UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

VICTOR BERTOCCHI FERREIRA

O Pincel de Marte: as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669)

Versão Corrigida

São Paulo
2019

VICTOR BERTOCCHI FERREIRA

O Pincel de Marte: as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669)

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Iris Kantor

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F383p

Ferreira, Victor Bertocchi
O Pincel de Marte: as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669) / Victor Bertocchi Ferreira ; orientadora Iris Kantor. - São Paulo, 2019.
332 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Representações pictóricas da guerra. 2. História das Províncias Unidas. 3. Companhia das Índias Ocidentais. I. Kantor, Iris, orient. II. Título.

Ativar c
Acesda a D

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do aluno: Victor Bertocchi Ferreira
Data da defesa: 31/10/2019
Nome do Professora orientadora: Iris Kantor

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 10/12/2019

Professora Doutora Iris Kantor

FERREIRA, Victor Bertocchi. **O Pincel de Marte:** as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669). 2019. 332 f. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.ª Dr.ª Iris Kantor (Presidente) Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Não votante Assinatura:

Prof. Dr. Rafael de Bivar Marquese Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovado Assinatura:

Prof.ª Dr.ª Mariana de Campos Françozo Instituição: Universiteit Leiden

Julgamento: Aprovado Assinatura:

Prof. Dr. Diogo Sasseti Ramada Curto Instituição: U. Nova de Lisboa

Julgamento: Aprovado Assinatura:

À minha mãe, pelo amor e apoio incondicionais.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado do meu mestrado em História Social, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, entre fevereiro de 2016 e julho de 2019, com bolsa CAPES (Cota Institucional – Demanda Social, processo 134284/2016-0) durante sete meses e bolsa FAPESP (processo 2016/21278-5) pelos dezessete meses seguintes. Durante seis meses, no primeiro semestre de 2018, realizei o Estágio de Pesquisa no Exterior, pela FAPESP (processo 2017/18599-7), na *Universiteit Leiden*, nos Países Baixos. Registro aqui meu agradecimento a essas agências públicas de fomento, em especial à FAPESP, que possibilitou a realização dessa pesquisa que, sediada na Universidade de São Paulo, me levou também à consultar arquivos no Recife e apresentar uma comunicação em Sheffield, na Inglaterra.

Gostaria de registrar um agradecimento especial a minha orientadora, Iris Kantor, que por quase dez anos acompanha meu percurso acadêmico, sendo desde o início da Graduação uma figura central em minha formação como historiador. Seu exemplo como pessoa, professora e pesquisadora, com olhar atento, exigente, mas generoso, foi essencial para a condução desta pesquisa.

No exame de qualificação, pude contar com as leituras atentas de Daniel Strum e Diogo Ramada Curto, cujas observações foram de grande valia no processo de finalização da pesquisa e escrita da dissertação. Agradeço a generosidade dos dois professores, cujos trabalhos acompanho com atenção e com os quais sempre muito aprendi.

A pesquisa não poderia ter sido realizada sem o período "sanduíche" em Leiden, durante o qual contei com a supervisão do professor de história marítima Michiel van Groesen. Desde o primeiro contato, Michiel abriu as portas para o estágio nos Países Baixos, fornecendo-me todo o apoio para o desenvolvimento da pesquisa. Gostaria também de expressar minha gratidão a alguns professores e pesquisadores vinculados aos meios universitários neerlandeses e que me auxiliaram neste período, como Mariana de Campos Françozo, Pepijn Brandon, Stijn Bussels e Michel van Duijnen. A Mariana, ademais, agradeço os primeiros contatos travados ainda no Brasil, bem como pela generosidade com que me acolheu na reunião de seu grupo de pesquisa.

Em cursos de pós-graduação, congressos e grupos de estudo, pude contar com os ensinamentos, conselhos, indicações bibliográficas e apoio de diversos professores aqui no país. Registro os nomes de Maria Cristina Correia Leandro Pereira, Rachel Saint Williams, Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron, Rafael de Bivar Marquese, Eduardo Natalino dos Santos, João Adolfo Hansen e Luiz Armando Bagolin. De forma especial, gostaria de destacar os nomes de

Daniel de Souza Leão Vieira e Bruno Romero Ferreira Miranda, que desde o Encontro Internacional de História Colonial, em Salvador (2016), acompanham este trabalho, fornecendo-me generosamente numerosas observações.

Em função do tema escolhido, o aprendizado da língua neerlandesa era indispensável. Agradeço também a Carmen Fokker, minha primeira professora no estudo do idioma, Francien Schoordijk, Ruud Hisgen e Robbert Joon.

Neste percurso, recebi calorosas acolhidas em diversas instituições de pesquisa. No Programa de História Social, agradeço a Nelson Alves Caetano, Fernando Dizzio e Maria Vitória Ferreira. Na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, a Cristina Antunes, Eliane Kano e Jeanne Beserra Lopez. No Instituto Ricardo Brennand, Aruza de Holanda, Juliana Santiago, Hugo Coelho Vieira, Wheldson Rodrigues Marques e Clara Nunes. No Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, o professor George Félix Cabral de Souza e a Tácito Luiz Cordeiro Galvão. No Atlas van Stolk, a curadora Emilie van der Maas e a Yvonne van Klaveren. No Rijksmuseum, a Liselotte van Beek, Marja Stijkel e Rosalie Bouwman. No Scheepvaartmuseum, Sander Wegereef, Bart Lahr e o curador Diederick Wildeman. No Maritiem Museum Rotterdam, Elisabeth Oosterling e a curadora Irene Jacobs.

Durante os três anos e meio de dedicado trabalho, pude contar com um grupo especial de pessoas: colegas de ofícios com os quais compartilho fraterna amizade. Com Luiz Felipe Bruzzi Curi, modelo de historiador a que aspiro, aprendi a real dimensão da frase “hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás”: agradeço por todas as observações, conselhos e ajudas várias, que me fizeram (e fazem) um pesquisador melhor. De Marcus Baccega, querido irmão que encarna em todos os seus atos a opção preferencial pelos pobres, e cujo amor e generosidade quase me levam a crer no transcendente, o desafio de reencontrar a totalidade em movimento dos processos históricos. Agradeço também a Andrio Filipe Amaral Soares, amigo com o qual pude realizar minha primeira parceria acadêmica, ensinando-me com sabedoria e paciência a inescapável união entre tempo e espaço. A Luiz Alberto Ornellas Rezende, conterrâneo que a vida veio apresentar-me em terras paulistanas, o ensinamento de que é possível, no meio de todas as limitações do mundo acadêmico, aliar a pesquisa ao engajamento político. Agradeço aos queridos amigos e colegas da USP que estiveram presentes nesta caminhada: Luma Ribeiro Prado, Fernando Dizzio, Renan Meira Zapata Moreno, Juliana da Silva Henrique, Gustavo Carneiro, Rogério Beier, Milena Natividade, Lucas Montalvão Rabelo e Magali Gomes Nogueira. Não poderia esquecer de registrar meu carinho aos dois amigos latinoamericanos que Stamkartstraat me deu: Jan Garcia e Javier Bernal.

Agradeço também àqueles que, próximos ou distantes, compartilharam afetos para a consecução desta jornada: minha avó Luzia de Paula Bertocchi, minha tia Letícia Maria de Paula Bertocchi, meu primo Éber Fagundes Rodrigues Junior, meu tio Fernando Prazeres Ferreira (*in memoriam*), minha tia Maria José de Paula Freitas Ferreira, e os meus grandes amigos Augusto Alves Pinho Vieira, Caio Tirapani Adum Resende, Gabriel Aleixo Prata, Hugo Baldioti, Luiz Soranço de Paula Sarchis, Marcelo de Castro Cunha Filho, Mariana Leão Silva, Mariana Sacon Frederico, Maurício Henriques Velasco, Paulo José Khoury de Andrade, Pedro Furlani da Conceição, Rodrigo Teixeira Barbosa e Samanta Fonseca. Ao Gustavo Teixeira Barbosa, em particular, pelo incentivo e apoio para que eu aprimorasse o aprendizado da língua neerlandesa.

Por fim, uma palavra do coração para três pessoas mais que especiais. A Laryssa Frezze e Silva, por sua compreensão, amor e carinho. À memória de meu pai, Paulo Darci Prazeres Ferreira, com muita saudade. E minha mãe, Maria Clara de Paula Bertocchi Ferreira, a quem dedico esta dissertação, por seu apoio em todos os momentos de minha vida, mas acima de tudo por ter tornado possível a realização de uma vocação.

RESUMO

FERREIRA, Victor Bertocchi. **O Pincel de Marte:** as representações pictóricas da guerra entre neerlandeses e ibéricos no Atlântico (1621-1669). 2019. 332 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação versa sobre as representações pictóricas neerlandesas referentes à guerra entre as coroas ibéricas e as Províncias Unidas no Atlântico, durante o século XVII. Busca-se examinar, em primeiro lugar, os elementos que compõem as imagens com cenas de batalha e retratos de almirantes e generais. Para tanto, analisa-se a trajetória destes artefatos, a começar pelas representações elaboradas pelos funcionários da Companhia das Índias Ocidentais. Numa segunda etapa, investiga-se o processamento deste material pelos gravadores e editores sediados nas Províncias Unidas, até a sua disponibilização, circulação e consumo nas principais cidades europeias. Deseja-se também perscrutar as tópicas e convenções utilizadas na figuração da Companhia das Índias Ocidentais e das tropas por ela mobilizadas. Por fim, a pesquisa se centra na observação da construção pictórica da alteridade, isto é, na forma como os artífices sediados nas Províncias Unidas representaram os inimigos ibéricos e os povos ameríndios e africanos.

Palavras-chave: Representações pictóricas da guerra – História das Províncias Unidas – Companhia das Índias Ocidentais

ABSTRACT

FERREIRA, Victor Bertocchi. **The Brush of Mars:** the pictorial representations of the war between the Iberian and the Dutch in the Atlantic (1621-1669). 2019. 332 f. Master's Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation deals with the Dutch pictorial representations of the war between the Iberian crowns and the United Provinces in the Atlantic, during the 17th century. It seeks to understand the elements which compose the battle scenes and portraits of admirals and generals. Therefore, we analyze the path of these pictorial artifacts, beginning with the representations produced by the employees of the West India Company, which were later assembled by engravers and publishers in the United Provinces, and finally their circulation and consumption in the main European cities. Besides, it will be investigated the topics and conventions used in the figuration of the West India Company and its officials and soldiers. Lastly, the research focuses on the pictorial construction of alterity, *i. e.*, the way in which the artists based in the United Provinces represented the Iberian enemies and the Amerindian and African peoples.

Keywords: Pictorial representation of war – Dutch Republic – West India Company

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.1: [Carta do Recife, da Ilha de Antônio Vaz e do Arraial do Bom Jesus], anônima, c. 1630 (manuscrita em papel, 58 x 63 cm) 44
Imagem 1.2: *Rouwe afbeeldinge van de gelegentheyt van 't lant by westen het recif van Pernanbuco*, Johannes van Walbeeck, 1632 (manuscrita em papel, 50 x 59) 45
Imagem 1.3: *Grondt-teyckeningh van het Eyland Antoni Vaaz, het recif ende Vastelandt aan de haven van Parnambuco in Brasil, [...] in caert gebracht door den Ingenieur Andreas Drewisch Bongesaltensis in Julio Ao. 1631* (manuscrita em papel, colorida, 44,5 x 69 cm) ... 47
Imagem 1.4: *Grondtteyckeningh van het eylandt Anthony Vaaz, het Recyf ende Vastelandt, ean de haven van Pernambuco in Brasil, [...], in caert gheset door den Ingenieur Andreas Drewisch Longesalthensis Ao. 1631 in julio* (manuscrita em velino, 93,5 x 116) 47
Imagem 1.5: *Cabo de St. Agostinho*, anônima, 1636 (manuscrita em papel, 33 x 42 cm) 49
Imagem 1.6: [Carta do Cabo de Santo Agostinho], anônima, c. 1634 (manuscrita em papel, 41 x 79 cm) 49
Imagem 1.7: *Boca de St. Ana en Curaçao*, anônima, c. 1634 (manuscrita em papel, 51 x 72,5 cm) 50
Imagem 1.8: *Brasiliae, Geographica et Hydrographica, Tabula Nova, continens Praefecturas de cirisi cum Itapuma, de Paranambuca, Itamaraca, Paraiba et Potisi vel Rio Grande*, Georg Marcgraf, 1643 (manuscrita em papel, colorida, 42 x 60 cm) 53
Imagem 1.9: [Carta de Luanda e seus arredores], anônima, c. 1640 (manuscrita em papel, sem coloração, 24 x 36 cm) 55
Imagem 1.10: *Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio 1635*, Hendrik e Willem Hondius, 1635 (gravura em papel, 144 x 100 cm) 63
Imagem 1.11: [Carta de reconhecimento do litoral da Paraíba], anônimo, 1631 (manuscrito em papel, 33,5 x 41 cm) 65
Imagem 1.12: *Grontteyckeninge nae 't ooch gemaect, soo veel als men't heeft begaen connen van Cabo Dalo ofte Paraiba, alwaer den vyant een fort heeft, 't welck wy onder beleyt van Oversten Luytenant Stein Callenfels belegert hebben*, Andries Drewisch, c. 1631 (manuscrito em papel, colorido, 42 x 64,5 cm) 66
Imagem 1.13: *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635 (gravura em papel, 63,6 x 57,7 cm) 67

Imagem 1.14: [Carta do cerco da Paraíba], Cornelis Bastiaansz Golijath, 1634 (manuscrito em papel, 47 x 58 cm) 68
Imagem 1.15: *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 (gravura em papel, 74,5 x 57,3 cm) 69
Imagem 1.16: *Tocht door den Admirael Pieter Pietersen Hein / voor de 2e Mael in de Baya de Todos os Santos / Den 10e Juni 1627*, anônimo, c. 1627 (manuscrito em papel, 31 x 69 cm). 69
Imagem 1.17: *Baya de Todos los Sanctos*, Dierick Ruiters, c. 1620 (manuscrito em papel, 29,5 x 42 cm) 70
Imagem 1.18: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630 (gravura em papel, 94,2 x 75,3 cm) 71
Imagem 1.19: *Ontwerp van Stadt Parnambuco*, Dierick Ruiters, c. 1620 (manuscrito em papel, 30 x 43,5 cm) 71
Imagem 1.20: *Pascaert vam de ghelegentheyt van Parnambuc betrocken door Hessel Gerritsz*, c. 1630 (gravura em papel, 23,2 x 38 cm) 72
Imagem 1.21: Detalhe do mapa mural *Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio 1635*, Hendrik e Willem Hondius, 1635 73
Imagem 1.22: *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo*, Joan Blaeu, 1637 (gravura em papel, 53,6 x 51,1 cm) 74
Imagem 1.23: *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637 (gravura em papel, 61,4 x 39,7 cm) 75
Imagem 1.24: *O Povaçon de Porto Calvo*, Johannes Vingboons, c. 1650 (aquarela em papel, colorida, 39 x 57 cm) 76
Imagem 1.25: *Olinda*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 32,5 x 51,4 cm) 78
Imagem 1.26: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], c. 1647 (gravura em papel, impressão de prova, 38,7 x 51,3 cm) 79
Imagem 1.27: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 38,8 x 51,5 cm) 79
Imagem 1.28: *Dillenbvrgvm*, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 33 x 51,4 cm) 80
Imagem 1.29: *Dillenbvrgum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel) 80
Imagem 1.30: *Armandus Ioannes du Plessis. Cardinalis. Dux de Richelieu* […], Hendrik Hondius e Claes Jansz Visscher, 1634 (gravura em papel, 39 x 29,9 cm) 82
Imagem 1.31: Detalhe de *Figuerlijcke Afbeeldinge ende waerachtighe beschrijvinghe van 't mannelijck ende cloeck ghevecht van vijfthien Soldaten vande onse / teghen sesthien vanden*

Vyandt / gheschiet dese loopende Maent Junij 1622. by het Dorp ter Schilde ontrent Antwerpen, Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 35 x 28,4 cm) 88
Imagem 1.32: Detalhe de *Victorien der Nederl. Ge.oct. O. Compagn. op het Koninkryck van Macasser door den Ed. Heer C. Speelman*, Romein de Hooghe, 1670 (gravura em papel, 50,8 x 54,1 cm) 89
Imagem 1.33: Detalhe de [Conquista de Elmina], anônimo, 1671 (gravura em papel) 90
Imagem 1.34: [O martírio de Matheus], Jan Luyken, 1685 (gravura em papel, 11,9 x 14,6 cm) 91
Imagem 1.35: [Os corpos queimados de David e Levina em Gent], Jan Luyken, 1685 (gravura em papel, 11,7 x 14,6 cm) 91
Imagem 1.36: *Siege de Breda*, Jacques Callot, c. 1628 (gravura em papel, 121 x 141,6 cm) . 93
Imagem 1.37: Cartucho da gravura *Alagoa Ad Austrvm*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51 cm) 95
Imagem 1.38: Cartucho da gravura *Primum Praelium Navale Inter I. Tamaricam et Goianam XII Ianuar*, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51,4 cm) 95
Imagem 1.39: Cartucho de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630* 96
Imagem 1.40: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado em Amsterdam por Joan Blaeu, 1647 (gravura em papel, 124,6 x 169 cm) 96
Imagem 1.41: Detalhe do [Cerco e conquista do Arraial do Bom Jesus], anônimo, 1651 (gravura em papel, 27,6 x 37,5 cm) 97
Imagem 1.42: Detalhe de [A batalha naval de Gibraltar], Claes Jansz Visscher, 1607 (gravura em papel, 43,2 x 84,7 cm) 101
Imagem 1.43: Detalhe de [A batalha naval de Gibraltar], Abraham Willaerts, 1639 (óleo sobre tela, 136 x 204,5 cm) 102
Imagem 1.44: [A Grande Assembleia], [Bartholomeus van Bassen], c. 1651 (óleo no painel e metal, 52 x 66 cm) 103
Imagem 1.45: Detalhe de *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo*, Joan Blaeu, 1637 104
Imagem 1.46: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 105
Imagem 1.47: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624 106

Imagem 1.48: Detalhe da página 69 de *Les Travaux de Mars, ou L'art de la guerre* (gravura em papel) 107
Imagem 1.49: Detalhe de *Praelivm Prope Portvm Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel) 108
Imagem 1.50: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637 (gravura em papel) 108
Imagem 1.51: [Alegoria da Invasão Francesa], Johannes van Wijckersloot, 1672 (óleo sobre tela, 43 x 37,5 cm) 110
Imagem 1.52: [Suporte de lareira com a cena da captura da Frota de Prata], anônimo, c. 1650 (ferro fundido, 110 x 86 cm / 65kg) 111
Imagem 1.53: *Beschrijvinge van 't teghenwoordich belegheren der Stadt Berghen op Zoom* [...], Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 37 x 35 cm) 113
Imagem 1.54: *Nieuwe gecorrigeerde en verbeterde Caerte / van 't belegh der Stadt Berghen op Zoom / belegert op den 18. Julij / Anno 1622*, Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 39 x 36 cm) 113
Imagem 1.55: [Cerco de Bergen op Zoom], Claes Jansz Visscher, [1622] (gravura em papel, 40,8 x 55,5 cm) 114
Imagem 1.56: Detalhe do [Cerco de Bergen op Zoom], Claes Jansz Visscher, [1622] (gravura em papel) 114
Imagem 1.57: *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editado por Visscher em Amsterdam, 1624 (gravura em papel, 33,6 x 39,5 cm) ... 116
Imagem 1.58: *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628 (gravura em papel, 36,7 x 40,8 cm) 117
Imagem 1.59: *Verovring van Couchin op de Cust van Indien*, Pieter Arentsz, 1663 (gravura em papel, 48,4 x 27,5 cm) 118
Imagem 1.60: *Mauritsstadt*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 34,5 x 102,1 cm) 119
Imagem 1.61: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 121
Imagem 1.62: *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*, Hessel Gerritsz, 1628 (gravura em papel, 48,5 cm × 95,8 cm) 122

Imagem 1.63: *Buscoducum, obsessum a Frederico Henrico, principe auransiae, comite de Nassau, etc. calendis May as MDCXXIX*, Claes Jansz Visscher, 1635 (gravura em papel, 74,5 x 75,2 cm) 126
Imagem 1.64: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630 (gravura em papel, 42,3 x 94,6 cm) 128
Imagem 1.65: [Het Paalhuis en de Nieuwe Brug te Amsterdam in de winter], Jan Abrahamsz Beerstraten, c. 1640-1666 (óleo sobre tela. 84 x 100 cm) 131
Imagem 1.66: [Paisagem brasileira], Frans Post, 1652 (óleo sobre tela, 282,5 x 210,5 cm) . 133
Imagem 1.67: *Wahre Eigentliche und recht corrigirte Abbildung des starcken un[d] principal West Indianischen Haffens Totos os Sanctos, unnd der Statt S. Salvador*, Sebastian Furck, 1624 (gravura em papel, 50 x 36 cm) 136
Imagem 1.68: *Relation de la Prinse de la ville de Sainct Salvador, Scitvee dans la Baya de Todos los Sanctos av Brasil, Par Iacqves Vvillekens*, Melchior Tavernier, 1624 (gravura em papel, 54 x 39 cm) 136
Imagem 1.69: [Conquista de Salvador], Andries van Eertvelt, c. 1624 (óleo sobre tela, 67,3 x 106,7 cm) 137
Imagem 1.70: *Secvndvm Praelivm Navale ad Promont. Album vulgo Cabo Blanco XIII Ianvar*, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 33,5 x 51,6 cm) 139
Imagem 1.71: *Secvndum Praelium Navale Ad. Promont. Album. vulgo Cabo Blanco XIII Ian*, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,4 x 51,3 cm) 139
Imagem 1.72: Detalhe de *Secvndum Praelium Navale Ad. Promont. Album. vulgo Cabo Blanco XIII Ian*, [Salomon Saverij], 1647 140
Imagem 1.73: *Vertooningh van de veroveringhe van de Stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco [...]*, anônimo, c. 1630 (gravura em papel, 26,9 x 39,2 cm) ... 141
Imagem 1.74: *Entwerffung von Eroberung der Stadt Olinda [...]*, anônimo, c. 1630 (gravura em papel, 29,4 x 37,4 cm) 141
Imagem 1.75: *Warachtighe Afbeeldinghe vanden wonderbaren ende ghedenckwaerdighen Scheeps-strijdt ende slagh / welcke in Oost-Indien / int ghesichte van de vermaerde Coopstadt Bantam gheschiet is*, Claes Jansz Visscher, c. 1603 (gravura em papel, 41,6 x 28,8 cm) 142
Imagem 1.76: *Pugna navalis qua Hispanos vicere in Duins Angliae Belgae Foederati Ao. MDCXXXIX*, Claes Jansz Visscher, c. 1640 (gravura em papel, 41,8 x 28,8 cm) 143

Imagem 1.77: *Het Veertiende Deel of 'T Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss*, [Gillis van Scheyndel], 1628 (gravura em papel, 18,5 x 14,5 cm) 143
Imagem 1.78: *Het Achtiende Deel of 't Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss.* [...], anônimo, 1630 (gravura em papel, 18,5 x 14,5 cm). 144

Imagem 2.1: Detalhe de *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica [...]*, Salomon Saverij, 1648 (gravura em papel, 43 x 81,2 cm) 151
Imagem 2.2: Detalhe de *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica [...]*, Salomon Saverij, 1648 (gravura em papel, 43 x 81,2 cm) 152
Imagem 2.3: [Medalha sobre a captura da Frota de Prata], Willem Versteegh, 1629 (medalha de prata, 5,9 cm x 109,42 g) 154
Imagem 2.4: [Medalha em homenagem ao coronel Krzysztof Arciszewski], [Sebastiaan Dadler], 1637 (medalha de prata, 6,3 cm) 155
Imagem 2.5: Frontispício de *Beschrijvinghe van West-Indien door Ioannes de Laet* 156
Imagem 2.6: *S. Salvador*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,6 x 35,3 cm) 157
Imagem 2.7: *Grondt-teckening vande stadt en kasteel Porto Rico ende gelegenheyt vande haven*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,5 x 33 cm) 158
Imagem 2.8: *Trvjillo*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,3 x 34,5 cm) 158
Imagem 2.9: *S. Francisco de Campeche*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,2 x 35 cm) 159
Imagem 2.10: *Afbeeldinghe Van t'Fort op Rio Grande ende Belegeringhe*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,9 x 33,4 cm) 159
Imagem 2.11: Detalhe de *Marin D'Olinda / T' Recif de Pernambvco*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 28,5 x 33,2 cm) 160
Imagem 2.12: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630 161
Imagem 2.13: *S. Francisco de Campetie*, Claes Jansz Visscher, 1633 (gravura em papel, 44,5 x 64 cm) 161
Imagem 2.14: Detalhe de *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635 164
Imagem 2.15: Detalhe do [Cerco e conquista do Arraial do Bom Jesus], anônimo, 1651 165

Imagem 2.16: Detalhes de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628 165
Imagem 2.17: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637 166
Imagem 2.18: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 [1ª edição] 168
Imagem 2.19: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628, [2ª edição] 168
Imagem 2.20: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [1ª edição] 169
Imagem 2.21: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [2ª edição] 169
Imagem 2.22: Detalhe de *Afbeeldinge van den vermaerden heldt. Pieter Pietersz Heyn. Generael etc.*, Crispijn van de Passe, 1629 169
Imagem 2.23: [Retrato de Piet Hein], Crispijn van de Passe, c. 1625 (desenho em papel, 14,5 x 11 cm) 170
Imagem 2.24: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637 171
Imagem 2.25: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [1ª edição] 171
Imagem 2.26: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Willem Hondius, 1629 (gravura, 41,8 x 29 cm) 172
Imagem 2.27: [Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq], Willem Hondius, 1633 (gravura em papel, 42 x 29,6 cm) 173
Imagem 2.28: [Retrato de Diederik van Waerdenburgh], Willem Hondius, 1631 (gravura, 42 x 29,5 cm) 173
Imagem 2.29: Detalhe do [Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq], Willem Hondius, 1633 ... 174
Imagem 2.30: *Afbeeldinge van den vermaerden heldt. Pieter Pietersz Heyn. Generael etc.*, Crispijn van de Passe, 1629 (gravura em papel, 27,1 x 20 cm) 175
Imagem 2.31: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Jan Daemen Cool, 1629 (óleo sobre tela, 65 x 50 cm) 176
Imagem 2.32: [Retrato de Piet Hein], Paulus Moreelse, 1629 (100 x 83,5 cm) 176
Imagem 2.33: [Medalha em homenagem à memória de Piet Pietersz Hein], anônimo, 1629 (cunhagem de medalha de prata, 5,3 cm / 39,82 gramas) 177

Imagem 2.34: [Medalha em homenagem à captura da frota de prata por Piet Pietersz Hein], anônimo, c. 1650 (cunhagem de medalha de prata, 6 cm / 89,40 gramas) 177
Imagem 2.35: [Busto de Piet Hein], [Hendrik de Keyser], 1636 (terracota, 80,0 x 38,0 x 34,0 cm) 178
Imagem 2.36: [Escultura de Piet Hein], anônimo, c. 1650 (madeira, 61,0 x 21,0 x 21,0 cm) 178
Imagem 2.37: [Suporte de ferro para lareira], anônimo, 1630 (100 x 86 cm / 57 kg) 179
Imagem 2.38: [Carruagem marítima com Maarten Tromp], Salomon Saverij, 1639 (gravura em papel, 47,8 x 72,4 cm) 181
Imagem 2.39: [Piet Hein ataca o Forte do Mar], Herman Padtbrugge, 1676 (gravura em papel) 182
Imagem 2.40: [Captura da Frota de Prata e Conquista de Pernambuco], anônimo, c. 1650 (xilogravura em papel, 39,5 x 30,5 cm) 183
Imagem 2.41: *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, anônimo, editado por Daniel Joannes Langeweg e Pieter Gerard van Balen, 1766 (gravura em papel, 48,8 x 69,4 cm) 184
Imagem 2.42: Detalhe de *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, anônimo, editado por Daniel Joannes Langeweg e Pieter Gerard van Balen, 1766 185
Imagem 2.43: [Massacre dos moradores de Itaparica], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm) 186
Imagem 2.44: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624 188
Imagem 2.45: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630 188
Imagem 2.46: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624 189
Imagem 2.47: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628 190
Imagem 2.48: [Medalha em celebração às conquistas de Den Bosch, Groenlo, a Frota de Prata, Pernambuco e Wezel por Frederik Hendrik], Anthonis Pietersz van der Willigen, 1630 (prata, 6,7 cm x 60,33 gr) 193
Imagem 2.49: [Conquistas de São Tomé e Angola], anônimo, 1651 194
Imagem 2.50: *Afbeeldinge in wat manier de Silver vloot vanden Generael Pieter Pietersen Heyn veroovert is Anno 1628*, anônimo, 1651 (gravura em papel, 28 x 36,2 cm) 195

Imagem 2.51: *Oranjezaal*, com [Retrato de Amalia van Solms] 196
Imagem 2.52: Parede Norte do *Oranjezaal*, [O Triunfo pela paz conquistada] 197
Imagem 2.53: [Procissão triunfal com oferendas do Oriente e Ocidente], Jacob van Campen 197
Imagem 2.54: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Cornelis van Dalen, 1658 (gravura, 71,6 x 46,5 cm) 198
Imagem 2.55: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Jan de Baen, c. 1668-70 (óleo sobre tela, 151,5 x 114,5 cm) 199
Imagem 2.56: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Theodor Matham, s.d. (gravura em papel, 51 x 39,2 cm, impressão de prova) 200
Imagem 2.57: *Dillenburg*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 201
Imagem 2.58: *Castrvm Minae*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 203
Imagem 2.59: Detalhe de *Castrvm Minae*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 203
Imagem 2.60: *Siara*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 204
Imagem 2.61: Detalhe de *Siara*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 204
Imagem 2.62: *Primum Praelium Navale Inter I Tamaricam et Goianam XII* Ianuar, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51,4 cm) 205
Imagem 2.63: *Castrum Mauritij ad Ripam Fluminis S. Francisci*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 50,8 cm) 206
Imagem 2.64: [Rio São Francisco e Forte Maurício], Frans Post, 1638 (óleo sobre tela, 62 x 95 cm) 207
Imagem 2.65: *Castrum Mauritij*, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 32 x 51,4 cm) 208
Imagem 2.66: [Porto Calvo], Frans Post, 1639 (óleo sobre tela, 61 x 88 cm) 209
Imagem 2.67: *Porto do Calvo*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 34,5 x 51,5 cm) 210
Imagem 2.68: *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 38,4 x 51,2 cm) 210
Imagem 2.69: *Sinus Omnium Sanctorum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 211
Imagem 2.70: *Sinus Omnium Sanctorum*, anônimo, 1647 212
Imagem 2.71: Detalhes da carta *Sinus Omnium Sanctorum*, anônimo, 1647 213
Imagem 2.72: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 213
Imagem 2.73: *Portus Calvus*, anônimo, 1647 (gravura em papel, 39,2 x 50 cm) 214
Imagem 2.74: *Brasilia*, anônimo, 1647 215

Imagem 2.75: *Maurits Graef van Nassau Generael van Brasil*, anônimo, 1640 (medalha de prata, 4,8 x 4,3 cm / 36 g) 217
Imagem 2.76: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647 217
Imagem 2.77: *Theile von America und Africa, worin zu sehen die Conquesten der Niderlander*, anônimo, 1660 (gravura em papel, 15,7 x 12,8 cm) 218

Imagem 3.1: [Taça de coco e prata], anônimo, s.d. (29 cm de altura) 222
Imagem 3.2: *Eygentlyke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westijndien*, Cornelis Dankertz, 1640 (gravura em papel, 23,4 x 33,5 cm) 227
Imagem 3.3: [Batalha naval de Abrolhos em 12 de setembro de 1631], Juan de la Corte, c. 1632 (óleo sobre tela, 150 x 224 cm) 229
Imagem 3.4: *Porto Rico*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,6 x 33 cm) 230
Imagem 3.5: [A expulsão dos neerlandeses da ilha de Porto Rico], Eugenio Cajés, [Antonio Puga] e [Luis Fernández], c. 1634-5 (óleo sobre tela, 290 x 344 cm) 232
Imagem 3.6: *Philippo Avgvsto Lvsitano Monarchae Africo Aethiopico Arabico Persico Indico Brasilico Felicitas et Gloria*, Benedictus Mealius, 1625 (gravura em papel, 18,7 x 25,5 cm) 233
Imagem 3.7: *Planta da Restitvição da Bahia*, João Teixeira Albernaz, 1631 233
Imagem 3.8: *Descripcion de la baia de todos los santos y ciudad de Sansaluador en la costa del Brasil; en que se fortificaron los Olandeses, aora restaurada por don Fradique de Toledo* [...], Alardo de Popma, 1625 (gravura em papel, 42,5 x 35,2 cm) 234
Imagem 3.9: [A recuperação de Salvador], Juan Bautista Maino, c. 1634-1635 (óleo sobre tela, 309 x 381 cm) 236
Imagem 3.10: *Haec Maxima Dona Vigescunt*, Eberhard Kieser, 1625 (gravura em papel, 14,8 x 19 cm) 237
Imagem 3.11: *Insunt Meliora Latentque*, Johann Eckard Löffer, 1630 (gravura em papel, 13,3 x 17 cm) 239
Imagem 3.12: *Kurtze Erzehlung was gestalt die Stadt S. Saluator / sampt der Baya Totos los Sanctos Neben andern Vöstungen von der Spannisch unnd Portugesisch mit Sturm erobert / unnd die Holländer mit grossem verlurst abgetriben worden*, Wilhelm Peter Zimmerman, [1625] (gravura em papel, 33 x 41,5 cm) 240
Imagem 3.13: Medalha de prata em comemoração à vitória naval de António de Oquendo em 1631 241

Imagem 3.14: [Medalha em comemoração à vitória contra os espanhóis], Aert Verbeeck, 1631 (medalha de prata, 5 cm x 45,57 g) 242
Imagem 3.15: Frontispício de *Nova lusitania*, anônimo, 1675 243
Imagem 3.16: Detalhe de *Aerdt ende Eygenschappen van Seignor van Spangien*, anônimo, 1598 244
Imagem 3.17: *Les Trois plus Grand Rodomonts de la Chrestienté / De voornaemste pochers van't Christenryck*, anônimo, c. 1640 (gravura em papel, 37,8 x 44 cm) 245
Imagem 3.18: *Cort Verhael van des Vyants Tocht inde Veluwe / als mede in Groeningerlant 't Jaer 1624*, Claes Jansz Visscher, 1624 (gravura em papel, 47,2 x 33 cm) 246
Imagem 3.19: Detalhe de *Pugna navalis qua Hispanos vicere Belgae Foederati in Duins Angliae Anno MDCXXXIX*, Claes Jansz Visscher, c. 1640 (gravura em papel, 40,6 x 51,6 cm) 247
Imagem 3.20: Detalhe de [A Batalha das Dunas], Salomon Saverij, 1640 (gravura em papel, 41,8 x 52,6 cm) 247
Imagem 3.21: Detalhes de *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*, Hessel Gerritsz, 1628 248
Imagem 3.22: Frontispício de *Practycke van den Spaenschen raedt, Dat is: Clare vertoonighe dat den Raedt door I. Lispium, Er. Puteanun, ende Fran. Campanellam ghegeven / om de vereenighde Nederlanden wederom te brenghen onder 't gebiedt van de Coningh van Spangjen*, [François van Aerssen], 1618 (xilogravura, 6,8 x 10,5 cm) 249
Imagem 3.23: Detalhe da gravura *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624 252
Imagem 3.24: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628 252
Imagem 3.25: Detalhe de *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635 252
Imagem 3.26: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 253
Imagem 3.27: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637 253
Imagem 3.28: Frontispício de *Wieghe Ofte Afbeeldinghe ende aenwijsinghe hoe de Spansche ende Paepsche Princen tegenwoordelijk door haer soet waten alle Coningen ende Princen die*

har souden mogen hinderlick wesen in het oprichten haerer Spaensche Monarhchie in den Slaep wiegen / tot dat sy ghereet sullen zijn ons het net over hooft te trecken, anônimo, 1615 (xilogravura, 10 x 13,2 cm) 255
Imagem 3.29: *Steyger-praetjen tusschen Jan Batavier em Maetroos, over het apprehenderen van den Gouverneur ende Proviciael van gantsch Brasilien, met haer Geselschap*, Claes Jansz Visscher, 1624 (gravura em papel, 36,5 x 22,8 cm) 256
Imagem 3.30: Detalhe da gravura *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624 259
Imagem 3.31: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 259
Imagem 3.32: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637 260
Imagem 3.33: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630 261
Imagem 3.34: Detalhe da gravura *Primum Praelium Navale Inter I. Tamaricam et Goianam XII Ianuar*, [Salomon Saverij], 1647 262
Imagem 3.35: Detalhe da gravura *Quartum Praelium Coniovian Inter et Fluvium Rio Grande XVII Ian*, [Salomon Saverij], 1647 263
Imagem 3.36: Detalhe da gravura *Loanda S. Pauli*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 263
Imagem 3.37: Detalhe da gravura *Perfecte Caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-Stadt ende t' Reciffo* [...], Claes Jansz Visscher, 1648 (gravura em papel, 47 x 58 cm) 264
Imagem 3.38: [O massacre de Cunhaú], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm) ... 265
Imagem 3.39: Cartucho da prancha *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itamaraca*, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 41,9 x 53,7 cm) 271
Imagem 3.40: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647 271
Imagem 3.41: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647 272
Imagem 3.42: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 275
Imagem 3.43: Detalhe de *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 276

Imagem 3.44: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647 277
Imagem 3.45: [Homem brasiliano], Albert Eckhout, 1643 (óleo sobre tela, 272 x 163 cm) . 278
Imagem 3.46: [Homem Tapuia], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 272 x 161 cm) 278
Imagem 3.47: *Omen Brasiliano*, Zacharias Wagener 279
Imagem 3.48: *Omem Tapuija*, Zacharias Wagener 279
Imagem 3.49: [Combate entre neerlandeses e indígenas], Gillis Peeters, c. 1650 (óleo sobre tela) 280
Imagem 3.50: *Caerte des Landschaps vande Goutkust in Guinea*, anônimo, 1629 (manuscrito em papel, 51 x 77,5 cm) 281
Imagem 3.51: [Vista da derrota em Elmina], Hans Propheet, 1629 (manuscrito em papel, 44 x 63 cm) 286
Imagem 3.52: Detalhe da [Vista da derrota em Elmina], Hans Propheet, 1629 286
Imagem 3.53: [Conquista de Elmina], anônimo, 1671 287
Imagem 3.54: [O massacre dos tapuias], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm) ... 288
Imagem 3.55: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647 289
Imagem 3.56: [Ataque ao engenho neerlandês], anônimo, 1651 (gravura em papel, 18,7 x 31 cm) 290
Imagem 3.57: [Homem africano], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 273 x 167 cm) 291
Imagem 3.58: [Mulher africana], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 282 x 189 cm) 292
Imagem 3.59: Detalhe da aquarela *Molher Negra*, Zacharias Wagener 292
Imagem 3.60: [Miguel de Castro, enviado do Rei do Congo], anônimo, c. 1643 (óleo sobre tela, 75 x 62 cm) 294
Imagem 3.61: *Principium quidam Chilensium forsan* 294
Imagem 3.62: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen com um pajem negro], Pieter Nason, c. 1666 (óleo sobre tela, 134,5 x 107) 296
Imagem 3.63: [Retrato de Jan Valckenburgh], Daniel Vertangen, c. 1660 (óleo sobre tela, 128,3 x 102 cm) 297
Imagem 3.64: [Retrato do Almirante Michiel de Ruyter], Ferdinand Bol, 1667 (óleo sobre tela, 184 x 154). 297
Imagem 3.65: [Retrato do Almirante Gillis Schey], Jan Weenix, 1693 (óleo sobre tela, 117,5 x 101 cm) 298

Imagem 4.1: *Baya D Todos os Sanctos*, anônimo, s.d. (*gevelsteen*, 38 x 82 cm) 302
Imagem 4.2: [Um estudioso em seu gabinete], Cornelis de Man, c. 1650-60 (óleo sobre tela, 74,2 x 60,6 cm) 303
Imagem 4.3: [Cena de um bordel], Jacob Duck, c. 1635 (óleo sobre tela, 41,3 x 54 cm)..... 304
Imagem 4.4: [Cena galante], Jacob Duck, c. 1635 (óleo sobre tela 40 x 68 cm) 304

LISTA DE CARTOGRAMAS

Cartograma 1.1: *Hypsometric profile of Salvador*, Andrio Filipe Amaral Soares e Victor Bertocchi Ferreira, 2018.....116

Cartograma 1.2: *Hypsometric profile of Matanzas in Cuba*, Andrio Filipe Amaral Soares e Victor Bertocchi Ferreira, 2018.....118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.1: Impressos avulsos e mapas murais com cenas de batalha da WIC, publicados por gravadores/editores neerlandeses.....60

Quadro 1.2: Anúncio de impressos sobre batalhas da WIC e livros sobre a América nos corantos semanais de Amsterdam (1618-1663).....83

Quadro 1.3: Privilégios referentes a cenas de batalha e retratos ligados à WIC e ao Atlântico.....85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
GAWIC	*Groten Atlas van de West-Indische Compagnie* (Bea Brommer; Henk den Heijer; Jaap Jacobs)
FMH	*De Nederlandsche geschiedenis in platen* (Frederik Muller)
AVS	*Atlas van Stolk*: Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelijk de geschiedenis van Nederland (Gerrit van Rijn; Abraham van Stolk; C. van Ommeren)
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros (USP)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **31**

1 PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DOS ARTEFATOS PICTÓRICOS NAS PROVÍNCIAS UNIDAS **39**

1.1 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO MATERIAL: DO CAMPO ÀS OFICINAS E ATELIÊS 39

1.1.1 O desenho in loco *40*

1.1.2 A elaboração das cenas de guerra nas Províncias Unidas *57*

1.2 CARACTERIZAÇÃO DA VISUALIDADE BÉLICA 86

1.2.1 A encenação pictórica da batalha *86*

1.2.2 As linguagens alegóricas e as convenções *98*

1.2.3 A representação do espaço e do tempo *112*

1.2.4 Os artifícios editoriais e a "retórica" da acurácia *124*

1.3 CIRCULAÇÃO E CONSUMO DAS IMAGENS 128

1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 145

2 A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DAS FORÇAS MILITARES NEERLANDESAS **147**

2.1 A COMPANHIA DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS 147

2.2 OS OFICIAIS 162

2.3 OS SOLDADOS E MARINHEIROS ANÔNIMOS 186

2.4 FREDERIK HENDRIK E JOHAN MAURITS VAN NASSAU-SIEGEN 191

2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 218

3 A CONSTITUIÇÃO PICTÓRICA DA ALTERIDADE NAS REPRESENTAÇÕES NEERLANDESAS DA GUERRA **221**

3.1 A GUERRA DE IMAGENS ENTRE AS PROVÍNCIAS UNIDAS E A MONARQUIA ESPANHOLA . 223

3.2 A REPRESENTAÇÃO NEERLANDESA DOS SÚDITOS DA MONARQUIA ESPANHOLA 243

3.3 A REPRESENTAÇÃO DAS NAÇÕES INDÍGENAS 266

3.4 A REPRESENTAÇÃO DOS POVOS AFRICANOS 280

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 299

CONCLUSÃO **302**

FONTES **309**

OBRAS DE REFERÊNCIA **322**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **323**
ANEXO A – TRADUÇÃO DE *BESCHRIJVINGE DER STADT OLINDA DE PERNAMBVCO* (1643) **330**

0. INTRODUÇÃO

"For both practical and principled reasons, then, war had come to be regarded in the Dutch Republic with a mixture of aversion and dismay. To say as much of an urban society in the wretched aftermath of the Thirty Years' War when the civilization of the central European towns had all but been destroyed is of course to state the obvious. [...] the marked unwillingness of the Dutch to allow the martial ethos status or dignity in its culture not only separated it from the absolute monarchies, where whims of knightly valor and godlike indestructibility could be entertained at court (and occasionally transformed from masque to policy). It also divorced the burgher Republic from the history of the Renaissance city-states with their appetite for internecine conflict and relish in the carrozze dele trionfi *(the triumphal cars). […] Rightly or wrongly, the Dutch understanding of their own commercial power was that it operated independently of, and spite of, military interruptions."*

Simon Schama. *The Embarrassment of the Riches.* 1987[1]

Ao analisar a cultura neerlandesa seiscentista, Schama defende que a guerra era hegemonicamente representada como algo nocivo. Mesmo quando figurada de forma positiva, seus aspectos heroicos seriam pouco ou nada valorizados. Tal perspectiva, em parte assumida por uma oligarquia desejosa em diminuir a carga fiscal a que estava sujeita, poderia fortalecer a compreensão de que o "poder comercial" de seus capitalistas era "independente" das intervenções militares promovidas pelo Estado ou pelas Companhias de comércio. Teria, também, impedido com que o "ethos guerreiro" fosse plenamente incorporado à cultura neerlandesa.

Tendo por base essa e outras reflexões sobre o assim chamado "século de ouro" (*gouden eeuw*), a sociedade e a economia neerlandesas parecem ter se desenvolvido, para recuperar uma expressão de Schama, "a despeito" das guerras em que o Estado se envolveu. Um ótimo exemplo é a historiografia das companhias de comércio neerlandesas: a trajetória de fracasso da Companhia das Índias Ocidentais (a WIC) é descrita como o resultado de uma estratégia em que as aspirações militares teriam suplantado os interesses comerciais. A VOC (Companhia das Índias Orientais), ao contrário, teria subordinado as ações bélicas dos

[1] Simon Schama. *The Embarrassment of the Riches*. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York: Alfred A. Knopf, 1987, p. 253.

governadores ao ganho mercantil de seus diretores.[2] Também no campo da história da arte neerlandesa, compartilha-se a compreensão de que as representações de ações militares eram secundárias dentro do conjunto pictórico produzido no período. Num instigante artigo de Svetlana Alpers, a autora defende que as Províncias Unidas teriam vivenciado uma escassez de quadros com cenas de batalha. Temas militares, de modo geral, não estariam no círculo de interesses dos comitentes, muito menos teriam apelo no mercado geral.[3] Mesmo Johan Huizinga considerava que a sociedade neerlandesa formada no século XVII não poderia ser caracterizada propriamente como "guerreira".[4]

Vista por estes ângulos, o fenômeno da guerra não parece ser um ponto de entrada oportuno à história das Províncias Unidas no século XVII. Se a guerra havia sido danosa aos projetos de expansão comercial no Atlântico, rejeitada pela maior parte da oligarquia neerlandesa e pouco representada nas artes do período, que impactos duradouros ela poderia ter legado ao imaginário social local?

O objeto deste trabalho é precisamente a representação pictórica neerlandesa da guerra entre a Companhia das Índias Ocidentais e as coroas ibéricas pelo domínio do Atlântico, no século XVII.[5] Desejamos compreender qual era a importância dos artefatos pictóricos que estampavam as imagens das batalhas atlânticas, como eles circulavam entre os habitantes das Províncias Unidas e de que maneira representavam os combatentes neerlandeses e os estrangeiros que lutavam contra ou a favor da WIC.

Esta pesquisa trata, outrossim, do lugar da América nas discussões políticas e no imaginário neerlandeses. Em trabalhos recentes, Benjamin Schmidt e Michiel van Groesen vêm ressaltar o papel das representações sobre o Novo Mundo para os habitantes das Províncias Unidas. Se para Schmidt a questão principal é a maneira como a América e seus habitantes são incorporados ao vocabulário político local por meio do que chama de uma "geografia cultural",

---

[2] Veja-se, por exemplo: Femme S. Gaastra. *De geschiedenis van de VOC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002 e Henk den Heijer. *De geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 1994.

[3] Svetlana Alpers. "Painting out of conflict: Dutch art in the seventeenth century". In: *The Vexations of art. Velázquez and Others.* New Haven / London: Yale University Press, 2007, p. 83-109.

[4] J. H. Huizinga, "Dutch Civilization in the seventeenth century". In: *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays.* London: Collins 1968, p. 33-6.

[5] Cabe aqui explicar o porquê de usarmos o substantivo "guerra" no singular. Sob o ponto de vista político e diplomático, o período que vai da criação da Companhia das Índias Ocidentais (1621) até a Restauração Portuguesa (1640) e a Paz de Westfália (1648) insere-se na Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648). As colônias e feitorias portuguesas (não apenas no Atlântico, diga-se) continuaram, entre os anos de 1641 e 1669 (ano da conclusão do segundo Tratado de Haia) como objeto de disputa, numa guerra que então se restringiria às Províncias Unidas e à Coroa portuguesa. Sem embargo das especificidades de cada período, há, todavia, um elemento em comum: a expansão do capitalismo neerlandês, alicerçado nas companhias de comércio, que forçou sua entrada nos circuitos econômicos do Atlântico e do Índico, em prejuízo das posições espanholas e portuguesas construídas no decorrer dos séculos XV e XVI.

Groesen, por seu turno, reconstitui a cultura impressa neerlandesa do período para compreender como as acaloradas intervenções no espaço público afetavam as medidas a serem implementadas no Novo Mundo, bem como os próprios rumos políticos domésticos.[6]

Neste contexto de reavaliação do espaço ocupado nas Províncias Unidas pelas representações acerca da América, a própria intervenção neerlandesa no Atlântico passou a ser objeto de uma revisão historiográfica. É nesse sentido que Wim Klooster ressalta em *The Dutch Moment* a importância dos neerlandeses, organizados em torno da Companhia das Índias Ocidentais, para a quebra do monopólio ibérico e na disputa com as forças inglesas e francesas pela hegemonia do sistema atlântico. Este curto espaço de tempo, de meados do século XVII, poderia ser considerado, nas palavras de Klooster, como "o momento verdadeiramente imperial" da atuação das Províncias Unidas na região.[7]

A tese de Pepjin Brandon, por sua vez, coloca em relevo a importância da constituição dos almirantados e das companhias de comércio (VOC e WIC) dentro de um quadro de relações em que se articulavam guerra, capital e o nascente Estado neerlandês. Embora as Províncias Unidas tenham mantido uma estrutura política em larga medida descentralizada – como demonstra a proeminência das províncias e cidades e das organizações acima mencionadas –, a administração e o exercício da guerra eram executados de uma forma bastante eficiente. Valendo-se das categorias de Charles Tilly, como o conceito de "brokerage state", Brandon demonstra que a persistência de estruturas de "corretagem", em particular os capitalistas que intermediavam as relações entre os Estados Gerais e as tropas ou as organizações que conduziam a guerra em nome das Províncias Unidas, como a Companhia das Índias Ocidentais, foi decisiva para a sustentação da hegemonia neerlandesa no século XVII, uma vez que forneciam ao Estado o levantamento rápido de recursos para o custeio das expedições militares.[8]

Outro campo de discussão em que esta pesquisa se insere refere-se à natureza das produções pictóricas neerlandesas no século XVII. No âmbito da academia brasileira, não é exagero dizer que a caracterização da cultura visual setentrional proposta por Svetlana Alpers em *A Arte de Descrever* tornou-se paradigmática da maneira como as imagens produzidas nas Províncias Unidas deveriam ser compreendidas e interpretadas.[9] A análise das representações

---

[6] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad*. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670. Cambridge: Cambridge University Press, 2006 e Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic*. Print Culture and the Making of Dutch Brazil. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.
[7] Wim Klooster. *The Dutch Moment*: War, trade, and settlement in the seventeenth-century Atlantic World. Ithaca and London: Cornell University Press, 2016.
[8] Pepijn Brandon. Pepijn. *War, capital, and the Dutch State (1588-1795)*. Leiden: Brill, 2015.
[9] Svetlana Alpers. *The Art of Describing*. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

visuais de cenas de batalha discutida neste trabalho, no entanto, foge por completo do modelo alperiano. Retomando em parte – e criticamente – o legado dos iconologistas neerlandeses das décadas de 1970 e 1980 – dos quais o mais importante foi Eddy de Jongh[10] – e as novas interpretações propostas pelos historiadores da arte, os quais, de formas muito distintas, tendem a ressaltar as conexões entre os domínios da pintura e da retórica no século XVII, buscaremos ressaltar os elementos que constituem as representações pictóricas de cenas de batalha.[11]

Nosso estudo conecta-se, ademais, aos trabalhos dedicados à análise do significado da produção visual neerlandesa sobre o Brasil e a América. Além das obras de Benjamin Schmidt e Michiel van Groesen, aqui se juntam os inovadores trabalhos de Kees Zandvliet, Elizabeth Sutton, E. van den Boogaart, Rebecca Parker Brienen, Mariana Françozo e Daniel de Souza Leão Vieira, responsáveis por analisar em seus múltiplos aspectos o conjunto pictórico confeccionado pelos neerlandeses no século XVII, como as características da cartografia da WIC, o significado das representações topográficas de Frans Post, a figuração tipológica dos habitantes da Nova Holanda por Albert Eckhout e os usos políticos dos objetos reunidos no gabinete de curiosidades do Conde de Nassau.[12] Estes trabalhos, não obstante a qualidade e pertinência de suas contribuições, têm por fundamento problemáticas em que a guerra e suas representações aparecem como elementos secundários. Nosso intuito, ao contrário, é eleger o fenômeno bélico como o centro da pesquisa.

Nosso esforço vale-se também da contribuição de Christi Klinkert, um dos raros trabalhos a investigar as conexões entre a guerra e as artes seiscentistas.[13] Ao analisar os chamados *nieuwsprenten* ("impressos de notícias", numa tradução livre) que representavam as

---

[10] Eddy de Jongh. *Questions of meaning*. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting (Translated and edited by Michael Hoyle). Leiden: Primavera Pers, 2000.

[11] Eric J. Sluijter, "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of This Period", In: David Freedberg & Jan de Vries. *Art in History. History in Art*. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, p. 175-207; Thijs Weststijn. *The visible world.* Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch golden age. Translated by Beverley Jackson and Lynne Richards. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. Thijs Weststijn (ed.). *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678)*. Painter, Writer, and Courtier. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. A tese de Daniel de Souza Leão Vieira acerca das pinturas topográficas de Frans Post propõe igualmente uma solução metodológica ao impasse colocado pelo embate entre Svetlana Alpers e Eddy de Jongh. Ver a introdução de: *Topografias Imaginárias*: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010.

[12] Kees Zandvliet. *Mapping for Money.* Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 1998; Elizabeth A. Sutton. *Capitalism and Cartography in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015; Rebecca Parker Brienen. *Visions of Savage Paradise*: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; Mariana de Campos Françozo. *De Olinda a Holanda*. O gabinete de curiosidade de Nassau. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014; Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias imaginárias. Op. cit.*

[13] Christi M. Klinkert. *Nassau in het Nieuws.* Nieuwsprenten van Maurice van Nassaus militaire ondernemingen van de periode 1590-1600. Zutphen: Walburg Pers, 2005.

vitórias militares do Príncipe de Orange, Maurits van Nassau, a autora escrutina os elementos que davam fundamento à figuração das cenas de batalha. O trabalho de Klinkert, além de ressaltar a disseminação e o alcance dos impressos com imagens de guerra nas Províncias Unidas, nos fornece um importante modelo de análise das representações bélicas. A ele, evidentemente, se acrescentam os trabalhos dos historiadores que se debruçaram na história militar neerlandesa e, em especial, da Companhia das Índias Ocidentais, como Geoffrey Parker, Evaldo Cabral de Mello e o mais recente estudo de Bruno Romero Ferreira Miranda.[14]

Apesar de discutirmos questões diretamente ligadas à ocupação neerlandesa das capitanias do norte do Estado do Brasil, é importante destacar que este estudo não se restringe ao chamado "Brasil holandês", objeto de trabalhos seminais como os de Herman Wätjen, Charles Boxer e José Antonio Gonsalves de Mello. São as representações pictóricas das batalhas atlânticas – dentro e fora da Nova Holanda, maneira como os neerlandeses se referiam à sua colônia na América do Sul – e a sua posterior incorporação ao circuito de artefatos e repertório de imagens que esta pesquisa irá se dedicar.

A dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, abordaremos os processos de produção, circulação e consumo dos artefatos pictóricos que estampavam cenas de batalha ou retratos de oficiais militares da WIC. Iniciaremos com a elaboração dos primeiros esboços e desenhos, ainda no Atlântico, passando em seguida para o processo de apropriação deste repertório nos ateliês e oficinas neerlandeses. Dar-se-á particular atenção aos elementos que constituem as cenas de batalha, isto é, a maneira como estas imagens "operavam", do ponto de vista imagético. No segundo capítulo, nosso foco será a representação das organizações e combatentes que atuavam em nome das Províncias Unidas: quais eram as características específicas com que a Companhia das Índias Ocidentais, seus generais, almirantes e soldados eram figurados neste conjunto pictórico. No último capítulo, abordaremos as formas com que estas mesmas imagens representavam os demais povos que participaram das batalhas: espanhóis, portugueses, indígenas e africanos.

É oportuno destacar algumas questões terminológicas. Ao falarmos sobre o Estado independente que nasce a partir das sete províncias do norte dos Países Baixos, usaremos preferencialmente a expressão "Províncias Unidas", ou o termo completo "República das Províncias Unidas". Seus habitantes serão designados por "neerlandeses", sendo "holandês"

---

[14] Geoffrey. *The Military Revolution*. Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; Evaldo Cabral de Mello. *Olinda restaurada:* guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: Editora 34, 2007; Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra:* Origem, cotidiano e resistência dos soldados do exército da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil (1630-1654). Recife: Editora da UFPE, 2014.

utilizado para se referir aos indivíduos da Holanda, uma das sete províncias.[15] Os "Estados Gerais" constituíam o órgão político mais importante da república oligárquica neerlandesa, a partir do qual os representantes provinciais, com paridade de votos, decidiam os rumos políticos do Estado.[16] As Companhias de comércio serão designadas também pelas suas siglas em neerlandês (*West-Indische Compagnie*, WIC, e *Verenigde Oost-Indische Compagnie*, VOC).

Sobre o *corpus* visual com o qual trabalharemos nesta dissertação, também valem algumas observações. As imagens aqui estudadas reúnem retratos, mapas (*caerten*, ou cartas) e vistas, publicadas em variados suportes materiais (papel, telas a óleo, linho, medalhas de prata) e veiculadas de diversas formas (impressos avulsos, livros, pinturas comissionadas ou vendidas no mercado, jogos, capas, copos, suportes de lareira, etc.). Com o auxílio de catálogos[17], dos bancos de dados de arquivos e museus e de obras contemporâneas, selecionamos as imagens que, direta ou alegoricamente, representam batalhas, oficiais e soldados da guerra travada por neerlandeses e ibéricos no Atlântico durante o século XVII. Uma vez que a questão de fundo da dissertação é o imaginário neerlandês sobre este mesmo conflito, o conjunto principal de fontes compõe-se de artefatos neerlandeses produzidos entre 1621 – ano de criação da WIC – e 1669 – ano do segundo tratado de Haia, responsável por encerrar definitivamente as hostilidades. Isto não significa, porém, que foram desconsideradas representações visuais neerlandesas anteriores – referentes, portanto, ao início da Guerra dos Oitenta Anos – ou posteriores – como as gravuras dos livros de Arnoldus Montanus (1671) e Ambrosius Richshoffer (1677). Tais imagens serviram para que pudéssemos investigar os elementos constitutivos da visualidade bélica produzida nas Províncias Unidas seiscentistas, como as temáticas, estilos e formas compositivas empregadas. A título de comparação, também foram incluídas representações destas mesmas batalhas atlânticas confeccionadas na França, no Sacro Império, na Monarquia Espanhola e em Portugal, o que nos permitiu avaliar o grau de disseminação da temática atlântica na Europa, bem como analisar a guerra de imagens entre gravadores e editores.

A ênfase na construção pictórica da representação da guerra não excluiu, evidentemente, as fontes textuais referentes às mesmas batalhas figuradas. Em muitos casos, títulos, legendas, textos em cartuchos ou mesmo relações pormenorizadas dos conflitos, em impressos avulsos ou em livros, foram fundamentais não apenas para a compreensão das

---

[15] Cf. Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. 35.
[16] Cf. Evaldo Cabral de Mello. *O negócio do Brasil.* Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1ª ed. 1998].
[17] Referimo-nos aqui não apenas aos catálogos de exposições, mas, principalmente, às bibliografias de colecionadores e bibliógrafos como Frederik Muller, Abraham van Stolk e Rubens Borba de Moraes.

imagens, mas também para que se avaliasse as diferenças e semelhanças entre formas discursivas que competiam entre si.

Durante a fase de pesquisa, as séries visuais foram divididas em função não apenas de suas técnicas de execução e dos suportes materiais – se se tratava de um desenho, uma gravura, pintura, medalha, etc. – mas também a que gênero ou sub-gênero pictórico a imagem se referia – topografia, retrato, história ou história natural, por exemplo.[18] Ao mencionar um artefato no corpo da dissertação[19], buscamos identificar o título conferido,[20] suas características físicas principais – dimensões, material e técnica de produção –, a data de confecção (nem sempre precisa) e os artífices envolvidos em sua elaboração. Para os impressos, especificamos os gravadores e editores responsáveis, muito embora o trabalho nas oficinas (assim como nos ateliês) pudesse implicar na atuação conjunta de múltiplas mãos, algumas permanecendo anônimas. Estas indicações, portanto, devem aqui ser tomadas, como de praxe, *cum grano salis*: menos do que a efetiva *autoria*, em seu sentido contemporâneo, importa saber a participação no processo de produção e a responsabilidade editorial e comercial pelo artefato.

Grande parte das imagens aqui discutidas foram vistas nos próprios arquivos e museus, em suas versões físicas. Muito deste material, é verdade, já se encontra disponível em acervos virtuais na forma de objetos digitais de uso livre – o que facilita, portanto, a reprodução neste trabalho. Quando tivemos acesso apenas ao material digital ou às versões fac-símiles, isto será inequivocamente mencionado. Apesar das facilidades de manipulação e estudo que as reproduções em alta resolução permitem ao historiador, a análise dos artefatos físicos é decisiva e, para muitas das questões referentes à circulação e consumo, incontornável.

Como muitas das fontes aqui mencionadas fazem já parte de um certo cânone associado à história do "Brasil holandês" ou, o que é mais espinhoso, a uma certa narrativa que reforça a excepcionalidade neerlandesa do século XVII – consagrada na própria expressão *gouden eeuw* –, nosso objetivo será sempre o de recolocar os artefatos em seus circuitos de produção e consumo, de forma a que as relações sociais – e não os objetos em si – por eles mediadas transformem-se em nosso foco de análise. No entanto, pela própria natureza deste

---

[18] Como veremos adiante, em muitas dessas imagens há uma mescla de gêneros.

[19] Nos livros atuais, há muitas expressões não coetâneas utilizadas para designar alguns destes artefatos, como "nieuwsprenten" e "news maps", que designam os impressos avulsos que estampavam mapas e textos. Para muitos autores, estes "mapas de notícias" constituiriam um gênero próprio. Não cremos, todavia, que as características pictóricas identificadas nestes artefatos não pudessem ser extrapoladas, sem embargo das especificidades materiais, aos quadros e medalhas produzidos à época, ou aos impressos referentes a acontecimentos não-militares. Sempre que possível, procuramos utilizar as expressões da época.

[20] Caso não haja um título inequívoco, a identificação da temática da imagem será apresentada em colchetes, como forma de destacar a atribuição contemporânea.

material e pelo escopo da pesquisa, há limites que não serão transpostos, sob pena de comprometer a acuidade da investigação. Assim, por mais que, espanhóis, portugueses, indígenas e africanos sejam representados nestes artefatos, são as categorias neerlandesas e o imaginário da guerra dos habitantes das Províncias Unidas o nosso objeto último.

1. PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DOS ARTEFATOS PICTÓRICOS NAS PROVÍNCIAS UNIDAS

Todos os artefatos, em sua materialidade, apresentam-se aos olhos dos sujeitos circundantes. Possuem, portanto, uma dimensão visual. Os artefatos dos quais falaremos, todavia, particularizam-se por estampar imagens construídas a partir da Arte da Pintura. Não se trata, porém, necessariamente, de quadros pintados a óleo: os desenhos, as gravuras, as telas e as medalhas do século XVII, independente do suporte e da técnica considerados, reportavam-se em maior ou menor medida às relações estabelecidas entre a retórica e a pintura.

O tema deste capítulo são os artefatos pictóricos que estampavam as cenas das batalhas atlânticas travadas entre as Províncias Unidas e as coroas ibéricas no século XVII. Nosso foco são as gravuras, pinturas, medalhas comemorativas e objetos de uso doméstico. Quais eram os modelos para sua confecção? Quais as características das representações elaboradas no Atlântico? Quem as produzia e em quais contextos? Analisaremos, em seguida, a construção dos artefatos na Europa: quem eram os artífices responsáveis pela sua elaboração, que papel desempenhavam na produção da imagem e como se relacionavam com os seus comitentes?

Dos artífices seguiremos às representações em si: quais eram os seus elementos pictóricos constitutivos? Quais as convenções utilizadas? Como a batalha era encenada? Em que medida o tempo e o espaço das narrativas visuais eram construídos? E quais os artifícios empregados pelos gravadores e editores?

Na última seção, voltaremos nossa atenção à circulação e consumo dos artefatos. A quem eram destinados? Qual era a relação entre a materialidade do suporte e a disseminação visual? E como eram utilizados pelos seus compradores?

1.1 O contexto de produção material: do campo às oficinas e ateliês

Em sua tese de doutoramento, Mariana Françozo nos mostra como se deu a formação do gabinete de curiosidades de Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) durante o seu governo na Nova Holanda. A partir de objetos obtidos entre povos dos dois lados do Atlântico, Nassau organizou uma volumosa coleção, levada em 1644 à Europa, e nela repartida. Enquanto nobre que se fazia representar como príncipe humanista, as penas, plumas, clavas, mantos, animais empalhados e espécimes vegetais constituíam não apenas meios de circulação dos

saberes entre o Novo e o Velho Mundo, mas também – se não sobretudo – em instrumentos de troca de dons, fosse em um contexto atlântico, fosse num contexto europeu.[1]

Além de objetos da cultura material de indígenas e africanos e da *naturalia* granjeada, Nassau reuniu em sua *kunstkammer* representações pictóricas do espaço, dos povos, animais, das plantas e também de seus próprios "feitos militares". Ao mobilizar pintores, topógrafos, astrônomos e oficias da Companhia, "a parte do Brasil que cabia à Bélgica" ganhou assim uma expressão visual, que conferiu corpo e unidade à história de sua administração na colônia neerlandesa.[2]

A formação e a dispersão do gabinete de curiosidades de Nassau ilustram alguns dos mais importantes aspectos da rede descentralizada por meio da qual as imagens feitas na América eram reprocessadas e distribuídas pela Europa. De um lado, um conjunto relativamente difuso de agentes que elaboravam esboços e desenhos sobre os habitantes, as localidades e os acontecimentos bélicos do Atlântico. Do outro, as iniciativas dos diretores, dos altos oficiais da WIC e também dos gravadores e editores sediados nas Províncias Unidas de fazer convergir o volume de informações, manejando assim o fluxo de representações visuais que atingiam o público neerlandês e, em menor medida, europeu. Os artefatos poderiam, no entanto, seguir caminhos imprevistos, e as imagens por eles veiculadas seriam então reapropriadas em novos objetos, a estampar representações nem sempre positivas à iniciativa mercantil neerlandesa.

Nas presentes seções, percorreremos as etapas iniciais desta rede. Como móveis imutáveis sujeitos a forças centrípetas e centrífugas, serão analisados, em primeiro lugar, os tipos de representação, seus gêneros e os suportes em que foram construídos. Na segunda parte, veremos de que maneira as imagens confeccionadas *in loco* eram reprocessadas nas oficinas e ateliês das Províncias Unidas.

1.1.1 O desenho in loco

A conquista da cidade de Olinda e a consolidação da presença neerlandesa no porto do Recife[3] deram à WIC uma base operacional no continente americano, a partir da qual os ataques

---

[1] Mariana de Campos Françozo. *De Olinda a Holanda:* o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

[2] Daniel de Souza Leão Vieira desenvolve em sua tese a relação entre a representação do espaço e a construção da história da administração nassoviana. Cf. *Topografias Imaginárias*: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010.

[3] À época referenciado nos mapas e vistas neerlandeses como "Povo", derivado do termo "povoação". Cf. Claes Jansz Visscher. *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert by den E. Generael Hendrick C. Loncq, Anno 1630.* Amsterdam, [1630].

aos impérios atlânticos espanhol e português puderam ter sequência. Como parte das ações de conquista, coube aos almirantes, pilotos, capitães, oficiais militares e engenheiros da Companhia o levantamento hidrográfico e topográfico das regiões sob o alvo neerlandês. Conforme observa Kees Zandvliet, tais ações passaram a ser coordenadas e organizadas a partir do Recife, que funcionou como uma espécie de "centro hidrográfico" da WIC, em semelhança à posição ocupada pela Batávia nas operações da VOC no Oriente.[4]

Sem embargo do papel articulador do Recife na elaboração de cartas náuticas e topográficas referentes ao Atlântico, a totalidade da produção visual a cargo dos funcionários da Companhia e o seu posterior envio às Províncias Unidas não se enquadravam num modelo "centralizado" de fluxo de informações. Antes da conquista de uma cabeça de ponte em Pernambuco, aliás, as representações pictóricas acerca dos sucessos das expedições navais e das batalhas eram despachadas, muitas das vezes, logo após o desfecho dos acontecimentos, em embarcações ligeiras que rumavam diretamente à Europa. Mesmo após 1630, o fluxo de imagens não passava necessariamente pelas mãos dos altos oficiais e conselheiros do Recife: além do sistema de navegação no Atlântico facilitar às expedições navais o envio direto de cartas, desenhos e rascunhos das batalhas ao Conselho dos Dezenove[5], a administração das conquistas da WIC no Atlântico Sul, por exemplo, não ficou sob a tutela de um governo central, a despeito das tentativas de Johan Maurits van Nassau-Siegen em sentido contrário.[6]

Ademais, a passagem do conde de Nassau no Brasil é também emblemática das iniciativas de representação pictórica que se sobrepunham à cadeia de produção visual da

---

[4] Kees Zandvliet. *Mapping for Money*. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 1998, p. 171-5.

[5] A VOC possuía um sistema de navegação relativamente fixo, no qual três frotas partiam da Europa (*kermisvloot*, em setembro, *kerstvloot*, ou "frota de Natal", e *Paasvloot*, a da Páscoa); de início, apenas uma frota fazia o retorno, a partir da Batávia (entre dezembro e janeiro). A partir de 1665, porém, com o avanço da Companhia no Sudeste Asiático, o Ceilão também se transformou num ponto de chegada e partida das frotas, facilitando a exportação da pimenta e da canela. Em todo o caso, as operações logísticas da VOC eram, em comparação ao sistema atlântico no qual a WIC operava, muito mais complexas, custosas e lentas, o que exigia maior controle e cálculo dos diretores. Cf. Femme S. Gaastra. *De geschiedenis van de VOC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002, p. 111-119. Com as vantagens navegacionais franqueadas pelo Atlântico e o seu sistema, os oficiais da WIC usualmente despachavam, após um confronto ou conquista de determinado entreposto, um navio ligeiro às Provínicas Unidas, para que assim relatassem aos diretores sobre os sucessos da empresa. Piet Hein, por exemplo, em 26 de Agosto de 1628, logo após capturar a frota de prata espanhola, despachou dois iates à frente da frota neerlandesa, não apenas para dar notícia dos acontecimentos, mas também para pedir uma escolta nas proximidades do Canal da Mancha, usualmente infestada por piratas de Dunquerque. Cf. Wendy de Visser. *Piet Hein en de zilvervloot*. Oorlog en handel in de West. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2001, p. 12.

[6] Apesar das tentativas de Nassau para assegurar o governo das praças africanas recém-conquistadas na África Centro-Ocidental – isto é, Angola e São Tomé –, os diretores da WIC nomearam um governador próprio para a região, aumentando para cinco o número de governadores em sua área de monopólio: Brasil, Luanda, São Jorge da Mina, Curaçao e Nova Amsterdam. Cf. Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 56 e 214-5.

Companhia. Trazendo à Nova Holanda uma comitiva composta por letrados e pintores, o então Governador-General reconhecia a importância do registro visual de seus feitos, do espaço, dos animais e das plantas da colônia. Em *Rerum per octennium in Brasilia*, escrito por Caspar van Baerle e publicado na tipografia de Joan Blaeu em 1647, encontramos a síntese do projeto nassoviano para a história de sua administração no Brasil. Tal obra não teria sido possível, todavia, sem os trabalhos *in loco* levados a cabo por Frans Post, cujos desenhos transformaram-se nas vistas gravadas por Jan van Brosterhuizen, ou mesmo de Georg Marcgraf, cujos levantamentos topográficos resultaram no mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*, divido em quatro pranchas no livro de Van Baerle.

É possível que Nassau não tenha sido o único dos oficiais da WIC a perceber o poder das imagens para a construção de sua reputação pública. O embate descrito por Van Baerle envolvendo o coronel polonês Krzysztof Arciszewski (1592-1656) e o conde em 1638 ilustra a maneira como as redes atlânticas de informação poderiam ser ativamente manejadas pelos oficiais com contato privilegiado nas Províncias Unidas, a despeito das instituições centrais sediadas no Recife. Da sutil narrativa de Van Baerle depreende-se que Arciszewski, através de cartas enviadas diretamente aos diretores da Companhia, e sem o conhecimento de Nassau ou do Conselho Secreto, desautorizou as estimativas do governador acerca da força das guarnições estacionadas e da quantidade de armamentos, munição e vitualhas contidas nos armazéns da Nova Holanda. Na ocasião, o coronel polonês acabou perdendo a disputa com o Conde, sendo posteriormente enviado de volta às Províncias Unidas. Não obstante o fim de sua carreira militar no Brasil, Arciszewski tornou-se conhecido do público neerlandês, em parte pelos registros visuais das batalhas de que participou. A mais famosa delas é a vitória da WIC em Porto Calvo (1637), cujo mapa por ele elaborado serviu de base para as publicações de Joan Blaeu e Jan van Hilten em Amsterdam. Outros registros visuais, conforme veremos no próximo capítulo, atestam a importância das representações visuais na construção de sua imagem pública nas Províncias Unidas.

Há que se lembrar, por fim, dos esboços, desenhos a lápis e aquarelas elaborados em cadernos e diários de uso privado. Fossem artífices da comitiva de Nassau, funcionários da WIC ou habitantes comuns da Nova Holanda, é plausível supor que outras representações pictóricas foram feitas fora do âmbito das atribuições e serviços designados. E, mesmo com as tentativas

de controle da comunicação, a Companhia não poderia conter por completo a transmissão de imagens entre a América e a Europa.[7]

As cartas e vistas topográficas produzidas no Atlântico eram marcadas pelo contexto específico de produção e pelo tipo de informação que se desejava ou se podia, de momento, repassar. Para além das missivas e dos relatórios enviados pelos agentes que trabalhavam nas distantes colônias, o repertório visual elaborado em primeira mão também trazia os rumos dos acontecimentos atlânticos aos olhos dos diretores. Logo após a conquista da cidade de Olinda e do porto do Recife, a tarefa dos engenheiros e almirantes da Companhia foi a de mapear a faixa litorânea conquistada e o interior imediato às posições neerlandesas. Numa carta possivelmente elaborada ao fim do inverno de 1630 (**imagem 1.1**)[8], o cartógrafo anônimo desenhou pormenorizadamente a localização das "estancias"[9] luso-brasileiras espalhadas pela Várzea do Capibaribe. De um lado, mostram-se as posições mais próximas ao Recife e Antônio Vaz, como o posto de guarda (*voorwacht*) de Martin Soares (letra T), a "Estancia de Los Afogados" (letra X), além da "Estancha de Casimba" (letra B) e da "Casa Seca" (letra V), ambas desocupadas pelo inimigo. Por outro, estão representadas o curso dos rios Capibaribe e Beberibe e as áreas ocupadas pelos inimigos ao longo dos caminhos, em particular o "Riaell" (o Arraial de Bom Jesus), aqui figurado como uma fortificação bastionada de 6 pontas. A preocupação com as posições do inimigo e a necessidade de se romper o cerco são tamanhas que o autor não se dá ao trabalho de assinalar os nomes das fortificações já dominadas pelos neerlandeses.

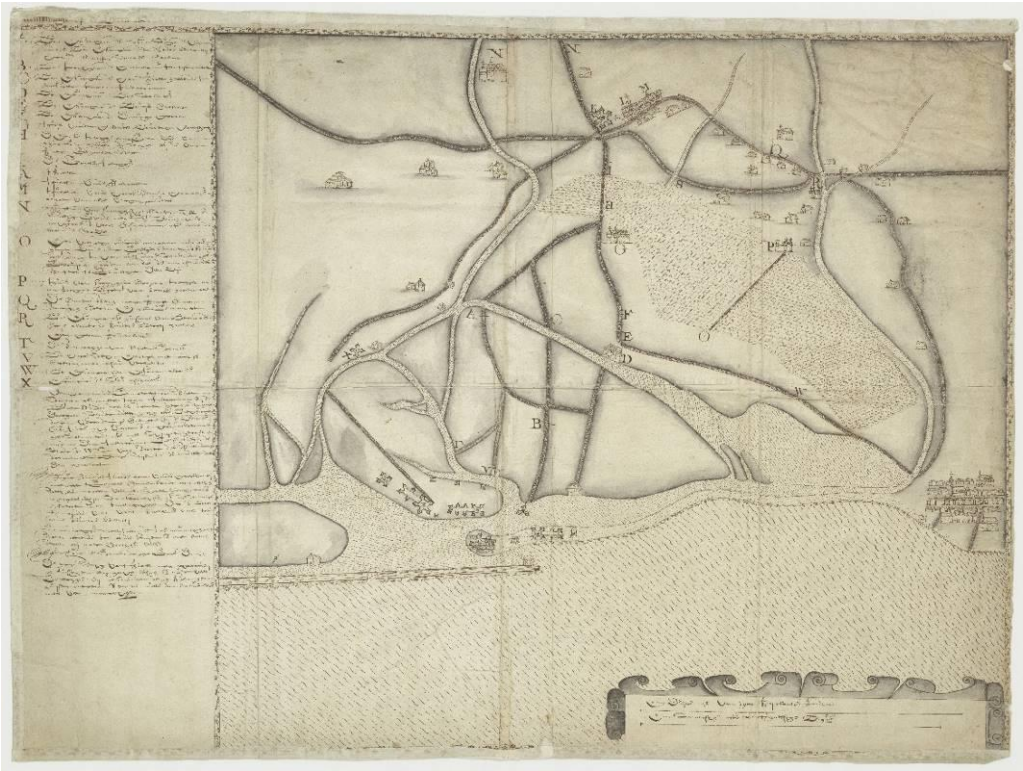
---

[7] De acordo com Bruno Romero Ferreira Miranda, "os militares eram proibidos de escrever missivas a amigos ou conhecidos que tratassem a respeito do comércio, da guerra ou do comportamento de algum funcionário da WIC no Brasil, sob pena de três meses de salário. Cartas desse teor só poderiam ser remetidas aos diretores da Companhia ou às respectivas Câmaras". Cf. *Gente de Guerra*: Origem, cotidiano e resistência dos soldados do exército da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil (1630-1654). Recife: Editora da UFPE, 2014, p. 196-7. Não me parece equivocado assumir que a transmissão de imagens sobre a guerra também estivesse proscrita. Em todo o caso, artefatos como o *Thierbuch*, de Zacharias Wagener, ilustram esse movimento extra oficial: quantos esboços e desenhos, ainda que rudimentares, não foram enviados às Províncias Unidas em missivas de funcionários, soldados e oficiais, levados por eles em seus pertences ou feitos de memória quando retornados às suas casas?

[8] No texto que acompanha a carta lê-se: *Dit Caertien is Gemaeckt op 't Winter Saijsoen* ("a carta foi feita na estação de inverno").

[9] O termo estância aqui mencionado apresenta conotação militar. Veja-se, por exemplo, ainda que para um período posterior: Raphael Bluteau. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Volume 3. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721, p. 307.

Imagem 1.1: [Carta do Recife, da Ilha de Antônio Vaz e do Arraial do Bom Jesus], anônima, c. 1630 (manuscrita em papel, 58 x 63 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 708.[10]

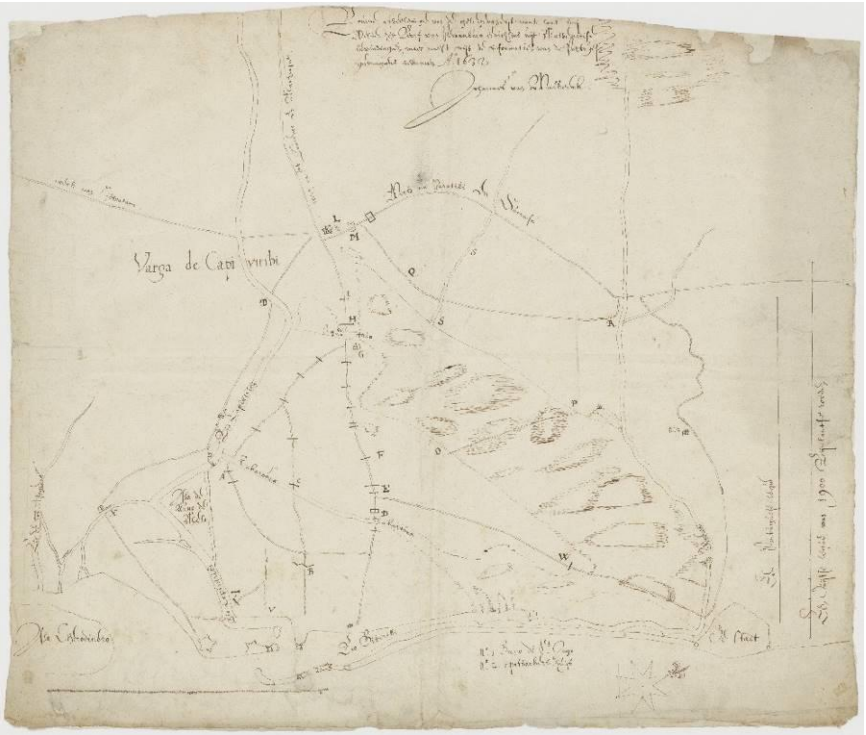
Ainda no início de 1632, a situação da WIC em Pernambuco era incerta. Uma carta elaborada pelo almirante Johannes van Walbeeck traz uma imagem parecida do *front* em *Rouwe afbeeldinge van de gelegentheyt van 't lant by westen het recif van Pernanbuco* [...] (**imagem 1.2**). Van Walbeeck, que havia chegado ao Recife em abril de 1630, era à época o comandante adjunto de uma expedição destinada ao Chile e à *Terra Australis*. A parada no Brasil, a princípio provisória, acabaria se tornando permanente, sendo a viagem à costa ocidental da América do Sul enfim cancelada em 1632 por falta de recursos. Entrementes, Van Walbeeck foi apontado membro do Conselho Político e Almirante da WIC na colônia, ao que lhe foi encarregado coordenar as atividades cartográficas, dentre as quais o mapeamento da costa brasileira. Anos mais tarde, liderou a expedição que viria conquistar Curaçao (1634).[11]

---

[10] As imagens do Nationaal Archief foram consultadas apenas em suas versões digitais, disponíveis em seu próprio sítio.

[11] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 171-3. Zandvliet ressalta que a posição de Almirante da WIC tinha um peso central na organização da produção hidrográfica. Van Walbeeck completaria sua educação cartográfica no inverno de 1631/32, enquanto fez uma rápida volta à Europa, recebendo na ocasião alvará de topógrafo.

Imagem 1.2: ***Rouwe afbeeldinge van de gelegentheyt van 't lant by westen het recif van Pernanbuco,*** **Johannes van Walbeeck, 1632 (manuscrita em papel, 50 x 59)**



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 2165

A carta elaborada por Van Walbeeck em 1632 sobre a várzea do Capibaribe (*Varga de Capibiribi*) provavelmente baseia-se na carta anônima de c. 1630, não apenas pela escala aproximada e pelos rios e caminhos retratados, mas pelos objetos geográficos, que também recebem a mesma notação alfabética. Há, evidentemente, acréscimos e melhoramentos importantes, como a representação das posições neerlandesas na Ilha de Antônio Vaz, além das marcações das ocupações inimigas. Van Walbeeck, afinal, não se valeu apenas de levantamentos topográficos para a confecção da carta, mas também das informações colhidas entre prisioneiros portugueses, como se lê no próprio texto inscrito: "em parte pelas descobertas Matemáticas, mas sobretudo a partir de informações vindas dos prisioneiros portugueses".[12]

Ainda sobre o período inicial da conquista neerlandesa, dois bons exemplos são as cartas manuscritas e coloridas elaboradas pelo engenheiro Andreas Drewisch em julho de 1631, que esteve encarregado de desenhar o plano do Recife e da ilha de Antônio Vaz.[13] Traçadas

---

[12] Texto original: "eenigsins uyt Mathematische bevindingen, maer meest uyt de informatien van de Portugese gevangens bekomen". Como exemplo de apropriação das informações inimigas, veja-se o mapa de Itamaracá (NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 701), no qual uma pequena carta com topônimos portugueses foi colada numa carta neerlandesa.

[13] São elas: *Grondt-teyckeningh van het Eyland Antoni Vaaz, het recif ende Vastelandt aan de haven van Parnambuco in Brasil, soodanigh als die tegenwoordigh voor de West Indische Comp. met schansen, redouten*

numa escala maior do que os dois mapas acima mencionados, Drewisch colocou no centro das plantas (*grondt-teckening*) os fortes já existentes, em linhas grossas, e as fortificações projetadas, a serem construídas nos anos seguintes, em pontilhado (**imagens 1.3** e **1.4**).[14] O que se observa nestas cartas é o resultado de um cuidadoso levantamento topográfico da península e da ilha, feito com uma clara preocupação de organizar o sistema defensivo da diminuta área dominada pela WIC. Os primeiros anos da presença neerlandesa foram, afinal, marcados pelo cerco português às posições da Companhia: a precária condição militar fazia aumentar o interesse dos diretores pelas informações dos fortes e baterias, bem como dos postos de guarda do inimigo, os quais podem ser vistos do outro lado do Rio dos Afogados em ao menos quatro posições.[15]

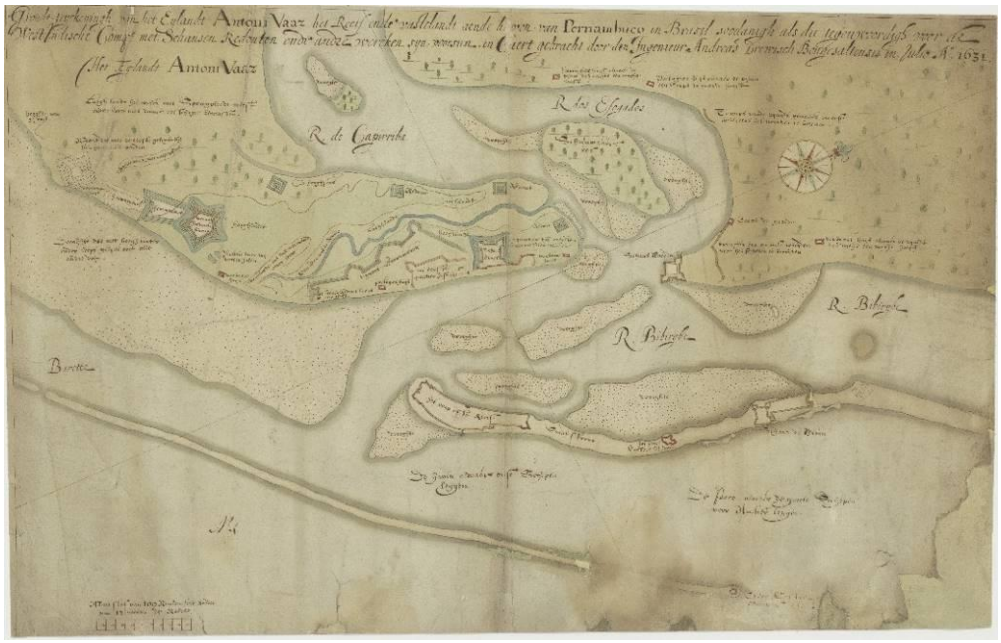
---

ende andere werken zyn voorsien, in caert gebracht door den Ingenieur Andreas Drewisch Bongesaltensis in Julio Ao. 1631 (NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 711) e *Grondtteyckeningh van het eylandt Anthony Vaaz, het Recyf ende Vastelandt, ean de haven van Pernambuco in Brasil, so als deselve nu tegenwoordich voor de Geoctroyeerde Westindische Compagnie met Forten, Redouten ende andere wercken syn voorsien, in caert gheset door den Ingenieur Andreas Drewisch Longesalthensis Ao. 1631 in julio* (NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 712).

[14] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 200; GAWIC, p. 240-1.

[15] São elas a "casa queimada na qual o inimigo mantém de dia um posto de guarda" ("*verbant huijs alwaer de vijandt des daegs een wacht heeft*"), uma "barricada do inimigo feita para cercar as obras dos nossos trabalhadores" ("*travers vande vijandt gemaeckt om onse arbeijders het wercken te bezetten*"), uma "casa portuguesa na qual o inimigo tem um corpo de guarda" ("*Portugies huijs alwaer de vijant een Corps de Guard heeft*") e "uma casa portuguesa na qual o inimigo possui à noite um posto de guarda" ("*Portugies huijs alwaer de vijant des nachts een wacht heeft*"), organizadas num arco leste-oeste entre as proximidades do *Schans Wardenburg* e as baterias ("*redouten*") da Ilha de Antônio Vaz.

Imagem 1.3: ***Grondt-teyckeningh van het Eyland Antoni Vaaz, het recif ende Vastelandt aan de haven van Parnambuco in Brasil, [...] in caert gebracht door den Ingenieur Andreas Drewisch Bongesaltensis in Julio Ao. 1631*** **(manuscrita em papel, colorida, 44,5 x 69 cm)**



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 711

Imagem 1.4: ***Grondtteyckeningh van het eylandt Anthony Vaaz, het Recyf ende Vastelandt, ean de haven van Pernambuco in Brasil, [...], in caert gheset door den Ingenieur Andreas Drewisch Longesalthensis Ao. 1631 in julio*** **(manuscrita em velino, 93,5 x 116)**

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 712

Não bastava, porém, apresentar aos diretores as informações geográficas e militares do *front* brasileiro. Era necessário fazer ver – em particular, os esforços que eram levados a cabo pelos distantes funcionários. Não por acaso, em missiva que acompanhava a carta anônima de c. 1630, seu autor esperava que os diretores "até certo ponto poderão estimar nossa situação e posição, mas não da maneira adequada, pois nós gostaríamos de apresentá-las aos Senhores em pessoa".[16] Para ganhar a benevolência das Câmaras e do Conselho dos Dezenove e tornar o ausente presente, os engenheiros, almirantes e oficiais da WIC trabalhavam também na disposição gráfica das cartas confeccionadas, assim como na seleção dos suportes materiais adequados. Com efeito, o anônimo autor da carta não deixou de desenhar um cartucho para as escalas de milhas e uma moldura com motivos arabescos circundando toda a composição (**imagem 1.1**). Andreas Drewisch, além do cuidado caligráfico na escrita dos títulos e topônimos, e do desenho da Rosa dos Ventos, coloriu as duas versões do mapa do Recife e da Ilha de Antônio Vaz. O engenheiro, contudo, foi além: enquanto a primeira carta foi elaborada em papel, com um tamanho reduzido (44,5 x 69 cm), a segunda versão, de dimensões sensivelmente ampliadas (93,5 x 116 cm), foi desenhada em velino, suporte de qualidade superior. Resta saber para quem as cartas foram destinadas.[17]

Não há dúvidas, porém, de quem foi o destinatário da carta *Cabo de St. Agostinho*, elaborada em 1636 (**imagem 1.5**). O autor anônimo, que se preocupou em adicionar uma modesta coloração, desenhou também um cartucho com a legenda explicativa dos sinais alfabéticos da carta.[18] Ornamentada com folhas e com a marcação do norte geográfico, o cartucho também apresenta no centro um pequeno monograma da WIC (GWC), encimado pela letra Z, em referência à Câmara da Zelândia.[19] O objeto distingue-se notavelmente da carta elaborada quando do ataque ao Cabo, orquestrado por Jan Cornelisz Lichthart, Johan Gijssenlingh e Sigismund von Schoppe em 1634 (**imagem 1.6**).

