalidad verdadera se prueba, que para uno, i para otro està excluido por razón i justicia, no solo el Holandès rebelde, sino los demas estraños a sus Coronas”.²¹ Algumas páginas adiante, ainda se referindo aos holandeses, Thomas expõe o seu caso em termos mais translúcidos: “I que maravilla, si mas como piratas que mercaderes estan de derecho privados de la confiança, como perturbadores de los commercios publicos, ladrones, excomulgados, enemigos communes”.²²

De sua parte, os holandeses haviam criado em 1621 uma organização militar de exploração e comércio chamada Companhia das Índias Ocidentais, cujo documento de fundação dizia abertamente que

*nenhum habitante dos Paizes Baixos Unidos ou do estrangeiro poderá, a não ser em nome desta Companhia Unida, negociar ou navegar nas costas e paizes da Africa, desde o Tropico de Cancer até ao Cabo de Bôa Esperança, nem nos paizes da America ou Indias Occidentaes, a começar da extremidade Sul da Terra Nova, pelos estreitos de Magalhães, le Maire ou outras passagens e estreitos proximos até ao Estreito de Anjan, tanto no mar do Norte como no mar do Sul, nem em algumas ilhas situadas de um e d'outro lado e entre ambos, e juntamente nas terras Austraes ou do Sul, que se estendem entre ambos os meridianos e attingem a Leste o Cabo da Bôa Esperança e a Oeste a extremidade oriental da Nova Guiné, inclusive.*²³

A julgar pela riqueza de detalhes dessas proibições e também pela existência simultânea de uma Companhia das Índias Orientais, criada pelos holandeses em 1602 para dirigir os negócios do outro lado da Terra, pode-se concluir que as Províncias Unidas não estavam particularmente dispostas a dividir o mundo com os espanhóis. Eis o cenário geral em que se deu a invasão de 1624.

Aqui vale a pena abrir um parêntese e compartilhar o caso curioso do autoproclamado profeta rosacruciano Philip Ziegler, o qual de alguma maneira ficara sabendo que o primeiro alvo da Companhia era a cidade de Salvador. A história é contada pelo historiador americano Danny Noorlander a partir dos escritos do médico holandês Nicolaes van Wassenaer, contemporâneo da invasão. Num tempo em que jornais e periódicos em geral ainda eram raros, embora panfletos de notícias fossem mais frequentes, as crônicas semestrais de Wassenaer ganham significativo valor histórico. A obra, intitulada *Historisch Verhael alder ghedenck-weerdichste Geschiedenissen die hier en daer in Europa* (“Relato histórico dos mais notáveis eventos que têm acontecido na Europa”), é um compilado de 21 volumes e cobre os anos de 1621 a 1631. Nela, o autor

²¹ VARGAS, Thomas Tamaio de. *Restauracion de la ciudad del Salvador, i baia de Todos-Sanctos, en la provincia del Brasil por las armas de Don Philippe IV el Grande, rei catholico de las Españas i Indias*. Madrid: Alonso Martin, 1628, p. 8.

²² *Idem, ibidem*, p. 13 e 14. Para um estudo geral da União Ibérica e um balanço dos mais recentes estudos, ver CARDIM, Pedro, COSTA, Leonor Freire e CUNHA, Mafalda (orgs.). *Portugal na monarquia hispânica: dinâmicas de integração e de conflito*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2013.

²³ LAET, Joannes de, *op. cit.*, p. 8.

expressa sua crença no valor das profecias e relata ter recebido a visita de Ziegler em sua casa, na cidade de Amsterdã.

Em meio à conversa, o profeta apresentou ao escritor um desenho, provavelmente de sua autoria, em que a Bahia era arrasada por um raio de fogo assinalado com as palavras do livro de Daniel 5:25 e por animais vários em mar revolto. “Esta será a primeira queda do império espanhol”, vaticinou, “este será o início da destruição da Espanha.” Em seguida, profetizou a independência das Províncias Unidas e o prestígio mundial da Companhia das Índias Ocidentais. Embora Ziegler nunca tenha tido grande impacto nos Países Baixos, a atenção que recebeu de Wassenaer ilustra muito bem o entusiasmo que motivou toda a campanha ultramarina.²⁴

De modo geral, Salvador se apresentava como alvo relativamente fácil. Capital da principal colônia portuguesa e parte integrante do império espanhol, tinha, com efeito, precária defesa.²⁵ Ricardo Behrens chega a questionar o epíteto historicamente consagrado de Salvador como “cidade fortaleza” e conclui que ela mais parecia uma “aldeia aberta”, tamanho era o despreparo dos colonos para se defenderem de eventuais ataques estrangeiros.²⁶ Tendo chegado no dia 9 de maio, os holandeses já haviam ocupado a cidade na manhã seguinte, e o governador Diogo de Mendonça Furtado, abandonado por sua milícia e pelos moradores em desespero, foi preso junto com seu filho e outros três ou quatro homens em sua casa, hoje o Palácio Rio Branco. Uma inscrição gravada em 1938 na entrada do prédio lembra a bravura com que até o fim resistiu à tentação da fuga (figura 4).