---

[16] "[De kaart] eenigher mate onse gestaldt ende gelegentheijd sult connen affmeten maer niet in sulcken voeghen als wij wel wenschen Ued levendigh te moghen verthoonen". Cf. GAWIC, p. 234.

[17] Zandvliet, na nota 47 do capítulo 10, afirma que a versão de maiores dimensões (4.VEL 712) foi feita por Drewisch no Brasil, enquanto a versão menor (4.VEL 711) foi copiada por Hessel Gerritsz em sua oficina em Amsterdam. O autor, todavia, não indica na nota de onde retirou essas informações. Cf. Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 293, nota 47.

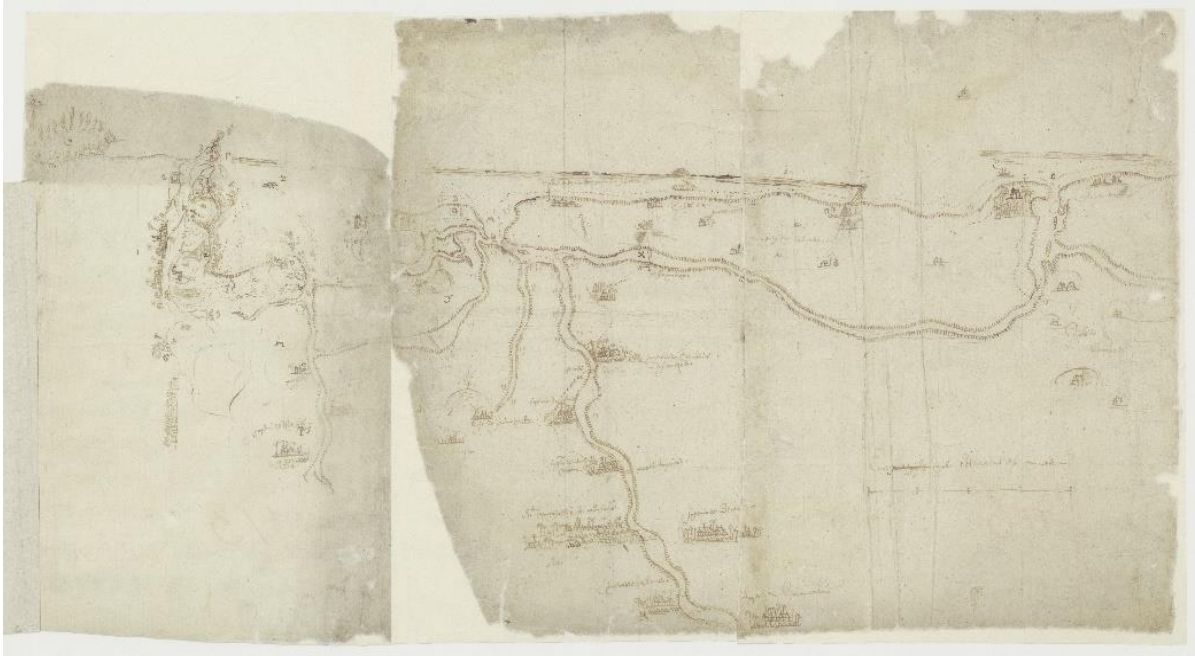
[18] Bea Brommer e Henk den Heijer levantam a hipótese de a carta ter sido confeccionada por Tobias Commersteijn. Cf. GAWIC, p. 262.

[19] É relevante salientar que boa parte da documentação ainda existente sobre a WIC deriva dos antigos arquivos da Câmara da Zelândia.

Imagem 1.5: *Cabo de St. Agostinho*, anônima, 1636 (manuscrita em papel, 33 x 42 cm)

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 715

Imagem 1.6: [Carta do Cabo de Santo Agostinho], anônima, c. 1634 (manuscrita em papel, 41 x 79 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 713

Fora da Nova Holanda, os funcionários da WIC também procederam ao minucioso levantamento topográfico do espaço. Em 1634, com a conquista de Curaçao, a Companhia

passou a ter um entreposto nas pequenas Antilhas, bem à boca do litoral da Venezuela. Anos mais tarde, após um início pouco promissor, a ilha se transformaria no centro neerlandês de operação do tráfico de escravos, a partir da qual as colônias espanholas, francesas e, em menor medida, inglesas, eram abastecidas.[20] Quando do início da ocupação de Curaçao pela WIC, logo em novembro de 1634, Johannes van Walbeeck, o mesmo que havia trabalhado no Brasil, realizou o mapeamento de toda a costa.[21] No período inicial, foram elaborados também os projetos de fortificação das principais entradas e baías, como podemos ver na planta anônima *Boca de St. Ana en Curaçao* (**imagem 1.7**). A representação, que apresenta em escala ampliada a entrada da referida Baía, indica em primeiro lugar o local em que se encontrava um reduto feito de terra com 10 peças de artilharia, primeiro estabelecimento defensivo da localidade. A planta trazia também o desenho para a construção de um forte de pedra com 5 baluartes, cujas pontas deveriam distar 25 *roeden* (94 metros aproximadamente) umas das outras.

Imagem 1.7: *Boca de St. Ana en Curaçao*, anônima, c. 1634 (manuscrita em papel, 51 x 72,5 cm)

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 595

[20] Johannes Menne Postma. *The Dutch in the Atlantic Slave Trade.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pp. 26-29.
[21] GAWIC, p. 114.

Mas o melhor exemplo do trabalho hidrográfico e topográfico neerlandês é a carta elaborada por Georg Marcgraf em 1643, *Brasiliae, Geographica et Hydrographica, Tabula Nova, continens Praefecturas de cirisi cum Itapuma, de Paranambuca, Itamaraca, Paraiba et Potisi vel Rio Grande* (**imagem 1.8**).[22] Ao longo da ocupação neerlandesa, o conhecimento da costa e da topografia das capitanias conquistadas foi sensivelmente ampliado e aprimorado. Entre 1638 e 1639, procedeu-se pela primeira vez à confecção de um mapa geral de todo o território da Nova Holanda. Segundo Zandvliet, é possível que este trabalho tenha sido feito por Cornelis Bastiaensz Golijath, topógrafo da WIC presente no Brasil desde 1634. Enviado às Províncias Unidas em 1640, não se sabe qual o fim do material original: especula-se que as cinco imagens desenhadas por Johannes Vingboons e presentes no "Atlas Christina", depositado no Vaticano, e no "Atlas Van Keulen / Bom", do acervo do IAHGP, sejam cópias do referido mapa.[23] Anos mais tarde, um segundo mapeamento geral da colônia neerlandesa seria elaborado, dessa vez da lavra de Georg Marcgraf. Trabalhando na colônia desde 1637, Marcgraf participou de algumas das expedições de descobrimento e levantamento topográfico do território, levadas a cabo no período em que o conflito se arrefeceu, entre 1641 e 1642. Com o resultado de seus trabalhos e com a ajuda das cartas anteriormente produzidas pelos funcionários da WIC, o astrônomo da Saxônia finalizou em 1643 a carta geral da Nova Holanda. Um ano depois, ao retornar à Europa, Johan Maurits van Nassau-Siegen exaltaria junto aos Estados Gerais o trabalho de Marcgraf, que abrangia "a área entre o Rio Real e o Rio Grande num acurado mapa contendo a situação, altura, distância e divisão das citadas capitanias".[24] Zandvliet afirma que Nassau, por intermédio de Johannes de Laet, fez chegar o material às mãos do editor e cartógrafo neerlandês Joan Blaeu, a quem cabia à época a edição do livro de Caspar van Baerle (*Rerum per octennium in Brasília*).[25] Junto com as vistas das localidades da colônia

---

[22] No Nationaal Archief encontra-se um fragmento do conjunto: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 695. Há divergências, porém, se a carta manuscrita é da própria mão de Marcgraf ou se se trata apenas de uma cópia, possivelmente utilizada para gravação do mapa. Ver: Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.* e GAWIC, 278-9.

[23] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 205-6.

[24] *Idem*.

[25] *Idem*. Zandvliet, porém, não deixa claro quais seriam as evidências a suportar tal afirmação, ou se se trata de uma hipótese. É curioso observar que o historiador Martijn Storms, que detidamente estudou o mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*, embora tenha acompanhado a explicação de Zandvliet em seu artigo de 2011, limita-se a dizer em trabalho mais recente que "não se sabe como é que o material de Marcgraf acabou por chegar às mãos do editor Joan Blaeu." In: Martijn Storms. "De kaart van Nederlands Brazilië door Georg Marcgraf". *Caert-Thresoor*, 30, nº 2, 2011, p. 37-46; "Brasilia qua parte paret Belgis: o mapa mural do Brasil neerlandês por Georg Marcgraf". In: WIESEBRON, Marianne L. (org.). *Brasil em arquivos neerlandeses (1624-1654).* Leiden: Leiden University Press, 2013, p. 28-47.

e das principais batalhas, desenhadas por Frans Post[26], os artesãos da oficina blaviana[27] organizaram, concomitante ao livro de Van Baerle, o mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*. Dividindo o mapa de Marcgraf em quatro chapas que, em separado, viriam a compor sucessivamente as cartas *Praefectura de Ciriii vel Seregippe Delrey cum Itapuama*, *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itâmaracâ*, *Praefecturae Paranambucae pars Meridionalis* e *Praefecturae de Paraiba, et Rio Grande* no livro *Rerum per octennium in Brasilia* (1647), as imagens poderiam também ser agrupadas e parcialmente sobrepostas – como se vê nas linhas próximas aos cartuchos[28] –, formando, em conjunto com as vinhetas, o mapa mural em questão (colorido, 124,6 x 169 cm).[29]

---

[26] O caderno atribuído a Frans Post encontra-se depositado no acervo do British Museum (Museum number 1928,0310.90).

[27] Assume-se que Jan van Brosterhuizen tenha sido o gravador responsável por verter os desenhos de Post para as chapas de cobre, contando com o auxílio de Salomon Savrij para a gravação das cenas de batalha. Cf. K. G. Boon *et al*. *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings Engravings and oodcuts, ca*. *1450-1700*. Volume XXIV: Salomon Savery to Gillis Van Scheyndel. Amsterdam: Van Gendt & Co. 1980, p. 75-80.

[28] Neste trabalho valemo-nos, sem embargo das demais versões consultadas, do exemplar de Van Baerle presente no acervo da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin e da edição do mapa mural de Blaeu depositada no Maritiem Museum Rotterdam, inventarisnummer WAE598. Agradeço especialmente à curadora Irene Jacobs por todo auxílio prestado durante a visita à Rotterdam e à curadora Cristina Antunes e às bibliotecárias Eliane Kano e Jeanne Beserra Lopez, da Brasiliana Guita e José Mindlin.

[29] Há duas questões recorrentes sobre as edições do mapa de Marcgraf que merecem esclarecimentos. Em primeiro lugar: o mapa mural não foi impresso primeiro, sendo depois "recortado" para formar os mapas separados do livro. Existem claras evidências de que as edições de Van Baerle o antecedem: na maior parte dos exemplares há quatro erros de gravação, a saber, a ausência de um vigia na torre de observação, próximo ao lago em que pessoas negras pescam com uma rede; a ausência da comitiva de senhores e escravos nas imediações da casa-grande; a ausência de uma palmeira, nos fundos da moenda; a ausência dos títulos dos brasões Rio Grande e Paraíba. Essas inconscistências, porém, não aparecem em nenhuma versão conhecida do mapa mural de Blaeu, indicando assim que os gravadores realizaram acréscimos às chapas após as primeiras impressões do livro de Van Baerle. Entretanto, é evidente, pela disposição das vinhetas, do quadro de legendas e da cartela de longitudes e latitudes que o conjunto "mapa mural" foi *concebido* em primeiro lugar, sendo a execução gráfica, não obstante, planejada de forma tal a permitir a impressão simultânea dos mapas separados e do mapa mural, como se vê nas linhas das folhas avulsas. Em segundo lugar, existe ao menos um exemplar (da Brasiliana Guita e José Mindlin) do livro de Van Baerle em que os mapas de Marcgraf aparecem em sua "segunda versão", isto é, com as quatro "ausências" preenchidas (torre; comitiva; palmeira; brasões).

Imagem 1.8: ***Brasiliae, Geographica et Hydrographica, Tabula Nova, continens Praefecturas de cirisi cum Itapuma, de Paranambuca, Itamaraca, Paraiba et Potisi vel Rio Grande*, Georg Marcgraf, 1643 (manuscrita em papel, colorida, 42 x 60 cm)**

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 695

A despeito das distorções presentes na região sul de Pernambuco (atual estado das Alagoas), o mapa mural possui elevada acurácia: em particular nas localidades litorâneas, conforme salienta Martijn Storms.[30] Entre os mais de 800 km de costa cartografados, com áreas terrestres projetando-se em média 80 km interior adentro (entre o Vaza Barris e o Rio Grande), Marcgraf incluiu também um minucioso inventário dos elementos geográficos, econômicos e militares da colônia, referenciados nos dezoito sinais gráficos da legenda. Ao reuni-los numa só imagem, concede-se assim ao espectador a oportunidade de assimilar um grande e diversificado conjunto de informações com "um só lance de vista".

Nem todas as cartas elaboradas pelos funcionários da WIC eram fruto de pormenorizados levantamentos hidrográficos e topográficos. Ao sabor das necessidades, mapas mais simples eram desenhados contendo erros involuntários. Ademais, distorções de cunho "didático", feitas para facilitar a apreensão de um dado evento, estiveram por trás das seleções,

[30] Martijn Storms. "De kaart van Nederlands Brazilië door Georg Marcgraf". *Op. cit.*, p. 40-1. O pesquisador Levy Pereira também realizou uma exaustiva pesquisa sobre o mapa de Marcgraf, cujos resultados podem ser consultados na Coleção Levy Pereira do Atlas Digital da América Lusa, disponível em: http://lhs.unb.br/atlas/Cole%C3%A7%C3%A3o_Levy_Pereira (acesso em 28/01/2019).

adições, supressões, achatamentos e dilatações nas representações enviadas aos diretores da Companhia.[31]

Algumas cartas desenhadas a partir de informações colhidas dos inimigos enquadram-se nesse perfil.[32] Além do mapa elaborado por Van Walbeeck em 1632 (**imagem 1.2**), chama atenção uma carta anônima manuscrita, feita ao fim da década de 1630 ou no início dos anos 1640, sobre as condições do interior de Angola. Pela interpretação de sua toponímia, Henk den Heijer e Bea Brommer acreditam que o mapa foi feito com a colaboração de um prisioneiro ibérico, provavelmente espanhol (**imagem 1.9**).[33] Seja ou não a hipótese correta, o fato é que a representação, além de apresentar o curso dos rios de maneira irregular, traz um grave equívoco ao não incluir a península projetada ao sul da Ilha de Luanda. O mesmo erro, aliás, aparece em outros mapas neerlandeses do período, como *De Bay en d'Stadt Loanda de S*^{t} *Paulo* (manuscrita em papel, colorida, 40 x 53 cm), atribuído ao ateliê de Johannes Vingboons, e a carta de Abraham Jacobsz Wis (manuscrita em papel, colorida, 25,5 x 42 cm).[34] Apesar dos problemas, a carta anônima cumpre a sua função precípua ao informar as localidades estratégicas – como "Sanpablo", em frente à "Isla de la loanda"; "Manegango" no rio "Bengo"; e os presídios de "Moçhima" e "Macangano" no rio "Coança" – e por representar com particular destaque a "Ensaca" de "Mani Casanje", ao lado da "laguna de la Quilunda"[35], os povos Uamba ("Wamba", grafado quatro vezes na parte superior da carta) e os sobas de Quissama ("Quisama", três topônimos ao sul do rio Cuanza). Indica, portanto, tanto as localidades portuguesas na região quanto as forças rivais, possíveis aliadas da Companhia.

---

[31] Há de se distinguir, *grosso modo*, as cartas funcionais (náuticas ou topográficas) utilizadas para a preparação de uma expedição militar, das imagens com marcado viés performativo produzidas logo após uma batalha, e que tinham por fito fazer os distantes diretores verem os sucessos bélicos. É inegável que, para um oficial responsável pelo planejamento de um ataque, as informações precisas e atualizadas sobre as condições batimétricas, as posições e distâncias dos fortes inimigos e as condições do relevo eram cruciais para o triunfo da empresa. A despeito disso, é necessário ainda assim cautela com tal diferenciação: afinal, tanto mapas para uso ornamental poderiam ser confeccionados a partir de desenhos com rigorosas medições – como o *Brasilia qua parte paret Belgis* –, como mapas para uso estratégico poderiam ser desenhados sem mensurações geométricas precisas, como o mapa anônimo desenhado em dezembro de 1629 sobre as populações da Guiné, suas mercadorias principais e suas disposições em relação aos neerlandeses: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 743 (**imagem 3.51**).

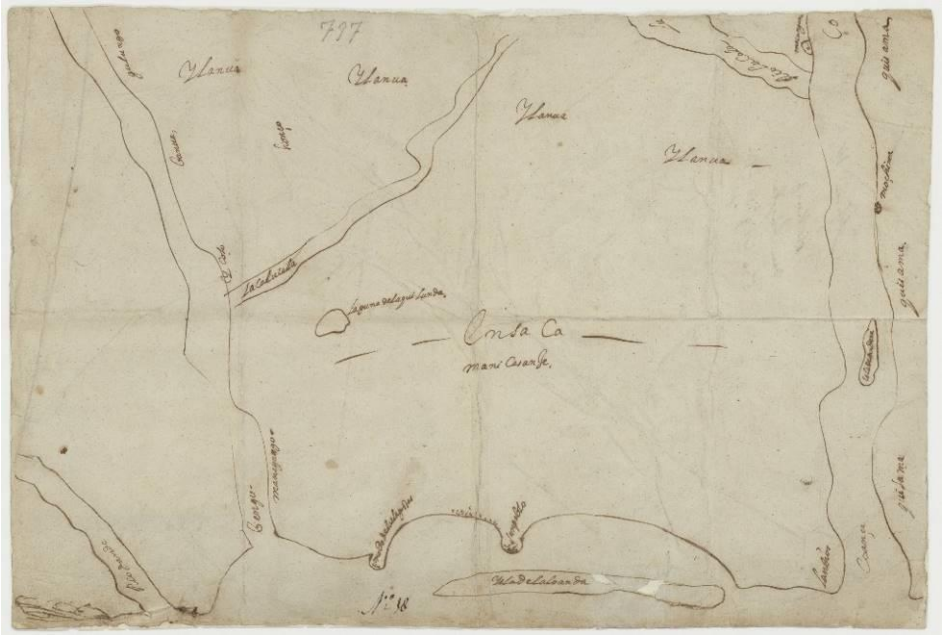
[32] Além de informantes entre as fileiras inimigas, os próprios mapas ibéricos interceptados de navios, prisioneiros ou fortificações conquistadas poderiam não apenas integrar, de forma avulsa, os acervos da Companhia, como também ser inseridos em representações neerlandesas, como o caso do mapa de Itamaracá de 1631, citado na nota onze (NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 701).

[33] GAWIC, 402-3.

[34] *Idem*. O mapa de Vingboons encontra-se na British Library, Add. Ms. 33976-H, enquanto o de Abraham Wis está depositado no Nationaal Archief, NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 157.

[35] Segundo Alec Ichiro Ito, "junto à lagoa de Quilunda encontrava-se a afamada 'ensaca de Casanze', foco de luta e insurgência contra os planos de Portugal desde o século XVI e que viria a ser combatida pelo governador João Correia de Sousa, em 1622". In: *Uma 'tão pesada cruz': o governo da Angola portuguesa nos séculos XVI e XVII na perspectiva de Fernão de Sousa*. 408 f. Dissertação de Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2016, p. 81.

Imagem 1.9: [Carta de Luanda e seus arredores], anônima, c. 1640 (manuscrita em papel, sem coloração, 24 x 36 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 797.

Mapas militares e vistas em perfil de batalhas poderiam ser igualmente mais simplórios em relação à acurácia topográfica. Provavelmente feita "no calor do momento", a representação do Cabo de Santo Agostinho logo após o ataque neerlandês em 1634 (**imagem 1.6**) concentra-se com grande minúcia em toda a estrutura militar da região: os quartéis de Gijsselingh e Schoppe, as fortificações, baterias, trincheiras e postos de guarda, neerlandesas e inimigas, espalhadas pelas principais vias, além dos rios, pontes e engenhos.[36] Mapa feito em larga-escala, apresenta todavia a peculiaridade de usar a milha portuguesa como referência. Embora tenha se baseado inequivocamente a partir da presença *in loco* dos neerlandeses, a inclusão dessa escala sugere que a representação não foi feita com base em levantamentos topográficos próprios e minuciosos, mas sim com informações e materiais portugueses.[37] Anos mais tarde, após a conquista completa de todo o Cabo com a tomada do forte de Nazaré, em julho de 1635, novas

[36] Há nos arquivos da WIC uma carta náutica desenhada por Teunis [Legiersen], primeiro marinheiro do iate *Der Veere*, também em 1634, logo após o ataque. Enquanto o primeiro registro concentra-se nas localidades terrestres e nas posições dos exércitos, Teunis volta sua atenção para a marcação da batimetria, dos baixios e arrecifes, além da indicação dos nomes dos dez navios neerlandeses que compunham a frota que "em 5 de março entrou no cabo de S. Agustinho". Ver: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 714.

[37] O detalhamento da representação demonstra que os neerlandeses conheciam a região, talvez a partir de incursões próprias ao longo dos caminhos e rios, mas sem um levantamento sistemático. O uso da milhagem portuguesa é uma evidência de que a área não foi completamente esquadrinhada pelos topógrafos da Companhia, uma vez que a medida usualmente adotada por eles era o *Rijnlandse roede* ("vara renana", equivalente a 377,7 cm). Num levantamento meticuloso, usava-se como padrão uma corrente que media 5,5 varas renanas; em situações mais urgentes, media-se pelo próprio passo. Cf. Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 179.

cartas neerlandesas representariam a região com maior acurácia (como *Cabo de St. Agostinho*, de 1636 – **imagem 1.5**).

Cinco anos antes, logo após a conquista da vila de Olinda e do porto do Recife (1630), uma representação bastante "livre" do ataque neerlandês também havia sido feita. A imagem anônima, colorida em suporte de notável qualidade (velino, 48 x 66 cm)[38], mescla duas perspectivas, prática comum em diversos diários de navegação. No primeiro plano, a costa pernambucana, com a inclusão do povoado do Recife e os fortes de São Jorge e do Mar, é representada de forma semelhante a uma carta náutica, enquanto no plano superior desenrola-se uma vista em perfil do interior da capitania. A junção de perspectivas é menos abrupta, contudo: a maneira "lateral" como Olinda, os navios e os fortes estão representados reforça a ilusão de que o observador se posiciona num plano oblíquo. Apesar do cuidado com a materialidade do objeto e com os planos da representação, a ausência de escala, de detalhamento do interior e a evidente falta de proporção na representação das distâncias – visível nos trechos entre Recife e os fortes e entre estes e a vila de Olinda – indicam que a imagem foi provavelmente elaborada logo após a batalha, sem maiores medições que pudessem embasá-la.[39] As distorções, entretanto, não parecem ter preocupado o autor, que devia ter como destinatário alguém de não pequena importância. Afinal, como poderiam os que ficavam nas Províncias Unidas constatar tais distorções, se a cartografia neerlandesa sobre o Novo Mundo era ainda tão incipiente?[40]

Dos objetos pictóricos produzidos em campo e dos quais sabemos que outros artefatos tiveram origem, há que se destacar, por fim, os desenhos e telas dos pintores da comitiva de Nassau. Enquanto esteve na Nova Holanda, Frans Post elaborou 18 quadros, além de um provável estoque de esboços para as futuras composições.[41] Albert Eckhout, por sua vez, também pintou na colônia um conjunto de telas com os retratos dos tipos humanos que nela habitavam, além de uma série de representações dos "frutos da terra".[42] Embora seja

---

[38] O mapa encontra-se no Nationaal Archief (4.AANW 968), sendo reproduzida no GAWIC, p. 234.
[39] *Ibidem*, p. 235.
[40] Bommer e Heijer conjecturam que esta representação corresponde ao mapa enviado à Europa em abril de 1630, feito provavelmente por um "pintor"; cf. *Ibidem*, p. 234.
[41] Sobre os trabalhos de Frans Post e suas "estratégias visuais", ver: Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias Imaginárias*: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010 (em particular as páginas 132, 146, 149-50 e 154, em que discute algumas das manipulações nas telas produzidas ainda no Brasil).
[42] Para os trabalhos assinados ou atribuídos a Eckhout, ver: Rebecca Parker Brienen. *Visions of Savage Paradise*: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

controversa a estadia de Gillis Peeters e Abraham Willaerts, também se lhes atribuem quadros referentes às localidades atlânticas e eventos ligados ao governo de Nassau.[43]

As pinturas realizadas baseavam-se em detalhados estudos: acredita-se que tanto Post quanto Eckhout devotaram-se com afinco aos seus objetos, o primeiro percorrendo diversas partes da colônia e o segundo analisando com cuidado seus habitantes e frutos. Engana-se, porém, quem nelas enxerga "verismo", "realismo" ou "naturalismo": ainda que as experiências efetivamente vividas na colônia pudessem, em alguma medida, informar os artífices durante a execução de seus trabalhos, o caráter encenado das representações predomina. Essas figurações, ademais, voltavam-se em primeiro lugar à figura do próprio comitente, Nassau. Os historiadores Rebecca Parker Brienen e Daniel Vieira conjecturam, por exemplo, acerca da exposição das pinturas "brasileiras" de Eckhout e Post em um dos aposentos do palácio Friburgo, pequeno microcosmos cortesão do conde e por meio do qual suas ações políticas eram conduzidas junto aos principais habitantes da Nova Holanda. Aos que frequentavam o palácio, o conjunto pictórico recriava uma persuasiva narrativa, fundada nas localidades da administração nassoviana, dos homens que a protegeriam e dos frutos "abundantes" de seu bom governo.[44]

1.1.2 A elaboração das cenas de guerra nas Províncias Unidas

As representações manuscritas confeccionadas *in loco* não circularam apenas nos escritórios das câmaras e nem se restringiram aos olhos de diretores e funcionários da Companhia. Desde a primeira expedição destinada a Salvador em 1624, gravadores, editores e pintores, ativos não apenas no mercado neerlandês, foram encarregados de verter para diferentes suportes as imagens das batalhas travadas no Atlântico. Fosse através de impressos avulsos, medalhas comemorativas, mapas murais, pinturas, aquarelas, frontispícios de crônicas

---

[43] Em artigo recém-publicado, Michiel van Groesen apresenta evidências que apontam para a passagem de Abraham Willaerts pelo Brasil e Angola, entre 1639 e 1641. É provável que, desta experiência, Willaerts tenha produzido o quadro [Vista de Recife], de 1640, hoje parte do acervo do Scheepvaartmuseum, inv. 2017.1929-1. Cf. Michiel van Groesen. "Abraham Willaerts. Marine painter of Dutch Brazil and the Atlantic world." *Oud Holland*, (2/3), volume 132, 2019, p. 65-78.

[44] Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias Imaginárias*. *Op. cit.*, p. 161; Rebecca Parker Brienen. "Albert Eckhout's Paintings and the Vrijburg Palace in Dutch Brazil". In: BERLOWICZ, Barbara *et al*. (ed.). Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 81-91. É válido destacar que, neste mesmo catálogo, Barbara Berlowicz questiona se as telas de Eckhout foram produzidas no Brasil. Estudos sobre a composição de seus retratos, porém, mostram que estas telas se valeram de materiais e técnicas parecidas aos utilizados por Frans Post no quadro [Vista de Itamaracá], produzido ainda no Brasil – evidência que reforça, portanto, a hipótese de Brienen sobre o local de exposição do ciclo de pinturas de Eckhout. Cf. Barbara Berlowicz. "Albert Eckhout's Paintings – Interpretation of content and technique". *Ibidem*, p. 201-209; Chr. Christensen. "Technical Investigation of Eckhout's Paintings". *Ibidem*, p. 211-7.

ou gravuras em livros, as populações urbanas das Províncias Unidas e do restante da Europa tornaram-se também espectadoras do teatro bélico no qual se opunham as forças neerlandesas e ibéricas.

As relações entre a WIC e os gravadores e editores das Províncias Unidas ainda são objeto de discussões, em parte pela ausência de documentos que elucidem as efetivas conexões entre as partes.[45] Kees Zandvliet, em seu estudo sobre a cartografia produzida pelas Companhias de comércio neerlandesas durante o século XVII, aponta que a VOC possuía o posto de "cartógrafo oficial", cujo ocupante era responsável, dentre outras atribuições, pela análise de diários de navegação e pela correção de cartas náuticas elaboradas pelos pilotos e capitães a serviço da Companhia. O "cartógrafo oficial" permanecia, entretanto, ativo no mercado editorial, valendo-se de suas informações privilegiadas para a edição de mapas e fornecendo cartas e livros de navegação para diretores e mareantes. Embora não se conheça uma indicação inequívoca por parte da WIC, Zandvliet considera que o cartógrafo e gravador Hessel Gerritsz, que já ocupava o referido posto na VOC desde 1617, exerceu na nova Companhia a mesma função. Após a sua morte, os diretores da WIC parecem ter se voltado não apenas a um, mas a dois fornecedores de mapas: Joan Blaeu e Johannes Vingboons.[46] Bea Brommer, a despeito de ressaltar que os serviços de Gerritsz haviam sido regularmente requisitados pela Companhia até o ano de sua morte (em 1632), rejeita contudo a hipótese de ter existido na WIC o mesmo posto de fornecedor e cartógrafo oficial que havia na VOC.[47]

Para além das funções cartográficas estritas, gravadores e editores também exerceram uma posição chave na formatação da comunicação política entre a WIC e o público urbano. Nesse sentido, o uso de impressos avulsos que combinavam texto e imagem – usualmente gravada com água forte – garantia uma divulgação "oficial", relativamente ampla e altamente

---

[45] Quanto ao fornecimento de mapas para os diretores da Companhia, o seminal trabalho de Kees Zandvliet permanece como principal referência, sem embargo de críticas pontuais, como as propostas por Henk den Heijer e Bea Brommer no GAWIC. As figuras de Hessel Gerritsz, num primeiro momento, Blaeu e Vingboons, num segundo, são centrais para Zandvliet. Estudos recentes, entretanto, focalizaram menos as questões cartográficas, abordando o problema da edição de impressos com representações dos sucessos militares da WIC. Com este escopo Elizabeth Sutton e Michiel van Groesen recuperaram a figura de Claes Jansz Visscher. Embora não neguem a participação de outros gravadores e editores, o historiador neerlandês acaba em alguns momentos por exagerar as ações de Visscher, tanto no que diz respeito à sua influência no conteúdo final das imagens, quanto no papel do editor junto ao público neerlandês. Sutton incorre em falha semelhante, em particular por esquecer-se que boa parte das imagens por ele impressas basearam-se em desenhos feitos *in loco*, cabendo à sua oficina sobretudo a incorporação final dos dispositivos ornamentais da representação. Cf. Kees Zandvliet, *Mapping for Money. Op. cit.*; GAWIC; Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015; Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic*: Print Culture and the Making of the Dutch Brazil. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

[46] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 165-171; 175-181. O autor, aliás, apresenta um interessante quadro com as relações da família Blaeu e os diretores da WIC (*Table 9.1*, p. 176).

[47] Bea Brommer, "The Cartography of the Old WIC", In: GAWIC, p. 414.

persuasiva das principais vitórias militares no Atlântico junto às populações das Províncias Unidas.[48] Essa modalidade de impresso, aliás, havia se tornado extremamente popular desde o início da Revolta neerlandesa (1568), atingindo o seu ápice durante o reinício da guerra hispano-neerlandesa ao fim da Trégua dos Doze Anos (1609-1621). [49] Com efeito, gravadores/editores como Gerritsz, Claes Jansz Visscher e Joan Blaeu, apenas para citar alguns, editaram impressos avulsos com cenas de batalha referentes às vitórias da Companhia no Atlântico. Visscher foi, inclusive, nas duas primeiras décadas de existência da WIC, o mais requisitado pelos diretores, levando Michiel van Groesen a considerá-lo como uma espécie de "spin-doctor" da Companhia e Elizabeth Sutton a levantar a hipótese dele ter, ao invés de Blaeu e Vingboons, ocupado a função de cartógrafo oficial após a morte de Gerritsz.[50]

Em que pese a preferência da WIC por Gerritsz em questões estritamente cartográficas ou o papel da oficina de Visscher na gravação e venda de algumas das mais icônicas cenas de batalha da Companhia neerlandesa – como Salvador em 1624, Matanzas em 1628, Olinda em 1630 e Paraíba em 1635 –, a participação de outros gravadores/editores no mesmo período demonstra que os diretores não se restringiram apenas a uma oficina. Além de Gerritsz, Visscher e Blaeu já mencionados, os Hondius (Hendrik e Willem) e Balthasar Florisz van Berckenrode em Haia, Jan van Hilten e Salomon Savrij em Amsterdam, publicaram ao menos em uma oportunidade cenas de batalha com vitórias da WIC (**ver quadro 1.1**).[51] Vale lembrar

---

[48] Apenas se conhece de Visscher, o mais prolífico gravador neerlandês da primeira metade do século XVII, um impresso referente à área do monopólio da VOC. Cf. *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700*. Vol. XXXIX. Claes Jansz Visscher to Claes Claesz Visscher [Nicolaes Visscher II] plates. Compiled by Christiaan Schuckman. Edited by D. de Hoop Scheffer. Roosendaal: Koninklijke van Poll: 1991.

[49] Christi Klinkert apresenta uma das melhores análises sobre as características essenciais desses impressos, publicados ao fim do século XVI. Cf. Christi M. Klinkert. *Nassau in het Nieuws*. Nieuwsprenten van Maurice van Nassaus militaire ondernemingen van de periode 1590-1600. Zutphen: Walburg Pers, 2005. Veja-se também: Michiel van Groesen. "Visualizing the News. The Amsterdam Spin Doctor Claes Jansz Visscher and the West India Company." In: BECK, Lauren & IONESCU, Christina. *Visualizing the Text*. From Manuscript Culture and the Age of Carticature. Newark: University of Delaware Press, 2017. Muitas das características destacadas neste trabalho valeram-se das contribuições fundamentais de Zandvliet, Klinkert, Groesen e os autores do GAWIC, Heijer e Brommer.

[50] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*; Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*

[51] Hendrik Hondius, gravador e editor sediado em Haia, também parece ter gozado de estreita relação com os diretores da WIC, a julgar pelos seus importantes impressos sobre a Nova Holanda e pela presença de seu filho mais novo (Hendrik Hondius, o moço) na colônia, que chegou a ocupar a função de comissário no Cabo de Santo Agostinho. Ver: Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra*. *Op. cit.*, p. 147 e 152. Como sabemos pelo relato de Matheus van den Broeck, a rendição do Forte van der Dussen em 1645 passou pela cooperação do Major Diederick van Hoogstraten, identificado no texto como sogro do próprio Hendrik Hondius, o moço. Além da suspeição pela proximidade com Van Hoogtraten, de quem, aliás, continou a receber cartas, Van den Broeck chega a dizer que Hondius havia se dirigido para Pernambuco com Francisco Latour, acusado de levar "uma soma de dinheiro" para comprar uma fortaleza. Cf. Matheus van den Broeck. *Journael ofte Historiaelse Beschrijvinge van Matheus vanden Broeck. Van 't geen hy selfs ghesien ende waerchtigh gebeurt is, wegen 't begin ende Revolte van de Portugese in Brasiel, als mede de conditie em het overgaen van de Forten aldaer*. t' Amstelredam: Voor Gerrit van Goedesbergen, Boeck-verkooper op het water, by de nieuwe-brugh, inde Delftse Bybel, Anno 1651, p. 31.

também que, concomitante à edição dos impressos avulsos, os diretores se valeram de outros suportes para a divulgação dos feitos militares ocorridos no Atlântico, como a medalha comemorativa em homenagem a Arciszewski mandada gravar em 1637, ou os livros de Johannes de Laet publicados em Leiden por Abraham Elzevier.

Quadro 1.1: **Impressos avulsos e mapas murais com cenas de batalha da WIC, publicados por gravadores/editores neerlandeses**

Título da imagem / Título do texto	Ano	Gravador / Editor
Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes	1624	Hessel Gerritsz e Claes Jansz Visscher
Baya de todos os sanctos, met alle syn kreken ende rivieren, eygentlyck afgeteykent […]	1624	Hessel Gerritsz e Claes Jansz Visscher
Aenwysinge van de Stadt Salvador, ende de Baya de Todos los Santtos	[1624]	Hendrik Hondius
Victoria navalis Polemarcho & thalassiarchâ Iacobo Willekes propter occupatam Salvador, & finus de Todos os sanctos in Brasil: Anno 1624. 7.6.5. Idu: May:	[1624]	Hessel Gerritsz e Claes Jansz Visscher / autor do poema: Lodewijk Gerard van Renesse
Steyger-praetjen tusschen Jan Batavier en Maetroos over het apprehenderen van den Gouverneur ende provinciael van gantsche Brasilien, met haer geselschap	1624	Claes Jansz Visscher
Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn [...]	1628	Hessel Gerritsz
Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] *Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*	1628	Hessel Gerritsz
Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628 (3 edições, uma delas em alemão)	1628	Claes Jansz Visscher
Prins de la Flotte d'Argent, de la nouvelle Espagne dans a Baye de Matanza par le General P. P. Heyn Anno 1628	[1628]	Jodocus Hondius
Fernambuco / Afbeeldinge van Fernambuco de principale hooft-stadt van het koninghryck van Brasilien in America	1630	Hendrik Hondius
De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630	[1630]	Claes Jansz Visscher
Pascaert vam de ghelegentheyt van Parnambuc betrocken door Hessel Gerritsz (2 edições)	[1630]	Hessel Gerritsz
Vertooningh van de veroveringhe van de stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco door den E. E. Manhasten, Gestrenghen Hendrick C. Lonck Generael te Water ende te Lande. Naert leven afghebeelt ende met het Iach de Braeck, overghekomen	[1630]	Anônimo
S. Francisco de Campetie	1633	Claes Jansz Visscher
Nova totius Brasiliae et locorum a Societate Indiae Occidentalis captorum descriptio 1635	1635	Willem Hondius e Hendrik Hondius

Grondt-Teykening van het Eylandt Anthony Vaaz het Reciff ende Vaste Land aen de haven van Pernambuco in Brasil, met alle de Schansen, Redouten, en andere wercken aldaer gemaeckt. 1635	1635	Willem Hondius
Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen	1635	Claes Jansz Visscher
Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo [...]	1637	Jan van Hilten
Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo, wegen de Ed. Heeren Bewindhebberen van de Geoctroyeerde West-Indische Compagnie, [...] *Na de afteyckening van den E. H. Colonel Christoffel Artischowsky.*	1637	Joan Blaeu
Grondt-Teyckening van het Eijlandt Anthony Vaaz het Reciff ende vaste Landt en de haven van Pernambuco in Brasil, met alle de Schansen, Redouten, en andere wercken aldaer gemaeckt. 1640	1640	Claes Jansz Visscher (a partir da chapa de Hondius)
Eygentlyke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westijndien	1640	Cornelis Dankertz
Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory [...]	1642	Balthasar Floris van Berckerode
Olinda di Pernabuco / Beschrijvinge der stadt Olinda de Pernambvco	1643	Joan Blaeu
Brasilia qua parte paret Belgis	1647	Joan Blaeu
Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica [...]	1648	Salomon Saverij
Perfecte caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-stadt ende t'Reciffo [...]	1648	Claes Jansz Visscher

Fontes: FMH, CAVS, GAWIC e catálogos dos arquivos neerlandeses (Scheepvaartmuseum, Rijksprentenkabinet, Atlas van Stolk e Maritiem Museum Rotterdam).

A modalidade de negócio estabelecida entre diretores e gravadores também não é clara. Visscher, na representação da conquista de Salvador publicada em 1624 com o auxílio do próprio Hessel Gerritsz, indica textualmente que o impresso foi requisitado pelos direitores da WIC: "ter ordonnantie van de E[dele] Heeren Bewinthebberen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie".[52] Em outro impresso avulso editado novamente com o auxílio de Gerritsz, dessa vez trazendo o mapa da Baía de Todos os Santos, Visscher assinala que a

[52] Claes Jansz Visscher & Hessel Gerritsz. *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*. Amsterdam: Claes Jansz Visscher, 1624 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371).

representação foi editada "com o consentimento dos Nobres Senhores Burgomestres de Amsterdam e dos Nobres Diretores da Companhia das Ínidas Ocidentais."[53] Berckenrode, por seu turno, afirma ao fim do impresso referente à conquista de Luanda em 1641 que "esta imagem foi feita sob encargo dos Nobres Senhores Diretores da supracitada Companhia, a partir do desenho que de lá chegou", indicando em seguida sua posição como "Landt-meter" dos Altos e Poderesos Senhores dos Estados Gerais, o endereço de sua oficina e o ano de edição (1642).[54] Em outros impressos, contudo, não há referências explícitas sobre o consentimento ou a requisição da Companhia, embora seja plausível supor que o desenho de base para a gravação tenha sido fornecido pelos próprios diretores ou acionistas com contatos privilegiados. No mapa mural publicado por Willem e Hendrik Hondius em 1635 (**imagem 1.10**, *Nova Totius...*)[55], os editores inequivocamente se valeram de representações elaboradas pelos funcionários da WIC, como atesta a representação do Recife e da Ilha de Antônio Vaz, nada mais que uma cópia do mapa (ou de uma versão) de Drewisch (**imagens 1.3** e **1.4**). No caso das imagens dos dois impressos sobre a conquista de Porto Calvo, publicados por Jan van Hilten e Joan Blaeu em 1637, sabe-se que foram feitas a partir de um desenho de Arcizewski elaborado *in loco* ("na de afteyckening van den E. H. Colonel Christoffel Artischowsky").[56] Já em 1648, por fim, Salomon Savrij publicou um impresso referente à conquista da Ilha de Itaparica (1647) no qual diz que a carta que serviu de base para a edição foi enviada por um "amigo e entusiasta da prosperidade da Companhia das Ínidas Ocidentais".[57]

---

[53] "Met consent van E. H. Burgermeesteren der Stadt Amsterdam en vande E. Bewindhebberen der Westindische Compagnie." Cf. Claes Jansz Visscher & Hessel Gerritsz. *Baya de todos os sanctos, me talle syn kreken ende rivieren, eygentlyck afgeteykent.* Coleção particular. Amsterdam, 1624. Reprodução em GAWIC, p. 285.

[54] "Dese Af-beeldinge is gemaeckt door last van de E. Heeren Bewint-hebberen van de voorsz. Compagnye / naer de Teyckeningh daer van daen ghekomen / by Balthasar Floris van Berckeroode, Landt-meter der Hoog-mog: Heeren Staten Generael, in 's Graven-Hage, op't Speuy, inde Gulde Grut-Molen, deses Jaers 1642." Cf. Balthasar Floris van Berckenrode. *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory* [...]. Haia, 1642 (Atlas van Stolk, 7164).

[55] Willem Hondius & Hendrik Hondius. *Nova totius Brasiliae et locorum a Societate Indiae Occidentalis captorum descriptio 1635*. Haia, 1635 (BNF, GE A-835 RES).

[56] Joan Blaeu, *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo, wegen de Ed. Heeren Bewindhebberen van de Geoctroyeerde West-Indische Compagnie, [...] Na de afteyckening van den E. H. Colonel Christoffel Artischowsky*. Amsterdam, 1637 (Atlas van Stolk, 15862); Jan van Hilten, *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...]. Amsterdam, 1637 (Scheepvaartmuseum, A.0145[134]).

[57] "[...] alzoo myn door zeker Vriendt en Liefhebber, van den welstant der Generale West-Indische Compangie". Cf. Salomon Saverij. *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica* [...]. Amsterdam, 1648 (COLLBN Port. 191 N75).

Imagem 1.10: ***Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio 1635*, Hendrik e Willem Hondius, 1635 (gravura em papel, 144 x 100 cm)**

Fonte: BNF, GE A-835 RES[58]

Durante o século XVII, gravadores e editores confeccionavam chapas de cobre e imprimiam folhas avulsas ou mapas murais a partir de variadas modalidades de negócio. Uma possibilidade era o comissionamento direto feito por particulares ou instâncias de governo, que poderiam efetuar o pagamento adiantado pela elaboração da chapa e posterior impressão em suporte nobre, como o linho. Em algumas raras ocasiões, além de receber os impressos, os comitentes poderiam ficar com as próprias chapas. Outra possibilidade, mais comum, era a dos editores que, por conta própria, confeccionavam os impressos em suas oficinas, com dedicatórias aos órgãos de governo, diplomatas, ministros, membros da nobreza ou oficiais militares, os quais posteriormente poderiam comprar parte da produção ou mesmo retribuir o editor com uma quantia em dinheiro.[59] No caso das cenas de batalha sobre a WIC, não se conhecem registros referentes ao pagamento (posterior ou antecipado) de gravadores e editores,

[58] As imagens do acervo da BNF foram consultadas apenas em suas versões digitais, reproduzidas no sítio da Gallica.
[59] Cf. Nadine Orenstein. *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland*. Rotterdam: Sound & Vision, 1996, capítulo 6, em particular as páginas 94-101.

embora seja plausível supor que, além de poder fornecer os textos e as imagens manuscritas que serviriam de base aos impressos, os diretores e oficiais pudessem eventualmente pagar uma quantia pelas dedicatórias ofertadas.

Para a Companhia, a impressão de imagens com as vitórias no Atlântico disponibilizava não apenas representações pictóricas com as quais os escritórios das Câmaras e as casas dos diretores, representantes dos Estados Gerais, nobres e mercadores poderiam ser ornamentadas. [60] Ofereciam-se valiosas ferramentas comunicativas com as quais se disseminavam junto ao público neerlandês e europeu os principais feitos da WIC. Por outro lado, o grande enraizamento social da Companhia, o interesse do público neerlandês pelas histórias do Novo Mundo e a mobilização contra o inimigo espanhol resultavam numa elevada demanda por impressos, garantindo assim um investimento relativamente seguro às oficinas.

Mútuo interesse, criação compartilhada: a elaboração de imagens persuasivas e congratulatórias envolvia, por conseguinte, o ativo engajamento de ambas as partes. Se aos funcionários da WIC no Atlântico já cabia uma preocupação performática durante a elaboração das representações manuscritas, aos diretores e editores competia, ademais, a seleção, manipulação temática e ornamentação gráfica de textos e imagens aptos a captar a atenção do espectador, amplificar os feitos militares neerlandeses e elogiar a conduta da Companhia e de seus oficiais.

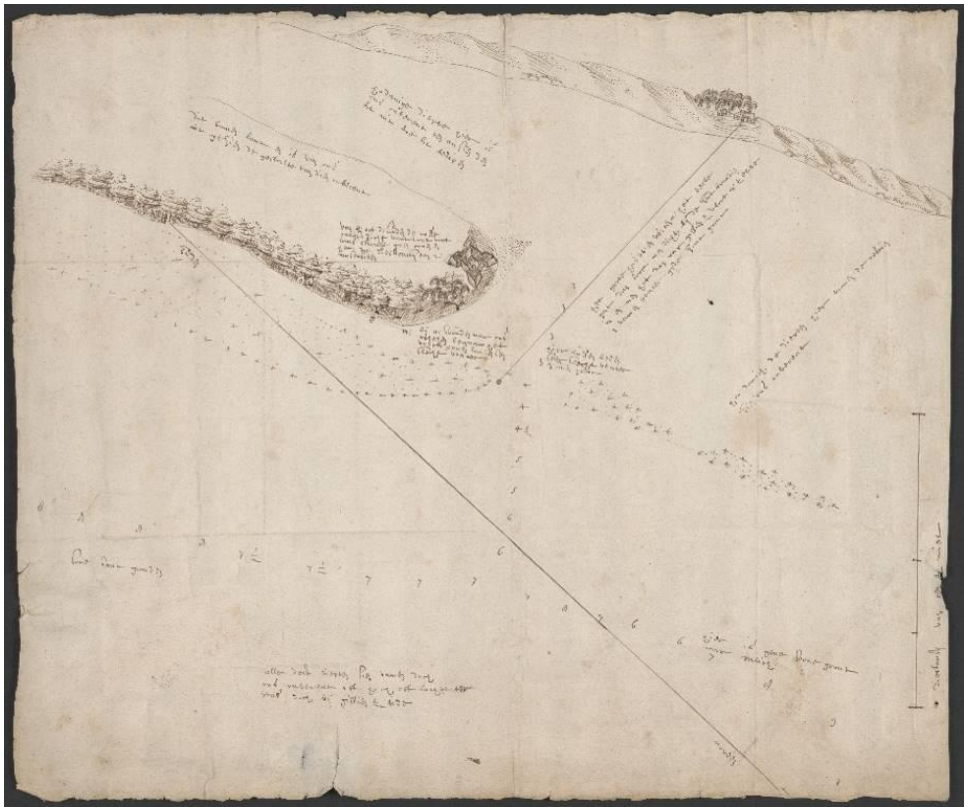
Do numeroso repertório visual que chegava aos escritórios das Câmaras, era evidente que nem todas as representações se transformavam em imagens gravadas. O interesse do público, a expectativa frente a uma determinada expedição e a importância estratégica da vitória filtravam a seleção. Não se conhecem, por exemplo, impressos avulsos produzidos por editores neerlandeses que tenham retratado cercos frustrados ou derrotas em batalhas campais da WIC, a despeito de terem sido elaborados desenhos desse tipo. [61] Representações com alguma conotação negativa aparecerão sobretudo em outros formatos, como na pintura e nas gravuras em livros (estas últimas somente editadas após o início da rebelião luso-brasileira de 1645). O caso da Paraíba é, nesse sentido, paradigmático: desde 1631, com as primeiras expedições de reconhecimento da costa e do sistema defensivo da capitania, numerosas cartas e mapas haviam sido elaborados (**imagem 1.11**). A tentativa frustrada de cerco ao forte Santa Catarina, em dezembro de 1631, foi representada – em mapa manuscrito elaborado por Andries Drewisch (**imagem 1.12**) – na forma típica das cenas de batalha do período, com as posições dos quartéis,

---

[60] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 211, 215-229.
[61] Hans Propheet, [Vista de Elmina, com a representação do ataque frustrado comandado Jan Diercksz Lam em 1625], [1629], NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 771 (**imagem 3.52**).

baterias, redutos, além do hornavoque português e a progressão neerlandesa por meio de um aproche. A qualidade do desenho, todavia, não foi suficiente para sua reprodução em gravura. Somente após a conquista da capitania em dezembro de 1634, enfim, que as oficinas de Hondius e Visscher publicariam (ambas em 1635) uma imagem da Paraíba (**imagens 1.10** e **1.13**), talvez se valendo das informações do mapa elaborado por Cornelis Bastiaansz Golijath (**imagem 1.14**). A distância entre os locais das batalhas e as oficinas, além do parcial controle dos canais de comunicação pela Companhia, permitiam com que o conteúdo dos impressos avulsos sobre o *front* atlântico fosse ainda mais favorável do que os referentes ao *front* europeu: mesmo mantendo uma postura pró-neerlandesa, os editores também publicavam impressos com o andamento de cercos espanhóis nas Províncias Unidas, como aquele que levou à conquista de Breda em 1625.[62]

Imagem 1.11: [Carta de reconhecimento do litoral da Paraíba], anônimo, 1631 (manuscrito em papel, 33,5 x 41 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 698.

[62] Visscher publicou entre finais de 1624 e início de 1625 ao menos quatro impressos, acompanhando assim o progresso do cerco espanhol na cidade. Veja-se, por exemplo: Claes Jansz Visscher. *Belegering van Breda onder 't beleyt des Marquis Spinola Begonnen den 27 Augusti 1624. Nieu-gecorrigeerde en verbeterde Caerte vande belegeringe der Stadt Breda, onder 't beleyt des Marquis Spinola*. Amsterdam, 1625 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.224: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.461213, acesso em 29/01/2019).

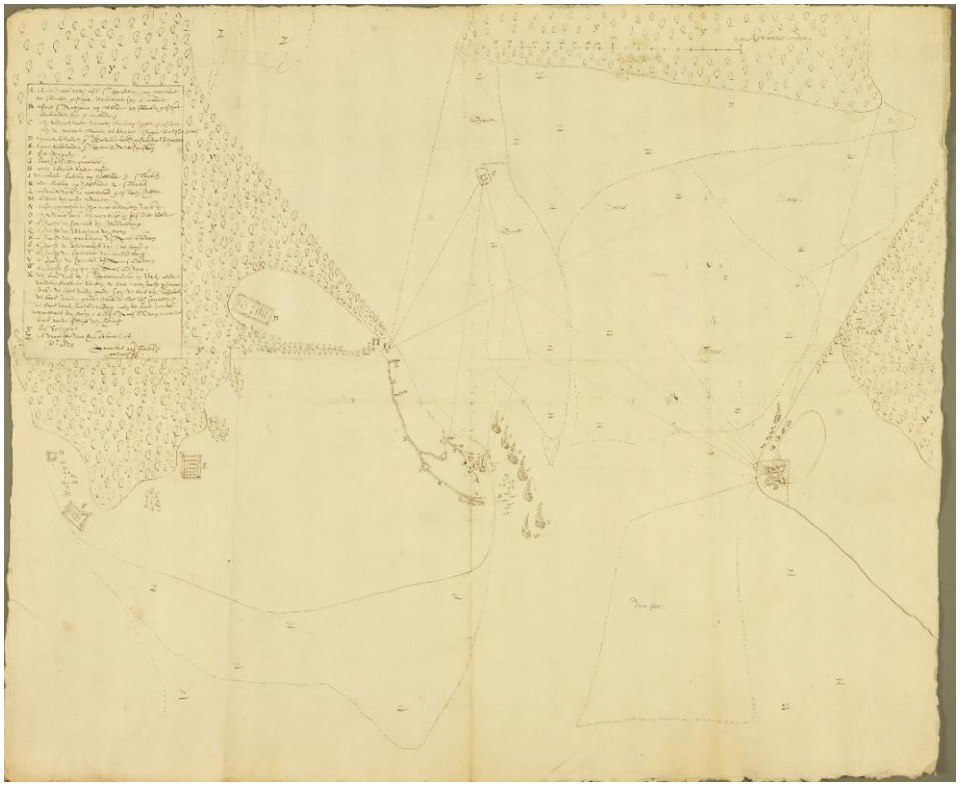
Imagem 1.12: ***Grontteyckeninge nae 't ooch gemaect, soo veel als men't heeft begaen connen van Cabo Dalo ofte Paraiba, alwaer den vyant een fort heeft, 't welck wy onder beleyt van Oversten Luytenant Stein Callenfels belegert hebben*****, Andries Drewisch, c. 1631 (manuscrito em papel, colorido, 42 x 64,5 cm)**

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 2157

Imagem 1.13: ***Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*****, Claes Jansz Visscher, 1635 (gravura em papel, 63,6 x 57,7 cm)**

Fonte: Atlas van Stolk, 7108

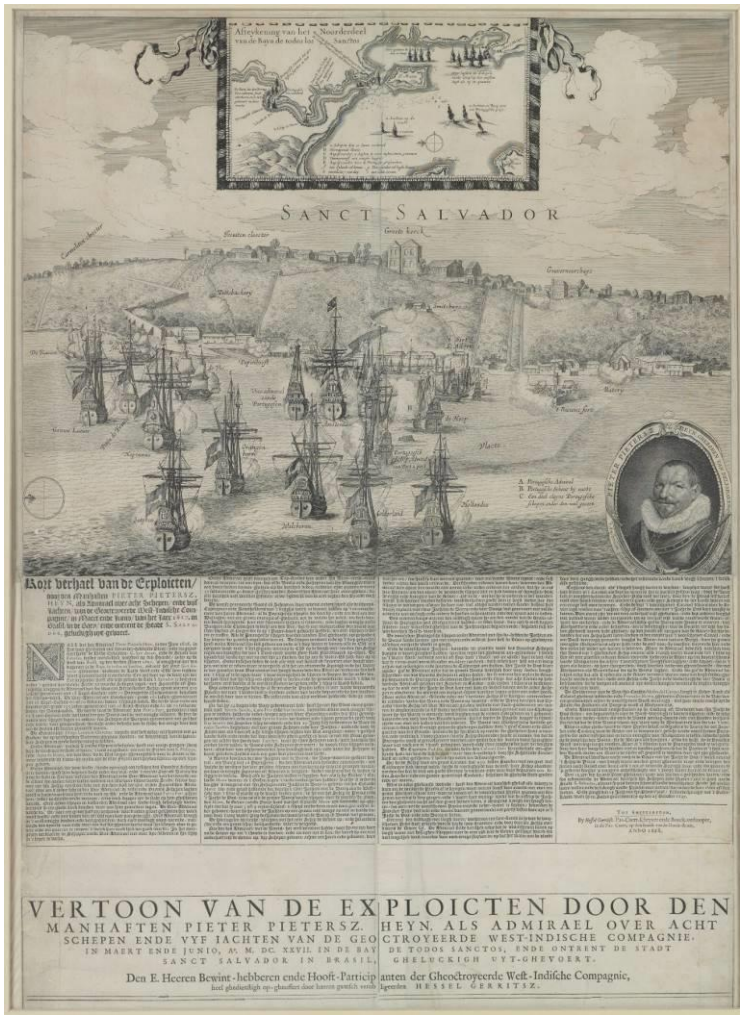
Imagem 1.14: [Carta do cerco da Paraíba], Cornelis Bastiaansz Golijath, 1634 (manuscrito em papel, 47 x 58 cm)



Fonte: Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek Deventer, WIC ID 703-52

Dentro dessa esfera de relativo controle, os editores com conexões privilegiadas obtinham acesso aos mapas e cartas da Companhia. Durante a elaboração da representação sobre o ataque de Piet Hein a Salvador em 1627, Gerritsz, que já prestava serviços cartográficos à WIC, provavelmente utilizou material atualizado, a ele disponível nos arquivos da Companhia (**imagem 1.15**). É fácil constatar que o gravador valeu-se de uma fonte diferente e mais acurada da que usou em conjunto com Visscher quatro anos antes: o traçado e altura da linha do relevo diferem-se bastante do impresso de 1624. Ademais, o mapa inserido acima da imagem principal guarda semelhanças com uma carta anônima manuscrita, que traz maiores detalhes sobre a ação da esquadra neerlandesa ao longo do Recôncavo Baiano, como as duas embarcações incendiadas nas proximidades do Forte São Filipe e os dois navios neerlandeses (Vos e Pinas) em perseguição, rio acima, às naus portuguesas carregadas de açúcar (**imagem 1.16**).

Imagem 1.15: ***Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn*** **[...], Hessel Gerritsz, 1628 (gravura em papel, 74,5 x 57,3 cm)**



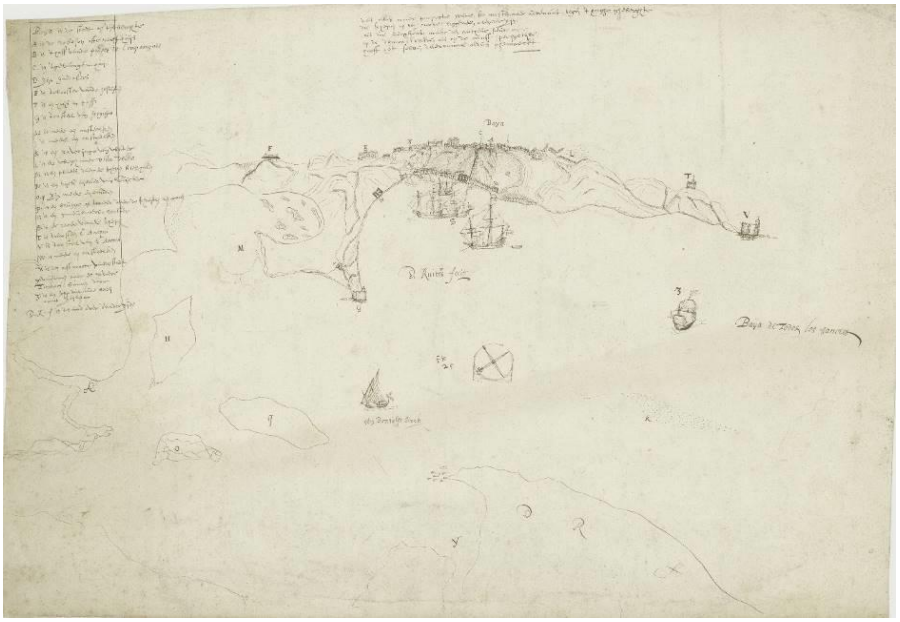
Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[131]

Imagem 1.16: ***Tocht door den Admirael Pieter Pietersen Hein / voor de 2e Mael in de Baya de Todos os Santos / Den 10e Juni 1627*****, anônimo, c. 1627 (manuscrito em papel, 31 x 69 cm)**

Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 716

Uma das possíveis fontes para a representação do ataque a Salvador em 1624 talvez tenha sido a carta manuscrita de Dierick Ruiters, *Baya de Todos los Sanctos* (**imagem 1.17**). Prisioneiro no Estado do Brasil ao fim da década de 1610, Ruiters conseguiu escapar e retornar às Províncias Unidas, dedicando-se em sequência à publicação de um livro de navegação para o Atlântico, o *Toortse der Zee-vaart* (Vlissingen, 1623). Além da publicação, assume-se que ajudou ativamente os diretores da WIC durante os preparativos da expedição a Salvador.[63] É nesse contexto de cooperação que o navegante provavelmente elaborou as três cartas sobre as principais localidades do Estado do Brasil: Salvador, Olinda e Rio de Janeiro. Embora Visscher e Gerritsz possam ter utilizado o referido desenho, as notáveis diferenças entre as representações sugerem que o seu uso foi apenas marginal, sem dúvida existindo para os gravadores um outro modelo, hoje desconhecido.[64] O mesmo parece ter ocorrido com a representação de Visscher sobre a conquista de Olinda em 1630 (**imagem 1.18**): apesar dos pontos em comum – como o navio encalhado em frente à ilha de Antônio Vaz (**imagem 1.19**), que também aparece no mapa impresso pelo editor –, desenho e impresso são em quase tudo dessemelhantes. É curioso notar que o mapa impresso por Gerritsz (**imagem 1.20**) não traz o navio encalhado: este e outros aspectos da representação demonstram as marcadas diferenças para com a versão de Visscher, sugerindo aqui a ação independente dos gravadores/editores.

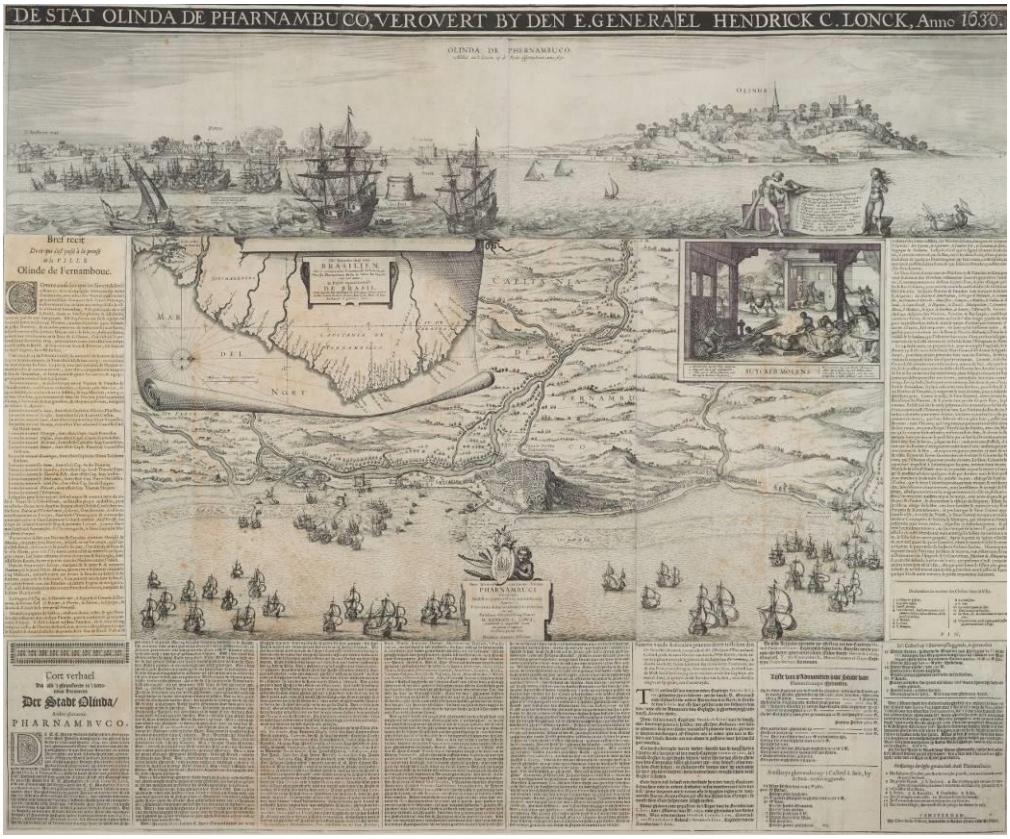
Imagem 1.17: *Baya de Todos los Sanctos*, Dierick Ruiters, c. 1620 (manuscrito em papel, 29,5 x 42 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 717

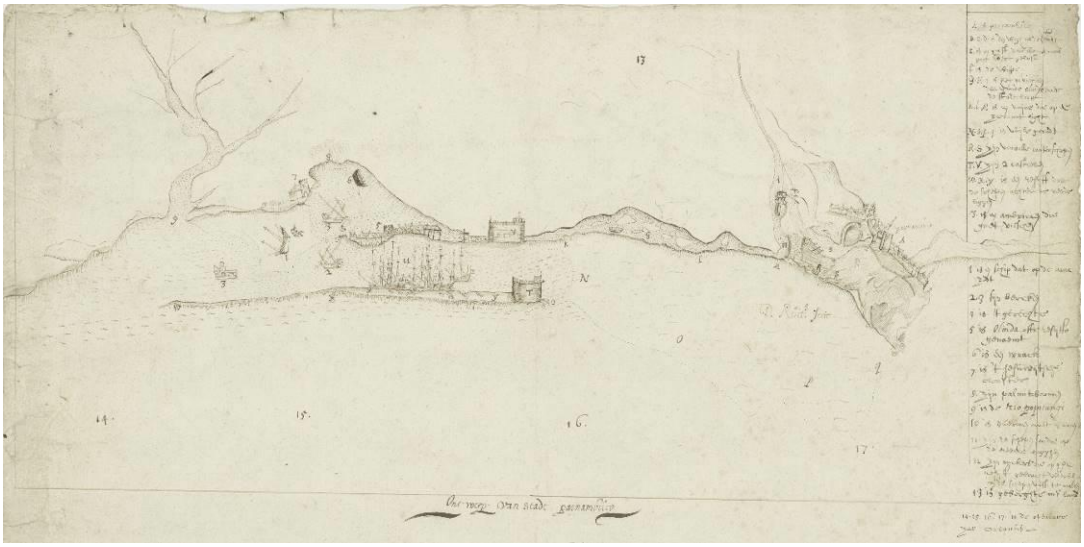
[63] GAWIC, p. 233 e 289; Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 35-7.
[64] Entre as diferenças, destacam-se: a linha do litoral, o relevo da cidade alta, o tamanho e o estilo dos edifícios representados, em particular os fortes, além da proporção relativa entre os objetos e os navios.

Imagem 1.18: ***De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*****, Claes Jansz Visscher, 1630 (gravura em papel, 94,2 x 75,3 cm)**



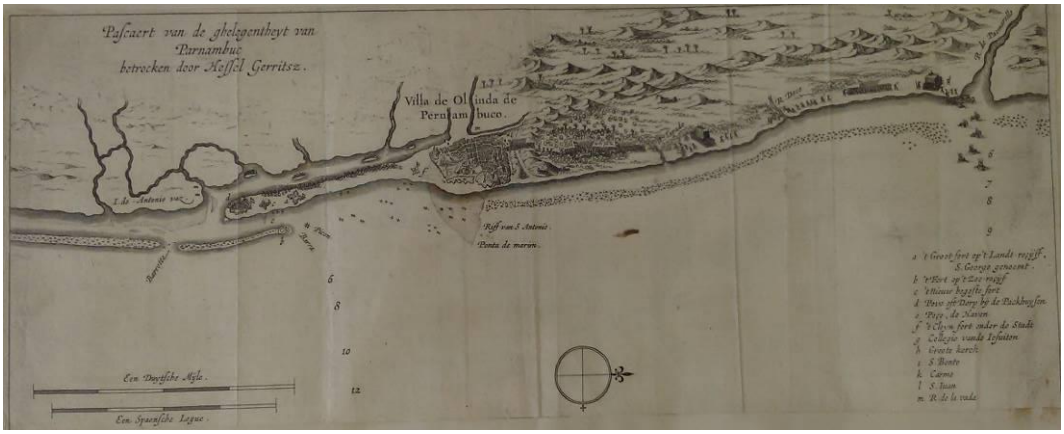
Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145(130)

Imagem 1.19: ***Ontwerp van Stadt Parnambuco*****, Dierick Ruiters, c. 1620 (manuscrito em papel, 30 x 43,5 cm)**



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe, 4.VEL, inv.nr. 710

Imagem 1.20: ***Pascaert vam de ghelegentheyt van Parnambuc betrocken door Hessel Gerritsz*, c. 1630 (gravura em papel, 23,2 x 38 cm)**



Fonte: Universiteit Leiden, COLLBN 004-08-001

Por vezes, o desenho vindo do Atlântico era simplesmente copiado, tal qual recebido pelas oficinas, para o suporte impresso. Esse foi o caso das representações do Recife e da Ilha de Antônio Vaz e possivelmente do ataque neerlandês ao Cabo de Santo Agostinho, ambas publicadas pela oficina dos Hondius no mapa mural de 1635 (**imagem 1.21, detalhe abaixo**)[65]. Aqui, o papel dos gravadores e editores parece ter-se limitado – o que não é pouco, diga-se – à execução gráfica, disposição das imagens no conjunto mural e na seleção adequada de cartuchos e elementos ornamentais. O mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, publicado por Blaeu (1647) a partir do trabalho de Marcgraf, também se enquadra nesse mesmo processo de elaboração.[66]

[65] Enquanto o mapa de Recife e Antônio Vaz segue fielmente a carta de Andries Drewisch (**imagens 1.3 e 1.4**), o de Cabo do Santo Agostinho é muito semelhante a uma carta anônima colorida (Nationaal Archief, 4.AANW 128), reproduzida no GAWIC, p. 261.

[66] Tendo em vista uma das cartas de *Tabula Geographica* (**imagem 1.8**), os artífices da oficina blaviana seguiram rigorosamente o traçado cartográfico do desenho, adicionando contudo as vinhetas referentes aos animais e plantas, além das vistas com as representações dos habitantes do "Brasil neerlandês".

Imagem 1.21: Detalhe do mapa mural *Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio 1635*, Hendrik e Willem Hondius, 1635

Fonte: BNF, GE A-835 RES

Noutros momentos, todavia, a atuação dos gravadores incidia diretamente no conteúdo da cena representada. Veja-se o caso dos dois impressos referentes à conquista de Porto Calvo, publicados pelas oficinas de Blaeu e de Van Hilten em 1637. Além de compartilharem o texto[67], as imagens são, em linhas gerais, equivalentes, contando com os mesmos objetos geográficos que permitem ao espectador acompanhar visualmente a narrativa textual do cerco. Blaeu esclarece num dos cartuchos inseridos que a representação foi feita tendo por base o desenho confeccionado por Arciszewski, sendo plausível supor que Hilten tivesse acesso à mesma fonte ou que tenha recebido de Blaeu autorização para copiá-lo. Entretanto, se a imagem gravada por Blaeu é um mapa com o plano perspectivo da povoação, ofertando ao espectador o domínio completo das operações, mas ao mesmo tempo deixando-o a certa "distância", em Hilten temos uma representação em "voo de pássaro" (ou *scenographie*), cuja perspectiva oblíqua "coloca" o espectador na própria cena (**imagens 1.22** e **1.23**).

[67] Há, todavia, pequenas diferenças na grafia das palavras.

Imagem 1.22: ***Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo*****, Joan Blaeu, 1637 (gravura em papel, 53,6 x 51,1 cm)**

Fonte: Atlas van Stolk, 15862

Imagem 1.23: ***Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*****, Jan van Hilten, 1637 (gravura em papel, 61,4 x 39,7 cm)**

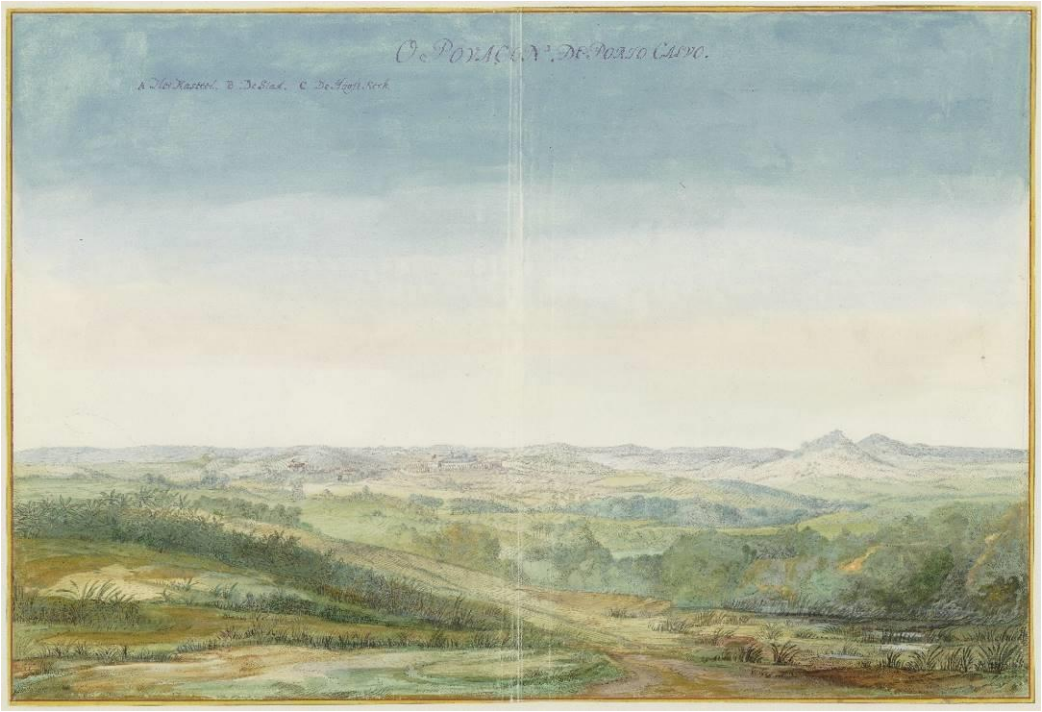
Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145(134)

Zandvliet também menciona alguns exemplos em que desenhos foram modificados por gravadores, pintores e desenhistas sediados nas Províncias Unidas.[68] Fazendo referência ao historiador Jan van Bracht, o autor cita o caso de Johannes Vingboons, que ativamente "apagava"

[68] Cf. *Mapping for Money. Op. cit.* p. 236-241.

ou "polia" elementos das fontes utilizadas, como podemos constatar na vista em perfil de Porto Calvo (**imagem 1.24**). Vê-se claramente que Vingboons valeu-se aqui do desenho de Frans Post gravado no livro de Caspar van Baerle (**imagem 2.68**), excluindo, no entanto, os elementos militares referentes às operações de cerco: a nova representação "genérica" da localidade oblitera qualquer vestígio da história do conflito ibero-neerlandês.[69]

Imagem 1.24: *O Povaçon de Porto Calvo*, Johannes Vingboons, c. 1650 (aquarela em papel, colorida, 39 x 57 cm)



Fonte: NL-HaNA, Kaarten Leupe Suppl., 4.VELH, inv.nr. 619.85

Mas as inserções e modificações de conteúdo não se limitavam ao trabalho dos gravadores e editores nas oficinas, cabendo aos diretores e comitentes, em cooperação com os almirantes e oficias da Companhia, a palavra final sobre o conteúdo das imagens produzidas. Zandvliet cita, por exemplo, a ação dos diretores da WIC quando da divulgação da tomada dos dois galeões de Honduras pelo almirante Pieter Adriaensz Ita, em 1628. Em um dos impressos publicados sobre o sucesso, o desenho da gravura havia sido delineado por Daniel van den Bremden e gravado por Visscher, sendo o texto impresso por Hans van der Hellen e comercializado por Zacharias Roman, os dois últimos sediados em Middelburg.[70] Na reunião dos diretores da Câmara da Zelândia do dia 05 de outubro de 1628, discutiu-se a entrega de

[69] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 237.
[70] Cf. FMH, nº 1590.

modelos da imagem – possivelmente impressões de prova – ao almirante Ita e aos capitães que participaram da esquadra, para que eles pudessem assegurar que "tudo fosse gravado de acordo com a verdade e assim pudesse ser impresso, com uma pequena história [verhael] embaixo".[71]

Durante a elaboração de *Rerum per Octennium in Brasilia*, desenhista e gravadores, possivelmente com o auxílio de Van Baerle, Blaeu e Johan Maurits van Nassau-Siegen, também atuaram em conjunto para a confeccção das vistas que ornamentam o livro.[72] As idas e vindas deste processo, com suas modificações e adições, hoje podem ser inferidas a partir da análise seriada de diferentes conjuntos imagéticos, como as pinturas de Post feitas ainda no Brasil, o caderno de desenhos a ele atribuído (que serviu de base aos gravadores da oficina blaviana), as impressões de prova do livro (hoje guardadas no Rijksprentenkabinet) e as versões finais publicadas na obra de Van Baerle. Do conjunto destacam-se algumas das preocupações principais dos gravadores e editores em face dos modelos manuscritos. Em primeiro lugar, sobressaem as modificações que visavam aperfeiçoar a composição das cenas: em mais de uma oportunidade, por exemplo, os gravadores inseriram – ou modificaram – nuvens na imagem. Vale lembrar que nas paisagens executadas por Post, as linhas do horizonte são marcadamente baixas, fazendo com que o céu perfaça quase dois terços da imagem.[73] Outra inserção importante refere-se aos tipos humanos: em ao menos três ocasiões, indivíduos foram adicionados na versão final, ampliando assim o efeito de "naturalidade" da representação, como se uma cena do cotidiano fosse "flagrada" pelo espectador. Na representação de Olinda, aliás, vê-se que, após a impressão de prova, a adição foi feita primeiro no próprio desenho, como pode ser inferido pela marcação à tinta em cima do delineamento primevo, sendo depois incorporada na versão final da gravura (**imagens 1.25, 1.26** e **1.27**). Ademais, nas

---

[71] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 295, nota 64 do capítulo 11.

[72] Sabe-se, por exemplo, que Nassau havia solicitado a Van Baerle incluir uma imagem sobre o "Arx Archijn", cuja conquista foi tema de um desenho de Frans Post. A representação foi transposta para uma chapa, cuja impressão de prova hoje se encontra no arquivo do Rijksprentenkabinet (RP-P-1951-74). Ver: Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 164; Ernst van den Boogaart. "A Well-Governed Colony: Frans Post's Illustrations in Caspar Barlaeus's History of Dutch Brazil". *The Rijksmuseum Bulletin*, Amsterdam, vol. 59, nº 3, 2011, p. 236-271.

[73] Num curioso estudo de John Walsh sobre a representação das nuvens nas pinturas de paisagem da época, o autor demonstra que não apenas as condições atmosféricas retratadas não representavam a variedade de possibilidades climáticas da época, como também não apresentavam as condições usuais do século XVII. Ademais, os tipos de nuvens representados não correspondem aos tipos de nuvens que fisicamente poderiam ocorrer no céu – seja pelo formato, altitude ou pela ocorrência casada com outros tipos de nuvens. Por conseguinte, Walsh demonstra que os artistas, embora estilisticamente preocupados em criar um formato verossímil para suas nuvens, não seguiam fielmente o céu visto: antes, partiam de sua própria imaginação, adaptando as condições meteorológicas às necessidades compositivas e ao tema da pintura. Por fim, o próprio fato de que é possível se reconhecer a repetição de alguns poucos tipos de nuvens entre as pinturas dos artistas seiscentistas reforça a ideia de que elas eram vistas como "motivos" artísticos, capazes de cumprir uma função compositiva ou expressar um significado metafórico. Cf. John Walsh, "Skies and Reality in Dutch Landscape". In: David Freedberg & Jan de Vries. *Art in History. History in Art. Op. cit.*, p. 95-117.

representações de batalhas navais, vê-se igual preocupação em ocupar lacunas e amplificar a narrativa, como acontece na imagem das conquistas de Luanda e São Tomé, em que o primeiro plano é preenchido com navios, ou na imagem que retrata a vinda da comitiva de Nassau, em que as velas são representadas como se estivessem "insufladas", conferindo assim movimento à cena. Em outras situações, pequenas modificações são inseridas com o intuito de aprimorar as informações ofertadas ao espectador, como a inserção de novos sinais gráficos acompanhados das respectivas legendas explicativas, ou mesmo com a correção de erros no desenho de Post, conforme vemos nas anotações a lápis no perfil de Dillenburg (**imagens 1.28 e 1.29**).

Imagem 1.25: *Olinda*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 32,5 x 51,4 cm)

Fonte: British Museum, 1928,0310.90.4 (© The Trustees of the British Museum)[74]

[74] Os desenhos atribuídos a Frans Post, disponíveis no acervo do British Museum, foram consultados apenas em suas versões fac-símiles e digitais.

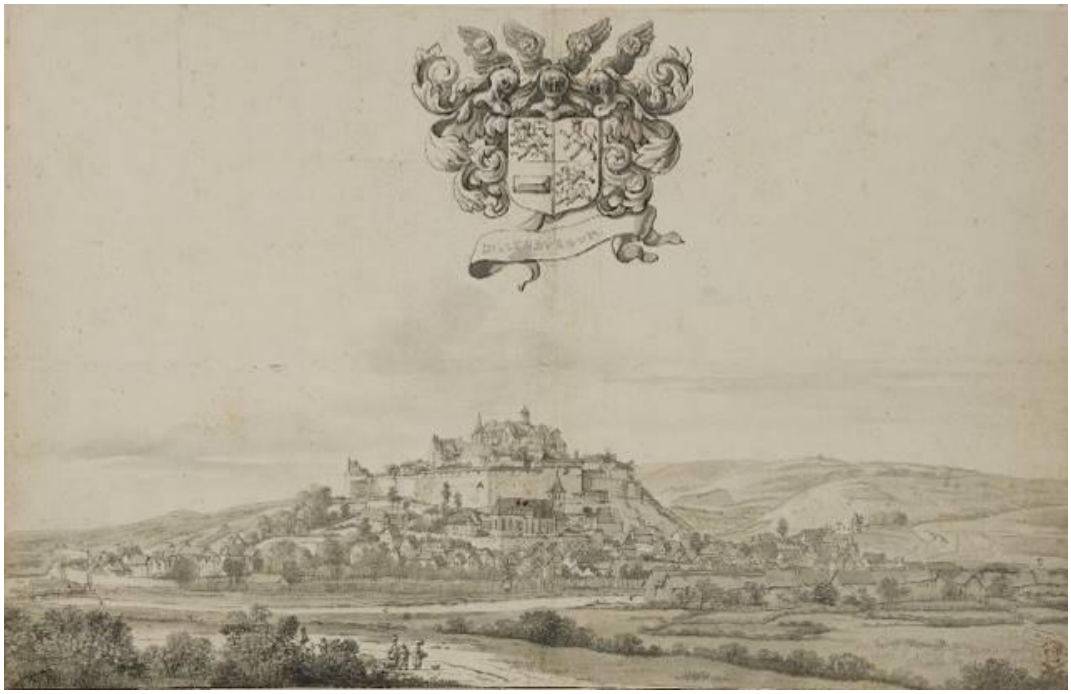
Imagem 1.26: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], c. 1647 (gravura em papel, impressão de prova, 38,7 x 51,3 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-1951-62

Imagem 1.27: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 38,8 x 51,5 cm)

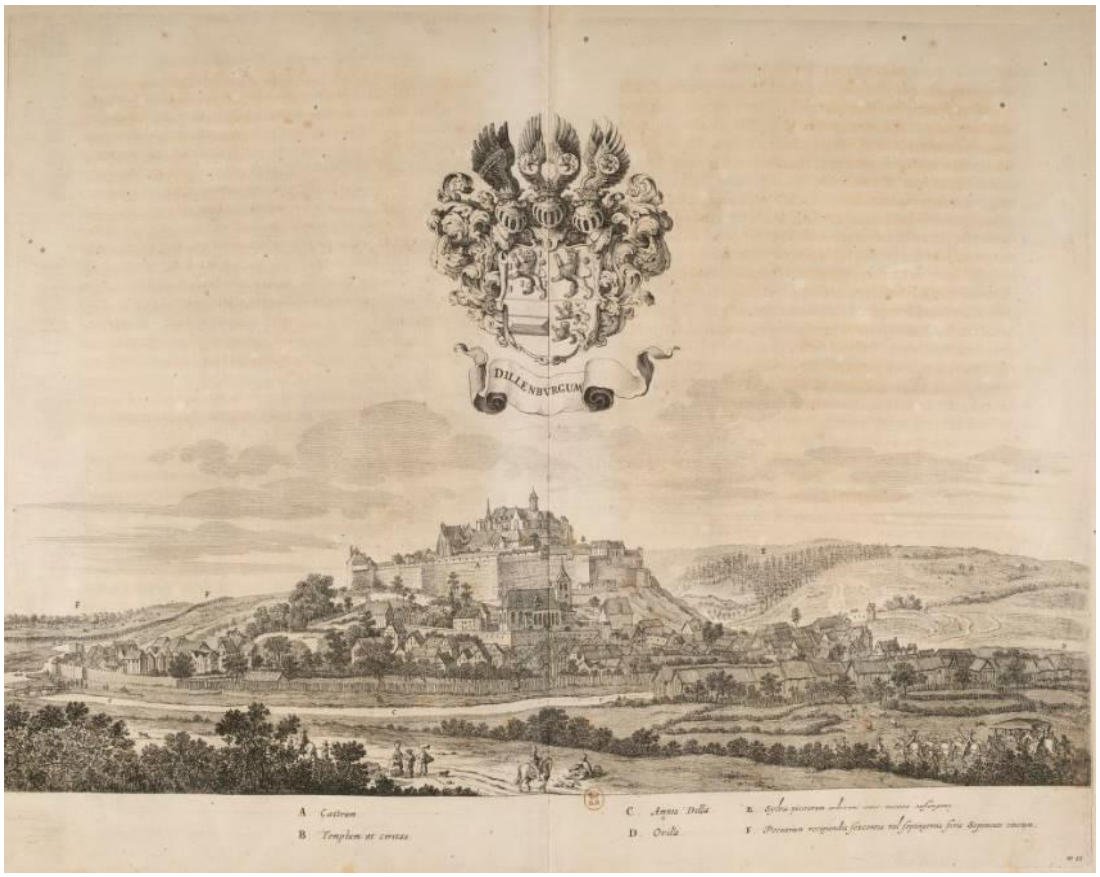
Fonte: Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-12

Imagem 1.28: *Dillenbvrgvm*, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 33 x 51,4 cm)



Fonte: British Museum, 1928,0310.90.31 (© The Trustees of the British Museum)

Imagem 1.29: *Dillenbvrgum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel)



Fonte: BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL

Uma outra forma de assistência se dava entre as próprias oficinas. Em alguns casos, é possível que a cooperação tenha se articulado por iniciativa dos diretores, como na publicação dos dois impressos de 1624 referentes à Bahia (a vista da conquista de Salvador e o mapa da Bahia de Todos os Santos), em que Visscher e Gerritsz trabalharam juntos na confecção de ambas as imagens. Não se sabe, porém, como se deu a divisão do trabalho, a quem cabendo o quê. Em outras situações, a relação entre os dois é ainda menos clara: quando da captura dos galeões de Honduras por Ita em 1628, Visscher gravou um desenho feito por Daniel van den Bremden; Gerritsz, por seu turno, também publicou um impresso, no qual uma das imagens gravadas – que traz a indicação "Gedruckt bij (impresso por) Hessel Gerritsz" – é parecida com a imagem de Visscher, embora as chapas sejam diferentes.[75] O mesmo ocorre quando os dois gravadores/editores publicaram suas imagens sobre a conquista de Pernambuco. Nesses e noutros casos – como o dos impressos de Blaeu e Hilten sobre o cerco de Porto Calvo em 1637 –, torna-se difícil concluir, visto que os editores também cooperavam com os diretores da WIC, se se trata de cópia, uso independente de fontes iguais ou compartilhamento de fontes.

As oficinas de Visscher e Hondius também mantiveram laços estreitos. Como Nadine Orenstein já havia salientado, os dois gravadores/editores eram amigos e integravam a mesma confissão – eram calvinistas gomaristas. Em 1617, Visscher dedicou um de seus impressos ao "amigo Hendrick Hondius", que publicaria no mesmo ano duas representações cujas chapas eram provenientes da oficina de Visscher.[76] A colaboração entre eles, entretanto, não se encerrou aí. Hondius publicou em duas oportunidades praticamente a mesma imagem que Visscher havia editado com Gerritsz sobre a Bahia de Todos os Santos: como impresso avulso (c. 1624) e em *Description et breve declaration des Regles Generales de la Fortification*, publicado em 1625.[77] Dez anos depois, Hendrick e Willem Hondius editaram o mapa mural dedicado ao Cardeal Richelieu, no qual figuram o mapa de Antônio Vaz e Recife e o mapa da conquista da Paraíba, com o cerco ao forte Santa Catarina (do Cabeledo). Visscher, também em 1635, publicou um impresso referente à conquista da Paraíba que, a despeito de certas

---

[75] Hessel Gerritsz. *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*. Amsterdam, 1628 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.403). O impresso publicado por Roman e descrito em FMH 1590 não foi localizado; todavia, há no Atlas van Stolk (6989) uma versão colorida apenas da imagem.

[76] Nadine Orenstein. *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland. Op. cit.,* p. 104-5.

[77] Hendrik Hondius. *Description et breve declaration des Regles Generales de la Fortification, de l'Artillerie, des Amunitions, et vivres, des Officiers, et de leurs commissions […]*. Haia, 1625. Para o mapa de Visscher e Gerritsz, bem como o provável mapa manuscrito que serviu de base aos gravadores, ver GAWIC, p. 285.

diferenças[78], é muito próximo ao dos artífices de Haia (**imagens 1.13** e **1.10,** respectivamente). Ambos trazem textos em francês: o de Visscher, aliás, apresenta os franceses como os primeiros conquistadores da capitania. As positivas referências à França não são por acaso: em 1635, franceses e neerlandeses celebraram um tratado de aliança contra a Monarquia Espanhola, pelo qual projetavam a invasão e partição dos Países Baixos meridionais. A sintonia temática e política dos editores já vinha desde 1634, quando Visscher gravou (ou apenas imprimiu) um retrato do Cardeal Richelieu a partir de desenho (ou chapa) de Hendrik Hondius (**imagem 1.30**). Os indícios de cooperação ainda vão até 1640, com a reimpressão de Visscher do mapa do Recife e Antônio Vaz: o gravador, apesar de apagar a data original (1635) no cartucho, mantém o nome de Willem Hondius, apenas inserindo o monograma "Visscher" na imagem.[79]

Imagem 1.30: ***Armandus Ioannes du Plessis. Cardinalis. Dux de Richelieu*** **[…], Hendrik Hondius e Claes Jansz Visscher, 1634 (gravura em papel, 39 x 29,9 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-1891-A-16374

[78] Além do tamanho, as imagens se diferem por alguns elementos nas extremidades da imagem (como os barcos efetuando o desembarque das tropas neerlandesas) e a ausência de um reduto próximo ao "Rio de Parayba" (que na versão dos Hondius aparece com os dizeres "Een verlaten werck van vyandt").

[79] Claes Jansz Visscher (a partir de chapa de Willem Hondius). *Grondt-Teyckening van het Eijlandt Anthony Vaaz het Reciff ende vaste Landt en de haven van Pernambuco in Brasil, met alle de Schansen, Redouten, en andere wercken aldaer gemaeckt. 1640*. Amsterdam, 1640 (Universiteit Leiden, COLLBN Port. 191 N66).

Não obstante os alinhamentos políticos e religiosos entre diretores e editores, aos últimos importava sobretudo o sucesso comercial dos impressos. Com efeito, além do cuidado em selecionar os eventos de maior apelo junto ao público consumidor, ter acesso a um bom desenho da batalha, vertê-lo com qualidade à chapa de cobre e dispôr os elementos textuais e ornamentais de forma adequada, os editores também se preocupavam com a divulgação e a proteção de suas mercadorias. Junto aos corantos de publicação semanal de Jan van Hilten e Broer Jansz, gravadores e editores faziam "propaganda" de seus próprios trabalhos. Nos corantos ainda existentes, é possível encontrar anúncios de publicações referentes ao mundo atlântico:

Quadro 1.2: Anúncio de impressos sobre batalhas da WIC e livros sobre a América nos corantos semanais de Amsterdam (1618-1663)

Impresso/livro anunciado	Gravador/Editor	Corantos	Data	Número de Ref.[80]
Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador + Baya de todos os sanctos	Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz	Broer Jansz[81]	31/08/1624	A5
Nieuwe Werelt, ofte beschyvinge van West-Indien	Johannes de Laet	Jan van Hilten[82]	11/01/1625	A8
Nova totius Brasiliae et locorum [...]	Willem e Hendrik Hondius	Jan van Hilten	08/09/1635	A29
Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo [...]	Jan van Hilten	Jan van Hilten	27/06/1637	A34
Eygentlyke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westijndien	Cornelis Dankertsz	Jan van Hilten	05/05/1640	A53
Três diários de viagem: Thomas Cavendish; Francis Drake (Panamá); Jacques l'Hermite (Frota de Nassau, 1624)	Jacob Pietersz Wachter	Broer Jansz	28/03/1643	A66
Diário de viagem da expedição ao Chile comandada pelo	Broer Jansz	Broer Jansz e Jan van Hilten	24/11/1646 e 1/12/1646	A81

[80] Os números referem-se à notação utilizada por P. C. J. van der Krogt em *Advertenties voor kaarten, atlassen, globes e.d. in Amsterdamse kranten 1621-1811*. Utrecht: HES Uitgevers, 1985.
[81] O coranto de Broer Jansz, a partir de 1629, passou a se chamar *Tijdinghen uyt verscheyde Quartieren*.
[82] O coranto de Jan van Hilten chamava-se *Courante uyt Italien ende Duytschlandt, &c…*

Almirante Hendrik Brouwer				
Perfecte caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-stadt ende t'Reciffo [...]	Claes Jansz Visscher	Jan van Hilten	30/05/1648	A82

Fonte: P. C. J. van der Krogt. *Advertenties voor kaarten, atlassen, globes e.d. in Amsterdamse kranten 1621-1811*. Utrecht: HES Uitgevers, 1985.

O recurso aos anúncios nos corantos, a despeito destes veículos trazerem eles próprios a narrativa dos sucessos da WIC, permitia a divulgação das representações pictóricas confeccionadas por editores e gravadores. Mais do que isso, estas mensagens auxiliavam na criação de expectativa junto a um público que, apesar de já saber o que havia se passado, desejava agora ver como havia se passado.

Paralelamente à produção das chapas, os editores poderiam solicitar junto às autoridades neerlandesas um privilégio de publicação. As requisições mais comuns eram dirigidas aos Estados Gerais, que poderiam emitir proteções específicas, isto é, referentes a uma chapa e com prazo determinado, ou proteções gerais, que abarcavam toda obra futura do editor.[83] Vale observar aqui, na esteira de Nadine Orenstein, que o recurso aos privilégios não se compara à noção contemporânea de "propriedade intelectual": apesar de combaterem a cópia, o que se procurava proteger era, basicamente, o trabalho artesanal envolvido na execução da chapa, e não o conteúdo "original" da imagem em si. Prova disso são os pedidos de privilégio de gravadores cujo trabalho baseava-se numa pintura: o objeto da requisição, nesse caso, não é o trabalho do pintor, mas a execução gráfica do gravador, que não poderia ter sua composição copiada por outrem.[84]

O recurso ao "privilégio" de publicação não era requisitado com frequência pelos gravadores: enquanto Hessel Gerritsz e Hendrik Hondius haviam sido agraciados com privilégios gerais, Visscher, por exemplo, nunca requisitou um.[85] Aos impressos que

---

[83] Cf. Nadine Orenstein. *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland. Op. cit.,* p. 90-4.

[84] Ver também: Nadine Orenstein. "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". In: A. Golahny, M.M. Mochizuki, L. Vergara (eds.). *In His Milieu*: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 313-346.

[85] Nadine Orenstein, que estudou os pedidos de privilégio dirigidos aos Estados Gerais, ainda explica que para a vista de Maastricht (1633), que Jan van Hilten anuncia como detentora de um privilégio, não havia sido Visscher o autor do pedido aos Estados Gerais, mas sim Daniel Clitzart. Cf. P. C. J. van der Krogt. *Advertenties voor kaarten... Op. cit.,* A18; Nadine Orenstein. "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". *Op. cit.,* p. 314-5.

representavam eventos recentes e que demandavam, portanto, certa presteza na publicação, o pedido de privilégio poderia ser um entrave, além de aumentar os custos do editor. Não obstante, encontram-se várias imagens referentes aos eventos atlânticos em que os editores solicitaram proteção. Vale lembrar, como observa Orenstein, que os privilégios outorgados pelos Estados Gerais poderiam, além de proteger a chapa contra cópias não autorizadas, conferir uma espécie de "aprovação institucional" à imagem, aumentando assim o seu apelo.

Quadro 1.3: Privilégios referentes à cenas de batalha e retratos ligados à WIC e ao Atlântico

Objeto	Data do privilégio	Detentor do privilégio	Duração, multa e especificações
Privilégio Geral	1599	Hendrik Hondius	"200 guilders; proíbe-se imprimir, publicar e vender todo seu trabalho e as invenções por ele gravadas em chapas"
Privilégio Geral	1618	Hessel Gerritsz	300 carolus guilders
Retrato de Piet Hein	1629	Hendrik Hondius[86]	"Em 23 de Janeiro, os representantes dos Estados Gerais pediram uma impressão em cetim e rolo para cada membro; 23 foram entregues"
Capa para homens com a representação de Olinda e retratos de Loncq e Waerdenburch	1631	Magdalena de Passe	
Retrato de Diederik van Waerdenburgh	1631	Hendrik Hondius	
Capa de dormir com a representação da captura da Frota de Prata	1631	Magdalena de Passe	
Retrato do Cardeal Richelieu[87]	1634	Hendrik Hondius	

[86] O pedido de Hendrik Hondius, que já possuía um privilégio geral, justifica-se pelo fato de seu filho ter sido o gravador da chapa. Ver: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-16.220. A gravura baseou-se na pintura de Jan Daemsz Cool: Rijksmuseum, SK-A-1787, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8160 (acesso em 29/01/2019).
[87] Aqui incluído por se tratar de um empreendimento conjunto de Visscher e Hondius, que demonstra não apenas a cooperação entre as oficinas, mas também o afinamento político-temático, qual seja, a aproximação entre as Províncias Unidas e a França, expressa também noutros impressos dos dois editores, como o mapa-mural dos Hondius e o impresso avulso sobre a conquista da Paraíba, publicado por Visscher.

Mapa mural das Índias Ocidentais	1635	Hendrik Hondius	
Mapa do Brasil em quatro partes	1637	Philips Vinckboons	11 anos; multa de 300 carolus guilders

Fonte: Nadine Orenstein. "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". In: A. Golahny, M.M. Mochizuki, L. Vergara (eds.). In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 313-346, Apêndice.

1.2 Caracterização da visualidade bélica

Nesta seção, veremos alguns elementos constitutivos das representações de batalhas navais e terrestres. De início, analisaremos a maneira pela qual a guerra transformava-se em cena pictórica, identificando os principais aspectos no tratamento deste tema e os ornamentos usualmente inseridos, com os quais o conteúdo da narrativa visual tornava-se reconhecível aos espectadores. Em seguida, serão tratadas as alegorias e convenções empregadas, elementos indispensáveis para se acessar as camadas de significação que ultrapassavam a simples informação "factual" dos eventos. No item 1.2.3 discutiremos as formas de representação do espaço e do tempo, dando ênfase às manipulações engendradas por desenhistas e gravadores. Por fim, investigaremos os artifícios pictóricos e editoriais que tinham por fito justamente criar um efeito de naturalidade e verossimilhança na cena.

1.2.1 A encenação pictórica da batalha

Como desenhistas, pintores e gravadores figuravam pictoricamente as cenas de batalha? Que matérias eram selecionadas? Como eram dispostas? E quais ornamentos eram inseridos? Enquanto cenas de guerra, as representações traziam simultaneamente a descrição de um lugar e a narrativa visual de um acontecimento bélico. As cidades e vilas objetos de um cerco, ou mesmo os portos e baías atacados, eram usualmente posicionados no centro da composição.[88] Se se tratava de um mapa, representava-se a planta geométrica da localidade[89]; se de uma vista, o delineamento, eventualmente estilizado, dos principais edifícios do sítio.[90] Em cenas de

[88] Christi Klinkert. *Nassau in het Nieuws. Op. cit.*, p. 43. Como exemplo, veja-se as representações de Porto Calvo e Matanzas.
[89] Como no impresso sobre a Paraíba de 1635.
[90] Conforme as representações de Salvador em 1624 (Gerritsz e Visscher) e 1628 (Gerritsz) e Olinda em 1630 (Visscher).

batalha naval, trechos da costa figuravam à margem e no segundo plano, como pontos longínquos no horizonte: funcionavam, todavia, como referências de localização ao espectador.[91] O espaço assim composto era preenchido pelas tropas, na forma de companhias de piqueiros e arcabuzeiros. Em alguns casos, é possível também identificar as figuras de alferes, tambores, trompetistas e até mesmo sargentos.[92] Fortes, paliçadas, redutos, baterias e aproches, ademais, completavam a típica cena de um cerco. Nas batalhas navais, as tripulações poderiam ser eventualmente figuradas, embora o destaque coubesse às embarcações. A representação da fumaça dos canhões, quase sempre proeminente na composição, tinha por fito mimetizar o estrondo dos disparos.[93] As bandeiras nos mastros e nas popas indicavam as embarcações em combate, as almirantas e vice-almirantas e mesmo a orientação tática de um ataque.

A sequência de atos figurados nas representações pictóricas trazia ao leitor a sucessão dos acontecimentos notáveis que, tal como numa relação de sucessos, perfaziam a narrativa de uma batalha. Mimetizando os relatos textuais, as imagens apresentavam aos espectadores as ações militares estratégicas da vitória, assim como os atos heroicos e valorosos de oficiais e soldados, vistos como belos e honrosos, e por isso dignos da estima pública. Conforme se vê nos impressos sobre Salvador (1624), Olinda (1630) ou Porto Calvo (1637), ou também nas gravuras do livro de Van Baerle, a íntima relação entre texto e imagem faz suscitar os postulados da *ut pictura poesis*, que durante o século XVII também era compreendida como a emulação recíproca entre pintores e escritores.[94]

As temáticas figuradas nestas representações não esgotavam, entretanto, todas as dimensões de um campo de batalha. O sofrimento físico dos soldados, por exemplo, é pouco explorado nas gravuras de guerra da primeira metade do século XVII, assim como o impacto deletério às populações civis.[95] Outrossim, as representações pictóricas das cenas de batalha

---

[91] Veja-se, para tanto, os desenhos de Post sobre a batalha naval de 1640.

[92] Os sargentos se destacavam pelo uso da alabarda. Além de instruírem os soldados no manejo adequado do armamento e na execução dos movimentos indispensáveis da carga simultânea e da contramarcha, indicavam os comandos aos membros da tropa. Cf. Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra*. *Op. cit.*, p. 280 e 284.

[93] Eduardo Sinkevisque. *Doutrina seiscentista da arte histórica*: discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654). 2 Volumes. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, São Paulo, 2005, p. 400.

[94] A formulação horaciana era assim interpretada pelos letrados e artífices neerlandesaes do século XVII. Veja, sobretudo, a introdução e o capítulo "A bird's-eye view of erotica. Double entendre in a series of seventeenth-century" In: Eddy de Jongh. *Questions of meaning*. *Op. cit.* p. 21-58.

[95] Christi Klinkert. *Nassau in het Nieuws. Op. cit.*, p. 248. O sofrimento impingido aos habitantes das localidades conquistadas, na forma de execuções, saques, torturas e estupros, era usualmente getratado em outros gêneros, como a série de gravuras de Jacques Callot *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* ou o livro de Joannes Gijsius, *Oorsprong en voortgang der Neder-landtscher beroerten ende ellendicheden*, publicado anonimamente em 1616. A obra seria reimpressa como um segundo volume da edição neerlandesa de Bartolomé de Las Casas *Den Spiegel der Spaensche tyrannye*, publicada em Amsterdam por Jan Evertsz Cloppenburg em 1620. A nova versão do trabalho de Gijsius, bem como as imagens de Callot, trazem representações projetadas para suscitar o horror do espectador.

não oferecem grandes detalhamentos quanto às disposições particulares de cada soldado ou oficial: os combatentes são, a rigor, figurados como tipos, indistinguíveis enquanto portadores de ânimos particulares,[96] mesmo quando o embate é encenado no primeiro plano da representação, como na gravura de Visscher sobre a escaramuça entre espanhóis e neerlandeses em Ter Schilde (**imagem 1.31**).[97] Ocasionalmente, os quartéis dos oficias eram indicados de forma individualizada na composição, ou se inscrevia seus nomes ao lado de um dos combatentes figurados. Assim, Jan van Hilten identificou, no impresso sobre Porto Calvo (**imagem 1.23**), dois indivíduos montados em seus cavalos como o "Collonel Cristofel Arciszewskij" e o "Graef Maurits", que de outra forma permaneceriam irreconhecíveis na cena de batalha (**imagem 2.17**). Não obstante, os caracteres fisionômicos eram usualmente desdobrados apenas no gênero retrato, às vezes inserido na própria cena, como o fez Hilten ao replicar em medalhões o elogio aos dois oficiais vitoriosos (**imagem 2.24**).

Imagem 1.31: Detalhe de *Figuerlijcke Afbeeldinge ende waerachtighe beschrijvinghe van 't mannelijck ende cloeck ghevecht van vijfthien Soldaten vande onse / teghen sesthien vanden Vyandt / gheschiet dese loopende Maent Junij 1622. by het Dorp ter Schilde ontrent Antwerpen*, Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 35 x 28,4 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-80.990

[96] Existem, portanto, diferenças de vestuário, armamento e caracteres físicos entre os diversos estratos da hierarquia militar, assim como entre europeus, ameríndios e africanos. Contudo, dentro de cada grupo, os soldados apresentam, praticamente, as mesmas fisionomias. A grande exceção encontra-se em alguns mapas murais, como o confeccionado por Jacques Callot (a conquista de Breda, 1625) e Balthasar Florisz van Berckenrode (a conquista de Den Bosch, 1629). Os gravadores apresentam, no primeiro plano, maior variedade de tipos humanos, sendo os oficiais representados com maior detalhamento e particularização.

[97] A falta de expressividade facial e corporal das personagens encenadas nas gravuras de batalha não se resume, portanto, a um contraste entre aproximação/distanciamento.

Na segunda metade do século XVII, os desenhistas e gravadores neerlandeses de cenas de batalha devotariam maior atenção às representações das fisionomias estereotípicas. Nas gravuras em impressos avulsos, Romein de Hooghe, à época o mais prolífico produtor de cenas de guerra, trouxe aos combatentes maior expressividade facial, como se vê na representação da guerra movida pela VOC contra os macassares em 1670 (**imagem 1.32**), ou na conquista de Belgrado pelas tropas Habsburgas em 1688.[98]

Imagem 1.32: Detalhe de *Victorien der Nederl. Ge.oct. O. Compagn. op het Koninkryck van Macasser door den Ed. Heer C. Speelman*, Romein de Hooghe, 1670 (gravura em papel, 50,8 x 54,1 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-67.708

Com o maior detalhamento das disposições fisionômicas, abriu-se espaço também para a figuração da dor e do sofrimento. Ao contrário das representações de Visscher, Hondius, Frans Post e Joan Blaeu, que pouco ou quase nada deixam transparecer das reações físicas dos soldados, o gravador do livro de Arnoldus Montanus (1671) explora as reações faciais e corporais de cada combatente em situações de ataque, morte eminente e agonia, como na gravura da conquista de Elmina em *De Nieuwe en Onbekende Weereld* (**imagem 1.33**). A tendência de representação pormenorizada dos caracteres físicos e das reações corporais que denotam fortes sensações e sentimentos não se circunscreveu, todavia, às cenas de batalha: em gravuras de martírio e execuções públicas, observa-se também a inscrição gráfica da dor e do

[98] Romein de Hooghe. *Victorien der Nederl. Ge.oct. O. Compagn. op het Koninkryck van Macasser door den Ed. Heer C. Speelman*. Amsterdam, 1670 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-67.708) e *Belgrado met syn slot en voor-steden stormenderhand verovert door de keyserlyke machten. Den 6 sept: 1688*, Amsterdam, 1688 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-67.735).

sofrimento, por meio dos gestos, torções e expressões da face. Assim, as imagens de Jan Luyken, célebre gravador da segunda metade do XVII, evocavam o horror e a tensão dos espectadores, cujas reações eram espelhadas na representação da plateia que assistia às execuções (**imagem 1.34 e 1.35**). Muito distintas das cenas de sevícia e martírios de Richard Verstegen (autor de *Theatrum Crudelitatum Haereticorum*, 1587) que, a despeito da crueza de conteúdo, pouco traduzem corporalmente o sofrimento humano.[99]

Imagem 1.33: Detalhe de [Conquista de Elmina], anônimo, 1671 (gravura em papel)

Fonte: Arnoldus Montanus. *De Nieuwe en Onbekende Weereld*... Amsterdam: Jacob Meurs, 1671, p. 469 (foto do exemplar do IEB).

[99] A transformação da representação particularizada dos indivíduos e das expressões fisionômicas, observada no transcurso do século XVII, parece ter como causa principal o aprimoramento das técnicas de gravação, que permitiram o detalhamento gráfico das imagens. Na pintura, já no início do século, encontram-se diversos exemplos de representações que apostam na fisicalidade da dor dos personagens, como nas telas de Rembrandt, *A cegueira de Sansão*, e Rubens, *Prometeu acorrentado*. As observações aqui discutidas sobre a expressividade física nas gravuras só foram possíveis pela ajuda de Michel van Duijnen, com quem discuti esses e outros assuntos relacionados, e de Charissa van der Brugge e Sophie Bebseler, com as quais elaborei um trabalho para o curso de Stijn Bussels na *Universiteit Leiden*, intitulado "Delight and Horror in print: Jan Luyken's execution etchings in the Context of sublime (17th century)." Ver: Michel van Duinen. "'Only the strangest and most horrible cases': The Role of Judicial Violence in the Work of Jan Luyken". *Early Modern Low Countries*, 2 (2018), 2, pp. 169-197.

Imagem 1.34: [O martírio de Matheus], Jan Luyken, 1685 (gravura em papel, 11,9 x 14,6 cm)

Fonte: Tieleman Jansz van Braght. *Het bloedig tooneel, of Martelaers spiegel der doops-gesinde of weereloose christenen*, 2 delen. Amsterdam: Jacobus van der Deyster; Herman van den Bergh; Joannes Blom; weduwe Steven Swart; Sander Wybrants; Aart Dircksz Oossaan, 1685, dl. I, p. 28 (imagem extraída do Rijksprentekabinet, RP-P-OB-44.223).

Imagem 1.35: [Os corpos queimados de David e Levina em Gent], Jan Luyken, 1685 (gravura em papel, 11,7 x 14,6 cm)

Fonte: Tieleman Jansz van Braght. *Het bloedig tooneel, of Martelaers spiegel der doops-gesinde of weereloose christenen*, 2 delen. Amsterdam: Jacobus van der Deyster; Herman van den Bergh; Joannes Blom; weduwe Steven Swart; Sander Wybrants; Aart Dircksz Oossaan, 1685, dl. II, p. 161 (imagem extraída do Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-44.274)

*

Enquanto topografias, as representações pictóricas de batalhas enquadravam uma localidade específica, figurada na imagem principal. Usualmente, valiam-se de duas formas

para encenar o sítio do conflito: o mapa ou a vista em perfil, utilizadas tanto em batalhas campais e cercos às cidades, quanto em batalhas navais.[100]

Além dos dois sub-gêneros elementares, o manejo de diferentes procedimentos geométricos e perspectivos por parte dos desenhistas e gravadores acabava por ampliar as formas de figuração das cenas. Kees Zandvliet, tendo por base os desenhos e aquarelas confeccionados no ateliê de Johannes Vingboons, bem como os conceitos apresentados no tratado de perspectiva de Hendrik Hondius, apresenta uma tipologia destas formas. Destarte, além dos mapas e vistas em perfil, teríamos o que ele chama de planta geométrica (*geometrische grondt*), planta perspectiva (*orthographie*) e vista cenográfica (*scenographie*) ou "voo de pássaro".[101]

Um mesmo acontecimento poderia ser figurado a partir de variadas perspectivas. Frans Post, por exemplo, compôs um quadro (1639, óleo sobre tela, 61 x 88 cm) da vitória neerlandesa em Porto Calvo por meio de uma vista em perfil, na qual os elementos especificamente relacionados à progressão do cerco encontram-se num segundo plano marcadamente distante (**imagem 2.66**).[102] Entretanto, como vimos acima, Joan Blaeu publicou um impresso avulso em 1637 com o plano perspectivo do cerco neerlandês (**imagem 1.22**). Jan van Hilten, por seu turno, embora tenha editado uma representação muito semelhante à de Blaeu, figurou o ataque como uma cenografia (**imagem 1.23**).[103] Essas distintas projeções colocam em evidência caracteres específicos na cena: em Post, a ênfase recai na representação do lugar; Blaeu e Hilten, ao

---

[100] De forma geral, os mapas eram mais utilizados na representação dos cercos e as vistas na figuração de conflitos navais. Veja-se, por exemplo, os mapas dos cercos de Hertogenbosch e Bergen op Zoom, bem como as vistas das batalhas navais de Gibraltar e Dunas, tratados nas seções 1.2.3 e 1.2.4.

[101] A planta geométrica, termo tomado do tratado de Hendrik Hondius, assemelha-se à planta baixa da arquitetura: refere-se, portanto, à projeções ortogonais de elementos geográficos em mapas de larga escala (veja-se, por exemplo, a prancha 13 de Van Baerle, *Civitas Formosa Serinhaemensis*). A planta perspectiva, por sua vez, é basicamente a junção de um mapa com a representação ortogonal oblíqua de parte dos elementos geográficos do sítio; um bom exemplo encontra-se na imagem central do impresso de Visscher sobre a conquista de Olinda, em que a primeira camada é um mapa e certos elementos, como as montanhas, os fortes e os navios, são representados como se vistos obliquamente. Já a cenografia (outra expressão de Hondius) é, por fim, a projeção oblíqua de todo o sítio, em que o ponto de observação do espectador coloca-se num plano superior; a linha do horizonte nestas representações, ao contrário da vista em perfil, é elevada. Cf. Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 229-234.

[102] O óleo é uma das 18 telas produzidas por Post ainda no Brasil. Está assinado, jocosamente, como *F. Coreo 1639*. Cf. Beatriz e Pedro Corrêa do Lago. "Os Quadros de Post pintados no Brasil". In: Paulo Herkenhoff (org.). *O Brasil e os holandeses* (1630-1654). Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p. 238-268.

[103] A hipótese segundo a qual Hilten tenha se valido do mesmo mapa manuscrito elaborado por Arciszewski é aqui reforçada pelos procedimentos geométricos com que os "voos de pássaro" eram confeccionados: Hondius, em seu tratado sobre a arte da perspectiva, apresenta as técnicas a partir das quais a planta geométrica (*geometrische grondt*), também utilizada para a elaboração do plano perspectivo (*ortographie*), poderia ser convertida em cenografia (scenographie). Assim, mesmo que as imagens de Hilten e Blaeu sejam distintas no que tange à posição fictícia do olho do espectador, elas poderiam ter sido elaboradas a partir da mesma fonte, fato corroborado pela notável semelhança da figuração dos objetos geográficos representados. Cf. Hendrik Hondius. *Grondige onderrichtinge in de Optica, ofte Perspective Konste*. Amsterdam: Frederick de Wit, 1642 (pranchas 25 e 30).

contrário, voltam-se às operações do cerco, cada qual, porém, colocando o espectador a uma determinada "distância" da cena.[104]

As variadas perspectivas poderiam reunir-se no interior de uma imagem ou, também, no mesmo impresso, a partir de imagens distintas sobre a mesma localidade. No primeiro caso, temos as cenas de batalha confeccionadas por Jacques Callot: ao representar a conquista de Breda pelo exército espanhol em 1625, o gravador francês, no primeiro plano, traçou uma vista em perfil, na qual se inserem atividades que mimetizam o cotidiano do campo de batalha. Mas o olhar do espectador rapidamente "entra" no mapa do cerco, guiado pelo curso do rio e pela marcha das tropas, que formam linhas convergentes ao centro da composição – a cidade. Ao subir o olhar, o terreno gradualmente se revela de forma oblíqua, e o espectador vai aos poucos vislumbrando o contorno de povoados e cidades longínquas na linha do horizonte; no topo, o céu encerra a composição (**imagem 1.36**).

Imagem 1.36: *Siege de Breda*, Jacques Callot, c. 1628 (gravura em papel, 121 x 141,6 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.223

Visscher, no impresso de dimensões murais sobre a conquista de Olinda (**imagem 1.18**), combina duas representações pictóricas com perspectivas – e temas – bem diferentes. A

[104] Daniel Vieira já havia chamado atenção para a marcada diferença entre o impresso de Hilten e o desenho de Post *Praelivm Prope Portvm Calvum*, ressaltando a incapacidade do segundo em apresentar de forma adequada as informações de caráter militar. Embora não discordemos do fundamento da observação, pensamos que a melhor imagem para realçar essa discrepância é o desenho *Porto do Calvo*. Voltaremos a essa questão no capítulo 2.

imagem central, que traz a sucessão das manobras ofensivas neerlandesas (desembarque nas proximidades do Rio Pau Amarelo, marcha a Olinda e bombardeio naval do porto), enquadra-se, na definição de Zandvliet, numa planta perspectiva: embora a base da imagem seja um mapa, alguns elementos geográficos são representados como se vistos de forma oblíqua, como as montanhas, a vila, os fortes e os navios. Contudo, na parte superior do impresso, encontra-se uma vista, tomada a partir do oceano, de todo o litoral conquistado entre Olinda e o "Povo". Se a planta perspectiva oferece um panorama do ataque, a vista dá a ver um lugar já conquistado pelas tropas da Companhia. Não se trata, aqui, da narrativa da batalha, mas da contemplação da posse de um novo sítio.[105]

A escolha da projeção impactava, em conjunção com o enquadramento, no posicionamento próximo ou distante dos objetos representados na cena. No impresso editado por Visscher sobre a conquista de Salvador em 1624, a vista gravada traz um panorama completo do ataque naval entre os fortes Santo Antônio e *Tapesipe* (Nossa Senhora de Monte Serrate). A cidade de Salvador, ainda que disposta no segundo plano, é apresentada ao espectador por completo, e os navios da esquadra neerlandesa, alguns dipostos no primeiro plano, não aparecem com proeminência (**imagem 1.57**). Porém, na imagem gravada por Gerritsz em 1628, os navios neerlandeses e parte da cidade encontram-se representados em grandes dimensões, distinguindo-se com precisão o delineamento dos edifícios, as bandeiras e até os brasões esculpidos no *hakkebord* dos navios.[106] Para cada imagem, o olhar do espectador é capturado por objetos dipostos em distâncias diferentes, cuja posição é determinada pelo tipo de ação encenada e pela ênfase premeditada: em Visscher, a conquista da cidade; em Gerritsz, a focalização restrita do ataque ao porto (**imagem 1.15**).

Sobre as cenas das batalhas se inscreviam ornamentos variados, que reforçavam ou desdobravam aspectos da narrativa visual, instruindo a recepção do espectador. Os cartuchos, por exemplo, eram figurados como colunas, pergaminhos, couros e até mesmo tapeçarias, usualmente acompanhados por motivos alegóricos que remetiam à abundância e riqueza do sítio (**imagem 1.37**) ou à vitória conquistada (**imagem 1.38**).[107] Poderiam trazer, além dos títulos da

---

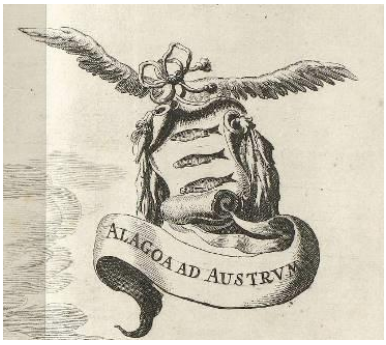
[105] A imagem superior, portanto, não narra a "invasão" ou o "ataque" da vila, como sugere Michiel van Groesen em "Lessons Learned: The Second Dutch Conquest of Brazil and the Memory of the First". *Colonial Latin American Review*, Vol. 20, nº 2, 2011, p. 167-193, p. 184. Groesen também afirma que ela teria sido delineada pelo próprio Visscher; entretanto, o gravador provavelmente trabalhou a partir de um modelo feito *in loco*, conforme ele mesmo indica na imagem. Embora não possamos saber com certeza se o suposto modelo de fato existia e, em caso afirmativo, se era igual à gravura em questão, é improvável que Visscher fosse o *inventor* da representação.

[106] A parte superior da popa das embarcações.

[107] O cuidado dos gravadores na execução mimética dos ornamentos, dos quais se vê a textura e o volume, reforça o aspecto teatral da exibição das imagens, conjunto de superfícies artificiosamente arranjadas e sobrepostas, além de prescrever a própria exposição do objeto no ambiente doméstico do comprador.

composição, a legenda com a explicação dos caracteres enumerados e, se se tratava de um mapa, a escala de milhas. Com o título, dava-se ao espectador a chave para a interpretação da cena; as legendas indicavam de forma didática a progressão dos acontecimentos militares e os nomes dos principais elementos geográficos (**imagem 1.39**); já a escala permitia a decodificação das proporções e distâncias do espaço representado. Em conjunto, formavam uma grelha de instruções distintas, porém complementares, dispostas para capturar a atenção do olhar, amplificar os efeitos de visibilidade (*enargeia*) e garantir a fácil apreensão da narrativa.

Imagem 1.37: Cartucho da gravura *Alagoa Ad Austrvm*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51 cm)



Fonte: *Rerum per octennium in Brasilia* (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-17)

Imagem 1.38: Cartucho da gravura *Primum Praelium Navale Inter I. Tamaricam et Goianam XII Ianuar*, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51,4 cm)

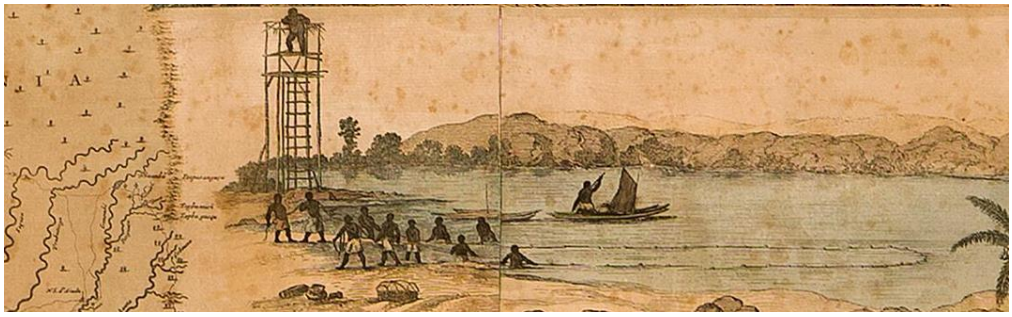
Fonte: *Rerum per octennium in Brasilia* (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.476)

Imagem 1.39: Cartucho de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145(130)

Além dos cartuchos, os gravadores poderiam inserir – em particular nos mapas – vinhetas com cenas humanas ou com animais e plantas referentes ao lugar representado. As mais famosas do conjunto estudado são as que ornamentam o mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*, provavelmente delineadas por Frans Post. Há, porém, uma apressada tentativa por parte dos historiadores contemporâneos de relacionar essas vinhetas a situações e eventos específicos. Sugere-se, por exemplo, que uma das cenas se refere a Palmares, interpretando-se a torre como uma representação dos acampamentos quilombolas.[108] A hipótese, todavia, carece de elementos pictóricos que a corrobore: a cena mencionada reporta-se a uma situação comum de pesca, na qual um observador guiava de cima os que manejavam a rede na água (**imagem 1.40**).[109] No conjunto de imagens que compõem o mapa mural, encontram-se representações de caracteres e ações típicas, dispostas para encenar o cotidiano da Nova Holanda sob o regime nassoviano.

Imagem 1.40: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado em Amsterdam por Joan Blaeu, 1647 (gravura em papel, 124,6 x 169 cm)



Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

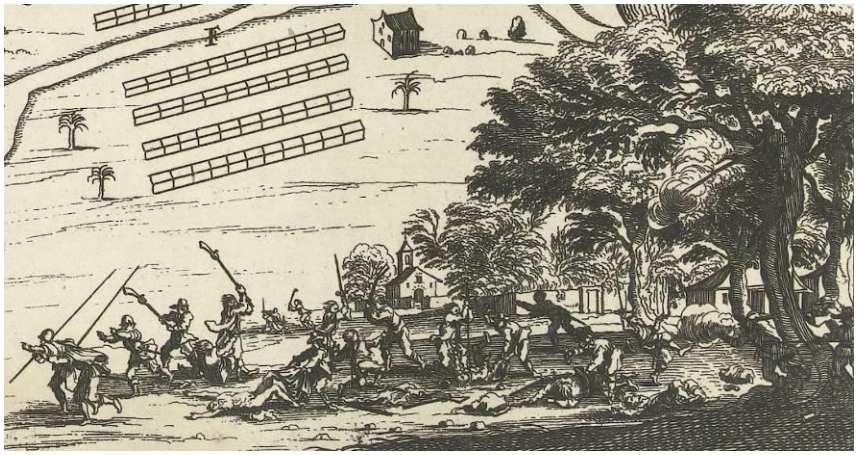
---

[108] Pedro Paulo Funari & Aline Vieira de Carvalho. *Palmares, ontem e hoje.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, ilustração 2 (entre as páginas 32 e 33).

[109] Há uma imagem muito parecida, também reproduzida no livro de Van Baerle na prancha *Ostium Fluminis Parayba* (embora sem o vigia na torre), além do quadro pintado por Albert Eckhout, em que ao fundo se vê cena semelhante, com a diferença de se tratar, nesta última, provavelmente de indígenas a pescar.

Em 1651, o gravador do livro escrito por Isaac Commelin elaborou um mapa do cerco de 1635 ao Forte Real (arraial de Bom Jesus), muito semelhante a uma gravura existente em *Iaerlijck Verhael*, de Johannes de Laet (1644).[110] A diferença principal, porém, encontra-se na inserção de uma pequena vinheta no canto inferior direito, com a representação de uma escaramuça entre os soldados luso-brasileiros e os da WIC. A cena parece figurar uma situação de emboscada, apresentando com extrema crueza o tiroteio, a fuga, a execução de soldados desarmados e o roubo de roupas e objetos dos mortos (**imagem 1.41**).[111]

Imagem 1.41: Detalhe do [Cerco e conquista do Arraial do Bom Jesus], anônimo, 1651 (gravura em papel, 27,6 x 37,5 cm)



Fonte: Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf.* Amsterdam: Jodocus Janssonius, 1651 (imagem extraída do Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.379)

Há, por fim, dois grupos de ornamentos a se destacar: os retratos e os mapas. Mimetizando as medalhas comemorativas, os retratos destinavam-se, em primeiro lugar, a apresentar as expressões faciais dos almirantes e generais da WIC, revelando não só os traços pessoais como também o ânimo e o caráter dos combatentes por meio de sua fisionomia. Tais ornamentos tinham como função precípua o encômio aos oficiais, cujas faces, inscritas nas representações das batalhas, eram assim associadas às vitórias da Companhia. Nas bordas das medalhas, inseriam-se o nome e o posto hierárquico, sendo ocasionalmente incluso seu próprio local de nascimento (**veja as imagens 2.18 e 2.19**). Dos impressos que receberam mais de uma edição, como nos exemplares sobre a captura da frota de prata e o ataque a Salvador (1628), os gravadores poderiam modificar por completo as medalhas, retificando o local de nascimento ou

---

[110] Johannes de Laet. *Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie*. Leiden: Abraham Elzevier, 1644, p. 461.
[111] Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. 192-3.

inserindo um novo retrato.[112] É bom lembrar, todavia, que apenas aos "grandes" combatentes se oferecia a distinção visual. Em nosso *corpus*, são poucas as gravuras com retratos inseridos, sendo ao todo quatro os oficiais consagrados.[113]

Os mapas usualmente situavam o sítio da batalha numa carta geral de menor escala. Estampados em telas ou pergaminhos, eles tinham por fito auxiliar o espectador no reconhecimento e localização dos espaços representados, como nos impressos sobre a conquista de Salvador (**imagem 1.57**) e a captura da frota de Prata (**imagem 1.58**). Em outros casos, como no mapa mural *Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio* (**imagem 1.10**), em que a imagem principal traz o delineamento de toda a costa sob o domínio neerlandês, os cartuchos inseridos trazem não apenas o mapa geral do Brasil (*Accuratissima Brasiliae Tabula*) como também as localidades principais de cada capitania. Os elementos cartográficos suplementares, portanto, poderiam não só oferecer ao espectador uma visão de conjunto, do todo, como uma focalização topográfica, das partes.

1.2.2 Alegorias e convenções

A guerra moderna experimentou profundas transformações técnicas e táticas, que acabariam por relegar ao segundo plano a figura do nobre guerreiro. O impacto da pólvora, com a introdução de mosquetes e canhões, tornava supérflua a valentia e a destreza marcial dos antigos cavaleiros medievais. Novas companhias de piqueiros e arcabuzeiros, rigorosamente treinadas nos movimentos delineados por Willem Lodewijk van Nassau-Dillenburg e Maurits van Nassau,[114] transformariam a arte militar num campo em que precisão, repetição, ações coletivas orquestradas e potência mecânica valiam mais do que as ações heroicas particulares. Entretanto, sem embargo das transformações em curso, o teatro da guerra permaneceria como um espaço no qual os ritos cortesãos e a representação das vitórias e das hierarquias estamentais eram artificiosamente figurados.

---

[112] Nas primeiras edições dos dois impressos citados, a imagem de Hein, um tanto quanto grosseira, é praticamente a mesma; nas segundas edições, que também compartilham entre si o mesmo protótipo, vemos uma nova versão do retrato, muito semelhante ao publicado por Crispijn van de Passe em 1629 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-15.788). Nos impressos sobre Salvador, Gerritsz muda o local de nascimento de Hein: no primeiro, Rotterdam; no segundo, Delfshaven. Para maiores detalhes, ver o item 2.2.

[113] São elas: Hessel Gerritsz, *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn*, 1628 (retrato de Piet Hein); Claes Jansz Visscher, *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628* (retratos de Hein e Hendrick Loncq); Jan van Hilten, *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, 1637 (retratos de Arciszewiski e Johan Maurits van Nassau Siegen).

[114] Geoffrey Parker. *The Military Revolution.* Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 20-22.

Empresas e brasões estampados em estandartes, elmos e escudos, tais quais nos exércitos romanos, apresentavam aos oponentes os feitos militares de oficiais e companhias. Paolo Giovio (1483-1552), em *Dialogo dell'emprese militari e amorose* (publicado em 1555), assim descreve o uso desses instrumentos:

> Mas nesses nossos tempos, depois da vinda do rei Carlos VIII e de Luís XII à Itália, cada homem que seguia o exército, imitando os capitães franceses, tratou de adornar-se de belas e pomposas empresas, com as quais reluziam os cavaleiros, separados companhia de companhia com diversas marcas (...) de modo que as paradas da gente de armas faziam um pomposíssimo e riquíssimo espetáculo e nas batalhas se conhecia o valor e os feitos das companhias.[115]

As bandeiras eram cuidadosamente empunhadas nos campos de batalha pelo alferes (*vaendrager*), além de tremularem nos cimos de fortes e nos mastros e popas dos navios. A despeito de não pertencer ao rol dos oficiais comissionados, o alferes ganhava relativamente bem dentro da hierarquia militar: em documentos referentes aos soldos dos funcionários da WIC para os anos entre 1645-47, ele recebia entre 39 e 42 florins por mês, além de uma ajuda de custo de 23 florins. Bem abaixo da quantia paga a um capitão (80-100 florins + 42 de ajuda de custo), porém próximo aos valores designados ao posto de tenente (50-60 + 23 florins) e bem acima aos de sargento (18-20 + 10 florins), cabo (12 + 5 florins), soldado (8 + 5 florins) e tambor (9-10 florins).[116] Num período em que as vestimentas de guerra não eram rigorosamente padronizadas, bandeiras e flâmulas eram utilizadas no campo de batalha, ao lado dos sons de tambores e trompetes, como formas de reconhecimento das tropas.[117] Os estandartes, no entanto, eram portadores de um significado que transcendia a identificação das companhias ou da simples figuração de emblemas e empresas: eles eram a própria presentificação de um monarca ou, no caso neerlandês, do *stadhouder* e dos Estados Gerais.

Nas capitulações de fortes e cidades, a permissão ou não da retirada das tropas com seus estandartes era item comum nas disposições acordadas. O desfecho dependia sempre da

---

[115] Paolo Giovio. *Dialogo dell'emprese militari e amorose*. 1555. *Apud.* João Adolfo Hansen. "Alguns preceitos da invenção e elocução metafóri cas de emblemas e empresas". *Revista Chilena de Literatura*, nº 85, November 2013, p. 43-73.

[116] Os valores são indicados por Bruno Romero Ferreira Miranda, retirados de *Beneficien voor de Soldaten gaende naer Brasil* (impresso em 1647) e do apêndice II de *The Dutch Seaborne Empire*. Boxer, por sua vez, valeu-se dos dados referentes aos funcionários da WIC estabelecidos na Guiné entre os anos de 1645-7. Cf. Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. Apêndice B, p. 428; Charles Ralph Boxer. *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*. London: Hutchinson, 1965, p. Apêndice II, p. 303.

[117] Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. 192, nota 171.

posição de força com que os oficiais derrotados negociavam os termos. Quando da capitulação de Salvador em 1625, as tropas neerlandesas foram obrigadas a deixar na cidade não apenas a artilharia e munições presentes, mas também suas bandeiras. Desfecho diverso ao da rendição dos luso-brasileiros em Porto Calvo (1637): no relato publicado por Joan Blaeu, as tropas derrotadas quedaram-se em frente à fortaleza, assumindo ordem de batalha, e depois marcharam até os barcos, os oficias com os seus *Vaendragers* [alferes], "e os soldados [...] batendo tambores e [com as] bandeiras desfraldadas".[118]

Nos livros e impressos do período, sobejam histórias de soldados que arriscaram suas vidas para roubar ou defender bandeiras. Van Baerle, em *Rerum per octennium in Brasilia*, menciona o caso do almirante neerlandês Cornelis Cornelisz Jol, que ofereceu a um dos marinheiros mil florins para que retirasse o estandarte da capitânia espanhola.[119] Nos relatos sobre a restauração de Salvador, os autores referem-se ao roubo de uma bandeira neerlandesa durante o cerco à capital do Estado do Brasil. Na relação atribuída a João Correia, por exemplo, há a referência a um soldado aragonês que rouba a bandeira da Infantaria inimiga, sendo posteriormente emulado por um soldado português:

> Aos vinte & oito poz o inimigo hũa bandeira de Infanteria sobre os muros, & hum soldado nosso atravessando pelo dique se subio encima do muro, & lha arrancou, & a trouxe: o que visto pelos inimigos, quizeraõ sahir à defensa: mas a nossa artelharia, & mosquetaria como era muita, & estaua tam perto, lhes matou muita gente, & os fez retirar. Este soldado era Aragones, & sua Excellencia lhe fez mercê este dia. A noite tornaraõ a pòr outra & hum soldado Portugues foy tambem, & a trouxe, com q eles desesperaraõ, ao qual tambem sua Excellencia fez mercê.[120]

O evento aqui narrado, evidentemente, não diz respeito apenas ao ataque às tropas neerlandesas, mas à própria competição e superação de feitos entre os soldados ibéricos da esquadra de Fradique de Toledo.

---

[118] Joan Blaeu, *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo. Op. cit.* (Atlas van Stolk, 15862).

[119] O soldado, entretanto, haveria de ser abandonado a sua própria sorte durante a execução da tarefa: "Tratou então o almirante com um dos marinheiros (isto sem dúvida prometia a vitória) que tirasse a bandeira da capitânia espanhola, e teria mil florins por paga da proeza. Já ele havia subido ao mastro para cumprir o ajustado, quando, chegando-se contra a nossa capitânia a almirante e a Lanterna dos espanhóis, [...] coagiram o nosso almirante a largar a capitânia adversa [...]." Cf. Caspar Van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974, p. 97-8.

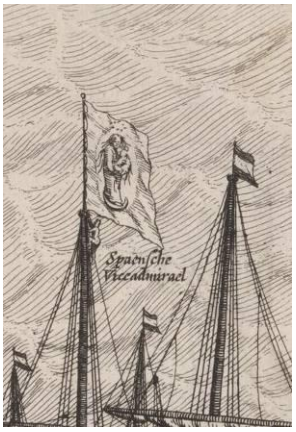
[120] [João de Medeiros Corrêa]. Relaçam *verdadeira de tvdo o svccedido na restauração da Bahia de todos os Sanctos desde o dia, em que partirão as armadas de Sua Magestade, té o em que em a dita Cidade forão arvorados seus estandartes com grande gloria de Deos, Exaltaçào do Rey, & Reyno* [...]. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625, fol. 10.

Na carta ânua de Antônio Vieira, o padre da Companhia de Jesus faz menção ao soldado português que havia defendido valorosamente a bandeira de um dos navios que havia permanecido no porto de Salvador, durante o ataque de 1624 à cidade:

> Começaram a subir a elas [as naus lusitanas] e, adiantando-se um soldado para arvorar a bandeira holandesa, um homem do mar português, que estava numa nau das mais vizinhas à praia, não lhe sofrendo o ânimo ver tal ousadia, leva o arcabuz ao rosto e, fazendo o tiro, dá com ele morto e com a bandeira no meio do convés. O mesmo fez ao segundo e terceiro, e fê-lo tão destramente que, não errando nem um só tiro, todos três empregou.[121]

Nas pinturas e gravuras do período, o roubo e a troca de bandeiras também aparece como elemento pictórico nas cenas de batalha. Segundo as narrativas acerca do confronto naval de Gibraltar (1607), em que o almirante Jacob van Heemskerck derrotou a esquadra espanhola comandada por Juan Alvares de Ávila, um marinheiro neerlandês havia retirado a bandeira da vice-almiranta espanhola. Na gravura confeccionada por Claes Jansz Visscher em 1607 a partir do desenho de David Vinckboons, o gravador não se furta de figurar o episódio, ainda que de forma quase imperceptível (**imagem 1.42**). Os pintores Cornelis Claesz van Wieringen (em 1622) e Adam Willaerts (em 1639) imitam Visscher em suas telas, igualmente figurando um marinheiro no topo do mastro dianteiro do navio espanhol (**imagem 1.43**).

Imagem 1.42: Detalhe de [A batalha naval de Gibraltar], Claes Jansz Visscher, 1607 (gravura em papel, 43,2 x 84,7 cm)



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-77.989

[121] Antônio Vieira. “Carta ânua”. In: FRANCO, José Eduardo & CALAFATE, Pedro (dir.). *Obra Completa*. Padre Antônio Vieira. Tomo I: Epistolografia (coordenação de Carlos Maduro). Volume I: Cartas Diplomáticas (introdução e anotação de Carlos Maduro e Ana Lúcia M. de Oliveira). São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 116.

Imagem 1.43: Detalhe de [A batalha naval de Gibraltar], Abraham Willaerts, 1639 (óleo sobre tela, 136 x 204,5 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-2162

Uma pintura atribuída a Bartholomeus van Bassen (c. 1651) apresenta com precisão a relevância dos estandartes tomados. O quadro, elaborado em celebração à *Grote Vergadering* (Grande Assembleia)[122], traz no centro da composição a reunião dos representantes provinciais no *Ridderzaal*, uma das principais salas do *Binnenhof*, em Haia. Pendendo do teto, dezenas de bandeiras ornamentam o salão, das quais é possível identificar uma bandeira dos Países Baixos espanhóis, assim como as das coroas espanhola e portuguesa, com seus respectivos brasões reais. Bandeiras com a cruz de Borgonha, usualmente utilizadas pelos navios espanhóis, aparecem em profusão, muitas delas rasgadas: lembranças da cólera dos conflitos e amplificadoras do esforço e sacrifício dos mareantes neerlandeses que as apreenderam. Chama atenção, igualmente, exemplares com imagens sacras e uma bandeira com a empresa de Carlos V, *Plus Ultra*, da qual se vê parcialmente as colunas de Hércules (**imagem 1.44**).[123]

[122]A Grande Assembleia foi um conjunto de reuniões entre os representantes das Provincias neerlandesas, ocorrida no primeiro semestre de 1651. Após a crise aberta pelas tentativas de golpe e invasão de Amsterdam pelo *stadhouder* Willem II, frustradas pela sua repentina morte (1650), os Estados da Holanda organizaram a Assembleia, cuja decisão principal foi a suspensão do sistema de "stadhouderado".

[123] O pintor elaborou um dispositivo engenhoso: acoplada à tela, há uma chapa de metal que pode ser aberta para "desvendar" a reunião. Fechada, a reunião "desaparece", e o espectador apenas vê o conjunto de pinturas do salão.

Imagem 1.44: [A Grande Assembleia], [Bartholomeus van Bassen], c. 1651 (óleo no painel e metal, 52 x 66 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-C-1350

Era comum nas cenas de batalha gravadas em impressos avulsos e livros a figuração das bandeiras e brasões das tropas em combate. Tal como nos campos de batalha, auxiliavam o espectador na compreensão do arranjo das companhias, a posse dos fortes e o progresso das construções de defesa e de cerco. A despeito de eventuais equívocos,[124] os desenhistas e gravadores neerlandeses eram usualmente atentos e minuciosos na representação das bandeiras, como se vê no impresso de Visscher e Gerritsz sobre a conquista de Salvador: figuram-se a bandeira tricolor *rood-wit-blauw* junto às tropas invasoras, a da coroa portuguesa nos fortes de Tapesipe e Santo Antônio e a bandeira espanhola com a cruz de Borgonha nos fortes do Mar e de São Felipe. Ainda que com menor frequência, os brasões dos oficiais também eram representados: este foi o caso das armas de Arciszewski[125] na dedicatória do mapa *Brasilia*, ou do brasão de Johan Maurits van Nassau-Siegen no cartucho do desenho de Frans Post, referente à batalha naval de 1640.

Outra possibilidade era o emprego conjugado das bandeiras neerlandesa e espanhola na representação de um determinado forte: com a primeira em pé e a segunda deitada, apontava-

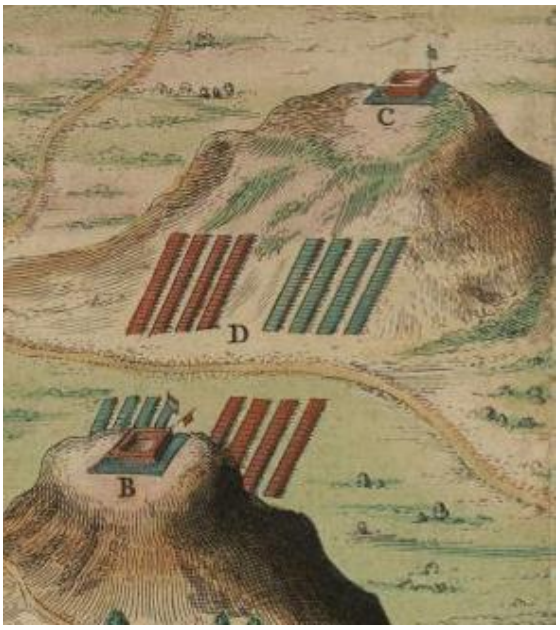
---

[124] Nas gravuras de Van Baerle, por exemplo, há alguns erros na atribuição das bandeiras das naus que participaram da batalha naval de 1640.

[125] Joan Blaeu. *Grooten atlas, oft werelt-beschryving, in welcke 't aerdryck, de zee, en hemel, wort vertooent en beschreven*. V. 8. Amsterdam, 1665.

se ao espectador as posições conquistadas durante o ataque, como se vê nos impressos de Visscher sobre a conquista da Paraíba e de Blaeu sobre Porto Calvo (**imagem 1.45**). Nos desenhos preparatórios para as gravuras do livro *Rerum per Octennium in Brasilia*, Frans Post também incluiu motivo semelhante nos cartuchos referentes à batalha naval de janeiro de 1640 e à conquista de Angola (agosto de 1641).

Imagem 1.45: Detalhe de *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo*, Joan Blaeu, 1637



Fonte: Atlas van Stolk, 15862

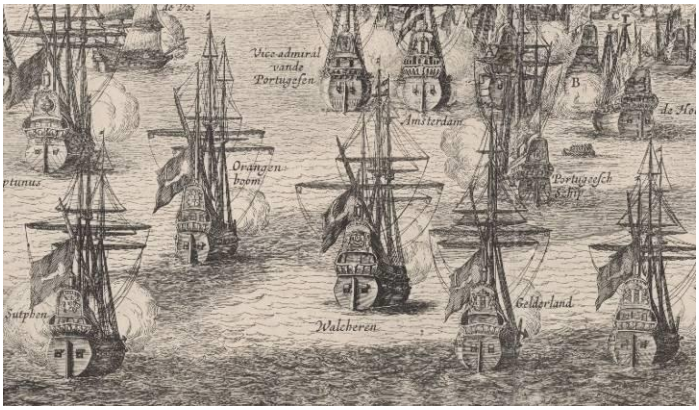
Certas bandeiras tinham a função de orientar os movimentos táticos das tropas ou navios, ou mesmo indicar aos inimigos a rendição do posto, como no caso das bandeiras brancas, largamente citadas nas relações de sucesso.[126] Nas cenas de batalhas navais, é comum a representação da *bloedvlag*, bandeira vermelha que apresentava um braço e uma espada e com a qual os navios neerlandeses se orientavam durante a formação de ataque.[127] Na representação

[126] "[No dia 25 de abril] apareceo sobre o muro hum atambor com sua caxa, & no chapeo hum papel, & hũa bandeira branca, com que se vio pedião paz." [João de Medeiros Corrêa]. *Relaçam verdadeira de tvdo o svccedido na restauração da Bahia... Op. cit.*, fol. 11.

[127] Pierre Moreau, em seu relato sobre a insurreição luso-brasileira contra o domínio neerlandês, menciona o uso da *bloedvlag*: "Lichthart, Tenente-Almirante dos holandeses, só dispunha de cinco navios, bem próximo do porto; imediatamente mandou içar as velas, desfraldou a bandeira vermelha, em cujo centro estava representado um braço nu tendo na mão um alfanje, sinal comum de provocação ao combate, avançou pelo mar e mandou dizer ao almirante português que ele tinha de orçar visto que estava a sotavento." "Relação verdadeira do que se passou na guerra travada no país do Brasil entre os portugueses e os holandeses desde o ano de 1644 até o ano de 1648." In: Pierre Moreau e Roulox Baro. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e relação da viagem ao país dos tapuias*. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 45.

da investida de Piet Hein a Salvador (1628), Gerritsz figura a *bloedvlag* na popa dos navios *Sutphen*, *Orangenboom*, *Walcheren*, *Gelderland* e *Hollandia*, que assumem a retaguarda da frota (**imagem 1.46**). Gillis Peeters também a inclui em dois navios de sua vista de Recife e Antônio Vaz, possivelmente como um aviso da vigilância mantida pelas forças navais da Companhia junto ao porto da capital da Nova Holanda.

Imagem 1.46: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628



Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[131]

Outro cuidado comum aos gravadores neerlandeses, quando o tamanho da composição assim lhes permitia, era distinguir entre a almiranta e vice-almiranta das esquadras, com suas bandeiras dispostas no mastro principal (*grote mast*) e no mastro dianteiro (*fokkemast*), respectivamente. Além disso, em grande parte das composições de batalhas navais, identificavam nominalmente as embarcações, por vezes adicionando o tipo (*e. g.* galeão, pinaça ou iate) ou mesmo figurando as armas do navio no *hakkebord*.

As batalhas navais que opuseram neerlandeses e ibéricos no Atlântico tiveram lugar antes da revolução ocorrida no curso das duas primeiras guerras anglo-neerlandesas (1652-54 e 1664-1667), durante as quais se desenvolveram as táticas que dariam origem ao "navio de linha" e ao ordenamento sequenciado das embarcações durante os combates. Nas gravuras e pinturas aqui analisadas, encontram-se representados os métodos ainda em uso na primeira metade do século XVII, em que os navios frequentemente disparavam os canhões de maior calibre da proa (**imagem 1.47**) ou se emparelhavam aos pares ou aos grupos, com a abordagem sendo o instrumento principal das contendas. É dessa maneira que Visscher e Gerritsz

representaram, respectivamente, as capturas da frota de Prata e dos galeões de Honduras[128]; Cornelis Dankertz e Frans Post os eventos ligados ao confronto naval de 1640; e Juan de la Corte[129] a batalha entre Oquendo e Pater em 1631. Há, entretanto, um pequeno desenho à tinta marrom, feito em velino, cuja autoria é atribuída a Willem van den Velde (o velho) e que supostamente retrata a batalha naval de Tamandaré (nove de setembro de 1645).[130] O curioso nessa representação, que Brommer e Heijer acreditam ter sido confeccionada anos depois (c. 1650) a partir de relatos de testemunhas, é que seu autor apresenta os navios *em linha*. O historiador neerlandês S. W. P. C. Braunius supõe, a partir da imagem, que as modificações táticas em curso na Europa também ocorreram em paralelo nos palcos periféricos, como a costa do Brasil. O mais provável, contudo, é que Van de Velde, ausente do conflito, apenas *a posteriori* reconstruiu a cena dentro dos padrões militares vigentes a sua época.[131]

Imagem 1.47: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

Nos mapas e vistas de batalhas terrestres, observam-se as táticas e os instrumentos comuns às operações de cerco e confrontos campais, na altura difundidas por toda a Europa, ainda que em menor medida utilizadas nos trópicos.[132] No caso dos eventos em que elas foram efetivamente colocadas em prática, como nos cercos da Paraíba e de Porto Calvo, desenhistas

---

[128] Os dois eventos referem-se a ações corsárias, em que a abordagem direta era, e continuou a ser, o tipo de manobra corrente.
[129] Sobre a atribuição de autoria dos quadros referentes à batalha naval de 1631, veja-se a nota 20 do capítulo 3.
[130] Nesta batalha, o almirante neerlandês Jan Cornelisz Lichthart derrotou a frota comandada por Jerônimo Serrão de Paiva. O desenho (15,5 x 23 cm) em questão está guardado no Museu Marítimo Nacional, em Greenwich.
[131] GAWIC, p. 268; S. W. P. C. Braunius. "Oorlogsvaart". In: G. Asaert, Ph.M. Bosscher, J.R. Bruijn en W.J. van Hoboken (eds.). *Maritieme Geschiedenis der Nederlanden.* Deel II. Busum: De Boer, 1977, p. 320.
[132] Para as diferenças entre a guerra brasílica e a guerra de Flandres, ver Evaldo Cabral de Mello. *Olinda restaurada*: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 257-315.

e gravadores valeram-se de convenções amplamente difundidas entre os artífices do período. Os locais de acampamento das tropas, a posição dos redutos, fortes, baterias, além do avanço dos aproches e das companhias poderiam ser facilmente compreendidos pelos espectadores, uma vez que o manejo dos sinais respectivos era compartilhado desde os oficiais militares até os editores. Na obra *Les Travaux de Mars, ou l'art de la guerre* (1671) – editado em neerlandês pela primeira vez em 1686 –, o engenheiro militar Alain Manesson Mallet emprega estas convenções de forma sistemática, oferecendo os significados dos sinais utilizados desde fins do século XVI nas representações das batalhas (**imagem 1.48**).

Imagem 1.48: Detalhe da página 69 de *Les Travaux de Mars, ou L'art de la guerre* (gravura em papel)

Fonte: Alain Manesson Mallet, *Les Travaux de Mars, ou L'art de la guerre*, tomo I, 1684-5, imagem extraída de BNF, département Arsenal, 4-S-4310 (1)

Em algumas vistas de batalhas campais, é possível também identificar o recurso à salva simultânea, técnica desenvolvida pelo exército neerlandês (*Staatse leger*) durante a guerra dos Oitenta Anos. Como bem observado por Bruno Miranda, no desenho de Frans Post sobre a "batalha do Comandatuba", há no primeiro plano da representação uma companhia neerlandesa cujos soldados, dispostos em filas, efetuam as etapas preparatórias para o disparo simultâneo (**imagem 1.49**). Na vista cenográfica da batalha de Porto Calvo, publicada por Jan van Hilten, os blocos de soldados neerlandeses também marcham em fila, com os da vanguarda realizando uma salva sincronizada (**imagem 1.50**).[133]

[133] Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. 284-5.

Imagem 1.49: Detalhe de *Praelivm Prope Portvm Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel)

Fonte: Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-8

Imagem 1.50: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637 (gravura em papel)

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145(134)

*

As convenções pictóricas não se expressavam somente na composição das cenas de batalha *per se*. Em algumas representações, elementos metafóricos costumeiros eram utilizados junto aos mapas e vistas, ou mesmo toda a figuração de um determinado evento era expressa a partir de alegorias. Frans Post, por exemplo, elaborou os icônicos cartuchos das vistas do *Rerum per Octennium in Brasilia* valendo-se de múltiplas referências:[134] além do uso dos brasões cunhados a pedido de Nassau,[135] os conjuntos ostentam, em primeiro lugar, um pequeno filete de pergaminho, à semelhança dos filactérios medievais, no qual se lê o título das cenas figuradas.

---

[134] Agradeço as contribuições de Maria Cristina Correia Leandro Pereira e Daniel de Souza Leão Vieira, que me ofereceram valiosas hipóteses sobre o significado dos elementos figurados.
[135] Caspar Van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados... Op. cit.*, p. 103-4.

A ele se acrescenta um par de asas, provável referência a Nike, deusa da vitória. Em determinados cartuchos, em particular nos que se referem às vilas e capitanias com brasões próprios, encontram-se guirlandas e outros motivos com folhas, frutos e até peixes, figurando-se o conceito de abundância. Nas cenas de batalha, porém, pendem do conjunto armaduras, escudos, espadas, canhões e outros objetos de natureza bélica, numa clara alusão ao emblema da Vitória. É curioso observar que nessas mesmas composições Post também inclui o que parece ser uma cornucópia ou trombeta, da qual se expele vento ou fumaça. O motivo, bastante incomum, possivelmente atua como um anúncio da batalha ao espectador, amplificando, ao espelhar as fumaças dos canhões e mosquetes, a tempestuosidade do conflito. Nas representações de Luanda e da vitória naval de 1640, o desenhista ainda finaliza o conjunto com uma coroa de louros.[136]

Em 1609, ano da celebração da Trégua dos Doze Anos, Claes Jansz Visscher editou um mapa cujos contornos formam a imagem do *Leo Belgicus* (Leão Belga), símbolo das Dezessete Províncias neerlandesas.[137] Chama atenção na composição, outrossim, a figuração de um cavaleiro adormecido, alegoria de Marte dormindo (*Slapende Oorlogh*), que se contrapõe ao vigilante Leão e sua espada cravada na terra, em frente à qual dois soldados fazem a guarda da fronteira neerlandesa (*Frontier Wacht*). A figura de Marte dormindo, bem como sua variante inversa[138], aparecem em diversas representações do período, como na composição de Hendrick ter Brugghen (1629), em que o deus da guerra adormecido é o próprio tema da pintura. Crijspijn van de Passe, numa gravura em celebração à Trégua dos Doze Anos (1609-1621), figura Marte e Vulcano[139] com as mãos e os pés decepados, apontando para a sua inatividade forçada. Os deuses romanos aparecem nas margens da composição, em cujo centro se encontra a alegoria

---

[136] Os cartuchos de Frans Post foram emulados e copiados por outros artífices, como Johannes Vingboons (representações de Negombo e Batticaloa: NL-HaNA, Kaarten Leupe Suppl., 4.VELH, inv.nr. 619.56 e 619.25) e os gravadores de Arnoldus Montanus (na prancha *Fluvius Grandis*), Johannes Nieuhof (*t' Eylandt Amboina*, prancha 27) e Isaac Commelin (*Zeeschlach in Duyns door Marten Harpers Tromp den 21 October Anno 1638*, prancha 64).

[137] Era bastante popular a utilização de animais para a representação das guerras. Veja-se, por exemplo, a gravura editada por René Guérineau (impressa por Gabriel Perelle a partir de desenho de L. Richer) sobre a conquista de Arras, em que os vitoriosos franceses são representados como ratos e os espanhóis como gatos, *La prise et deffaicte et prise Gnalle des Chatz d'Espaigne par les Ratz François devant la Ville et Cité d'Arras*, 1640 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.486); ou a alegoria da guerra do Báltico, em que as Províncias Unidas são figuradas como um leão, a Suécia como um urso, a Dinamarca como um elefante e Polônia, Prússia e Sacro-Império como águias, *Den Leeuw, Beer, Oliphant, Tyger, en Ad'laers Strijdt*, [c. 1658] (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.842).

[138] Veja-se, por exemplo, a pintura de Peter Paul Rubens, *As Consequências da Guerra*, ou a gravura de Nicolaes van Geelkercken, *Oorloghs Voor Spel den Paus toe geeygent tot ee Nieu Jaer* (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-80.796, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.456118, acesso em 30/01/2019).

[139] Deus romano do fogo e da forja, "Vulcano inativo" figura ao lado de balas, armas de fogo e armaduras, simbolizando assim a interrupção das atividades da indústria bélica. Crispijn van de Passe. *Victoriae Premium*. [c. 1609], Rijksprentenkabinet, RP-P-2002-119.

da prosperidade neerlandesa, o *Hortus Batavus* (Jardim holandês).[140] As emulações de tais motivos são múltiplas[141], como o Leão Belga adormecido, empregado em gravuras e pinturas da época como um alerta à imprudência militar das Províncias Unidas frente às ameaças externas. Assim utilizaram-na os "partidários da guerra", durante o conflito hispano-neerlandês, e o partido orangista, ao tempo da invasão francesa, como se vê na pintura de Johannes van Wijckersloot de 1672 (**imagem 1.51**). Wijckersloot, ademais, conjuga o leão adormecido com a cerca aberta do *Hortus Batavus*, indicando o perigo a que a prosperidade do Estado se expunha sem a proteção de Willem III.

Imagem 1.51: [Alegoria da Invasão Francesa], Johannes van Wijckersloot, 1672 (óleo sobre tela, 43 x 37,5 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-4910

[140] Dentro do jardim estão as setes donzelas, representantes das sete províncias da República, unidas por uma corrente, marco de sua união (*Concordia*). Willem van Orange e Maurits van Nassau, cada um com seu bastão de Estado, unem-se pelo brasão de armas que simboliza os dois pilares (*Religio* e *Libertas*) das Províncias Unidas. A alegoria do jardim foi originalmente concebida, como o nome em latim indica, para representar especificicamente a prosperidade da província holandesa. Durante a Revolta, contudo, seu sentido seria dilatado, passando a abarcar a totalidade do novo Estado.

[141] Veja-se, por exemplo, as seguintes gravuras: Maurits van Nassau, vestido como o "Marte neerlandês" desacorrentado (Atlas van Stolk, 10774); Marte em fúria, [anônimo], *Afbeeldinge ende korte verklaringe van datter 'tvoorleden jaer ghepasseert is in de Landen van Gulick / Kleef / etc* [c. 1614] (Atlas van Stolk, 15398); Leão Belga segurando a Lança da liberdade neerlandesa, Daniel van den Bremden, *Ao. 1621 Petri Peccy gedaen Vertooch*, [c. 1624] (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-80.971).

Num suporte de lareira feito em celebração à captura da frota de prata, encontram-se, junto à vista da Baía de Matanzas, as mesmas alegorias do Jardim holandês e do Leão Belga (**imagem 1.52**), conjugadas aqui para acentuar a força bélica e a prosperidade do Estado.

Imagem 1.52: [Suporte de lareira com a cena da captura da Frota de Prata], anônimo, c. 1650 (ferro fundido, 110 x 86 cm / 65kg)

Fonte: Rijksmuseum, BK-BFR-390

A captura da frota de Prata deu ensejo a outras representações alegóricas, como na peça em que Piet Hein rouba a amante de Felipe IV, isto é, a América.[142] A riqueza do novo continente e o seu redirecionamento às Províncias Unidas também são o tema de uma das imagens que figuram no frontispício de *Beschrijvinghe van West-Indien*, de De Laet (1630): nela se vê a Donzela neerlandesa – indicada pela inscrição *Foed. Belg.* –, sentada num trono e tendo armas aos seus pés, recebendo uma comitiva com representantes ameríndios. As indígenas trazem em suas mãos riquezas diversas, como frutos, jóias e colares; à frente, uma delas está sentada sobre um tatu, usual alegoria do continente (**ver imagem 2.04**).[143]

---

[142] Benjamin Schmidt. *Innocence abroad*: the Dutch imagination and the New World, 1570-1670. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. xxvi.

[143]*Ibidem*, p. 125-138; Dante Martins Teixeira. "A curiosa história dos Tatus: um improvável símbolo renascentista do Novo Mundo." In: THOMAS, Werner et. al. (orgs.). *Um mundo sobre papel: Livros, Gravuras e Impressos*

1.2.3 A representação do espaço e do tempo

Em julho de 1622, as tropas da Monarquia Espanhola lideradas pelo general genovês Ambrosio Spínola iniciaram o cerco à cidade brabantina de Bergen op Zoom. O ataque, que se inseria na ofensiva orquestrada pelo Conde-Duque de Olivares após o término da trégua dos Doze Anos (1609-1621), trouxe apreensão ao exército neerlandês e aos habitantes das Províncias Unidas. Após pouco mais de dois meses, entretanto, Spínola viu-se obrigado a levantar o cerco, frustrando as expectativas de Felipe IV quanto à conquista da estratégica cidade situada às margens do Scalda.

Claes Jansz Visscher, que na época já se consolidava como o principal gravador de mapas e vistas topográficas de batalhas campais e cercos de cidade, confeccionou três chapas sobre o evento. Na primeira, representou o início das operações militares em Bergen op Zoom (**imagem 1.53**); a segunda imagem – que, como indica o próprio título, é um melhoramento da precedente (*Nieuwe gecorrigeerde en verbeterde Caerte / van 't belegh der Stadt Berghen op Zoom / belegert op den 18. Julij / Anoo 1622*) – trouxe as posições atualizadas das tropas espanholas e das obras de cerco realizadas (**imagem 1.54**). Ambas tiveram o seu texto impresso por Broer Jansz, que editava corantos semanais em Amsterdam desde 1618. Na terceira chapa, de dimensões bem maiores do que as duas primeiras, Visscher representa a cidade completamente cercada pelas tropas inimigas, indicando, porém, o fim do cerco, ocorrido entre os dias dois e três de outubro, e o local por onde as tropas de Spínola retiraram-se para Antuérpia (**imagem 1.55 e 1.56**).

---

flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo: EDUSP: Belo Horizonte: Ed. UFMF, 2014, p. 447-473.

Imagem 1.53: ***Beschrijvinge van 't teghenwoordich belegheren der Stadt Berghen op Zoom*** **[...], Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 37 x 35 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-80.996

Imagem 1.54: ***Nieuwe gecorrigeerde en verbeterde Caerte / van 't belegh der Stadt Berghen op Zoom / belegert op den 18. Julij / Anno 1622*****, Claes Jansz Visscher, 1622 (gravura em papel, 39 x 36 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-80.997

Imagem 1.55: [Cerco de Bergen op Zoom], Claes Jansz Visscher, [1622] (gravura em papel, 40,8 x 55,5 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-AO-16-125A

Imagem 1.56: Detalhe do [Cerco de Bergen op Zoom], Claes Jansz Visscher, [1622] (gravura em papel)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-AO-16-125A

A despeito de suas diferenças, as três representações trazem uma ordenação parecida quanto aos elementos figurados. Em todas elas, Steenbergen aparece na imagem, uma vez que a cidade esteve envolvida nos acontecimentos ligados ao cerco de Bergen op Zoom ao ser conquistada pelas tropas sob o comando de Luis de Velasco. Há, todavia, uma curiosa inscrição na terceira representação da série:

> Steenberghen foi aqui incluída apenas para mostrar a localidade, mas deve encontrar-se um pouco distante de Bergen, como se pode ver aqui em baixo no "mapinha" (feito em escala).[144]

[144] "Steenberghen is hier in gevoecht alleen om de gelegentheijt te tonen maer moet wat verder van Bergen leggen gelijck men hier onder in't kaertjen (op maet gestelt) sien kan." Claes Jansz Visscher. [Mapa do cerco de Bergen op Zoom]. Amsterdam, [1622] (Rijksprentenkabinet, RP-P-AO-16-125A).

Distorções "conscientes" como esta ocorriam não somente quando anunciadas pelos editores. A segunda versão do cerco trazia um pequeno mapa da região, porém sem escala que permitisse ao espectador "flagrar" a distorção do mapa principal. Curiosamente, Visscher não incluiu uma advertência como a da terceira edição, embora as cidades também estejam representadas uma próxima a outra.

O exemplo dos impressos sobre Bergen op Zoom ilustra com precisão uma das características principais concernentes à edição de representações de cenas de batalha: desenhistas, pintores, gravadores e editores manipulavam ativamente o espaço e o tempo das narrativas visuais. Por vezes, é difícil estabelecer a autoria da distorção, isto é, se ela coube aos próprios desenhistas e topógrafos *in loco*, ou aos gravadores e editores nas suas oficinas. No caso das representações sobre as batalhas atlânticas, a dificuldade não é menor. O impresso de Visscher elaborado em conjunto com Gerritsz sobre a conquista de Salvador (1624) traz uma série de distorções espaciais, que interferem sobremaneira na reconstrução pictórica da batalha.[145] Groesen já havia chamado atenção para as sensíveis diferenças entre a referida imagem e o desenho elaborado por Dierick Ruiters (c. 1623), afirmando que as deformações espaciais da imagem gravada partiram do próprio Visscher.[146] A alegação, entretanto, carece de maiores evidências, não sendo improvável que aos gravadores estivesse disponível um outro modelo, distinto do de Ruiters e já sensivelmente distorcido.[147]

Em todo o caso, Groesen identifica com pertinência que o traçado do litoral de Salvador (aqui delineado como um "U" invertido) acaba por sugerir ao espectador que o sistema defensivo da cidade era sólido, na medida em que mantém os navios da Companhia sob fogo cruzado. Acresça-se que as distâncias relativas entre os elementos representados, em parte pela falta de proporção com que os gravadores figuraram os fortes e os navios, acabam por encolher-se (**imagem 1.57**). É dessa junção de distorções que se dá o cruzamento das linhas de tiro dos fortes e a entrada dos navios da WIC dentro do alcance dos canhões portugueses (**cartograma 1.1**).[148]

---

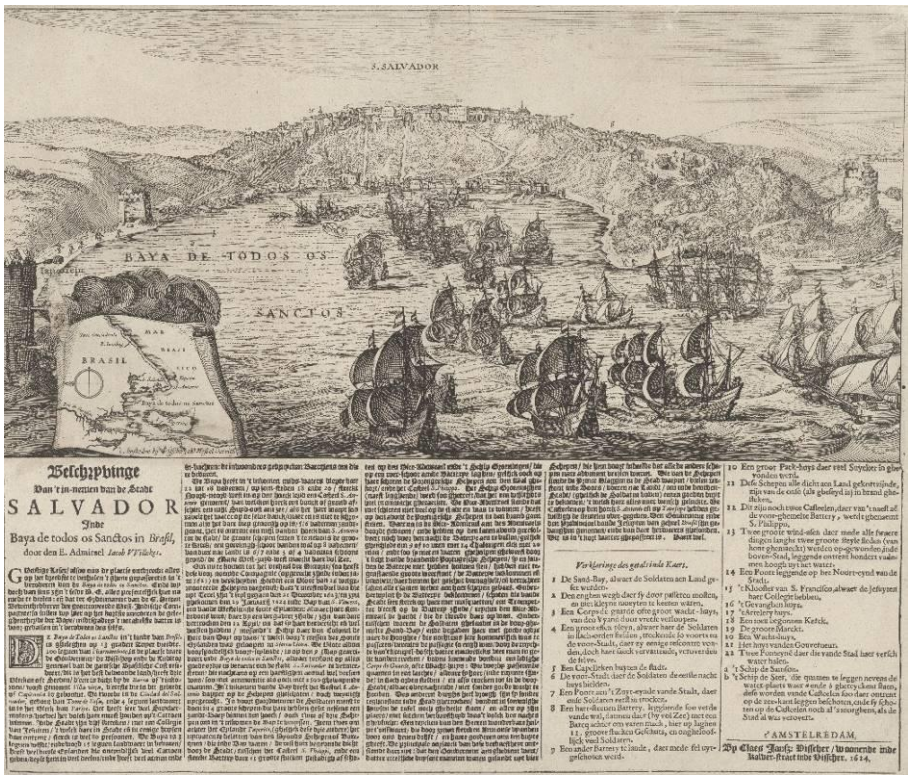
[145] Claes Jansz Visscher & Hessel Gerritsz. *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*. Amsterdam, 1624 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371).

[146] Michiel van Groesen. "A Week to Remember: Dutch Publishers and the Competition for News from Brazil, 26 August-2 September 1624". *Quaerendo*, 40, p. 26-49, 2010, p. 41.

[147] É bom lembrar que na mesma semana em que editaram a cena da conquista de Salvador, Visscher e Gerritsz publicaram um mapa da Bahia de Todos os Santos, praticamente idêntico a um mapa manuscrito hoje guardado na British Library. Ver: GAWIC, p. 284-285. Chama-se aqui atenção para o fato de que nem sempre os gravadores e editores sediados nas Províncias Unidas interferiam substancialmente no conteúdo das representações que à eles chegavam das possessões coloniais, ainda que pudessem adicionar ornamentos.

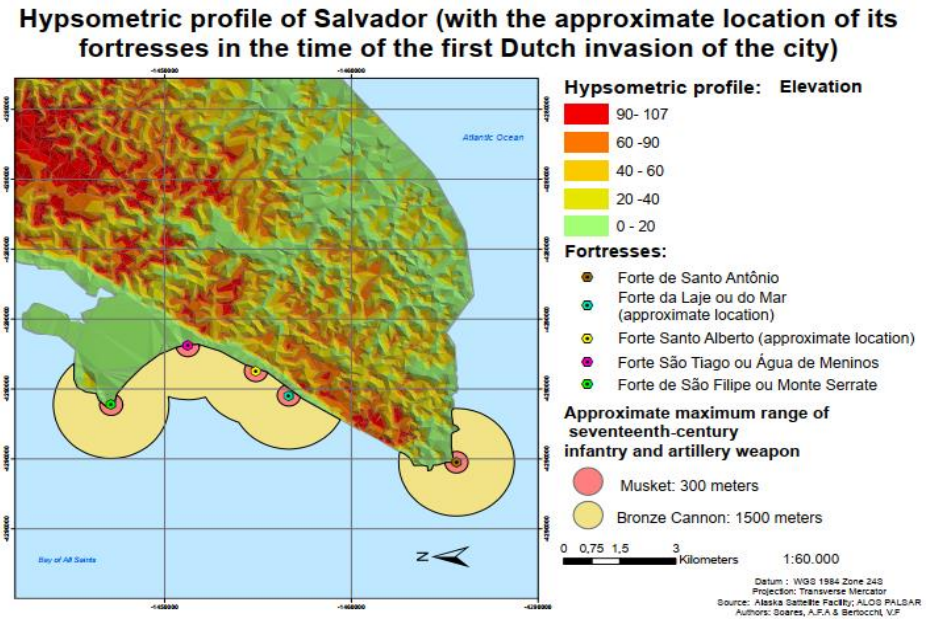
[148] Andrio Filipe Amaral Soares e Victor Bertocchi Ferreira. "The Construction of America's Visual Representation: Dutch Engraved Views of Salvador, Olinda, and Matanzas in a War Context (Seventeenth

Imagem 1.57: ***Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*****, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editado por Visscher em Amsterdam, 1624 (gravura em papel, 33,6 x 39,5 cm)**



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

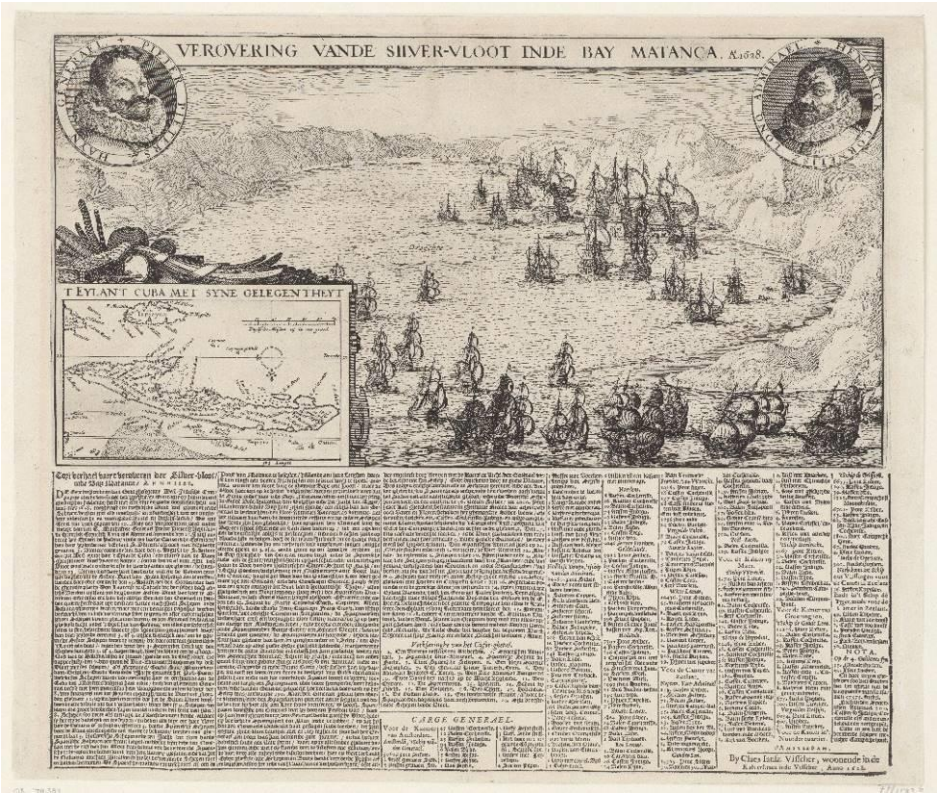
Cartograma 1.1: ***Hypsometric profile of Salvador*****, Andrio Filipe Amaral Soares e Victor Bertocchi Ferreira, 2018**



Century)". Paper presented during the *12th Biennial Conference of the ALCS 'Picturing Reality'*, Sheffield, June 28-30, 2018.

A altura do relevo de Salvador também é, na imagem impressa, sensivelmente ampliada: tendo por base os mastros dos navios, estima-se que a cidade alta estaria localizada a mais de 200 metros do nível do mar. Não sabemos, porém, se as distorções aqui discutidas foram intencionais ou não; em todo o caso, a maneira como o relevo é desenhado acaba por delimitar com maior clareza a composição[149], além de poder espelhar, à mente de alguns espectadores, a heroicidade do feito da Companhia.[150] Na representação de Visscher sobre a captura da frota de prata (**imagem 1.58**), a cadeia de montanhas que cerca Matanzas é fictícia, não guardando nenhuma semelhança com o aspecto da baía (**cartograma 1.2**).

Imagem 1.58: ***Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*****, Claes Jansz Visscher, 1628 (gravura em papel, 36,7 x 40,8 cm)**

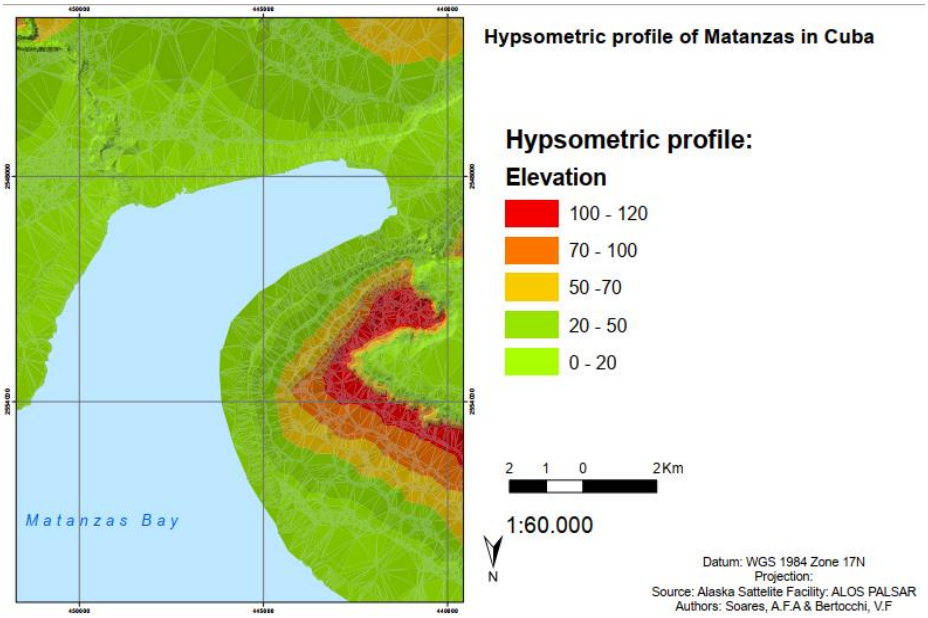


Fonte: Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383

[149] A conjugação entre linha do horizonte alta – típica das vistas cenográficas, conhecidas como "voo de pássaro" – e relevo elevado tem como efeito não apenas diminuir drasticamente o céu, mas prender a visão do espectador na cena. Muito diferente, por exemplo, da vista em perfil do cerco de Porto Calvo, elaborada por Frans Post, na qual a visão "escapa" para o céu e o horizonte.

[150] Eddy de Jongh, em artigo que trata dos possíveis significados das montanhas na pintura neerlandesa, afirma que "mountains heightened nature's heroic aspect and excited the spectator's interest". Cf. "Mountains in the Lowlands". In: *Questions of meaning*. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting (Translated and edited by Michael Hoyle). Leiden: Primavera Pers, 2000, p. 167-191.

Cartograma 1.2: ***Hypsometric profile of Matanzas in Cuba*****, Andrio Filipe Amaral Soares e Victor Bertocchi Ferreira, 2018**



Noutros impressos da época, o encurtamento das distâncias poderia ser extremo, como em *Verovering van Couchin op de Cust In India*, editado por Pieter Arentsz em 1663, quando da conquista pela VOC da feitoria portuguesa em Cochim (**imagem 1.59**). Na vista em voo de pássaro, figuram ao mesmo tempo o sítio da batalha, com os navios neerlandeses em primeiro plano, a costa do Malabar, o Cabo Comorin, a ilha de Ceilão e até mesmo as proximidades da costa do Coromandel.

Imagem 1.59: ***Verovring van Couchin op de Cust van Indien*****, Pieter Arentsz, 1663 (gravura em papel, 48,4 x 27,5 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-68.247

O didatismo das representações é o que parece guiar tais escolhas. Conforme discutimos na seção 1.1, já no desenho dos mapas e vistas a serem enviados para as Câmaras nas Províncias Unidas, topógrafos e mareantes da WIC também deformavam as distâncias com o intuito de criar, para os diretores, uma representação facilmente apreensível. No caso da conquista de Pernambuco, há uma vista anônima do ataque neerlandês em que a distância entre Olinda e o porto está sensivelmente encurtada. É provável que um modelo não muito distinto tenha servido de base aos gravadores das oficinas europeias, uma vez que todos os exemplares conhecidos – em Visscher (**imagem 1.18**), Gerritsz (nas duas versões), num impresso anônimo alemão e em Hogenberg – seguem a mesma estrutura, isto é, representa-se na mesma imagem eventos *não simultâneos*: o desembarque das tropas nas imediações do Rio do Pau Amarelo, a invasão da vila e o bombardeio do porto.

Frans Post, nos desenhos de Olinda e Mauritsstad, então localidades incorporadas à Nova Holanda sob o governo de Nassau, adotou o procedimento inverso: ao representar Olinda, Recife se tornou um sinal longínquo, ponto distante ao observador fictício que se situa em frente à vila (**imagem 1.25**). De frente para a Cidade Maurícia, é Olinda que se torna uma referência distante, quase imperceptível ao olho (**imagem 1.60**). Ao mesmo tempo que se mantém, pelo ponto no horizonte, a referência geográfica, a importância e atenção do espectador fixa-se naquilo que se coloca mais próximo.