Dado que o governador fora levado para a Europa em cativo²⁷, os moradores organizaram uma resistência armada sob a liderança do bispo Dom Marcos Teixeira, o qual, embora não fosse livre de graves defeitos de personalidade²⁸, obteve importantes vitórias contra o inimigo holandês. Em junho, por exemplo, o general Johan van Dorth, foi morto numa emboscada, e essa perda teve efeito decisivo no vigor das tropas invasoras, que daí em diante caíram na indisciplina até a derrocada final no ano seguinte. O bispo faleceu no dia 8 de outubro, não sem antes, no mês de setembro, passar o comando da guerrilha para Francisco Nunes Marinho, recém-chegado de Pernambuco.

²⁴ Os escritos de Nicolaes van Wassenaer permanecem à espera de uma tradução para o português. A versão que eu consultei, praticamente a única em língua inglesa, pertence a uma edição de JAMESON, J. Franklin. *Original narratives of early American history: narratives of New Netherland, 1609-1664*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909, e infelizmente se limita aos capítulos referentes a New Netherland, na costa leste da América do Norte. Sobre a Bahia, podemos vislumbrar algo dos registros de Wassenaer através das citações indiretas que o conhecido historiador britânico Charles Boxer faz aqui e ali nas duas obras em que tratou dos holandeses no Brasil, ambas disponíveis em língua portuguesa. As informações aqui relatadas sobre a profecia de Philip Ziegler, portanto, foram extraídas inteiramente de NOORLANDER, D. L. *op. cit.*, p. 23 e 24.

²⁵ É o que dizia, por exemplo, Jan Andries Moerbeek em discurso ao príncipe de Orange em abril de 1623, ver MOERBEECK, Jan Andries. [1624]. Motivos porque a Companhia das Índias Ocidentais deve tentar tirar ao rei da Espanha a terra do Brasil, e isto quanto antes. In: *Documentos históricos: os holandeses no Brasil*. Rio de Janeiro: Grafica Rio-Arte, v. 1, 1942, p. 29-31.

²⁶ Ver BEHRENS, Ricardo. *Salvador e a invasão holandesa de 1624-1625*. Salvador: Editora Pontocom, 2013, p. 23-78. A pesquisa de Ricardo Behrens é a mais abrangente já produzida em língua portuguesa sobre a invasão holandesa na Bahia.

²⁷ Cf. ALDENBURGK, Johann Gregor. [1627]. Relação da conquista e perda da cidade do Salvador pelos holandeses em 1624-1625. In: *Brasiliensia Documenta*. São Paulo: Revista dos Tribunais, v. 1, 1961, p. 77.

²⁸ Como explica VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1874, p. 17 e p. 24-26.

Figura 4. Na inscrição, lê-se: “Aos 10 de maio de 1624 neste palacio rendeu-se digna e bravamente aos holandeses o governador D. Diogo Mendonça Furtado”.



Em 29 de março de 1625, chegou à baía de Todos os Santos, afinal, a armada luso-espanhola, composta por 52 navios e encabeçada pelo general Dom Fadrique de Toledo Osório. Era “la mas lucida gente de España, y la flor de la militia della”²⁹, especialmente no caso de Portugal, embora em sua maioria fossem caçulas e fidalgos menores os combatentes que vieram, como esclarece Stuart Schwartz.³⁰

A chamada jornada dos vassalos, cujo propósito era recuperar a cidade de Salvador ao domínio espanhol, durou um mês, e no dia 28 de abril os holandeses finalmente se renderam. A julgar pelos relatos dos cronistas, poderíamos concluir que esse resultado se deveu inteiramente ao desregramento moral dos invasores.³¹ Ricardo Behrens, todavia, é mais contido e observa que, para além da mera indisciplina militar, a causa fundamental da ruína dos holandeses foi o desmembramento de sua esquadra nos primeiros meses da ocupação, decisão que prejudicou ainda mais a já frágil defesa da cidade. Oito navios haviam retornado para a Holanda com o butim de guerra, e outros quatro foram depois enviados a Angola para capturar o mercado africano de escravos.³² Quando se diz, portanto, que os invasores poderiam ter vencido caso houvessem segurado a campanha até a chegada da frota de socorro na quarta semana de maio de 1625³³, normalmente se negligencia esse detalhe importante do desmembramento prévio das forças de defesa.

²⁹ VALENCIA Y GUZMAN, Juan de. [1625]. *Compendio historial de la jornada del Brasil*. Recife: Pool, 1984, p. 213. A cifra de 52 navios também foi extraída da crônica de VALENCIA Y GUZMAN, *idem, ibidem*, p. 165.

³⁰ Ver SCHWARTZ, Stuart. The voyage of the vassals: royal power, noble obligations, and merchant capital before the Portuguese restoration of independence, 1624-1640. *The American Historical Review*, v. 96, n. 3, Oxford, jun. 1991, p. 743.

³¹ Cf., por exemplo, BARLÉU, Gaspar. [1647]. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau etc., ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das Províncias-Unidas sob o príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940, p. 16. Na comédia do espanhol Juan Antonio Correa, escrita por volta do mesmo período, a situação é contada através de uma cena engraçadíssima em que um general e um capitão da tropa invasora disputam uma mulher portuguesa. Ver CORREA, Juan Antonio. La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos. In: LISBOA, J. Carlos. *Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 86-90.