Imagem 1.60: *Mauritsstadt*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 34,5 x 102,1 cm)

Fonte: British Museum, 1928,0310.90.18 (© The Trustees of the British Museum)

A representação pictórica das cenas de cercos e batalhas campais engendrava narrativas visuais em que o tempo também era objeto de manipulações. As estratégias adotadas, contudo, não se limitavam às imagens de guerra. Ao mencionar o exemplo das representações

de martírios em Richard Verstegan, (*Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, Antwerp 1587), os editores de *The hurt(full) body* afirmam:

> "The picture is designed for our eyes to wander across the scenes, from one topical stage to the other, thus giving a temporal dimension to different activities taking place at the same time."
> […]
> "the onlooker is invited to have his eyes hover over the picture where different events, which originally took place at different moments, are depicted in one single image."[151]

Nas cenas de batalhas dos impressos avulsos, era bastante comum a figuração contígua de acontecimentos não simultâneos. Conforme discutido no item 1.2.1, era praxe adicionarem-se números ou letras com as respectivas legendas explicativas, estas inseridas ou na própria imagem – com cartucho respectivo, como na representação da conquista da Paraíba, em 1635 – ou na parte textual do impresso, numa coluna específica – como nas representações de Salvador em 1624 ou Matanzas em 1628.[152] O texto trazia tanto a descrição geográfica e histórica da localidade da batalha quanto a narrativa dos acontecimentos, por vezes fazendo referência direta às letras e números da imagem. Com efeito, o leitor/espectador acompanhava detidamente na gravura os eventos narrados por escrito, movendo seu olho continuamente entre texto e imagem e, nesta, através dos componentes da cena, assistindo à progressão visual da batalha.[153]

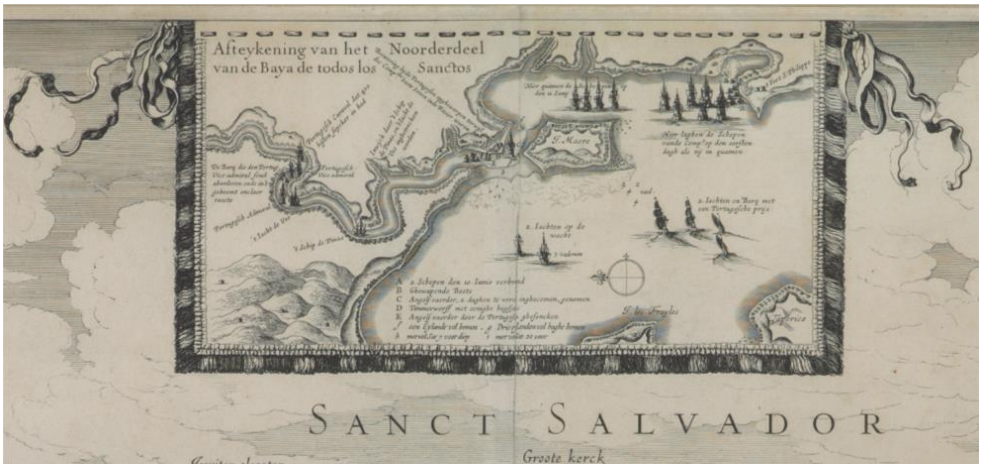
Em alguns casos, a inserção de pequenos mapas dentro da imagem principal, além de referenciar numa escala corográfica o espaço em que a cena se desenrolava, poderia ampliar a área de ação dos acontecimentos não abrangida na imagem principal. Assim Gerritsz montou a representação dos ataques de Piet Hein à Bahia de Todos os Santos em 1627, ocorridos em meses e áreas diferentes do recôncavo: acima da vista em perfil do ataque ao porto (março), o editor adicionou um pequeno mapa referente ao norte da Bahia de Todos os Santos, indicando os locais e dias (de junho) em que a perseguição aos navios portugueses se deu (**imagem 1.61**). Anos depois (c. 1640), o gravador Cornelis Dankertz, ao elaborar uma representação da batalha naval entre a frota do Conde da Torre e o almirante neerlandês Willem Cornelisz Loos, faria

---

[151] Tomas Macstotay, Cornelis van der Haven and Karel Vanhaesebrouck (eds.). *The hurt(full) body*. Performing and beholding pain, 1600-1800. Manchester: Manchester University Press, 2017, p. 1 e 3.
[152] Trabalhos, respectivamente, do calígrafo da oficina e do tipógrafo. As gravações da imagem (chapa de cobre) e do texto (tipos) eram feitas em etapas distintas e com prensas específicas.
[153] Os impressos sobre a conquista de Olinda (**imagem 1.18**) e Porto Calvo (**imagens 1.22** e **1.23**) seguem esse modelo.

uso de dois mapas: uma carta do litoral das capitanias conquistadas (*Eygentlycke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westindien*) e, acima dela, uma pequena carta intitulada *Brasiliae.* Na imagem principal, Dankertz replica os navios em distintos agrupamentos ao longo da costa, indicando a progressão da batalha entre os dias 12 e 17 de janeiro.[154] A carta corográfica *Brasiliae*, que apresenta numa outra escala a localização dos acontecimentos, também informa ao espectador a saída da frota ibérica de Salvador e a sua dispersão após o combate, ambas ocorridas fora da área de abrangência da primeira carta.

Imagem 1.61: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628

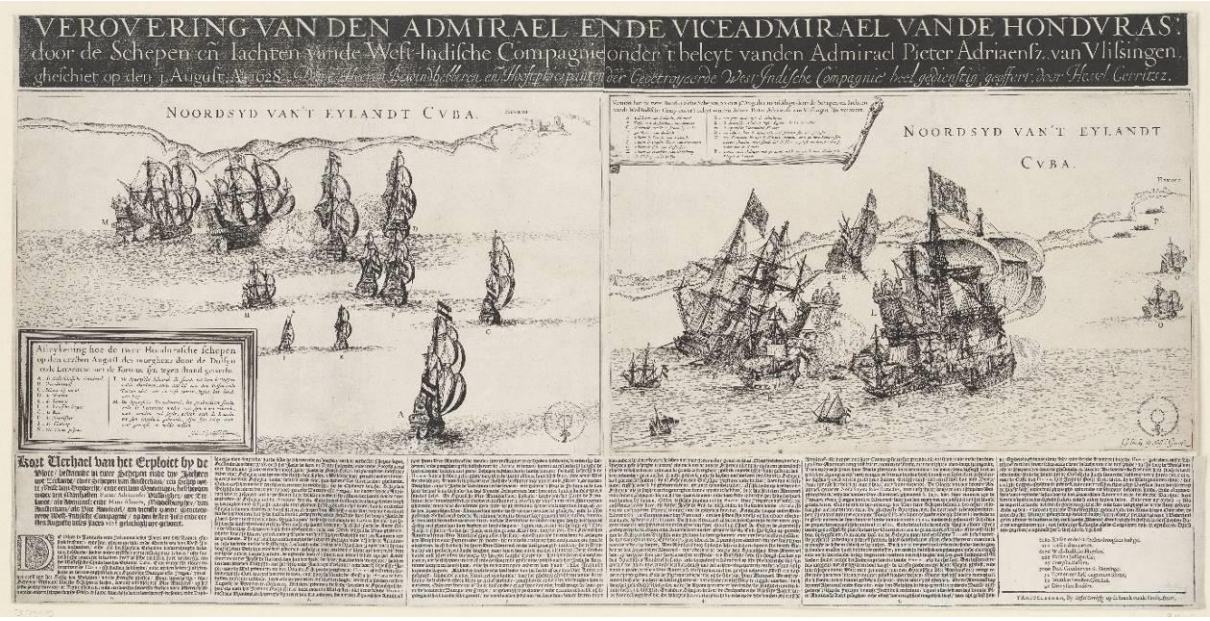


Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[131]

Noutros casos, os editores poderiam se valer de mais de uma imagem. Em 1628, quando da elaboração das chapas para o impresso sobre a captura dos galeões de Honduras, Gerritsz colocou lado a lado duas representações, cada uma trazendo um estágio particular do ataque executado pela frota do almirante Ita (**imagem 1.62**). O tempo da narrativa – o dia 1º de agosto de 1628 – é aqui dividido em duas etapas, manhã e fim da tarde (*namiddags*).

[154] De forma muito parecida os artífices da oficina blaviana a representariam no mapa mural de Marcgraf, editado em 1647.

Imagem 1.62: ***Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*****, Hessel Gerritsz, 1628 (gravura em papel, 48,5 cm × 95,8 cm)**



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.403

Na edição de impressos avulsos, a serem vendidos preferencialmente enquanto a notícia das batalhas apenas começava a se espalhar entre os habitantes das Províncias Unidas, o uso de tais composições permitia aos espectadores a fácil compreensão dos feitos e a identificação das principais etapas da refrega. Afinal, tratavam de eventos ainda recentes e não completamente assimilados pelos indivíduos, a despeito da circulação dos rumores e corantos os antecederem. Em todo o caso, ao mesmo tempo em que primavam pela fácil apreensão visual, os editores esforçavam-se por forjar composições pictóricas relativamente independentes dos textos que as acompanhavam.[155] Prova disso são as inclusões das legendas nos próprios mapas e vistas e a comercialização das imagens em separado. Mesmo representações impressas junto com os textos eram ocasionalmente recortadas pelos compradores, podendo servir como ornamentação doméstica ou como parte de uma coleção.

O impresso sobre a conquista de Salvador em 1624, por exemplo, apresenta ao mesmo tempo a entrada da frota na Bahia de Todos os Santos e o desembarque das tropas nas proximidades do forte Santo Antônio, oferecendo ao espectador uma vista com temporalidade própria. A imagem, por si só, congrega os elementos suficientes e necessários para desencadear

[155] Mais uma evidência da dualidade imagem/artefato: enquanto *imagem*, a relação mimética com o texto permanece; contudo, como *artefato*, poderia ser construída e apropriada de forma independente.

na mente do espectador a reconstrução mental da narrativa: os eventos não-simultâneos, porém contíguos, formam em conjunto uma nova unidade, espécie de ícone que congrega a totalidade do evento "conquista de Salvador". Não por acaso, a qualidade gráfico-persuasiva de Visscher e Gerritsz garantiu com que a imagem fosse reeditada, emulada e copiada dezenas de vezes, mesmo anos após Salvador ter sido perdida.

Na composição da captura da frota de prata pela esquadra de Piet Hein, vê-se que Visscher, não obstante a inclusão de uma pequena carta corográfica com a localização da esquadra da WIC, editou uma representação cuja cena fixa um momento específico do evento: a aproximação dos navios do General Hein e do Almirante Hendrik Loncq junto aos gigantescos galeões espanhóis. Outras composições editadas no período, como a de Jodocus Hondius, também reproduzem semelhante "cena emblemática".

Na edição de gravuras para livros, desenhistas, gravadores e editores poderiam se valer da dimensão "diacrônica" criada pelo sequenciamento das páginas para reproduzir o efeito de sucessão. Veja-se, por exemplo, o caso de *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Gaspar van Baerle: na representação da batalha naval de 1640, Frans Post produziu quatro cenas, uma para cada dia da batalha (12, 13, 14 e 17 de janeiro). Quanto à conquista de Porto Calvo, o pintor de Haarlem elaborou duas vistas, uma referente à batalha campal nas proximidades da vila, outra com a paisagem de seus arredores e a demarcação das várias obras do cerco.[156]

Nas pinturas do período, também se verifica a mesma variedade compositiva quanto à disposição dos eventos de uma batalha. Juan Baptista Maino, pintor da corte Habsburga, ao representar a restauração de Salvador pelas forças de Felipe IV, justapôs na tela cenas relativamente independentes.[157] Andries Eertvelt (c. 1624), em sua pintura sobre a conquista neerlandesa de Salvador, emula Visscher e Gerritsz ao figurar a entrada da frota da WIC na Bahia de Todos os Santos e a invasão das tropas na cidade. Já Juan de la Corte, a quem se atribui a série de pinturas sobre a vitória de Oquendo em 1631, reconstrói os sucessos navais contra o almirante Pater na costa do Brasil por meio de quatro telas, cada uma encenando um momento específico do conflito.

---

[156] Os impressos de Blaeu e Hilten, ao contrário, incluem as duas batalhas numa só imagem.
[157] Juan Batista Maino. *La recuperación de Bahia de todos los Santos*, c. 1635 (Museo del Prado, P000885).

1.2.4 Os artifícios editoriais e a "retórica" da acurácia

Os editores de impressos avulsos, ansiosos por aproveitar as agitações e comoções públicas quanto aos mais recentes sucessos militares, possuíam a difícil tarefa de confeccionar uma chapa crível e persuasiva, porém desprovidos de informações acuradas. Saíam na frente aqueles que conseguiam obter narrativas sobre o evento e algum desenho do mapa ou da vista da respectiva batalha, elaborado no próprio campo. Ainda assim, dadas as limitações dos meios de comunicação da época, os primeiros informes poderiam ser desencontrados e confusos, cabendo aos gravadores e editores, por vezes preenchendo lacunas, cuidado ao selecionar as fontes e ao reconstruir pictoricamente a cena da batalha. A credibilidade da própria oficina estava em jogo, já que os consumidores desejavam representações corretas e fidedignas, baseadas em descrições preferencialmente feitas *in loco*.[158]

O processo de controle e supervisão do conteúdo das representações pictóricas era exercido conjuntamente por desenhistas, gravadores, editores, comitentes e, eventualmente, até pelos oficias envolvidos nas batalhas. Conforme abordado acima, em 1628, os diretores da Câmara da Zelândia solicitaram ao Almirante Ita e aos demais capitães que haviam participado da captura dos galeões de Honduras, que conferissem a representação delineada por Daniel van den Bremden e gravada por Visscher.[159] O cuidado na averiguação do conteúdo, evidentemente, não era menor em relação às representações de eventos ocorridos muitos anos antes. Durante a elaboração das chapas que compuseram o livro de Van Baerle, Frans Post e os gravadores da oficina de Blaeu, com a provável supervisão do editor, do autor e de Nassau, conferiram detidamente as composições elaboradas, bem como sua passagem para o suporte impresso.

Por vezes, todavia, os gargalos editoriais poderiam colocar os cuidados de checagem em segundo plano. Em 1640, Salomon Saverij editou duas chapas referentes à batalha das Dunas[160] a partir de um desenho feito pelo pintor Abraham de Verwer. Este, entretanto, reclamaria que o gravador não havia esperado sua checagem da impressão de prova, levando

---

[158] Christi Klinkert. *Nassau in het Nieuws. Op. cit.*, p. 40.
[159] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 238 e 295, nota 64.
[160] *De zeeslag bij Duins*, ou a batalha das Dunas, foi um confronto naval que opôs as esquadras neerlandesa e espanhola comandadas, respectivamente, por Maarten Harpertsz Tromp e Antonio de Oquendo. Ocorrida no dia 11 de outubro de 1639, no Canal da Mancha, a batalha foi vencida pelos neerlandeses – apesar da morte de Tromp –, tendo como resultado o predomínio naval definitivo das Províncias Unidas contra a Monarquia Espanhola na Guerra dos Oitenta Anos.

assim à impressão equivocada do brasão de armas do *stadhouder* Frederik Hendrik no *hakkebord* do navio almirante, conduzido por Maarten Harpertsz Tromp.[161]

Noutros momentos, os editores valiam-se de artifícios engenhosos para driblar as inconsistências das representações. Em 1635, quando da publicação do impresso referente ao cerco de Schenckenschans, Visscher incluiu no texto que acompanha o respectivo mapa um apelo aos seus leitores:

> Para tratarmos do último feito, faremos a narrativa breve dos assuntos, tais quais com exatidão a nós chegaram, suplicando ao leitor que sobre os tais fatos possui melhor conhecimento, que ao invés de nos reprimir, com diligência os informe, para que tudo possa ser corrigido e trazido à luz.[162]

Visscher, de fato, editou mais de uma versão do impresso, sempre com a inclusão da súplica. Nos dias que precederam e sucederam a publicação – por volta de 10 de Setembro, a julgar pelo anúncio no *Courante uyt Italien ende Duytschlandt* de Jan van Hilten[163] –, outras oficinas editaram mapas sobre o referido cerco, como as de Hilten e Hondius.[164] Assume-se, portanto, que o gravador tivesse uma preocupação ainda maior com a veridicidade dos elementos representados, dada a acirrada competição editorial, e desejasse até mesmo, com a ajuda dos leitores/espectadores, aprimorar, nas versões subsequentes, a cena pictórica e o texto. Contudo, com o artifício da *captatio benevolentia*, o editor explicita aqui não apenas os limites da representação, como, ao mesmo tempo, se exime de quaisquer responsabilidades pelos eventuais erros cometidos. Afinal, Visscher supostamente reproduz com fidelidade os fatos

---

[161] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 240. O impresso editado por Saverij foi anunciado no coranto de Broer Jansz (*Tijdinghen...*) em 14 de abril de 1640, com a indicação de que vinha "com uma imitação do Nobre Almirante Tromp, desenhado por Abraham Verwer". P. C. J. Krogt. *Advertenties voor kaarten... Op. cit.*, A52.

[162] Na versão original: "Om dan wyders te komen tot dit laeste Exployt zullen wy int kort verhaelen de saecke soo ons die op het seckerste is voor gecomen biddende den Leser die hier van beter kennisse heeft ons in plaetse van te berispen met vlijt te onderrichten op dat alles ten besten mach ghecorrigeert ende int licht ghebracht werden." In: Claes Jansz Visscher. *Cort en bondich verhael mitsgaders een perfecte af-beeldinghe van het stercke fort genaemt Schenckenschans*. Amsterdam, 1635 (RM, RP-P-OB-81.384). Disponível em: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.461686. Esse apelo à benevolência e auxílio dos leitores era usual, conforme expresso na "Advertência" de Johannes de Laet: "Peço portanto a todos que notarem uma tal omissão na leitura desta Historia o favor de a indicar e de me fornecer as suas memorias ou diarios, para que mais tarde me possa lembrar e inclua as informações nos devidos logares, o que será um serviço a mim e ao publico, ajudando-me assim a completar esta Historia." In: "Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes [...]". *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, volume XXX, 1912 (Livros I-IV).

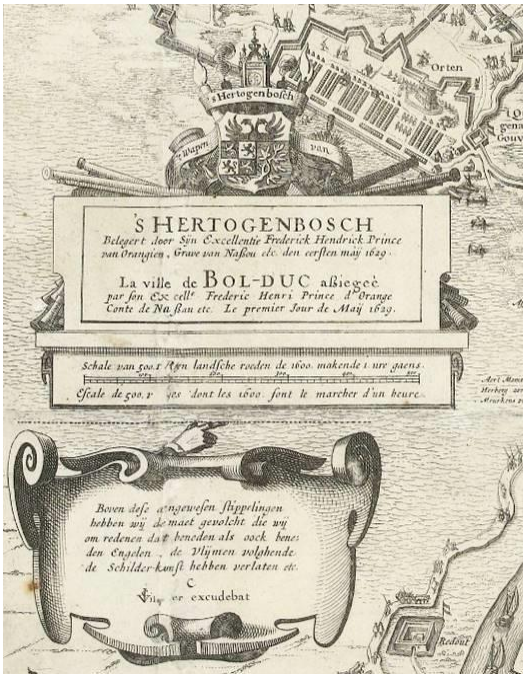
[163] O coranto havia sido publicado no dia 08 de Setembro, num sábado, e informava o leitor que Visscher editaria no início da semana seguinte "de Belegheringhe van Schencken-Schans". Cf. P. C. J. van der Krogt. *Advertenties voor kaarten... Op. cit.*, A28.

[164] *Ibidem*, ver anúncios de Hilten (A25) e Hondius (A30 e A31).

“tais quais com exatidão” à ele chegaram, colocando-se assim numa pretensa posição de isenção. O efeito almejado, destarte, é o de reafirmar a credibilidade do gravador/editor, como aquele que se mantém – ou ao menos busca manter-se – fiel à verdade.

Durante e após o cerco bem-sucedido de Hertogenbosch liderado por Frederik Hendrik, em 1629, Claes Jansz Visscher publicou três impressos sucessivos, cujos mapas acompanham o desenvolvimento das ações do exército neerlandês. No primeiro da série (**imagem 1.63**), que figura os acontecimentos até fins de junho, o gravador inclui na representação pictórica um curioso cartucho junto a uma linha pontilhada, alertando o espectador que abaixo da mesma o mapa não seguia a escala indicada, sendo, não obstante, feito “segundo a Arte da Pintura” (*volghende de Schilder-kunst*)[165]. De forma análoga ao impresso de 1622, no qual Visscher assinalava que a distância entre Steenbergen e Hertogenbosch havia sido comprimida para melhor exibir aos espectadores os sucessos da batalha, o editor, ao mesmo tempo em que confecciona uma imagem não acurada, apresenta-se como aquele que sabe das próprias deformações engendradas e as domina, criando, ao fim, um efeito de verossimilhança.

Imagem 1.63: ***Buscoducum, obsessum a Frederico Henrico, principe auransiae, comite de Nassau, etc. calendis May as MDCXXIX*****, Claes Jansz Visscher, 1635 (gravura em papel, 74,5 x 75,2 cm)**



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-82.908

[165] Para o texto completo do cartucho: “Boven dese aengewesen stippelingen hebben wij de maet gevolcht die wij om redenen dat beneden als oock beneden Engelen de Vlijmen volghende de Schilder-kunst hebben verlaten etc.” In: Claes Jansz Visscher. *Buscoducum, obsessum a Frederico Henrico, principe auransiae, comite de Nassau, etc. calendis May as MDCXXIX*. Amsterda, 1635 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-82.908).

Outro recurso usualmente manejado pelos editores era o de designar a representação pictórica ou a descrição textual – quando não as duas – por meio de qualificativos como *perfeckt* (perfeita), *curieus* (com cuidado), *correct* (correta), *schoon* (agradável), *eygentlyk*, *ware* ou *waerachtich* (*grosso modo*, variações de verdadeira) e *counterfeytsel* (imitação), além de expressões como *op sijn rechte mate* (na correta medida), *met groote verbeteringe* (com grandes melhorias), *heel nieu* (totalmente nova), *vermeerdert* (ampliada) e *ghecorrigeerde* (corrigida). Essas expressões figuravam também nos próprios anúncios dos corantos semanais, ampliando assim a expectativa do público quanto ao conteúdo das cartas a serem editadas. Nos impressos referentes às batalhas da WIC, encontram-se diversos exemplos do uso de termos que amplificavam a verossimilhança da representação, como em Visscher (1635 e 1648), Blaeu e Hilten (ambos em 1637), Dankertsz (1640) e Saverij (1647), alguns deles figurados nos anúncios dos corantos semanais.[166]

Outras expressões recorrentes nos títulos das publicações e nos anúncios dos corantos tinham por fito indicar que a cena havia sido gravada a partir de um desenho feito *in loco*, como *naer't leven afgemeten en ghetekent* (a partir do natural, medida e desenhada) ou *alles seer perfect na 't leven* (tudo perfeitamente ao natural). Saverij, por exemplo, no texto que acompanha o mapa da conquista de Itaparica, afirma que por um "amigo e entusiasta da prosperidade da Companhia das Índias Ocidentais" havia chegado às suas mãos um "mapa exato da ilha de Itaparica, assim como uma relação sobre o que lá ocorreu".[167] No impresso de dimensões murais referente à conquista de Olinda, Visscher inclui na parte superior uma vista da localidade, supostamente tal qual encontrava-se após a vitória. Nela, há a inscrição "Aldus na't Leven op de Rede afgeteyckent anno 1630", indicando que a referida imagem gravada havia sido desenhada a partir dos arrecifes, no ano de 1630 (**imagem 1.64**). Apesar dos editores alegarem o acesso a uma representação feita *in loco*, não há garantias de que seguissem à risca os modelos recebidos, havendo numerosos exemplos de modificações entre as pinturas e desenhos confeccionados localmente e as reproduções elaboradas na Europa.[168]

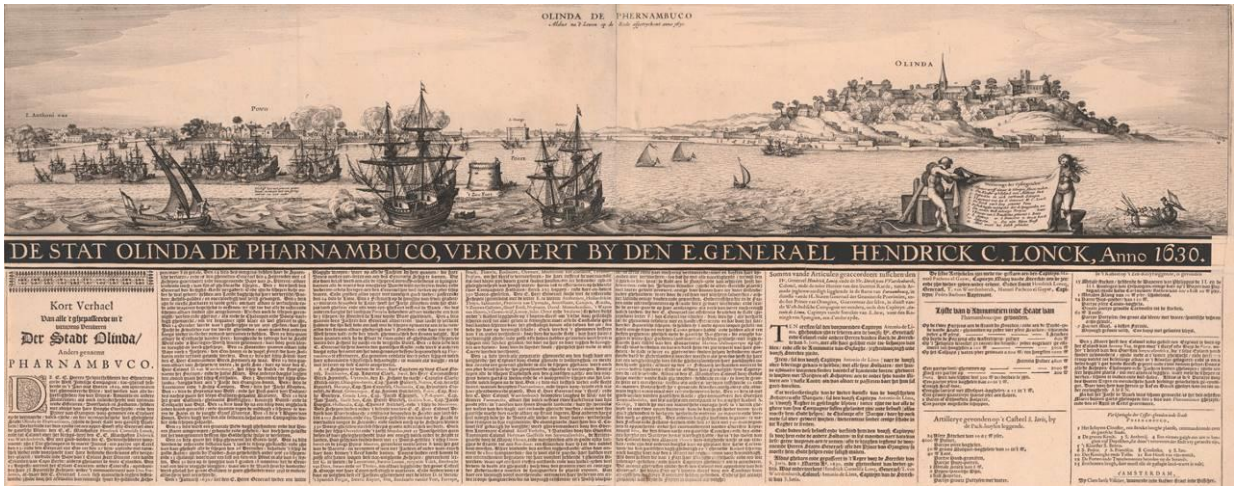
---

[166] Nos títulos dos impressos de Visscher sobre a Paraíba e Recife, encontram-se as expressões *Eyghentlijcke Af-beeldinghe* e *Perfecte caerte*, respectivamente; na vista cenográfica editada por Hilten, *Auchentijck verhael*; Blaeu indica sua fonte: *Na de afteyckening van den E. H. Colonel Christoffel Artischowsky*; Cornelis Dankertsz nomeia seu mapa com a expressão *Eygentlyke Afbeeldinge*; e, por fim, Saverij, no impresso de Itaparica: *Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica*. Figuram nos anúncios dos corantos os impressos de Hilten (A34), Dankertsz (A53) e Visscher, 1648 (A82) (ver tabela 1.2).

[167] "Gunstigen Lezer, alzoo myn door zeker Vriendt em Lief-hebber, van den welstant der Generale West-Indische Compagnie, ter hand was gestelt, seecker Caertjen van het Eyland *Taparica*, als mede eenige relatie van het gene aldaer is toe-gevallen [...]". Salomon Saverij. *Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica*. *Op. cit.*

[168] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 237 e seguintes.

Imagem 1.64: ***De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*****, Claes Jansz Visscher, 1630 (gravura em papel, 42,3 x 94,6 cm)**



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-78.197

Nesta vista de Olinda editada por Visscher, encontram-se, aliás, duas embarcações, uma em cada extremidade da composição, cujos tripulantes são representados realizando prospecções batimétricas. Zandvliet considera o conjunto uma referência às ações exploratórias exigidas pelos diretores da WIC aos pilotos e capitães de suas embarcações.[169] Há razões, porém, para interpretarmos a inclusão das embarcações como motivos artificiosamente arranjados na cena. A medição e o mapeamento do litoral recém-conquistado reforçam, afinal, o tema central da composição, qual seja, a apropriação territorial de Olinda. Outrossim, referem-se metaforicamente à própria ação de representar o espaço, cuja pretensa acurácia se faz espelhar nas prospecções da costa.

1.3 Circulação e consumo das imagens

Toda a discussão prévia percorreu os caminhos pelos quais desenhistas, gravadores e pintores delimitavam o conteúdo e a forma das cenas de batalha referentes à Companhia das Índias Ocidentais. Nesse processo de elaboração da imagem, constituíam-se também os potenciais destinatários. A determinação do público alvo não passava apenas pela temática das representações ou pelo estilo da figuração, mas também pela maneira como o artefato pictórico era construído. Qualquer discussão referente à circulação e ao consumo de cenas de batalha, por conseguinte, deverá levar em conta as características de seus suportes materiais. As imagens

[169] *Ibidem*, p. 171.

que compõem o presente *corpus* eram veiculadas como gravuras em impressos avulsos, gravuras em livros, pinturas, medalhas comemorativas ou estampavam utensílios de uso doméstico (suportes de lareira, copos e capas). A determinação do suporte e de suas dimensões condicionava o preço do objeto e a maneira como seria manejado por seus compradores.

No caso das gravuras vendidas em impressos avulsos, o mais comum era a utilização do papel; pedidos comissionados ou até presentes oferecidos às autoridades neerlandesas poderiam, contudo, ser confeccionados em superfícies de maior qualidade, como a seda.[170] O tamanho das imagens e do suporte variavam sensivelmente, sendo às vezes difícil compreender quais as razões que orientavam as escolhas dos editores[171]: os impressos sobre Salvador e Matanzas produzidos na oficina de Visscher apresentam dimensões semelhantes, 19,5 x 37,9 cm (imagem), 33,6 x 39,5 cm (papel) e 21 x 40,8 cm (imagem), 36,7 x 40,8 cm (papel). Mas os referentes aos ataques a Trujillo e San Francisco de Campeche e à conquista da Paraíba, por exemplo, são bem maiores: 21,7 x 63,3 cm (imagem), 42,8 x 63,3 cm (papel) e 40 x 53,8 cm (imagem), 63,6 x 57,7 cm (papel).[172] Hessel Gerritsz, em dois dos impressos que gravou e editou, traz exemplares com dimensões sensivelmente ampliadas: 44,5 x 57 cm (imagem) e 74,5 x 57,3 cm (papel) no impresso sobre o ataque a Salvador e 29,5 x 95,8 cm (imagem) e 48,5 cm × 95,8 cm (papel) no referente à captura dos dois galeões de Honduras.

A variedade de dimensões dos suportes indica, por sua vez, as diferentes formas de manejo e circulação dos impressos. Objetos menores, como os de Salvador (1624) e Matanzas (1628), eram de fácil portabilidade manual, podendo por isso ser repassados aos familiares e conhecidos. Por outro lado, um impresso como o da captura dos galeões de Honduras, cuja largura aproximava-se de um metro, não era prático de se ver em mãos: deveria, ao contrário, ser exibido, a semelhança de um quadro ou mapa-mural. Seus compradores tinham a opção de adquirir rolos de madeira, afixados nas extremidades do papel com pregos de cobre, com os quais os exemplares eram dispostos nas paredes de um aposento doméstico, o que acabava por limitar o número de espectadores àqueles que frequentavam o referido ambiente.

---

[170] Cf. Nadine Orenstein. "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". *Op. cit.*, Apêndice (veja-se as descrições materiais dos objetos da tabela).

[171] Sutton estabelece uma relação direta entre o momento político-econômico da Companhia e o tamanho das imagens. Cf. Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, p. 78-80. O mais provável, porém, é que os editores levassem em consideração múltiplas variáveis: a qualidade do modelo e das informações a partir das quais a chapa de cobre era gravada; a presteza com que o impresso deveria ser produzido; o valor militar da vitória; o significado geopolítico da vitória; e, finalmente, as condições políticas da própria Companhia.

[172] Claes Jansz Visscher. *St. Francisco de Campetie Trochille ofte Trugillo Golfo de Nueva Espanna; Cort en bondigh verhael van de gelegentheydt ende 't veroveren der Steden St Francisco de Campetie, ende Trochille*. Amsterdam, 1633 (British Museum, 1981, U.3321).

Os potenciais compradores poderiam encontrar o impresso desejado na loja dos editores, ou comprando de algum vendedor ambulante nas ruas e praças das grandes cidades neerlandesas.[173] As principais oficinas se estabeleciam nas áreas mais movimentadas, próximas aos centros comerciais e políticos, o que lhes garantia a clientela e lhes facultava o acesso às redes de informação. A de Visscher, por exemplo, localizava-se na Kalverstraat, região central de Amsterdam, próxima ao Dam e à Bolsa; os Blaeu, até 1637, mantinham suas atividades em Op het Water (hoje Damrak), mudando-se para a então recém-construída Bloemgracht, no Jordaan. Em Haia, os Hondius haviam se estabelecido desde 1614 no Buitenhof, coração político das Províncias Unidas, sede dos Estados Gerais e residência do *stadhouder*; já Balthasar Florisz van Berckenrode operava não muito longe dali, na rua Spui.[174] Além dos corantos semanais, que anunciavam o início da venda de um novo impresso e o local onde poderiam ser adquiridos[175], os gravadores usualmente indicavam o endereço de suas oficinas ao fim de cada exemplar, como Gerritsz na representação da captura dos galeões de Honduras: "op de hoeck van de Doele-straet".

Os preços das gravuras variavam em função do tamanho e da qualidade do suporte. Impressos em seda ou aquarelados, feitos comumente por encomenda, eram mais caros, assim como os de dimensões ampliadas. Nesses casos, aproximavam-se aos valores de uma pintura – ou mesmo os ultrapassavam.[176] Embora muitos quadros não fossem extremamente caros (10 a 15 guilders), estando por isso ao alcance dos trabalhadores oriundos dos estratos médios urbanos[177], os impressos avulsos eram as representações pictóricas mais acessíveis, podendo valer poucos stuivers.[178] Não se sabe com precisão qual era a tiragem desses impressos: para os

---

[173] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 49 e 52.

[174] Cornelis Koeman et al. "Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500 – ca.1672". In: David Woodward (org.). *The History of Cartography*. (v. 3) Cartography in the European Renaissance. Part 2. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007, pp. 1314-1315; Nadine Orenstein. *Hendrik Hondius and the Business of Prints… Op. cit.*, p. 33.

[175] "Op Maendach toecomende sal by Claes Iansz Visscher [...]" ou "Inde Druckerije van Isaack Elzevier tot Leyden". Cf. P. C. J. van der Krogt. *Advertenties voor kaarten, atlassen, globes e.d. in Amsterdamse kranten 1621-1811*. *Op. cit.*, A5 e A8.

[176] Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, nota 14, pp. 141.

[177] Seus vencimentos anuais perfaziam em média 500 a 700 guilders, como lembra Wayne Franits, In: *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Its stylistic and thematic evolution. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 2. É bom lembrar que os salários nas Províncias Unidas, em particular na Holanda, eram em geral mais altos do que nos Países Baixos espanhóis, no território do Sacro Império, na França e na Inglaterra, sobretudo para os trabalhadores especializados. Evidentemente, as pinturas mais caras, que poderiam alcançar de 600 a 1.000 guilders, estavam destinadas aos grandes nobres, regentes e mercadores. Cf. Jonathan Irvine Israel. *The Dutch Republic*: its rise, greatness and fall (1477-1806). Oxford: Claredon Press, 1998, p. 351-3.

[178] 20 stuivers = 1 guilder. Segundo Nadine Orenstein, os impressos de Hendrick Hondius eram vendidos em 1609 entre 1 a 50 stuivers, a depender do número de folhas, tamanho das chapas, raridade e importância da imagem. A maior parte, todavia, era vendida entre 2 a 12 stuivers; os mais caros, 8 e 50 stuivers. Cf. *Hendrik Hondius and the Business of Prints... Op. cit.*, p. 130. Elizabeth Sutton, valendo-se dos inventários referentes aos habitantes de Amsterdam no século XVII e dos catálogos de leilões dos bens de editores, mostra que os preços variavam entre

corantos semanais, Michiel van Groesen estima em 2.000 exemplares;[179] a quantidade de cópias das representações pictóricas gravadas não deverá ter diferido muito, girando em torno das centenas ou do milhar. Ademais, para os eventos mais importantes, os editores poderiam imprimir novas versões, como Visscher em 1624 e 1628 e Gerritsz em 1628 e 1630.[180]

Em todo o caso, o número total de espectadores era sensivelmente maior do que as tiragens, não apenas pelo hábito de se compartilhar os impressos ou vê-los com outra pessoa, mas também pela exposição em locais públicos. Como se sabe, instrumentos importantes de comunicação política – como os *plakaten* – eram afixados em quadros de avisos nas paredes dos principais edifícios urbanos. Nesses pontos de encontro com grande circulação de pessoas, como o Paalhuys na Nieuwe Brugh (**imagem 1.65**), o Stadhuis no Dam e a sede da WIC na Haarlemmerstraat, os impressos avulsos também eram eventualmente pregados, ampliando sobremaneira o alcance da representação visual.[181]

Imagem 1.65: [Het Paalhuis en de Nieuwe Brug te Amsterdam in de winter], Jan Abrahamsz Beerstraten, c. 1640-1666 (óleo sobre tela. 84 x 100 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-20

3 stuivers a 1 guilder, tendo como compradores, dentre outras ocupações, cervejeiros, mercadores de grãos e cirurgiões. Cf. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, p. 25-6.

[179] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 49; Christi Klinkert. *Nassau in het Nieuws. Op. cit.*, p. 39.

[180] Para a conquista de Salvador, são conhecidas duas edições da imagem, uma com a descrição do ataque e outra com o poema escrito por Lodewijk Gerard van Renesse. Em 1628, quando da captura da frota de Prata, Visscher editou duas versões, que se distinguem sobretudo pela diagramação do texto e pelo retrato de Piet Hein. Há também múltiplas versões do impresso sobre o ataque a Salvador e de *Pascaert van de ghelegentheyt van Parnambuc*, ambos editados por Gerritsz.

[181] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 27-9, 52.

Nos espaços domésticos, os impressos adquiridos poderiam ser guardados e colecionados, com as imagens às vezes recortadas dos textos, ou também expostas no hall de entrada ou na sala de estar.[182] Mesmo os exemplares menores poderiam ser eventualmente emoldurados e dispostos nas residências dos compradores. Em todo o caso, os editores poderiam disponibilizar objetos com diferentes arranjos, apresentando conteúdos, tamanhos e preços variáveis. No impresso referente à conquista de Olinda (**imagem 1.18**), por exemplo, existem ainda hoje quatro versões, o que leva a crer que os compradores poderiam escolher qual combinação desejavam adquirir: a "completa", com a planta perspectiva do ataque (o mapa do Brasil e a cena com a moagem da cana nela inseridos) e a vista em perfil da região conquistada, acompanhada do texto com a descrição do local e a narrativa do ataque em duas línguas (neerlandês e francês); uma versão sem o texto em francês, porém com todas as imagens; outra constando apenas a vista em perfil e o texto em neerlandês; e, finalmente, a planta perspectiva avulsa.[183]

Com os distintos formatos, suportes materiais, preços e a variedade de espaços em que circulavam, os impressos avulsos conseguiam alcançar diferentes nichos sociais. Constituíam-se, por conseguinte, numa mídia adequada para formatação da comunicação política dos diretores, os quais eram responsáveis pela condução de uma Companhia com grande apelo popular e com numerosos acionistas distribuídos entre vários estratos.[184] Para os compradores de mapas e vistas com cenas de batalhas, impressos ou pintados, importava em primeiro lugar ter notícia dos sucessos militares da WIC no Atlântico e ampliar o seu conhecimento sobre História e Geografia.[185] Além disso, poderiam ornamentar os ambientes domésticos, revelando assim as disposições políticas de seu proprietário: ao exibir uma representação pictórica de uma vitória militar da WIC, ele poderia espelhar na imagem sua posição enquanto cristão reformado e anti-papista, além de mostrar-se como um entusiasta da Companhia. Não por acaso encontram-se em inventários *post-mortem* de diretores da WIC e ex-moradores da Nova

---

[182] Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, nota 19, p. 141.
[183] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 80-2. A primeira versão encontra-se no Scheepvaartmuseum (a0145(130)_M) e Maritiem Museum Rotterdam (P1762); a segunda no Rjiksprentenkabinet (RP-P-OB-78.197); a terceira na Univeristeit Leiden (COLLBN 051-09-007); e a quarta no Atlas van Stolk (7057).
[184] As companhias eram instituições mercantis de grande envergadura, cujos negócios espalhavam-se por várias cidades do país. Além do recrutamento de soldados e marinheiros, os escritórios das câmaras de cada companhia e seus estaleiros empregavam, entre fixos e temporários, milhares de funcionários. Somando-se a isso o número de acionistas em cada câmara – só na Zelândia, quase 20% da população havia aplicado na WIC –, é possível ter uma ideia do grau de imbricação que as companhias tinham na vida dos neerlandeses. Sobre o número de empregados da VOC, que ao fim do século XVIII chegava a 350 funcionários fixos e entre 1100 e 1300 temporários, ver Femme Gaastra, *De Geschiedenis van de VOC. Op. cit.*, p. 163; Evaldo Cabral de Mello. *O negócio do Brasil*. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 67.
[185] Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 210-3; Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, p. 24; Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 89.

Holanda o registro de gravuras e pinturas: Mathijs van Ceulen, diretor e conselheiro secreto, possuía uma "carta marítima com o Príncipe e Piet Hein" (*zeecaerten ... caertgen met de Prins ende Piet Heyn*), "uma carta do Brasil" (*een ditto [caert] van Brasil*), "uma carta do Recife" (*een caert van 't Reciff*) e "uma carta do Rio Grande" (*een carte van Rio Grande*). Jannetje Hendrix e o seu marido Hendrick Gras, também diretor da Câmara de Amsterdam, possuíam "uma carta da Bahia de Todos os Santos" (*een caert van Bahia ... de los Santos*), "uma imitação da frota de prata" (*een conterfeijtsel van de silver vloot*) e "uma carta de Piet Hein" (*een dito [caertje] van Piet Heijn*). Hendrick Cannegieter, que trabalhou na capitania do Rio Grande, e Peter van der Hagen (**imagem 1.66**), que morou na Nova Holanda, possuíam quadros de Frans Post. A posse de representações pictóricas de cenas de batalha do Atlântico não se restringia às pessoas diretamente envolvidas na administração da colônia: um certo Cornelis Nason, por exemplo, possuía uma pintura sobre o "ataque em frente à Bahia de Todos os Santos" (*een schilderije van de slach voorde Bahia te Todelos Sanctos*).[186]

Imagem 1.66: [Paisagem brasileira], Frans Post, 1652 (óleo sobre tela, 282,5 x 210,5 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-3224

[186] As indicações podem ser encontradas nos sítios do "Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories" (Mathijs van Ceulen, inventários nº 165 e 1259; Cornelis Nason, nº 242; Jannetje Hendrix e Hendrick Gras, nº 251 e 2510, respectivamente) e no "Getty Provenance Index Databases" (Hendrick Cannegieter, inventário nº N-3868). Os exemplos aqui citados já haviam sido mencionados por Elizabeth Sutton, *Capitalism and Cartography. Op. cit.*, p. 25 e Michiel van Groesen, *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 89-90 e 168. Ver: http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb e http://research.frick.org/montias/home.php, último acesso em 19/02/2019.

No caso dos livros, a circulação das gravuras envolvia um público mais circunscrito. A despeito das altas taxas de letramento observadas entre as populações urbanas das Províncias Unidas,[187] nem todo mundo sabia ler e escrever. Os livros eram também mais caros do que as gravuras vendidas de forma avulsa, sobretudo se impressos em grandes formatos ou se aquarelados.[188] Ademais, os títulos editados poderiam destinar-se a segmentos específicos do público: os volumes do *Historisch Verhael* escritos por Nicolaes van Wassenaer, em cujos frontispícios se incluíam imagens dos principais acontecimentos recentes, eram publicados semestralmente em formato pequeno (18,5 x 14,5 cm cada página) e com texto em neerlandês, trazendo a narrativa dos eventos neerlandeses e mundiais. O *Historie ofte Iaerlijck Verhael*, os anais da Companhia das Índias Ocidentais escrito pelo diretor Johannes de Laet, também foi redigido em neerlandês; apresentava, porém, mais de 600 páginas (19,7 x 31,5 cm) e 12 gravuras. Já os livros sobre a administração nassoviana foram produzidos em formatos mais suntuosos: tanto *Mauritiados* quanto o *Rerum per Octennium in Brasilia*, escritos respectivamente por Franciscus Plante e Caspar van Baerle, foram editados em 1647, redigidos em latim e dispunham de frontispícios, vistas, mapas e retratos abundantes e requintados. Nassau, em sua tentativa de estreitar laços dentro dos grupos políticos neerlandeses e de fortalecer a sua reputação como príncipe humanista, voltava-se precisamente aos círculos cortesãos, como mostra o oferecimento de um dos exemplares de Van Baerle ao rei João IV. Mesmo o conde, porém, perceberia a importância, anos depois, de disseminar a história de seus feitos entre públicos mais vastos, patrocinando as edições de bolso (9,4 x 15,5 cm) publicadas em alemão (1659) e latim (1660).

As medalhas comemorativas, por fim, percorriam circuitos semelhantes aos dos livros luxuosos. Cunhadas em prata, possuíam em torno de 5,5 a 6,5 cm de diâmetro, sendo por isso usualmente guardadas em coleções particulares. Outros objetos, como as taças feitas a base de coco, as capas masculinas de dormir e os suportes de lareira, estampavam, como as medalhas, retratos de oficiais da Companhia ou as vitórias no Atlântico. Esses utensílios, apesar de restritos ao ambiente doméstico, acabavam por incorporar as imagens dos feitos da WIC aos ritos mais elementares do cotidiano neerlandês.

*

[187] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 23-6.

[188] Apenas como ordem de grandeza, vale a pena citar o valor do Atlas Maior, um dos livros mais caros editado por Blaeu: a versão em latim, em preto e branco, custava por volta dos 330 guilders, enquanto a versão colorida valia 430 guilders. P. C. J. van der Krogt. "O Atlas Maior de Joan Blaeu". In: *Atlas Maior (1665).* London: Taschen, 2005, p. 60.

Uma vez finalizada a construção do objeto, o destino da imagem por ele veiculada não se limitava à visualização e assimilação por parte de seu proprietário e espectadores imediatos. Tais representações poderiam ensejar a elaboração de novos artefatos pictóricos, tanto pela emulação como pela simples cópia. Portanto, além da etapa de tradução entre as imagens produzidas na América ou na África e os artefatos confeccionados nas Províncias Unidas, a simples circulação destes objetos nas cidades europeias poderia ensejar a produção de novas gravuras, pinturas, desenhos e medalhas.

O exemplar publicado por Visscher sobre a conquista de Salvador em 1624, reeditado junto a um poema de Lodewijk Gerard van Renesse,[189] suscitou a elaboração de mais de uma dúzia de gravuras afins, como os impressos de Melchior Tavernier e Sebastian Furck (**imagens 1.67** e **1.68**).[190] Após a conquista de Olinda, mais uma vez as gravuras do impresso de Visscher foram objeto de cópias, como o mapa mural de Joan Blaeu ou as gravuras dos livros de Arnoldus Montanus e Ambrosius Richshoffer.[191] A mesma lógica teria lugar em outras imagens da série de representações neerlandesas sobre as batalhas do Atlântico.[192]

---

[189] Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz (com poema de Lodewijk Gerard van Renesse). *Victoria navalis Polemarcho & thalassiarchâ Iacobo Willekes propter occupatam Salvador, & finus de Todos os sanctos in Brasil: Anno 1624. 7.6.5. Idu: May:*. Amsterdam: Claes Jansz Visscher, [1624], Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.372.

[190] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 65 e seguintes. Dos impressos publicados nas Províncias Unidas, França e nos territórios do Sacro-Império, existem tanto cópias razoavelmente executadas, como as de Tavernier e Furck (*Relation de la Prinse de la ville de Sainct Salvador, Scitvee dans la Baya de Todos los Sanctos av Brasil, Par Iacqves Vvillekens*. Paris, [1624], BNF, GE DD-626 [38RES]; *Wahre Eigentliche und recht corrigirte Abbildung des starcken un[d] principal West Indianischen Haffens Totos os Sanctos, unnd der Statt S. Salvador (...)*. Frankfurt, 1624, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.376), quanto representações anônimas bastante toscas, como as depositadas nos arquivos do Rijksprentenkabinet (RP-P-OB-79.378) e no Maritiem Museum Rotterdam (P1609). No livro de Johannes de Laet, *Historie ofte Iaerlijck Verhael*, encontra-se uma das cópias de maior qualidade. Groesen lembra que, ainda no fim do século XVII, o neto de Visscher (Nicolaes Visscher o moço) possuía a chapa sobre Salvador, tendo o impresso em seu estoque de mercadorias.

[191] Joan Blaeu. *Olinda di Pernabuco / Beschrijvinge der stadt Olinda de Pernambvco*. Amsterdam, 1643; Arnoldus Montanus. *De Nieuwe en Onbekende weereld: of Beschryving van America en 't Zuid-land* [...]. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1671; Ambrosius Richshoffer. *Braszilianisch-und West Indianische Reisze Beschreibung*. Strassburg: Josias Stadeln, 1677.

[192] Veja-se, por exemplo, as representações alemãs da captura da frota de Prata (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.387 e RP-P-OB-79.389) e da batalha de Porto Calvo (Universiteit Leiden, COLLBN Port. 191 N74). A incidência de cópias publicadas nos territórios do Sacro Império demonstra o largo interesse com que os protestantes germânicos acompanhavam os sucessos atlânticos, fosse pela rivalidade confessional, aguçada pelo espírito da Guerra dos Trinta Anos, fosse pelos contingentes de soldados da WIC provenientes dessas regiões. Cf. Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 65. Em sua tese, Bruno Miranda apresentou os mais sólidos dados referentes à proveniência geográfica das tropas da WIC: estima-se que 1/4 dos conscritos tenham vindo das áreas do Sacro Império. Cf. Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra. Op. cit.*, p. 56 (tabela 3).

Imagem 1.67: ***Wahre Eigentliche und recht corrigirte Abbildung des starcken un[d] principal West Indianischen Haffens Totos os Sanctos, unnd der Statt S. Salvador*****, Sebastian Furck, 1624 (gravura em papel, 50 x 36 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.376

Imagem 1.68: ***Relation de la Prinse de la ville de Sainct Salvador, Scitvee dans la Baya de Todos los Sanctos av Brasil, Par Iacqves Vvillekens*****, Melchior Tavernier, 1624 (gravura em papel, 54 x 39 cm)**

Fonte: BNF, GE DD-626 [38RES]

O pintor flamengo Andries van Eertvelt, aliás, traçou uma tela sobre a conquista de Salvador emulando a gravura produzida por Visscher e Gerritsz. Em sua composição, a despeito das similaridades formais no delineamento dos edifícios da cidade alta, os temas do ataque naval e da invasão da cidade ganham uma nova configuração com o rearranjo compositivo dos navios e a ênfase em certos recursos pictóricos. A linha da costa é ainda mais deformada, parecendo "abraçar" a frota de Jacob Willekens, conforme se vê pela posição do forte Nossa Senhora de Monte Serrate. Com o manejo das cores e a contraposição claro-escuro, sobressaem as *bloedvlagen*, as mechas acesas nos arcabuzes dos soldados e os clarões das bocas dos canhões. No primeiro plano, o pintor faz copiosa figuração das fumaças das armas de fogo, ressaltando-se a belicosidade da cena. Na parte superior, um céu azul, parcialmente nublado, do qual se destacam papagaios com penas vermelhas, verdes e amarelas, encerra a cena militar (**imagem 1.69**).

Imagem 1.69: [Conquista de Salvador], Andries van Eertvelt, c. 1624 (óleo sobre tela, 67,3 x 106,7 cm)

Fonte: National Maritime Museum, Greenwich (BHC0268)

Os novos artefatos poderiam consistir em cópias mais ou menos bem executadas, ou até em novas composições emuladas; não obstante as variações pictóricas, todas elas acabavam por ampliar, geográfica e socialmente, a abrangência das representações referentes à WIC. A reprodução pictórica, por vezes imprevista pelos próprios diretores, a princípio atuava a favor da credibilidade pública da Companhia. No entanto, ela também oferecia modelos para a

confecção de representações de teor negativo, como veremos no capítulo três ao tratarmos da guerra de imagens entre as Províncias Unidas e a Monarquia Espanhola.[193]

Na tradução de um suporte ao outro, é bom lembrar que os erros também eram comuns. Quando da elaboração das pranchas do livro de Van Baerle, os gravadores da oficina blaviana seguiram atentamente os desenhos assinados por Frans Post. A despeito das idas e vindas das impressões de prova e a supervisão do editor, algumas das pranchas acabaram sendo finalizadas com notórias falhas de execução. No conjunto das quatro vistas referentes à batalha naval de janeiro de 1640, cuja autoria é usualmente atribuída a Salomon Saverij[194], é possível flagrar erros na marcação das bandeiras dos navios. Na prancha de número 43 (*Secvndum Praelium navale ad Promont. Album. Vulgo Cabo Blanco XIII IAN*), duas embarcações ibéricas – a almiranta espanhola e a nau-lanterna portuguesa, identificadas na legenda pelos números 1 e 6 – estão figuradas com bandeiras neerlandesas. Além disso, no próprio cartucho que encima a composição, vê-se que o gravador se esqueceu de completar a coroa de louros: há apenas uma tímida e incompleta folha, bem diferente da coroa do desenho de Post. A mais grave falha, porém, encontra-se na representação da costa, no plano do horizonte. Em cada uma das cenas, Post desenhou ao fundo da batalha a linha da costa, indicando pela legenda o nome da localidade geográfica que permitia distinguir cada um dos eventos sucessivos de janeiro de 1640. Todavia, nas pranchas 43 e 45, relacionadas ao segundo e quarto dias do combate, o gravador provavelmente se esqueceu de gravar o delineamento do litoral, ficando a costa completamente encoberta pelo fumo dos canhões. As letras com a indicação da localidade, porém, persistem (**imagens 1.70** e **1.71**).[195]

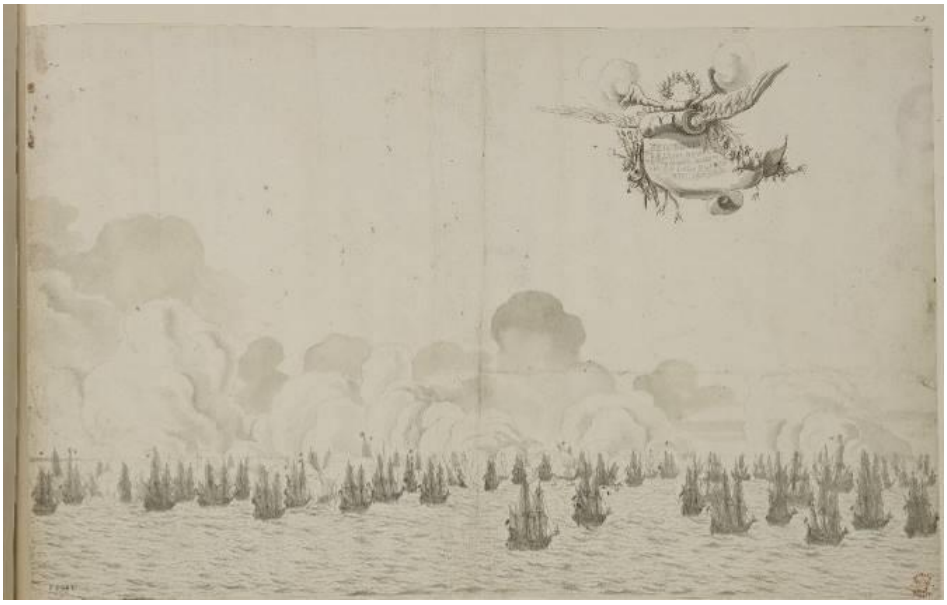
---

[193] Também nas Províncias Unidas o repertório imagético em apologia ao domínio neerlandês no Brasil poderia ser reapropriado, investindo-se de significados imprevistos: este foi o caso da vinheta do mapa-mural editado por Blaeu (1647) com o engenho e a casa-grande, utilizada no panfleto de Matheus vanden Broeck (1651) para representar o levante luso-brasileiro em Pernambuco (1645). Trataremos desta imagem no capítulo 3.

[194] Se a atribuição de autoria for efetivamente verdadeira, não deixa de ser curioso o fato de que anos antes Abraham de Verwer reclamaria do mesmo Saverij, alegando que o gravador não teria sido fiel ao seu desenho da batalha das Dunas, gravando de forma equivocada o brasão de armas do navio de Tromp. Cf. Kees Zandvliet. *Mapping for Money. Op. cit.*, p. 240.

[195] Por essa razão, além da irrelevância em relação ao impacto provocado junto ao espectador, que me fazem considerar essas diferenças nas gravuras antes como lapsos do que modificações intencionais. British Museum, caderno de desenhos de Frans Post, imagens 1928,0310.90.23 e 1928,0310.90.25; Caspar Van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647.

Imagem 1.70: ***Secvndvm Praelivm Navale ad Promont. Album vulgo Cabo Blanco XIII Ianvar*****, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 33,5 x 51,6 cm)**

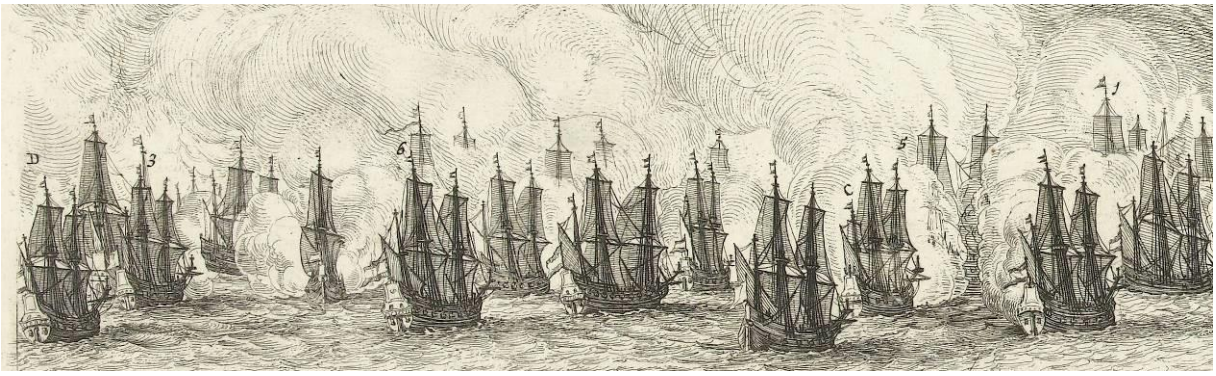


Fonte: British Museum, 1928,0310.90.23 (© The Trustees of the British Museum)

Imagem 1.71: ***Secvndum Praelium Navale Ad. Promont. Album. vulgo Cabo Blanco XIII Ian*****, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,4 x 51,3 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.478

Imagem 1.72: Detalhe de *Secvndum Praelium Navale Ad. Promont. Album. vulgo Cabo Blanco XIII Ian*, [Salomon Saverij], 1647



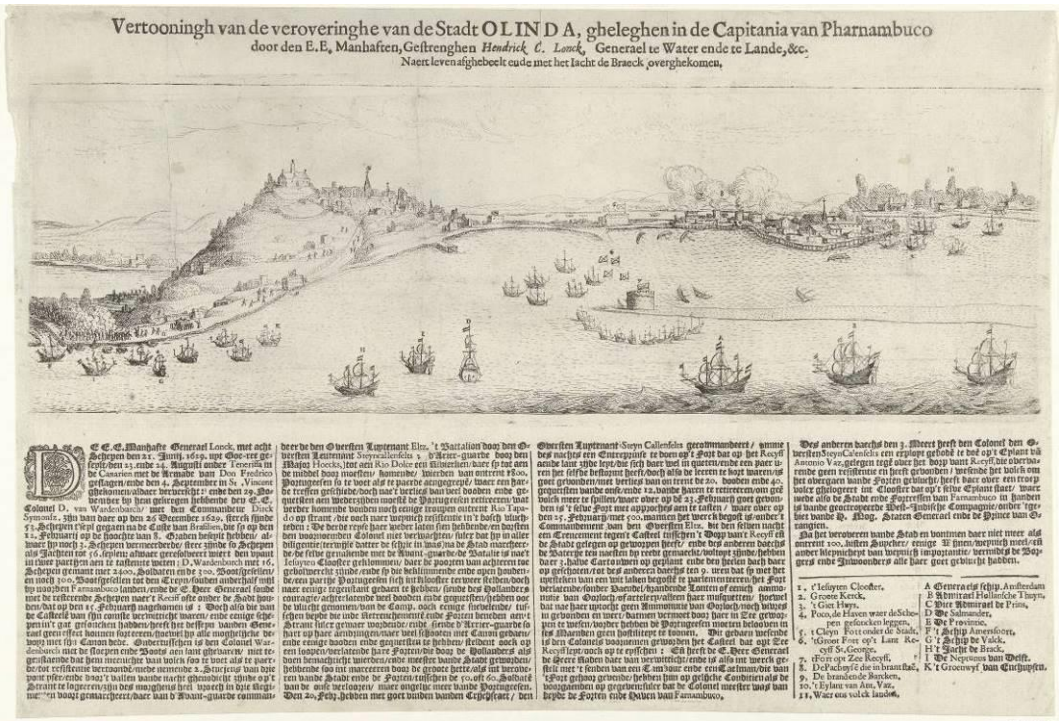
Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.478

Outro erro comum na preparação de uma gravura dizia respeito à orientação da cena. Para que, durante a impressão, se produzisse a imagem correta, o gravador deveria inscrever na chapa a imagem espelhada, isto é, com a disposição invertida dos elementos figurados. O gravador do impresso anônimo *Vertooningh van de veroveringhe van de Stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco [...]* (**imagem 1.73**), provável cópia do também anônimo *Entwerffung von Eroberung der Stadt Olinda [...]* (**imagem 1.74**), incorre justamente neste problema: em comparação com o impresso alemão, cuja orientação está correta, o impresso neerlandês apresenta a disposição do porto e da vila de Olinda de forma invertida.[196] No mesmo erro incorreu o gravador da segunda edição do livro de Isaac Commelin, *Fredrick Hendrick van Nassauw, prince vā Orangien: zyn leven en bedryf*, na qual todas as imagens estão com suas orientações trocadas.[197]

[196] Anônimo, *Vertooningh van de veroveringhe van de Stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco [...]*, [1630] (Rijksprentenkabinet, RP-P-1910-2190); Anônimo, *Entwerffung von Eroberung der Stadt Olinda [...]*, [1630] (John Carter Brown Library, 12454, acessado em 14/02/2019: https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/s/a6c5d4).

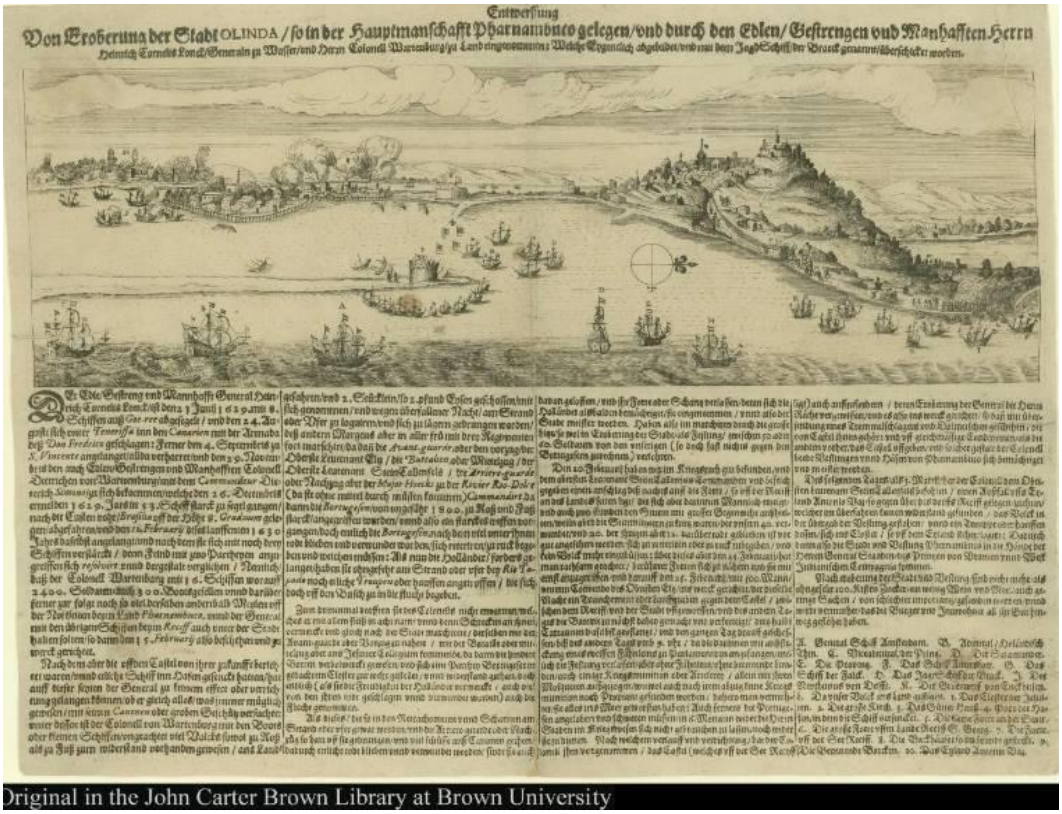
[197] A primeira edição (1651) foi elaborada em Amsterdam na oficina de Jodocus Janssonius. Um ano depois, em Utrecht, a viúva de Esdras Willemsz Snellaert e Gerrit Nieuwenhuysen editariam a nova versão.

Imagem 1.73: ***Vertooningh van de veroveringhe van de Stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco [...]*****, anônimo, c. 1630 (gravura em papel, 26,9 x 39,2 cm)**



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-1910-2190

Imagem 1.74: ***Entwerffung von Eroberung der Stadt Olinda [...]*****, anônimo, c. 1630 (gravura em papel, 29,4 x 37,4 cm)**



Fonte: John Carter Brown Library, nº 12454

Na representação de um evento, os gravadores e editores também se valiam de chapas já existentes no estoque da oficina, ou até poderiam aproveitar uma imagem já gravada por outrem e reelaborá-la em função do tema desejado. Claes Jansz Visscher, ao montar o mapa mural referente à batalha das Dunas (*Pugna navalis qua Hispanos vicere in Duins Angliae Belgae Foederati Ao. MDCXXXIX*), aproveitou uma das chapas originalmente elaborada para representar a derrota da frota portuguesa no litoral de Bantam (1601) (**imagens 1.75** e **1.76**), apenas adaptando a configuração dos navios e modificando o desenho da costa. Do mesmo procedimento valeu-se Johannes Janssonius durante a gravação dos frontispícios dos anais *Historisch Verhael*: no volume quatorze da série, à época ainda escrito por Nicolaes van Wassenaer, vê-se na imagem superior uma representação do ataque de Piet Hein ao porto de Salvador. Trata-se, com efeito, de uma cópia miniaturizada da gravura editada por Hessel Gerritsz. Anos mais tarde (1630), quando da publicação do volume dezoito, escrito por Barent Lampe, o editor reutilizaria a mesma imagem para representar a conquista de Olinda, modificando somente os topônimos e o nome do almirante, além da inclusão de um monte e algumas pequenas casas (**imagens 1.77** e **1.78**).

Imagem 1.75: ***Warachtighe Afbeeldinghe vanden wonderbaren ende ghedenckwaerdighen Scheeps-strijdt ende slagh / welcke in Oost-Indien / int ghesichte van de vermaerde Coopstadt Bantam gheschiet is*****, Claes Jansz Visscher, c. 1603 (gravura em papel, 41,6 x 28,8 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-75.313

Imagem 1.76: ***Pugna navalis qua Hispanos vicere in Duins Angliae Belgae Foederati Ao. MDCXXXIX*****, Claes Jansz Visscher, c. 1640 (gravura em papel, 41,8 x 28,8 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.461B

Imagem 1.77: ***Het Veertiende Deel of 'T Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss*****, [Gillis van Scheyndel], 1628 (gravura em papel, 18,5 x 14,5 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, BI-B-FM-033P

Imagem 1.78: ***Het Achtiende Deel of 't Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss.*** **[...], anônimo, 1630 (gravura em papel, 18,5 x 14,5 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, BI-B-FM-033T

A representação pictórica da conquista de Salvador também foi objeto de reapropriações, algumas delas drásticas.[218] Após a rendição neerlandesa em 1625, Wilhelm Peter Zimmerman, editor de Augsburgo, aproveitou-se do modelo elaborado por Visscher-Gerritsz para retratar a restauração ibérica, apagando os navios originais e inscrevendo nos seus lugares um embate de galés.[219] No impresso anônimo *La rivee de l'arme navalle de Spaigne devant la Baye au Bresil*, provavelmente publicado nos Países Baixos espanhóis (a narrativa dos eventos é feita em francês e neerlandês), os sucessos militares são apresentados de forma muito grosseira, tendo o gravador anônimo se valido, segundo Martijn Storms, de uma xilogravura do cerco de Sluis pelas tropas neerlandesas (1604).[220]

---

[218] Os exemplos citados neste parágrafo foram extraídos de Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 65-71.

[219] Wilhelm Peter Zimmerman. *Kurtze Erzehlung was gestalt die Stadt S. Saluator / sampt der Baya Totos los Sanctos Neben andern Vöstungen von der Spannisch unnd Portugesisch mit Sturm erobert / unnd die Holländer mit grossem verlurst abgetriben worden*. Augsburgo, [1625], Atlas van Stolk, 6952.

[220] Anônimo, *La rivee de l'arme navalle de Spaigne devant la Baye au Bresil*, [c. 1625], Universiteit Leiden, COLLBN 054-16-001; ver Martijn Storms. "Cartografie in camouflage: Sluis (1604) wordt Salvador de Bahia (1625)". *De Boekenwereld*, 29, 5 (2013), p. 24-27.

1.4 Considerações finais

O estudo dos artefatos pictóricos adquiridos e compartilhados na Europa começa pela análise de como as primeiras representações das batalhas atlânticas foram delineadas *in loco*. Como móveis imutáveis, eles forneciam os modelos pictóricos para os objetos confeccionados nas Províncias Unidas. Vimos que os agentes responsáveis pela elaboração dos esboços e desenhos atuavam de modo relativamente difuso, apesar de usualmente orientados pelos objetivos dos diretores da WIC ou de mecenas como Johan Maurits van Nassau-Siegen, polos coletores de grande parte de seus trabalhos. Com efeito, além das representações em cadernos e diários de uso pessoal, essas imagens poderiam ser o ponto final de um cuidadoso processo de medição e prospecção, ou simplesmente a reação imediata a eventos militares. De modo geral, figuravam como mapas e vistas, desenhados sem cores ou ornamentos em papéis de pequenas dimensões, enviados na correspondência dirigida às Câmaras da WIC. Em alguns casos, contudo, as representações eram feitas de modo elaborado, fosse pelo uso da aquarela ou pelo emprego de suportes como o velino, o que demonstra as preocupações performáticas com que seus autores elaboravam os objetos. Havia, por fim, as telas comissionadas por Nassau, com paisagens e retratos de Frans Post, Albert Eckhout e, possivelmente, Gillis Peeters e Abraham Willaerts, destinadas em primeiro lugar ao ambiente cortesão do palácio de Friburgo, posteriormente distribuídas na Europa.

Parte significativa desses desenhos, reunida nos escritórios das Câmaras da WIC, daria ensejo à produção de gravuras, medalhas comemorativas e objetos de uso doméstico. Para a confecção dos impressos avulsos e das gravuras de livros, havia um grupo relativamente seleto de gravadores e editores, selecionado pelo alinhamento político-religioso (calvinismo gomarista) ou por vínculos pessoais com os diretores da Companhia. Hessel Gerritsz, Claes Jansz Visscher, Joan Blaeu e Hendrik Hondius, por vezes cooperando entre si, foram os mais requisitados durante os anos de apogeu, sendo responsáveis pela representação cuidadosa e elaborada das vitórias neerlandesas. A ação conjunta e coordenada entre a WIC e as oficinas garantia a construção de artefatos persuasivos, adequados para instruir e deleitar os espectadores quanto aos feitos militares no Atlântico.

Para a elaboração das representações de batalhas navais e terrestres, os gravadores, editores e pintores valiam-se de um conjunto variado de convenções pictóricas. A encenação do conflito passava pela escolha de um subgênero (mapa ou vista) e sua eficaz projeção, o enquadramento das localidades nas quais os conflitos tinham lugar, além da possível inclusão de retratos, mapas corográficos, vinhetas e tabelas de legenda. Com esses instrumentos, a

sucessão de eventos do campo de batalha era didaticamente apresentada ao espectador. Figuravam-se, também, emblemas, cartuchos, brasões, bandeiras e alegorias várias, elementos que teciam novas camadas de significação. Os artífices, ademais, manipulavam de forma consciente o tempo e o espaço da narrativa, embora se esforçassem por manter um efeito de verossimilhança através daquilo que chamamos de uma “retórica” da acurácia.

Fora das oficinas e ateliês, os artefatos pictóricos percorriam caminhos muitas vezes imprevistos. As imagens eram emuladas ou copiadas por outros artífices, que poderiam manter a mensagem positiva à Companhia ou reaproveitar a imagem em novos objetos, ampliando a gama de sentidos originalmente concebida. A variação das condições materiais implicava, por fim, em preços, formas de circulação e usos completamente diversos, o que garantia o alcance entre vários estratos da população urbana das Províncias Unidas. Tais objetos, portanto, inseridos numa longa rede que ligava a América à Europa, tornavam-se parte do cotidiano neerlandês: difundiam o elogio à WIC, mas também permitiam a assimilação das vitórias atlânticas como emblemas do caráter cívico-político de seus proprietários.

2. A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DAS FORÇAS MILITARES NEERLANDESAS

No início de *Rerum per octennium in Brasilia* (1647), Caspar van Baerle atribui a decisão de se enviar ao Brasil o Conde de Nassau ao fato de que "as guerras [dependem] da fama que delas corre".[1] O autor queria com isso ressaltar o prestígio militar já conquistado pelo general. O que está, porém, implícito na passagem é a importância que a própria pena do humanista possui na construção de uma reputação guerreira.

O objetivo do presente capítulo é analisar as formas pictóricas da representação das organizações militares e dos combatentes que atuaram na guerra atlântica pelas Províncias Unidas. Em primeiro lugar, avaliaremos os artefatos encomendados pelos diretores da Companhia das Índias Ocidentais. Importa descobrir quais eram os objetivos com a publicação das representações sobre as vitórias obtidas no Atlântico e, em segundo lugar, se houve ou não a constituição de um registro pictórico particular à WIC – isto é, como a Companhia se auto-representou. Em seguida, serão abordadas as representações dos oficiais que lutaram pela WIC, observando os contextos em que a menção às suas figuras aparece, bem como a forma pictórica dessa mesma figuração. No item três, dar-se-á atenção a um grupo de combatentes usualmente invisível: os soldados e marinheiros dos escalões sociais mais baixos. O objetivo será entender como eles eram figurados nas cenas de batalha e o que a sua eventual inclusão representava. Por fim, serão analisados os casos particulares de dois membros da Casa de Nassau: Frederik Hendrik e Johan Maurits van Nassau-Siegen. Para o primeiro, trataremos da curiosa apropriação das batalhas atlânticas ao seu rol de grandes feitos – bem como o seu ocaso, no longo prazo, na memória associada ao *stadhouder*. Para o conde de Nassau, destacaremos a proeminência simbólica da imagem do nobre-guerreiro, bem como os significados e consequências das representações topográficas na construção pictórica de sua fama militar.

2.1 A Companhia das Índias Ocidentais

Como empresa representativa dos interesses comerciais neerlandeses, organizadora e financiadora das ações militares no Novo Mundo, a WIC era a maior interessada na publicização dos sucessos sobre as vitórias atlânticas. Desde a formação da Companhia, é bom

---

[1] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 20.

lembrar, seus investidores e entusiastas dedicaram-se à divulgação da subscrição de capitais por meio da afixação de avisos (*plakkaten*) nos pontos de maior circulação de pessoas, em cidades dentro e fora das Províncias Unidas.[2] Nos momentos de maior turbulência político-econômica – como durante os impasses referentes à ampliação das áreas abrangidas em sua carta-patente (1621-22), à adoção ou não do regime de monopólio (1637-8) ou ao futuro da Nova Holanda após o início da revolta luso-brasileira em Pernambuco –, as discussões não se restringiam às reuniões dos diretores nas Câmaras ou no Conselho dos XIX. O debate acabava por tomar a forma de panfletos de natureza polêmica, muitos deles escritos dentro do gênero diálogo, e vendidos nas principais cidades neerlandesas por vendedores ambulantes e em estabelecimentos comerciais.

As vitórias alcançadas na América e África, porém, eram difundidas pelos diretores por meio de um objeto específico: as narrativas de batalhas, acompanhadas de mapas ou vistas topográficas, impressas em folhas avulsas.[3] Dentro do amplo conjunto de narrativas (orais, manuscritas ou impressas) em circulação nas Províncias Unidas, tais objetos consistiam no instrumento comunicativo privilegiado dos diretores: a referência ao consentimento ou comissionamento, no próprio objeto, indica que a confecção envolvia de alguma forma o seu engajamento, conforme discutido no capítulo precedente. Michiel van Groesen indica, ainda, que os textos veiculados em tais impressos, quando comparados com outras mídias da época, eram francamente orientados à construção de uma imagem positiva, *i. e.*, sem referências que pudessem apontar para a má-conduta dos funcionários da Companhia.[4]

Texto e imagem, dispostos numa relação de mimese e competição, transformavam determinadas vitórias neerlandesas em eventos singulares, dignos de celebração e rememoração. As duas formas discursivas iluminavam-se reciprocamente, a imagem apresentando acontecimentos notáveis ou curiosos da narrativa textual, o texto indicando expressamente os significados de sinais numéricos ou alfabéticos figurados no mapa ou na vista. Em conjunto, colocavam sob os olhos dos espectadores as ações de um almirante, general ou coronel, secundados por tropas de soldados anônimos, porém "valorosos", contra um inimigo "traiçoeiro"

---

[2] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic: Print Culture and the Making of Dutch Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017, p. 39; Wim Klooster. *The Dutch Moment: War, trade, and settlement in the seventeenth-century Atlantic World.* Ithaca and London: Cornell University Press, 2016, nota 14 do capítulo 2.
[3] Falamos aqui dos artefatos nomeados pela historiografia contemporânea como "news maps" ou "nieuwsprenten". Todavia, como lembra Christi Klinkert, os mesmos eram nomeados no século XVII como "schilderie", "figueren", "caerten" ou "conterfeytsels", também podendo ser referidos pelos "temas" por eles veiculados, como "belegeringen" ou "batailles". Cf. Christi M. Klinkert. *Nassau in het Nieuws.* Nieuwsprenten van Maurice van Nassaus militaire ondernemingen van de periode 1590-1600. Zutphen: Walburg Pers, 2005, p. 39.
[4] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 47 e 53.

e “covarde”. Os espaços em que os atos se desenrolam, assim como a forma de apresentá-los, conformam-se em torno de dois objetivos centrais: glorificar os feitos da WIC no Novo Mundo e fixá-los, de forma didática e parcial, na memória dos habitantes das Províncias Unidas. Daí se observarem, como já abordado, as numerosas distorções nas representações pictóricas da dita guerra.

Dos impressos neerlandeses ainda existentes, vê-se que a publicização envolvia batalhas de naturezas e significados militares muito diversos, imagens de menor ou maior qualidade, objetos de dimensões e usos variados, publicados em contextos político-econômicos favoráveis ou desfavoráveis. Considerando apenas os que versam diretamente sobre os confrontos bélicos, são conhecidas as representações da conquista de Salvador (1624), da pilhagem da Bahia de Todos os Santos (1628), da captura dos galeões de Honduras (2 impressos, 1628), da captura da frota de Prata (1628), da conquista de Olinda (1630), dos ataques a Trujilo e Campeche (1633), da conquista da Paraíba (1635), da conquista de Porto Calvo (2 impressos, 1637), da conquista de Luanda (1642) e da invasão de Itaparica (1648).[5] É possível (e até mesmo provável) que essa série esteja incompleta; de qualquer forma, algumas linhas de força podem ser apontadas: as ações de corso e pilhagem eram dignas de representação tanto quanto as conquistas de cidades ou as vitórias em batalhas campais e navais; nem todos os triunfos eram figurados nos impressos, e as derrotas eram sumariamente proscritas; após 1637, com a relativa paz entre o Estado do Brasil e a Nova Holanda e o rareamento das vitórias (em particular após o início da Revolta), a publicação dos impressos virtualmente cessa; e, finalmente, eventos pouco relevantes, ou de resultado incerto, poderiam ser publicizados como grandes vitórias, em particular nos momentos de turbulência política.

Vejamos dois exemplos. A efêmera conquista da capital do Estado do Brasil e o fracasso do plano voltado ao Atlântico Sul obrigaram a Companhia a modificar sua estratégia. Com limitados recursos, os diretores passariam a apostar no corso, a saída vislumbrada para apoderar-se rapidamente dos produtos americanos e, ao mesmo tempo, provocar danos aos súditos e ao tesouro espanhóis.[6] Entre 1627 e 1628, organizaram-se sucessivas frotas ao

---

[5] Os anos entre parênteses não se referem necessariamente à data dos eventos, mas sim à publicação do artefato. Não entraram nessa lista: o impresso avulso de Visscher sobre os prisioneiros capturados durante o ataque a Salvador, uma vez que a batalha em si não é representada; o de Hondius sobre Olinda, pois apenas apresenta a cidade, sem fazer menção (nem visual, nem textual) a sua conquista (descrição de lugar, portanto, e não representação histórica); o mapa mural dos Hondius sobre a Nova Holanda, por consistir noutra modalidade de objeto; a gravura de Cornelis Dankertsz sobre a batalha naval de 1640 e a gravura de Visscher sobre Recife e Mauritsstad de 1648, por não apresentarem texto (restringem-se à gravura).

[6] Henk den Heijer. *De geschiedenis van de WIC.* Zutphen: Walburg Pers, 1994, p. 57-65.

Atlântico Sul e ao Caribe, sendo a de Piet Hein pela costa do Estado do Brasil a primeira a apresentar resultados efetivos.

Quando Hessel Gerritsz publicou o impresso referente ao feito de Hein, a WIC enfrentava, portanto, um momento adverso. A data de sua publicação é o primeiro indício de relevo. Ao final do texto, que traz a narrativa das "façanhas" (*exploicten*) do almirante, é dito que a frota havia retornado às Províncias Unidas no dia 25 de outubro de 1627. Em seguida, Gerritsz informa apenas o ano de publicação: 1628. Na melhor das hipóteses, a comercialização se deu ao menos com dois meses de atraso em relação à confirmação dos sucessos.[7] Em comparação, Visscher havia, três anos antes, publicado o impresso sobre a conquista de Salvador pouco mais de uma semana após o retorno da esquadra de Jacob Willekens.[8] Os tempos eram outros, e a expectativa e o entusiasmo do público neerlandês refletiam a nova conjuntura.

No outro extremo da série de impressos avulsos, encontra-se o referente à invasão da Ilha de Itaparica. A primeira parte do texto é elucidativa: narra-se o início da Revolta luso-brasileira (junho de 1645), com particular ênfase no caráter enganoso, traiçoeiro e vil dos portugueses. Ao perigo suscitado pela insurreição contrapõe-se a ação do Governador Sigismund von Schoppe que, com a invasão da ilha no princípio de fevereiro (1647), poderia não só fustigar a navegação dos navios que entravam e saíam de Salvador, como também organizar o cerco à cidade. O texto, ademais, prossegue na descrição de duas investidas inimigas (em fins de fevereiro e no início de agosto) contra a posição neerlandesa, "valentemente" repelidas pelo Coronel.

Apesar da importância estratégica da ocupação de Itaparica, e o consequente isolamento de Salvador por mar, o ousado movimento ocorreu quando as finanças da WIC se encontravam em péssimo estado e a colônia estava diminuída praticamente aos portos e capitais das capitanias antes dominadas. Não é de se espantar que a própria frota de Schoppe não

---

[7] Para ser mais exato, Hein havia retornado apenas em fins de outubro de 1627; entretanto, Johannes de Laet, em *Historie ofte Iaerlijck Verhael*, afirma que, logo após o ataque, o almirante despachou em 27 de março para as Províncias Unidas cinco embarcações: os navios São Pedro e Nossa Senhora da Vitória, tomados dos portugueses, e o *Hope* e *Swart Leeuw*, sob o comando de Cornelis Dircksz Bestevaer na sota-almirante (*schout-bij-nacht*). Eles chegaram às Províncias Unidas ainda no mês de julho. Cf. Johannes de Laet. "História ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Índias Occidentaes desde o seu começo até o fim do anno de 1636." *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. RJ, volume XXX, 1912, p. 147-8.

[8] Segundo Broer Jansz, em seu coranto semanal publicado em 24 de agosto, a esquadra de Willekens havia chegado a Texel no dia anterior. Cf. Michiel van Groesen. "A Week to Remember: Dutch Publishers and the Competition for News from Brazil, 26 August-2 September 1624". *Quaerendo*, 40, p. 26-49, 2010, p. 26. O mesmo editor publicou, no sábado seguinte (31/08/1624), a informação de que Visscher comercializaria o impresso avulso sobre a conquista já na próxima segunda-feira (02/09/1624). P. C. J. van der Krogt em *Advertenties voor kaarten, atlassen, globes e.d. in Amsterdamse kranten 1621-1811*. Utrecht: HES Uitgevers, 1985, A5.

permanecesse na ilha por tanto tempo, tendo se retirado de Itaparica ainda em 1647, em 14 de dezembro.

O lapso de tempo entre o início da ocupação e a publicação do impresso foi, aqui, ainda maior: Salomon Saverij editou-o somente em princípios de 1648, sem saber da retirada das forças neerlandesas. Mesmo que a ação de Schoppe tenha recobrado as esperanças de diretores, investidores e entusiastas da Companhia, a publicação tardia parece indicar o arrefecimento do entusiasmo do público neerlandês. Ao mesmo tempo, todavia, seus elementos textuais e pictóricos revelam o ímpeto de se forjar uma narrativa favorável à WIC, não obstante o descalabro do *front* brasileiro.

No texto, por exemplo, põe-se ênfase nos números das embarcações e tropas enviadas à Bahia de Todos os Santos, apresentando-os numa tabela destacada; amplifica-se o valor de Schoppe e dos soldados da Companhia, narrando-se a resistência neerlandesa às investidas das tropas portuguesas, numericamente superiores; e se enumeram, por fim, as vantagens estratégicas de Itaparica. Na imagem, as posições defensivas neerlandesas, construídas provisoriamente na ilha, são nomeadas não como trincheiras e baterias, mas como redutos (dois: *Reduit Bankers* e *Reduit Beckaf*) e fortes (*t'Fort Beaumont* e *t'Fort Pistor*, além do *Segesmundis*), de natureza permanente, representados pictoricamente como fortes de quatro, cinco, sete e oito bastiões (**imagem 2.1**).[9]

Imagem 2.1: Detalhe de *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica [...],* Salomon Saverij, 1648 (gravura em papel, 43 x 81,2 cm)

Fonte: Universiteit Leiden, COLLBN Port. 191 N75

[9] No título se destaca que "nós lá estabelecemos 6 fortes na ilha de *Taborycke*".

As embarcações neerlandesas dominam as imediações, superando em número os navios portugueses na baía – um deles, aliás, equivocadamente ostentando a bandeira espanhola com a cruz de Borgonha.[10]

O mais significativo, porém, é um dos cartuchos figurados na parte superior da carta, em que se lê *Duytsche myllen 15 in een graedt* (**imagem 2.2**). A tabela de milhas aparece aqui com incomum proeminência, tendo quase o mesmo tamanho do cartucho do título, porém localizado mais próximo ao centro da composição – e logo acima de Salvador.

Imagem 2.2: Detalhe de *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica [...]*, Salomon Saverij, 1648 (gravura em papel, 43 x 81,2 cm)

Fonte: Universiteit Leiden, COLLBN Port. 191 N75

O mapa está longe da qualidade cartográfica já desenvolvida pelos topógrafos e engenheiros da WIC, como se pode ver no mapa publicado um ano antes em *Rerum per octennium in Brasilia*.[11] A alegação de que a carta foi desenhada "ao natural" (*Alzoo het zelve aldaer naer het leven is geteykent*), portanto, não implica que ela retrata com fidelidade o aspecto da Bahia de Todos os Santos. Pelo contraste da figuração dos topônimos e dos objetos geográficos, Itaparica claramente sobressai frente a cidade de Salvador. A proximidade entre as localidades pode ser, inclusive, confirmada pelo espectador, convidado ele próprio a medir as distâncias com o auxílio da escala de milhas.[12]

---

[10] O equívoco é replicado na representação dos fortes de Salvador.

[11] Anônimo, *Sinus Omnium Sanctorum*, prancha 31 de Caspar Barlaeus. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 78-9.

[12] O título do texto enfatiza também a distância entre Salvador e Itaparica: "Verdadeira demonstração da ilha de Itaparica, representada ao natural, assim como sua localização na Bahia de Todos os Santos, *e distância da cidade de São Salvador*" (*Ware vertooninge, van het Eylandt Taparica, Alzoo het zelve aldaer naer het leven is geteykent:*

Texto e imagem, portanto, convergem para formar um discurso em que a ocupação de Itaparica coloca a capital do Estado do Brasil ao alcance das forças militares neerlandesas, a qual já se encontrava por mar fechada e que poderia, a qualquer momento, ser por terra sitiada. Faltaria apenas um último esforço: enquanto Schoppe mantinha o domínio da ilha, pelos "ilustríssimos Altos e Poderosos Senhores Estados Gerais dos Países Baixos unidos e livres, assim como pelos Senhores Diretores da Companhia das Índias Ocidentais foi resolvido, e agora está a caminho, [a frota de socorro] sob a liderança e governo do Nobre Senhor Almirante Witte Wittensz, para navegar ao Brasil". O impresso termina afirmando que "com a dita frota [...] os rebeldes poderão ser punidos, e os ditos Portugueses e inimigos de todo o Brasil poderão ser expulsos."[13]

Os exemplos de Visscher e Saverij, apesar de separados por vinte anos, parecem coincidir em um ponto: a publicação de impressos e a construção do discurso pictórico epidítico não se davam somente a reboque da ocorrência de vitórias e ao sabor da maré comercial positiva, alimentada pela expectativa e interesse do público. Aos impressos cabia também uma ação "contra-cíclica", de suscitar o entusiasmo, adesão e celebração em torno da Companhia, nos momentos de necessidade.

Mas as descrições e narrativas de batalhas, acompanhadas de cartas e impressas em folhas avulsas, não foram os únicos artefatos pictóricos demandados pelos diretores. Em contextos de celebração, era comum mandar gravar medalhas comemorativas como honra ao feito e ao seu executor. Assim os Estados Gerais encomendaram uma medalha em 1629 à glória de Piet Hein, logo após a captura da frota de prata.[14] O objeto (**imagem 2.3**), um "monumento

---

midtsgaders zyne gelegentheyt, in de Bahia de Todos los Santos, ende distantie van de Stadt St Salvador). Grifo nosso.

[13] "tot dat het gedestineerde secours, so by de doorluchtige Hoogh em Mogende Heeren Staten generael der vereenighde en vrye Neder-landen, als mede by de Heeren Bewinthebberen der generale geoctroyecrde West-Indische Compagnie is geresolveert, en nu uytgeloopen is, onder het beleyt en gouverno van den E. Heer Admirael *Witte Wittensz.* om naer Brazil te varen [...] dat de rebellen gestraft, en de voordere Portugesen en vyanden uyt gants Brazil mogen verdreven worden [...]." Salta aos olhos nesta passagem o uso do termo "rebellen" para classificar os moradores de Pernambuco e capitanias adjacentes, que iniciaram a luta contra a ocupação neerlandesa a partir de 1645. Oitenta anos antes, foi por esta mesma expressão que os habitantes dos Países Baixos foram identificados no âmbito da guerra contra o domínio Habsburgo.

[14] É possível que uma das medalhas que se sabe existentes sobre a dita captura tenha sido feita sob os auspícios da Companhia. Nela, lê-se no reverso: "No dia 8 de Setembro de 1628, a Companhia das Índias Ocidentais, sob a autoridade dos Estados dos Países Baixos Unidos, e pela condução de Peter Peterzoon Heyn, capturou a Frota de Prata real do Reino da Nova Espanha, nos arredores de Matanzas, golfo da Ilha de Cuba." A medalha, que no anverso traz o mapa da América, a África Ocidental e a Europa (uma menção, portanto, ao território abrangido pela carta-patente da WIC), reproduz no reverso a imagem dos navios neerlandeses entrando na baía e abordando os galeões espanhóis. Circundando as duas faces, passagens do livro de Jeremias, retiradas de suas profecias e oráculos. Cf. Anônimo. [Medalha sobre a captura da frota de prata] (medalha de prata, 6,4 cm x 83,91 g). Local desconhecido, c. 1629. Acervo do Rijksmuseum, NG-VG-1-673.

[gedenkteken] feito gravar a partir do tesouro capturado”,[15] traz no anverso os galeões espanhóis, figurados na parte superior, cercados pelos navios e botes neerlandeses, tendo ao fundo a costa da Baía de Matanzas.

Imagem 2.3: [Medalha sobre a captura da Frota de Prata], Willem Versteegh, 1629 (medalha de prata, 5,9 cm x 109,42 g)

Fonte: Acervo do Rijksmuseum, NG-VG-1-674

Em 1637, quando do retorno de Krzysztof Arciszewski às Províncias Unidas, os diretores da WIC também mandaram fazer uma corrente de ouro e uma medalha em sua homenagem (**imagem 2.4**). No reverso do objeto lê-se:

> “A Companhia das Índias Ocidentais mandou gravar para o herói Christoffel Artischofski, filho de Arciszewski, tanto pela nobreza de sua família, como pela sua grande ciência das armas e das letras, após ter, sábia, corajosa e afortunadamente, comandado por três anos os assuntos brasileiros. Pela sua coragem e fidelidade, a faz gravar como um monumento de gratidão, no ano do nascimento de Cristo 1637.”[16]

---

[15] Willem Versteegh. [Medalha sobre a captura da Frota de Prata] (medalha de prata, 5,9 cm x 109,42 g). Harderwijk, 1629. Acervo do Rijksmuseum, NG-VG-1-674.

[16] Gerard van Loon. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen* [...]. Tweede Deel. ‘s Gravenhage: Christiaan van Lom, Isaac Vaillant, Pieter Gosse, Rutgert Alberts e Pieter de Hondt, 1726, p. 241-2. Agradeço ao Professor Doutor Marcus Baccega pelo auxílio na tradução das passagens em latim.

Imagem 2.4: [Medalha em homenagem ao coronel Krzysztof Arciszewski], [Sebastiaan Dadler][17], 1637 (medalha de prata, 6,3 cm)

Fonte: Exemplar do Acervo Itaú Numismática: Alfredo O. G. Gallas e Fernanda Disperati Gallas. *O Brasil holandês:* a família Nassau: moedas e medalhas. São Paulo: Ed. do autor, 2009, p. 187.

As medalhas comemorativas tinham finalidades e circuitos de consumo bem diferentes daquelas observadas nos impressos avulsos. A despeito de também figurarem representações das batalhas e, algumas vezes, retratos, seu sentido circunscrevia-se à elevação da vitória e do oficial que a comandou, e não a dar notícia dos sucessos da guerra. O conjunto de referências mobilizadas – cartas, alegorias, provérbios bíblicos ou adágios –, aliás, pressupunha do espectador uma familiaridade com a localidade e o evento tratados na medalha. Ao mesmo tempo, ao outorgar o "monumento" ao Coronel, os diretores da Companhia elevavam a si próprios, de um lado apresentando-se como "generosos", por outro colocando-se acima do próprio Coronel, o *seu* Coronel.

Embora não possam ser consideradas propriamente uma iniciativa "da Companhia", os livros escritos por Johannes de Laet, diretor pela Câmara de Amsterdam, revelam algumas pistas sobre as estratégias discursivas empregadas pelos dirigentes da WIC.[18] Nas obras que nos tocam mais diretamente, não se encontra, aliás, um amplo recurso às gravuras: o custo da produção de livros profusamente "ilustrados" era elevado. Sem embargo, há alguns exemplos de cenas de batalha que merecem análise, uma vez que elas ampliam o rol de eventos exaltados nos impressos avulsos e nas medalhas.

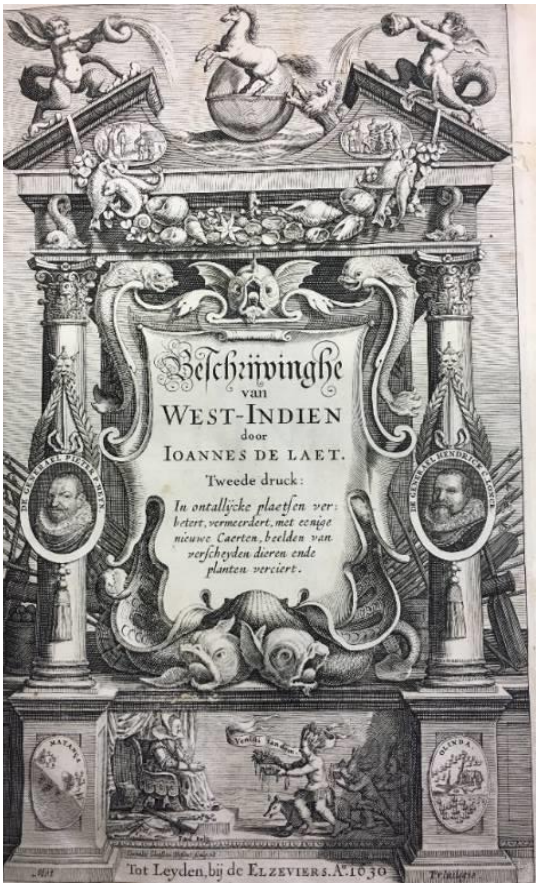
Das quatro edições de *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien* (1625, 1630, 1633 e 1640)[19], livro dedicado à história da América, interessa-nos particularmente os

---

[17] Cf. E. van der Boogaart & F. J. Duparc (orgs.). *Zo wijd de wereld strekt:* Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen op 20 dec. 1979, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag, 21 dec. 1979-1 maart 1980. 's-Gravenhage: Stichting Johan Maurits van Nassau, 1979, p. 88.
[18] Johannes de Laet (1581-1649) foi indicado à posição de diretor pela cota a que Leiden possuía direito.
[19] As duas primeiras edições estão em neerlandês, a terceira, em latim, e a quarta, em francês. Apesar de conterem basicamente a mesma estrutura e temática, os livros foram sendo adaptados, com a inserção de novas passagens, que incorporam a gradual apropriação neerlandesa do espaço americano. Quanto à parte pictórica, as edições

frontispícios da segunda (**imagem 2.5**) e terceira publicações. As referências aos principais feitos militares neerlandeses, executados até então, estão no centro da narrativa construída pelas imagens que compõem o pórtico.

Imagem 2.5: Frontispício de *Beschrijvinghe van West-Indien door Ioannes de Laet*



Fonte: Foto do autor (exemplar do IEB-USP)

No meio da profusão de ornamentos de natureza náutica, encimam o conjunto duas pequenas cenas de suplício indígena. Descendo a vista, o espectador encontra, em cada um dos pilares, um retrato de um almirante da WIC: Piet Hein e Hendrik Loncq. Em suas bases, estão dispostos dois medalhões com os mapas da captura da frota de prata e a conquista de Olinda,

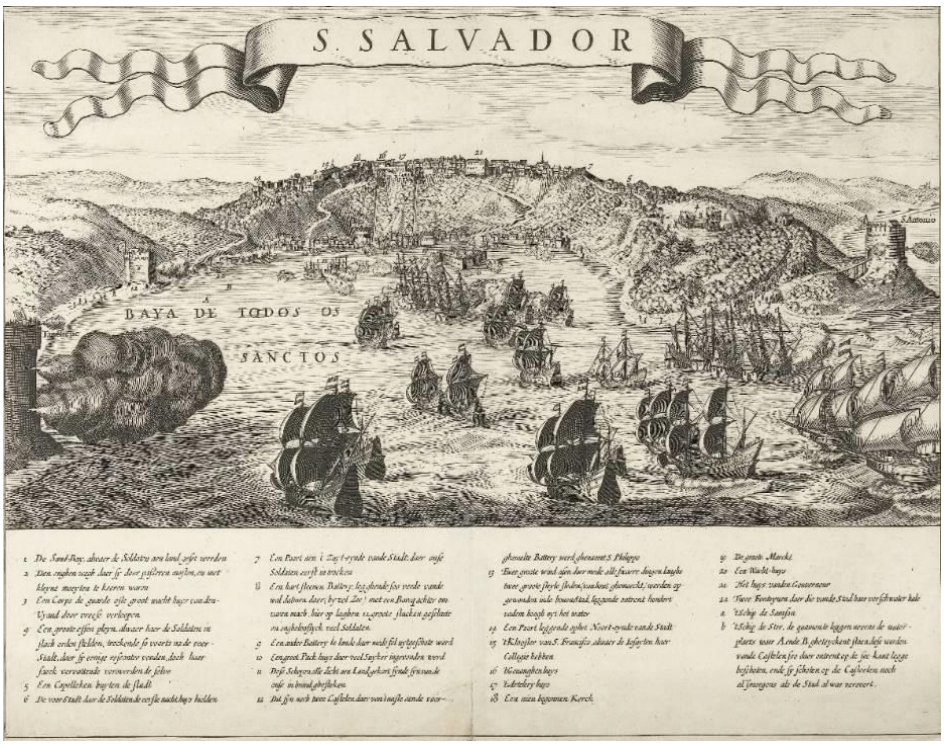
---

também apresentam variações: além das imagens no corpo do texto, que trazem representações de plantas, frutos, animais e representantes dos povos indígenas, são inseridas gravuras com mapas das principais regiões do continente – na primeira edição, 10; nas demais, 14. Vale também destacar que os mapas, ao menos à primeira vista, não são diferentes, com exceção da língua usada nos cartuchos dos títulos e/ou escala de milhas: as cartas da primeira edição estão todas em neerlandês; as da segunda, dez estão em neerlandês (as mesmas da versão anterior) e quatro em latim; as da terceira e quarta, todas em latim. O fato dos mapas acrescidos na segunda edição já virem com os cartuchos em latim indica que De Laet já estava a preparar a tradução do livro. Agradeço à Mariana de Campos Françozo por me indicar a existência de todas as edições do livro de De Laet. Para o estudo aprofundado das diferenças entre as edições, ver: José Antonio Gonsalves de Mello. "Joannes de Laet e sua Descrição do Novo Mundo". In: *Estudos Pernambucanos*. Recife: Fundarpe, 1986, pp. 77-108.

respectivamente. Ainda na parte inferior, entre os dois pilares, vemos enfim a alegoria da donzela holandesa, nesta imagem a receber presentes de uma comitiva de indígenas. As conquistas militares da Companhia, portanto, não apenas retirariam as populações indígenas do jugo espanhol, como também colocariam aos pés das Províncias Unidas as riquezas da América. Elas apontam, enfim, o futuro reservado ao continente e seus habitantes.

Em *Histoire Ofte Iaerlijck Verhael van de Verrichtighen der Geoctroyeerde West-Indische Compagnie* (1644)[20], as treze cartas (*kaerten*) inseridas referem-se à localidades específicas – *i.e.*, são topografias –, das quais sete também descrevem pictoricamente as ações militares das tropas da Companhia. São elas: *S. Salvador* (**imagem 2.6**), *Grondt-teckening vande stadt en kasteel Porto Rico ende gelegenheyt vande haven* (**imagem 2.7**), *Trvjillo* (**imagem 2.8**), *S. Francisco de Campeche* (**imagem 2.9**), *Afbeeldinghe Van t'Fort op Rio Grande ende Belegeringhe* (**imagem 2.10**), *'T Fort Real Belegheringhe* (Arraial do Bom Jesus) e *Afbeeldinghe vanden Slagh* (Mata Redonda).

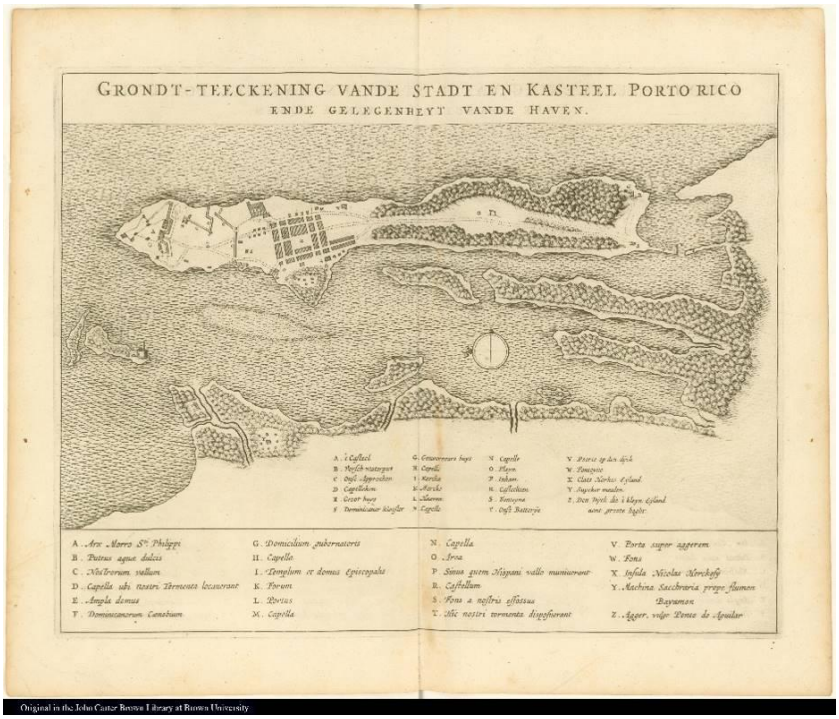
Imagem 2.6: *S. Salvador*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,6 x 35,3 cm)



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.079

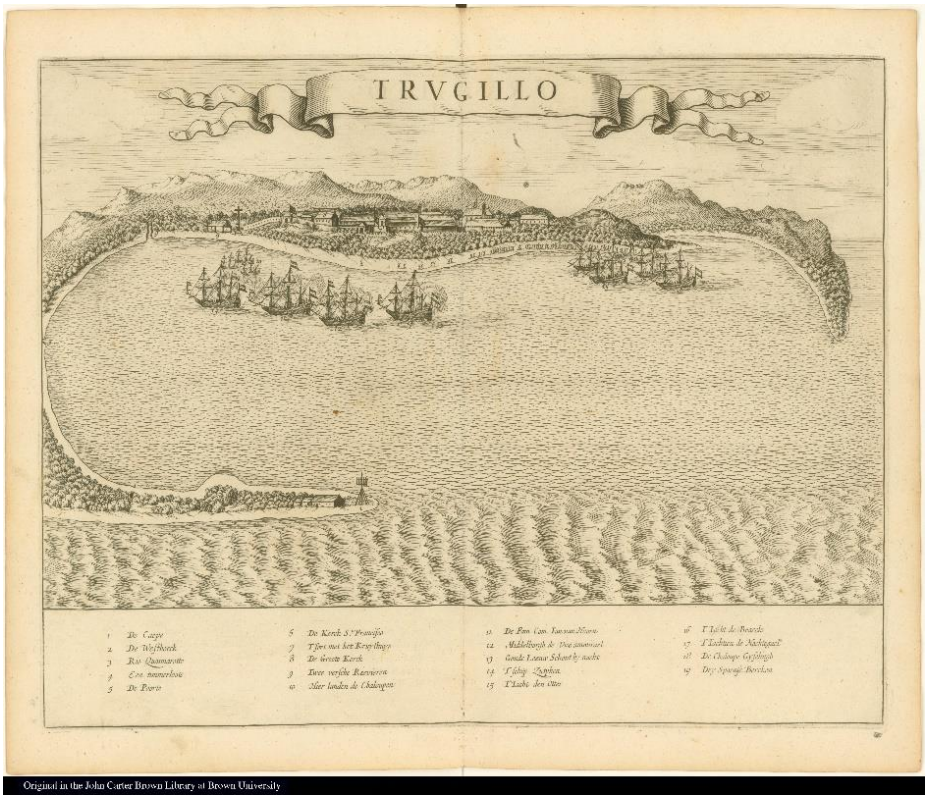
[20] Johannes de Laet. *Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie*. Leiden: Abraham Elzevier, 1644.

Imagem 2.7: ***Grondt-teckening vande stadt en kasteel Porto Rico ende gelegenheyt vande haven*****, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,5 x 33 cm)**



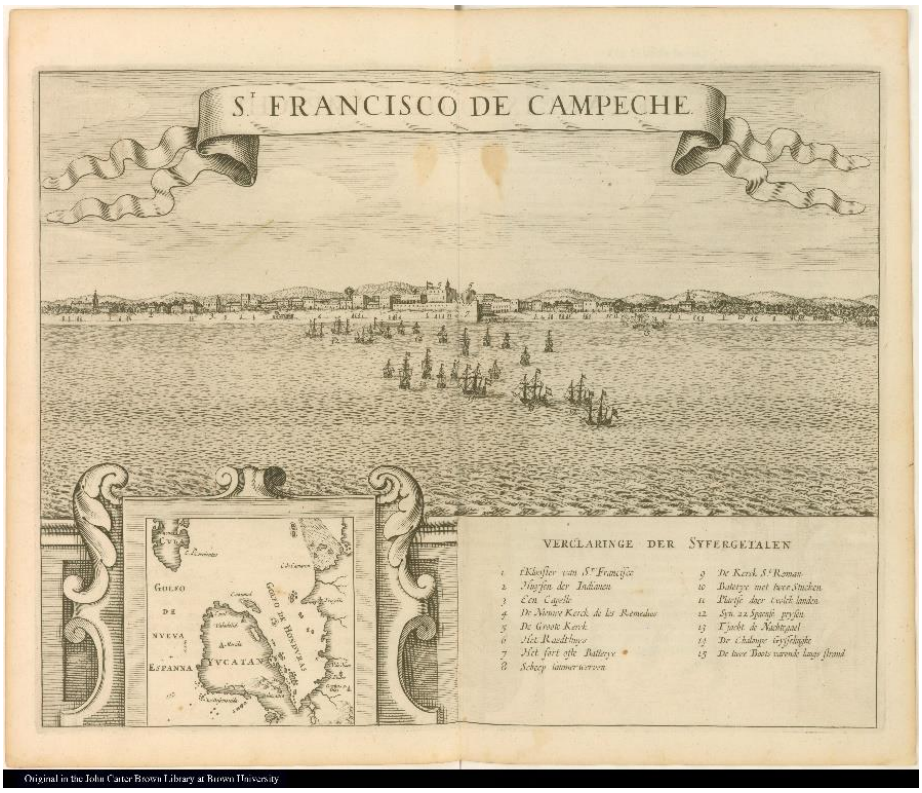
Fonte: J. C. Brown Library – Image Collection, nº 03502-2

Imagem 2.8: ***Trvjillo*****, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,3 x 34,5 cm)**



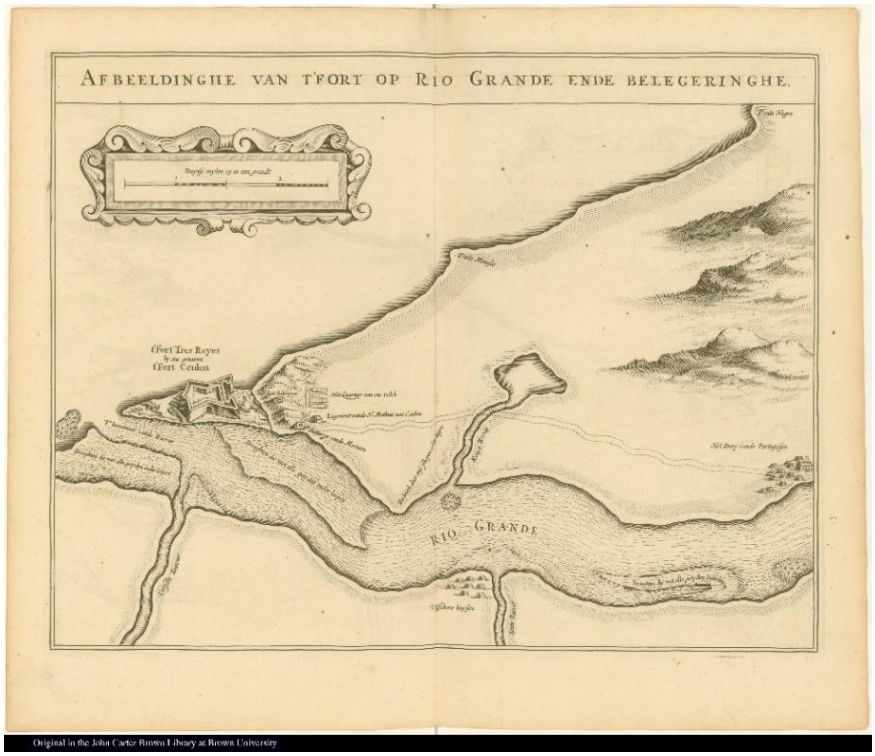
Fonte: J. C. Brown Library – Image Collection, nº 03502-5

Imagem 2.9: *S. Francisco de Campeche*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 27,2 x 35 cm)



Fonte: J. C. Brown Library – Image Collection, nº 03502-6

Imagem 2.10: *Afbeeldinghe Van t'Fort op Rio Grande ende Belegeringhe*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,9 x 33,4 cm)



Fonte: J. C. Brown Library – Image Collection, nº 03502-7

Nas outras imagens do livro há, em alguns casos, elementos pictóricos que suscitam a rememoração das batalhas ali travadas e vencidas. Na gravura *Marin D'Olinda / T' Recif de Pernambvco* (**imagem 2.11**), os armazéns do porto do Recife aparecem no estado imediatamente posterior à conquista. Os edifícios estão em completa ruína, com paredes ao chão e os tetos destruídos. Estão indicados na legenda como *Verbrande huysen* (casas queimadas), fazendo referência aos armazéns incendiados por Matias de Albuquerque, quando do abandono do porto pelas tropas luso-brasileiras.

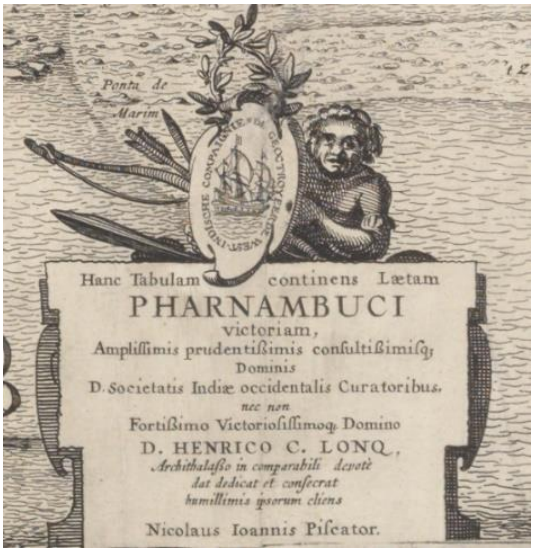
Imagem 2.11: Detalhe de *Marin D'Olinda / T' Recif de Pernambvco*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 28,5 x 33,2 cm)

Fonte: J. C. Brown Library – Image Collection, nº 03502-4

Mas o que há de comum entre os impressos avulsos, as medalhas comemorativas e as gravuras inseridas nos livros de De Laet? Em toda a produção pictórica associada aos diretores, não há nenhum elemento *nas imagens* que remeta especificamente à Companhia das Índias Ocidentais: não se explora um registro visual singular à organização mercantil. Apenas nos impressos referentes à conquista de Olinda (1630) e aos ataques a Trujillo e Campeche (1633), editados por Claes Jansz Visscher (**imagens 2.12** e **2.13**), encontra-se um pequeno brasão com um navio e o nome da WIC. Mesmo assim, o brasão deve ser aqui compreendido não como uma marca da ação da Companhia, mas uma dedicatória do editor aos diretores.[21] Além disso, a descrição pictórica das cenas de batalha é composta sem elementos (cartuchos, emblemas, bandeiras, monogramas) que demarcassem a vitória como um feito exercido *pela* Companhia. O mesmo se observa em todos os outros objetos da série aqui analisada.

[21] Não seria exagero pensar o recurso ao brasão como uma forma de Visscher associar o seu ofício à Companhia, numa condição de gravador "oficial", ampliando assim sua credibilidade e a do objeto. Enquanto no impresso referente a Olinda o brasão aparece associado ao cartucho em que o editor dedica a representação aos diretores e a Hendrik C. Loncq, no de Campeche o brasão é empunhado por um pescador, montado numa criatura marinha. Como em outros impressos de Visscher – sobrenome que significa "pescador" –, a imagem refere-se ao próprio editor.

Imagem 2.12: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630



Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[130]

Imagem 2.13: *S. Francisco de Campetie*, Claes Jansz Visscher, 1633 (gravura em papel, 44,5 x 64 cm)

Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, EST-1505 (19)

Em muitos impressos, as vitórias são apresentadas como ações executadas *pelos* almirantes, *para* os diretores – o que pode ser visto nas publicações referentes às conquistas de Luanda e Salvador.[22] É verdade que, em De Laet, o título de seu último livro coloca em relevo a própria WIC: "História ou Anais dos Feitos <u>da</u> Companhia" (grifo nosso). O autor, no entanto, narra as vitórias e feitos dos oficiais da terra e do mar: os elogios são voltados a esses indivíduos.

[22] Balthasar Floris van Berckenrode. *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke Victory voor de E: Heeren Bewinthebberen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie verkregen, inden Iare 1641. den 26 Augusti, door den Manhaften ende Victorieusen Heldt den Admirael Iol, anders geseyt Houtebeen, gheassisteert met de Heer Luytenant-Colonel Hinderson*. Haia, 1642 (Atlas van Stolk, 7164); Claes Jansz Visscher & Hessel Gerritsz. *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*. Amsterdam: Claes Jansz Visscher, 1624 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371).

É completamente alheia ao texto uma ideia ou conceito capaz de encapsular e singularizar o todo da organização mercantil em características próprias, destacadas daqueles que a compõem na condição de funcionários, acionistas e diretores.

Sem um registro pictórico específico e com a colocação dos oficiais em primeiro plano, a imagem da WIC não correria o risco de obliterar-se? Estamos aqui, como se vê, longe do paradigma contemporâneo em que as corporações aparecem como sujeitos dotados de uma personalidade, destacada dos seres humanos que a formam, e condensada visualmente por meio de uma marca, veiculada numa propaganda. Talvez fosse mais profícuo lembrar que a Companhia das Índias Ocidentais, embora empresa de mercadores, era dotada de uma soberania delegada pelos Estados Gerais para os territórios abarcados em seu monopólio. A ênfase dada aos feitos praticados pelos oficiais deve ser compreendida não como um apagamento da WIC, mas o caminho para a sua afirmação, uma vez que eles compunham um quadro particular de combatentes. Pela sua carta-patente, a ela cabia a prerrogativa de "construir fortalezas e fortificações, assim como *admitir gente de guerra*" (item II), receber juramento de fidelidade dos governadores, oficiais (item III) e soldados (item VI). Os oficialatos do exército e da marinha neerlandeses, portanto, não se confundiam com os títulos e postos distribuídos pela Companhia. Só após servir como almirante no Atlântico, por exemplo, é que Piet Hein foi apontado como *Luitenant-Admiraal* da Holanda e da Frísia Ocidental. Os oficiais eram, com efeito, da própria WIC.

2.2 Os oficiais

À luz do argumento precedente, o livro de Johannes de Laet adquire seu sentido preciso: *por meio* dos feitos (*verrichtingen*) dos oficiais, a Companhia realizava os seus. Tal procedimento discursivo tinha como consequência natural a valorização dos almirantes e coronéis, pois toda vitória era, em primeiro lugar, obra da coragem e astúcia daquele que chefiava a expedição. Dentro da produção pictórica associada aos diretores da WIC, encontram-se diferentes formas de representação dos oficiais e de elogio às suas condutas.

A começar pelos títulos dos artefatos pictóricos. Nos impressos avulsos com gravuras e descrições textuais, as inscrições que encimam a representação da cena de batalha ou o texto já trazem por vezes o nome do almirante ou do coronel responsável pela vitória. Quando da conquista de Salvador em 1624, o título do impresso editado por Visscher informa que a

"tomada da cidade de Salvador" foi executada "pelo Nobre Almirante Iacob Willekes".[23] Gerritsz também dá destaque aos nomes dos almirantes que comandaram as expedições em Salvador (1627)[24] e no Caribe (1628)[25], isto é, Piet Hein e Pieter Adriaensz Ita. Os oficiais já aparecem, além disso, qualificados por palavras grandiloquentes, dispostas para enaltecer as suas ações, como também pelas referências a seus locais de nascimento. Hein, por exemplo, é descrito como "o bravo" (*den manhaften*), enquanto Ita é apresentado como natural "de Vlissingen"[26]. Veremos mais à frente que a identificação do lugar de nascimento do almirante, no contexto da cultura neerlandesa, era um elemento tão significativo quanto os qualificativos de sua conduta guerreira.

No impresso sobre a conquista de Luanda, Balthasar Florisz van Berckenrode também descreve o almirante Jol como "Bravo e Vitorioso Herói".[27] Junto à imagem e ao texto, apresenta-se um poema "Sobre a conquista (*over-winningh*) da cidade Luanda de São Paulo", no qual se encena uma declamação de Jol aos seus comandados, incitando-os à luta e à vitória. Num dos trechos, o almirante afirma estar disposto a perder a própria perna, a única que lhe restava, lembrando aos ouvintes que "a Alma é para Deus, e o Corpo para a Pátria". O autor do poema, I. Burchoorn, saúda e enaltece o oficial, dizendo que "o Almirante tem uma perna, talvez ele tem dois corações".[28] O Tentente-Coronel (*Luytenant-Colonel*) Hinderson, responsável pela condução das tropas em terra, aparece como a segunda personagem principal, tomando a palavra após a conclamação de Jol e encorajando a tropa ao ataque. Ao fim, o poema se encerra com uma pergunta: "a quem o inimigo desafia? A Jol e Hinderson, dos quais o ibérico (*iber*) treme, enquanto os homens do país concedem-lhes a Honra dos Heróis."[29]

---

[23] *Idem*.
[24] Hessel Gerritsz. *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...]. Amsterdam, 1628 (Scheepvaartmuseum, A.0145[131]).
[25] Hessel Gerritsz. *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*. Amsterdam, 1628 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.403).
[26] Em português Flissinga (Flushing em inglês), a cidade encontra-se na Província da Zelândia.
[27] "Representação e estória da gloriosa Vitória, obtida para os Nobres Senhores Diretores da Companhia das Índias Ocidentais, em 26 de agosto de 1641, pelo Bravo e Vitorioso Herói, o Almirante Jol, também chamado Houtebeen, assistido pelo senhor Tenente-Coronel Hinderson." (*Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke Victory voor de E: Heeren Bewinthebberen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie verkregen, inden Iare 1641. den 26 Augusti, door den Manhaften ende Victorieusen Heldt den Admirael Iol, anders geseyt Houtebeen, gheassisteert met de Heer Luytenant-Colonel Hinderson*.) In: Balthasar Floris van Berckenrode. *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory* [...]. Haia, 1642 (Atlas van Stolk, 7164).
[28] " al soud' ick verliesen mijn ander been daer by [...] De Ziel is doch voor God, en 't Lichaem voor het Lant." O termo Land (em sentido literal "terra") poderia abarcar também os conceitos de *Vaderland* (Pátria) e país.
[29] "wie dat den Vyant tarten? 'Tis Jol en Hinderson voor wien den Iber beeft, Terwijl men hier te Land' haer d'Eer der Helden geeft."

Pictoricamente, a representação dos oficiais nas cenas de guerra se dava de duas formas principais: pela figuração ou inscrição toponímica no campo de batalha ou pela inserção de um retrato junto à imagem central. Na composição da cena, vale lembrar, havia de saída dois fatores que, combinados, limitavam a representação destacada dos oficiais no campo de batalha: o tamanho dos suportes em que eram gravados ou pintados e a necessidade de se apresentar a totalidade do(s) lugar(es) em que os sucessos se desenrolaram. Dessa forma, quando os oficiais eram representados em ação, usualmente se indicava a posição de seus quartéis, redutos ou batalhões, se a batalha era terrestre (**imagens 2.14 e 2.15**), ou se identificava os navios do almirante, vice-almirante e sota-almirante (*Schout bij nacht*), nas batalhas navais (**imagem 2.16**). Isso se dava com o auxílio de legendas ou com a inscrição direta na imagem.

Imagem 2.14: Detalhe de *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635

Fonte: Atlas van Stolk, 7108.

Imagem 2.15: Detalhe do [Cerco e conquista do Arraial do Bom Jesus], anônimo, 1651

Fonte: Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. Amsterdam: Jodocus Janssonius, 1651, p. 231 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.379)

Imagem 2.16: Detalhes de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628

Verklaringhe van het Cijfer-ghetal.

1. Een Vaterye neffens een Vieverken. 2. Spaenschen Admirael. 3. Spaensche Vice-Admirael. 4. Spaensche Schout by Nacht. 5. Twee Spaensche Schepen. 6. Een kleyn Spaens Scheepken. 7. Den Generael Pieter Pietersz. Heyn. 8. Den Admirael Hendrick C. Aonq. 9. Den Vice-Admirael Vanqueras 10. Twee Boots des nachts op de Wacht leggende. 11. Den Opvaer. 12. De Specermonde. 13. Haerlem. 14. Schout by Nacht. 15. Den Dolphijn. 16. Den Tijger. 17. Hollandia. 18. De Gulden Valck. 19. Een breede witte strandt / alwaer de Spagniaerden dagelijcks haer noch vertoonden. 20. Sijn de resterende Schepen vande Vloot.

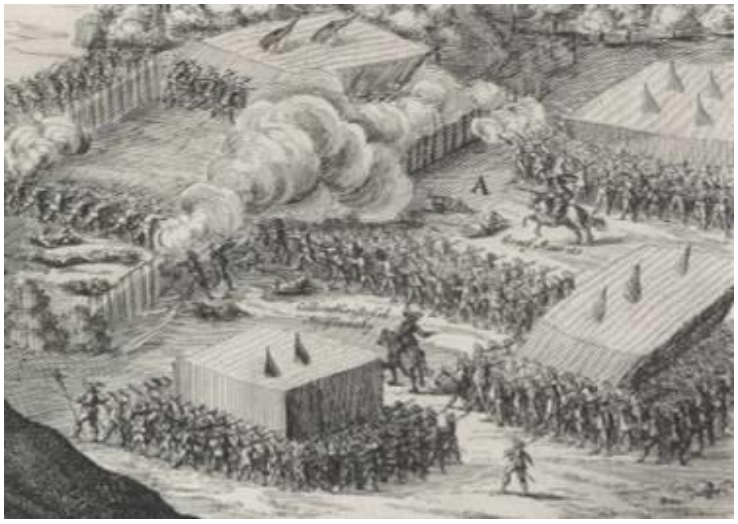
Fonte: Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383

Nos dois impressos avulsos sobre a conquista de Porto Calvo, os editores (Blaeu e Hilten) posicionaram e nomearam os quartéis de cada um dos altos oficiais neerlandeses (Nassau, Arciszewski, Schoppe e Lichthart) ao redor da localidade sitiada.[30] Hilten, todavia, foi além, representando o "Collonel Cristofel Arciszewskij" e o "Graef Maurits" na cena da batalha campal (em referência à hoje conhecida "batalha do Comandatuba") valendo-se, para tanto, da representação de dois indivíduos montados a cavalo (**imagem 2.17**). O recurso pictórico do qual o editor lança mão, identificando de forma individualizada os oficiais, é ímpar dentro da série de gravuras aqui estudada, apenas sendo repetido na representação de Post sobre a mesma batalha, como veremos mais à frente.

---

[30] Joan Blaeu, *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo, wegen de Ed. Heeren Bewindhebberen van de Geoctroyeerde West-Indische Compagnie, [...] Na de afteyckening van den E. H. Colonel Christoffel Artischowsky*. Amsterdam, 1637 (Atlas van Stolk, 15862).

Imagem 2.17: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637



Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[134]

Do conjunto de impressos avulsos sobre as batalhas atlânticas, três reproduzem retratos, na forma de pequenos medalhões inseridos nas margens da cena de guerra, dos oficiais empregados pela WIC. O primeiro deles é o editado por Hessel Gerritsz em 1628 sobre o ataque à Bahia de Todos os Santos, que traz a representação de Piet Hein. No mesmo ano, Visscher publicou um impresso sobre a captura da Frota de Prata, no qual se vê, além do retrato de Hein, referido como General (*Generael*) da frota, o de Hendrik Cornelisz Loncq, detentor do posto de Almirante (*Admirael*). Em 1637, Jan van Hilten editou uma representação da conquista de Porto Calvo, reproduzindo, além do retrato do governador Johan Maurits van Nassau-Siegen, o do Coronel Krzysztof Arciszewski.[31]

É difícil saber quais foram os modelos empregados pelos gravadores durante a execução dos retratos. Não parece plausível supor que os oficiais, no caso específico destas imagens, tenham posado para os gravadores: no impresso de Hilten, vale lembrar, a representação de Johan Maurits nem poderia ser executada "ao natural", uma vez que o Governador só retornaria às Províncias Unidas em 1644. O mais provável, portanto, é que os artífices se valessem de retratos já gravados ou pintados, emulando assim as representações disponíveis no circuito de imagens.

---

[31] Respectivamente: Hessel Gerritsz. *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn*, 1628 (retrato de Piet Hein); Claes Jansz Visscher, *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628* (retratos de Hein e Hendrick Loncq); Jan van Hilten, *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, 1637 (retratos de Arciszewiski e Johan Maurits van Nassau-Siegen).

Em todo o caso, os retratos figurados nesses pequenos medalhões, imitando as próprias medalhas comemorativas, valiam-se da representação exclusiva do busto dos oficiais, e não do corpo inteiro. Nas bordas do ornamento, os gravadores poderiam incluir, além do posto do retratado, seu local de origem. Na primeira versão do impresso referente ao ataque à Bahia de Todos os Santos, por exemplo, Gerritsz informa que Hein havia nascido em Rotterdam. Todavia, na segunda edição[32], além de trazer um novo retrato do almirante, o gravador modifica o local de nascimento, mencionando então o vilarejo de Delfshaven.[33] A preocupação dos editores em incluir os locais de nascimento dos oficiais e, no caso específico de Gerritsz, de corrigi-lo, referem-se, do ponto de vista político-cultural, ao fenômeno do particularismo neerlandês. Como lembra J. L. Price, toda a dinâmica política das Províncias Unidas passava necessariamente pelas instituições locais (isto é, municipais) e provinciais, gerando, por conseguinte, uma estrutura de poder descentralizada.[34] Nesse sentido, a referência aos locais de origem dos "heróis" neerlandeses, suscitando o orgulho e o júbilo de seus conterrâneos, reforçava uma tendência de construção identitária que tinha como ponto de partida o âmbito local.

O novo retrato gravado por Gerritsz, na segunda versão, assemelha-se ao retrato da (também) segunda versão do impresso editado por Visscher, referente à captura da frota de prata (**ver imagens 2.18, 2.19, 2.20** e **2.21**). Eles reportam-se, por sua vez, a um retrato publicado pelo profícuo gravador de Utrecht, Crispijn van de Passe (**imagem 2.22**), que provavelmente se baseia num desenho por ele mesmo elaborado poucos anos antes (**imagem 2.23**).[35] Em todas essas imagens, observa-se uma grande similaridade na compleição do rosto, no traçado da testa e da barba, nas vestimentas, além do desenho de um barco na medalha ostentada no peito do almirante.[36]

---

[32] Ao fim do impresso, indica-se a mesma data da primeira edição: 1628. Cf. Hessel Gerritsz. *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...]. Amsterdam, 1628 (Scheepvaartmuseum, A.0145[131]).
[33] Hoje parte do município de Rotterdam, Delfshaven, como o próprio nome sugere, teve sua fundação ligada a Delft, servindo à dita cidade como porto junto ao Rio Maas. Vale lembrar que Delft sediava à época dos eventos aqui descritos uma das câmaras da VOC.
[34] Para uma compreensão mais ampla do conceito "política do particularismo", ver: J. L. Price. *Holland and the Dutch Republic in the Seventeenth Century*. The Politics of Particularism. Oxford: Oxford University Press, 1994.
[35] No catálogo virtual do Rijksmuseum, a datação do desenho é de 1624. Não há, porém, no anverso do objeto, nenhuma data, apenas o monograma de Crispijn van de Passe. Há que se lembrar, ademais, que Piet Hein esteve, entre dezembro de 1623 e meados de 1625, fora das Províncias Unidas, encarregado que estava como vice-almirante pela conquista de Salvador e também de Luanda. Se o desenho foi executado em 1624 por Van de Passe, o foi, portanto, a partir de rascunhos e outros desenhos, e não "ao natural". Entretanto, levando-se em conta a representação da corrente e da medalha de ouro, recebidas por Hein pelos Estados Gerais quando do seu retorno, o mais provável é que o desenho tenha sido feito no segundo semestre de 1625. Crispijn van de Passe. *Retrato de Piet Hein em desenho.* c. 1625 (Acervo do Rijksmuseum, RP-T-1975-48).
[36] Há duas questões a se considerar nestes retratos. A primeira, o motivo pelo qual Visscher e Gerritsz modificaram as imagens dos medalhões de Hein. Uma explicação mais prosaica poderia ser a de que, na matriz, o retrato ter-

Imagem 2.18: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 [1ª edição]

Fonte: Atlas van Stolk, 14236

Imagem 2.19: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628, [2ª edição]

Fonte: (Scheepvaartmuseum, A.0145[131])

---

se-ia danificado, obrigando os gravadores a refazer a representação. Embora a prática não fosse incomum, dado o desgaste das chapas, é no mínimo improvável que, em duas matrizes diferentes, o dano tenha ocorrido exatamente nos retratos. Portanto, parece-me que a modificação se deveu antes a uma forma de *atualização* da imagem do almirante, utilizando-se como modelo um retrato reconhecido como superior em beleza. A segunda questão diz respeito à datação: Van de Passe publicou o seu retrato em 1629. A segunda edição do impresso de Visscher sobre Matanzas não está datada; porém, a segunda edição do impresso de Gerritsz apresenta a mesma data da primeira, *i. e.*, 1628. Tendo como ponto de partida a marcada diferença entre os retratos das primeiras e segundas edições dos trabalhos de Visscher e Gerritsz, bem como as notáveis semelhanças entre as segundas versões e o retrato de Van de Passe, quatro hipóteses parecem ser as mais plausíveis: 1) que Van de Passe copiou Visscher ou Gerritsz, e não o contrário; 2) que o modelo utilizado pelos três gravadores veio de um quarto artífice; 3) que Van de Passe publicou uma versão anterior a 1629; 4) que as segundas versões de Visscher e Gerritsz ocorreram depois da publicação do retrato de Van de Passe, a despeito da datação em Gerritsz. A primeira e a segunda hipóteses, todavia, não se sustentam: o desenho elaborado por Crispijn van de Passe, que é muito parecido com a gravura de 1629, indica que o gravador utilizou suas próprias fontes.

Imagem 2.20: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [1ª edição]

Fonte: (Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383)

Imagem 2.21: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [2ª edição]

Fonte: Atlas van Stolk, 6991

Imagem 2.22: Detalhe de *Afbeeldinge van den vermaerden heldt. Pieter Pietersz Heyn. Generael etc.*, Crispijn van de Passe, 1629

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-15.788

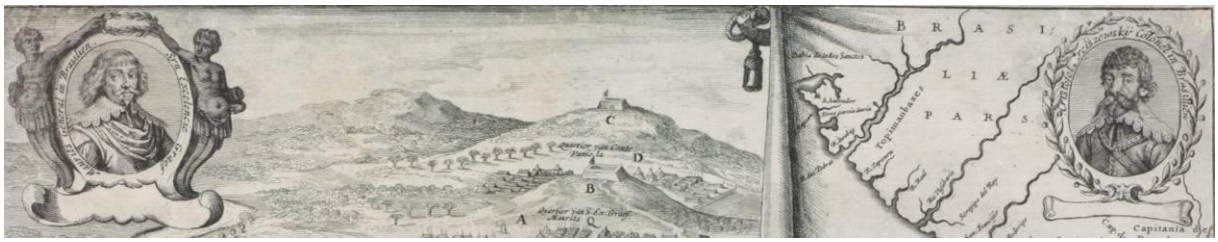
Imagem 2.23: [Retrato de Piet Hein], Crispijn van de Passe, c. 1625 (desenho em papel, 14,5 x 11 cm)

Fonte: Acervo do Rijksmuseum, RP-T-1975-48

Os impressos sobre a captura da frota de prata e a conquista de Porto Calvo trazem como elemento notável a representação dos rostos não de um, mas de dois oficiais. Embora fosse comum nos textos e (em menor medida) nas imagens a referência ao conjunto de oficiais que participaram das batalhas, bem como a descrição de suas ações no curso dos acontecimentos, as relações de sucessos usualmente colocavam ênfase na figura do oficial de maior patente – ou naquele cuja ação mais se destacou. Entretanto, no caso dos dois impressos em questão, a figuração de dois oficiais parece desvelar ruídos quanto à atribuição do lugar e da proeminência dos envolvidos. No exemplo de Porto Calvo, sabe-se que a coexistência de Arciszeweski e Nassau no território da Nova Holanda foi desde o início problemática, em parte pela intricada história ligada à designação do posto de Governador, em parte pela dificuldade de se manter um deles subordinado ao outro. Na gravura de Van Hilten, não vemos os retratos dos outros dois oficiais que participaram do cerco: Schoppe e Lichthart. A inclusão do retrato de Nassau, por sua vez, é mais do que óbvia – tratava-se do Governador-General do Brasil. Mas por que, então, incluir a representação do rosto de Arciszewski? Por ter sido o provável autor da imagem e do texto publicados pelo editor? De qualquer forma, a relação hierárquica entre os dois oficiais é posta às claras: além do retrato de Nassau estar ornamentado por duas figuras indígenas que o coroam, lê-se *Syn Excelencie Graef Mauritsz General in Brasilien* (Sua Excelência o Conde Maurício, General no Brasil), enquanto o medalhão de Arciszewski, circundado por dois ramos simples, tem como inscrição os dizeres *Cristofel Arciszewskij Colonel in Brasillien* (**ver imagem 2.24**). Não obstante, a aparição do retrato de Arciszewski,

no mesmo plano do Governador, conecta-se a outros artefatos pictóricos em que o elogio ao coronel polonês é feito de forma incisiva, como a medalha que mencionamos acima (encomendada pelos diretores) e a dedicatória ao mapa *Brasilia*, de Joan Blaeu.

Imagem 2.24: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637



Fonte: (Scheepvaartmuseum, A.0145[134]).

No impresso de Visscher sobre a captura da frota de prata, a conformação pictórica conjunta de Hein e Loncq corresponde ao próprio rearranjo de patentes que a Companhia das Índias Ocidentais teve de acertar durante a organização da expedição. Piet Hein havia sido designado à época para liderar a frota, o que lhe daria o posto de almirante. Contudo, como Hendrik Loncq também tomaria lugar na empreitada e era ele o oficial mais velho, o posto de almirante deveria, por convenção, ser-lhe designado. Para driblar a quebra de decoro, foi atribuído a Hein o posto de almirante-general, cargo máximo da frota, enquanto Loncq manteria o título de almirante, sem embargo das posições de vice-almirante (atribuído a Joost van Trappen, também conhecido como Joost Banckert) e de sota-almirante ou *Schout-bij-nacht* (atribuído a Cornelis Calesz Melck-Meydt) (**imagem 2.25**). A designação dos cargos difere, por exemplo, da disposição relacionada à conquista de Salvador, em que o posto máximo era o de almirante (ocupado por Jacob Willekens), seguido pelo de vice-almirante (ocupado por Piet Hein).[37]

Imagem 2.25: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628, [1ª edição]

Fonte: Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383

[37] Veja-se as nomenclaturas utilizadas nos mapas de notícias e no livro de Johannes de Laet.

Até o momento, discutimos a representação dos oficiais nas cenas de batalha, em especial nos impressos avulsos com gravuras e textos. Mas há outros tipos de imagens e artefatos em que a figuração e elogio dos oficiais teve lugar. Era o caso, por exemplo, dos retratos em gravuras publicadas em livros e folhas avulsas. Nestas imagens, os retratos dos oficiais não mais figuravam como elementos ornamentais da imagem principal, mas assumiam o centro da composição. A casa editorial dos Hondius foi responsável, por exemplo, pela publicação de gravuras sobre Piet Hein (1629), Hendrik Loncq (1630) e Diederik van Waerdenburgh (1631). Os retratos apresentam um mesmo modelo: os indivíduos são retratados do tronco superior para cima, sutilmente dispostos de forma oblíqua. A imagem aparece no centro de uma grande medalha, trazendo como inscrição ao redor do retrato um *motto* (usualmente em latim) associado à pessoa.[38] Em alguns casos, incluía-se também a idade do retratado à época. Na parte inferior, também em latim, inscrevem-se os títulos e pronomes de tratamento atribuídos à pessoa figurada, seguido da menção aos gravadores e editores da imagem. O modelo formava uma série dentro dos retratos de pessoas ilustres produzidos por Hendrik e Willem Hondius (**imagem 2.26, 2.27** e **2.28**).

Imagem 2.26: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Willem Hondius, 1629 (gravura, 41,8 x 29 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-16.220

[38] Os motos de Hein, Loncq e Waerdenburgh são, respectivamente: *Argentum Auro, Vtrum Que Virtuti Cedit* (A prata e o ouro cedem um ao outro à virtude); *Voor Godes Eere, en t'Vaderlants Vriiheit* (Pela honra de Deus e a liberdade da Pátria); *Pro Patria ac bona causa* (Pela Pátria e a boa causa).

Imagem 2.27: [Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq], Willem Hondius, 1633 (gravura em papel, 42 x 29,6 cm)

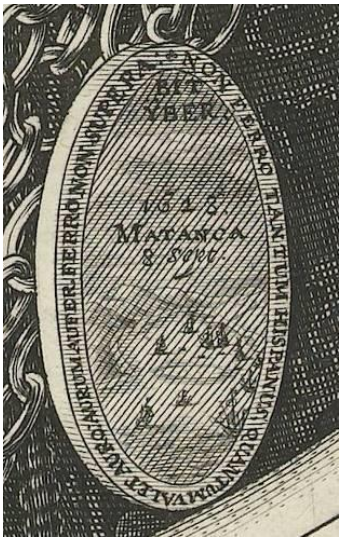
Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-55.193

Imagem 2.28: [Retrato de Diederik van Waerdenburgh], Willem Hondius, 1631 (gravura, 42 x 29,5 cm)

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.1287

Os três oficiais são associados à Companhia das Índias Ocidentais e os feitos por ela praticados. Waerdenburgh, além disso, é descrito como “Governador de Pernambuco”, em referência ao seu posto de Governador das conquistas neerlandesas entre 1630 e 32. Loncq e Hein, por sua vez, ostentam as medalhas recebidas em honra à conquista da frota de prata. No retrato do primeiro, aliás, é visível o cuidado do gravador em representar na medalha os navios da frota e os contornos da baía de Matanzas (**imagem 2.29**). Inversão curiosa, se comparada à figuração típica dos retratos-medalhões nas cenas de batalha, uma vez que aqui é a representação pictórica do evento que se transforma num pequeno medalhão ostentado pelo oficial. Uma inversão semelhante opera-se na gravura de Crijspijn van de Passe, em que o retrato de Piet Hein é ornamentado por dois cartuchos com as imagens da captura da frota de prata e o ataque à Bahia de Todos os Santos (**imagem 2.30**).

Imagem 2.29: Detalhe do [Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq], Willem Hondius, 1633



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-55.193

Imagem 2.30: ***Afbeeldinge van den vermaerden heldt. Pieter Pietersz Heyn. Generael etc.*****, Crispijn van de Passe, 1629 (gravura em papel, 27,1 x 20 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-15.788

Os retratos dos oficiais não figuraram apenas em gravuras impressas em livros ou folhas avulsas: quadros, medalhas comemorativas, objetos de uso doméstico e estátuas também estampavam os rostos dos mais célebres homens de guerra. No campo da pintura, conhecemos ao menos dois retratos de Piet Hein: o quadro atribuído a Jan Daemen Cool (**imagem 2.31**)[39] e o quadro de Paulus Moreelse (**imagem 2.32**), ambos de 1629. Se dermos crédito à informação contida no retrato de Loncq publicado por Hondius, a fonte utilizada na execução da gravura teria sido uma pintura confeccionada por Isaac Mijtens, por nós desconhecida.[40]

---

[39] Jan Daemen Cool. *Retrato de Piet Pietersz Hein* (óleo sobre tela, 65 x 50 cm), 1629 (acervo do Rijksmuseum, SK-A-1787). Na verdade, essa pintura tratar-se-ia de uma cópia da pintura original, talvez até mesmo executada por algum aprendiz do ateliê de Cool, em 1625, logo após o retorno de Hein da expedição ao Brasil e Angola. A corrente de ouro foi um presente oferecido pelos Estados Gerais. Cf. Wendy de Visser. *Piet Hein en de zilvervloot*. Oorlog en handel in de West. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2001, p. 53 e 55.

[40] "*Isaacq: Mijtens pinxit*". Em: Willem Hondius. *Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq* (gravura, 42 x 29,6 cm). Haia, 1630 (Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-55.193).

Imagem 2.31: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Jan Daemen Cool, 1629 (óleo sobre tela, 65 x 50 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-1787

Imagem 2.32: [Retrato de Piet Hein], Paulus Moreelse, 1629 (100 x 83,5 cm)

Fonte: Scheepvaartmuseum, B.0183

Entre as medalhas comemorativas confeccionadas em celebração aos oficiais da WIC, há três exemplares cunhados no século XVII que trazem os retratos de Piet Hein (**imagens 2.33 e 2.34**).[41]

[41] O terceiro objeto é citado em Gerard van Loon. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen*. *Op. cit.*, p. 173. Não consegui localizar a medalha em nenhum dos acervos consultados: baseio-me, portanto, na reprodução de Loon. Há ainda duas medalhas, uma delas discutida acima, que celebram o roubo da frota de prata, trazendo, porém, apenas a representação dos navios e da Baía de Matanzas, sem incluir o retrato de Hein.

Imagem 2.33: [Medalha em homenagem à memória de Piet Pietersz Hein], anônimo, 1629 (cunhagem de medalha de prata, 5,3 cm / 39,82 gramas)

Fonte: Rijksmuseum, NG-VG-1-681

Imagem 2.34: [Medalha em homenagem à captura da frota de prata por Piet Pietersz Hein], anônimo, c. 1650 (cunhagem de medalha de prata, 6 cm / 89,40 gramas)

Fonte: Rijksmuseum, NG-VG-1-672

A fama de Hein, obtida pelas sucessivas vitórias e ações conduzidas no Atlântico, e ampliada pela morte em combate durante o confronto contra os corsários de Dunquerque em 1629, impulsionaria a demanda por representações do almirante. Assim, além das várias gravuras, pinturas e medalhas, Hein também foi representado num busto em terracota de 1636 – cujo trabalho é atribuído a Hendrik de Keyser (**imagem 2.35**) – e numa escultura de corpo inteiro em madeira, anônima, datada da segunda metade do século XVII (**imagem 2.36**).

Imagem 2.35: [Busto de Piet Hein], [Hendrik de Keyser], 1636 (terracota, 80,0 x 38,0 x 34,0 cm)

Fonte: Rijksmuseum, BK-NM-2865-1)

Imagem 2.36: [Escultura de Piet Hein], anônimo, c. 1650 (madeira, 61,0 x 21,0 x 21,0 cm)

Fonte: Rijksmuseum, BK-NM-1006

Dos objetos de uso cotidiano, também se encontram roupas e utensílios domésticos com imagens dos oficiais. Magdalena van de Passe, especialista em capas masculinas com representações de grandes acontecimentos e homens ilustres, confeccionou em 1631 um modelo de capa com a representação de Olinda e os retratos de Loncq e Waerdenburgh, oficiais

responsáveis pela conquista da cidade no ano anterior.[42] Provavelmente em 1630, foi produzido um suporte de ferro para lareira, que trazia a vista da Baía de Matanzas e os retratos de Hein, Loncq e, ao que parece, Frederik Hendrik, o *stadhouder* das Províncias Unidas (**imagem 2.37**).

Imagem 2.37: [Suporte de ferro para lareira], anônimo, 1630 (100 x 86 cm / 57 kg)

Fonte: Rijksmuseum, BK-BFR-216

Como se vê, a produção de objetos pictóricos com representações dos oficiais da WIC, ampla e difusa, esteve muito além dos impressos avulsos e das medalhas comissionados pelos diretores. Se, num primeiro momento, a confecção de descrições de batalhas, centradas nos feitos dos militares a serviço da Companhia, tinha por fim último o elogio à própria WIC, o efeito secundário da valorização da conduta dos oficiais seria o de ocasionar, aos poucos, a celebração exclusivamente voltada a esses homens singulares. Nada poderia, enquanto metáfora, ilustrar melhor este processo do que a inversão hierárquica entre cena de batalha e retrato – imagem central x ornamento –, observada em muitos dos objetos acima apresentados.

Vimos, porém, que, dos oficiais destacados, os almirantes foram objeto de maior celebração e, dentre eles, sem sombra de dúvida, a figura de Piet Hein. Desde o início do século XVII, estava em curso a construção do que viria a ser conhecido pela historiografia como o "culto aos heróis navais". Cynthia Lawrence, historiadora que cunhou o termo no âmbito de um

[42] Nadine Orenstein, "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". In: A. Golahny, M.M. Mochizuki, L. Vergara (eds.). *In His Milieu*: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 313-346.

estudo sobre a arte mortuária nas igrejas neerlandesas, demonstra o esforço dos Estados Gerais na construção da celebração da memória do almirante Jacob van Heermskerck, morto na vitória neerlandesa contra a armada espanhola em Gibraltar (1607).[43] Embora o dito "culto" tenha adquirido maiores dimensões a partir da década de 1650, os feitos navais neerlandeses já começavam a povoar o imaginário dos habitantes das Províncias Unidas desde o início do século XVII. A marinha, como lembra Johan Huizinga, era uma instituição de forte apelo popular, sobretudo por conter em suas altas fileiras representantes de todos os estratos sociais. Ao contrário do exército, não era uma instituição formada majoritariamente por recrutas estrangeiros, nem por oficiais exclusivamente oriundos da nobreza. As vitórias marítimas neerlandesas conferiam, portanto, imensa notoriedade pública aos almirantes.[44]

Com a importância da América enquanto referência para a constituição identitária neerlandesa e dado o enraizamento popular da WIC, o Atlântico transformou-se num espaço – não apenas físico, mas também simbólico – privilegiado para a construção desses heróis. Em 1657, Antonius Thysius inauguraria o gênero das biografias coletivas dos almirantes e homens da marinha neerlandesa com a publicação de *Historia Navalis*, consolidando, como afirma Groesen, o culto aos heróis navais. [45] As vitórias atlânticas e os almirantes da WIC irão receber amplo espaço, nesta e nas biografias subsequentes. Não apenas Piet Hein, de longe o mais celebrado dos oficiais da WIC, como também Hendrick Loncq, Jan Lichthart, Cornelis Jol, Joost Banckert e Jacob Willekens irão figurar nestas biografias e celebrações dos feitos navais neerlandeses, por vezes sendo representados por meio de retratos.[46]

A origem de suas famas, todavia, deve ser buscada na imensa popularidade da qual, já nas décadas de 1620 e 1630, estas figuras gozaram. As diversas representações pictóricas contidas em impressos avulsos, livros, poemas e músicas, além das pinturas, medalhas, capas e instrumentos de uso doméstico e ornamental tornaram seus sucessos atlânticos uma experiência acessível, em diferentes contextos, a uma grande quantidade de pessoas. Não é de se surpreender, por exemplo, que já em 1639, após a vitória das Dunas, o retrato de Hein e o

---

[43] Cynthia Lawrence, "Hendrick de Keyser's Heemskerk Monument: The Origins of the Cult and Iconography of Dutch Naval Heroes". *Simiolus*: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 21, No. 4, 1992, p. 265-295.
[44] J. H. Huizinga, "Dutch Civilization in the seventeenth century". In: *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays.* London: Collins 1968, p. 33-6.
[45] Michiel van Groesen, "Heroic Memories: Admirals of Dutch Brazil in the Rise of Dutch National Consciousness". In: Michiel van Groesen (ed.) *The Legacy of Dutch Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 207-28.
[46] Na segunda edição (1683) de *Leeven en daaden der doorluchtigste zeehelden*, de Lambert van den Bosch, encontram-se retratos de Hein, Loncq e Banckert. Cf. *Ibidem*, p. 218. As duas edições do livro de Van den Bosch estão disponíveis em várias versões digitais no Google Books: Lambert van den Bosch. *Leeven en daaden der doorluchtigste zeehelden*. Amsterdam: J. ten Hoorn en J. Bouman, 1683, p. 282 (Banckert), 326 (Loncq) e 481 (Hein).

cartucho com a representação da captura da frota de prata fossem incluídos numa representação em homenagem a Maarten Tromp (**imagem 2.38**), construindo pictoricamente, ao lado do retrato de Jacob van Heermskerck, uma espécie de panteão dos almirantes que entregaram a vida pela liberdade da *Vaderland*.

Imagem 2.38: [Carruagem marítima com Maarten Tromp], Salomon Saverij, 1639 (gravura em papel, 47,8 x 72,4 cm)

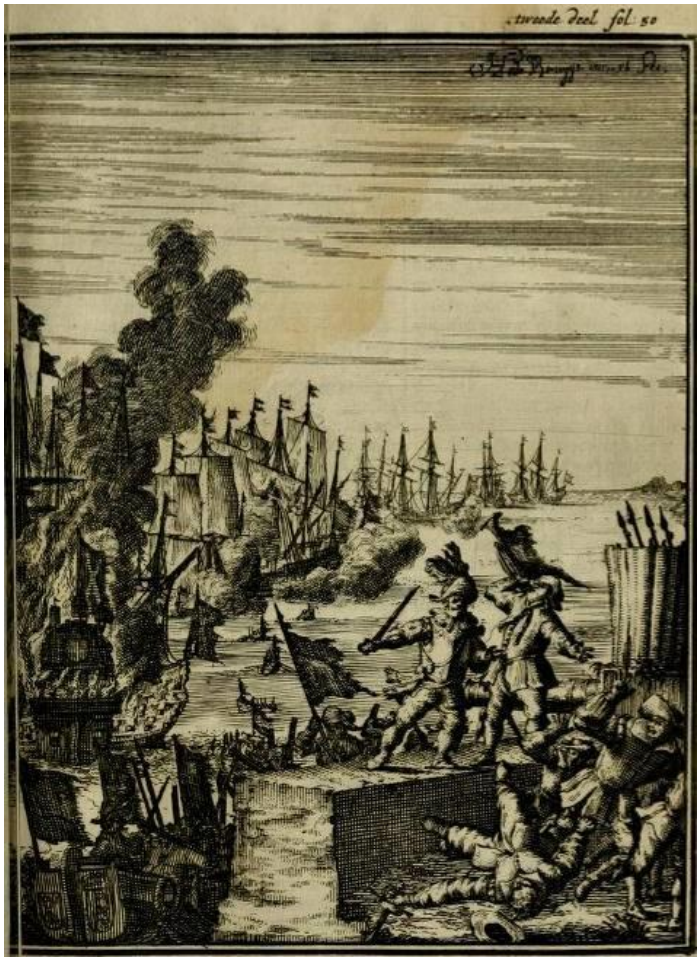
Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-47.494

Quando em 1676, Lambert van den Bosch publica *Leeven en daaden der doorluchtigste zeehelden*, uma espécie de tradução do trabalho de Antonius Thysius, os oficiais não apenas povoavam a "iconosfera" e o imaginário neerlandeses, como as representações pictóricas começavam a enfocar cada vez mais suas condutas em batalha.[47] É sintomática, nesse sentido, a maneira como a participação de Hein na conquista da capital do Estado do Brasil em 1624 é representada: ao invés do enfoque na cidade, a imagem confeccionada por Herman Padtbrugge adota um ponto de observação "de costas" para Salvador, limitando-se a mostrar a aproximação dos navios neerlandeses e o momento em que Hein sobe ao parapeito do Forte do Mar, liderando a invasão dos soldados (**imagem 2.39**). A gravura de Padtbrugge, assim, subverte por completo a estrutura da representação da conquista de Salvador, elaborada por

[47] Michiel van Groesen. "Heroic Memories: Admirals of Dutch Brazil in the Rise of Dutch National Consciousness". *Op. cit.*, p. 218.

Visscher e Gerritsz em 1624 e que seria, nos meses, anos e décadas seguintes, tantas vezes emulada e copiada. Nas representações dos séculos XVIII e XIX, será no modelo de Padtbrugge que os novos gravadores irão buscar inspiração, deixando de lado os aspectos topográficos que Visscher e Gerritsz imprimiram em sua cena de batalha.[48]

Imagem 2.39: [Piet Hein ataca o Forte do Mar], Herman Padtbrugge, 1676 (gravura em papel)



Fonte: Lambert van den Bosch. *Leeven en daaden der doorluchtigste zeehelden... Tweede Deel*. Amsterdam: by Jan Claesz ten Hoorn, en Jan Bouman, 1676, p. 50 (imagem extraída do exemplar do Getty Research Institute)

Um outro exemplo pictórico da entrada dos almirantes da WIC na cultura popular neerlandesa são os impressos de natureza lúdica, aí incluídos tanto os chamados *kinderprenten*[49]

---

[48] A gravura de Padtbrugge, embora elimine os elementos topográficos que distinguem o lugar da batalha como pertencente a Salvador, dá ênfase na reação física dos combatentes representados, como a postura corporal de Hein e do trompetista e a expressão de medo do soldado português, em posição de fuga.

[49] O *kinderprent* ("impresso para criança", numa tradução livre) foi um gênero impresso bastante popular nos Países Baixos setecentista e oitocentista: a preços módicos (1 cêntimo), editados em folhas de baixa qualidade, em matrizes de madeira e em largas tiragens, os *kinderprenten* tinham como finalidade "divertir e ensinar". Tratando de religião, história, ocupações laborais, animais, estações do ano ou jogos infantis, eram usualmente guardados em repositórios de madeiras (as *houten schooltas*, ou "mochilas de madeira"), afixados em paredes ou mesmo

como os jogos *stricto sensu*. Um dos exemplares neerlandeses mais antigos desses "impressos para crianças" traz, em 36 pequenos quadrinhos, dois conjuntos de navios, representando as expedições que capturaram a frota de prata e conquistaram Olinda (**imagem 2.40**).

Imagem 2.40: [Captura da Frota de Prata e Conquista de Pernambuco], anônimo, c. 1650 (xilogravura em papel, 39,5 x 30,5 cm)

Fonte: Atlas van Stolk, 7060

As embarcações estão todas nomeadas, exceção feita aos navios que levavam os altos oficiais, identificados pelos seus nomes: Hein, Loncq (nas duas sequências), Baqueeres (Joost

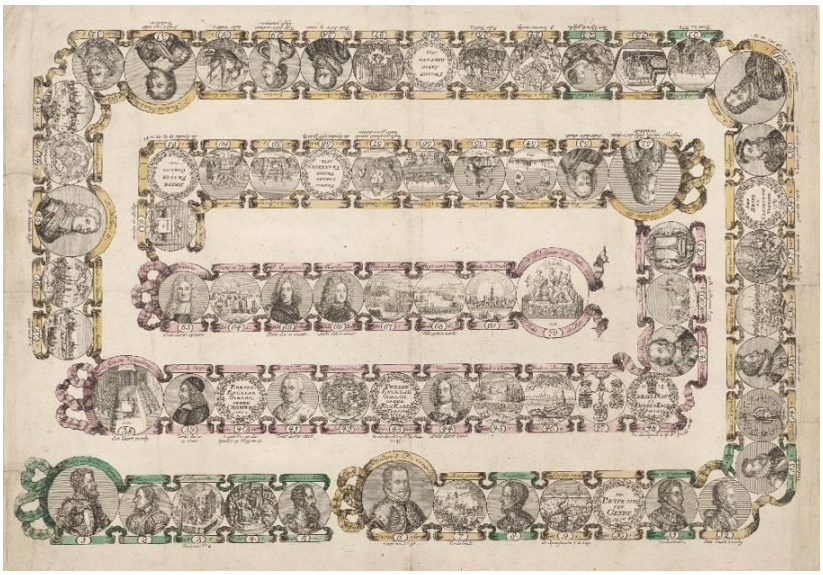
---

cortados e coletados em cadernos e álbuns. Na coleção de impressos do Atlas van Stolk, o exemplar mais antigo é justamente "Captura da Frota de Prata e Conquista de Pernambuco". Pouco se sabe, porém, se o impresso em questão apresentava, do ponto de vista de seu uso, as mesmas características das *kinderprenten* de finais do XVIII e início do XIX, apesar de apresentar notórias semelhanças formais. Das poucas publicações que tratam de forma específica do tema, apontamos o catálogo de exposição do Atlas van Stolk: *Kinderprent voor 1 cent*. Tentoonstelling in de Atlas Van Stolk in Museum Het Schielandshuis te Rotterdam van 19 februari tot en met 13 juni 2010. Amersfoort: Bekking & Blitz Uitgevers b.v., 2010.

Banckert) e Waerdenburck (Diederik van Waerdenburgh). Cada sequência é composta por 18 quadrinhos, contendo imagem e título, que em conjunto recontam de forma sintética e didática o início e o fim de cada vitória: a imagem inicial, com a representação da batalha num lugar específico (*Silver Vloot* e *Pharnambuco*), as imagens com as embarcações de cada frota, seguida pelas representações do desembarque da prata e do açúcar (*Silver Kisten* e *Sode Suijker*) e, como fechamento, a celebração da vitória (*Victorije* e *noch Victorije*), com fogos e trombetas. Na sequência referente a Matanzas, há ainda uma imagem que representa a "exibição" (*Vertoning*) dos objetos de prata capturados. Esse tipo de impresso, ao divertir e ensinar de forma simples e direta, trazia ao público infantil as histórias dos feitos dos oficiais da WIC, a um só tempo ampliando o número de pessoas que conheciam a história e perpetuando sua memória nas gerações vindouras.

Em impressos setecentistas que reproduzem jogos em formato de "tabuleiro", uma das modalidades mais populares enfocava a história das Províncias Unidas. Trazendo em cada casa a representação de um evento tido como grandioso ou o retrato de uma pessoa ilustre, esses jogos atuavam na construção de uma narrativa histórica da formação do Estado neerlandês, em formato linear de fácil assimilação. O exemplar *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, que, a julgar pelas sucessivas reedições, gozou de certa popularidade em sua época, incluía, além da criação da WIC em 1621, uma casa com o retrato de Piet Hein, representado ao lado de figuras como os *stadhouders* e os almirantes mais célebres das Províncias Unidas, como Tromp e Michiel de Ruyter (**imagens 2.41 e 2.42**).

Imagem 2.41: *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, anônimo, editado por Daniel Joannes Langeweg e Pieter Gerard van Balen, 1766 (gravura em papel, 48,8 x 69,4 cm)



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-84.218A

Imagem 2.42: Detalhe de *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, anônimo, editado por Daniel Joannes Langeweg e Pieter Gerard van Balen, 1766

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-84.218A

Entretanto, no conjunto de artefatos referentes aos acontecimentos bélicos do Atlântico, não se encontram apenas representações voltadas ao elogio dos oficiais da WIC. Em especial durante os anos de declínio da Nova Holanda, em que as cidades das Províncias Unidas foram infestadas por publicações negativas sobre a colônia e a Companhia, também foram veiculadas imagens que vituperavam o comportamento de certos combatentes. Este foi o caso de uma das gravuras que compõem a edição neerlandesa de *Histoire des derniers troubles du Bresil entre les Hollandois et les Portugais* (1651), texto escrito por Pierre Moreau.[50] Nela representa-se a ocupação da ilha de Itaparica pelas tropas da WIC, comandadas por Sigismund von Schoppe, o mesmo cuja ação havia sido elogiada no impresso avulso publicado em 1648. Mais especificamente, mostra-se no primeiro plano uma imagem estilizada de um oficial neerlandês, ao qual poderíamos associar a figura do Coronel,[51] em cujos pés jazem três corpos, a interpelar dois frades franciscanos, os quais, pelos gestos e disposição corporal, demonstram comiseração e inspiram piedade. Voltando-se a eles, o oficial aponta para as tropas neerlandesas, a massacrar os desarmados habitantes de Itaparica. Na representação, figura-se à frente um homem, prestes a ter o peito varado por uma espada, enquanto ao seu lado, ajoelhada e com as mãos em sinal de rendição, uma mulher está prestes a ser executada. Ao seu colo, nem mesmo uma criança, a quem supomos ser seu filho, inspira a compaixão do algoz neerlandês (**imagem 2.43**).[52]

---

[50] Pierre Moreau. *Klare en Waarachtige Beschryving Van de leste Beroerten en Afval der Portugezen in Brasil*... Amsterdam: Door Jan Hendriksz en Jan Rieuwertsz, 1652, p. 65 (imagem extraída do exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin).

[51] A associação com Schoppe se dá somente em função da relação entre os elementos da imagem e a descrição da ocupação, no texto. Não há nenhum título que indique os indivíduos representados. Utilizamos, por isso, a expressão "imagem estilizada de um oficial neerlandês", no sentido de uma representação de caráter tipológica, em razão da aparição da mesma figura na imagem referente ao massacre de Cunhaú (**imagem 3.38**). Como sabemos pelo texto de Moreau, Schoppe não estava presente na colônia ao tempo do ocorrido.

[52] "[A frota comandada por Schoppe] Desembarcou nessa ilha de cerca de quatro léguas de perímetro e que era bem povoada, fértil e cheia de riquezas. Logo de entrada os soldados não pouparam nenhuma vida; mataram até

Imagem 2.43: [Massacre dos moradores de Itaparica], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm)

Fonte: Pierre Moreau. *Klare en Waarachtige Beschryving Van de leste Beroerten en Afval der Portugezen in Brasil*... Amsterdam: Door Jan Hendriksz en Jan Rieuwertsz, 1652, p. 65 (imagem extraída do exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP).

2.3 Os soldados e marinheiros anônimos

As batalhas terrestres e navais travadas entre as forças da WIC e as tropas ibéricas no Atlântico Sul mobilizaram numerosos contingentes de soldados e marinheiros. Sob a liderança dos coronéis e almirantes, milhares de combatentes empregados pela Companhia foram encarregados de conquistar, ampliar e defender o domínio neerlandês nas colônias da Monarquia Espanhola. Sujeitos às agruras de uma guerra tropical para a qual poucos estavam efetivamente preparados, aos soldados e marinheiros que cruzaram o Atlântico exigia-se, além de pesados trabalhos físicos na construção de trincheiras, redutos e fortes, disciplina, coesão no campo de batalha e apurada execução dos movimentos táticos. A despeito da importância dos combatentes dos estratos mais baixos, as histórias escritas sobre tais conflitos, no passado e no

---

as mulheres e crianças, pilharam tudo e só foram proibidos de provocar incêndios. Os dois mil habitantes da ilha pereceram, uns passados a fios de espada e outros afogados nas barcas e botes em que tumultuadamente, se atiraram à chegada dos holandeses, a fim de fugir para a Baía de Todos os Santos." Pierre Moreau. "Relação verdadeira do que se passou na guerra travada no país do Brasil entre os portugueses e os holandeses desde o ano de 1644 até o ano de 1648." In: Pierre Moreau e Roulox Baro. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e relação da viagem ao país dos tapuias*. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 68.

presente, facilmente se esquecem de sua presença, ou a relegam ao pano de fundo da cena em que grandes homens executam as principais ações.

No caso das imagens de batalhas e dos textos a elas associados, tal era a tendência de representação dos soldados e marinheiros da WIC. É comum encontrar nos impressos apenas a referência numérica dos contingentes mobilizados pela Companhia em cada ataque. No exemplar sobre a conquista de Olinda, por exemplo, narra-se o desembarque das tropas lideradas pelo "E. E. Heer Colonel Didrick van Waerdenburch", compostas de "2101 Soldaten / ende 699 Boots-gesellen (marinheiros)".[53] No impresso sobre a conquista da Paraíba, indica-se que a expedição, organizada a partir de Recife, estava composta por "22 companhias, perfazendo o total de 2340 soldados, que junto com os marinheiros, somavam ao todo entre 3700 e 3800 almas". Zarpando de Pernambuco no dia 25 de novembro, a frota estava sob o comando do "Nobre Senhor Governador Sigismundus van Schoppen, além do Nobre Senhor o Coronel Artisciotzki, e do Comandante Ian Cornelisz Lichthart."[54] Como se vê, contrasta-se a identificação nominal dos oficiais pela referência anônima, essencialmente numérica, dos soldados e marinheiros que integravam os contingentes militares da Companhia.

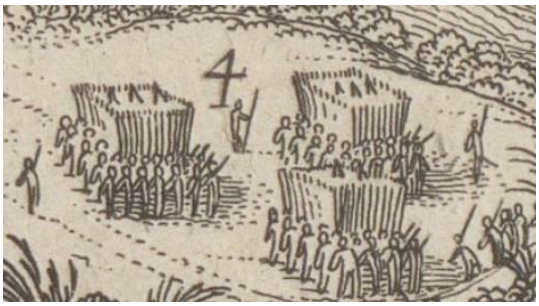
As representações pictóricas expressavam, à sua maneira, o mesmo anonimato. Em primeiro lugar, como discutido noutro momento, não era habitual representar os combatentes nos campos de batalha de forma personalizada, o que implicava apresentá-los como tipos portando trajes e armas comuns, sem singularizações fisionômicas. As próprias restrições de tamanho, de um lado, e a ênfase na representação pormenorizada do espaço, por outro, limitavam as ações dos artífices. Assim, o resultado era a disposição dos soldados que compunham as companhias na forma de "blocos" ou "colunas", nos quais cada combatente era representado com um mero risco ou pelas linhas que formavam seus membros inferior e superior (**ver imagens 2.44**).

---

[53] Claes Jansz Visscher. *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*. Amsterdam, [1630] (Scheepvaartmuseum, A.0145[130]).

[54] Claes Jansz Visscher, *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Amsterdam, 1635 (Atlas van Stolk, 7108).

Imagem 2.44: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

Todavia, em alguns exemplares, não obstante a persistência de uma representação uniforme dos soldados, havia espaço para a indicação de postos específicos dentro da hierarquia do exército. Pela simples inclusão de bandeiras, trombetas, alabardas e tambores marcavam-se assim as posições respectivas de alferes, trombetas, sargentos e tambores, postos fundamentais tanto para a progressão da tropa no campo de batalha, como também na identificação e execução de movimentos específicos pelas companhias (**ver imagem 2.45**).

Imagem 2.45: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[130]

É importante notar que a forma de representação dos combatentes, baseada na ausência de caracteres pictóricos particularizantes, embora reforce uma narrativa que oblitere os sujeitos históricos que compunham os contingentes militares, não condiz com a pluralidade que hoje sabemos caracterizadora da soldadesca da WIC. Dentro da historiografia que se ocupou do chamado “Brasil holandês”, deve-se fazer menção à minuciosa pesquisa elaborada na perspectiva de uma “história social militar”, conduzida por Bruno Romero Miranda, que traz as características constitutivas dos combatentes que se alistaram nas fileiras da Companhia das

Índias Ocidentais. O historiador demonstra com sólidas evidências a diversidade de origens dos soldados e aponta detalhes referentes às suas ocupações, confissões e estado civil, permitindo-nos mesmo acompanhar as trajetórias e vicissitudes de alguns combatentes que registraram suas vidas em diários.[55]

Em que pese o aspecto uniformizador das representações pictóricas das batalhas, os gravadores e pintores não deixavam, por vezes, de indicar ao espectador alguns soldados e marinheiros isolados das formações militares, quase sempre de forma pouco perceptível ao olhar desatento. Na imagem sobre a conquista de Salvador em 1624, Visscher e Gerritsz representam, em cima da murada do forte do mar e próximos aos combatentes portugueses, dois indivíduos (**ver imagem 2.46**).

Imagem 2.46: Detalhe de *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

A cena, cuja identificação é facilitada pelos recursos de "zoom" em imagens digitais de altíssima resolução, poderia facilmente escapar aos espectadores coetâneos, sobretudo aqueles que não lessem o texto que acompanhava a imagem. Por ele somos informados que, durante o ataque neerlandês a Salvador, os soldados da Companhia atacaram o Forte do Mar, peça central do sistema defensivo portuário. De forma arrojada, um Trompetista ("een Trompetter") teria sido o primeiro a subir ao parapeito da muralha, sendo sucedido pelo próprio Piet Hein. Em muitas das representações subsequentes, como a de Herman Padtbrugge em 1676

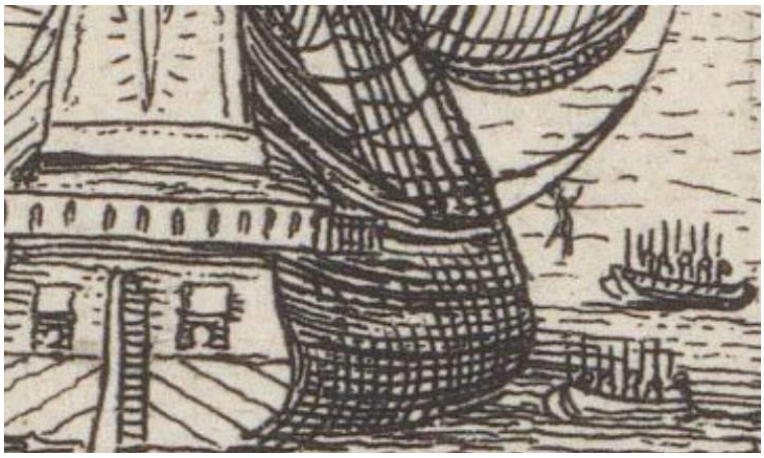
[55] Bruno Romero Ferreira Miranda. *Gente de Guerra:* Origem, cotidiano e resistência dos soldados do exército da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil (1630-1654). Recife: Editora da UFPE, 2014.

(**imagem 2.39**), não será apenas o almirante de Delfshaven a figurar na muralha, mas também o trompetista anônimo, aquele que na tradição teria aberto o caminho para a invasão do Forte do Mar.

Em outras gravuras e pinturas, feitos notáveis de soldados anônimos também eram representados como pequenos detalhes da cena. Vimos no primeiro capítulo como Visscher e Abraham Willaerts, ao representarem em gravura e pintura a batalha naval de Gibraltar, inseriram no topo do mastro da vice-almiranta inimiga a figura do marinheiro neerlandês que rouba a bandeira espanhola. Embora o anonimato do combatente permaneça como expressão pictórica, sua conduta ilustre, ainda que como um mero detalhe, não apenas é tratada de forma particularizada como se torna objeto de visualização dos espectadores mais perspicazes. O pequeno, à sua medida, se faz grande.

Noutros momentos, a indicação singularizada de um soldado numa gravura ou pintura poderia corresponder, como na cena sobre a conquista de Salvador, a um "lugar-comum" da narrativa daquela batalha. Veja-se, por exemplo, a representação da captura da frota de prata (**ver imagem 2.47**).

Imagem 2.47: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628



Fonte: Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383

Visscher não se exime, mais uma vez de forma miniaturizada, de incluir a imagem de um indivíduo, captado no momento em que pula do galeão espanhol, a cair próximo aos barcos e chalupas neerlandeses que se aproximavam. Segundo a narrativa tradicional, o homem seria resgatado pelo próprio general da frota, que prometia, a ele e a todos os espanhóis, quartel e bom tratamento. A anedota, que ganha em Visscher uma expressão pictórica, de um lado reforça

o desespero e a covardia espanholas, ao mesmo tempo em que aponta para a piedade e benevolência do oficial neerlandês.

Vê-se, portanto, que o anonimato pictórico dos soldados e marinheiros, figurados sem rostos e como tipos uniformes, não impedia que, em raras ocasiões, os artífices representassem a singularidade de suas condutas. Mantinha-se o decoro condizente à representação de combatentes comuns, oriundos da arraia miúda, valendo-se de seus feitos como forma de recontar uma história – fosse ela de bravura ou de benevolência – com forte fundo moralizante.

2.4 Frederik Hendrik e Johan Maurits van Nassau-Siegen

A composição política das Províncias Unidas abrigava a singular figura do *stadhouder* ("lugar-tenente", em tradução livre). De origem medieval, o cargo era exercido por indivíduos designados por um senhor para, numa região específica, exercer em seu nome a autoridade jurídica. O posto evoluiu durante o início do período moderno, transformando-se, com a ascensão do poder Habsburgo pelas dezessete províncias dos Países Baixos, numa espécie de intermediário do rei. Durante a Revolta neerlandesa, as províncias do Norte organizaram-se politicamente em torno dos Estados Gerais, órgão também constituído durante a Idade Média e no qual se reuniam os representantes provinciais, sem, contudo, desfazer-se da figura do *stadhouder*. Na nova composição institucional, o *stadhouder* mantinha sua ligação com as províncias: havia, por conseguinte, um título conferido por cada uma das sete unidades, por tradição ocupado por integrantes da casa nobiliárquica Orange-Nassau. Entretanto, durante boa parte do período republicano, um braço particular da família[56] ocuparia simultaneamente, se não a totalidade dos cargos provinciais, ao menos os postos das principais (Holanda, Zelândia e Utrecht). Herdeiros de Willem van Orange, um dos principais líderes da Revolta e o primeiro *stadhouder* apontado pelas províncias, os futuros ocupantes do cargo assumiam, no nível confederal, o papel de delegados dos Estados Gerais e "intermediários" dos conflitos entre as províncias, ao mesmo tempo em que exerciam a chefia suprema do Exército e da Marinha.[57]

O desenho institucional *sui generis* das Companhias de Comércio, reunindo simultaneamente prerrogativas estatais e privadas, abria pouco espaço para interferência ou controle direto por parte dos *stadhouders* nos assuntos coloniais. Não obstante, com a divisão

---

[56] Mais precisamente o herdeiro do título de "Príncipe de Orange".
[57] Jonathan Irvine Israel. *The Dutch Republic*: its rise, greatness and fall (1477-1806). Oxford: Claredon Press, 1998, p. 300-6; Evaldo Cabral de Mello. *O negócio do Brasil.* Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 51.

das tarefas militares entre a WIC (Atlântico), a VOC (Oriente), o exército estatal e os cinco almirantados (estes últimos atuando no âmbito europeu), os *stadhouders* apoiavam as iniciativas levadas a cabo pelas Companhias, uma vez que a expansão do domínio neerlandês significava a ampliação de seus próprios poderes.

Os acontecimentos militares do Atlântico interessavam diretamente, portanto, os *stadhouders*: em especial Frederik Hendrik (1584-1647), cujo "stadhouderado" (1625-1647) abarcou grande parte dos anos aqui estudados.[58] Além de defender, em certos momentos, os interesses da WIC dentro do intricado jogo político neerlandês, é prova do detido interesse de Hendrik os mapas murais e pinturas sobre localidades do mundo atlântico que compunham os palácios da família de Orange, muito provavelmente reunidos durante sua vida. Num inventário de 1632 referente ao Noordeinde Paleis, por exemplo, encontram-se representações da Cidade do México, de Vera Cruz, de Salvador, do Forte Nassau na Guiné e da Baía da Traição.[59]

Mas a associação da figura de Frederik Hendrik aos acontecimentos atlânticos seria, todavia, ainda mais vigorosa. Além da medalha cunhada em 1631 em referência ao ataque à esquadra de António de Oquendo, em que o retrato do *stadhouder* é acompanhado pela representação de um leão que ataca as colunas de Hércules (**imagem 3.14**), em 1630 havia sido confeccionada uma suntuosa medalha em celebração às recentes vitórias neerlandesas (**imagem 2.48**). No anverso do objeto encontra-se o retrato de Hendrik, coroado pelos deuses da guerra e da vitória (*Mars* e *Victori*); no reverso representa-se o leão belga coroado, portando numa das mãos as sete flechas em referência à cada província, acompanhado pelas alegorias da Prudência e da Constância, tendo na parte superior dois anjos com trombetas, a anunciar a fama das vitórias do *stadhouder*. Além das alegorias, representa-se, abaixo do retrato, o perfil da cidade de Hertogenbosch, conquistada por Frederik Hendrik em 1629, enquanto no reverso encontram-se os perfis de Grol e Wesel, tomadas respectivamente em 1627 e 1629. Chamam atenção, porém, os outros dois eventos representados: a captura da frota de prata (1628) e a conquista de Olinda (1630).

---

[58] Poderíamos incluir aqui a referência ao príncipe de Orange Maurits van Nassau. Em 1624, um ano antes de morrer, cunhou-se uma medalha em sua honra, na qual se reproduz, no anverso, o retrato do príncipe, circundado pelos brasões das sete províncias, e, no reverso, o seu brasão, envolto em dois ramos de louro: veja-se o acervo do Scheepvaartmuseum, A.0023(095). Alfredo e Fernanda Gallas (*O Brasil holandês: a família Nassau...Op. cit.*, p. 130), concordando com a descrição contida no Scheepvaartmuseum, relacionam a produção da medalha à celebração de duas vitórias atlânticas: o ataque comandado pelo almirante Jacques L'Hermite à frota espanhola no Peru e a conquista de Salvador por Jacob Willekens. Não há, entretanto, nenhuma referência pictórica aos eventos na medalha. A hipótese reporta-se, sem dúvida, a Gerard van Loon, que relaciona a cunhagem aos dois eventos pelo simples fato de as Províncias Unidas não terem obtido nenhuma outra grande vitória militar em 1624. Cf. Gerard van Loon. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen... Op. cit.*, p. 154.

[59] Kees Zandvliet. *Mapping for Money*. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 1998, p. 225, tabela 11.3.