³² Ver BEHRENS, Ricardo, *op. cit.*, p. 101 e 102.

³³ Como sugerem, por exemplo, SILVA, Alberto Alves da. *Holandeses na Bahia: 1624-1625* (Ao comemorar-se o tri-centenario de sua expulsão, 1625, 1925). Bahia: A Nova Graphica, 1925, p. 39, e EDMUNDSON, George. The Dutch power in Brazil (1624-1654): part I – the struggle for Bahia (1624-1627). *The English Historical Review*, v. 11, n. 42, Oxford, abr. 1896, p. 251.

As negociações de paz se estenderam por dois dias, com reuniões e troca de missivas, pelas quais os holandeses pediram, entre outras coisas, um espaço de três semanas para irem embora. Dom Fadrique, porém, reforçou a sua posição de vantagem e os aconselhou a não insistirem com maiores exigências, ou “volveremos a las armas destrozando los rehenes”.³⁴ No fim das contas, contudo, embora determinando a retirada imediata dos holandeses, o general espanhol deu mostras de grande generosidade, permitindo aos inimigos que levassem mantimentos para três meses e meio, embarcações e armas, além de lhes ter fornecido instrumentos náuticos para navegação e restituído os prisioneiros. Esse ato de clemência não me parece um fenômeno isolado. No dia 5 de junho do mesmo ano, na Europa, o general Ambrogio Spinola, após garantir importante vitória para a Espanha contra os holandeses na cidade de Breda, foi igualmente benévolo e permitiu que os inimigos saíssem da cidade com suas armas e livres de quaisquer abusos por parte das tropas vencedoras.³⁵

A frota holandesa de socorro, atrasada em vários meses devido a tempestades e mau vento, chegou finalmente à Bahia no dia 26 de maio, mas não ousou fazer grandes ataques, nem tampouco Dom Fadrique a perseguiu. Em inícios de agosto, o general espanhol partiu de Salvador com sua armada de volta à Europa, deixando mil soldados portugueses para a defesa da cidade. O retorno, contudo, não foi extraordinariamente favorável. Os espanhóis perderam um galeão e uma chalupa³⁶, e os portugueses tiveram quase que a frota inteira sacrificada em confronto com navios holandeses ou com o mau tempo, aportando em Lisboa somente a capitânea do general Manuel de Menezes, no dia 14 de outubro.³⁷

Interpretando a cena pintada

Embora tenha originalmente se destinado a exaltar uma importante vitória militar da administração do Rei Planeta e de seu ministro Gaspar de Guzmán, também conhecido como Conde-Duque de Olivares, a cena pintada por Maíno – e depois reproduzida por Barrera – prioriza o tema da clemência e da misericórdia, e não o das façanhas de guerra. É o que se nota já no primeiro plano com a imagem do homem ferido a receber os cuidados médicos de uma mulher vestida com véu branco. O homem ferido seria um combatente espanhol, possivelmente Diego de Guzmán ou Diego Ramirez, os quais, na comédia de Lope de Vega publicada em 1625, são baleados durante os comba-

³⁴ MENEZES, Manuel de. Recuperação da cidade do Salvador. In: VARNHAGEN, Francisco Adolpho de (ed.). *Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, v. 22, Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de J. M. N. Garcia, 1859, p. 577.

³⁵ Sobre a fama de Ambrogio Spinola como um cavalheiro generoso, ver GROOF, Bart De. A noble courtier and a gentleman warrior: some aspects of the creation of the Spinola image. In: FENOULHET, Jane e GILBERT, Lesley. *Narratives of low countries history and culture: reframing the past*. London: UCL Press, 2016, p. 26-34. O episódio da vitória espanhola em Breda é tema da mencionada tela de Diego Velázquez, *A rendição de Breda* ou *As lanças*.

³⁶ Cf. VALENCIA Y GUZMAN, *op. cit.*, p. 417.

³⁷ Cf. SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil (1500-1627)*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2014, p. 449-451.

tes, o primeiro, na coxa direita e o segundo, no peito.³⁸ A mulher de véu branco e o rapaz que segura o corpo do homem ferido, assim como os demais indivíduos à esquerda, seriam todos portugueses, representando então o ideal de união de armas do Conde-Duque de Olivares, o qual pretendia conjugar todas as nações integrantes do império espanhol, Portugal inclusive, numa só força militar.³⁹ A mulher acompanhada de três crianças parece simbolizar a Caridade⁴⁰, e a senhorita, portando roupas nos braços, estaria realizando uma das sete obras de misericórdia: vestir os desnudos.⁴¹ Jonathan Brown e John Elliott observam ainda que, no conjunto, a cena relembra as consagradas representações de Santa Irene cuidando das feridas de São Sebastião.⁴²

Tradicionalmente se admite que o painel original seiscentista foi inspirado na comédia de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, como já visto, e, de fato, a disposição das personagens lembra um palco de teatro com seus bastidores, o que complica ainda mais a já difícil identificação do lugar retratado. Luisa Alcalá, comentando a natureza simbólica da obra, chega a sinalizar que, com a exceção de dois ameríndios ao fundo, há muito pouco de Brasil na cena.⁴³ Nos catálogos mais antigos do Museu do Prado, aliás, nenhuma menção é feita a Salvador, e a tela de Maíno aparece frequentemente sob o título *Alegoría: sometimiento y pacificación de los Estados de Flándes*⁴⁴, como se a imagem reproduzisse alguma insurreição ocorrida em solo europeu. Não é senão a partir da edição de 1913, publicada em francês, que o nome “Bahia” desponta nos textos.⁴⁵

Há, entretanto, quem destoe um pouco das interpretações usuais. Fernando Marías e María Cruz Varona, por exemplo, propõem que a tela foi, na verdade, inspirada na citada *Restauracion de la Ciudad del Salvador*, de Thomas Tamaio de Vargas, cronista do Rei Planeta e amigo pessoal do pintor dominicano.⁴⁶ Uma das razões para essa interpretação é o trecho em que Vargas situa Salvador “en una eminencia de mas de quarēnta braças de alto, adonde se sube por caminos estrechos”.⁴⁷ O desnível topográfico seria uma referência ao que os soteropolitanos hoje chamam “cidade alta” e “cidade baixa”. Alfonso de Ceballos também consegue vislumbrar na tela alguns dos traços caracterís-

³⁸ Ver VEGA, Lope de. *El Brasil restituído*. In: PELAYO, Marcelino (ed.). *Obras de Lope de Vega: crônicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*. Madrid: Atlas, v. 28, 1970, p. 282 e 283. Essa é a interpretação encontrada em alguns estudos modernos, como, por exemplo, em BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H, *op. cit.*, p. 187 e 188, e RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 187-189. Fernando Marías e María Cruz Varona, por outro lado, preferem que o homem ferido seja um combatente holandês. Ver MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 68. Em todo caso, o que não se pode negar é que a cena seja um louvor à misericórdia.

³⁹ O tema da união de armas pode ser encontrado tanto no quadro de Juan Bautista Maíno como na peça de Lope de Vega, conforme destaca SHANNON, Robert M. *Visions of the new world in the drama of Lope de Vega*. New York: Peter Lang, 1989, p. 174.

⁴⁰ Cf. LOPEZ-REY, José. *Velazquez: the artist as a maker*. Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1979, p. 60 e 61. Alfonso Rodríguez de Ceballos atribui essa interpretação a Julián Gállego, mas eu não pude consultar a obra. Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹ Cf. BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H. *op. cit.*, p. 188.

⁴² Ver *idem*.

⁴³ Ver ALCALÁ, Luisa. “A call to action”: visual persuasion in a Spanish American painting. *The Art Bulletin*, v. 94, n. 4, New York, dez. 2012, p. 610.

⁴⁴ Por exemplo, em MADRAZO, Don Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Rivadeneyra, 1872, p. 441.

⁴⁵ *Idem*. *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*. Madrid: Imprimerie de J. Lacoste, 1913, p. 180.

⁴⁶ Ver MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 67 e 68.

⁴⁷ VARGAS, Thomas Tamaio de, *op. cit.*, p. 102.

ticos da capital baiana e sugere que as elevações do primeiro plano seriam as colinas de Brotas.⁴⁸

Mas não é sem grande dificuldade que conseguimos negar a influência de Lope de Vega, especialmente quando deitamos os olhos em Dom Fadrique de Toledo Osório, na porção direita, a apontar com o dedo o retrato de Filipe IV, e nos holandeses ajoelhados de frente em sinal de reverência. A cena, com efeito, apresenta forte semelhança com o texto do comediógrafo. Segue o trecho em que Dom Fadrique concede o perdão real aos invasores depois de confabular com o retrato do monarca:

(Descúbrese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde, amén)

Magno Felipe, esta gente

pide perdón di sus yerros;

¿quiere Vuestra Majestad

que esta vez los perdonemos?

Parece que dijo sí.

(Cíerrese)

Pues el perdón les concedo [...].⁴⁹

Quanto às figuras retratadas no artigo de tapeçaria, admite-se que Maíno as fez a partir sobretudo da *Iconologia* de Cesare Ripa, a qual se destinava a orientar a criação de símbolos para trabalhos artísticos. Cumpre registrar, ademais, que a influência desfrutada pela *Iconologia* na Europa foi imensa, recebendo várias edições desde 1593, ano de sua primeira publicação, até a segunda metade do século XVIII.

A imagem diante da qual os holandeses dobram os joelhos, como já vimos, apresenta o Rei Planeta cingido na cabeça com uma coroa de louros por Minerva e pelo Conde-Duque de Olivares. No canto inferior direito, caída no chão a segurar um ramo seco de oliveira e uma adaga, identificamos a Fraude, que Cesare Ripa descreve como uma mulher de duas faces.⁵⁰ O ramo de oliveira simboliza a paz, e a adaga, na mão oposta, simboliza a guerra. A personagem não pode ser referência senão à política do fingimento disseminada pelo que, certo ou errado, foi denominado maquiavelismo, tão abominado na Espanha do século XVII e combatido sobretudo com o tacitismo – ou, no caso do Conde-Duque, com o neoestoicismo.⁵¹

Ao lado da Fraude, mas desta vez calcada pelo Conde-Duque, podemos observar a Discórdia, como querem Jonathan Brown e John Elliott⁵², a Fúria, como prefere Alfonso de Ceballos⁵³, ou talvez a Inveja, como sugerem Fernando Marías e María Cruz Varona.⁵⁴ Já a terceira figura, humilhada no

⁴⁸ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁹ VEGA, Lope de, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁰ Ver RIPA, Cesare [1611]. *Iconologia*. New York: Garland Publishing, 1976, p. 187.