Imagem 2.48: [Medalha em celebração às conquistas de Den Bosch, Groenlo, a Frota de Prata, Pernambuco e Wezel por Frederik Hendrik], Anthonis Pietersz van der Willigen, 1630 (prata, 6,7 cm x 60,33 gr)

Fonte: Rijksmuseum, NG-VG-1-686

Pela justaposição das vitórias europeias e atlânticas, figuradas junto às alegorias da guerra e do bom governo, a captura da frota de prata e a conquista de Olinda integram-se ao rol dos grandes feitos de Frederik Hendrik. O fato de a medalha ter sido provavelmente cunhada pela primeira vez logo após a confirmação da vitória em Pernambuco, recebendo uma segunda versão logo em 1631[60], indica a estima dos contemporâneos pela referida conquista.[61]

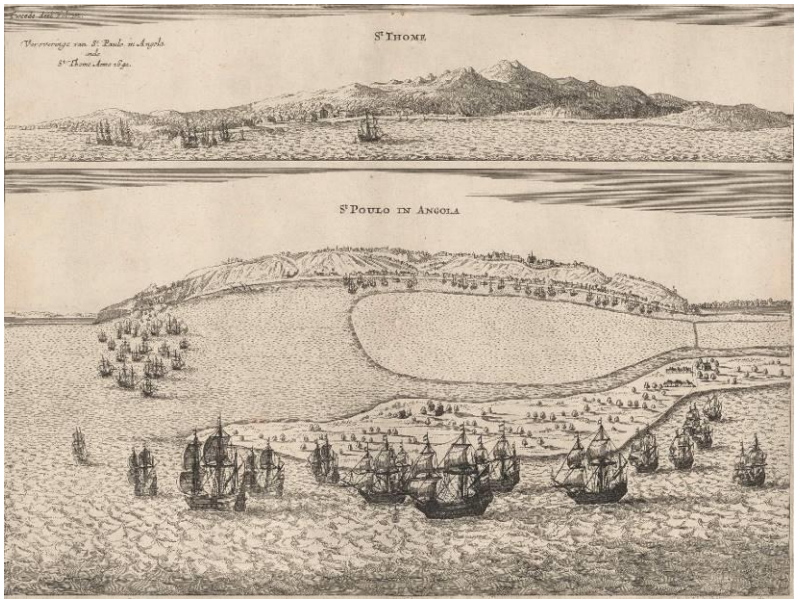
Após a morte de Frederik Hendrik, o historiador de Amsterdam Isaac Commelin escreveu uma *vida* do *stadhouder*, publicada em dois tomos por Jodocus Janssonius em 1651.[62] A obra, composta por 34 gravuras que representam os principais eventos da trajetória de Frederik Hendrik, dentre as quais as batalhas por ele vencidas na Europa, também inclui nove imagens referentes aos acontecimentos atlânticos: *t' Neemen van de Suyker Prysen inde Bay de Tode los Santos Anno 1627*[63], *Afbeeldinghe in wat maniere Den Admirael Pieter Adriaensen Ita twee Rycke Honduras vaerders ver overt*[64], *Afbeeldinge in wat Manier de Siluer vloot vanden Generael Pieter Pietersen Heyn Verooverd is Anno 1628*[65], [*Af-beeldinghe van 't vroveren der machtighe Stadt Olinde, gheleegen in Brasil, in de Capitania van Parnambuco*][66],

---

[60] Anthonis Pietersz van der Willigen. *Verovering van Den Bosch, Groenlo, de zilvervloot, Pernambuco en Wezel door Frederik Hendrik* (prata, 6,8 cm x 69,69 gr), Haia, 1631 (acervo do Rijksmuseum, NG-VG-1-687).
[61] Ao mesmo tempo, o fato de existirem versões do objeto em diferentes acervos de numismática, tanto nos Países Baixos como no Brasil (Itaú Numismática e Museu Histórico Nacional, por exemplo), parece indicar que a medalha estava longe de ser rara.
[62] Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. 2 vols. Amsterdam: Jodocus Janssonius, 1651.
[63] *Ibidem*, vol. 1, p. 23.
[64] *Ibidem*, vol. 1, p. 37.
[65] *Ibidem*, vol. 1, p. 43.
[66] *Ibidem*, vol. 1, p. 100.

Veroveringe van Rio Grande in Brasil. Anno 1633[67], *Afbeeldinge vande Cabo de St. Augustin Met haer forten*[68], *Afbeeldinghe van Pariba ende Forten*[69], [*Vertoonende de Beleegeringe en 't veroveren van de treffelycke Sterckte 't Arrayal ofte Reyal, geleegen in Brasil*][70], *Veroveringe van St. Paulo in Angola ende St. Thome Anno 1641* (**imagem 2.49**).[71]

Imagem 2.49: [Conquistas de São Tomé e Angola], anônimo, 1651



Fonte: Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. 2 vols. Amsterdam: Jodocus Janssonius, 1651 (imagem do acervo do Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-75.326)

Tais gravuras são emulações feitas a partir dos impressos publicados por Visscher, Gerritsz e Balthasar Florisz van Berckenrode, além das representações inseridas no livro de Johannes de Laet, *Historie ofte Iaerlijck Verhael*. A única gravura que destoa do grupo é a representação do ataque à Bahia de Todos os Santos (1627), para a qual não conhecemos nenhum modelo previamente publicado. Em conjunto, trazem as principais vitórias militares obtidas pela WIC durante o "stadhouderado" de Frederik Hendrik, exceções feitas às conquistas de Elmina e Porto Calvo, apenas descritas no texto. A junção entre o texto e as representações pictóricas na obra de Commelin explicita, portanto, uma certa imagem do *stadhouder*, dentro da qual todos os feitos militares obtidos pelos neerlandeses, direta ou indiretamente comandados por Hendrik, reúnem-se em torno de sua figura. Esse esforço discursivo, em certa

---

[67] *Ibidem*, vol. 1, p. 185.
[68] *Ibidem*, vol. 1, p. 199.
[69] *Ibidem*, vol. 1, p. 209.
[70] *Ibidem*, vol. 1, p. 231.
[71] *Ibidem*, vol. 2, p. 111.

medida, faz lembrar a própria autorepresentação dos monarcas do período, para os quais as vitórias de seus generais e almirantes eram também figuradas como o seu próprio êxito. A manutenção do retrato de Hein na gravura sobre a captura da frota de prata (**imagem 2.50**), portanto, não diminui o significado principal desta batalha no livro: construir uma sequência de grandes feitos militares que caracterizam o "stadhouderado" de Frederik Hendrik.[72]

Imagem 2.50: ***Afbeeldinge in wat manier de Silver vloot vanden Generael Pieter Pietersen Heyn veroovert is Anno 1628*****, anônimo, 1651 (gravura em papel, 28 x 36,2 cm)**

Fonte: Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. Vol. II, *Op. cit*., p. 111-2 (imagem extraída do acervo do Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.390)

É de se chamar atenção, todavia, o completo silêncio frente às vitórias da VOC: não há uma única gravura devotada às vitórias da Companhia das Índias Orientais no livro de Commelin. O texto, entretanto, não deixa de mencionar as vicissitudes do front oriental;[73] por que, então, não há uma única representação pictórica desses acontecimentos? Indício de uma menor valorização das vitórias militares contra o Estado da Índia? Ou apenas uma consequência da reduzida circulação de representações pictóricas das batalhas orientais, tendo em vista que Jodocus Janssonius publicou sobretudo gravuras emuladas de outras fontes impressas?

---

[72] Talvez o mais interessante da imagem não seja a presença do retrato de Hein, mas a ausência do retrato de Loncq: enquanto emulação da gravura de Visscher, que trazia o retrato dos dois oficiais, a gravura no livro de Commelin parece apontar para o gradual esquecimento da coparticipação de Loncq na captura da frota de prata.
[73] Isaac Commelin. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. Vol. II, *Op. cit*., p. 111-2.

Em que pese a representação das imagens atlânticas em gravuras ou medalhas em honra aos feitos de Hendrik, deve-se reconhecer que, no longo prazo, elas permaneceram fora do "cânone" dos grandes feitos pelos quais o *stadhouder* ficou conhecido. Vale lembrar que o maior expoente pictórico de celebração a sua figura, o *Oranjezaal*, não faz nenhuma menção às batalhas atlânticas (**imagem 2.51**).

Imagem 2.51: *Oranjezaal*, com [Retrato de Amalia van Solms]

Fonte: Staat der Nederlanden / Koninklijke Verzamelingen, Den Haag, foto de Margareta Svensson

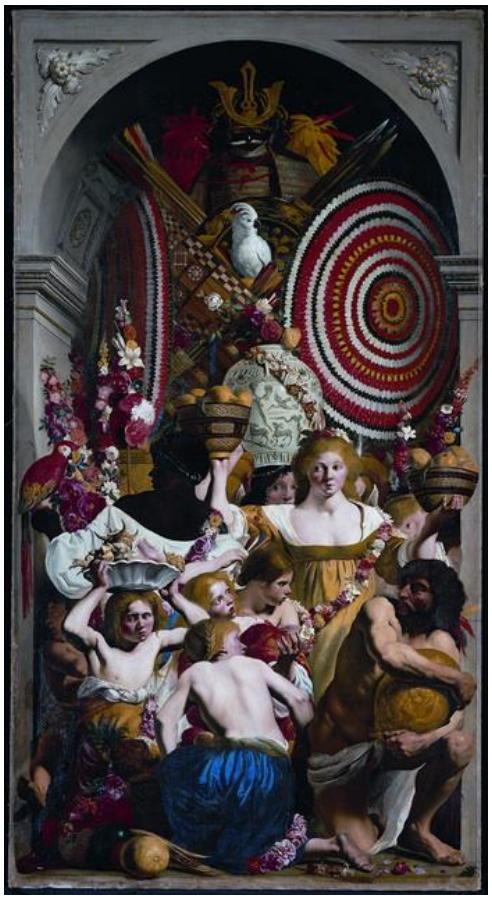
O monumento, fruto da ambição política de Amalia von Solms (1602-1672), compunha-se de um conjunto de pinturas dispostas no salão de baile do palácio Huis ten Bosch, projetado pelos arquitetos Pieter Post (1608-1669) e Jacob van Campen (1595-1657). Executadas entre 1649 e 1652, constroem uma narrativa visual da vida de Frederik Hendrik, incluindo-se as vitórias nas batalhas de Grol (1627), Den Bosch (1629), Maastricht (1632), Rheinberg (1633), Breda (1637), Gennep (1641), Sas van Gent (1644) e Hulst (1645). Embora, no ciclo de pinturas da parede norte (**imagem 2.52**), as Índias Ocidentais estivessem presentes na forma de riquezas ofertadas a Frederik Hendrik, os sucessos militares atlânticos não são representados (**imagem 2.53**).[74]

[74] É válido observar que muitos dos estudiosos da obra de Albert Eckhout reconhecem sua participação nesta representação: nos cestos carregados pela mulher que se mantém de pé, é possível identificar a mesma postura da figura de [Mulher mameluca] e os mesmos motivos dos cestos bacongos de [Mulher Africana]. Cf. P. J. P.

Imagem 2.52: Parede Norte do *Oranjezaal*, [O Triunfo pela paz conquistada]

Fonte: Staat der Nederlanden / Koninklijke Verzamelingen, Den Haag, foto de Margareta Svensson

Imagem 2.53: [Procissão triunfal com oferendas do Oriente e Ocidente], Jacob van Campen



Fonte: Staat der Nederlanden / Koninklijke Verzamelingen, Den Haag, foto de Margareta Svensson

---

Whitehead and M. Boeseman. *A portrait of Dutch 17th century Brazil.* Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau. New York, Oxford, Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1989, p. 98. Rebecca Parker Brienen, com maior prudência, indica a semelhança (não descartando a relação direta com o próprio acervo da coleção de Johan Maurits van Nassau-Siegen), descartando, contudo, a hipótese da pintura ter sido iniciada ou delineada por Eckhout. Cf. Rebecca Parker Brienen. *Visions of Savage Paradise*: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 40.

Para outro membro da família Nassau, entretanto, a representação dos feitos militares atlânticos ocupou um espaço decisivo na construção de sua memória. Dentro do "projeto" pictórico de Johan Maurits van Nassau-Siegen, Governador-General da Nova Holanda, tão importante quanto se fazer representar como um nobre-humanista era se representar como nobre-cavaleiro. Nesse sentido, vale observar que no conjunto de retratos dedicados à sua pessoa, pintados ou gravados (**imagem 2.54**), destacam-se elementos pictóricos que apontam para a condição guerreira: a espada, o escudo, o elmo, as medalhas ou a armadura.[75] Esse foi o caso, por exemplo, da pintura de Jan de Baen (**imagem 2.55**), elaborada entre c. 1668-70 e hoje guardada no Mauritshuis.

Imagem 2.54: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Cornelis van Dalen, 1658 (gravura, 71,6 x 46,5 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-2009-638

[75] É válido destacar que a referência ao poder marcial de Nassau não se encontrava apenas na figuração dos atributos de cavaleiro, nos retratos, ou na representação das batalhas por ele vencidas e das localidades conquistadas. Mesmo nas vinhetas do mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*, ou nas telas de Albert Eckhout (como na pintura da mandioca), os "produtos da terra" acabam por significar alegoricamente a própria colônia gerida e conquistada pelo Governador-General. Junto a estes elementos, aliás, encontram-se outros a reforçar o sentido "bélico" das representações, como os artefatos militares do mapa-mural, a indicar o Emblema da Vitória, ou o céu nublado das telas de Eckhout, a sugerir a dinâmica conflituosa da apropriação destes "frutos da terra".

Imagem 2.55: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Jan de Baen, c. 1668-70 (óleo sobre tela, 151,5 x 114,5 cm)

Fonte: Mauritshuis, The Hague (inv. nº 5)

Num dos retratos gravados, impresso como versão de prova e cuja autoria provavelmente coube a Theodor Matham, constrói-se pictoricamente uma referência aos guerreiros do mundo clássico, dos quais o elogio à imagem do Conde usualmente se valia. Ao adicionar o *motto* de Nassau *Qua Patet Orbis* ("tão largo quanto os limites do orbe", numa tradução livre) no escudo depositado aos seus pés, estabelece-se uma relação direta com o escudo de Aquiles, o qual, segundo os versos da Ilíada[76], apresentava em sua superfície uma síntese pictórica de todo o mundo (**imagem 2.60**).

[76] [Homero]. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 536-540 (Cântico XVIII, versos 478-606).

Imagem 2.56: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Theodor Matham, s.d. (gravura em papel, 51 x 39,2 cm, impressão de prova)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-23.218

A presença do instrumental guerreiro não deve causar nenhuma estranheza, uma vez que tais elementos compunham o decoro adequado à representação de homens da condição e origem de Nassau. Em todo o caso, realçar esse aspecto ajuda-nos a identificar uma das linhas de força do conjunto pictórico construído para glorificá-lo.

A mais importante das obras a contar os feitos de Nassau foi o livro de Caspar van Baerle, *Rerum per octennium in Brasilia*. Pode-se dizer que ela representa uma síntese desse "projeto": encomendada a um dos maiores letrados de Amsterdam, toda a execução do livro foi acompanhada de perto por Nassau, que não apenas forneceu as fontes para Van Baerle, como também revisou o texto final. A reprodução do caderno de desenhos de Frans Post, em alguma medida, parece ter sido igualmente coordenada pelo Conde: um forte indício de sua supervisão são as anotações escritas à lápis no desenho que deu origem à gravura sobre Dillenburg, castelo em que Nassau havia nascido. Por elas o gravador é aconselhado a incorporar uma "carruagem de seis cavalos, acompanhada da respectiva comitiva"; na versão final, adicionou-se também animais, pastores, um mendigo, um senhor a cavalo e um conjunto de árvores nos bosques laterais (**imagem 2.57**).

Imagem 2.57: *Dillenburg*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 326 (imagem extraída do exemplar digital da BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL).

Nas gravuras de *Rerum per octennium in Brasilia*, há um flagrante cuidado com a representação da topografia. O espaço figurado não possui apenas uma dimensão alegórica, trabalhada, por exemplo, na metáfora dos frutos da terra ou na indicação dos graus de civilidade das várias populações que habitavam o Brasil. Os lugares pelos quais Nassau passou, por um lado, são apresentados como uma área radicalmente nova e por isso propícia à execução de grandes feitos. A proeza e a glória dos neerlandeses – e em especial a de Nassau, como argumenta com agudeza no Proêmio Van Baerle – são construídas nestas terras, marcadas pela distância, pelo rigor climático dos trópicos, pela rudeza do ambiente, pela ferocidade dos animais e barbaridade das populações autóctones. É assim, portanto, que os coronéis e almirantes da WIC não apenas se igualaram, mas superaram os grandes guerreiros da antiguidade.

> "Antigos embora, a eles muito nos avantajamos, assim pela imensa distância dos lugares aonde fomos, como pela fereza e barbárie dos homens com os quais combatemos."[77]

[77] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 19.

Entretanto, como se já contrastasse o valor de Nassau em relação aos demais comandantes da WIC, Van Baerle impõe limites espaciais às suas ações, lembrando que

> "Para imortalizar-se foi bastante a cada um o ter triunfado de uma *partezinha* do Novo Mundo. Ali ainda os mais remissos ânimos encontravam estímulos para grandes arrojos."[78]

O espaço tal qual é representado em texto e imagem na obra de Van Baerle não é cenário inerte: é elemento que constitui e amplifica a glória da ação guerreira. A incumbência a Frans Post de produzir as imagens do livro deve, portanto, ser compreendida dentro do sentido que o conceito de topografia assume na obra.[79] Essa escolha, todavia, impõe em alguns momentos limites à representação das batalhas. Como observou Daniel Vieira, do conjunto de pinturas e desenhos de Post, fica patente a pouca ênfase colocada "nos aspectos militares".[80] A ênfase na apreensão dos lugares parece sobrepor-se à representação dos acontecimentos, como se vê, por exemplo, nas vistas referentes a Elmina e ao Ceará (**imagens 2.58, 2.59, 2.60 e 2.61**).

---

[78] *Idem*.

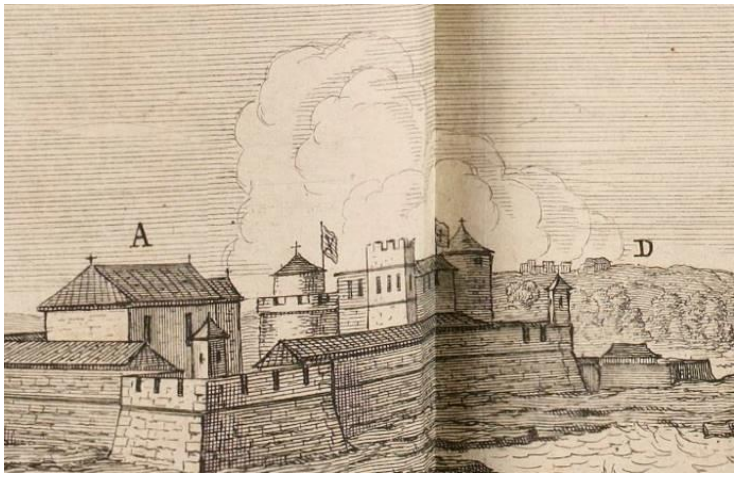
[79] Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias Imaginárias*: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010.

[80] Ao discutir a gravura *Praelium Prope Portum Calvum*, Daniel Vieira defende, em comparação com outras gravuras que representam a batalha de Porto Calvo, que a referida imagem, ao ter como observador fictício alguém situado ao rés-do-chão, não faz ver "a estrutural da colina onde se situava a vila e o forte", sendo por isso incapaz de "oferecer elementos suficientes para que se fizessem escolhas de estratégia militar". É precisamente por esta razão que a gravura destoa por completo dentro da série que compõe o livro de Van Baerle: os elementos topográficos, apesar de representados com acurácia, não formam o centro das preocupações do pintor, ao passo que as tropas aparecem dispostas nos planos imediato e intermediário da vista. Como conclui Vieira, ela é "de maior eloquência para que se imagine a cena de batalha". *Ibidem*, p. 185-8.

Imagem 2.58: *Castrvm Minae*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

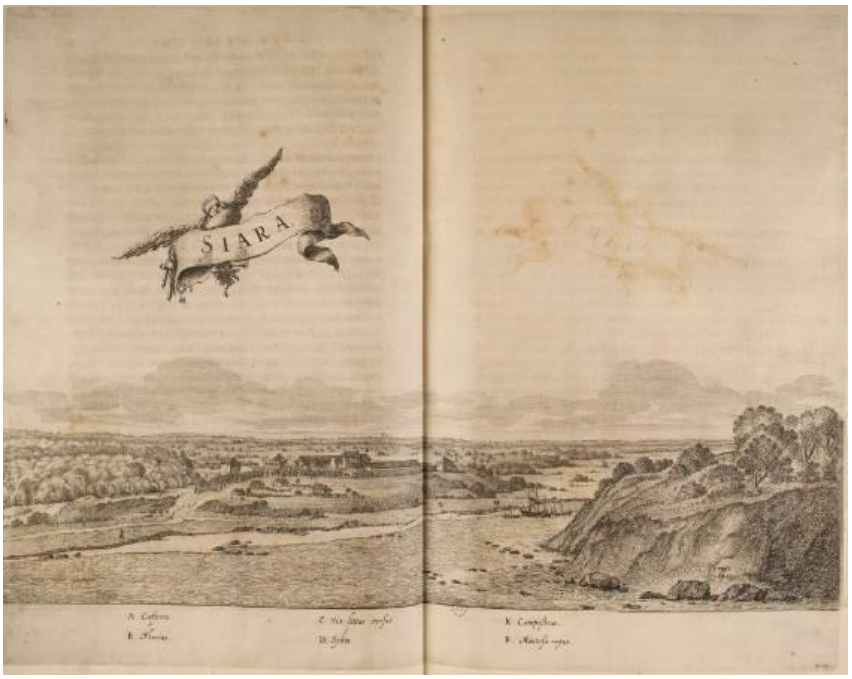
Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 136 (imagem extraída do exemplar digital da BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL)

Imagem 2.59: Detalhe de *Castrvm Minae*, [Jan van Brosterhuizen], 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 136 (imagem extraída do exemplar digital da BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL)

Imagem 2.60: *Siara*, [Jan van Brosterhuizen], 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 157 (imagem extraída do exemplar digital da BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL)

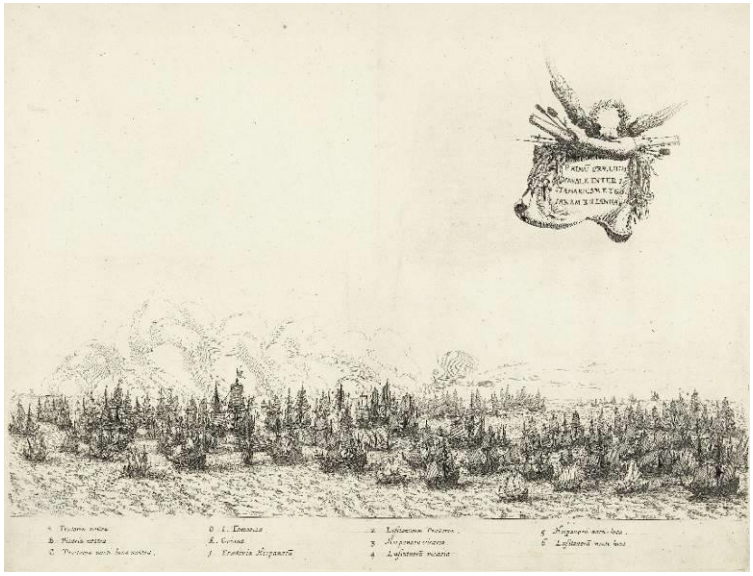
Imagem 2.61: Detalhe de *Siara*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647, p. 157 (imagem extraída do exemplar digital da BNF, département Estampes et photographie, RESERVE IE-14-PET FOL)

Apenas ao aproximar o olhar o espectador consegue distinguir, como na gravura sobre o Ceará, o desenrolar de uma ação, qual seja, a do movimento das tropas da WIC em assédio às fortificações portuguesas. A distância em que a cena é apresentada faz com que o olhar facilmente se perca junto aos elementos topográficos da representação. Um forte indício de que tais imagens situam-se mais próximas da topografia do que da história é o título inscrito nos

cartuchos, que orientam a interpretação do registro: *Castrvm Minae* e *Siara*.[81] Em contraposição, nas cenas de batalha naval, os títulos das gravuras apontam para o evento que se representa: *Primum Praelium Navale Inter I Tamaricam et Goianam XII Ianuar* ("Primeira batalha naval entre a Ilha de Itamaracá e Goaianá, 12 de Janeiro", **imagem 2.62**).

Imagem 2.62: *Primum Praelium Navale Inter I Tamaricam et Goianam XII* Ianuar, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 51,4 cm)



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... *Op. cit.*, p. 164 (acervo do Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.476).

Em outras duas gravuras, porém, a tensão entre história e topografia desvela-se de forma mais nítida. Em *Castrum Mauritij ad Ripam Fluminis S. Francisci* (**imagem 2.63**), como o título indica, apresenta-se o São Francisco, tendo ao fundo, no canto direito, o forte Maurício. Cruzando o rio, encontram-se os soldados luso-brasileiros, então liderados pelo Conde de Bagnuolo, batendo em retirada após a derrota em Porto Calvo. A gravura segue de perto o desenho de Frans Post, à exceção da inclusão da letra D, que na legenda está assinalada como *Insulae amoenissimae*.[82] De qualquer forma, o mais significativo da imagem é a junção da representação do espaço, com ênfase ao rio, e a representação de um evento específico. A

[81] Das trinta e uma vistas gravadas no livro, apenas nove apresentam no título a indicação de que tratam de eventos históricos. Entretanto, outras seis gravuras, cujos títulos apontam apenas para a localidade, representam também, ainda que com menor ênfase, as batalhas. São elas: *Castrum Mauritij ad Ripam Fluminis S. Francisci*, *Castrum Minae*, *Siara*, *Sinus Omnium Sanctorum*, *Insula S Thomae* e *Maragnon*.

[82] Vale ressaltar que, nesta gravura, a disposição "padrão" da ordem das explicações de significado na tábula de legendas foge ao padrão, sendo um indício de que o item "D" foi adicionado ao final do processo de produção da chapa, como se vê, aliás, em outras pranchas, como na representação de Luanda.

própria gravura, vale destacar, se insere entre as páginas em que Van Baerle faz a descrição da fuga de Bagnuolo: texto e imagem, portanto, iluminam-se reciprocamente. Há, contudo, uma incongruência na representação pictórica, que aliás já se verificava no próprio desenho de Frans Post (c. 1645): junto à fuga dos luso-brasileiros, se representa no segundo plano o Forte Maurício. Sabe-se perfeitamente que o evento que se desenrola no primeiro plano antecede a ordem de Nassau para a construção da fortificação. Por que a imagem mescla eventos que não são simultâneos no tempo?

Imagem 2.63: ***Castrum Mauritij ad Ripam Fluminis S. Francisci*****, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 39,5 x 50,8 cm)**

Fonte: Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 42 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-19).

Uma pista para o enigma é a pintura de Post, elaborada em 1638, que tem como tema o mesmo rio São Francisco e o Forte Maurício (**imagem 2.64**).[83] Além da presença da icônica capivara no primeiro plano, a grande diferença entre as duas imagens é a ausência, no quadro, dos soldados em fuga cruzando o rio.[84] Fica claro que a pintura, que antecede a execução do desenho em sete anos, enquadra-se nas típicas vistas de Post, cuja ênfase se dá no registro pictórico da topografia. Ao elaborar o caderno de desenhos que serviria de base à confecção das gravuras, é provável que o artífice tenha se valido dos rascunhos feitos *in loco*, acrescendo à representação do lugar – que caracteriza a pintura – a figuração da fuga dos soldados luso-

[83] Frans Post. *Rio São Francisco e Forte Maurício* (óleo sobre tela, 62 x 95 cm), 1638 (Museu do Louvre).
[84] Daniel Vieira. *Topografias Imaginárias. Op. cit.*, p. 150.

brasileiros – presente no desenho (**imagem 2.65**) e na gravura –, atendendo assim a uma demanda específica do livro.[85] A permanência do forte Maurício no desenho, talvez mais do que um equívoco do artífice, pode ter um significado alegórico, como lembra Vieira, *i. e.*, o "de sugerir a presença do general vitorioso".[86] Independente de qual seja a explicação para a presença do forte, importa aqui destacar o processo de elaboração das pranchas do livro de Van Baerle, em que algumas das representações topográficas feitas no Brasil foram adaptadas para figurar "acontecimentos históricos".

Imagem 2.64: [Rio São Francisco e Forte Maurício], Frans Post, 1638 (óleo sobre tela, 62 x 95 cm)

Fonte: Musée du Louvre, INV. 1727

[85] Em alguns escritos sobre Post, partilha-se a hipótese, aliás ancorada na prática dos pintores da época de se deslocar aos campos de batalha para retratar os eventos militares, que ele haveria percorrido todos os lugares em que o Conde havia guerreado, sendo as próprias gravuras, tidas como representações "realistas", prova desse deslocamento. Além da inconsistência referente às datas dos eventos representados por Post – em alguns casos, teria sido impossível para ele estar presente em mais de uma batalha –, os registros textuais e pictóricos conhecidos sobre São Francisco mostram que, se Post eventualmente chegou a acompanhar as tropas neerlandesas, 1) ele teria permanecido com as companhias de Nassau, e não as de Schoppe, responsável por perseguir a cavalo Bagnuolo; 2) sem embargo, se tivesse acompanhado Schoppe, ele não teria chegado a tempo de flagrar a cena que está efetivamente representada na pintura e no desenho, uma vez que quase todas as fontes ressaltam que os luso-brasileiros já haviam cruzado o rio quando da chegada dos neerlandeses; 3) que mesmo se Post, acompanhando Schoppe, tivesse observado a transposição dos soldados luso-brasileiros a tempo de, lápis à mão, registrar o acontecimento, ele ainda assim o teria visto da margem direita do rio, e não na da esquerda, conforme representado pictoricamente; e, por fim, 4) que mesmo se o pintor pudesse ter observado, da margem esquerda, a fuga da tropa luso-brasileira, ele não teria visto, ao fundo, o forte Maurício, construído em tempo posterior.

[86] Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias Imaginárias. Op. cit.*, p. 151.

Imagem 2.65: *Castrum Mauritij*, Frans Post, c. 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 32 x 51,4 cm)

Fonte: British Museum, 1928,0310.90.8 (© The Trustees of the British Museum)

A representação do cerco de Porto Calvo talvez seja o maior exemplo da tensão entre topografia e história no conjunto pictórico moldado para compôr o livro de Barlaeus. Em 1639, Frans Post elaborou uma pintura da localidade, trazendo à tela uma vista ampla da vila e o seu entorno, com o típico predomínio do céu na composição (**imagem 2.66**)[87]. As edificações aparecem distantes, no plano de fundo da representação, destacando-se do verde da vegetação pela predominância do cinza e do marrom. Não fosse a tropa de soldados brasilianos acompanhados pelas suas esposas, marchando em direção à vila, e a representação do cerco pelas tropas neerlandesas poderia passar despercebida. A tempestuosidade do conflito passa ao largo da pintura, cujo tom predominante é dado pelos dois soldados que repousam sob a sombra do ficus.

[87] Veja-se a descrição técnica do quadro feita por Daniel Vieira em *Topografias Imaginárias. Op. cit.*, p. 128-9.

Imagem 2.66: [Porto Calvo], Frans Post, 1639 (óleo sobre tela, 61 x 88 cm)

Fonte: Musée du Louvre, INV. 1729

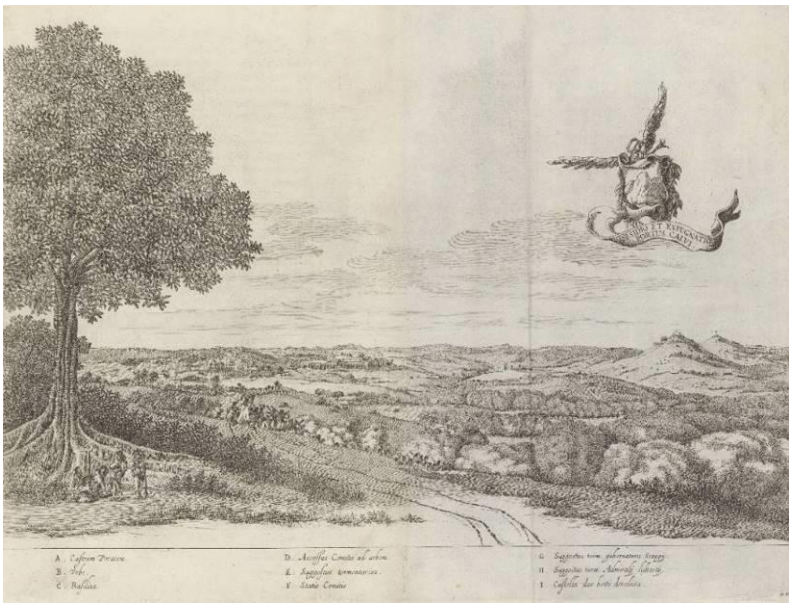
Ao elaborar o desenho que forneceu o modelo para a gravura, Post manteve a estrutura geral da vista, mudando, além do soldado que marcha à frente da tropa indígena,[88] o motivo do primeiro plano: ao invés dos soldados dormindo, quatro soldados entretêm-se numa amena conversa. A inexpressiva representação do conflito, porém, permanece. No desenho, é indiciária a maneira como o artífice nomeia a sua própria representação: *Porto do Calvo* (**imagem 2.67**). Contudo, na transposição de um suporte ao outro, pelas mãos e supervisão de outras pessoas, o título da representação tornou-se *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi* ("Cerco e Conquista de Porto Calvo", **imagem 2.68**).

[88] *Ibidem*, p. 151-2.

Imagem 2.67: *Porto do Calvo*, Frans Post, 1645 (aguada e tinta, sobre traços leves a lápis, em papel, 34,5 x 51,5 cm)

Fonte: British Museum, 1928,0310.90.3 (© The Trustees of the British Museum)

Imagem 2.68: *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi*, [Jan van Brosterhuizen], 1647 (gravura em papel, 38,4 x 51,2 cm)



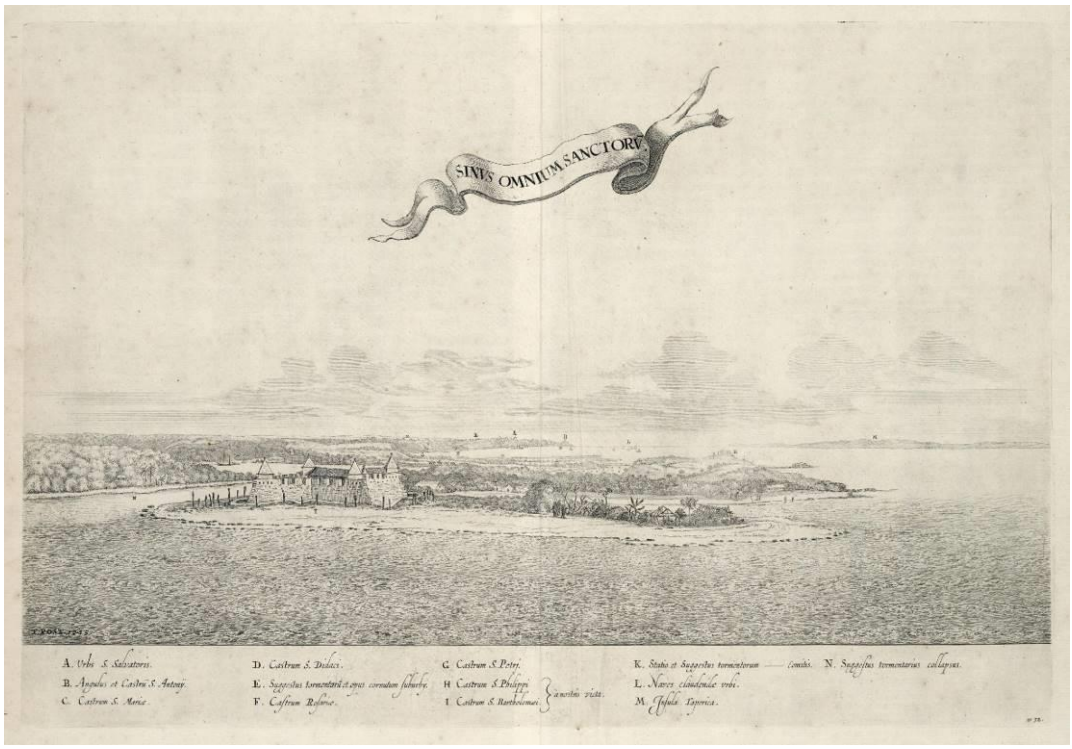
Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 38 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-10)

Os exemplos acima parecem elucidar com clareza a maneira pela qual os registros pictóricos construídos numa modalidade específica – as vistas de Post – são convertidos, através das atuações do artífice, dos gravadores, editores e provavelmente do próprio Nassau, em representações (históricas) das batalhas vencidas pelo Governador-General. O resultado final, porém, revela as contradições inerentes ao processo, não sendo impertinente questionar até que

ponto as representações no livro são de fato adequadas à apresentação dos eventos aos olhos do espectador.

Em um dos registros, contudo, a acentuada distância com que os eventos se desenrolam na imagem coaduna-se com o desfecho negativo da batalha. Na representação da Bahia de Todos os Santos (*Sinus Omnium Sanctorum*, **imagem 2.69**), estão também figuradas as movimentações das tropas da WIC, sob comando de Nassau, durante o fracassado assédio a Salvador em 1638. Na vista, as posições neerlandesas não passam de pequenos pontos ou letras, tão longínquas que estão do olhar do espectador. A própria escolha de se representar a Bahia a partir dessa posição, em que Salvador deixa de ser a localidade central a se observar, é reveladora dos objetivos e interesses subjacentes à imagem.

Imagem 2.69: *Sinus Omnium Sanctorum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... *Op. cit.*, p. 78 (imagem digital extraída do exemplar da Koninklijk Bibliotheek, 1043 B 14)

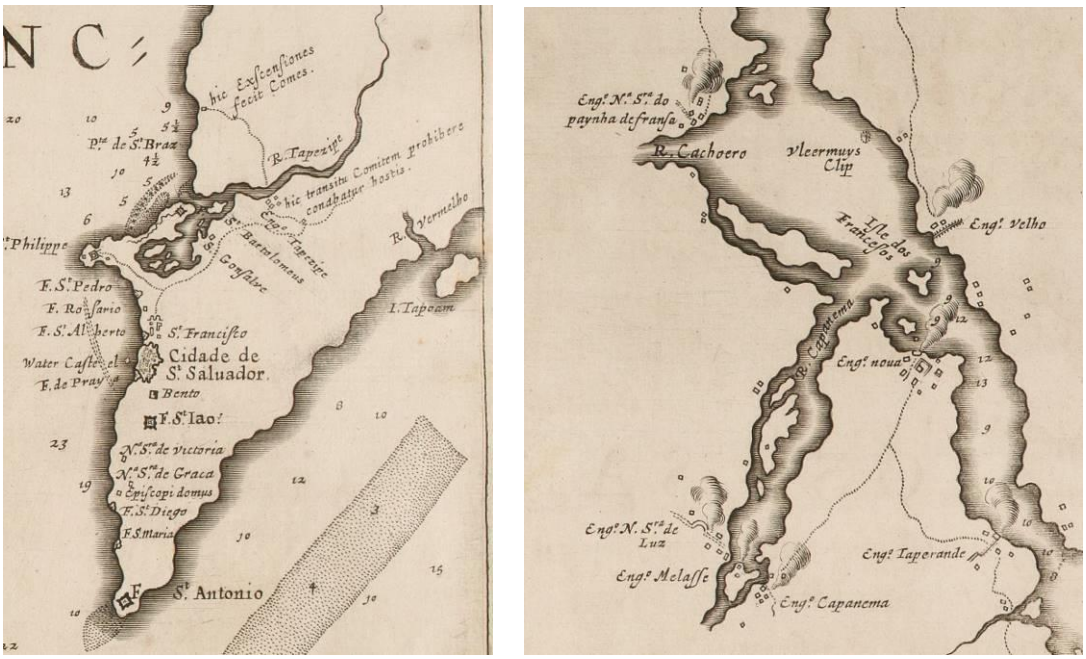
No mapa que acompanha a vista, há aliás uma singular sobreposição temporal de eventos não simultâneos. A carta *Sinus Omnium Sanctorum* (**imagem 2.70**) está inserida na seção em que Barlaeus descreve a fracassada tentativa de conquistar Salvador. A representação pictórica, entretanto, não mostra apenas os locais de desembarque e o trajeto em terra feito pelo exército do Conde, mas também os engenhos do Recôncavo que foram incendiados pelos

neerlandeses. Ocorre, entretanto, que os ataques que viriam assolar a estrutura produtiva baiana, tal qual representados na carta, se deram apenas em 1640, no âmbito da ação do almirante Lichthart. Por que, então, representar esses dois eventos na mesma carta? E, mais importante, por que inseri-la na narração de um cerco, liderado por Nassau, que veio a fracassar? A carta não faz nenhuma distinção temporal sobre cada evento: eles aparecem como se tivessem ocorrido no mesmo período. O espectador pode, portanto, ser levado a concluir que, apesar de não conseguir conquistar Salvador, Nassau ao menos impingiu uma contundente derrota aos moradores luso-brasileiros.

Imagem 2.70: *Sinus Omnium Sanctorum*, anônimo, 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 78 (imagem digital extraída do exemplar da BNF, RESERVE IE-14-PET FOL)

Imagem 2.71: Detalhes da carta *Sinus Omnium Sanctorum*, anônimo, 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... *Op. cit.*, p. 78 (imagem digital extraída do exemplar da BNF, RESERVE IE-14-PET FOL)

Das 59 imagens que compõem o conjunto pictórico de *Rerum per octennium in Brasilia*, dezesseis dedicam-se à figuração de batalhas. Nos eventos em que Nassau tomou parte em pessoa, as legendas das vistas e dos mapas sempre apontam as posições assumidas pelas companhias por ele comandadas, como no mapa sobre a Bahia de Todos os Santos. Em *Praelium Prope Portum Calvum* (**imagem 2.72**), Post chega até mesmo a identificá-lo de forma singular no campo de batalha, indicando-o com o número 6 (*Comes*, de acordo com a legenda):

Imagem 2.72: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... *Op. cit.*, p. 36 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-8)

Por outro lado, no mapa sobre o cerco de Porto Calvo (*Portus Calvus*), o autor exclui a participação de Arcizsewski, o qual, como vimos nas outras representações sobre o evento, sempre havia sido figurado com destaque (**imagem 2.73**). As companhias comandadas por

Lichthart e Schoppe, no entanto, não deixam de ser representadas. Por que apenas o coronel polonês foi excluído do conjunto de oficiais que comandaram a operação?

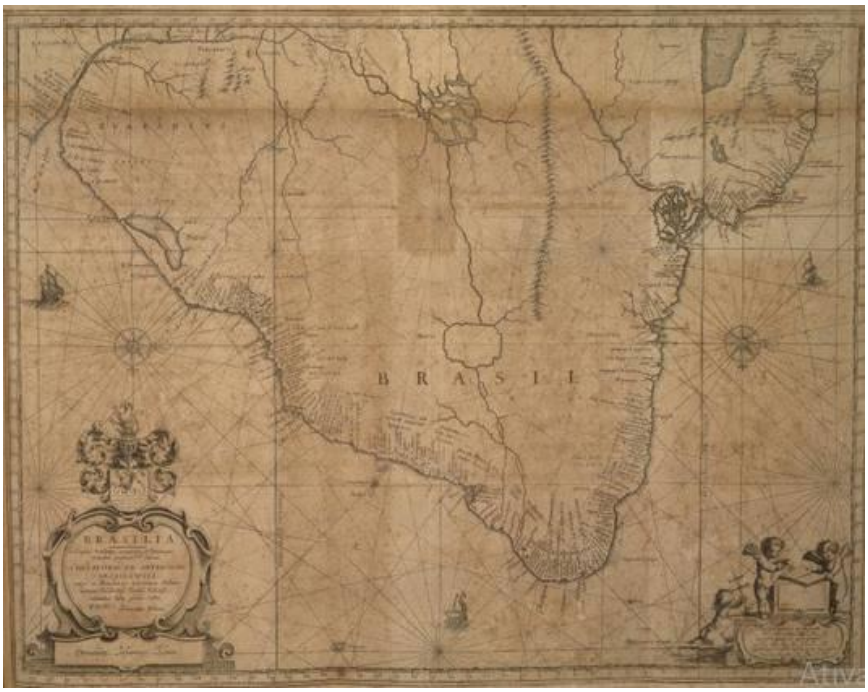
Imagem 2.73: *Portus Calvus*, anônimo, 1647 (gravura em papel, 39,2 x 50 cm)

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... *Op. cit.*, p. 76 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-9)

A rivalidade entre Nassau e Arciszewski muito provavelmente explica tal omissão.[89] É bom lembrarmos, todavia, que num dos exemplares de *Mauritiados* (1647),[90] livro que traz o poema épico de Franciscus Plante em homenagem a Johan Maurits, incluiu-se o mapa *Brasilia* com a dedicatória a Arciszewski (**imagem 2.74**).

[89] GAWIC, p. 272.
[90] Sobre o livro Mauritiados, além de ocasionais menções na historiografia, poucos estudos minuciosos foram feitos, à exceção do artigo de R. A. Eekhout, "The Mauritias. A neo-Latin epic by Franciscus Plante". BOOGAART, Ernst van den; HOETINK, H. R. WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. Essays on the occasion of the tercentenary of his death. 's Gravenhage: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979, p. 377-393.

Imagem 2.74: *Brasilia*, anônimo, 1647



Fonte: Franciscus Plante. *Mavritiados libri xii. Hoc estrerum ab illustrissimo heroe ioanne mavritio, comite nassaviae*... Leiden: Officina Ioannis Maire / Amsterdam: Iannem Blavium, 1647 (exemplar digital da Biblioteca di Cremona, nº FA.3.6.29, disponível no Google Books)

O livro de Plante, publicado no mesmo ano que o de Barlaeus e comercializado com o auxílio da mesma tipografia – a de Joan Blaeu –, traz gravuras que haviam sido produzidas para o *Rerum per octennium in Brasilia*.[91] Como mostra a Tábula de imagens, há em *Mauritiados* vinte e três gravuras, compostas por dois retratos – o de Nassau e o de Franciscus Plante –, o mapa *Tabula Geographica Brasiliae* – que corresponde às quatro pranchas do mapa de Marcgraf – e vinte vistas – extraídas das trinta e uma feitas por Frans Post. Vale destacar que nessas vistas estão incluídas todas as representações em que há a figuração de um evento (a vinda e a partida da comitiva de Nassau; os quatro dias da batalha naval de 1640; as duas gravuras com as batalhas em Porto Calvo; a fuga dos luso-brasileiros pelo rio São Francisco; os ataques ao Ceará, Maranhão, Elmina, Salvador e São Tomé; e o incêndio aos engenhos da Bahia de Todos os Santos), além da representação de Olinda, Dillenburg, a cidade Maurícia, Luanda e Paraíba.

[91] É fácil perceber que as chapas foram concebidas para o *Rerum per octennium in Brasilia* e não *Mauritiados* pelos números das pranchas: elas mantêm a sequência que condiz com a ordem de aparecimento no primeiro livro, e não no segundo.

Entretanto, não são todas as versões que dispõem das imagens indicadas na Tábula: no exemplar da Biblioteca pública de Lyon, por exemplo, não há nenhuma gravura;[92] no livro depositado na Biblioteca de Cremona, além da ausência dos dois retratos, temos, no lugar das quatro pranchas da *Tabula Geographica Brasiliae*, o mapa *Brasilia*, com a referida dedicatória a Arciszewski. A insólita inclusão de um mapa dedicado a um dos adversários de Nassau pode ser o resultado de uma decisão de ordem prática, como a diminuição do número de gravuras, o que reduziria o custo do livro.

Além das obras publicadas em 1647, há outros objetos que fazem o elogio às ações guerreiras de Nassau. São conhecidas duas medalhas feitas em sua homenagem: a de 1658, que traz o seu retrato em perfil no anverso e o brasão de armas no reverso, já incluso o pingente com a ordem do Elefante[93]; e a de 1640, em celebração à batalha naval contra o Conde da Torre, comemorada pelos neerlandeses como uma verdadeira vitória (**imagem 2.75**).[94] Neste exemplar, além da representação de seu retrato, envolto com os dizeres "Maurício, conde de Nassau, General do Brasil"[95], encontra-se no reverso a figuração dos navios em combate. No mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, publicado em 1647 sob os auspícios de Nassau, também se faz a representação da batalha naval de 1640, na forma de quatro cenas dispostas ao longo das costas de Itamaracá ao Rio Grande (**imagem 2.76**).[96]

---

[92] Franciscus Plante. *Mavritiados libri xii. Op. cit.* (exemplar digital da Biblioteca pública de Lyon, disponível no Google Books). A ausência das gravuras, porém, pode ser explicada pelo recorte das pranchas por um dos usuários.
[93] Anônimo. *Johan Maurits Nassau Princeps* (medalha de prata, 4,9 cm x 17,87 g), 1658. Cf. Gerard van Loon. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen*. *Op. cit.*, p. 381-2. O exemplar encontra-se disponível para consulta no acervo do Rijksmuseum, NG-VG-1-871.
[94] Anônimo. *Maurits Graef van Nassau Generael van Brasil* (medalha de prata, 4,8 x 4,3 cm / 36 g), 1640. Cf. *Ibidem*, p. 254. A imagem reproduz o exemplar depositado no Scheepvaartmuseum, S.0332(02). Há também um exemplar no acervo do Itaú Numismática.
[95] No original em neerlandês: *Maurits Graef van Nassau Generael van Brasil*.
[96] Georg Marcgraf. *Brasilia qua parte paret Belgis* (gravura em papel, 124,6 x 169 cm). Amsterdam: Joan Blaeu, 1647 (Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111).

Imagem 2.75: *Maurits Graef van Nassau Generael van Brasil*, anônimo, 1640 (medalha de prata, 4,8 x 4,3 cm / 36 g)

Fonte: Scheepvaartmuseum, S.0332(02)

Imagem 2.76: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647

Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

Há, por fim, as edições de bolso de 1659 e 1660, em alemão e em latim, do livro *Rerum per octennium in Brasilia*. As duas publicações, que trazem gravuras miniaturizadas das vistas publicadas na edição em fólio de 1647, incluem também um pequeno mapa intitulado *Theile von America und Africa, worin zu sehen die Conquesten der Niderlander*, carta que mostra as conquistas neerlandesas nos dois continentes (**imagem 2.77**).[97] A imagem, inserida num livro em rememoração aos feitos de Nassau, recoloca a questão da dimensão espacial na construção dos feitos militares, figurados aqui numa escala atlântica, escala da glória de Nassau.

[97] Casparis Barlaei. *Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum, sub praefectura illustrissimi comitis I. Mauritii Nassoviae etc. comitis*, ... Clivis: ex Officina Tobiae Gilberling, 1660, p. 1.

Imagem 2.77: ***Theile von America und Africa, worin zu sehen die Conquesten der Niderlander*****, anônimo, 1660 (gravura em papel, 15,7 x 12,8 cm)**

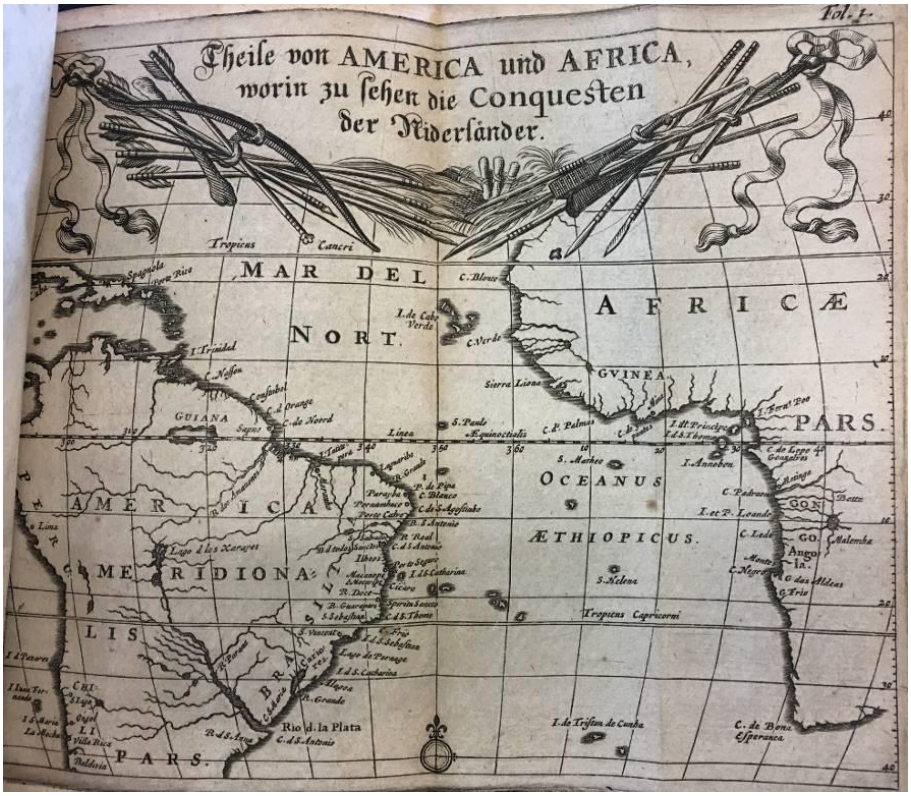


Foto: Casparis Barlaei. *Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum, sub praefectura illustrissimi comitis I. Mauritii Nassoviae etc. comitis*, ... Clivis: ex Officina Tobiae Gilberling, 1660, p. 1 (foto do exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP)

2.5 Considerações finais

O presente capítulo ocupou-se das representações pictóricas feitas nas Províncias Unidas sobre os agentes da guerra ligados à causa neerlandesa. Na primeira seção, buscamos compreender de que maneira os diretores da Companhia das Índias Ocidentais, organização responsável por conduzir a expansão colonial no Atlântico, engajaram-se na produção de um discurso visual sobre a guerra contra o inimigo ibérico. Vimos, em primeiro lugar, que o artefato pictórico preferencial foi o impresso avulso com texto e gravura, para o qual os diretores contavam com o auxílio de editores e gravadores em Haia e Amsterdam. A edição desses impressos, por mais que estivessem restritos às vitórias da WIC, não se limitavam apenas às batalhas de "primeira grandeza": eventos secundários eram saudados em momentos políticos e econômicos adversos. Além disso, chamamos atenção para a ausência de um registro pictórico que singularizasse a Companhia em relação aos seus diretores. As imagens referentes às vitórias da WIC sempre apontavam, num primeiro plano do discurso, aos seus oficiais.

Essa peculiaridade abriu espaço, por sua vez, à valorização das ações dos oficiais contratados pela Companhia. No âmbito da produção pictórica ligada aos diretores, isso se deu com a representação, por meio de inscrições, legendas, topônimos e medalhões com retratos, dos principais oficiais que conduziam as tropas (ou frotas) na frente de batalha. Aos poucos, porém, com a dilatação e difusão da produção pictórica nas Províncias Unidas, os oficiais passaram a assumir o centro das representações. Isso se explicita na inversão que algumas imagens trazem entre, de um lado, retrato e cena de batalha, e, por outro, entre ação guerreira e representação do lugar. De qualquer forma, a ampla inserção pictórica dos almirantes da WIC no circuito de artefatos e no repertório de representações está na base do chamado "culto aos heróis navais", que teve seu ápice na segunda metade do século XVII.

Embora os registros pictóricos atribuam ênfase e protagonismo aos grandes oficiais, procuramos mostrar de que maneira os soldados e marinheiros comuns eram figurados nas cenas de batalha. O anonimato e a simples expressão numérica que caracteriza o registro textual são expressos pictoricamente na representação típica, sem traços fisionômicos, na qual os combatentes aparecem por meio dos blocos de companhias. Todavia, também localizamos em algumas ocasiões a figuração miniaturizada de soldados destacados, a executar um feito militar grandioso ou anedótico. Essa forma de representar, que muitas das vezes pode escapar ao olhar dos espectadores, traduz um decoro pertinente à representação de soldados e marinheiros comuns. Tais imagens singularizam condutas que, mais do que valorizar um indivíduo, são portadoras de significados moralizantes.

Ocupamo-nos também das representações pictóricas em que os eventos atlânticos são associados a Frederik Hendrik. Observamos que as vitórias da WIC figuraram no rol de feitos do *stadhouder*, a despeito de sua pequena interferência nas batalhas. Tal apropriação assemelha-se muito à produção da reputação guerreira de um monarca. Chama atenção, em particular no livro de Isaac Commelin, a ausência de referências pictóricas às vitórias da VOC, que reforçam o significado e a importância das nove gravuras com as vitórias da WIC. Não obstante, no discurso "canônico" dos feitos de Hendrik constituído no longo prazo, as ações europeias acabaram por suplantar os feitos atlânticos.

Johan Maurits, por fim, não se deixou representar apenas como um nobre-humanista, conforme usualmente é lembrado, mas também como um nobre-guerreiro. Esse é o sentido com que grande parte de seus retratos foram confeccionados, mas que também está subjacente às obras que elogiam o seu octênio no Brasil. Nelas, há uma especial atenção à representação do espaço, representação esta que, realçando a novidade das terras por ele percorridas, com seus aspectos positivos e negativos, amplifica as glórias militares conquistadas. Entretanto, essa

ênfase na representação do espaço, cujo ápice são os registros topográficos de Frans Post, acaba por vezes por não colocar em evidência as ações guerreiras do próprio Governador-General. Durante o processo de confecção das pranchas que viriam a compor o livro de Van Baerle, os artífices envolvidos esforçaram-se por realçar o caráter histórico das representações pictóricas, o que pode ser constatado a partir da comparação com os primeiros registros de Post.

3. A CONSTITUIÇÃO PICTÓRICA DA ALTERIDADE NAS REPRESENTAÇÕES NEERLANDESAS DA GUERRA

Entre as várias obras que compõem o acervo do Instituto Brennand, há uma taça feita a partir do mesocarpo do coco, e ornamentada com motivos de prata, que se destaca pelas duas imagens figuradas ao redor de sua superfície lateral. Em uma das faces encontramos uma cena de batalha entre soldados com feições e indumentárias europeias, de um lado, e indígenas, do outro. Portando piques, escudos, estoques e mosquetes, os combatentes brancos confrontam-se com os soldados nus, de adereços de penas nas cabeças, lanças e arcos nas mãos. Ao virarmos a taça em 180º, no entanto, descortina-se na face oposta uma outra imagem, com sentido menos belicoso que a primeira. As tropas europeias e indígenas, cada uma com seus armamentos respectivos, perfilam-se cada qual em uma das extremidades da cena. Sabemos, pelo alferes a portar uma bandeira com três faixas horizontais, que se trata neste contexto de soldados da Companhia das Índias Ocidentais. No primeiro plano, ao centro, dois dos representantes neerlandeses, trajando túnicas – uma provável alusão aos ministros religiosos calvinistas – oferecem aos chefes ameríndios um livro aberto – ao que tudo indica, uma Bíblia. O gesto parece selar uma aliança entre as partes, fundamentada justamente pela "palavra de deus". Na parte inferior da primeira face, encontra-se a inscrição em latim "HOC EST BELLVM BRISILIANI" (numa tradução livre, "Esta é a guerra dos brasileiros"), enquanto que no lado oposto a sentença "PAX VINCITVR BELLVM" ("A paz vence a guerra") encerra o sentido de leitura do objeto.

A cena figurada faz referência, portanto, a uma das primeiras justificativas da expansão marítima neerlandesa no Atlântico: a aliança com os povos indígenas. A Bíblia e as armas aparecem como o elemento de mediação entre as partes, ao menos aos olhos dos neerlandeses. Com isto, objetivava-se impedir o avanço do catolicismo na América e compor um conjunto de pactos militares contra as forças Habsburgas. (**imagem 3.1**).

Imagem 3.1: [Taça de coco e prata], anônimo, s.d. (29 cm de altura)

Fonte: Acervo do Instituto Ricardo Brennand, Recife, Pernambuco, Brasil (número de registro RB 00530). Foto de Wheldson Rodrigues Marques.

O artefato em questão tematiza o estatuto das relações entre as tropas neerlandesas e as populações autóctones da América. O avanço militar no Atlântico, durante o século XVII, colocou os combatentes da Companhia das Índias Ocidentais em contato direto não apenas com os soldados ibéricos, mas também com os ameríndios e africanos. Os inimigos e aliados da WIC, por conseguinte, também foram alvo das representações pictóricas confeccionadas pelos artífices sediados nas Províncias Unidas. Os lugares-comuns mobilizados e os significados destas figurações constituem a matéria do presente capítulo.

Em primeiro lugar, serão analisadas as disputas entre neerlandeses e ibéricos pela construção das representações hegemônicas dos eventos atlânticos. Nosso objetivo é compreender quais são as características desses artefatos, seus temas, elementos e personagens e, mais importante, os diálogos pictóricos entre eles existentes. Em seguida, dedicaremos seções específicas para tratar das formas de representação neerlandesa dos combatentes ibéricos, indígenas e africanos. Deseja-se compreender quais foram as características projetadas nos soldados de cada “tipo” étnico, suas práticas militares e suas relações com os neerlandeses.

Serão investigadas as transformações na representação desses vários combatentes no transcurso do conflito, em especial nos momentos de mudanças políticas e diplomáticas.

Em síntese: este capítulo versa sobre a representação do "outro". Como a guerra, suas práticas e rivalidades refrataram a maneira como os neerlandeses enxergaram os outros povos que participaram do conflito?

3.1 A guerra de imagens entre as Províncias Unidas e a Monarquia Espanhola

Escreveo, & pintou, & pintou em tudo o q[ue] escreveo.
Rafael de Jesus, *Castrioto Lusitano* (1679)[1]

Neste jogo de palavras, Rafael de Jesus censura os supostos excessos da obra de Caspar van Baerle. No trecho em questão, o frade beneditino acusa o autor de *Rerum per octennium in Brasilia* de exagerar o número de combatentes portugueses aquartelados em Porto Calvo, durante o cerco comandado por Johan Maurits van Nassau-Siegen. Insinua, portanto, que o historiador neerlandês haveria faltado com a verdade para amplificar o feito do Governador-General. A maneira com que Rafael de Jesus constrói sua crítica desvela alguns dos sentidos que o verbo "pintar" carregava no Portugal de seiscentos. Se o primeiro termo remete à ideia de descrição visualizante, feita por meio de palavras, o segundo traz uma conotação negativa, de exagero ou falta de verdade, própria àqueles pintores e poetas que, como lembraria Raphael Bluteau no início de setecentos, "representaõ o que querem, & como querem".[2] A frase coloca em questão, uma vez mais, a diferença entre verdade e verossimilhança, bem como o regime próprio a que estariam submetidos os registros da história, de um lado, e os da poesia e pintura, de outro.[3]

A passagem citada em *Castrioto Lusitano*, todavia, vai além dos significados possíveis do verbo "pintar". Ela desvela uma outra dimensão da guerra entre ibéricos e neerlandeses, qual seja, a que se deu por meio de textos e imagens, e que tinha por objeto a disputa pelos sentidos dos acontecimentos militares.

---

[1] Rafael de Jesus. *Castrioto Lusitano, Parte I, entrepresa, e restauração de Pernambuco, e das capitanias confinantes* [...]. Lisboa: Craesbeck de Mello, 1679, p. 142.
[2] Raphael Bluteau. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico [...]*. Volume 6. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721, p. 517.
[3] Não nos esqueçamos, porém, que o próprio Rafael de Jesus se vale das técnicas de amplificação que tanto critica em Van Baerle.

Van Baerle, que morreu em 1648, não pôde assim defender-se das acusações feitas pelo frade beneditino. Isso não significou, entretanto, que o historiador tenha deixado de censurar os autores "inimigos". Quando escreveu *Rerum per octennium in Brasilia*, muito já se havia escrito nas Províncias Unidas, em Portugal e na Espanha sobre os conflitos no Atlântico. Ao tratar dos acontecimentos relativos às batalhas navais de janeiro de 1640, o autor anuncia que irá reproduzir na sequência a própria versão espanhola sobre o ocorrido:

> "[...] aqueles que combatem entre os espanhóis, vendo-lhes mais de perto os desastres, referiram o que passo a dizer, para valer a verdade tanto pela confissão dos contrários quanto pela nossa."[4]

A descrição apresentada põe em evidência as ações valorosas dos combatentes neerlandeses, ao mesmo tempo em que censura o comportamento dos comandantes ibéricos. Não obstante o uso do discurso inimigo, Van Baerle coloca em questão a sua veridicidade, assim sentenciando:

> "Temo asseverar se esta narração dos espanhóis diz rigorosamente a verdade."[5]

O arremate do humanista é agudo: até mesmo o registro espanhol, reputado como falso e tendencioso, confirma a vitória neerlandesa.

*

Durante toda a guerra entre neerlandeses e ibéricos, artífices de ambos os lados corriam a pintar os acontecimentos militares por meio de relações de sucessos e gravuras de cenas de batalha. Logo após o desfecho do confronto entre as armadas do Conde da Torre e de Willem Loos (1640), por exemplo, produziram-se textos e imagens que reivindicavam, cada um à sua maneira, a vitória na empresa. Nos territórios da Monarquia Espanhola vieram à luz ao menos três publicações: a transcrição de uma carta[6], uma relação de sucessos[7] e um poema.[8]

---

[4] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 179.
[5] *Ibidem*, p. 181.
[6] Anônimo. *Traslado de vna carta, embiada del Brasil à vn Cauallero desta Corte, dandole cuenta de las grandes vitorias que han tenido las armas Catolicas de su Magestad D. Felipe IIII, nuestro señor* […]. Publicado em Madrid por Catalina de Barrio y Angulo [s. d.].
[7] Anônimo. *Svcessos de la Armada que fve al Brasil, y el largo viage que tuuieron por tierra. Dase cuenta de los encuêtros que tuuieron con el Olandes* […]. Publicado em Sevilha por Nicolas Rodriguez [1640].
[8] Anônimo. *Relación muy verdadera de los felices sucesos que ha tenido el señor don Fernando Mascareñas General de la Armada de Portugal.* […]. Publicado em Barcelona por Sebastian y Iame Mateuad, 1640.

Em *Svcessos dela Armada qve fue al Brasil y el largo viaje que tuuieron por tierra*, publicada por Nicolas Rodriguez,[9] afirma-se que a armada, "despues de derrotada" por "yr falta de aguada"[10], havia aportado nos Baixios de São Roque, desembarcando mil e quinhentos homens. O relato trata, em verdade, do avanço das tropas de Luís Barbalho Bezerra em território ocupado pelo inimigo, ressaltando-se as peripécias e agruras a que foram submetidas, bem como as refregas em que lá se envolveram contra as companhias da WIC. Ao contrário, portanto, do que o título do impresso poderia sugerir, nada se fala das vicissitudes navais da armada em si, mas do zelo com que os soldados de Barbalho estariam a cumprir "con grandissimo animo" os desígnios de "su Magestad".

Já o poema, impresso em Madrid e Barcelona, declara a vitória da armada, cantando os feitos do Conde da Torre, Fernando de Mascarenhas, sem esquecer-se de mencionar a morte do "General de Olanda" durante o confronto marítimo. Com cores descreve a renhida batalha, exaltando o valor dos combatentes, ao mesmo tempo em que compara os "olandeses", rebeldes ao céu e ao Rei, a brasas (*tizones*) do inferno.[11] Para o seu autor, Fernando havia iniciado a restauração de Pernambuco, assegurado o domínio católico no Brasil e defendido a rota da Índia:

De suerte, que el Olandes
a su pesar y despecho
desta vez queda de suerte
llegado al vltimo estremo.
Que mas no alçarà cabeça,
ni los pies pondrà en el puesto
de Pernambuc, cuya plaça
dà passo al Indiano puerto.
Que el experto General,
con tan prospero sucesso
frustra el disinio al Rebelde
en proseguir con su intento.
Que era de ocupar la plaça,
y hacer señor y dueño

---

[9] Anônimo. *Svcessos de la Armada que fve al Brasil, y el largo viage que tuuieron por tierra. Op. cit.*

[10] Embora seja possível compreender a passagem como uma confissão do insucesso marítimo da armada, creio que o sentido de "derrotada" aqui refira-se à mudança de rota que a armada foi obrigada a fazer pela falta de água. O trecho completo é: "Despves de derrotada nuestra Armada por yr falta de aguada, la fuymos a hazer los baxos de San Roque, veynte y dos léguas abaxo del Rio Grande, donde se resoluiò echar em tierra mil y quinientos hombres." Cf. *Idem*.

[11] "Retumba en tiro de bronce, / y el ayre de humo se ciega, / que Olandeses son tizones / del infierno, y asi humean". Em outra parte: "O fiera nacion peruersa, / rebelde a tu Rey, y al cielo, / que por Brasiles te abrasas / en las llamas del infierno?" *Idem*. O efeito visualizante das passagens remete à cor da casa de Orange-Nassau: o laranja avermelhado.

del Brasil, y de la India
contra el Catolico Reyno.[12]

Paralelamente, nas Províncias Unidas publicaram-se ao menos três relações (*verhael*)[13] e uma gravura sobre os mesmos acontecimentos.[14] A ênfase das descrições neerlandesas, conforme os textos de *Auctentyck Verhael* e de Van Baerle bem mostram, está nas sucessivas batalhas navais ocorridas no litoral da Nova Holanda, as quais são representadas como vitórias da armada da WIC. De um lado, ressalta-se o número das embarcações inimigas (os registros variam entre oitenta e seis e oitenta e sete velas), o tamanho e o poderio dos galeões de guerra, bem como a quantidade dos combatentes mobilizados pelo monarca habsburgo. Por outro, realça-se a capacidade da diminuta frota neerlandesa em frustrar o ataque ibérico, impedindo o desembarque do grosso das tropas e expulsando (com a ajuda do mau tempo) as embarcações restantes. A gravura de Cornelis Dankertz (**imagem 3.2**) volta-se precisamente para o confronto marítimo ocorrido entre 12 e 17 de janeiro de 1640, ignorando também a presença das companhias comandadas por Barbalho no território da Nova Holanda. Numa sucessão de pequenas cenas dispostas nos dois mapas que compõem a gravura, Dankertz figura no litoral das capitanias conquistadas dezenas de navios a expelir fumaça e travar combate, colocando aos olhos do espectador o perigoso assédio a que a colônia esteve sujeita. Nas descrições textuais e pictóricas neerlandesas, o significado da vinda da armada ibérica repousa, portanto, nos reveses que lhe foram impostos ao longo da costa. É o mesmo sentido com que, anos mais tarde, Blaeu e Frans Post representariam pictoricamente "as batalhas navais de janeiro de 1640", conforme vimos nos capítulos anteriores (**imagens 1.71, 2.62, 2.75 e 2.76**).

---

[12] *Idem*.
[13] Anônimo. *Auctentyck Verhael van't remarcquabelste is voorgevallen in Brasil, tusschen den Hollantschin Admirael Willem Cornelizs, ende de Spaensche Vloot*. [...]. Publicado em Amsterdam por Jan van Hilten, 1640 (este texto foi traduzido por Zacharias van der Hoeven e publicado na RIHGB, tomo 92, vol. 146, de 1922, páginas 169-179). *Copye Ofte Cor tende waerachtigh verhael van't gene ghepasseert is soo te Water als te Lande sint de komste ende vertreck van de Spaensche Vloot in Brasil* [...]. Publicado em Amsterdam por Francoys Lieshout, 1640; *Cort Verhael, Vande ordre die sijne Conincklicke Majesteyt van Spagnien aen syn Generalissimo den Graef de la Torre inde Bay de todos los Sanctos gegeven heeft* [...]. Publicado em Amsterdam por Jan van Hilten [s. d.].
[14] Cornelis Dankertz. *Eygentlyke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westijndien* (gravura em papel, 23,4 x 33,5 cm). Amsterdam, 1640 (acervo do Atlas van Stolk, 15913).

Imagem 3.2: ***Eygentlyke Afbeeldinge van de Cust tusschen C. S. Augustyn ende Rio Grande in Westijndien*****, Cornelis Dankertz, 1640 (gravura em papel, 23,4 x 33,5 cm)**

Fonte: Atlas van Stolk, 15913

Noutros combates, verificou-se uma dinâmica semelhante. Quando em 1631 a armada comandada por Antonio de Oquendo confrontou-se com a de Adriaen Jansz Pater, editores espanhóis e neerlandeses publicaram relações de sucessos a reivindicar, cada um ao seu estado, a vitória. Em Middelburg, cidade da Zelândia, o editor Zacharias Roman produziu no mesmo ano um impresso intitulado *Een cort ende warachtich verhael vande vermaerde Seestrijdt en loffelijcke Victorie / die Godt Almachtich verleent heeft de Generale West-Indische Compagnie* [...].[15] O texto traz em pormenor a batalha ocorrida nas proximidades de Abrolhos em 12 de setembro, descrevendo sobretudo a ação destemida e valorosa de Pater. A despeito de enfrentar uma frota superior em navios, artilharia e tripulação, o *Generael* da WIC ainda assim teria ordenado o ataque, emparelhando sua embarcação com a capitânea espanhola comandada por Oquendo. Sem ignorar o incêndio que acometera a almiranta neerlandesa, a descrição de *Een cort ende warachtich verhael vande vermaerde Seestrijdt en loffelijcke Victorie* enumera cada

[15] Anônimo. *Een cort ende warachtich verhael vande vermaerde Seestrijdt en loffelijcke Victorie / die Godt Almachtich verleent heeft de Generale West-Indische Compagnie / onder 't beleyt vanden Manhaften Admirael Generael Adriaen Ianssen Pater, ende Vice-Admirael Maerten Tyssen, teghen de Spaensche Armade / onder 't beleyt van Don Antonio Doquendo Buscayn, geschiet op de Cust van Brasil / op de hoochte van 17. Graden / ontrent 50. Mijlen bezuyden ofte boven de Bahia de todos los Sanctos / indesen Jare 1631*. Middelburg: publicado por Zacharias Roman, 1631.

uma das embarcações ibéricas afundadas ou capturadas, buscando assim comprovar que o saldo final da refrega havia sido favorável à Companhia. A morte de Pater, decorrente de sua decisão em permanecer no navio em chamas, é exaltada como uma ação abnegada e heroica, um verdadeiro sacrifício pela pátria.[16]

Em Sevilha, também em 1631, foi publicada por Francisco de Lyra a *Relacion de la iornada que la Armada de su Magestad à hecho al socorro del Brasil, y batalla que entre ella, y la de los Estados de Olãda se dieron* [...].[17] Como um espelho da relação neerlandesa, o texto espanhol apresenta aos leitores o poderio da armada inimiga, não deixando porém de elogiar o próprio almirante Pater, "por cuyo valor y buenos sucessos los Estados [neerlandeses] estimavan a medida de lo que aquel dia pudimos los Españoles conocer que merecia."[18] A valorização do inimigo, no entanto, articula-se no texto como um habitual artifício de amplificação da vitória espanhola. O embate entre as embarcações de Pater e Oquendo é ponto central da relação, tendo por ápice a descrição do roubo do estandarte neerlandês e a morte do general da WIC, o qual, após pular do navio em chamas, "murio ahogado desesperado". O mesmo evento é, assim, descrito de maneira diametralmente oposta.

Uma vez de volta à Europa, Oquendo teria encomendado a Juan de la Corte a confecção de quatro pinturas sobre a vitória em Abrolhos, ofertando-as ao rei Felipe IV. Os quadros, hoje divididos em várias coleções, estiveram depositados até 1734 no Real Alcázer de Madrid, palácio em que residiam os monarcas espanhóis. A série traz os sucessivos momentos em que as armadas se encontram, tomam suas posições de batalha e emparelham-se, travando intenso canhonaço. Em destaque nas composições encontra-se a figuração das naus dos almirantes, representando-se na última tela o fatídico incêndio da embarcação neerlandesa, já desprovida de seu galhardete – um emblema da vitória espanhola (**imagem 3.3**).[19]

---

[16] O autor não deixa de explorar a proximidade dos vocábulos *Pater* e *Patria* e o sentido em latim do nome do almirante: "O grooten Pater voor het Patria! O vermaerde Heldt!" (Ó grande pai para a Pátria! Ó célebre herói!) *Idem*.

[17] Anônimo. *Relacion de la iornada que la Armada de su Magestad à hecho al socorro del Brasil, y batalla que entre ella, y la de los Estados de Olãda se dieron en doze de Septiembre, deste año de 1631. en diez y ocho grados de altura a la bãda del Sur de la equinocial, y paraje de los Abrojos. Es traslado de la que se embió a su Magestad.* Sevilha: publicado por Francisco de Lyra, 1631.

[18] *Idem*.

[19] O conjunto de pinturas que representam a batalha naval entre Oquendo e Pater foi tema de uma recente exposição no Museu Naval de Madrid (26 de outubro de 2017-07 de janeiro de 2018). Com o inequívoco título "A vitória de Pernambuco", reuniu as quatro pinturas atribuídas a Juan de la Corte, além de um quinto quadro, com autoria desconhecida, que faz parte de uma série de cópias que teriam sido feitas a pedido do próprio Antonio de Oquendo. A curadora Clara Zamora Meca informa que nas quatro pinturas tidas como originais encontra-se a assinatura de Juan de la Corte (*juan de la Corte fecit*). Ademais, em decorrência do incêndio que assolou o Real Alcázer de Madrid em 1734, as telas tiveram de ser recortadas durante a remoção às pressas, o que explica assim a ausência de parte das legendas na seção inferior. Zamora, por fim, chama atenção para os cartuchos nos cantos inferiores esquerdos, acréscimos do século XIX que suprem a ausência das legendas perdidas. Não pude acessar as pinturas

Imagem 3.3: [Batalha naval de Abrolhos em 12 de setembro de 1631], Juan de la Corte, c. 1632 (óleo sobre tela, 150 x 224 cm)

Fonte: Coleção particular (imagem extraída do Museo Naval de Madrid)

A maneira seletiva e partidária das representações confeccionadas também moldou a forma como o ataque neerlandês em Porto Rico seria lembrada em cada Estado. Em *Historie ofte Iaerlijck Verhael*, Johannes de Laet descreve a ação de Boudewijn Hendricksz em 1625 na ilha caribenha, destacando o "arrojo" do almirante da WIC em invadir o porto de San Juan, cuja barra era bem guarnecida pela artilharia do castelo de *San Felipe del Morro*. De Laet compara o episódio ao ataque protagonizado por Francis Drake décadas antes, afirmando que Hendricksz lhe havia superado por ter invadido o porto com menor dano.[20] Conforme discutido no capítulo precedente, há no livro de De Laet uma planta de Porto Rico (*Grondt-Teeckening vande stadt*

originais, consultando-as apenas por meio de reproduções digitais de qualidade mediana. A despeito de tais restrições, e mesmo considerando as informações detalhadas de Zamora, ainda assim questiono se as quatro pinturas tidas como originais de De la Corte formam efetivamente a série sugerida na exposição. Em primeiro lugar, há de se destacar a diferença de luz e tonalidades com que o céu e o oceano são representados, se contrastamos as pinturas um e quatro (mais claros), com a segunda e terceira (mais escuros). Além disso, os algarismos romanos inscritos na parte superior esquerda não seguem a ordem proposta pela exposição: as pinturas um e quatro estão marcadas como "Nº I" e "Nº II", enquanto os quadros dois e três apresentam apenas os algarismos "II" e "III", respectivamente. Outro elemento significativo, que parece dividir os quadros no mesmo pareamento sugerido, é a rosa dos ventos: nas pinturas um e quatro, o Norte encontra-se levemente inclinado, enquanto nas pinturas dois e três a sua linha está paralela à linha do horizonte. Há, por fim, a própria incongruência do sequenciamento das caravelas que carregam açúcar: se entre as telas um, dois e três elas vão gradualmente se afastando da refrega, ao ponto em que na terceira elas encontram-se quase que fora da vista do espectador, na pintura quatro as caravelas estão relativamente próximas da batalha. Cf. Clara Zamora Meca. "La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del Almirante Oquendo". *Ars magazine: revista de arte y colecionismo*, 2016, nº 31, p. 108-118. As imagens podem ser consultadas no sítio do Museu Naval de Madrid: https://fundacionmuseonaval.com/_Temporales/site-pernambuco/index.html (acesso em 20/05/2019).

[20] Johannes de Laet. "Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes [...]". *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, volume XXX, 1912, p. 98-9.

em kaasteel Porto Rico ende gelegenheyt vande haven), na qual se apresenta a cidade de San Juan sob o domínio neerlandês, bem como as obras de cerco ("*onse approchen*") à fortaleza espanhola.

Esta não é, entretanto, a única gravura do livro dedicada à expedição de Boudewijn Hendricksz.[21] Junto à planta mencionada, há também uma gravura intitulada *Porto Rico*, na qual se representa uma vista da porção sul da ilha (**imagem 3.4**). A imagem é acompanhada por duas representações do castelo de *San Felipe del Morro*, fortaleza que resistiu à dominação neerlandesa em San Juan. Na primeira representação, vê-se o castelo em sua disposição original, antes do cerco imposto por Hendricksz, enquanto a segunda imagem apresenta o castelo após o assédio neerlandês. É o que informam as inscrições dos pergaminhos que encimam cada representação: *Arx cvm sva tvrri*, na primeira ("Fortaleza com sua torre"), e *Arx post tvrrim a nostris deiectam*, na segunda ("Fortaleza após a torre ter sido derrubada pelos nossos"). Voltando o olhar para a vista inserida logo abaixo, o espectador encontra *San Felipe del Morro* sem a torre: uma marca na paisagem do ataque a San Juan pelas forças da Companhia.

Imagem 3.4: *Porto Rico*, anônimo, 1644 (gravura em papel, 25,6 x 33 cm)

Fonte: Johannes de Laet. *Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie*. Leiden: Abraham Elzevier, 1644, p. 59 (John Carter Library, 03502-3)

[21] Aspecto que merece destaque, uma vez que o livro não possui grande variedade de gravuras.

A presença neerlandesa na ilha, todavia, foi efêmera. Em menos de dois meses após a conquista de Porto Rico, as tropas do Governador Juan de Haro, à princípio sitiadas em *San Felipe del Morro*, forçaram a retirada de Boudewijn Hendricksz. A ação do militar espanhol foi tema de um quadro encomendado a Eugenio Cajés (1575-1634), pintor da corte de Felipe IV. A tela viria a compor a sequência de doze cenas de batalha do *Salón de Reinos*, aposento do Palácio do Bom Retiro construído no início da década de 1630 para abrigar o trono do monarca espanhol. Sede das cortes gerais, nele tiveram lugar muitas das audiências reais e das peças de teatro da corte. Ricamente decorado, as séries de telas pintadas que o ornamentavam construíam uma impactante mensagem política dirigida aos visitantes do palácio, convidados a testemunhar os feitos do reinado de Felipe IV. Atribui-se ao próprio Conde-Duque de Olivares a seleção dos temas representados no *Salón*.

Em 1634, Cajés recebeu a incumbência de executar duas telas para o aposento: a representação da expulsão dos neerlandeses de Porto Rico e a expulsão dos neerlandeses da ilha de San Martín.[22] Entretanto, em dezembro do mesmo ano, o pintor madrilenho veio a falecer, deixando a primeira tela – e muito provavelmente a segunda – inacabadas. Há registros de que os pintores Antonio Puga e Luis Fernández finalizaram no início do ano seguinte o quadro de Cajés. A pintura traz, em destaque no primeiro plano, a representação de dois *hidalgos*, um deles (o homem à esquerda) o governador Juan de Haro, conferenciando sobre o andamento da batalha entre as forças espanholas e neerlandesas. Esta se desenrola logo atrás dos dois militares e apresenta a fuga dos soldados da WIC em direção ao mar, aonde se encontram suas embarcações. Ao fundo, vê-se alguns dos edifícios de San Juan, postos em chamas durante o saque promovido pelas tropas de Hendricksz (**imagem 3.05**).[23]

---

[22] Infelizmente, esta é a única das telas do *Salón de Reinos* cujo paradeiro se desconhece.

[23] As informações referentes à atribuição de autoria foram retiradas do próprio sítio do Museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-recuperacion-de-san-juan-de-puerto-rico/eab9b019-55d4-49f4-9df6-3b49c63b93cb (acesso em 21/05/2019).

Imagem 3.5: [A expulsão dos neerlandeses da ilha de Porto Rico], Eugenio Cajés, [Antonio Puga] e [Luis Fernández], c. 1634-5 (óleo sobre tela, 290 x 344 cm)

Fonte: Museo del Prado, inv. P000653

Invasão e expulsão, conquista e restauração: anos após o desfecho da batalha de Porto Rico, artífices neerlandeses e ibéricos demarcavam o significado do evento em linhas divergentes, colocando em evidência ações e personagens (Boudewijn Hendricksz x Juan de Haro) diversos. O mesmo se deu com a batalha de Salvador: muito tempo depois da conquista da cidade pela frota do almirante Jacob Willekens, os gravadores neerlandeses ainda representavam o feito neerlandês. Muitas das imagens feitas eram emulações ou simples cópias da gravura elaborada por Visscher e Gerritsz, como a prancha do livro de De Laet (apresentada no capítulo anterior). Ainda na década de 1680, Nicolaes Visscher mantinha no estoque da oficina exemplares impressos da gravura confeccionada por seu avô.[24] Paralelamente, com a ascensão do prestígio de Piet Hein, a representação da conquista de Salvador passou a ser recorrentemente figurada no rol de feitos do almirante da WIC, mantendo-se viva no imaginário neerlandês décadas e séculos depois do ocorrido.

Na Monarquia Espanhola, a restauração da capital do Estado do Brasil disparou igualmente a produção de numerosas representações pictóricas. Em Portugal, ainda no ano de 1625, o livro *Iornada dos Vassalos*, de Bartolomeu Guerreiro, trazia a gravura da batalha pela

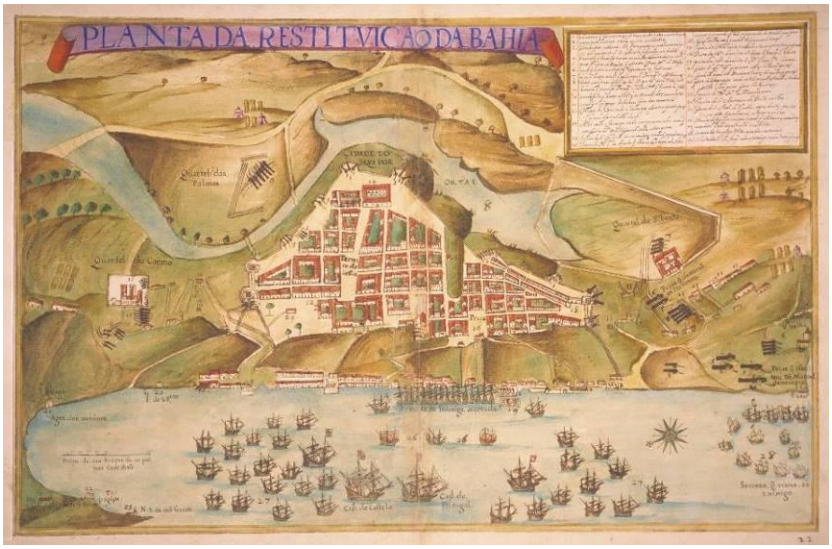
[24] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic:* Print Culture and the Making of Dutch Brazil. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017, p. 190.

restituição de Salvador, elaborada por Benedictus Mealius (**imagem 3.6**). Seis anos depois, o cartógrafo português João Teixeira Albernaz também elaborou uma imagem sobre o evento, incluindo-a no códice manuscrito intitulado *Estado do Brasil* (**imagem 3.7**). Com enquadramentos muito parecidos, as representações trazem a disposição das tropas espanholas ao redor de Salvador, além da chegada da armada de Fradique de Toledo Osório em frente à cidade.

Imagem 3.6: ***Philippo Avgvsto Lvsitano Monarchae Africo Aethiopico Arabico Persico Indico Brasilico Felicitas et Gloria*, Benedictus Mealius, 1625 (gravura em papel, 18,7 x 25,5 cm)**

Fonte: Bartolomeu Guerreiro. *Iornada dos Vassalos da Coroa de Portugal pera se recuperar a cidade de Salvador* (...). Lisboa: por Mattheus Pinheiro, 1625 (objeto digital, BN Portugal)

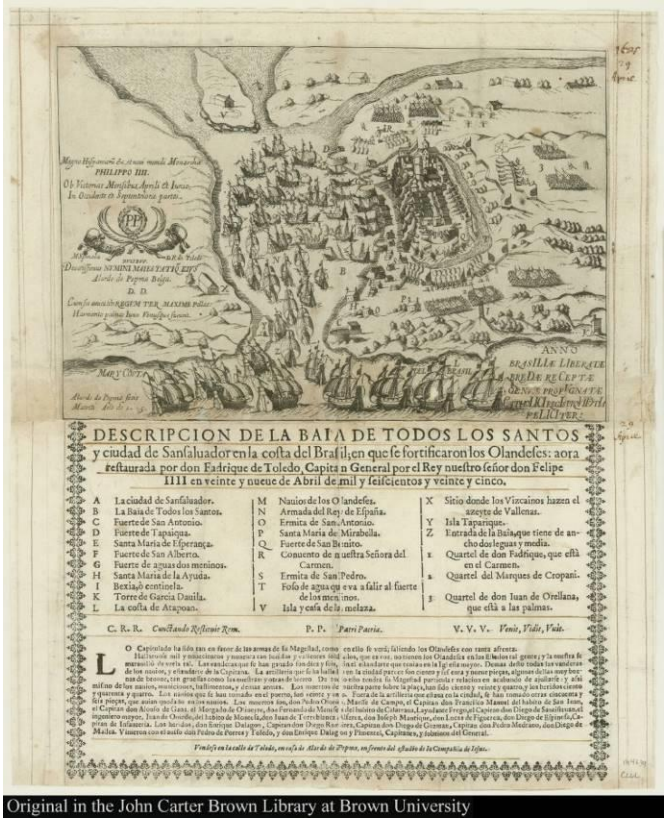
Imagem 3.7: ***Planta da Restitvição da Bahia*, João Teixeira Albernaz, 1631**



Fonte: *Estado do Brasil*. Lisboa, 1631

Na Espanha, o gravador Alardo de Popma publicou um impresso intitulado *Descripcion de la baia de todos los santos y ciudad de Sansaluador en la costa del Brasil; en que se fortificaron los Olandeses, aora restaurada por don Fradique de Toledo* [...], na qual se insere uma cena da batalha entre as tropas habsburgas e as da Companhia (**imagem 3.8**). A despeito da carta, cuja representação topográfica em nada se assemelha à Bahia de Todos os Santos, chama atenção a dedicatória do editor ao monarca espanhol Felipe IV, que faz referência às duas principais vitórias obtidas em 1625 – Breda e Salvador. Nela se vê os braços de Ambrogio Spínola e Fradique de Toledo – os oficiais que lideraram as duas campanhas – ostentando duas folhas de palmas, no centro das quais figura-se o laurel com a sigla P.P. (*Patri Patriae*). Ao rei Felipe IV, em última instância, caberiam as glórias pela "liberação do Brasil".

Imagem 3.8: ***Descripcion de la baia de todos los santos y ciudad de Sansaluador en la costa del Brasil; en que se fortificaron los Olandeses, aora restaurada por don Fradique de Toledo*** **[...], Alardo de Popma, 1625 (gravura em papel, 42,5 x 35,2 cm)**



Fonte: Acervo da John Carter Brown Library, 99-06

Mas essa não é a única representação pictórica em que à figura do monarca se associaria a imagem da restauração de Salvador. Em 1634, Juan Bautista Maíno (1581-1649), um frade dominicano cujas habilidades de pintura eram amplamente apreciadas na corte

madrilenha, foi encarregado de confeccionar uma tela que representasse a ação de Fradique de Toledo. A pintura, finalizada no ano seguinte, viria a compor o ciclo de batalhas do *Salón de Reinos*. Em muitos aspectos, todavia, a representação de Maíno destaca-se das demais, a começar pela cena do primeiro plano: é o único dos doze quadros do *Salón* em que não se apresenta, de forma imediata, o oficial vitorioso. Ao invés de Toledo, figura-se um soldado ferido, amparado por um companheiro, a receber os cuidados de uma mulher com véu branco. À sua frente encontra-se outra mulher, em vestes vermelhas, acompanhada por três crianças.[25] Os intérpretes do quadro tendem a associar a cena a uma passagem da peça de Lope de Vega, *El Brasil Restituído* (1625):

> ¡Oh duro y sangriento Marte,
> ay, Musas, entristeceos
> porque a don Diego Ramírez
> le pasa una bala el pecho!
> Notable ha sido la herida;
> pero no querrán los cielos
> que muera, aunque su valor
> viviera en la fama eterno.[26]

Ainda segundo a interpretação, a mulher a acudir Diego Ramírez deveria representar uma habitante de Salvador, portanto luso-brasileira, conferindo à cena um significado político mais amplo: a solidariedade entre os súditos das diversas partes da Monarquia representaria a própria União de Armas, ambicioso projeto do Conde-Duque de Olivares. Essa mesma ideia parece estar replicada na figuração dos dois galeões mais destacados da baía, possivelmente navios de Castela e de Portugal (**imagem 3.9**).