⁵¹ Sobre a recepção da obra de Maquiavel na Espanha e o tacitismo como alternativa, ver RUIZ, José María. Maquiavelo y el tacitismo en la España de los siglos XVI y XVII. *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n. 15, Málaga, 1993. Sobre o tacitismo em torno de 1600, ver WASZINK, Jan. Your tacitism or mine? Modern and early-modern conceptions of tacitus and tacitism. *History of European Ideas*, v. 36, n. 4, Rotterdam, dez. 2010. Para um estudo do neoestoicismo, ver OESTREICH, Gerhard. *Neostoicism and the early modern state*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

⁵² Ver BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H, *op. cit.*, p. 188.

⁵³ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁴ MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 68.

canto esquerdo sob os pés de Filipe IV, representa a Heresia. Diferentemente do que consta na *Iconologia*, porém, a personagem aparece como um homem de cabelo escuro a morder uma cruz partida.

Nota-se ainda, na mesma cena, que o Conde-Duque de Olivares segura na mão esquerda uma espada ornada com um ramo de oliveira cheio de vida. A mensagem é clara: a política militar do ministro não tinha outro propósito senão a salvaguarda da paz.⁵⁵ Quanto ao Rei Planeta, coroado no centro, a impressão que temos é que ele ostenta um ramo de palmeira na mão direita, nesse caso simbolizando a virtude ou, possivelmente, a premiação dos meritosos e o castigo dos delinquentes, porque – e aqui eu estou seguindo as palavras de Cesare Ripa – são a esperança e o temor que mantêm os homens em estado de quietude e paz.⁵⁶

No canto esquerdo da tapeçaria, finalmente, Maíno pintou Minerva, referência simbólica ao triunfo máximo da sabedoria e da paz. Aqui vale observar, a justo título, que a segunda fase da Guerra dos Oitenta Anos, cuja duração, descontando-se o período da trégua, praticamente coincidiu com a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), foi uma época em que a carnificina das batalhas já era experimentada com especial angústia na Europa. Também a disseminação da pólvora tornava a bravata individual pouco útil nos combates, abrindo espaço para o ideal do pacifismo e do homem gentil. O fenômeno pode ser notado com evidência na arte da época. No famoso quadro de Rubens, *Paz e guerra*, por exemplo, produzido em 1630, nota-se claramente como Minerva afasta com seu escudo o tenebroso Marte, deus das batalhas, de toda a prosperidade desfrutada pelas personagens situadas no centro. Essa foi a nova atitude que, em última análise, determinou a generosidade de Dom Fadrique com seus inimigos holandeses.⁵⁷ A própria Espanha, aliás, nesse período, já não nutria grandes interesses em reconquistar os Países Baixos do norte para o seu império, restringindo à mera “guerra defensiva” as campanhas que desde 1625 empreendia no continente europeu. Foi esse o contexto histórico por detrás de *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, cujo tema principal – não custa repetir – é a compaixão, e não a proeza militar.⁵⁸

⁵⁵ O ramo de oliveira frequentemente representa a paz, como também consta em RIPA, Cesare, *op. cit.*, p. 211, e p. 399-402.

⁵⁶ “La palma promete premio a meriteuoli, l’hasta minaccia castigo a delinquenti, & queste due, speranza, & timore mantengono gli huomini in quiete, & in pace”. *Idem, ibidem*, p. 402.) Cesare Ripa associa o ramo de palmeira à virtude quando trata da Perseverança. Cf. *idem, ibidem*, p. 418.

⁵⁷ Conta Frei Vicente do Salvador que o príncipe holandês de Orange devolveu a generosidade de Dom Fadrique no ano de 1626, quando três naus holandesas, após afundarem uma caravela portuguesa que vinha de Angola, “salvaram-lhe toda a gente branca e alguns negros de cento e setenta que trazia, e os trouxeram onze dias consigo, fazendo-lhes boa companhia”. SALVADOR, Frei Vicente do, *op. cit.*, p. 458.

⁵⁸ Cristóbal Marín Tovar observa que Maíno, em sua pintura, praticamente substituiu o tradicional modelo narrativo e topográfico de representação de batalhas pela ênfase direta nos sentimentos de benevolência, triunfo e privação. Ver MARÍN TOVAR, Cristóbal. El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno: la recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento. *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, n. 7, Madrid, 2007, p. 10. Sobre a mudança de atitude – e seu reflexo nas artes – que substituiu o ideal europeu da proeza militar pelo ideal do homem educado, ver RABB, Theodore K. Artists and warfare: a study of changing values in seventeenth-century Europe. *Transactions of the American Philosophical Society*, v. 75, n. 6, Philadelphia, 1985. Sobre a mudança estratégica da Espanha com relação às Províncias Unidas a partir da segunda fase da Guerra dos Oitenta Anos, ver ISRAEL, J. I. A conflict of empires: Spain and the Netherlands 1618-1648. *Past & Present*, v. 76, n. 1, Oxford, aug. 1977. Sobre a atuação da Espanha na Guerra dos Trinta Anos, RIBOT, Luis. España y la Guerra de los Treinta Años. In: FORTEA PÉREZ, José Ignacio, GELABERT GONZÁLEZ, Juan Eloy, LÓPEZ VELA, Roberto e CASTELLANOS, Elena

Quanto ao resto da tela, cumpre destacar mais dois detalhes. Em primeiro lugar, a inscrição que dois anjos oferecem ao observador no canto superior direito (“*Sed dextera tua*”, em letras maiúsculas) é um recorte do Salmo 43:4 da Vulgata, o qual, em tradução livre, diz: “porque não foi com espada própria que possuíram a terra, nem seu próprio braço os salvou: mas a tua mão direita, e o teu braço, e a luz do teu semblante, pois tu te comprovaste neles”. Aqui Maíno está reverenciando a divina Providência, que o maquiavelismo – acusava-se – supostamente teria desprezado.⁵⁹

O segundo detalhe diz respeito às duas grandes embarcações que navegam as águas da baía de Todos os Santos no fundo da cena. Alfonso de Ceballos sugere que elas seriam as capitânicas de Portugal e Espanha⁶⁰, e, de fato, os tracejados das várias bandeiras que vão hasteadas parecem mesmo fazer referência à União de Armas do Conde-Duque de Olivares.

Mas retornemos agora ao caso particular de Minerva. Francamente, a mim não parece trivial que Maíno tenha escolhido uma divindade pagã para exaltar o triunfo católico sobre a heresia protestante. Ao contrário, a total ausência de referências ao panteão clássico nas outras obras conhecidas do artista anuncia que estamos diante de uma expressão autêntica do drama religioso vivido na época. Mais do que simplesmente evocar o tema da sabedoria e da paz, o que a deusa Minerva faz na cena é laicizar o episódio da expulsão dos holandeses e demarcar os limites da influência espanhola; ela é sintoma de que o triunfo da fé romana sobre a reformada não foi completo e que os invasores, no fim das contas, não se renderam propriamente à religião dos Habsburgos, mas somente à força das suas armas. Não fosse esse o caso, nada ou quase nada impediria que a Virgem Maria ou qualquer outro santo tipicamente católico ocupasse exatamente a mesma posição na tapeçaria.

Veja-se, por exemplo, o caso de São Domingos de Gusmão. Juan Bautista Maíno já havia pintado o santo mais de uma vez quando produziu as telas da famosa aparição da Virgem no convento de Soriano, na Calábria. Não seria, portanto, de todo implausível que o frade aproveitasse a oportunidade para fazê-lo novamente, sobretudo quando se leva em conta a semelhança daqueles trabalhos pregressos com a cena de Dom Fadrique apontando para o retrato de Filipe IV.⁶¹

Quanto à Virgem Maria, não somente o tema do perdão, mas também o da sabedoria e o da paz se lhe adequam naturalmente. Conhecida como *Mater dolorosa* ou *Pietá* em tantas obras de arte ou como “Mãe de misericórdia” pelos que recitam o tradicional *Salve-Rainha*, a santa já foi chamada também de “Casa da sabedoria”, no século XII, e de “Nossa Senhora da Paz”, no século

Postigo (coords.). *Monarquías en conflicto: linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna – Universidad de Cantabria, 2020.

⁵⁹ A acusação pode ser conferida, por exemplo, na obra do padre jesuíta Pedro de Rivadeneira, lida mais de uma vez por Filipe III, pai e antecessor do Rei Planeta. Ver RIVADENEIRA, Pedro de. Tratado de la religion y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan. In: FUENTE, Don Vicente de la (ed.). *Biblioteca de autores españoles, desde la formacion del lenguaje hasta nuestros días*: obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira, de la Compañía de Jesus. Madrid: M. Rivadeneyra, 1868, p. 577.

⁶⁰ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ Conforme propõe ORSO, Steven. Why Maino?: a note on the recovery of Bahia. *Notes in the History of Art*, v. 10, n. 2, New York, dez.-mar. 1991.

XVI.⁶² Por outro lado, nos tempos de Maíno não era incomum a associação de figuras sagradas a acontecimentos especificamente militares. Maria aparece, por exemplo, em pinturas relacionadas à Batalha de Lepanto, ao Cerco de Czestochowa e também na *Batalha entre cristãos e muçulmanos em El Sotillo*, composta por Francisco de Zurbarán.⁶³ Em Salvador, no dia que se seguiu à expulsão dos holandeses, o estandarte dos invasores foi substituído por um que carregava os emblemas da Imaculada Conceição e de Santa Teresa de Jesus.⁶⁴ Tanto uma como a outra, representando a fidelidade da cidade à coroa espanhola, ajustavam-se muito bem, portanto, ao tema da vitória de Dom Fadrique.