Outro aspecto que coloca a pintura de Maíno em destaque é a representação de Felipe IV, coroado por Minerva e por Gaspar de Guzmán, o Conde-Duque de Olivares. O monarca e seu valido, pisando sobre as alegorias da Discórdia, da Heresia e da Hipocrisia, estão figurados numa tapeçaria apresentada por Fradique de Toledo aos combatentes derrotados, prostrados de joelhos. No plano posterior da imagem, a cidade de Salvador se distingue no horizonte pelo leve contorno dos edifícios. O lugar, a armada ibérica e a batalha tornam-se, portanto, elementos

---

[25] A representação da mulher com as três crianças pode ser uma alegoria da caridade. Esta e outras hipóteses explicativas do quadro, apresentadas nos próximos parágrafos, se baseiam na conferência de Jaime García Maiquez, "La recuperación de Bahia de Todos los Santos, de Fray Juan Bautista Maino" (Museo do Prado, 03/12/2017). Ela está disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=ucK53Md0ZuM (acesso em 23/05/2019).

[26] Lope de Vega. *El Brasil Restituído*. Elena Esperanza Haz Gómez, Elías Serra Martínez (edição bilíngue). Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2011, p. 53.

secundários dentro de uma representação construída não somente para elevar a figura do monarca espanhol, mas sobretudo a de Olivares.[27]

Imagem 3.9: [A recuperação de Salvador], Juan Bautista Maino, c. 1634-1635 (óleo sobre tela, 309 x 381 cm)

Fonte: Museo del Prado, inv. P000885

Embora tenhamos destacado a atuação dos artífices sediados nos países beligerantes, a disputa pictórica pela construção dos sentidos das batalhas transcendia as fronteiras das Províncias Unidas e da Monarquia Espanhola. No contexto dos conflitos religiosos da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), os eventos ocorridos no Atlântico também eram acompanhados com interesse pelas comunidades católicas e protestantes das várias regiões da Europa. Nos Países Baixos meridionais ou nas áreas do Sacro-Império, por exemplo, verificou-se a produção de dezenas de impressos, reproduzindo gravuras e descrições textuais, com a celebração das vitórias espanholas ou neerlandesas. Em 1625, por exemplo, publicou-se em Frankfurt a sexta parte do Tomo I da obra *Thesaurus Philo-Politicus*, de Daniel Meisner, onde há uma vista de Salvador sob o domínio da WIC. Com o mote *Haec Maxima Dona Vigescunt* na parte superior da imagem, a cidade, já com seus estandartes neerlandeses, é apresentada tendo ao topo um

[27] Um dos indícios que fundamentam essa interpretação vem da radiografia a que a obra foi submetida, responsável por revelar algumas das modificações compositivas: durante a execução do quadro, Maíno elevou a altura de Olivares, que na disposição final está ligeiramente mais alto do que Felipe IV. Jaime García Maiquez, "La recuperación de Bahia de Todos los Santos, de Fray Juan Bautista Maino". *Op. cit.*

frasco alado com uma serpente, oferecido por uma mão a sair das nuvens.[28] Assim como "saúde", "engenho" e "sorte", descritos na *alma* do emblema urbano, são dons ou presentes de Deus, também a concretização da conquista neerlandesa da capital do Estado do Brasil é apresentada como uma dádiva do Salvador (**imagem 3.10**).[29]

Imagem 3.10: *Haec Maxima Dona Vigescunt*, Eberhard Kieser, 1625 (gravura em papel, 14,8 x 19 cm)

Fonte: Daniel Meisner. *Thesaurus philo-politicus, hoc est*: emblemata sive moralia politica, figuris aeneis incisa, et ad instar albi amicorum exhibita, versibus quoque latinis ac rhytmis germanicis conscripta [...]. Frankfurt: Eberhard Kieser, 1625, PARS 6.

---

[28] "Haec Maxima Dona Vigescunt", prancha 33, em: Daniel Meisner. *Thesaurus philo-politicus, hoc est*: emblemata sive moralia politica, figuris aeneis incisa, et ad instar albi amicorum exhibita, versibus quoque latinis ac rhytmis germanicis conscripta [...]. Frankfurt: Eberhard Kieser, 1625, PARS 6.

[29] Rubem Amaral, com a ajuda de Beatriz Antón Martínez, propõe a tradução do mote (*inscriptio*), corpo (*subscriptio*) e explicação (*explicit*, que figura na parte final dos volumes) dos emblemas de Salvador e Olinda. Cf. "Salvador e Olinda nos emblemas urbanos do *Thesaurus Philo-Politicus* de Daniel Meisner e Eberhard Kieser". *IMAGO* (Revista de Emblemática y Cultura Visual), nº 9, 2017, p. 177-187. Reproduzimos, aqui, os referentes a Salvador. Mote: Haec Maxima Dona vigescunt [Estes dons prevalecem especialmente]. Corpo, em latim: Corporis, Ingenii donis, Sortisque coruscat / Si quis; haec tria sunt maxima dona Dei [Se alguém brilha pelos dons do corpo, do engenho e da sorte, deve estes três dons especialmente a Deus]; e alemão: Wer Grundt, klug und von gutem Glück / Der hat von Gotts drey schöner Stück: // Melcher sie nun von Ihm kan habn, / Der hat fürwar die grösten Gabn [Quem permanece firme, prudente e com boa sorte, recebe de Deus três belas coisas: / As quais só Dele pode receber, pois na verdade é Ele quem possui os maiores dons]. Explicação: *Salvatoris oppidum in Brasilia. Haec maxima dona vigescunt. Manus, è nube porrecta, vrinale preferens, in quo vermis natat, innuere videtur, secundam valetudinem, rectam rationem, aequabilem vitam summa hominis esse bona* [Cidade do Salvador no Brasil. Haec maxima dona vigescunt. Uma mão se projeta de dentro de uma nuvem e mostra um urinol dentro do qual vê-se que flutua um verme, denotando que a boa saúde, um juízo reto e uma vida estável são os maiores bens do homem]. Em seu artigo, Amaral avança, valendo-se também das contribuições de Pedro Germano Leal, na decodificação dos possíveis significados do frasco (ou urinol), do qual sai um verme (ou uma serpente), conjecturando se tratar ou da ideia de saúde, ou de inteligência, de qualquer forma oferecida pela mão divina. Também observa a relação entre o nome da localidade (Salvador) e o tema do mote (os dons de Deus). Todavia, ao colocar em dúvida se há alguma ligação entre o emblema e os elementos históricos e geográficos, parece desconsiderar o sentido religioso que a conquista de uma cidade católica poderia adquirir para o público protestante da Europa Central.

Em 1630, naquela que seria a quinta parte do Tomo II do *Thesaurus Philo-Politicus*, o gravador e editor Eberhard Kieser – Daniel Meisner já havia falecido – incluiu um emblema urbano, segundo Rubem Amaral gravado por Johann Eckard Löffer, denominado *Olinda de Phernambuco*. O mote da composição é a expressão latina *Insunt meliora latentque*, que numa tradução livre significaria "O melhor está no interior e oculto".[30] Se no plano de fundo observa-se a cidade de Olinda, também figurada já com as bandeiras neerlandesas, no primeiro plano encontra-se a representação de um livro suntuoso, que Amaral supõe tratar-se da Bíblia. Na alma do emblema, o significado do mote é ampliado, reforçando-se a ideia, espelhada na representação do dito livro, que para além de uma bela superfície o melhor encontra-se no interior. Amaral, com pertinência, chama atenção para a ligação entre o sentido geral do emblema e o próprio nome de Olinda ("Ó, linda!"). O autor, porém, não estabelece a relação existente entre, de um lado, o sentido do mote e o nome da vila e, do outro, o evento ocorrido no próprio ano de 1630, *i.e.*, a conquista da localidade pela Companhia das Índias Ocidentais. Dessa forma, seria para além da louvada beleza de Olinda (litoral/costa) que os neerlandeses encontrariam a verdadeira riqueza e prosperidade: a indústria açucareira da capitania de Pernambuco (interior a dentro). Tal como em Salvador, a expansão neerlandesa no Atlântico, que se faz em detrimento da monarquia habsburga, é assimilada dentro do contexto global da Guerra dos Trinta Anos. Vale observar que, nos dois casos, o *Thesaurus philo-politicus* utiliza as gravuras de Visscher como fonte (**imagem 3.11**).[31]

---

[30] *Idem*.

[31] Sobre o emblema de Olinda, Rubem Amaral assim traduz as inscrições textuais. Mote: *Insunt meliora latentque* [O melhor está no interior e oculto]; corpo em latim: *Exteriora nitent auro perpicta crocoque, / Sed meliora latent corio cooperta sub isto* [O exterior brilha realçado pelo ouro e a púrpura, / Mas o melhor permanece oculto debaixo disso]; em alemão: *Ob schon der bund ist wohl geziert, / Mit buckeln und clausurn formirt. // Der inhalt doch viel besser ist / Im Buch, wann mann das selbig liest* [Embora a encadernação Oh seja bem elegante, / adornada com brochos e fechos. // O conteúdo é muito melhor quando a própria pessoa lê o livro]; *explicit*: *Olinda in Phernambuco. Insunt meliora lalentque. Innen Schöner als aussen*» [Internamente mais bela que externamente]. «*Schöne Gestalt / juste proportion / gleich, mässige Glieder des Leibs / lieblich Keden / und Geberden / siehren den Menschen nicht wenig / Viel mehr aber Weissheit / Tugent / Geschicklichkeit / so inwendig im Gemuth verborgen / und von aussen nit mag gesehen weden* [Bonita forma / proporção exata / membros do corpo regulares / fala e gestos amorosos / acrescentam bastante às pessoas / muito mais pela sabedoria / honesta / com habilidade / internamente escondida que não pode ser vista de fora].

Imagem 3.11: ***Insunt Meliora Latentque*, Johann Eckard Löffer, 1630 (gravura em papel, 13,3 x 17 cm)**

Fonte: Daniel Meisner. *Thesaurus philo-politicus, hoc est*: emblemata sive moralia politica, figuris aeneis incisa, et ad instar albi amicorum exhibita, versibus quoque latinis ac rhytmis germanicis conscripta [...]. Frankfurt: Eberhard Kieser, 1630

Na escala europeia, onde católicos e protestantes prolongavam suas querelas no plano da disputa retórico-pictórica, as cópias e emulações entre os artífices eram a regra. Sem embargo das características particulares dos mercados editoriais e de pinturas, bem como das *culturas visuais* específicas, as representações das cenas de batalha eram feitas *grosso modo* dentro dos preceitos comuns à Arte da Pintura, o que permitia a reutilização e reelaboração das vistas, retratos, sinais gráficos e alegorias elaborados pelos "rivais".[32] Havia, portanto, um circuito intervisual no qual os objetos pictóricos mantinham um diálogo estreito. Veja-se, por exemplo, a quantidade de cópias e emulações feitas a partir da gravura de Visscher e Gerritsz, discutidas ao fim do primeiro capítulo. Essas reproduções não se limitaram aos impressos que descreviam a vitória neerlandesa: algumas das gravuras confeccionadas para celebrar a restituição de Salvador pela armada de Fradique de Toledo também se valeram do modelo produzido pelos artífices sediados em Amsterdam. Este foi o caso do editor Wilhelm Peter Zimmerman, de Augsburgo (**imagem 3.12**): no lugar dos navios de guerra da WIC, o gravador figura no primeiro plano um embate frontal entre galés neerlandesas e ibéricas, cada qual com suas tripulações armadas de arcabuzes e espadas.

[32] Em todo o caso, resta ainda a questão: até que ponto valem as fronteiras das culturas visuais "nacionais"?

Imagem 3.12: ***Kurtze Erzehlung was gestalt die Stadt S. Saluator / sampt der Baya Totos los Sanctos Neben andern Vöstungen von der Spannisch unnd Portugesisch mit Sturm erobert / unnd die Holländer mit grossem verlurst abgetriben worden,*** **Wilhelm Peter Zimmerman, [1625] (gravura em papel, 33 x 41,5 cm)**

Fonte: Atlas van Stolk, 6952

Neste circuito intervisual em escala europeia, os objetos pictóricos não somente disputavam os sentidos dos acontecimentos militares: eles mesmos constituíam um campo de batalha particular, pictórico portanto, no qual cada artífice buscava superar o oponente em engenhosidade e agudeza. Em outras palavras: não se tratava apenas de uma guerra de imagens pelas representações hegemônicas, mas também *entre* as imagens. Tal dimensão de disputa e provocação, perpassando as representações pictóricas da guerra, era própria aliás do gênero *empresa*, conforme destaca João Adolfo Hansen:

> "o corpo das empresas tinha dupla função: era um ornamento do soldado e um desafio moral lançado ao adversário como um 'conceito heróico' marcial, mas não cruel"[33]

É dentro dessa disputa ou jogo retórico, construído pictoricamente, que as cortes de Felipe IV e de Frederik Hendrik confeccionaram algumas de suas medalhas comemorativas, como as produzidas após a passagem de Oquendo pelo Brasil. Em 1631, quando da chegada a

[33] João Adolfo Hansen. "Alguns preceitos da invenção e elocução metafóri cas de emblemas e empresas".*Revista Chilena de Literatura*,nº 85, November 2013, p. 43-73.

Madrid das notícias sobre a batalha entre as esquadras neerlandesa e ibérica, os espanhóis celebraram a vitória de Oquendo também por meio de uma medalha (**imagem 3.13**). Em seu anverso, vê-se o retrato do monarca, acompanhado da inscrição "Felipe IV, Rei Católico das Espanhas e das Índias, 1631" (*Philippus IIII, Hispaniarum Indiarumque Rex Catholicus. 1631*). No reverso da medalha, encontra-se a representação da passagem bíblica de Juízes 14, 1-11, em que Sansão, dias após destroçar o leão com as próprias mãos, retira de sua boca um favo de mel. A imagem é acompanhada da expressão latina *Dulcia, sic meriut* ("Doçura, tão merecida"), fornecendo a pista para a interpretação da medalha: Felipe IV, um novo Sansão, destroça as Províncias Unidas – representada pela alegoria do Leão Belga –, e de sua boca retoma a doçura, metáfora do Brasil açucareiro.[34]

Imagem 3.13: Medalha de prata em comemoração à vitória naval de António de Oquendo em 1631

Fonte: Museu Histórico Nacional, RJ (foto do livro de Paulo Herkenhoff (org.). *O Brasil e os holandeses, 1630-54*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999, p. 25)

Os neerlandeses, segundo Gerard van Loon, cunharam uma medalha em resposta, tendo como motivação o ataque neerlandês aos navios de Oquendo quando do retorno de sua esquadra à Europa. O anônimo produtor da medalha neerlandesa teve, porém, a contraparte espanhola como referência (**imagem 3.14**). No anverso do objeto, encontramos também um retrato, agora o de Frederik Hendrik, *stadhouder* das Províncias Unidas, com a inscrição "Frederik Hendrik, com a graça de Deus Príncipe de Orange e Conde de Nassau" (*Fredericus Henricus, Dei Gratia Princeps Auricae, Comes Nassaviae*). No reverso, mais uma vez a figura

[34] A interpretação é avalizada por Gerard van Loon, colecionista do século XVIII que descreve a medalha e elabora semelhante interpretação. In: *Beschryving der Nederlandsche historipenningen* [...]. 's Gravenhage: Christiaan van Lom, Isaac Vaillant, Pieter Gosse, Rutgert Alberts e Pieter de Hondt, 1726, p. 195-6. A medalha pode ser encontrada nos acervos do Museu Histórico Nacional (RJ) e do Museu de História Marítima da Inglaterra.

do Leão, agora, porém, como protagonista de um ataque às Colunas de Hércules, alegoria da extensão espacial do poder Habsburgo. Faz-se aqui menção, evidentemente, ao *motto* de Carlos V (*Plus Ultra*), quem, segundo a própria interpretação de Van Loon, reivindicava haver transposto as Colunas de Hércules, de Gibraltar para as Índias Ocidentais. Embaixo do leão lemos a inscrição "Concussit Utramque" ("Abalou as duas"), em reforço à imagem do ataque que o leão faz aos pilares. Também no reverso encontramos outra inscrição: "Herculeas Ultra Extulit Columnas" ("Retirou para além das colunas de Hercules").[35]

Imagem 3.14: [Medalha em comemoração à vitória contra os espanhóis], Aert Verbeeck, 1631 (medalha de prata, 5 cm x 45,57 g)

Fonte: Rijksmuseum, NG-VG-1-700

Dinâmica semelhante se estabelece entre os livros de Caspar van Baerle e de Francisco de Brito Freyre, a *Nova Lusitânia*. No frontispício da obra de Freyre, há a imagem de um navio português do qual saem duas cordas amarradas a dois pilares destruídos e postos ao chão – uma vez mais em alusão às colunas de Hércules. O navio também traz gravado em sua lateral o seguinte lema, *Qua non patet orbis*, desconstrução ou negativa do *motto* de Johan Maurits van Nassau-Siegen (*Qua Patet Orbis*), que por sua vez aparece inscrito tanto no retrato do conde quanto no frontispício de *Rerum per Octennium in Brasilia*. A gravura do livro de Freyre inclui também guirlandas com a representação de frutas locais – tais quais às que aparecem no mapa de Marcgraf editado por Blaeu – e a figura do tatu, uma típica alegoria da América. Este quadro de referências auxilia o espectador a situar em que região do globo a ação do navio português se desenrola. O sentido geral da imagem não poderia ser mais claro: as armas de Portugal obstam a expansão neerlandesa (**imagem 3.15**).[36]

---

[35] Gerard van Loon. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen* [...]. *Op. cit.*, p. 201.
[36] Francisco de Brito Freire. *Nova lusitania*: história da guerra brasílica. Lisboa: Joao Galrao, 1675. A destruição das colunas de Hércules, entretanto, pode ter um significado duplo: se, de um lado, coaduna-se com o sentido do

Imagem 3.15: Frontispício de *Nova lusitania*, anônimo, 1675

Fonte: Francisco de Brito Freire. *Nova lusitania*: história da guerra brasílica. Lisboa: Joao Galrao, 1675

3.2 A representação neerlandesa dos súditos da Monarquia Espanhola

A representação dos espanhóis nas descrições neerlandesas das guerras atlânticas seguiu os mesmos lugares comuns produzidos à época do início da Revolta. Foi nesse período que se gestou nas Províncias Unidas uma virulenta legenda negra espanhola, baseada em larga medida nos relatos sobre a colonização da América. O historiador Benjamin Schmidt, em *Innocence Abroad*, discute as formas pelas quais os defensores da causa neerlandesa construíram a imagem da tirania espanhola, apresentando as estratégias discursivas dos habitantes das Províncias Unidas.[37] Os panfletos de cariz polêmico escritos por Willem van Orange e seus correligionários valeram-se de textos como o de Bartolomé de Las Casas para demonstrar o caráter violento do governo habsburgo nos Países Baixos, justificando-se, assim, a resistência contra Felipe II e seus representantes. As narrativas das atrocidades cometidas pelos espanhóis no Novo Mundo foram habilmente manejadas e apropriadas para, de um lado, vilipendiar o monarca espanhol e, do outro, congregar os neerlandeses na luta contra a Inquisição, o desrespeito aos privilégios locais e a brutalidade do *Raad van Beroerten*.[38]

---

lema *Qua non patet orbis*, por outro ela poderia fazer referência ao fim do domínio espanhol ao qual o Estado do Brasil e o Reino de Portugal estiveram submetidos.

[37] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad*. The Dutch Imagination and the New World, 1570-1670. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

[38] Conhecido como *Conseil des Troubles*, o tribunal instituído em 1567 quando da chegada de Alba em Bruxelas ficou marcado pela implacável punição aos envolvidos nos atos iconoclásticos do ano anterior, dando ensejo ao início da Revolta Neerlandesa. *Ibidem*, p. 80-1.

É dentro desse contexto da Revolta, portanto, que as imagens da crueldade, perfídia, vilania, ganância, soberba e covardia espanholas são criadas.[39] A América se converte num espelho, que reflete a tirania espanhola e a inocência neerlandesa. Uma das figuras que sintetizam essas características é a do próprio "conquistador", ávido por poder e riquezas e impiedoso no trato com o outro. Alguns panfletos da década de 1570, por exemplo, retratam a ação espanhola nos Países Baixos valendo-se do tema da conquista, representando o Duque de Alba como um verdadeiro conquistador. A aspiração habsburga à Monarquia Universal, que havia levado ao domínio despótico da América e à escravização de seus habitantes, reduziria as províncias neerlandesas ao mesmo fim.[40]

Na época das negociações que conduziram à Trégua dos Doze Anos (1609-1621), tornou-se muito popular a figura do *Senhor Espanhol*, difundido em impressos de natureza cômica.[41] Em *Aerdt ende eygenschappen van Seignor van Spangien*, por exemplo, o caráter e as qualidades do senhor espanhol são apresentados ao espectador na forma de quatorze pequenas cenas, desdobradas em versos. Sua lista de vícios é extensa, indo da duplicidade e hipocrisia no trato religioso – "é um anjo na Igreja" e "um diabo em casa" – passando pela falta de higiene doméstica – "é um porco em seu quarto" –, a soberba – "é um pavão na rua" – e até a luxúria e a falsidade – "uma raposa para enganar mulheres". A censura, no entanto, engloba também atributos de ordem política – como a miserável escravidão dos povos sujeitos ao seu governo – e, sobretudo, militar: o *Seignor van Spangien* é representado "como um leão", quando em sua guarnição, e "como um coelho", quando sujeito ao cerco do inimigo. É também "sangrento e tirânico", além de "vingativo" para com os povos sob o seu domínio (**imagem 3.16**).

Imagem 3.16: Detalhe de *Aerdt ende Eygenschappen van Seignor van Spangien*, anônimo, 1598

Fonte: Koninklijk Bibliotheek, Pflt 1018 (imagem digital disponível em Geheugen van Nederland)

[39] Algumas destas tópicas, é bom lembrar, não eram necessariamente específicas ao tratamento dispensado pelos neerlandeses aos espanhóis, reportando-se de modo geral à própria tradição de representações militares.
[40] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad*. *Op. cit*, p. 111, 121-2.
[41] *Ibidem*, p. 144.

A imagem do Senhor Espanhol continuaria popular, sendo ainda utilizada após o reinício das hostilidades. Por volta do começo da década de 1640 elaborou-se nas Províncias Unidas o impresso intitulado *Le Trois plus Grand Rodomonts de la Chrestienté*, ou *De Voornaemste Pochers Van't Christenryck.*[42] Também dividido em imagens e versos, traz a representação cômica dos três grandes "fanfarrões da cristandade": o Cavalheiro Francês, o Senhor Espanhol e o Marinheiro Holandês. Embora os versos mostrem os três representantes gabando-se de suas qualidades e atacando seus oponentes, é no Senhor Espanhol que recaem as maiores ironias. Disposto no centro da composição, ele é representado de forma espalhafatosa, elevando a bainha da espada acima da linha da cintura e mirando, com ar luxurioso, uma coruja, em congruência com os versos que lhe apresentam como orgulhoso e soberbo. Além disso, ao fundo da representação de cada "fanfarrão", há a imagem de uma derrota militar espanhola: na do Cavalheiro Francês, a vitória no Rossilhão; na do Marinheiro Holandês, a vitória na Batalha das Dunas; e, por fim, na representação do Senhor Espanhol, a conquista de Salvador em 1624 (**imagem 3.17**).[43]

Imagem 3.17: ***Les Trois plus Grand Rodomonts de la Chrestienté / De voornaemste pochers van't Christenryck*, anônimo, c. 1640 (gravura em papel, 37,8 x 44 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.470

[42] Frederik Muller atribui a autoria a Crispijn van de Passe, embora não exista nenhum elemento na imagem que indique o gravador de Utrecht (FMH 1814). No sítio do Rijksmuseum, reproduz-se a informação de Muller: ver http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.462024 (visitado em 17/06/2019). O número de referência da imagem é o RP-P-OB-81.470.

[43] Poderíamos conjecturar se a representação de Salvador não faria referência à restauração da cidade em 1625. Assim, cada representante teria uma vitória "para se gabar". Entretanto, uma análise mais detida da imagem mostra que os navios que atacam o porto de Salvador possuem bandeiras neerlandesas. Vale observar que o modelo da representação de Salvador segue os traços da gravura elaborada por Hessel Gerritsz em 1628.

Em muitas das representações pictóricas da Guerra dos Oitenta Anos, os gravadores neerlandeses valeram-se dessas características negativas para amplificar a vilania dos soldados inimigos. Veja-se, por exemplo, o impresso editado por Claes Jansz Visscher em 1624, referente ao ataque do conde Hendrik van den Bergh no Veluwe (**imagem 3.18**). Na parte superior do impresso, acima do mapa da Guéldria – aonde se desenrola a ação –, há duas pequenas cenas em que se narra a trajetória das tropas habsburgas. Na imagem da esquerda, representa-se a vinda da galharda cavalaria espanhola, com suas bandeiras e trombetas, tendo como legenda os dizeres "Na chegada, orgulhosos e corajosos". Na imagem da direita, entretanto, mostra-se no interior de um alojamento espanhol o ataque do conde Hendrik van den Bergh e a fuga desesperada dos soldados inimigos, tendo como legenda: "Mas na retirada, bem ligeiros".[44] Ecoa-se aqui, portanto, as características de "leão" e "coelho", atribuídas ao *Senhor Espanhol*.

Imagem 3.18: ***Cort Verhael van des Vyants Tocht inde Veluwe / als mede in Groeningerlant 't Jaer 1624*, Claes Jansz Visscher, 1624 (gravura em papel, 47,2 x 33 cm)**

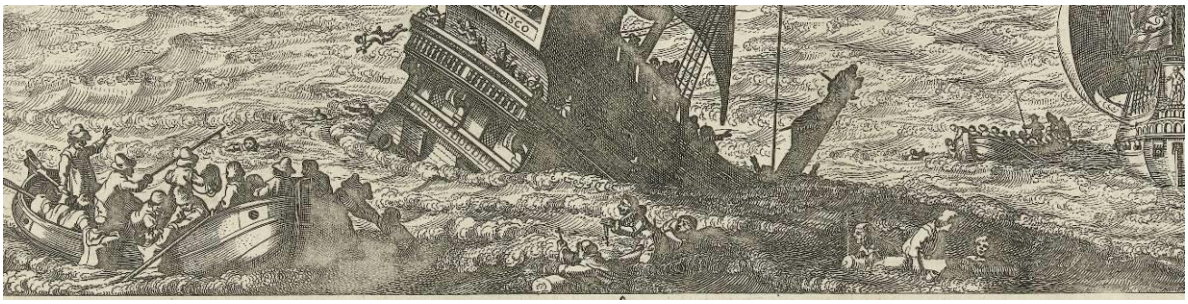
Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.071

Em algumas cenas de batalhas navais, a covardia e a idolatria dos soldados espanhóis são também objeto de representação. Visscher, num de seus impressos sobre a vitória das Dunas (1639), figura no mar, junto aos destroços dos navios derrotados pela armada neerlandesa, homens desesperados, a rezar de terço em mãos pela salvação (**imagem 3.19**). O mesmo elemento se reproduz em outras gravuras do período, como a de Salomon Saverij (**imagem 3.20**). A representação de soldados espanhóis rezando com seus rosários nos momentos tempestuosos dos conflitos militares era já uma tópica consolidada dentro do imaginário neerlandês. Jan Huygen van Linschoten, por exemplo, narra em *Itinerarium* (1596) as ações de

[44] "In't Aenkomen trots em Moedich"; "Maer in't Vluchten wel soo Spoedich". Cf. Claes Jansz Visscher. *Cort Verhael van des Vyants Tocht inde Veluwe / als mede in Groeningerlant 't Jaer 1624*. Amsterdam, 1624.

uma almiranta espanhola que, quando conquistou uma frágil embarcação inglesa, ostentou com orgulho e soberba a sua bandeira. A mesma tripulação, entretanto, quando encontrou depois dois navios ingleses de maior porte, foi tomada por um intenso pavor, "forçada a chorar por Misericórdia".[45]

Imagem 3.19: Detalhe de *Pugna navalis qua Hispanos vicere Belgae Foederati in Duins Angliae Anno MDCXXXIX*, Claes Jansz Visscher, c. 1640 (gravura em papel, 40,6 x 51,6 cm)



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-76.948

Imagem 3.20: Detalhe de [A Batalha das Dunas], Salomon Saverij, 1640 (gravura em papel, 41,8 x 52,6 cm)

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-76.968

É precisamente tal covardia que é representada em dois dos impressos neerlandeses sobre o Atlântico. Como vimos no capítulo anterior, Visscher não deixa de figurar na gravura sobre a captura da frota de prata o marinheiro espanhol que, apavorado pela eminente tomada do galeão, atira-se ao mar, sendo resgatado pelo próprio Piet Hein. Também Hessel Gerritsz,

---

[45] "[...] forced to cry Misericordia". Jan Huygen van Linschoten. *The voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*. From the old english translation of 1598. The first book, containing his description of the East in two volumes. Edited, the first volume by the late Arthur Coke Burnell, [...]; the second volume by P.A. Tiele. London: Hakluyt Society, 1885, p. 298. Linschoten também conta a história do alferes espanhol que, para vingar a morte do irmão durante a derrota da Armada Espanhola (1588), esfaqueou a sangue frio seis prisioneiros que estavam amarrados: "This I thought good to note, that men might understand the bloodie and honest mindes of the Spaniardes, when they have men under their subiection." Página 299.

no impresso sobre a captura dos dois galeões de Honduras pelo almirante Ita, representa cuidadosamente, na parte inferior de uma das embarcações espanholas já abordadas pelos neerlandeses, os marinheiros a pular do navio. A cena contrasta-se com a representação do outro galeão espanhol, cujo parapeito os marinheiros neerlandeses "corajosamente" escalam para abordá-lo (**imagem 3.21**).

Imagem 3.21: Detalhes de *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*, Hessel Gerritsz, 1628

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.403

Outro lugar-comum das representações neerlandesas sobre os espanhóis é a perfídia, figurada usualmente em representações do *Hortus Batavus*.[46] Em muitos dos panfletos do período da Trégua dos Doze Anos, os partidários da guerra alertavam seus compatriotas a não se acomodarem, nem se enganarem pelos gestos, com véu amistoso, dos inimigos. Por trás da dissimulação espanhola, encontrar-se-ia o obstinado interesse espanhol em reduzir as Províncias Unidas ao jugo da Monarquia Universal habsburga, da Inquisição e do Papismo. No frontispício de um panfleto intitulado *Practycke van den Spaenschen raedt*, escrito em 1618 e atribuído a François van Aerssen, encontra-se uma xilogravura na qual se representa um enviado espanhol, o qual oferece um ramo de oliveira para três homens[47] que estão dentro do Jardim Holandês. Na outra mão, entretanto, esconde um bastão para capturá-los, espreitados ao fundo pelo papa e o rei Felipe III. Contra a pérfida ação espanhola, um vigilante Leão Belga contrapõe-se com a espada em riste e o escudo com as sete flechas, a representar a Concórdia das sete províncias neerlandesas (**imagem 3.22**).

---

[46] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad. Op. cit.*, p. 144.
[47] Trata-se de Lipsius, Erycium Puteanun e Campanella.

Imagem 3.22: Frontispício de *Practycke van den Spaenschen raedt, Dat is: Clare vertoonighe dat den Raedt door I. Lispium, Er. Puteanun, ende Fran. Campanellam ghegeven / om de vereenighde Nederlanden wederom te brenghen onder 't gebiedt van de Coningh van Spangjen*, [François van Aerssen], 1618 (xilogravura, 6,8 x 10,5 cm)

Fonte: Versão digitalizada do exemplar da Universidade de Ghent, disponível no Google Books (https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001704863), BIB.TIEL.001456. Versão impressa consultada no Atlas van Stolk, 1397.

*

No caso dos portugueses, a construção de uma imagem negativa datava de um período um pouco posterior ao início da Revolta Neerlandesa. A anexação de Portugal à Monarquia Espanhola não implicou no imediato aviltamento de seu povo. Ao contrário: a entrada dos exércitos de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, o Duque de Alba, para garantir pela força das armas a incorporação da coroa lusitana, apresentava aos neerlandeses uma nova prova dos planos universalistas Habsburgos, ao mesmo tempo em que colocava os portugueses como mais uma vítima da tirania espanhola. Os historiadores Leonard Blussé e George Winius lembram também que em 1592, quando Felipe II ordenou a apreensão de navios neerlandeses ancorados no Tejo, não houve nenhuma explosão de "sentimentos anti-portugueses" nas Províncias Unidas. A navegação entre Lisboa e Amsterdam, ademais, seria reiniciada logo em seguida. Foi com a formação das companhias destinadas ao tráfico oriental, e a partir dos primeiros conflitos entre as embarcações neerlandesas e portuguesas, que se constituiu um discurso verdadeiramente anti-lusitano.[48]

---

[48] Leonard Blussé and George Winius. "The Origin and rhythm of Dutch aggression against the Estado da India, 1601-1661." In: Teotonio R. de Souza (ed.) *Indo-Portuguese History*: Old Issues, New Questions. New Delhi: Concept, 1985, p. 73-83.

Já no *Itinerarium*, é bom lembrar, Linschoten maneja alguns dos lugares-comuns que posteriormente seriam utilizados pelos defensores da VOC e da WIC. Nas várias histórias por ele narradas demonstra-se a soberba, o orgulho, os desvarios nobiliárquicos, além da covardia e a falta de organização militar dos portugueses. Como, por exemplo, a tentativa do Vice-Rei do Estado da Índia de expelir alguns piratas malabares de Sanguiseu, pequena ilha na entrada de um rio próximo a Goa: a empreitada, todavia, acabou falhando pela insubordinação dos oficiais, que não apenas desrespeitaram o almirante da frota, por ele não ter origem nobre, como também brigaram para saber quem deveria desembarcar primeiro.[49] Ou a batalha em Nicola, na Península Arábica, em que as tropas portuguesas foram massacradas: na descrição da refrega, Linschoten narra os feitos de um trompetista neerlandês que, vendo a insígnia lusitana abandonada pelo alferes, colocou o trompete nas costas e, com uma rapieira, matou o inimigo que havia se apoderado do estandarte.[50] As críticas também incluem a organização do Almirantado português, bem como o comportamento dos marinheiros que, ao verem aproximar-se um navio inimigo, eram tomados pelo pânico: no navio em que retornava à Europa, nas proximidades da Ilha Terceira, Linschoten descreve o medo da tripulação e a sua falta de destreza no manejo da artilharia.[51]

No início do século XVII, tornaram-se populares as descrições dos abusos cometidos contra as tripulações dos navios neerlandeses, fazendo crescer as críticas aos habitantes do Reino de Portugal. Os próprios portugueses passariam, então, a ser identificados como inimigos. O discurso neerlandês acabaria por aproximar as figuras do português e do espanhol, buscando demonstrar que ambos os povos compartilhavam as mesmas inclinações, vícios e disposições morais. O manuscrito de Hugo Grotius, *De Jure Praedae Commentarius*, escrito entre 1604 e 1606, compila essas histórias de abusos, construindo assim mais um argumento justificador das ações da VOC no Oriente. Nesse esforço, o jurista de Delft constrói uma peça acusatória na qual enumera os vícios dos portugueses: são "insidiosos", "pérfidos", "cruéis" e "tirânicos". A própria prerrogativa do monopólio dos mares seria a contraparte, no campo da economia, da pretensão espanhola à Monarquia Universal. De uma forma ou de outra, demonstrava a ganância dos hispânicos (*Hispanicum*) e o desejo de reduzir todos os povos à sua sujeição.[52]

A estigmatização dos portugueses, dentro do texto de Grotius, se articula por meio de dois argumentos: o primeiro, de ordem política, refere-se ao fato deles pertencerem à

---

[49] Jan Huygen van Linschoten. *The voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies. Op. cit.*, p. 171.
[50] *Ibidem*, p. 185-6.
[51] *Ibidem*, p. 269-9 e 274-5.
[52] Hugo Grotius. *De jure praedae commentarius*. Edited and with an introduction by Martine Julia van Ittersum. Indianapolis: Liberty Fund, 2006, p. 255, 258-9, 362.

Monarquia habsburga, o que implica numa posição contrária aos neerlandeses dentro do contexto da Guerra dos Oitenta Anos. O segundo, de natureza étnico-geográfica, procura mostrar que os hispanos (*Hispanos*) – castelhanos (*Castellani*), aragoneses (*Arragones*), leoneses (*Legionenses*) e portugueses (*Lusitani*) – compartilhavam das mesmas disposições de caráter; logo, todos os vícios atribuídos aos castelhanos poderiam ser transpostos aos portugueses.[53] Grotius, nesse sentido, não economiza em suas acusações de roubo, crueldade, ganância e selvageria, fazendo lembrar os próprios panfletos do início da Revolta.[54]

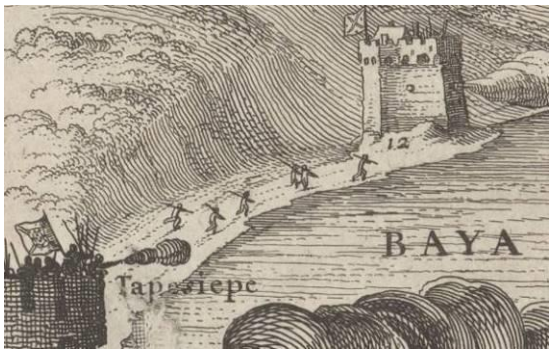
Mas Grotius também tece considerações de ordem militar – o que abre espaço, dentro do argumento que aproxima portugueses e espanhóis, para diferenciá-los. De um lado, salienta as características das carracas lusitanas, tidas como pesadas e excessivamente lentas, inaptas portanto para se defenderem dos futuros ataques dos navios neerlandeses. Por outro, tece considerações sobre o próprio corpo dos portugueses, taxando-o de fraco, afeminado e corrompido pela luxúria. Ademais, os soldados seriam inaptos para o manejo das armas e, portanto, impróprios para a guerra.[55] Johannes de Laet, enumerando as razões pelas quais a Companhia havia escolhido Salvador como o alvo do primeiro ataque, menciona também o fato de que "os nossos ter-se-hiam de haver, não com Hespanhóes, e sim com Portuguezes, que eram menos temidos, e considerados mais fáceis de ser attrahidos à nossa amizade ou forçados a aceita-la."[56]

As representações pictóricas neerlandesas das batalhas travadas no Brasil e em Angola, em todo o caso, valem-se do mesmo repertório de imagens negativas com as quais os espanhóis eram retratados. O desespero dos soldados inimigos no litoral de Salvador, quando da conquista pela WIC em 1624, é representado por Claes Jansz Visscher de forma muito semelhante à agitação dos marinheiros espanhóis no litoral da Baía de Matanzas, em 1628 (**imagens 3.23** e **3.24**). O mesmo editor, anos mais tarde, não deixaria de representar os moradores e soldados brasileiros da Paraíba abandonando a vila na iminência do ataque neerlandês (**imagem 3.25**).

---

[53] *Ibidem*, p. 248-9, 274 e 277.
[54] *Ibidem*, p. 259, 284 e 288.
[55] *Ibidem*, p. 479-480.
[56] Johannes de Laet. "Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes [...]". *Op. cit.*, p. 38.

Imagem 3.23: Detalhe da gravura *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624



Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

Imagem 3.24: Detalhe de *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628

Fonte: Rijksprentekabinet, RP-P-OB-79.383

Imagem 3.25: Detalhe de *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635

Fonte: Atlas van Stolk, 7108

As gravuras de *Rerum per Octenniun in Brasilia*, feitas a partir dos desenhos de Frans Post, também mostram o caráter "ligeiro" dos soldados portugueses. Na prancha *Praelium Prope Portum Calvum*, o artífice figura no campo de batalha a correria das tropas inimigas em busca de refúgio na fortificação de Porto Calvo; a debandada é reforçada pela menção na legenda – *Fuga Hostium* (**imagem 3.26**). A representação de Post, portanto, difere-se sobremaneira da representação da retirada ordenada das tropas luso-brasileiras, confeccionada por Jan van Hilten (**imagem 3.27**). De qualquer forma, as tropas comandadas pelo Conde de Bagnuolo, como sabemos, quedaram pouco tempo em Porto Calvo, retirando-se em seguida para a Bahia. Post não deixou de representar o evento, inserindo, conforme discutimos no capítulo precedente, a fuga das tropas luso-brasileiras, que às pressas atravessaram o Rio São Francisco (**imagem 2.63**). O evento também é referenciado na legenda: *Fuga hostis trans fluvium sangalis*.

Imagem 3.26: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia*... Op. cit., p. 36 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-8)

Imagem 3.27: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145(134)

*

Nesta seção sobre a representação dos súditos da Monarquia Espanhola, vale a pena incluir as imagens construídas pelos neerlandeses sobre a Companhia de Jesus, não obstante o fato da referida ordem abarcar religiosos provenientes de outros Estados. Os jesuítas eram considerados nas Províncias Unidas – e não apenas nela – os representantes católicos mais perigosos, em razão do receio de suas ações, públicas ou secretas, levadas a cabo nos mais altos círculos de poder.[57] No *Itinerarium* de Jan Huygen van Linschoten, por exemplo, os membros da Companhia de Jesus são retratados como traiçoeiros e gananciosos. Numa passagem sobre a presença jesuíta no Japão, ele acusa-os de manterem os japoneses cristianizados sob o seu jugo, de se colocarem como verdadeiros "santos" e de desejarem, acima de tudo, vultosos lucros para sua ordem.[58] Em outro trecho, Linschoten conta a história de quatro prisioneiros ingleses que haviam em dezembro de 1583 chegado a Goa. Eram três ricos mercadores e um pintor, acusados de heresias, aparentemente vítimas de uma trama levada a cabo por comerciantes italianos. Um padre jesuíta flamengo havia sido um dos responsáveis por interrogá-los e, mesmo não encontrando nenhuma prova de sua culpa, manteve-os na prisão. Vindo o religioso a saber das riquezas que os mercadores ingleses possuíam, sugeriu a eles que entrassem na ordem, com o único objetivo de apoderar-se de seus recursos. Ao fim, segundo Linschoten, nenhum dos mercadores entrou na Companhia; apenas o pintor, cuja arte foi aproveitada pela ordem, que assim teria economizado a importação de um outro artífice.[59]

No período da Trégua dos Doze Anos, os panfletos confeccionados pelos partidários da guerra também exploraram as imagens negativas associadas à Companhia de Jesus, com o intuito de chamar atenção dos habitantes das Províncias Unidas contra os perigos das ações espanholas e católicas. No impresso *Wieghe Ofte Afbeeldinghe ende aenwijsinghe hoe de Spansche ende Paepsche Princen tegenwoordelijk door haer soet waten alle Coningen ende Princen* [...], de 1615, os acontecimentos políticos recentes da Europa são representados alegoricamente por meio de uma xilogravura no frontispício (**imagem 3.28**). A imagem traz as figuras do papa e do rei da Espanha que, com a ajuda dos Bispos de Metz, Ceulen e Trier, puxam a corda que traz para perto

---

[57] "The persecution of Jesuits was not arbitrary. The Jesuits had been an anti-Protestant order ever since its leaders realized the extent to which Martin Luther's message had spread in the Holy Roman Empire. The 1629 provisional regulations for the areas to be conquered in Brazil therefore singled out the Society of Jesus as a dangerous institution; all Jesuits therefore to be banned from Dutch-held areas." Cf. Wim Klooster. *The Dutch Moment*: War, trade, and settlement in the seventeenth-century Atlantic World. Ithaca and London: Cornell University Press, 2016.

[58] Jan Huygen van Linschoten. *The voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies. Op. cit.*, p. 162-4.

[59] *Ibidem*, p. 161-2.

de si os berços aonde dormem os reis da Inglaterra, da França e dos soberanos protestantes da Alemanha. Estes são mantidos num estágio de letargia, graças à música dos Flautistas, também identificados na representação como "Trapaçeiros" (*Bedriegers*), cujas ações são coordenadas por dois Jesuítas. Enquanto os soberanos protestantes permanecem dormindo, outros dois membros da ordem observam e regozijam-se com a conquista das cidades de "Aecken" e "Wesel" por Ambrosio Spínola, na imagem capturadas pelo auxílio de uma rede.

Imagem 3.28: Frontispício de *Wieghe Ofte Afbeeldinghe ende aenwijsinghe hoe de Spansche ende Paepsche Princen tegenwoordelijk door haer soet waten alle Coningen ende Princen die har souden mogen hinderlick wesen in het oprichten haerer Spaensche Monarhchie in den Slaep wiegen / tot dat sy ghereet sullen zijn ons het net over hooft te trecken*, anônimo, 1615 (xilogravura, 10 x 13,2 cm)

Fonte: Versão digitalizada do exemplar da Universidade de Ghent, disponível no Google Books (https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000778887) BIB.TIEL.001140. Versão impressa foi consultada no Atlas van Stolk, 1306.

Em outubro de 1624, dois meses após a chegada das notícias referentes à conquista de Salvador, chegaram às Províncias Unidas quatorze prisioneiros do Brasil, nove dos quais pertencentes à Companhia de Jesus. Pouco depois, Claes Jansz Visscher publicou um impresso com o retrato dos ilustres capturados, representados em seus trajes típicos: os jesuítas, com suas longas batinas e barretes litúrgicos, e Diogo Mendonça Furtado, Governador-geral do Estado do Brasil, em trajes próprios de um fidalgo hispânico, com chapéu e capa suntuosos.[60] O sentido da gravura é claro: dispor os prisioneiros da WIC como valiosos despojos de guerra aos

[60] Michiel van Groesen. "A Brazilian Jesuit in Amsterdam: anti-Spanish and anti-Catholic Rhetoric in the early Golden Age". *Nature Physics*, Janeiro de 2011, p. 445-470.

espectadores neerlandeses (**imagem 3.29**). O impresso, entretanto, não se limita a apresentar o retrato e a indicar o nome e a proveniência dos reféns: na parte inferior, Visscher adiciona um fictício diálogo entre um marinheiro, que acabara de chegar da expedição brasileira, e João "o batavo" (*Jan Batavier*). A conversa, que em nenhum momento menciona Portugal e os portugueses, reproduz muitos dos lugares-comuns referentes à Tirania Espanhola, como as práticas violentas e cruéis perpetradas contra as populações indígenas. Além do discurso de crítica aos espanhóis, o diálogo entre o marinheiro e João "o batavo" volta-se para os jesuítas, os quais são acusados de penetrar nas cortes europeias e buscar aumentar o seu patrimônio, dilatando assim o seu poder.[61]

Imagem 3.29: ***Steyger-praetjen tusschen Jan Batavier em Maetroos, over het apprehenderen van den Gouverneur ende Proviciael van gantsch Brasilien, met haer Geselschap*, Claes Jansz Visscher, 1624 (gravura em papel, 36,5 x 22,8 cm)**

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.379

[61] Nesse sentido, é interessante destacar aqui as palavras de Antônio Vieira acerca da prisão dos padres jesuítas pelos neerlandeses: "e a causa que disto davam era porque os nossos em suas terras *lhe fazem muita guerra com as pregações do Sagrado Evangelho*. Daqui os embarcaram para Amsterdão, com o senhor Governador e os mais cativos que atrás dissemos, dando-lhes o mau trato a que o ódio de muitos anos concebido aos da Companhia os incitava. (grifo nosso)" Cf. Antônio Vieira. "Carta ânua [1626]". In: José Eduardo Franco & Pedro Calafate (dir.). *Obra Completa. Padre Antônio Vieira*. Tomo I: Epistolografia (coordenação de Carlos Maduro). Volume I: Cartas Diplomáticas (introdução e anotação de Carlos Maduro e Ana Lúcia M. de Oliveira). São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 121.

Além da celebração dos prisioneiros jesuítas, capturados em 1624, outras descrições neerlandesas das batalhas atlânticas oferecem razões para vangloriar-se frente aos religiosos da Companhia de Jesus. No impresso sobre a Paraíba, vale lembrar, o texto de Visscher traz uma importante referência sobre as populações indígenas locais (identificadas como *paraibanen* e *petiguaren*) que abandonaram os dois padres jesuítas responsáveis pela administração da missão na capitania:

> É digno de nota que aproximadamente dois mil brasilianos, tanto homens quanto mulheres e crianças, estando sob a obediência de dois jesuítas, um chamado Morais, e o outro Martinho Juarez, fugiram de seus padres e passaram para o lado dos Neerlandeses [...].[62]

*

Durante a guerra atlântica entre a Monarquia Espanhola e as Províncias Unidas, as representações neerlandesas apresentaram um caráter ambíguo quanto à identificação dos inimigos. Como dissemos acima, a aproximação das figuras do espanhol e do português não impediu com que os súditos habsburgos fossem vistos como distintos. Quando a Companhia das Índias Ocidentais preparava o seu ataque a Salvador em 1623, um dos argumentos levantados era justamente a oposição entre as duas "nações", que poderia ser explorada pelos neerlandeses para assegurar o domínio no Estado do Brasil. No panfleto *Redenen waeromme de West-Indische Compagnie dient te trachten het landt van Brasilia den coninck van Spangien te ontmachtigen, en dat ten eersten*, Jan Andries Moerbeeck salientava que os colonos, por fazerem parte majoritariamente da "nação Portuguesa" (*Portegiese natie*)[63], não colocariam muitas resistências, uma vez que gostariam de se ver livres de seus inimigos da "nação Espanhola" (*Spaensche natie*), de sua "Tirania" e "inquisição".[64] Na celebração do Tratado de Tréguas entre Portugal e as Províncias Unidas, em 1641, um argumento semelhante seria utilizado para justificar a aproximação entre os dois Estados:

> "Mostrou a experiencia que dom Phelippe II, Rey de Castella por força e poder de armas ocupou antigamente a Coroa de Portugal, e polo conseguinte priuou ao Serenissimo e muito poderoso Rey Dom João (antes

---

[62] *Is oock aen-merckens weerdigh dat ontrent 2000 Brasilianen / soo Mannen / Vrouwen als kinderen / zijnde onder de gehoorsaemheyd van 2 Jesuyten / den eenen genaemt Moreys, en den anderen Martijn Guarez, haer Patres hebben van haer verjaegt / en zijn tot de Nederlanders over-gekomen* [...]. Cf. *Idem*.

[63] O autor não faz referência aqui aos judeus, abarcados pela expressão "Jootsche Religie."

[64] Jan Andries Moerbeeck. *Redenen waeromme de West-Indische Compagnie dient te trachten het landt van Brasilia den coninck van Spangien te ontmachtigen, en dat tem eersten*. Amsterdam: By Cornelis Lodewijcksz vander Passe, 1624, fol. 3,4 e 7.

> Duque de Bragança) do indubitauel dereito de sua sucessão e justiça para a ditta Coroa de Portugal como legitimo e próximo herdeiro da Serenissima Senhora dona Catharina: e muitos anos contínuos perseuerarão os successores de dito Rey de Castella em a violenta occupação da dita Coroa de Portugal quebrantando os concertos e pactos d'amissade, de confiança e do Comercio que os Senhores Reys da Coroa de Portugal com os outros Princepes E nações d'Europa santamente sempre respeitarão priuando aos boós súbditos e vassalos da mesma coroa de seu dereito de suas leys e costumes: e alem disso carregandoos injustamente de intoleraveis moléstias e outras diversas especias de tirania, juntas a excessivos tributos, os quaes os Reys de Castela juntamente como patrimônio da Coroa Real de Portugal consomirão e destruirão com guerras escusadas: com as quaes cousas sendo os ditos boós Subditos e vassalos daquella Coroa estimulados e provocados de justo furor vencido o sofrimento, com grande animo, ousadia e advertência sacodirão aquelle intolerauel e injusto Iugo d'El Rey de Castella restutuindose assi mesmos a sua liberdade; e finalmente por aplauso comum ellegerão e acclamarão, derão omenagem, e juramente de fidelidade ao dito Rey Dom João IV, Os muito poderosos Senhores Ordéés Geraes sentindo juxtamente por sua parte, e tendo bem conhecido a intolerauel tiranya e duríssimos encargos do dito Rey de Castella e sua detestauel determinação para alcançar a Monarquia de tanto tempo em toda Europa [...]."[65]

Isso não impediu, todavia, que até por volta de 1641, ao descrever os inimigos no Brasil e na África, os editores e gravadores neerlandeses se valessem da expressão "espanhol" e das bandeiras espanholas como uma espécie de fórmula "curinga" para estigmatizar o oponente. No impresso sobre a conquista de Salvador, publicado por Visscher, o texto refere-se apenas aos portugueses; na representação pictórica, entretanto, além das bandeiras com o brasão da coroa de Portugal, tremulando nos fortes de Santo Antônio e *Tapesiepe* (Forte de Monte Serrate), as demais fortificações e baterias ostentam as flâmulas com a cruz de Borgonha (**imagem 3.30**). Quatro anos depois, no impresso publicado por Hessel Gerritsz sobre o ataque a Salvador, representa-se

---

[65] *Treslado do Latin na lingoa Portugeza. Trattado das Tregoas e suspensaó de todo o acto de hostilidade e bem assi de navegação, Comercio e juntamente Soccorro, feito começado e accabado em Haya de Hollande a xij. de junho l641* [...]. Haia: Em caza da Viuva e Erdeiros de Ilebrandt Iacobson van Wouw, Imprimidor Oridnario dos Muy altos e poderosos Sennhores Estados Gerais, 1642. É indiciário que, nos termos do tratado, o monarca Habsburgo seja referido como "Rey de Castella". Na versão impressa em neerlandês do mesmo diploma, a contraparte é *Coninck van Castilien*. Cf. *Tractaet van Bestand ende ophoudinge van alle acten van vyandtschap* [...]. 's Graven-hage: By de Weduwe, ende Erfghenamen van Wijlen Hillebrandt Iacobssz van Wouw, Ordinaris Druckers vande Hog.Mog. Heeren Staten Generael, 1642. Muito diferente, portanto, da maneira como Jan Andries Moerbeeck se refere, *Coninck van Spangien*.

o inimigo quase que exclusivamente, no texto e na imagem, como português, apesar do texto mencionar a "Almiranta Espanhola" (*Spaenschen Admirael*) e das embarcações figuradas – mesmo aquelas nomeadas como "portuguesas" – portarem a bandeira com a cruz de Borgonha (**imagem 3.31**).[66] No impresso sobre a conquista de Porto Calvo, publicado por Jan van Hilten, o texto diferencia os quartéis dos "Castelhanos, Portugueses e Brasilianos", embora as bandeiras dos alferes no campo de batalha ostentem a Cruz de Borgonha; ademais, na parte final do relato, fala-se da volta do coronel Arciszewski à Europa "sem deixar vestígio espanhol no país, entre o Rio Grande e o Rio São Francisco" (**imagem 3.32**).[67]

Imagem 3.30: Detalhe da gravura *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, de Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624

Fonte: Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-79.371

Imagem 3.31: Detalhe de *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[131]

---

[66] No início da descrição textual, fala-se dos vinte e seis navios inimigos ancorados no porto, com bandeiras portuguesas ou espanholas: "*onder 't geschut van welcke Stadt 26 vyands Schepen lagen / met Spaensche oft Portugesche vlaggen*". Na representação pictórica, porém, encontra-se apenas a bandeira espanhola. Cf. Hessel Gerritsz. *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...]. Amsterdam, 1628 (Scheepvaartmuseum, A.0145[131]).

[67] "Quartieren van de Castilianen / Portugueesen ende Brasilianen"; "ende gingh na 't Recijf om na 't Vaderlandt / volghens sijne dismisie te vertrecken van Rio grande af tot Rio Sainct Francisco toe / niet een Spaensch voet-stappe in 't Landt achterlatende [...]." Cf. Jan van Hilten, *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...]. Amsterdam, 1637 (Scheepvaartmuseum, A.0145[134]).

Imagem 3.32: Detalhe de *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo* [...], Jan van Hilten, 1637

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[134]

Se, nestes exemplares, as referências textuais e pictóricas à Espanha podem, talvez, ser interpretadas como uma espécie de "lapso" ou falta de conhecimento dos artífices, em outros objetos, a referência aos maiores inimigos neerlandeses do período era claramente uma tática, uma forma de tornar as ações bélicas da WIC, nas áreas sob o domínio da coroa portuguesa, mais significativas e relevantes aos olhos dos habitantes das Províncias Unidas. Claes Jansz Visscher, já em fins de 1624, ao publicar o *Steyger-praetjen* e o retrato dos prisioneiros de Salvador, não faz qualquer menção a Portugal: no diálogo entre o Marinheiro e João "o Batavo", além da referência aos "papistas", o núcleo da censura neerlandesa recai na Espanha e no "orgulho espanhol" (*Spangiaert trots*).[68] O mesmo editor, ao publicar o impresso sobre a conquista de Olinda, refere-se às tropas inimigas simplesmente como "espanholas"; "espanhóis" também são os navios afundados por Matias de Albuquerque no porto do Recife.[69] No mapa de Olinda, que acompanha o texto, encontra-se a referência à "Trincheira espanhola", próxima ao Rio Doce (**imagem 3.33**). Na vista em perfil da localidade, disposta acima do mapa no impresso, há também a representação dos armazéns incendiados a mando de Albuquerque, em cuja legenda encontra-se a seguinte explicação: "Os armazéns com açúcar, queimados pelos espanhóis".[70] Mesmo após a restauração de 1640 e a celebração do tratado de Tréguas, o impresso sobre a conquista de Luanda, publicado por Balthasar Floris van Berckenrode em 1642, ainda usava os termos "espanhol" e "ibérico" para referir-se aos inimigos. A obliteração

---

[68] Claes Jansz Visscher. *Retratos de Diego de Mendonça Furtado e Domingos Coelho. Steyger-praetjen tusschen Jan Batavier em Maetroos. Op. cit.*

[69] "Van daer een weynigh voort marcherende / ontmoeten haer wederom een ander troupe Spangiaerden / die na weynig resistentie in 't Bosch vluchtende [...]"; "door het sincken der Spaensche schepen". Cf. Claes Jansz Visscher. *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*. Amsterdam, [1630] (Scheepvaartmuseum, A.0145[130]).

[70] "De Pack-huysen met Suycker door de Spangjaerden verbrant". Cf. *Idem*.

do termo "português", neste caso, talvez pudesse ser creditada à própria dificuldade em se justificar uma ação contra os aliados de ocasião.

Imagem 3.33: Detalhe de *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630,* Claes Jansz Visscher, 1630

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.0145[130]

Em todo o caso, a prática indiscriminada de se nomear como "espanhol" os soldados que lutavam em defesa da Monarquia Habsburga era já corrente quando do início da guerra atlântica. Benjamin Schmidt lembra que os soldados estacionados nos Países Baixos eram representados, sob a pena dos revoltosos neerlandeses, como "espanhóis":

> "[…] these soldiers of ill-repute, whatever their actual country of origin, were consistently represented as 'Spanish' – this despite the fact that Spanish soldiers accounted for only a minority of the army of Flanders."[71]

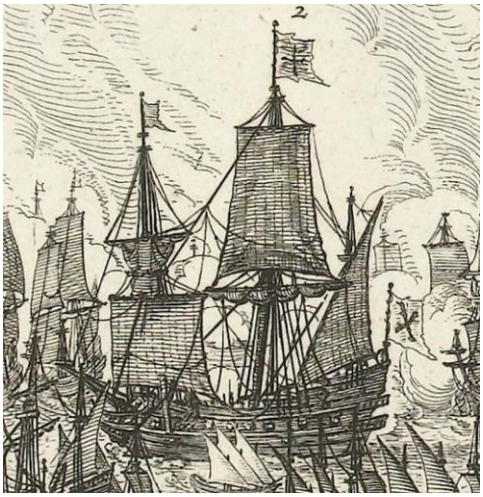
Se Berckenrode ainda se valeu desta estratégia em princípios de 1642, a consolidação da restauração portuguesa certamente colocaria um embaraço à nomeação dos soldados e habitantes das áreas sob domínio lusitano como "espanhóis". Mais ainda, com o início da revolta luso-brasileira em Pernambuco (1645) e o arrefecimento do conflito entre a Monarquia Espanhola e as Províncias Unidas, acelerada com o início das negociações em Westphalia (1646)[72], Portugal se isolaria como rival das Províncias Unidas.[73] As representações da guerra atlântica desse período apresentam justamente uma mudança em relação à figuração dos povos ibéricos.

---

[71] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad. Op. cit.*, p. 85.
[72] Vale lembrar, ademais, que após o conflito os dois Estados vão gradualmente aproximar-se, frente ao crescimento político-militar da França. Um importante elemento dessa aproximação é o arremate do asiento por mercadores que se valeram dos traficantes neerlandeses.
[73] Ao menos até o início da 1ª guerra anglo-neerlandesa, entre 1652-1654, que será decisiva para o desfecho vitorioso em Pernambuco.

As gravuras do *Rerum per octennium in Brasilia*, feitas a partir dos desenhos de Post, trazem já uma maior precisão quanto à representação dos brasões e bandeiras. Na sequência das quatro batalhas navais de janeiro de 1640, o artífice representa de forma separada as almirantas, vice-almirantas e sota-almirantas de cada coroa, identificadas não apenas pelos números e letras específicas, com seus significados respectivos nas legendas, mas também pela própria figuração das bandeiras – as naus espanholas com a cruz de Borgonha, as portuguesas com a cruz da Ordem de Cristo (**imagem 3.34**). Ademais, no cartucho da prancha *Quartum Praelium Coniovian Inter et Fluvium Rio Grande XVII Ian*, em que se representa o último dia do referido confronto, Post inclui os desenhos da bandeira da WIC, à esquerda e em riste, e as bandeiras espanhola e portuguesa, deitadas à direita, em menção à vitória neerlandesa contra os ibéricos (**imagem 3.35**). Em *Loanda S. Pauli*, que apresenta a cidade já conquistada pela Companhia, o cartucho mais uma vez traz a bandeira da WIC de pé, em contraste agora apenas com a bandeira portuguesa (**imagem 3.36**). As gravuras feitas a partir dos desenhos de Post, portanto, não apenas figuram com precisão a heráldica das coroas inimigas, como também respeitam a própria sequência dos acontecimentos históricos: na batalha naval de 1640, a coroa portuguesa ainda estava sob o domínio de Felipe IV; na conquista de Luanda, a restauração já havia ocorrido.[74]

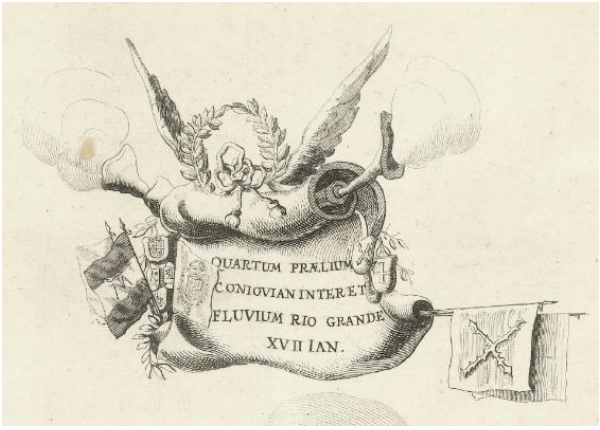
Imagem 3.34: Detalhe da gravura *Primum Praelium Navale Inter I. Tamaricam et Goianam XII Ianuar*, [Salomon Saverij], 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 164 (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.476)

[74] Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647.

Imagem 3.35: Detalhe da gravura *Quartum Praelium Coniovian Inter et Fluvium Rio Grande XVII Ian*, [Salomon Saverij], 1647



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 168 (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-81.475)

Imagem 3.36: Detalhe da gravura *Loanda S. Pauli*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 204 (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, RP-P-1951-71)

Um ano depois, em 1648, Claes Jansz Visscher publicou um mapa de Olinda, Mauritópolis, Recife e seus arredores. Ao contrário do impresso de 1630, quando Visscher representou a conquista da localidade como uma vitória contra os "espanhóis", os topônimos da carta agora referem-se apenas aos portugueses; o próprio título da publicação faz uso das mesmas expressões com que Hugo Grotius se reportava aos lusitanos: "as fortificações e trincheiras dos pérfidos portugueses" (**imagem 3.37**).[75] Em panfletos publicados em fins da

[75] "*met de Schansen ende Retrenchement der ontrouwe Portugesen*". Cf. Claes Jansz Visscher. *Perfecte Caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-Stadt ende t' Reciffo* [...] (gravura em papel, 47 x 58 cm). Amsterdam, 1648 (Acervo do Scheepvaartmuseum, A.3143[03]).

década de 1640, alinhados aos interesses da Companhia, buscou-se colocar Portugal na posição de arqui-inimigo das Províncias Unidas, lugar antes ocupado pela Monarquia Espanhola.[76]

Imagem 3.37: Detalhe da gravura *Perfecte Caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-Stadt ende t' Reciffo* [...], Claes Jansz Visscher, 1648 (gravura em papel, 47 x 58 cm)

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.3143[03]

Mas o início da Revolta luso-brasileira e a crise da WIC também abriram espaço para a proliferação de representações negativas quanto à presença neerlandesa no Atlântico. Como lembra Benjamin Schmidt:

> "The manifold abuses and corruptions of New Holland added up to what the pamphleteers finally and familiarly called 'tyranny', showing here a fine grasp of polemical traditions in the Republic. The WIC and their High Council in Recife lorded over their Brazilian domains without recourse to law or religion, victimizing Dutch, Portuguese, and (it would later be claimed) Indian inhabitants alike."[77]

Dessa forma, ao criticarem o governo da Nova Holanda, a WIC seria representada pelas cores da tirania: em consequência, os antigos inimigos portugueses transformar-se-iam

---

[76] "A response to the Brasyls schuyt-praetjen tried to align the WIC with the patriotic interest by substituting Portugal for Spain in the traditional role of the 'arch enemy'." Cf. Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad. Op. cit.*, p. 288.
[77] *Ibidem*, p. 285.

nas vítimas. A versão neerlandesa do livro de Pierre Moureau, publicada em 1652, expressa com precisão essa virada de posições: descreve as atrocidades, desmandos e abusos cometidos pela administração da Companhia. É interessante destacar que nesta segunda versão acrescentaram-se quatro pequenas gravuras, a representar precisamente atos de incivilidade, crueldade e violência, ocorridos na colônia neerlandesa. Além da imagem referente à conquista de Itaparica discutida no capítulo precedente, em que os moradores luso-brasileiros são sumariamente executados aos olhos de um estilizado oficial neerlandês – a quem o leitor é levado a associar à figura do Governador Sigismund von Schoppe –, outra gravura coloca os portugueses como vítimas: trata-se da representação do massacre dos habitantes de Cunhaú pelos indígenas Tapuias, mais uma vez guiados pelo mesmo oficial estilizado,[78] que aponta para o centro da matança, ocorrida no interior de uma igreja (**imagem 3.38**).

Imagem 3.38: [O massacre de Cunhaú], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm)

Fonte: Pierre Moreau. *Klare en Waarachtige Beschryving Van de leste Beroerten en Afval der Portugezen in Brasil*... Amsterdam: Door Jan Hendriksz en Jan Rieuwertsz, 1652, p. 31 (imagem extraída do exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP)

[78] Pela descrição de Moreau, quem comandou as tropas tapuias em Cunhaú havia sido o capitão da missão, Jacob Rabi. Como se vê, a gravura reproduz a mesma personagem que aparece na gravura de Itamaracá. A identificação com os respectivos agentes (Rabi e Schoppe) advém, portanto, da necessária associação com o texto. Cf. Pierre Moreau. "Relação verdadeira do que se passou na guerra travada no país do Brasil entre os portugueses e os holandeses desde o ano de 1644 até o ano de 1648." In: Pierre Moreau e Roulox Baro. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e relação da viagem ao país dos tapuias*. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 44. É válido observar que há também uma imagem em que são os portugueses a executar os neerlandeses, no âmbito da reação de André Vidal ao que havia sido praticado pelos brasilianos no engenho de André Dias.

3.3 A representação das nações indígenas

Os relatos sobre o Novo Mundo não serviram, nas Províncias Unidas, somente para a crítica e vituperação dos ibéricos. Muito antes da criação da Companhia das Índias Ocidentais, ou mesmo dos contatos comerciais estabelecidos no Brasil, os neerlandeses já devotavam interesse às populações autóctones da América. Benjamin Schmidt, em *Innocence Abroad: The Dutch Imagination and the New World (1570-1670)*, reconstitui o processo de assimilação do Novo Mundo ao imaginário social dos habitantes das Províncias Unidas, demonstrando a maneira como os escritos acerca da presença espanhola na América informaram, em particular durante a Revolta Neerlandesa, a propaganda rebelde e o discurso político neerlandês.

Se nas primeiras décadas do século XVI, pela disseminação das narrativas do descobrimento da América e das conquistas dos Impérios mexica e inca, as populações urbanas dos Países Baixos travaram os primeiros "contatos" com o novo continente, o início dos conflitos hispano-neerlandeses na década de 1560 dariam ensejo a que este mesmo repertório fosse habilmente assimilado pelos defensores da causa rebelde como matéria-prima para a crítica da tirania espanhola. De início, a América invade o discurso político local, servindo como um espelho da tirania praticada pelos "conquistadores" espanhóis contra os "inocentes" neerlandeses. Tal engenharia retórica, por conseguinte, acabava por aproximar a condição dos habitantes das províncias do Norte à dos indígenas do Novo Mundo: ambos eram vítimas da mesma tirania. É o que permitirá, no contexto da consolidação política da Revolta e da expansão econômica das Províncias Unidas, com que os primeiros defensores de uma Companhia das Índias Ocidentais projetem uma aliança natural com os povos ameríndios na luta contra os Habsburgo e a sua Monarquia Universal. A justificativa moral da expansão – libertar os indígenas do jugo político espanhol – aos poucos reformula-se, à época das primeiras ações coloniais neerlandesas no Brasil e no Chile, assumindo também uma forma econômica – libertar os indígenas da tirania do monopólio ibérico. Durante os anos da presença neerlandesa na Nova Holanda e na colônia de Nieuw Nederland, o acúmulo de conflitos, estranhamentos e mútuas incompreensões dará espaço, todavia, ao surgimento de uma visão "desencantada" acerca das populações ameríndias: os imperativos políticos, econômicos e militares à que indígenas e neerlandeses se sujeitavam levaram a uma dupla "perda de inocência". Ao fim, os opositores da WIC nas Províncias Unidas valeram-se dos mesmos lugares-comuns do início da Revolta

para criticar a ação da Companhia: os colonos neerlandeses assumem a posição de tiranos, ora em conluio com os indígenas, ora contra eles.[79]

A análise de Schmidt mostra não apenas as categorias discursivas com que os neerlandeses representavam os povos da América: ela revela, antes, a marca fundadora da guerra hispano-neerlandesa como o elemento que estrutura o imaginário social neerlandês em sua relação com as populações ameríndias. Muito antes da elaboração das imagens sobre "brasilianos" e "tapuias" no contexto da guerra atlântica, portanto, a Guerra dos Oitenta anos, já em seu estágio inicial, ofereceu o prisma por meio do qual os habitantes das Províncias Unidas se voltaram para os indígenas. Essa constatação ajuda-nos, de um lado, a problematizar abordagens que concebem as representações neerlandesas das populações ameríndias como o resultado de um impulso supostamente etnográfico – ou proto-etnográfico, seja lá o que isso possa significar. Por outro, convida-nos a investigar os elementos específicos mobilizados pelos neerlandeses para descrever essas mesmas populações durante a incorporação do espaço atlântico à guerra hispano-neerlandesa.

*

Nas descrições textuais das batalhas travadas, as referências aos indígenas limitavam-se, grosso modo, a mencionar a sua integração às tropas da Companhia. Tal comedimento deve-se, evidentemente, ao caráter sumário das narrativas, nas quais a sucessão dos eventos notáveis constituía o centro dos relatos.

Ao contabilizar o número de combatentes da WIC numa dada expedição, os autores tinham por hábito diferenciar o número de "soldados" (*i.e.*, soldados europeus) e de "brasilianos" (*i.e.*, os soldados indígenas). No impresso referente à conquista de Luanda, publicado por Balthasar Floris van Berckenrode (1642), registra-se que foram enviados à África "dois mil soldados e trezentos brasilianos".[80] Oito anos mais tarde, ao descrever a conquista da ilha de Itaparica, Salomon Saverij publicou que o exército comandado pelo Governador Sigismund von Schoppe era composto por "1050 soldados, 609 marinheiros e 297 brasilianos".[81]

---

[79] Benjamin Schmidt. *Innocence Abroad. Op. cit.*

[80] "Twee duysent Soldaten en drie hondert Brasilianen". Cf. Balthasar Floris van Berckenrode. *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory* [...]. Haia, 1642 (Atlas van Stolk, 7164).

[81] "Onder welcke zyn 1050 Soldaten 609 matrosen ende 297 Brasilliaenen". Cf. Salomon Saverij. *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica* [...]. Amsterdam, 1648 (COLLBN Port. 191 N75).

De todos os impressos com cenas de batalhas editados neste período, o que mais atenção dedica às populações autóctones da América é o referente à conquista da Paraíba. Como vimos acima, o autor do relato saudou o fato de que os indígenas, que estavam sob a administração dos padres da Companhia de Jesus, haviam passado para o lado neerlandês. Ao descrever a história da capitania, conta-se que os franceses, expulsos do Rio de Janeiro, desenvolveram um próspero comércio de pau-brasil com os moradores da Paraíba e os "selvagens" (*wilden*) da região do Rio São Francisco. Temerosos da ameaça externa, os portugueses iniciaram uma guerra contra os franceses e os próprios "Paraibanos" (*Paraybanen*), enviando em 1585 uma primeira expedição para a capitania:

> "após diversas escaramuças a vitória pendeu para o lado dos Portugueses, os quais enviaram para Pernambuco os soberanos dos Paraibanos e mais 30 outras pessoas presas, lá condenados à morte."[82]

Em 1591, os indígenas da região foram finalmente derrotados e obrigados a aceitar o poder dos portugueses. O autor acrescenta, mencionando as fontes jesuítas, "que em todo o Brasil não há nenhum povo que mais se inclina à piedade e que mais se devota a sua salvação, como os Paraibanos e seus vizinhos os Potiguares."[83] Firma-se, assim, a justificativa para a libertação desses povos e o estabelecimento de uma aliança, conforme se entrevê no desfecho da narrativa.

Apesar do impresso publicado por Claes Jansz Visscher mencionar os termos "Paraibanos" e "Potiguares", os indígenas do Brasil eram usualmente denominados de forma genérica, como "brasilianos", ou por meio de expressões como "Selvagens" e "Bárbaros".[84] A experiência neerlandesa em sua principal colônia – a Nova Holanda – fez reviver, todavia, uma segunda denominação, herdada dos povos de tronco linguístico tupi por intermédio dos colonos portugueses: tratava-se do termo "tapuia". Nos registros dos administradores da Companhia, como nos relatórios de Adriaen van der Dussen e Elias Herckmans, ou nas memórias de funcionários e soldados que aqui estiveram, como no *Thierbuch* de Zacharias Wagener ou nos diários de Cuthbert Pudsey e Peter Hansen Hajstrup, há uma clara diferenciação entre os

---

[82] "is over sulcks nae versheyden schermutseringhen de overwinninghe ghevallen aen der Portugesen kant / die den Oversten der Paraybanen met noch 30 andere persoonen ghevanghen naer Pharnambuco hebben ghevoert / ende aldaer ter dood veroordeelt." Claes Jansz Visscher, *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Amsterdam, 1635 (Atlas van Stolk, 7108).

[83] "Wt het getuyghnisse der gantscher Jesuyscher Societeyt is bekent / dat in gheheel Brasilien geen volck en is / die gheneghener zijn tot vromigheyd / en begeeriger tot hare saligheyd; als dese Paraybanen, ende hare naeburen de Petiguaren." Cf. *Idem*.

[84] Wim Klooster. *The Dutch moment. Op. cit.*

indígenas "brasilianos" (*brasilianen*) e os indígenas "tapuias" (*tapuyas*).[85] Pudsey, Herckmans e Wagener ressaltam, por exemplo, a elevada estatura dos segundos, sua compleição robusta e extrema rapidez. Ao contrário dos brasilianos, que haviam sido alvo dos esforços de catequização dos portugueses e viviam mais próximos do litoral, extraindo da terra o seu próprio sustento, os tapuias, segundo os funcionários da WIC, desconheciam por completo os ensinamentos cristãos, vivendo de forma nômade e predatória, sobretudo no interior das áreas habitadas pelos colonos europeus.

Para compreendermos a maneira específica como os neerlandeses distinguiam esses dois grupos indígenas, e em particular os parâmetros por eles utilizados, é oportuno voltarmos ao *Rerum per octennium in Brasilia* (1647). O trabalho de Caspar van Baerle é notável, neste aspecto, pelo que apresenta de diverso em relação aos demais registros: Van Baerle, a princípio, não contrapõe "brasiliano" a "tapuia". Ao descrever os habitantes indígenas do Brasil, o humanista neerlandês assim diz:

> "As nações disseminadas por elas [as quatorze capitanias] e pelo sertão diferem no natural, nos dialetos e nos nomes: 'Potigares, Viatãs, Tupinambás, Caetés, Tupiniquins, Tupiguais, Apigapigtangas, Muriapigtangas, Itatís, Temiminós, Tamóios, Carijós e os célebres Tapuias, Tucanuços, Nacais, Cuxarés, Guaianás, Gaianás, Pigrús, Canuçuiaras' e mais algumas enumeradas em particular por outros escritores."[86]

Para Van Baerle, "tapuia" era apenas mais uma entre as várias nações de "brasilianos". Este último termo, portanto, simplesmente designaria o indígena proveniente das partes do Brasil, de forma análoga à maneira como, ao final do relato, o humanista trata dos indígenas "chilenos". Não obstante, sobressai desde o início do relato o protagonismo dos indivíduos

---

[85] Van der Dussen, por exemplo, distingue cinco grupos no Brasil, desconsiderando-se os "mulatos, mamelucos e mestiços": os holandeses, portugueses e brasilianos, compondo os habitantes livres, além dos negros (ou africanos) e tapuias (ou americanos), os escravizados. Ao tratar das características dos indígenas livres e dos escravizados, o conselheiro não fornece muitos detalhes acerca do que marcaria a diferença entre brasilianos e tapuias. Cf. Adriaen van der Dussen. "Relatório sobre o Estado das Capitanias conquistadas no Brasil [...]". In: José Antônio Gonsalves de Mello. *Fontes para a história do Brasil holandês:* a economia açucareira. Recife: CEPE, 2004, p. 137-232. Herckmans, em seu relatório sobre a capitania da Paraíba, é mais assertivo ao distinguir os "Brasilianen" de seus vizinhos tapuias, embora só descreva com minúcias as características dos últimos. Cf. Elias Herckmans. "Descripção geral da Capitania da Parahyba". *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*, Recife, Typographia Industrial, tomo V, n. 31, p. 239-288, 1886. Pudsey, por sua vez, afirma que "os nativos deste país são povos de duas espécies, tão diferentes na proporção dos corpos como igualmente em suas disposições naturais. Um é chamado de tapuias [Toppoyers], o outro de brasileiros [Braselians]." Cf. Cuthbert Pudsey. "Diário de uma Estada no Brasil". In: Nelson Papavero e Dante Martins Teixeira (orgs.). *Brasil Holandês: Volume III*. Petrópolis: Editora Index, 2000, p. 15.

[86] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 26.

daquela nação, pois, como lembra o autor, "de todos foram os tapuias os mais dedicados a nós".[87]

No desenvolvimento do livro, os tapuias vão aos poucos destacando-se, chegando quase à condição de uma categoria independente de indígenas do Brasil. Um dos elementos que permitem esta rigorosa diferenciação é o espaço:

> "O gentio do sertão e todo aquele que conserva os costumes pátrios aproximam-se, na crueldade, mais das feras que dos homens. São avidíssimos de vingança e de sangue humano, temerários e pressurosos para os combates singulares e para as batalhas. Depois de se haver introduzido entre esses selvagens a religião e os estudos das artes liberais, foram distribuídos em aldeias e vilas os que moram à beira-mar, e adotaram os costumes dos europeus, // de sorte que também aqui se aplica esta observação de Tácito: À ORLA DO OCEANO VIVE-SE COM MAIS DOÇURA. Onde, porém, a barbaria, que, para vergonha do gênero humano, não se peja da sua nudez, embruteceu o espírito dos naturais, sem temperá-los com boas leis algumas, com cultura alguma, obstinam-se os povos selvagens em guardar o caráter conforme aos costumes e ao natural dos seus maiores. [...] Isto nos ensina a darmos tratamento diferente a nações diferentes e a conhecermos o que se pode esperar de bom ou temer de mau em qualquer povo."[88]

Por conseguinte, os indígenas que viviam próximos aos núcleos portugueses, em especial nos aldeamentos administrados pelos padres da Companhia de Jesus, teriam assimilado os "bons" costumes europeus, enquanto os que permaneceram no sertão mantiveram-se aferrados às suas "bárbaras" práticas. É dentro desta distinção de hábitos, que se expressa geograficamente, que o termo tapuia adquire a sua verdadeira significação: ao fim do livro, Van Baerle dedica-se exclusivamente à nação que habitava "o sertão brasileiro, bastante longe do litoral".[89]

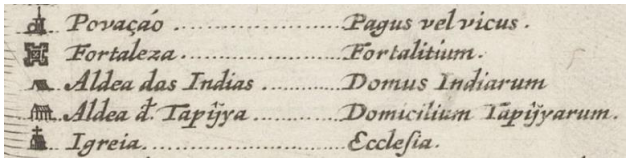
Há em *Rerum per octennium in Brasilia* uma expressão visual desta diferenciação: trata-se das quatro pranchas que reproduzem parte do mapa-mural editado por Joan Blaeu (1647), feito a partir das cartas elaboradas por Georg Marcgraf. A imagem, que se vale de dois sinais gráficos para indicar as habitações "das Indias" e dos "Tapijyas", conforme se vê na legenda do mapa (**imagem 3.39**), apresenta diversas vinhetas, provavelmente elaboradas a

---

[87] *Ibidem*, p. 28.
[88] *Ibidem*, p. 24-5.
[89] *Ibidem*, p. 260.

partir dos desenhos de Frans Post, com a representação dos hábitos das populações que viviam nos territórios controlados pela WIC. Conforme a interpretação do historiador Daniel Vieira, a disposição das vinhetas no mapa segue uma lógica de hierarquização de civilidade dos tipos étnicos da colônia, ordenada em função de sua maior ou menor proximidade em relação ao coração da economia açucareira, estabelecida junto ao litoral.[90] Dessa forma, se no centro da representação encontra-se a imagem do engenho de açúcar, habitado pelos senhores e sinhás brancos e trabalhado pelos escravos africanos, ao seu lado encontramos a representação de um aldeamento indígena, administrado por um capitão da WIC. Um pouco distante da costa encontra-se um segundo grupo de indígenas, trajando vestimentas ao modo dos primeiros, deitados em suas redes e ao redor de uma fogueira. Avançando, porém, ainda mais para o "sertão", já próximos da representação dos animais do Brasil, vemos um grupo de indígenas completamente nu, caçando, dançando e promovendo os seus rituais de antropofagia (**imagens 3.40** e **3.41**). Comparando-se a maneira específica – em particular a indumentária – com que Post representa os dois tipos de indígenas com as imagens de outros artífices do período – Wagener e Albert Eckhout, sobretudo –, torna-se claro que as vinhetas do mapa-mural têm por tema a distinção entre "brasiliano" e "tapuia".

Imagem 3.39: Cartucho da prancha *Praefecturae Paranambucae pars Borealis, uma cum Praefectura de Itamaraca*, [Salomon Saverij], 1647 (gravura em papel, 41,9 x 53,7 cm)



Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per octennium in Brasilia... Op. cit.*, p. 24 (imagem extraída de Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-5)

Imagem 3.40: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647

Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

[90] Daniel de Souza Leão Vieira. *Topografias Imaginárias*: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010, p. 200-5.

Imagem 3.41: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647

Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

*

A localização geográfica, no entanto, não foi o único parâmetro para a classificação dos indígenas do Brasil. Além de elementos como indumentária e hábitos alimentares, também foram observados atentamente pelos administradores e soldados da WIC as práticas de guerra e as habilidades de combate dos povos ameríndios. Uma vez que os indígenas, no imaginário neerlandês, assumiam a posição de aliados naturais na luta contra a Monarquia Habsburga, caberia então averiguar como atuavam no campo de batalha. As atividades marciais dos povos que habitavam o Brasil, no entanto, não serviram apenas para a compreensão da utilidade do emprego de tropas indígenas pela WIC, mas também se transformaram, elas mesmas, num índice de civilidade ou barbaridade.

Dentro do circuito de representações europeias sobre a guerra, práticas de combate vistas como próximas à caça eram consideradas indecorosas e selvagens, uma vez que contrariavam o conjunto de valores aristocrático-militares comumente aceitos. Assim, ações como a decapitação dos inimigos ou a organização de emboscadas eram formas de manifestação da violência apenas consentidas, em princípio, se empregadas contra animais. Por conseguinte, muitas das populações extra-europeias, cujos costumes marciais contrariavam o ordenamento militar europeu, eram recorrentemente taxadas como bárbaras, dado que supostamente não conseguiriam diferenciar uma conduta guerreira civil da caça pura e simples. Como afirma o antropólogo Simon Harrison, em *Dark Trophies. Hunting and the Enemy Body in Modern War*:

> "The stereotypes of the primitive warrior as an indiscriminate predator, a hunter who preys on humans and animals alike, seem implicitly to emphasize and reaffirm an important symbolic boundary between two strongly interconnected domains of European culture. The savage warrior

> was imagined to inhabit a region forbidden to the civilized soldier, intermediate between hunting and war."[91]

Em certa medida, é por meio destas categorias que os administradores e militares da WIC irão decodificar as condutas guerreiras de "brasilianos" e "tapuias", reforçando uma hierarquização entre os grupos.

Os guerreiros tapuias provocaram reações contraditórias nos neerlandeses. De um lado, a obstinada resistência, das nações que viviam no interior, contra os portugueses despertava uma certa admiração, como se depreende de algumas passagens do *Rerum per Octennium in Brasilia*. Ademais, a destreza no manejo do arco e dos dardos ou azagaias também é saudada por quase todos os autores (Van Baerle, Wagener, Pudsey e Herckmans, por exemplo). Elogiava-se também a rapidez dos combatentes tapuias – o que, nas palavras de Elias Herckamns, tornava-os próprios para "perseguir o inimigo em fuga".[92] Todavia, a conduta destes guerreiros frente aos inimigos, além da falta de organização e disciplina de suas tropas, motivavam ressalvas e críticas. Pudsey, por exemplo, é reticente quanto ao uso dos guerreiros tapuias junto aos contingentes da Companhia, em especial por serem "temerosos das armas de fogo":

> "Aprouve uma vez a nosso general experimentá-los para uni-los a nossas forças em luta contra o inimigo, esperando, em razão de sua força incomparável & imensidão do corpo, vê-los realizar maravilhas. Mas não tivemos nenhum auxílio deles durante as escaramuças. Atiraram-se todos ao chão. Mas Deus havendo nos dado a vitória, e nosso inimigo estando em fuga, os tapuias fizeram um maravilhoso morticínio. Era quase impossível a qualquer de nossos adversários escapar da morte, tal é sua força e rapidez."[93]

Van Baerle, apesar de destacar a predileção dos tapuias pela emboscada, apresenta uma visão um pouco mais positiva, afastando qualquer ideia de que assim lutassem por covardia:

> "Fazem eles por astúcia o que não podem fazer por força, e preferem enganar o inimigo, a experimentá-lo em guerra aberta; mas, compelidos pela necessidade, não recuam da luta. Pelejam com arcos e flechas, dardos de pedra e clavas de pau. Por admirável contradição da natureza,

---

[91] Simon Harrison. *Dark Trophies. Hunting and the Enemy Body in Modern War*. New York: Berghahn Books, 2012, p. 26-7.
[92] Elias Herckmans. "Descripção geral da Capitania da Parahyba". *Op. cit.*, p. 281. Na versão original: "Dit volck is seer bequaem om den voortvluchtenden vijandt te vervolgen".
[93] Cuthbert Pudsey. "Diário de uma Estada no Brasil". *Op. cit.*, p. 17.

> gostam da inércia sempre que não empreendem guerras, mas odeiam o ócio, quando há lugar para vinganças e para a glória."[94]

Wagener, por sua vez, aponta, com certo espanto, para os sons e berros que os guerreiros tapuias faziam ao lançar-se contra os fugitivos:

> "Sabem lançar com extrema destreza seus agudos e pesados dardos [...]. Contra o inimigo em fuga não usam mais os agudos dardos, mas valem-se de pesados espadões de madeira preta; correm com velocidade incrível, saltam inteiramente nus por entre espinhos e cardos, lançando horrendos brados e acometem os opositores em tal alvoroço, derrubando-os entre cantares e danças [...]."[95]

Em relação aos "brasilianos", a apreciação era distinta. Adriaen van der Dussen, é certo, colocava em dúvida a pertinência de utilizá-los nas expedições da Companhia, uma vez que não tinham "escrúpulos de desertar das fileiras como velhacos." Acrescenta que mesmo quando reunidos em companhias, se "esquivavam aqui e ali da tropa, voltando para as suas casas", não sendo possível, por conseguinte, "mantê-los na mesma disciplina dos nossos soldados".[96] Outros depoimentos são, todavia, mais otimistas quanto ao aproveitamento dos brasilianos nos exércitos da WIC. Pudsey, por exemplo, é bastante elogioso, afirmando que:

> "com nossas práticas e ensinamentos tornaram-se mui bons soldados. Cuidadosos em suas vigias, também aprenderam o uso de armas de fogo. Bons mosqueteiros, intrépidos e astutos na execução e excelentes ajudantes quando nós mesmos somos prósperos no assalto. As mulheres sempre acompanham seus maridos nas marchas."[97]

É Zacharias Wagener, no entanto, quem tece os maiores encômios, ressaltando a capacidade dos brasilianos em assimilar o uso dos mosquetes e as formações militares europeias:

> "Existem agora, entre os nossos, algumas companhias deles bem exercitadas no manejo de mosquetes e outras armas de fogo, servindo com prazer contra os espanhóis, pois sentem sempre ainda vivo o rancor

---

[94] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados... Op. cit.*, p. 261.
[95] Zacharias Wagener. "Thierbuch". *Op. cit.*, p. 168.
[96] Adriaen van der Dussen. "Relatório sobre o Estado das Capitanias conquistadas no Brasil [...]". *Op. cit.*, p. 184.
[97] Cuthbert Pudsey. "Diário de uma Estada no Brasil". *Op. cit.*, p. 23. Esta última característica, aliás, é destacada também por Van Baerle em dois trechos: "se vão para o campo, precede o homem, pronto para investir uma fera ou enfrentar o inimigo; se estão de volta, caminha à frente a mulher, seguindo-a o homem, para ela escapar mais depressa de um perigo que sobrevenha." / "É comum irem as mulheres com os maridos para a guerra, dispondo-se para a mesma sorte deles, tanto de vida como de morte." Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados no Brasil... Op. cit.*, p. 23 e 133.