Mas, se o mero espetáculo de protestantes dobrando os joelhos diante de uma imagem de São Domingos de Gusmão ou de Santa Teresa de Jesus já seria suficiente para provocar surpresa no público, quanto maior não seria o espanto no caso de uma Virgem Maria. Que o culto mariano, aliás, era amplamente rejeitado nas Províncias Unidas pelos cristãos reformados do século XVII não pode ser objeto de controvérsia. Os grandes promotores da Reforma foram unânimes no repúdio ao culto mariano, e, dentre eles, João Calvino foi o mais rigoroso no assunto, chegando mesmo a banir todos os festivais marianos em Genebra.⁶⁵ Se levarmos em conta que o calvinismo era o segmento religioso mais influente entre os holandeses no tempo da criação da Companhia das Índias Ocidentais, não será difícil entender por que Maíno não podia fazer os holandeses se prostrarem diante de uma imagem da Virgem Maria. Eis o que o padre jesuíta Bartolomeu Guerreiro relata que aconteceu em meio aos conflitos da jornada dos vassallos quando um holandês se referiu à santa: “Blasfemou hereticamente hum Olandez da Virginal pureza da Senhora afirmando que parara no parto do seu Minino. Não soffreo Francisco de Mello de Castro, tam impia afronta da Virgẽ pura, & se deliberou a ser defensor da Virgem, por armas, como Santo Illefonso o foy por letras. [...] E tendo por si causa tam justa, & consigo espirito tam cavaleiro, tratou de desafiar o Olandez, & matarse com elle, se se não desdissesse”.⁶⁶ É bem verdade que Dom Fadrique não consentiu em permitir o duelo, contudo a mera menção ao caso ilustra perfeitamente o que a Virgem Maria significava para católicos, de um lado, e protestantes, de outro.

Um exame mais aprofundado de Minerva como símbolo em obras de arte nos permite fazer ainda outras conjeturas. Desde que no século VI, na Grécia, o Partenon foi consagrado a Maria, a santa passou a ser simbolicamen-

⁶² Sobre as origens de Maria como “Mãe de Misericórdia” ou “Casa da Sabedoria”, ver O’CARROLL, Michael. *Theotokos: a theological encyclopedia of the blessed Virgin Mary*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2000, p. 259, 368 e 369. A origem de Maria como “Nossa Senhora da Paz” é contada por PARIS, Père Godefroy de. *Notre Dame de Paix*. Paris: Bibliothèque Franciscaine Provinciale, 1935.

⁶³ Sobre o uso devocional da Virgem Maria pelos espanhóis em situações de guerra, desde a Reconquista até a tomada do Novo Mundo, ver HALL, Linda B. *Mary, mother and warrior: the Virgin in Spain and the Americas*. Austin: University of Texas Press, 2004, p. 17-79.

⁶⁴ Cf. VARGAS, Thomas Tamaio de, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵ Sobre o culto mariano no protestantismo, ver MARON, Gottfried. Mary in Protestant theology. In: KÜNG, Hans e MOLTMANN, Jürgen (eds.). *Mary in the churches*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1983, e CUMMINGS, Owen F. Mary, the Reformation and some Scots! In memory of John Macquarrie (1919-2007). *New Blackfriars*, v. 90, n. 1030, Oxford, nov. 2009.

⁶⁶ GUERREIRO, Bartolomeu. *Iornada dos vassallos da coroa de Portugal, pera se recuperar a Cidade do Salvador, na Bahya de todos os Santos, tomada pollos Olandezes, a oito de Mayo de 1624. & recuperada ao primeiro de Mayo de 1625*. Lisboa: Mattheus Pinheiro, 1625, p. 53 e 54.

te identificada com a deusa Atena – a Minerva dos romanos. A associação se deu através da figura da Sabedoria e também pelo próprio nome “Partenon”, que em grego quer dizer “virgem”.⁶⁷ Rudolf Wittkower, em artigo publicado no ano de 1939, menciona um selo do capítulo de Notre Dame, na comuna francesa de Noyon, em que o busto de Minerva acompanha a inscrição “Ave Maria gratia plena”. O selo data de 1296.⁶⁸ Mais adiante, quando trata da identificação de Minerva com a Virgem Maria no século XVI, o mesmo autor apresenta o caso de uma pintura de Francesco Francia em que, antes dos restauros que alteraram a imagem original no século XIX, Minerva aparecia com uma auréola na cabeça e uma cruz na mão.⁶⁹ Não acho que seja possível afirmar com segurança que a Minerva de Juan Bautista Maíno seja uma referência indireta à mãe de Jesus, mas eu não me surpreenderia se alguns contemporâneos do pintor entendessem dessa forma.

A expulsão dos holandeses foi uma vitória religiosa?

No dia 5 de junho de 1625, o general Dom Fadrique, ainda em Salvador, celebrou junto com o povo a chamada Oitava do Santíssimo Sacramento, e os holandeses que se achavam na cidade participaram da festa dobrando-se de joelhos em meio aos cortejos, numa cena que pode muito bem ter servido de fonte de inspiração para Maíno. O que motivou esse ato de reverência, contudo, foi menos o sentimento de devoção sincera do que o temor da retaliação. Nas palavras de Juan de Valencia y Guzman, “asistieron ala fiesta por las calas muchos hereges olandeses los quales quando pasava n’ro Sor. y redentor se arrodillavan como nosotros si bien sabiamos nolo acian de deboccion sino de temor no los matratasemos sino acian el debido acatamiento y Reberencia a tan gran Sor”.⁷⁰ Note-se que os holandeses se ajoelharam enquanto passava o sacramento da eucaristia, e não diante de uma imagem da Virgem Maria ou de qualquer outro santo. É possível que o gesto, ainda que questionável dentro dos rigores da teologia protestante, sinalizasse também a adesão exclusiva ao culto de Cristo.

Em 1627, dois anos após a derrota batava, o almirante Piet Heyn realizou dois assaltos à baía de Todos os Santos, levando consigo para as Províncias Unidas grande quantidade de açúcar e especiarias. No ano seguinte, o ataque foi ao porto cubano de Matanzas, onde um carregamento inteiro de prata foi tomado aos espanhóis.⁷¹ Em 1630, finalmente, os holandeses ocuparam Pernambuco, onde a igreja calvinista em pouco tempo deu início a sua atividade missionária entre os indígenas do nordeste brasileiro. Em 1638, desta vez sob as ordens de João Maurício de Nassau-Siegen, tentou-se novamente tomar a Bahia, mas sem sucesso. As regiões de Sergipe e Maranhão, no entan-

⁶⁷ Sobre a associação da Virgem Maria, na Antiguidade, com a deusa Atena, ver SHEARER, Ann. *Athene: image and energy*. London: Viking Arkana, 1996, p. 118-137, e DEACY, Susan. *Athens*. London: Routledge, 2008, p. 144 e 145.

⁶⁸ Ver WITTKOWER, Rudolf. Transformations of Minerva in Renaissance imagery. *Journal of the Warburg Institute*, v. 2, n. 3, London, jan. 1939, p. 199.

⁶⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 203 e 204.

⁷⁰ VALENCIA Y GUZMAN, *op. cit.*, p. 401.

⁷¹ A ofensiva de Piet Heyn é narrada, entre outros, por BOXER, Charles. *Os holandeses no Brasil: 1624-1654*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 39-44.

to, foram anexadas, e, em 9 de janeiro de 1662, a coroa portuguesa reclamava que os indígenas do sertão da Paraíba tinham já “muita quantidade de cavalos, em que se exercitam com a doutrina que lhes deixaram os holandeses”.⁷² A despeito das formidáveis dificuldades, o cristianismo reformado de fato teve forte aceitação entre muitos aborígenes brasileiros.⁷³

Diante do quadro geral acima esboçado, podemos concluir que o triunfo da religião católica sobre a protestante, tal como proposto na tela de Juan Bautista Maíno, não foi senão parcial. Salvador permaneceu blindada, por assim dizer, à penetração batava, e os nativos da região estiveram entre os que mais resistiram aos invasores antes da chegada de Dom Fadrique, a ponto de o padre Antônio Vieira, talvez para exaltar o sucesso da evangelização jesuíta, declarar que “os índios frecheiros das nossas aldeias [...] eram a principal parte do nosso exército, e que mais horror metia aos inimigos”.⁷⁴ Todavia, quando olhamos para a Guerra dos Oitenta Anos em seu conjunto, notamos quão desastrosa, no fim das contas, foi a política externa do Conde-Duque de Olivares. O ano de 1625, conhecido na Espanha como *annus mirabilis* devido ao espantoso número de vitórias militares, incluindo a da Bahia, tinha sido realmente excepcional; não mais se repetiu. Daí em diante, apesar de algumas fases intermitentes de maior sucesso, o império espanhol seguiu aos tropeços, perdendo Portugal em 1640, por exemplo, até ceder de vez aos holandeses na Paz de Münster, em 1648. É verdade que Maíno não podia saber de tudo isso na época em que pintou a sua tela, entre março e junho de 1635, mas pelo menos a queda de Pernambuco e a discriminação contra os católicos nas Províncias Unidas ele pôde acompanhar.

A resposta que podemos oferecer então à pergunta formulada no início de nosso estudo é que a vitória luso-espanhola de 1625 na Bahia foi, sim, de natureza religiosa na medida em que (1) obsteu a instalação da igreja calvinista na Bahia, (2) preservou os ameríndios locais do contato com a religião protestante e (3) deu novo ânimo militar ao império católico espanhol. Mas, se procurarmos na expulsão dos holandeses protestantes sinais expressivos de recuo político-naval ou até casos de conversão em massa, seremos obrigados a concordar com Maíno que melhor era mesmo que a Minerva pagã, e não a Mãe de Deus, simbolizasse o triunfo do Rei Planeta.

Artigo recebido em 21 de dezembro de 2023. Aprovado em 21 de maio de 2024.

⁷² AFONSO VI, Dom. Carta de Sua Magestade acerca dos Bárbaros da Capitania e sertão da Paraíba e guerra que se pretende fazer-lhe [9 jan. 1662]. In: *Documentos Históricos: cartas régias 1651-1667*. Rio de Janeiro: Typ. Baptista de Souza, v. 66, 1944, p. 177.

⁷³ Cf. RIBAS, Maria Aparecida. A evangelização calvinista dos indígenas no Brasil holandês: o poder cristizador da leitura. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 10, n. 19, Rio Grande, jan.-jun. 2018. Sobre a atividade missionária holandesa, ver NOORLANDER, D. L., *op. cit.*, p. 164-191.

⁷⁴ VIEIRA, Pe. Antônio. Ao Geral da Companhia de Jesus (1626 – set. 1630). In: AZEVEDO, J. Lúcio de. *Cartas do padre Antônio Vieira coordenadas e anotadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, v. 1, 1925, p. 40.