> pelas carnificinas e deslealdades praticadas pelos espanhóis. São até agora considerados soldados bravos, firmes, bons e corajosos, que acometem seus inimigos com singulares e estranhos clamores e conservam-se sempre alegres e bem dispostos [...]."[98]

Dentre as representações pictóricas de cenas de batalha, há dois registros da participação de soldados brasilianos entre as fileiras neerlandesas. Na gravura sobre a "batalha do Comandatuba", feita a partir do desenho de Frans Post, marcha pelo flanco esquerdo uma coluna de combatentes ameríndios, seguidos por suas mulheres a carregar seus mantimentos. Além de colocar a tropa indígena logo no primeiro plano da cena, apresentando-a em destaque, a representação se notabiliza por figurar a destreza dos "brasilianos" no manejo dos mosquetes e na execução do movimento de carga simultânea (**imagem 3.42**). Na prancha referente ao cerco de Porto Calvo, há uma nova coluna de soldados brasilianos, mais uma vez acompanhados de perto pelas suas mulheres, conforme as descrições neerlandesas sempre destacam (**imagem 3.43**).

Imagem 3.42: Detalhe de *Praelium Prope Portum Calvum*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia... Op. cit*., p. 36 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-8)

[98] Zacharias Wagener. "Thierbuch". *Op. cit.*, p. 162.

Imagem 3.43: Detalhe de *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi*, [Jan van Brosterhuizen], 1647

Fonte: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia... Op. cit*., p. 38 (acervo do Rijksprentenkabinet, BI-1892-3415-10)

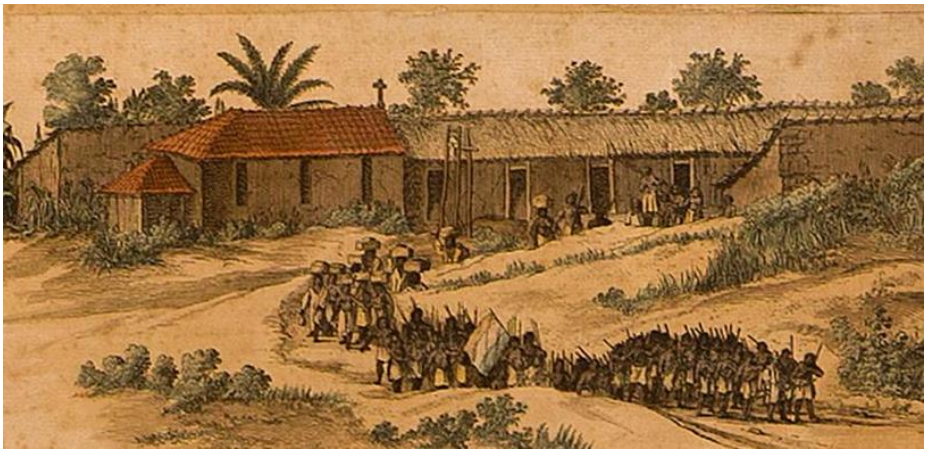
A participação dos soldados indígenas como aliados militares era recorrentemente figurada. Mesmo em imagens que não apresentam um conflito específico, a aliança com a Companhia era ressaltada de diversas formas. Entre as próprias vinhetas do mapa de Marcgraf encontra-se uma companhia de soldados brasilianos, portando mosquetes e acompanhados de suas esposas na retaguarda, sendo guiada por um soldado neerlandês. Há diversas interpretações para o significado da cena: Kees Zandvliet e Elizabeth Sutton acreditam ser uma representação da expedição feita ao interior da capitania da Paraíba, sendo o soldado neerlandês o próprio Elias Herckmans; Daniel Vieira, por sua vez, afirma tratar-se de um soldado "com casaca vermelha", o que poderia colocá-lo como um representante da guarda de Nassau; Henk den Heijer e Bea Bommer, no entanto, especulam que o indivíduo pode referir-se ao próprio Nassau.[99] A cena muito provavelmente faz menção ao treinamento militar que os "brasilianos" recebiam nos aldeamentos controlados pela Companhia (**imagem 3.44**), sobre o qual fala Wagener no item 101 do *Thierbuch* (intitulado "Aldea"):

> "para cada aldeia lhes é designado pelos nossos um chefe, a quem reconhecem como o seu capitão e prestam obediência, o qual diariamente os exercita no correto manejo das armas para que melhor possam se sair bem, caso sejam inopinadamente exigidos a combater o inimigo. Entre homens, mulheres e crianças, em cada aldeia contam-se pelo menos de 700 a 800 almas; os homens têm de marchar enfileirados em forma de

[99] Kees Zandvliet. *Mapping for Money*. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 1998, p. 205; Elizabeth Sutton. *Capitalism and Cartography in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015, p. 91; Daniel Vieira. *Topografias Imaginárias. Op. cit.*, p. 201; GAWIC, legenda sobre o mapa *Brasilia qua parte paret Belgis*. Segundo Van Baerle, a expedição comandada ao interior da Paraíba contava com "quarenta soldados e trinta e seis índios", sugerindo que Herckmans não era o único europeu da expedição. Carpar Van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados...* [1974], *Op. cit.*, p. 223.

> destacamento e em muito boa ordem atrás do capitão; em seguida vêm as mulheres com grandes cestos repletos de comidas e bebidas [...].”[100]

Imagem 3.44: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647



Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

Em alguns dos cartuchos que ornamentavam as cenas de batalha, figuram-se indígenas a representar a reverência aos neerlandeses e suas vitórias militares. Além do frontispício de *Beschrijvinghe van West-Indien* (1630), discutido no capítulo precedente (**imagem 2.5**), há também o retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen publicado por Jan van Hilten no impresso sobre a captura de Porto Calvo (**imagem 2.24**), em que dois indígenas coroam o Governador-General da Nova Holanda, ou a dedicatória de Claes Jansz Visscher aos diretores da WIC e ao General Hendrik Loncq, no impresso sobre a conquista de Pernambuco (**imagem 2.12**), em que outro indígena parece coroar o brasão da Companhia.

Nestas representações, é verdade, há apenas uma figuração genérica dos indígenas, apresentados com suas vestimentas feitas de penas e um arco e flecha. Em outras imagens, no entanto, a representação se particulariza em torno das figuras específicas do “brasiliano” e do “tapuia”, como nos retratos de Albert Eckhout (**imagens 3.45 e 3.46**) e Zacharias Wagener (**imagens 3.47 e 3.48**).[101] Dentro do arco de relações políticas travadas com as populações indígenas do Brasil, os neerlandeses mantiveram-se ferrenhamente aliados a grupos de “tapuias” e “brasilianos”, sem os quais o predomínio militar da Companhia não poderia ser garantido. Na

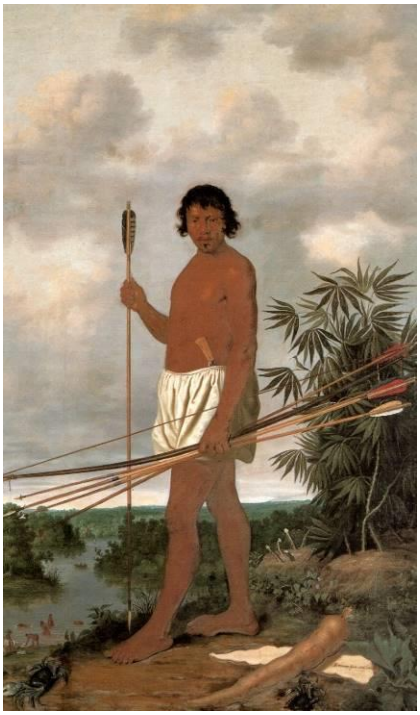
---

[100] Zacharias Wagener. “Thierbuch”. *Op. cit.*, p. 184.

[101] Estamos de acordo com Rebecca Parker Brienen: não obstante os esforços para se reconstruir uma etnohistória das populações indígenas, a maneira inicial de se abordar os quadros de Eckhout é pelas próprias categorias por meio das quais os contemporâneos se relacionavam com eles. Cf. *Visions of Savage Paradise*: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

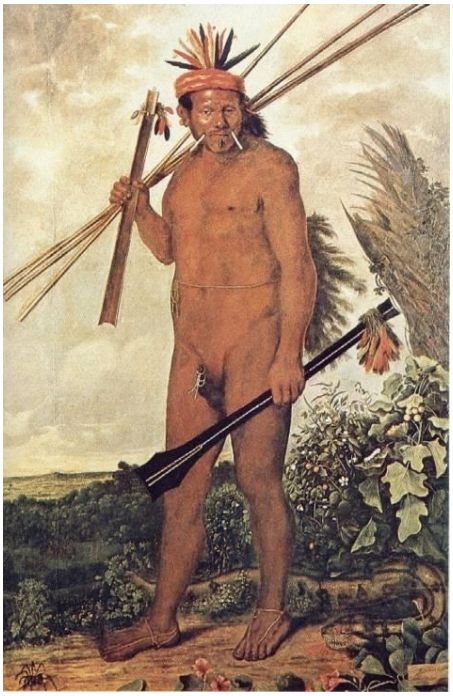
série de retratos de Eckhout, os homens de cada casal ostentam suas armas típicas, como se, nas palavras de Rebecca Parker Brienen, oferecessem ao Governador suas habilidades militares singulares na defesa da Nova Holanda.

Imagem 3.45: [Homem brasiliano], Albert Eckhout, 1643 (óleo sobre tela, 272 x 163 cm)



Fonte: Statens Museum for Kunst, Coleções Etnográficas, Inv. n. N.38A3

Imagem 3.46: [Homem Tapuia], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 272 x 161 cm)

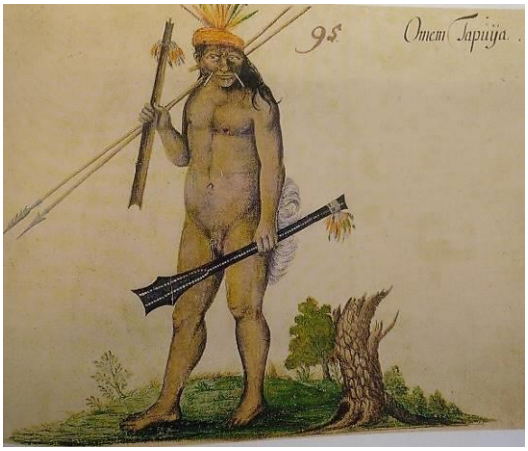


Fonte: Statens Museum for Kunst, Coleções Etnográficas, Inv. n. N.38A1

Imagem 3.47: *Omen Brasiliano*, Zacharias Wagener

Fonte: WAGENER, Zacharias. "Thierbuch". In: TEIXEIRA, Dante Marints (org.). Brasil Holandês. Volume II. *O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 163

Imagem 3.48: *Omem Tapuija*, Zacharias Wagener



Fonte: WAGENER, Zacharias. "Thierbuch". In: TEIXEIRA, Dante Marints (org.). Brasil Holandês. Volume II. *O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 167

Com o avanço da guerra e as mudanças de perspectiva sobre a América, novas representações dos indígenas começam a ser elaboradas. Os relatos que davam prova da precária situação moral e financeira da colônia, bem como das "más condutas" dos (até então) aliados militares, abriram espaço para a produção de imagens negativas sobre a população nativa. O livro de Pierre Moreau dá prova disso: encontramos cenas de massacres das populações locais, perpetradas tanto por indígenas "tapuias", quanto por "brasilianos". Um desses episódios, a liquidação dos luso-brasileiros da igreja de Cunhaú pelos tapuias, foi também figurada em imagem, discutida acima (**imagem 3.38**).

Em outros artefatos, encontram-se representações de combates travados entre neerlandeses e indígenas. Numa das telas pintadas por Gillis Peeters por volta de 1650, vemos

uma tropa de soldados neerlandeses, portando espadas, arcabuzes e a própria bandeira *rood-wit-blauw*, a perseguir um grupo de indígenas. É difícil, pelas características do quadro, precisar o local e o grupo étnico aos quais o pintor poderia fazer referência. Em todo o caso, a julgar pela disparidade dos meios materiais com que a luta é representada – os ameríndios portam apenas arcos e flechas –, bem como pela aparente surpresa com que alguns indivíduos, reunidos em volta de uma fogueira, reagem ao surgimento das tropas inimigas, a pintura parece figurar uma verdadeira invasão neerlandesa, a quebrar o equilíbrio e a paz das indefesas populações indígenas (**imagem 3.49**).

Imagem 3.49: [Combate entre neerlandeses e indígenas], Gillis Peeters, c. 1650 (óleo sobre tela)

Fonte: Imagem digital extraída de ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, Coleção particular. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24483/combate-entre-holandeses-e-portugueses>. Acesso em: 28 de Jul. 2019

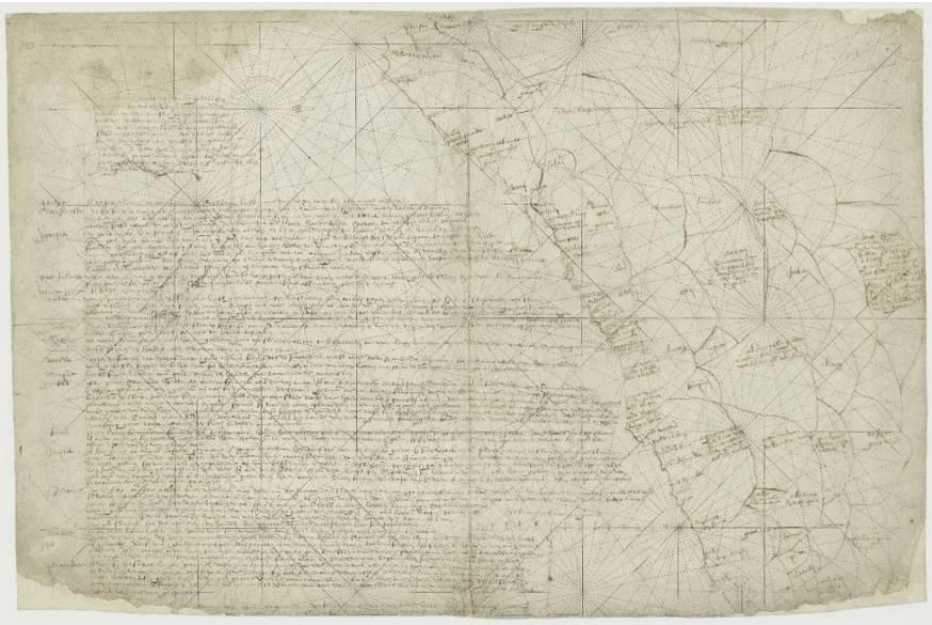
3.4 A representação dos povos africanos

Comparada com a figuração dos ibéricos e dos indígenas, a representação dos povos africanos nos textos e imagens sobre a guerra atlântica é significativamente menor. Dos impressos com cenas de batalha, apenas o publicado por Balthasar Floris van Berckenrode acerca da conquista de São Paulo de Luanda trata de acontecimentos ocorridos em solo africano. O continente e suas populações, como lembra Michiel van Groesen, despertavam menos

curiosidade e interesse do público neerlandês, em comparação com os temas ligados à América e à Ásia.[102]

É válido lembrar, no entanto, que os topógrafos, engenheiros, pilotos e oficiais militares a serviço da WIC não deixaram de produzir cartas manuscritas sobre as principais localidades africanas, como a costa da Guiné na África Ocidental, ou as regiões do Reino do Congo e de Angola, na África Centro-Ocidental.[103] Desenhos com vistas e representações de batalhas também foram produzidos durante a expansão neerlandesa pela costa africana, como é o caso da representação da derrota em Elmina (1625), sobre a qual falaremos mais à frente. Em muitos desses mapas, não obstante a limitação dos conhecimentos neerlandeses, constata-se o esforço de coleta de informações sobre as condições políticas, geográficas, econômicas e militares acerca dos habitantes locais, como se vê na *Caerte des Landschaps vande Goutkust in Guinea* (**imagem 3.50**), produzida em 1629. Nesta representação da Costa do Ouro, ao lado do desenho do litoral e dos meio-círculos indicando as várias regiões e povos do interior da Guiné, foram inseridas inscrições sobre a situação política e econômica das localidades, recolhidas, segundo o autor anônimo, "dos mais experimentados negros" (*de meeste geexperijmenteerste swarten*) do território.

Imagem 3.50: *Caerte des Landschaps vande Goutkust in Guinea*, anônimo, 1629 (manuscrito em papel, 51 x 77,5 cm)



Fonte: NL-HaNA_4.VEL_743

[102] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 108.
[103] Mapas estes que Blaeu, pelos serviços comissionados que prestou aos diretores da WIC, em certa medida poderia ter acesso.

A reduzida figuração do continente pelas mãos de gravadores, editores e pintores das Províncias Unidas no século XVII não pode ser explicada, portanto, por uma suposta ausência de desenhos produzidos por comerciantes neerlandeses ou funcionários da WIC.

*

As populações africanas – em particular as da África subsaariana – não estavam por completo ausentes do imaginário e do circuito de artefatos neerlandeses. O historiador norte-americano Allison Blakely, em *Blacks in the Dutch World. The evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, reconstitui dentro das várias manifestações culturais neerlandesas, produzidas do final da Idade Média aos dias atuais, a maneira como as populações negras foram representadas.[104] No âmbito da visualidade, por exemplo, o autor chama atenção para as pinturas de acontecimentos bíblicos e de outros elementos da tradição cristã nas quais indivíduos negros eram recorrentemente figurados, como na Adoração dos Reis Magos, no Batismo do Eunuco Etíope, na Representação de Cam, em Moisés e Séfora, no Banho de Bathsheba e na visita da rainha Sheba ao rei Salomão. Nestas representações, mesclam-se gestos positivos e percepções eminentemente depreciativas em relação aos indivíduos de pele negra.[105]

O historiador norte-americano também se ocupa dos termos e expressões utilizados nos Países Baixos para caracterizar os povos negros oriundos da África. Durante o século XVII, havia se consolidado na língua neerlandesa três formas básicas para se refereir a tais populações: "swaert" (em grafia contemporânea, *zwart*, que significa "preto"), "moor" ("mouro") e "neger" ("negro"). As últimas duas palavras foram incorporadas pelos neerlandeses a partir do contato com os ibéricos, sendo "moor" utilizado não apenas para se referir às populações da orla Mediterrânea, como também aos etíopes e aos povos da África sub-saariana.[106] Nos relatos que

---

[104] Allison Blakely. *Blacks in the Dutch World. The evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
[105] *Ibidem*, p. 84-98.
[106] "The use of the term 'Black' (swert and noir) to denote a black person was present from the beginning of the United Provinces of the Netherlands. The initial choice of terms used in Dutch to describe blacks appears to have been influenced as much by the French (Walloon), German, and English as by the Spanish, notwithstanding the place of the Lowlands in the Spanish empire. However, 'Moor' and 'Neger' from the Spanish legacy came to be the terms most used in the Netherlands. By the same token, 'Blanke' became the most popular term for describing whites, as opposed to (the more Germanic) 'Witte'. In the seventeenth century the word 'Moor' from the Spanish legacy already had broadened to include 'a blacké Moore, or an Ethiopian'; and 'Moor-lands' meant Ethiopia. Alongside that definition in one Dutch-English dictionary was an alternative definition of 'een Moor: A Devill, or an ill Spirit.' By the eighteenth century the term 'neger' (negro) was equated with 'Schwarzer' (Black), 'Mohr', and 'Mooriaan', although 'Moor' was to continue to have an ambiguous meaning, designating also the non-Negroid North Africans and their related cultures." Cf. *Ibidem*, p. 32-3.

analisamos, nas ocasiões em que se identificam soldados de origem africana empregados pelas tropas luso-brasileiras ou neerlandesas, encontramos apenas o uso das palavras "Swarten" e "Negros".[107]

Ao fim do século XVI, com a expansão econômica das Províncias Unidas, os comerciantes neerlandeses estebelecem contatos mercantis diretos com o continente africano. Já neste período, o comércio com a Guiné e o Congo tornou-se altamente rentável, sendo estimado nas primeiras décadas do século XVII entre 1,2 e 1,5 milhões de guilders.[108] Jonathan Israel lembra também que já ao fim do século XVI os neerlandeses teriam ultrapassado os portugueses como força dominante no comércio do ouro e marfim guineenses.[109] Não por acaso, em 1612 foi criada a primeira feitoria neerlandesa na África, o Forte Nassau, nas proximidades de Moree (atual Gana). Na esteira desse processo, os habitantes das Províncias Unidas passaram a travar maior contato com as populações negras – e com a própria escravidão. De início, os neerlandeses parecem tê-la rejeitado: quando em 1596 o capitão de Rotterdam, Pieter van der Haagen, trouxe à cidade de Middelburg 130 escravos, o conselho municipal ordenou que todos fossem colocados em liberdade. Eventos semelhantes ocorreram em Amsterdam em relação aos escravizados trazidos por comerciantes "da nação portuguesa".[110] Não obstante a existência de algumas vozes favoráveis ao cativeiro, tal conduta de aversão à escravidão parece ter prevalecido até 1621, ano de criação da Companhia das Índias Ocidentais. Num primeiro momento, apesar do interesse de alguns acionistas no tráfico negreiro, os diretores acolheram as recomendações dos teólogos da Igreja Reformada calvinista, decidindo abster-se de participar do comércio de escravos, considerada uma prática imoral. Entretanto, com a conquista de Pernambuco em 1630 e a necessidade de mão-de-obra para abastecer a indústria açucareira, a WIC deixaria de lado quaisquer melindres de natureza moral e religiosa para entrar

---

[107] Elas aparecem no impresso sobre a conquista de Luanda: "Ons Volck niet-te-min pousserende / raeckten voor eerst op de loop dertigh duysent ghewapende Swarten / die altijt gewent waren in den Oorlogh ghebruyckt te worden"; e na conquista da Ilha de Itaparica: "te saemen sterck 1700 soldaten, 200 Bootsgesellen 100 Brasillianen, en 60 Negros ofte swarten". Balthasar Floris van Berckenrode. *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory* [...]. Haia, 1642 (Atlas van Stolk, 7164); Salomon Saverij. *Caerte vande Bahia de Todos os Sanctos ende Vertoninghe hoe wy aldaer t' lant Taborycke leggen hebben aldaer 6 Foorten / Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica* [...]. Amsterdam, 1648 (COLLBN Port. 191 N75). "*Swart*" também é o termo utilizado por Johannes de Laet em *Historie ofte iaerlijck verhael*. *Nigritis* e suas variações são as formas utilizadas por Caspar van Baerle em *Rerum per octennium in Brasilia*.

[108] Wim Klooster. *The Dutch moment, Op. cit.*, p. 23-25.

[109] Jonathan Irvine Israel. *The Dutch Republic*: its rise, greatness and fall (1477-1806). Oxford: Claredon Press, 1998, p. 325.

[110] Johannes Menne Postma. *The Dutch in the Atlantic slave trade, 1600-1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 10; José Antônio Gonsalves de Mello. *Tempo dos Flamengos*: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks; Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2001, p. 183-4.

de forma decisiva no tráfico atlântico de escravos. Dentro da Igreja Reformada, vozes de apoio e justificação aparecem com maior relevo neste exato momento, como a obra de Godfried Udemans, *'t Geestelijk roer van `t Coopmans-schip* (numa tradução livre, "O leme espiritual para o navio mercantil"), editada pela primeira vez em 1638.[111]

*

Nos textos neerlandeses sobre as batalhas atlânticas, os contingentes militares negros, sem embargo das esparsas referências acima mencionadas, não foram objeto de uma apreciação sistemática. Johannes de Laet, numa das raras exceções, descreve o desastroso ataque comandado por Jan Dircksz Lam à feitoria de Elmina, em outubro de 1625, pintando com vivas tintas o massacre das tropas neerlandesas, trucidadas e degoladas pelos africanos aliados aos portugueses. Nesta passagem, De Laet retrata os soldados negros (*Swarten*) como "furiosos e insanos homens" (*onsinnighe ende woedende menschen*), repreendendo o "caráter destes bárbaros" (*den aert van die Barbaren*) que caíram em cima dos corpos dos combatentes mortos para lhes cortar as cabeças.[112]

No período aqui considerado, o autor que com mais minúcia descreve os africanos é, mais uma vez, Caspar van Baerle, em *Rerum per Octennium in Brasilia* (1647). Van Baerle vale-se de De Laet no que toca aos acontecimentos em Elmina, apresentando a cruenta derrota à qual as tropas da WIC estiveram sujeitas. A descrição do evento aparece no livro como uma introdução à segunda investida da Companhia ao forte português da Costa do Ouro (1637), preparando o leitor para a "ferocidade" dos inimigos a serem enfrentados. Antes de chegarem ao forte, os soldados comandados por Hans van Koin haviam sido atacados de surpresa, segundo Van Baerle, "por um exército de mil negros", que com ímpeto lançaram-se sobre os neerlandeses, decapitando-os "segundo o costume daquele gentio". O humanista prossegue com uma sequência de juízos negativos acerca dos africanos: em primeiro lugar, ao tratar dos soberanos da região, que haviam pedido paz e prometido permanecer afastados dos conflitos, o autor neerlandês sentencia "que não se devia fiar muito nos pactos de tal gente, pela sua ínsita falta de caráter, já outrora observada nos africanos pelos escritores de Roma." Ao descrever os hábitos de guerra por eles praticados, lança mão de seus atributos físicos para criar um efeito

---

[111] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic. Op. cit.*, p. 111.
[112] Segundo De Laet, os Portugueses haviam oferecido um prêmio para cada cabeça trazida pelos soldados. Cf. *Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie*. Leiden: Abraham Elzevier, 1644, p. 68.

visualizante no espectador; compara, enfim, seus gritos aos alaridos de outros guerreiros da Antiguidade:

> "Nem já se aterrorizavam os holandeses por causa dos lábios grossos, dos dentes alvos, do[s] olhos abraseados, das narinas dilatadas e fumegantes de ira, cousas com as quais havia muito se tinham habituado entre os brasileiros. Respira um quê de indômito e de feroz a índole de tal gente. Travam as batalhas soltando berros selvagens como o faziam outrora os germanos [...], costume também dos antigos persas, macedônios e cartagineses."[113]

Algumas páginas adiante, o autor volta-se à descrição dos "negros" (*nigritis*), das regiões em que habitavam e de seus costumes. Mais uma vez emitindo impressões marcadamente depreciativas, critica a forma como sarjavam a própria pele, cuja prática é classificada por Van Baerle como abjeta. Com ironia o autor descreve o hábito de alguns homens da terra de furar o lábio, em cujo buraco se introduziam pedaços de marfim – "tornando-se com isto, ao que lhes parece, lindíssimos".[114] O humanista neerlandês encerra a sessão sentenciando que os negros "comprazem-se admiravelmente em sórdida e fétida barbárie."[115]

*

Nas imagens neerlandesas do período, é possível identificar um conjunto de atitudes ou disposições típicas para com os povos da África subsaariana ocidental.

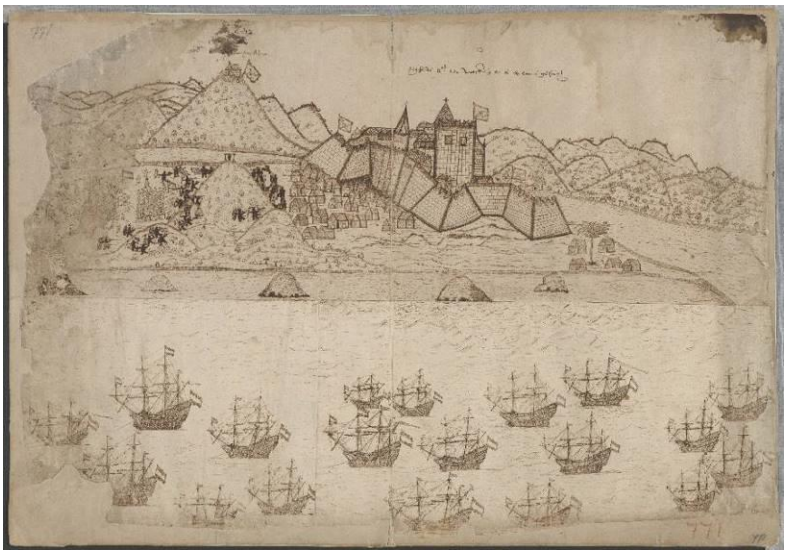
Em primeiro lugar, chama atenção a recorrência da representação da prática de decapitação, figurada como um *topos* da ferocidade e barbaridade dos guerreiros africanos. Apesar de serem poucos os registros pictóricos das batalhas travadas na África, ou simplesmente com soldados negros, a ação é quase sempre representada. Em 1629, quatro anos após a derrota em Elmina, o desconhecido mercador Hans Propheet confeccionou um desenho referente ao malfadado ataque. Nele, observa-se no primeiro plano a numerosa frota da WIC, comandada por Jan Dircksz Lam, dominando o litoral, enquanto em terra as companhias de mosqueteiros, em formação de batalha, são atacadas por soldados negros armados de lanças e escudos. Na retaguarda das tropas neerlandesas, é possível identificar alguns combatentes da

---

[113] Caspar van Baerle. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p. 59.
[114] *Ibidem*, p. 64.
[115] *Idem*.

Companhia, em reação ao ataque inimigo, batendo em retirada. Ao fundo da cena, entretanto, corpos de soldados brancos já se espalham pelo chão, enquanto guerreiros negros munidos de facões ostentam nas mãos as cabeças decepadas dos inimigos. Além da crueza com que o evento é retratado – Bea Brommer e Henk den Heijer especulam se Propheet não esteve presente no combate[116] –, é de se destacar a maneira como o autor pintou os corpos negros, preenchendo-os por completo com tinta preta, criando um conjunto de sombras sem vestimentas ou expressões faciais (**imagem 3.51 e 3.52**).

Imagem 3.51: [Vista da derrota em Elmina], Hans Propheet, 1629 (manuscrito em papel, 44 x 63 cm)



Fonte: NL-HaNA_4.VEL_771

Imagem 3.52: Detalhe da [Vista da derrota em Elmina], Hans Propheet, 1629

Fonte: NL-HaNA_4.VEL_771

[116] GAWIC, p. 380.

Em *De Nieuwe en Onbekende Weereld: of beschryving van America en 't Zuid-Land*, publicado por Jacob Meurs, na seção referente ao Brasil, Montanus descreve as ações militares neerlandesas no espaço atlântico, dentre elas o ataque ordenado por Johan Maurits van Nassau-Siegen à fortaleza de Elmina, em 1637. Acompanha a narrativa uma pequena gravura, que traz no primeiro plano o combate entre os soldados da WIC e os guerreiros africanos. Enquanto, à esquerda, um dos combatentes brancos está na eminência de estocar o soldado rival com sua espada, à direita se vê os africanos com facões a trucidar os neerlandeses caídos. Um dos guerreiros negros está, inclusive, a segurar os cabelos de um homem branco, na iminência de decapitá-lo. Ao fundo, soldados africanos portando lanças trazem, em suas pontas, as cabeças dos inimigos degolados (**imagem 3.53**).

Imagem 3.53: [Conquista de Elmina], anônimo, 1671

Fonte: Arnoldus Montanus. *De Nieuwe en Onbekende Weereld...* Amsterdam: Jacob van Meurs, 1671, p. 469 (foto do exemplar do IEB)

A representação dos lanceiros negros de Montanus faz lembrar uma das imagens que acompanham a edição neerlandesa do livro de Moreau (1652). Em *Klare en waarachtige beschrijving van de leste beroerten en afval der Portugezen in Brasil*, o autor não se limita a descrever as atrocidades cometidas pelos neerlandeses ou tapuias: apresenta, ao contrário, uma crítica geral à guerra, com a narrativa de abusos e violências praticados pelos mais diferentes grupos que habitavam o Brasil. A despeito disso, é curioso observar que os editores

neerlandeses Jan Hendriksz e Jan Rieuwertsz incluíram apenas quatro gravuras, destacando um conjunto específico de atos vis e bárbaros: o massacre neerlandês contra os moradores de Itaparica; o massacre tapuia contra os moradores de Cunhaú; as torturas praticadas pelos luso-brasileiros contra os neerlandeses; e, finalmente, as ações dos africanos contra os tapuias (**imagem 3.54**). Esta última gravura possui um duplo significado. Em primeiro lugar, na representação da atrocidade em si, o artífice coloca em evidência mais uma vez a prática da decapitação: soldados africanos, no primeiro plano, cortam a cabeça de seus inimigos, enquanto ao fundo um grupo festeja e dança de lanças na mão, ostentando as cabeças decepadas dos tapuias.[117] Em segundo lugar, na sequência de gravuras do livro de Moreau, as atrocidades dos africanos parecem localizar-se como a última escala de ações bárbaras da colônia, uma vez que são os próprios tapuias, os indígenas considerados os mais cruéis com seus inimigos, que sofrem o maior dos abusos. Em todo o caso, vale observamos que a representação dos africanos é um tanto quanto estilizada, com características corporais e faciais semelhantes às dos tapuias: alguns dos homens ditos negros, aliás, não são representandos com a pele preta, mas branca.

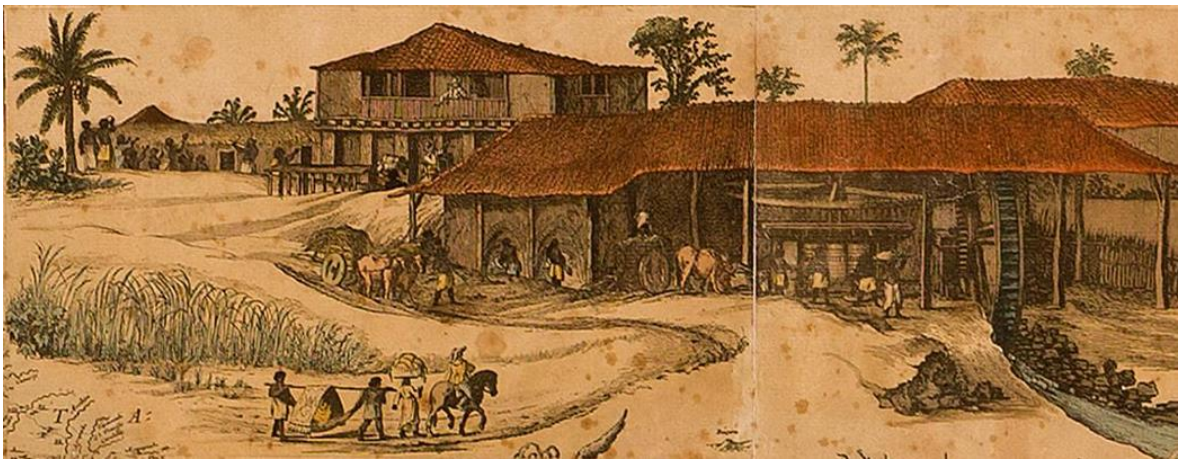
Imagem 3.54: [O massacre dos tapuias], anônimo, 1652 (gravura em papel, 9 x 13,5 cm)

Fonte: Pierre Moreau. *Klare en Waarachtige Beschryving Van de leste Beroerten en Afval der Portugezen in Brasil*... Amsterdam: Door Jan Hendriksz en Jan Rieuwertsz, 1652, p. 75 (imagem extraída do exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP)

[117] "[...] uns vinte tapuias escondidos no mesmo lugar e pensando pegar alguém, foram agarrados pelos negros do Recife, que lhes cortaram as cabeças, carregando-as espetadas em chuços pelo meio das ruas, cantando e dançando à sua moda, jogaram bola com as mesmas e depois lançaram-nas no mar." Cf. Pierre Moreau. "Relação verdadeira do que se passou na guerra travada no país do Brasil entre os portugueses e os holandeses desde o ano de 1644 até o ano de 1648." In: Pierre Moreau e Roulox Baro. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e relação da viagem ao país dos tapuias*. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979, p. 75.

No pequeno diário de Matheus van den Broeck, *Journael ofte Historiaelse Beschrijvinge* (1651), a revolta dos moradores de Pernambuco, iniciada em 1645, é descrita aos habitantes da Europa. Inclui-se uma gravura a representar a insurreição luso-brasileira, feita a partir de uma das vinhetas atribuídas a Frans Post que aparecem no mapa-mural editado por Blaeu em 1647 (**imagem 3.55**). Trata-se da representação de um engenho de açúcar trabalhado por escravizados negros, tendo ao fundo a casa-grande, na qual o proprietário saúda do alpendre um outro colono branco, montado a cavalo (**imagem 3.56**). A harmonia sugerida pelas duas cenas, que na imagem original forjam o efeito de bom-governo das áreas administradas por Nassau, é todavia quebrada pela cena do primeiro plano: arcabuzeiros brancos atacam um grupo de soldados negros, que, munidos de lanças e tacapes, guardam a estrada que dá ao engenho. Um dos homens africanos parece, inclusive, chamar os companheiros que trabalham nas moendas para defendê-lo. A gravura, portanto, mostra que a economia açucareira, antes conquistada pela WIC, está agora sob perigo. Uma vez que a imagem e o livro não trazem nenhum título ou legenda para a representação, é difícil dizer se são portugueses a atacar o engenho ou neerlandeses a tentar subjulgar os moradores insurretos.[118]

Imagem 3.55: Detalhe do mapa mural *Brasilia qua parte paret Belgis*, [Salomon Saverij], editado por Joan Blaeu, 1647



Fonte: Acervo da Fundação Estudar, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, COM_FE_G0111

[118] José Antônio Gonsalves de Mello. *Tempo dos Flamengos*: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks; Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2001, p. 204-5.

Imagem 3.56: [Ataque ao engenho neerlandês], anônimo, 1651 (gravura em papel, 18,7 x 31 cm)

Fonte: Matheus vanden Broeck. *Journael ofte Historiaelse Beschrijvinge [...]*. Amsterdam: Gerrit van Goedesbergen, 1651, prancha nº 2 (John Carter Brown Library, 0756-1)

Se nesses exemplares o que sobressai é a ferocidade das ações militares dos soldados negros, figurada para evocar o medo e a repulsa dos espectadores das Províncias Unidas, em outras representações sua força é colocada a serviço da própria causa neerlandesa.[119] Na série de retratos pintados por Albert Eckhout, figura-se, além dos moradores de origem indígena da Nova Holanda, um casal de africanos: homem e mulher portam vestimentas e armas próprias da Guiné e do Congo-Angola (**imagens 3.57 e 3.58**). É pouco provável que Eckhout tenha se deslocado para a África com o intuito de realizar os estudos preparatórios para a execução das telas, em grande medida finalizadas durante o período em que esteve no Brasil. É mais verossímil supor que ele tenha se valido de modelos que habitavam a Nova Holanda, possivelmente pessoas escravizadas, adornando-as com os objetos da *Kunstkammer* nassoviana, recebidos como presentes diplomáticos dos soberanos africanos aliados à WIC. Alguns desses objetos estão provavelmente ainda hoje preservados, como a espada do "homem africano".[120] Ademais, como indício suplementar de que se tratavam de modelos angariados no próprio

[119] Já em 1624, após a conquista de Salvador, a Companhia utilizaria soldados de origem africana na defesa das posições neerlandesas, patrulhamento e ataque às posições portuguesas no entorno da cidade, conforme relata Antônio Vieira em sua Carta ânua: "Carta ânua [1626]". *Op. cit.*

[120] Mariana de Campos Françozo. *De Olinda a Holanda.* O gabinete de curiosidade de Nassau. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014, p. 219, 280 (figura 33) e 284 (figura 37).

Brasil, há o desenho de Zacharias Wagener do que parece ser a mesma "molher negra".[121] Wagener, como sabemos, desenhou e coloriu retratos com os mesmos temas de Eckhout: é provável que o autor alemão tivesse acesso aos estudos do pintor neerlandês, resultando daí a semelhança entre as representações. Em todo o caso, há no desenho de Wagener um elemento singular: acima do seio direito da mulher, há uma marca que lembra uma letra M, encimada por uma coroa (**imagem 3.59**). Não sabemos, porém, se se trata de uma escarificação – prática que o próprio Van Baerle descreve – ou de uma marca de ferro, usada para identificar os plantéis de escravizados de um determinado proprietário. Se Eckhout decidiu eliminar a marca para tornar a representação da mulher africana verossímil, talvez se tratesse apenas de uma queimadura proveniente dos ferros, cuja figuração resultaria num elemento indecoroso.

Imagem 3.57: [Homem africano], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 273 x 167 cm)

Fonte: Statens Museum for Kunst, Coleções Etnográficas, Inv. n. N.38A7

[121] Zacharias Wagener. "Thierbuch". In: Dante Marints Teixeira (org.). *Brasil Holandês. Volume II. O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 177-8 (prancha 98).

Imagem 3.58: [Mulher africana], Albert Eckhout, 1641 (óleo sobre tela, 282 x 189 cm)

Fonte: Statens Museum for Kunst, Coleções Etnográficas, Inv. n. N.38A8

Imagem 3.59: Detalhe da aquarela *Molher Negra*, Zacharias Wagener

Fonte: WAGENER, Zacharias. "Thierbuch". In: TEIXEIRA, Dante Marints (org.). Brasil Holandês. Volume II. *O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 177

Hipóteses a parte, o mais importante aspecto da representação é que os sujeitos figurados nos dois retratos de Eckhout são *africanos*. Vale lembrar, nesta altura, das alianças

fomentadas por Johan Maurits van Nassau-Siegen com os soberanos da outra margem atlântica, azeitadas pelas habituais trocas de presentes.[122] Como lembra Wim Klooster, as operações militares da WIC na África Ocidental e Centro-Ocidental dependiam em larga medida da rede de pactos militares estabelecidos entre europeus e africanos. Os neerlandeses, a partir de 1612 e, com maior vigor, depois da criação da Companhia, estabeleceram alianças com o Conde do Sonho e o rei do Congo, além dos Estados africanos de Elmina, Komenda e Efutu.[123] É neste contexto militar do Atlântico sul que Rebecca Parker Brienen e Ernst van den Boogaart compreendem a figuração do casal de africanos no ciclo de retratos de Eckhout.[124] Brienen advoga a hipótese de que as duas séries de pinturas feitas pelo artífice de Groningen – os retratos e as representações dos "frutos da terra" – teriam sido concebidas para ornamentar o interior do principal salão do palácio de Friburgo, residência de Nassau em Pernambuco. Se a segunda série expõe os bons frutos de uma terra bem governada pelo Conde, a primeira, ao representar os fortes homens tapuia, tupi, mulato e africano, com suas armas particulares, demonstra o apoio militar recebido pelos diversos grupos do país, essencial para a defesa e prosperidade das possessões neerlandesas.[125]

De qualquer forma, os retratos de Eckhout mostram ainda uma outra visão acerca das populações negras de origem africana, que não as reduz à simples condição de escravizados. Na mesma linha, o retrato de Miguel de Castro, enviado do Manicongo, é uma representação pictórica neerlandesa na qual o interlocutor diplomático africano é figurado por meio dos atributos de fidalguia: as roupas, o cinto com a bainha, o chapéu e a pluma (**imagem 3.60**). Se a tela anônima apresenta um indivíduo trajando vestimentas europeias, nos desenhos do *Theatrum Rerum Naturalium Basiliae*, na seção *Icones Animalium*, encontram-se cinco aquarelas a representar homens e mulheres negros, ao que parece em suas roupas e utensílios típicos, embora em alguns desenhos estejam descritos como "chilensium" (**imagem 3.61**).[126]

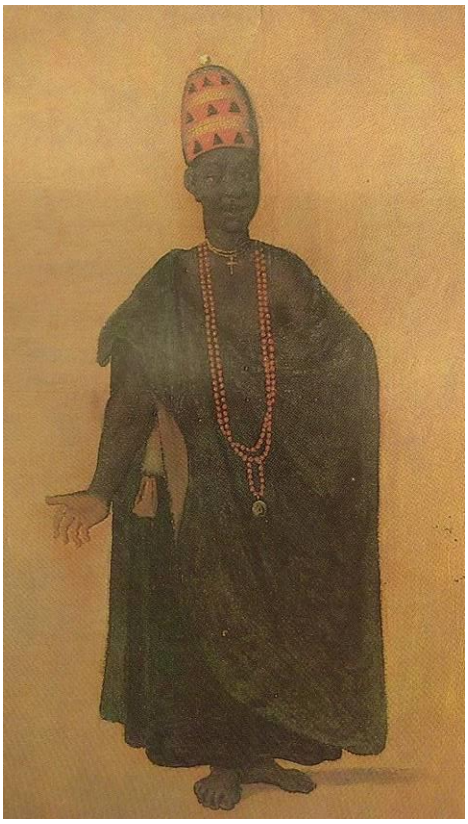
---

[122] Mariana de Campos Françozo. *De Olinda a Holanda. Op. cit.*, p. 117 e ss.
[123] Wim Klooster. *The Dutch moment, Op. cit.*
[124] Rebecca Parker Brienen. *Visions of Savage Paradise*. *Op. cit.*; Ernst van den Boogaart. "A população do Brasil Holandês retrtada por Albert Eckhout, 1641-43". Barbara Berlowicz et al. (ed.). *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002.
[125] Rebecca Parker Brienen. "Albert Eckhout's Paintings and the Vrijburg Palace in Dutch Brasil". In: Barbara Berlowicz *et al*. *Albert Eckhout volta ao Brasil – 1644-2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 81-91.
[126] "Theatrum Rerum Naturalium Basiliae". In: *Brasil Holandês.* Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

Imagem 3.60: [Miguel de Castro, enviado do Rei do Congo], anônimo, c. 1643 (óleo sobre tela, 75 x 62 cm)

Fonte: Statens Museum for Kunst, Inv. nº KMS7

Imagem 3.61: *Principium quidam Chilensium forsan*



Fonte: "Theatrum Rerum Naturalium Basiliae". In: *Brasil Holandês.* Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

Por fim, há que se falar das representações neerlandesas seiscentistas em que se retrata o pajem de pele negra. Nas Províncias Unidas, a inclusão de um jovem serviçal negro em retratos de membros da aristocracia e da oligarquia mercantil locais tornou-se bastante popular, sobretudo a partir da segunda metade do século XVII. Dentro deste conjunto pictórico, porém, importa destacar uma variação interna da tópica, qual seja, a que associa o pajem negro ao comandante militar. O retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen elaborado em 1666 por Pieter Nason, por exemplo, além de apresentar o conde com suas medalhas aristocráticas e suas armaduras e apetrechos bélicos (que jazem na base de uma coluna, alegoria da constância), figura ao seu lado um rapaz negro a apontar com o dedo um mapa com a representação de uma construção militar (**imagem 3.62**).[127] Também na década de 1660, o pintor Daniel Vertangen havia executado um retrato de Jan Valckenburgh (1623-1667), antigo Diretor-General da WIC em Elmina, em que o mesmo tema é representado. Na tela, Valckenburgh é figurado em vestes militares, trajando uma armadura; à sua direita há uma janela, a partir da qual se vê ao fundo o próprio forte neerlandês na costa do Ouro; às suas costas, no canto esquerdo da pintura, um pajem oferece ao Diretor uma medalha de ouro, em cujo anverso é possível distinguir uma fortaleza – provavelmente a própria sede de seu governo (**imagem 3.63**). A condição de subalternidade e servilismo do pajem negro, que amplifica por contraste o poder do militar neerlandês, também é explorada em um retrato de outro oficial das Províncias Unidas, cuja história se conecta à da África: trata-se de um dos quadros de Ferdinand Bol (1667) retratando o almirante neerlandês Michiel de Ruyter (**imagem 3.64**). Ruyter, que havia liderado uma bem-sucedida expedição militar de socorro às feitorias neerlandesas na Costa do Ouro durante a Segunda Guerra Anglo-neerlandesa (1665-1667), se fez pintar em condições muito parecidas às de Valckenburgh: a encenação do espaço, com a cortina e a janela à direita; as vestimentas guerreiras e o bastão de ofício; e o serviçal negro, cujo olhar, realçado pela luz que atinge o seu rosto, implica obediência e uma certa reverência ao oficial. A pintura mais abjeta da série é, no entanto, o retrato do almirante Gilles Schey executado em 1693 por Jan Weenix (**imagem 3.65**). Allison Blakely descreveu o quadro com precisão:

> "Here the armored admiral stands beside the usual globe, his telescope in one hand and the other pointing contemptuously at a kneeling Negro who

[127] De acordo com o catálogo *Zo wijd de wereld strekt*, Nason elaborou duas representações muito parecidas de Nassau e seu pajem negro: além da versão hoje depositada no Museu Nacional de Varsóvia, encontra-se no Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 142, uma tela um pouco menor, de 134,5 x 107 cm. Cf. E. van der Boogaart & F. J. Duparc (orgs.). *Zo wijd de wereld strekt:* Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen op 20 dec. 1979, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag, 21 dec. 1979-1 maart 1980. 's-Gravenhage: Stichting Johan Maurits van Nassau, 1979, p. 226.

stares upward at him with helpless resignation. At the same time a dog at the admiral's feet snarls at the Negro, seemingly with equal scorn, as a battleship takes on provisions in the background against a gloomy sky. The message in this portrait takes on greater force when considered within the context of the emblematic tradition. The scene contains all the conspicuous signs for the Dutchman, which would imply divine blessing in the Calvinist religious tradition. Meanwhile the black servant whose kneeling figure underscores this mastery is rejected by the dog, who in the Bible is usually mentioned only in an unfavourable light. The age-old positive image of the dog as man's loyal friend in this instance further lowers the worth of the Negro."[128]

Imagem 3.62: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen com um pajem negro], Pieter Nason, 1666 (óleo sobre tela, 232 x 171 cm)

Fonte: Acervo do Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw, inv. nr. M.Ob.527 (187142)

[128] Allison Blakely. *Blacks in the Dutch World. Op. cit.*, p. 111-2.

Imagem 3.63: [Retrato de Jan Valckenburgh], Daniel Vertangen, c. 1660 (óleo sobre tela, 128,3 x 102 cm)

Fonte: Rijksmuseum, SK-A-4969

Imagem 3.64: [Retrato do Almirante Michiel de Ruyter], Ferdinand Bol, 1667 (óleo sobre tela, 184 x 154).

Fonte: Acervo do Zeeuws Maritiem muZEEum Vlissingen, collectie Provincie Zeeland, Ruyteriana Stichting, inv. nº 15158.

Imagem 3.65: [Retrato do Almirante Gillis Schey], Jan Weenix, 1693 (óleo sobre tela, 117,5 x 101 cm)

Fonte: Scheepvaartmuseum, A.3898

*

Nesta série de imagens neerlandesas acerca das populações de origem africana, não escapa à atenção a transformação radical pela qual passaram os personagens figurados. Se, de início, predominaram as representações que acentuavam a ferocidade e barbaridade das práticas guerreiras africanas – como a decapitação dos soldados vencidos –, ao decorrer da segunda metade do século XVII as pinturas exploraram também a imagem do pajem negro, dócil e servil, domesticado e inferiorizado frente ao viril militar neerlandês. É como se o medo e a repulsa intrínsecos às primeiras representações cedesse lugar à afirmação da superioridade e da força branca frente às populações negras.

3.5 Considerações finais

No percurso deste capítulo, analisamos as várias formas com que os habitantes das Províncias Unidas representaram as outras populações que participaram da guerra no Atlântico.

De início, examinamos o conjunto de representações ibéricas e neerlandesas que trataram sobre os mesmos acontecimentos militares. As relações de sucesso, os poemas, gravuras, pinturas e medalhas produzidos por artífices de ambos os lados se devotaram à tarefa de apresentar as recentes batalhas como vitórias de seus respectivos "partidos". Colocando ênfase em determinados eventos ou excluindo detalhes embaraçosos, tais objetos entravam num circuito de representações em que a disputa central se dava pela descrição a se tornar hegemônica de uma determinada batalha ou, em outras palavras, pelo seu significado histórico. Vimos, porém, que artefatos pictóricos produzidos fora da Península Ibérica e das Províncias Unidas, como nos Países Baixos meridionais e no Sacro Império, também entraram nesta mesma batalha, corroborando a ideia de que o sentido dos conflitos atlânticos dizia respeito também às audiências católicas e protestantes, em guerra na Europa desde 1618. Dessa forma, a capacidade com que artífices de várias regiões do continente emulavam ou copiavam representações pictóricas produzidas originalmente nas Províncias Unidas demonstra que os parâmetros com os quais essas mesmas imagens eram confeccionadas, sem embargo das particularidades da cultura visual neerlandesa, eram em larga medida compartilhados. Neste campo intervisual, as próprias representações combatiam entre si, como exercício de engenhosidade e agudeza de artífices que se valiam das alegorias e motes rivais para atacar os oponentes e para afirmar as virtudes dos seus generais e soldados.

Na segunda seção, analisamos as formas de representação neerlandesa dos súditos da Monarquia Espanhola, com os respectivos *topoi* mobilizados em suas figurações. Vimos, em primeiro lugar, que as construções dos tipos "espanhol" e "português" como inimigos das Províncias Unidas datam de épocas e contextos históricos muito diferentes. Não obstante, observou-se que a representação do "português" se valia, à princípio, de muitos dos elementos que definiam o caráter do homem "espanhol", constituindo-se, destarte, uma certa unidade "hispânica". Os qualificativos compartilhados, usualmente figurados nas representações de cenas de batalha, abrangiam a covardia, o orgulho e as práticas supersticiosas "papistas". A proximidade de caráter projetada nos povos hispânicos e a necessidade de ampliar o significado das ações da WIC no Atlântico ajudam a explicar porque os artífices das Províncias Unidas valiam-se do termo "espanhol" e das insígnias da respectiva coroa para representar os inimigos combatidos no Brasil e na África. Chamamos atenção, ademais, para a vituperação da

Companhia de Jesus, cujos membros eram considerados traiçoeiros e perigosos. Por fim, analisamos as mudanças nas representações dos povos ibéricos advindas do fim da União Dinástica e do início da Insurreição Pernambucana. De um lado, passou-se a demarcar com maior precisão o inimigo da WIC como "português". No entanto, no âmbito das críticas à atuação da Companhia no Novo Mundo, foram produzidas representações em que os próprios portugueses apareciam como vítimas das ações tirânicas neerlandesas.

Tratamos, em seguida, das representações referentes às populações indígenas. A constituição de uma legenda negra espanhola nas Províncias Unidas durante as primeiras décadas da Revolta permitiu com que os povos ameríndios, vistos como vítimas da mesma tirania que sujeitava os neerlandeses, fossem concebidos como aliados naturais. As primeiras representações acerca dos indígenas, portanto, foram gestadas durante a primeira etapa da Guerra dos Oitenta Anos, projetando a partir deste contexto as suas marcas fundantes no imaginário social neerlandês. Ao engajarem-se ativamente nas tarefas de colonização, no entanto, a percepção dos habitantes das Províncias Unidas passou a agregar novos elementos. Vimos, no caso das populações que habitavam as partes do Brasil, que a própria prática da guerra transformou-se em parâmetro de categorização civilizatória: os ditos "tapuias", pelas suas emboscadas e perseguições implacáveis dos inimigos em fuga, eram vistos como indígenas "mais bárbaros" do que os "brasilianos", os quais, pelo treinamento recebido dentro das regras da arte militar europeia, haviam se transformado em bons combatentes e "bons atiradores". É o que se vê, por exemplo, em alguns dos desenhos de Frans Post. De qualquer forma, tanto "tapuias" quanto "brasilianos" compuseram o conjunto de aliados militares da Companhia das Índias Ocidentais, figurada nas séries de retratos elaboradas por Zacharias Wagener e Albert Eckhout. Ao fim da presença neerlandesa no Brasil, todavia, os antigos aliados naturais transformam-se ora em cúmplices da tirania neerlandesa praticada contra as populações locais, ora em vítimas dos ataques da WIC.

Na última seção, examinou-se as imagens acerca das populações de origem africana. Nossa análise mostrou que, apesar da menor ocorrência de representações sobre a África e seus habitantes, há um conjunto de referências pictóricas a apresentá-los de múltiplas formas. Em primeiro lugar, discutiu-se a recorrência da figuração da decapitação praticada por soldados negros: vimos que a derrota das tropas da WIC em Elmina (1625), durante a qual centenas de combatentes neerlandeses foram massacrados e degolados, provocou uma forte impressão entre os autores das Províncias Unidas. Os textos e representações pictóricas do período apresentam tal prática como uma ação típica dos povos africanos. Em todo o caso, o valor e a força dos guerreiros negros não deixaram de ser importantes às pretensões políticas da Companhia e de

seus Governadores: é neste sentido, mais uma vez, que se deve compreender os retratos do homem africano, de Eckhout e Wagener, ou mesmo o retrato de Miguel de Castro. Na segunda metade do século XVII, porém, tornou-se popular os retratos que figuravam o “pajem negro”, especialmente nas figurações de almirantes e generais neerlandeses. Os indivíduos africanos representados ostentam ares e gestos de docilidade e subserviência frente aos homens neerlandeses, amplificando assim o seu poder. No longo processo de expansão marítima das Províncias Unidas ocorre, portanto, uma diversificação na maneira como o homem africano é figurado em cenas de caráter militar, indo da simples “selvageria” ao “amestramento”.

4. CONCLUSÃO

A construção de número 144 da Rozenstraat, logradouro do bairro Jordaan em Amsterdam, exibe em sua fachada uma curiosa *gevelsteen*, *i.e.*, uma placa de pedra esculpida. Trata-se da representação do ataque a Salvador (1624), feita a partir da gravura confeccionada por Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz: na imagem, que abaixo ostenta o título *Baya D Todos os Sanctos*, quatro embarcações aproximam-se da cidade, recebendo o canhonaço do forte de Monte Serrate. Michiel van Groesen, que comenta esta representação em seu último livro, levanta a hipótese de que a residência pode ter pertencido ao próprio Jacob Willekens, almirante da WIC sob cujo comando Salvador havia sido capturada (**imagem 4.1)**.[1]

Imagem 4.1: *Baya D Todos os Sanctos*, anônimo, s.d. (*gevelsteen*, 38 x 82 cm)

Fonte: Foto extraída da casa localizada na Rozenstraat 144 – Vereniging Vrienden van Amsterdamse Gevelsteen (https://www.amsterdamsegevelstenen.nl/Rozenstraat144.htm)

Nas décadas que se seguiram ao início das operações militares da Companhia das Índias Ocidentais, os desenhistas, gravadores, editores e pintores das Províncias Unidas reproduziram em variados suportes as representações da guerra travada no Atlântico. As numerosas cópias de gravuras elaboradas por Visscher, Gerritsz, Van Hilten, Hondius, além daquelas que compunham os livros de De Laet e Van Baerle, foram responsáveis por inundar as cidades e casas neerlandesas com representações das vitórias da WIC contra os inimigos Habsburgos. Com a disseminação de artefatos pictóricos a estampar estas cenas de batalha, os habitantes das

[1] Michiel van Groesen. *Amsterdam's Atlantic: Print Culture and the Making of Dutch Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017, p. 65.

principais cidades passaram a tomar, de forma vigorosa, contato com tais acontecimentos militares.

Vimos, nesta dissertação, que as cenas de batalha das conquistas da Companhia não foram apenas mobilizadas pelos seu diretores, sendo também associadas às imagens do *stadhouder* Frederik Hendrik, do conde de Nassau Johan Maurits, dos almirantes e generais a serviço da WIC e até mesmo numa cômica representação do caráter do *Spaenschen Singioor*. O uso e o significado da figuração de batalhas esteve, por conseguinte, muito além da simples informação da audiência europeia acerca do que se passava no Atlântico.

Algumas pinturas neerlandesas do período demonstram esta tendência. Cornelis de Man (1621-1706), numa tela provavelmente executada na segunda metade do século XVII, apresenta um estudioso em seu gabinete (**imagem 4.2**). Há no fundo do aposento, entre a lareira e a janela, acima da mesa de estudos, um exemplar da gravura editada por Claes Jansz Visscher em 1648 a partir do mapa elaborado por Cornelis Golijath: trata-se da representação de Mauritsstad, Recife e Olinda, com as indicações dos fortes e posições luso-brasileiros durante a Insurreição Pernambucana (**imagem 3.37**).

Imagem 4.2: [Um estudioso em seu gabinete], Cornelis de Man, c. 1650-60 (óleo sobre tela, 74,2 x 60,6 cm)

Fonte: Sotheby's

Jacob Duck também incluiu, em duas cenas que representam festejos e excessos de burgueses e soldados em contextos libertinos, exemplares do impresso de Visscher sobre a conquista de Olinda em 1630 (**imagens 4.3** e **4.4**). As pinturas, de cunho moralizante, dispõem vários objetos que convencionalmente significam a luxúria e a devassidão. Não sabemos as datas precisas dos dois quadros, embora os especialistas as tenham estimado, aproximadamente, para a segunda metade da década de 1630: no auge, portanto, da presença neerlandesa no Brasil.

Imagem 4.3: [Cena de um bordel], Jacob Duck, c. 1635 (óleo sobre tela, 41,3 x 54 cm)

Fonte: Coleção privada

Imagem 4.4: [Cena galante], Jacob Duck, c. 1635 (óleo sobre tela 40 x 68 cm)

Fonte: Musée des Beaux-arts de Nîmes, IP 1363

Qual é, afinal, o significado da inclusão dessas gravuras, em cenas tão díspares como o erudito em seu gabinete de estudos e o burguês num bordel? À primeira vista, as pinturas poderiam dar prova simplesmente do amplo interesse que os habitantes das Províncias Unidas dedicavam aos impressos com cenas de batalha, em particular àquelas ocorridas nas partes do Brasil. Como vimos no primeiro capítulo, objetos como estes eram comprados nas lojas dos editores de Amsterdam e Haia e dispostos nos aposentos, servindo ao mesmo tempo como ornamento, janela do Novo Mundo aos "viajantes de poltrona" e insígnia do engajamento cívico-religioso de seus compradores. A figuração das gravuras de Visscher, todavia, não é o resultado de uma representação supostamente verista do interior das residências neerlandesas. A começar pelo fato de que, ao menos em duas das pinturas – [O estudioso em seu gabinete], de De Man, e [Cena de Bordel], de Duck –, as gravuras nas paredes estão claramente fora de proporção em relação às dimensões originais: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630* possui 94,2 x 75,3 cm, enquanto *Perfecte caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-stadt ende t'Reciffo* [...] apresenta somente 48,6 x 57,5 cm. Nas telas, todavia, os exemplares estão visivelmente ampliados, mostrando que quem os pintou desejava que os espectadores os reconhecessem.

Nas duas cenas de Jacob Duck, os aposentos possuem diversos objetos investidos de significados que transcendem seus usos cotidianos: cachimbos e jarras de vinho, por exemplo, podem fazer referência aos prazeres da carne e seus excessos; a taça na mão de um dos clientes, uma possível metáfora do órgão sexual feminino; a vassoura encostada na porta, um elemento edificante, uma arma de limpeza moral contra a maldade que predomina no aposento. Em alguns de seus artigos, Eddy de Jongh chama atenção para o fato de que os mapas, figurados em pinturas como essas, poderiam referir-se à mundanidade e ao hedonismo, aos prazeres a que os clientes de um bordel tanto aspiravam.[2]

Poderiam, portanto, as gravuras sobre a conquista de Olinda, dispostas nas duas pinturas de Jacob Duck, ter sido interpretadas pelos seus contemporâneos dessa mesma forma? Se lembrarmos da má fama que o Brasil rapidamente angariou, sobretudo como um espaço de subversão das regras de conduta sexual[3], a hipótese é mais do que plausível. No caso da pintura

---

[2] Eddy de Jongh. "The changing face of Lady World" and "The broom as signifier: an iconological hunch". In: *Questions of meaning*. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting (Translated and edited by Michael Hoyle). Leiden: Primavera Pers, 2000, p. 59-82; p. 193-214.

[3] Herman Wätjen cita várias reclamações dos conselheiros sediados no Recife contra o envio de prostitutas. Numa delas, de 1635, diziam: "a nossa impressão é, francamente, que a Metrópole considera o Brasil como uma cloaca destinada a receber toda a sua imundícia." Cf. *O Domínio Colonial Hollandez no Brasil. Um capítulo da História Colonial do Século XVII.* Tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. São Paulo: Companhia editora nacional, 1938, p. 395. Não é por acaso que Caspar van Baerle, em frase hoje tornada célebre por Chico Buarque, afirmava

de Cornelis de Man, entretanto, o mapa editado por Visscher parece simplesmente compor, junto ao livro, o conjunto de objetos de estudo do letrado representado, absorto nas questões dos novos mundos desbravados pelos mareantes neerlandeses, conforme entrevemos pela concha do mar, ao lado da gravura.

As representações pictóricas das batalhas travadas pela WIC no Atlântico, por conseguinte, passaram a assumir lugares imprevistos, incorporando novos significados durante o processo de assimilação ao circuito de artefatos e ao repertório de imagens neerlandeses. Sabemos, porém, que na longa duração, a Companhia, seus ambiciosos projetos e feitos militares quedariam em larga medida obliterados da memória dos habitantes neerlandeses. A despeito desta constatação, é oportuno investigarmos os fragmentos, no imaginário social, da atuação imperial da WIC no Atlântico, pois foi a partir desta guerra que a fama e o prestígio de nobres, almirantes e generais, ainda hoje rememorados, foram construídos; conceitos chave na auto-representação neerlandesa, como tirania e inocência, foram remodelados; os caracteres definidores de tipos "étnicos" foram reforçados ou inventados; e uma Companhia de comércio valeu-se da publicização de seus feitos militares para reforçar sua credibilidade pública.

*

Além dos lugares assumidos pelas representações da guerra do Atlântico no imaginário neerlandês, importava compreender qual era a natureza destas mesmas representações, bem como o que elas poderiam nos dizer acerca da cultura visual local. Como se sabe, o trabalho seminal de Svetlana Alpers, *A Arte de Descrever*, classifica a arte das Províncias Unidas como feita pelo olho e para o olho: as pinturas seriam o resultado daquilo que os artífices efetivamente viam, representando o "quanto existe na natureza de maneira exata e não seletiva". Em artigo mais recente, a autora ressalta, ademais, a quase ausência de pinturas de guerra durante o chamado "século de ouro" neerlandês. As representações de natureza "histórica", portanto, não se encaixariam nas formas típicas da arte setentrional.

Os argumentos expostos nesta dissertação buscam contrapor-se a esse duplo entendimento acerca da cultura visual neerlandesa. O repertório pictórico de representações de cenas de batalha ou retratos de almirantes e generais é por demais significativo para ser ignorado em estudos que têm como escopo a totalidade das formas de figuração desenvolvidas nas

---

que "todos os flagícios eram divertimento e brinquedo, divulgando-se entre os piores o epifonema: 'Além da linha equinocial não se peca'." Cf. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974, p. 49.

Províncias Unidas do século XVII. Alpers pode até estar certa ao afirmar que a quantidade de pinturas neerlandesas que retratavam cercos a cidades e batalhas campais era pequena, se comparada com a produção de cenas de batalha nas cortes régias do período. Todavia, o mesmo não pode ser dito em relação aos quadros com batalhas navais. Também não se pode ignorar a imensa quantidade de gravuras impressas de forma avulsa ou reunidas em livros, as medalhas de prata e outros objetos de uso doméstico, como jogos, capas e suportes de lareira, que estampavam os principais acontecimentos militares da Europa e do Novo Mundo. Afinal, independente do suporte material envolvido, estas imagens eram produzidas no âmbito de uma só arte.

Ao analisarmos detidamente as características destas representações, observamos que os elementos destacados por Alpers não se encaixam no modo de figuração das cenas de batalha (navais e terrestres). No caso das imagens impressas sobre eventos ocorridos no Atlântico, havia, em primeiro lugar, um circuito que conectava os gravadores e editores das oficinas sediadas nas Províncias Unidas aos engenheiros, pilotos e oficiais militares da Companhia das Índias Ocidentais. Os artífices que confeccionavam os objetos pictóricos a serem consumidos pelas audiências urbanas neerlandesas dependiam, por conseguinte, do trabalho dos funcionários da WIC que, *in loco*, testemunhavam as vitórias e derrotas e, em seguida, elaboravam desenhos acerca desses mesmos acontecimentos. Vimos, porém, que mesmo nesta primeira etapa, seleções, adições e compressões eram recorrentemente feitas, com o sentido de colocar aos olhos dos diretores, de uma forma didática e clara, as boas condutas de seus enviados. Não obstante a dependência para com aqueles que testemunhavam visualmente as batalhas, os editores e gravadores também poderiam efetuar uma série de modificações nas representações "originais", incorporando vinhetas, legendas e títulos, ou mesmo adicionando e suprimindo objetos da própria cena.

No primeiro capítulo, estudamos os aspectos principais a caracterizar as representações de batalha estampadas nos artefatos pictóricos, como o subgênero a partir do qual eram construídas, as projeções, convenções e alegorias utilizadas, a disposição de cartuchos com inscrições textuais ou mapas, a ordenação sequenciada dos eventos cruciais de um determinado conflito, a marcação das tropas por meio dos blocos das companhias e seus estandartes característicos, além da maneira como os artífices – no Atlântico e na Europa – habilmente manipulavam o tempo e o espaço da representação, ao mesmo tempo em que construíam, por meio de artifícios variados, efeitos de verossimilhança, com o fim último de manter a credibilidade do editor que as produzia.

Nos capítulos dois e três percorremos as formas como os neerlandeses representavam seus próprios combatentes e as tropas estrangeiras, fossem elas aliadas ou inimigas. Nosso pressuposto era de que a guerra, como um evento dramático de exercício da violência e de mobilização de recursos (humanos e financeiros) de uma dada sociedade, impulsiona a elaboração de narrativas justificadoras e impele os indivíduos a reordenar as concepções sobre si e sobre o outro. Ela é, portanto, momento chave na construção do imaginário social. Nesse sentido, é ocasião oportuna para se observar a cristalização de conceitos e valores, como os ideais guerreiros aristocráticos, ainda em voga no período, a construção de heróis populares, como alguns dos almirantes da WIC, e o nascimento de novas atitudes, como o manejo da opinião pública por meio de uma Companhia de comércio. Além disso, para aqueles que apoiavam a guerra, vangloriar seus soldados e oficiais, ou elogiar as qualidades guerreiras de seus aliados, era tão importante quanto vituperar aqueles que combatiam do lado oposto. Essas abordagens e posturas, todavia, não eram únicas, sendo também suscetíveis às mudanças de conjuntura oriundas da América ou da Europa. Mesmo a percepção inicialmente positiva dos aliados naturais indígenas era levada ao limite em função das práticas guerreiras frontalmente contrárias aos padrões neerlandeses. A condução da guerra num contexto etnicamente diverso, portanto, permitiu a consolidação de estereótipos associados ao “português”, “espanhol”, “brasiliano”, “tapuia” e “negro”, mas também propiciou o surgimento de novas disposições, como as representações de docilidade e servilismo dos “pajens negros” nos retratos dos oficiais neerlandeses, radicalmente distintas das primeiras figurações de decapitação perpetradas por guerreiros africanos.

Para um Estado que nasce através de um conflito que dura oitenta anos, a guerra aparece como um ponto de partida privilegiado para a compreensão de sua formação social. Esta pesquisa teve por objetivo compreender as formas de representação neerlandesa da guerra, no contexto da expansão capitaneada pela Companhia das Índias Ocidentais. Ainda que a presença no Atlântico Sul tenha sido efêmera, as batalhas entre neerlandeses e ibéricos, com seus aliados respectivos entre os povos ameríndios e africanos, marcaria profundamente o repertório de representações mentais dos habitantes das Províncias Unidas.

5. FONTES

1) Livros, panfletos e atlas

a) Manuscritos

ALBERNAZ, João Teixeira. *Estado do Brasil*. Lisboa, 1631.

b) Impressos

AERSSEN, François van. *Practycke van den Spaenschen raedt, Dat is: Clare vertoonighe dat den Raedt door I. Lispium, Er. Puteanun, ende Fran. Campanellam ghegeven / om de vereenighde Nederlanden wederom te brenghen onder 't gebiedt van de Coningh van Spangjen*. 1618.

AUCTENTYCK VERHAEL van't remarcquabelste is voorgevallen in Brasil, tusschen den Hollantschin Admirael Willem Cornelizs, ende de Spaensche Vloot. [...]. Publicado em Amsterdam por Jan van Hilten, 1640.

BAERLE, Caspar van. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647.

_____. *Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum, sub praefectura illustrissimi comitis I. Mauritii Nassoviae etc. comitis, ...* Clivis: ex Officina Tobiae Gilberling, 1660.

BLAEU, Joan. *Grooten atlas, oft werelt-beschryving, in welcke 't aerdryck, de zee, en hemel, wort vertooent en beschreven*. V. 8. Amsterdam: Tipografia Blaeu, 1665.

BROECK, Matheus van den. *Journael / ofte historiaelse Beschrijvinge van Matheus vanden Broeck. Van't geen hy selfs ghesien ende waerachtigh gebeurt is, wegen't begin ende Revolte van de Portugese in Brasiel, als mede de conditie en het overgaen van de Forten aldaer*. Amstelredam: voor Gerrit van Goedesbergen, 1651.

COMMELIN, Isaac. *Fredrick Hendrick van Nassauw prince van Orangien zyn leven en bedryf*. Amsterdam: Jodocus Janssonius, 1651.

COPYE OFTE CORT ende waerachtigh verhael van't gene ghepasseert is soo te Water als te Lande sint de komste ende vertreck van de Spaensche Vloot in Brasil [...]. Publicado em Amsterdam por Francoys Lieshout, 1640.

CORT VERHAEL, Vande ordre die sijne Conincklicke Majesteyt van Spagnien aen syn Generalissimo den Graef de la Torre inde Bay de todos los Sanctos gegeven heeft [...]. Publicado em Amsterdam por Jan van Hilten [s. d.].

EEN CORT ENDE warachtich verhael vande vermaerde Seestrijdt en loffelijcke Victorie / die Godt Almachtich verleent heeft de Generale West-Indische Compagnie / onder 't beleyt vanden

Manhaften Admirael Generael Adriaen Ianssen Pater, ende Vice-Admirael Maerten Tyssen, teghen de Spaensche Armade / onder 't beleyt van Don Antonio Doquendo Buscayn, geschiet op de Cust van Brasil / op de hoochte van 17. Graden / ontrent 50. Mijlen bezuyden ofte boven de Bahia de todos los Sanctos / indesen Jare 1631. Middelburg: publicado por Zacharias Roman, 1631.

FREIRE, Francisco de Brito. *Nova lusitania*: história da guerra brasílica. Lisboa: Joao Galrao, 1675.

GUERREIRO, Bartolomeu. *Iornada dos Vassalos da Coroa de Portugal pera se recuperar a cidade de Salvador (...)*. Lisboa: por Mattheus Pinheiro, 1625.

HONDIUS, Hendrik. *Grondige onderrichtinge in de Optica, ofte Perspective Konste*. Amsterdam: Frederick de Wit, 1642.

JESUS, Rafael de. *Castrioto Lusitano, Parte I, entrepresa, e restauração de Pernambuco, e das capitanias confinantes* [...]. Lisboa: Craesbeck de Mello, 1679.

LAET, Johannes de. *Beschrijvinghe van West-Indien door Ioannes de Laet*. Tweede Druck [...]. Leiden: bij de Elzeviers, 1630.

_____. *Historie ofte iaerlijck verhael van de verrichtinghen der geoctroyeerde West-Indische Compagnie*. Leiden: Abraham Elzevier, 1644.

LOON, Gerard van. *Beschryving der Nederlandsche historipenningen* [...]. Tweede Deel. 's Gravenhage: Christiaan van Lom, Isaac Vaillant, Pieter Gosse, Rutgert Alberts e Pieter de Hondt, 1726.

MALLET, Alain Manesson. *De werken van Mars of De konst des oorlogs. Verdeeld in drie deelen* ... / Verçiert met meer dan 400 konstige kopere plaaten. t' Amsterdam: By Joannes en Gillis Janssonius van Waesberge en Compagnie, 1686.

MOERBEECK, Jan Andries. *Redenen waeromme de West-Indische Compagnie dient te trachten het landt van Brasilia den coninck van Spangien te ontmachtigen, en dat tem eersten*. Amsterdam: By Cornelis Lodewijcksz vander Passe, 1624.

MONTANUS, Arnoldus. *De Nieuwe en Onbekende weereld: of Beschryving van America en 't Zuid-land* [...]. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1671.

MOREAU, Pierre. *Klare en waarachtige beschrijving van de leste beroerten en afval der Portugezen in Brasil; daar in d' oorsprong dezer zwarigheden en oorlogen klarelijk vertoont worden*. Amsterdam: Jan Hendriksz & Jan Rieuwertsz, 1652.

PLANTE, Franciscus. *Mavritiados libri xii. Hoc estrerum ab illustrissimo heroe ioanne mavritio, comite nassaviae*... Leiden: Officina Ioannis Maire / Amsterdam: Iannem Blavium, 1647.

RELACION de la iornada que la Armada de su Magestad à hecho al socorro del Brasil, y batalla que entre ella, y la de los Estados de Olãda se dieron en doze de Septiembre, deste año de 1631. en diez y ocho grados de altura a la bãda del Sur de la equinocial, y paraje de los Abrojos. Es traslado de la que se embió a su Magestad. Sevilha: publicado por Francisco de Lyra, 1631.

RELACIÓN muy verdadera de los felices sucesos que ha tenido el señor don Fernando Mascareñas General de la Armada de Portugal. […]. Publicado em Barcelona por Sebastian y Iame Mateuad, 1640.

RICHSHOFFER, Ambrosius. *Braszilianisch-und West Indianische Reisze Beschreibung*. Strassburg: Josias Stadeln, 1677.

RIPA, Caesar. *Iconologia, or Moral Emblems*. London: Benj. Motte, 1709.

SVCESSOS de la Armada que fve al Brasil, y el largo viage que tuuieron por tierra. Dase cuenta de los encuêtros que tuuieron con el Olandes […]. Publicado em Sevilha por Nicolas Rodriguez [1640].

TRACTAET van Bestand ende ophoudinge van alle acten van vyandtschap als oock van traffijq commercien ende secours ghemaecht ghearresteert ende beslooten in s'Graven-Hage den twaelf den Junij 1641 [...]. ‘s Graven-hage: By de Weduwe, ende Erfghenamen van Wijlen Hillebrandt Iacobssz van Wouw, Ordinaris Druckers vande Hog.Mog. Heeren Staten Generael, 1642.

TRASLADO de vna carta, embiada del Brasil à vn Cauallero desta Corte, dandole cuenta de las grandes vitorias que han tenido las armas Catolicas de su Magestad D. Felipe IIII, nuestro señor […]. Publicado em Madrid por Catalina de Barrio y Angulo [s. d.].

TRESLADO do Latin na lingoa Portugeza. Trattado das Tregoas e suspensaó de todo o acto de hostilidade e bem assi de navegação, Comercio e juntamente Soccorro, feito começado e accabado em Haya de Hollande a xij. de junho l641 [...]. Haia: Em caza da Viuva e Erdeiros de Ilebrandt Iacobson van Wouw, Imprimidor Oridnario dos Muy altos e poderosos Sennhores Estados Gerais, 1642.

WIEGHE Ofte Afbeeldinghe ende aenwijsinghe hoe de Spansche ende Paepsche Princen tegenwoordelijk door haer soet waten alle Coningen ende Princen die har souden mogen hinderlick wesen in het oprichten haerer Spaensche Monarhchie in den Slaep wiegen / tot dat sy ghereet sullen zijn ons het net over hooft te trecken. 1615.

c) Traduções e fac-símiles

ARISTÓTELES. *Retórica*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 2010, 4ª ed

ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición Trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

BAERLE, Caspar van. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Prefácio e notas de Mário G. Ferri. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

CÍCERO, Marco Túlio. *Sobre el orador*. Madrid: Gredos, 2002.

DUSSEN, Adriaen van der. "Relatório sobre o Estado das Capitanias conquistadas no Brasil [...]". In: José Antônio Gonsalves de Mello. *Fontes para a história do Brasil holandês:* a economia açucareira. Recife: CEPE, 2004, p. 137-232.

FLACO, Quinto Horacio. *Epístolas*. *Arte Poética*. Edición Crítica, Traducción y Notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

HERCKMANS, Elias. "Descripção geral da Capitania da Parahyba". *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*, Recife, Typographia Industrial, tomo V, n. 31, p. 239-288, 1886.

LAET, Johannes de. "Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes [...]". *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, volume XXX, 1912 (Livros I-IV).

LINSCHOTEN, Jan Huygen. *The voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*. From the old english translation of 1598. The first book, containing his description of the East in two volumes. Edited, the first volume by the late Arthur Coke Burnell, [...]; the second volume by P.A. Tiele. London: Hakluyt Society, 1885.

MOREAU, Pierre & Roulox Baro. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses e relação da viagem ao país dos tapuias*. Tradução e notas de Lêda Boechat Rodrigues; nota introdutória de José Honório Rodrigues. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.

PUDSEY, Cuthbert. "Diário de uma Estada no Brasil". In: PAPAVERO, Nelson & TEIXEIRA, Dante Martins (orgs.). *Brasil Holandês:* Volume III. Petrópolis: Editora Index, 2000.

THEATRUM RERUM NATURALIUM BASILIAE. In: *Brasil Holandês.* Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

VEGA, Lope de. *El Brasil Restituído*. Elena Esperanza Haz Gómez, Elías Serra Martínez (edição bilíngue). Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2011.

VIEIRA, Antônio. "Carta ânua [1626]". In: FRANCO, José Eduardo & CALAFATE, Pedro (dir.). *Obra Completa. Padre Antônio Vieira.* Tomo I: Epistolografia (coordenação de Carlos

Maduro). Volume I: Cartas Diplomáticas (introdução e anotação de Carlos Maduro e Ana Lúcia M. de Oliveira). São Paulo: Edições Loyola, 2014.

WAGENER, Zacharias. "Thierbuch". In: TEIXEIRA, Dante Marints (org.). *Brasil Holandês. Volume II. O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

2) Desenhos, gravuras, pinturas, medalhas e demais artefatos

a) Atlas van Stolk

Gravuras:

6952: *Kurtze Erzehlung was gestalt die Stadt S. Saluator / sampt der Baya Totos los Sanctos Neben andern Vöstungen von der Spannisch unnd Portugesisch mit Sturm erobert / unnd die Holländer mit grossem verlurst abgetriben worden*, Wilhelm Peter Zimmerman, [1625]

6991: *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628

7057: *Hanc Tabulam continens Laetam Pharnambuci victoriam, ... D. Societaties Indiae occidentalis Curatoribus nec non ... D. Henrico C. Lonq, ... Dedicat ... Nicolaus Ioannis Piscator*

7060: [Captura da Frota de Prata e Conquista de Pernambuco], anônimo, c. 1650

7108: *Eyghentlijcke Af-beeldinghe der Stadt Parayba Met hare Fortressen ende Belegheringhe: Midtsgaders; Een kort en bondigh verhael van hare gheleghentheyde ende veroveringhen*, Claes Jansz Visscher, 1635

7164: *Het innemen vande Stadt St. Paulo de Loando / Af-beeldingh ende verhael van de heerlijcke victory* [...], Balthasar Floris van Berckenrode, 1642

10774: [Retrato de Maurits van Nassau], F. Schillemans, 1621

14236: *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628 [1ª edição]

15398: *Afbeeldinge ende korte verklaringe van datter 'tvoorleden jaer ghepasseert is in de Landen van Gulick / Kleef / etc*, anônimo, [c. 1614]

15862: *Belegh en verovering van het Povaçon de Porto Calvo*, Joan Blaeu, 1637

b) Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin:

M1h 00507: imagens digitais das gravuras de Pierre Moreau. *Klare en Waarachtige Beschryving Van de leste Beroerten en Afval der Portugezen in Brasil*... Amsterdam: Door Jan Hendriksz en Jan Rieuwertsz, 1652.

c) Bibliothèque Nationale de France

GE A-835 (RES): *Nova Totius Brasiliae et Locorum a Societate Indiae Occidentalis Captorum descriptio 1635*, Hendrik e Willem Hondius, 1635 (imagem digital)

RESERVE IE-14-PET FOL: Caspar van Baerle. *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis J. Mauritii, Nassoviae* [...]. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647 (versão digital)

Département Arsenal, EST-1505 (19): *S. Francisco de Campetie*, Claes Jansz Visscher, 1633 (imagem digital)

d) British Museum

1928,0310.90: Caderno de desenhos atribuídos a Frans Post, c. 1645 (imagens digitais)

e) John Carter Brown Library

Historie ofte Iaerlijck Verhael:

03502-2: *Grondt-teckening vande stadt en kasteel Porto Rico ende gelegenheyt vande haven*, anônimo, 1644

03502-3: *Porto Rico*, anônimo, 1644

03502-4: *Marin D'Olinda / T' Recif de Pernambvco*, anônimo, 1644

03502-5: *Trvjillo*, anônimo, 1644

03502-6: *S. Francisco de Campeche*, anônimo, 1644

03502-7: *Afbeeldinghe Van t'Fort op Rio Grande ende Belegeringhe*, anônimo, 1644

Gravuras avulsas:

99-06: *Descripcion de la baia de todos los santos y ciudad de Sansaluador en la costa del Brasil; en que se fortificaron los Olandeses, aora restaurada por don Fradique de Toledo* [...], Alardo de Popma, 1625

12454: *Entwerffung von Eroberung der Stadt Olinda* [...], anônimo, c. 1630

Diário de Matheus van den Broeck:

0756-1: [Ataque ao engenho neerlandês], anônimo, 1651

f) Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Pintura:

Inv. 142: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen com um pajem negro], Pieter Nason, c. 1666

g) Maritiem Museum Rotterdam

Gravuras avulsas:

P1609: *S. Salvador*, anônimo

P1762: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630

WAE598: *Brasilia qua parte paret Belgis*, Clement de Joonghe, 1664

h) Mauritshuis

Pintura (imagem digital):

Inv. nº 5: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Jan de Baen (c. 1668-1670).

i) Museo del Prado

Pinturas (imagens digitais):

P000653: [A expulsão dos neerlandeses da ilha de Porto Rico], Eugenio Cajés, [Antonio Puga] e [Luis Fernández], c. 1634-5

P000885: [A recuperação de Salvador], Juan Bautista Maino, c. 1634-1635

j) Nationaal Archief

Mapas manuscritos da coleção 4.VEL (imagens digitais):

inv.nr. 698: [Carta de reconhecimento do litoral da Paraíba], anônimo, 1631

708: [Carta do Recife, da Ilha de Antônio Vaz e do Arraial do Bom Jesus], anônima, c. 1630

710: *Ontwerp van Stadt Parnambuco*, Dierick Ruiters, c. 1620

711: *Grondt-teyckeningh van het Eyland Antoni Vaaz, het recif ende Vastelandt aan de haven van Parnambuco in Brasil*, [...] Andreas Drewisch Bongesaltensis, 1631

712: *Grondtteyckeningh van het eylandt Anthony Vaaz, het Recyf ende Vastelandt, ean de haven van Pernambuco in Brasil*, [...] Andreas Drewisch Longesalthensis, 1631

716: *Tocht door den Admirael Pieter Pietersen Hein / voor de 2e Mael in de Baya de Todos os Santos / Den 10e Juni 1627*, anônimo, c. 1627

717: *Baya de Todos los Sanctos*, Dierick Ruiters, c. 1620

771: [Vista da derrota em Elmina], Hans Propheet, 1629

2157: *Grontteyckeninge nae 't ooch gemaect, soo veel als men't heeft begaen connen van Cabo Dalo ofte Paraiba*, [...], Andries Drewisch, c. 1631
2165: *Rouwe afbeeldinge van de gelegentheyt van 't lant by westen het recif van Pernanbuco*, Johannes van Walbeeck, 1632

Manuscritos da coleção 4.VELH (imagens digitais):
619.25: *Batticaloa*, Johannes Vingboons
619.56: *Negombo*, Johannes Vingboons
619.85: *O Povaçon de Porto Calvo*, Johannes Vingboons, c. 1650

k) Rijksmuseum e Rijksprentenkabinet:
Pinturas (imagens digitais):
SK-A-20: [Het Paalhuis en de Nieuwe Brug te Amsterdam in de winter], Jan Abrahamsz Beerstraten, c. 1640-1666
SK-A-1787: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Jan Daemen Cool, 1629
SK-A-2162: [Batalha naval de Gibraltar], Abraham Willaerts, 1639
SK-A-3224: [Paisagem brasileira], Frans Post, 1652
SK-A-4910: [Alegoria da Invasão Francesa], Johannes van Wijckersloot, 1672
SK-C-1350: [A grande assembleia], [Bartholomeus van Bassen], c. 1651

Medalhas de prata (imagens digitais):
NG-VG-1-673: [Medalha sobre a captura da frota de prata], anônimo, c. 1629
NG-VG-1-674: [Medalha sobre a captura da frota de prata], Willem Versteegh, 1629
NG-VG-1-686: [Medalha em celebração à conquista de Den Bosch, Groenlo, a frota de prata, Pernambuco e Wezel por Frederik Hendrik], Anthonis Pietersz van der Willigen, 1630
NG-VG-1-700: [Medalha em homenagem à vitória naval contra os espanhóis], Aert Verbeeck, 1631

Utensílios domésticos (imagens digitais):
BK-BFR-216: [Suporte de ferro para lareira com a cena da captura da Frota de Prata], anônimo, 1630
BK-BFR-390: [Suporte de ferro para lareira com a cena da captura da Frota de Prata], anônimo, c. 1650
BK-NM-1006: [Escultura de Piet Hein], anônimo, c. 1650

BK-NM-2865-1: [Busto de Piet Hein], [Hendrik de Keyser], 1636

Desenhos (imagem digital):
RP-T-1975-48: [Retrato de Piet Hein], Crispijn van de Passe, c. 1625

Gravuras (imagens digitais):
- *Rerum per Octennium in Brasilia*:
BI-1892-3415-10: *Obsidio et Expugnatio Portus Calvi*, [Jan van Brosterhuizen], 1647
BI-1892-3415-12: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], 1647
BI-1892-3415-19: *Castrum Mauritij ad Ripam Fluminis S. Francisci*, [Jan van Brosterhuizen], 1647
RP-P-1951-62: *Olinda*, [Jan van Brosterhuizen], c. 1647
RP-P-OB-81.476: *Primum Praelium Navale Inter I. Tamaricam et Goianam XII Ianuar*, [Salomon Saverij], 1647

- *Historisch Verhael*:
BI-B-FM-033P: *Het Veertiende Deel of 'T Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss*, [Gillis van Scheyndel], 1628
BI-B-FM-033T: *Het Achtiende Deel of 't Vervolgh van het Historisch Verhael aller gedenckwaerdiger geschiedeniss*. [...], anônimo, 1630

- Retratos:
RP-P-1891-A-16374: *Armandus Ioannes du Plessis. Cardinalis. Dux de Richelieu* […], Hendrik Hondius e Claes Jansz Visscher, 1634
RP-P-2009-638: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Cornelis van Dalen, 1658
RP-P-OB-15.788: *Afbeeldinge van den vermaerden heldt. Pieter Pietersz Heyn. Generael etc*., Crispijn van de Passe, 1629
RP-P-OB-16.220: [Retrato de Piet Pietersz Hein], Willem Hondius, 1629
RP-P-OB-23.218: [Retrato de Johan Maurits van Nassau-Siegen], Theodor Matham, s.d.
RP-P-OB-47.494: [Carruagem marítima com Maarten Tromp], Salomon Saverij, 1639
RP-P-OB-55.193: [Retrato de Hendrik Cornelisz Loncq], Willem Hondius, 1633
RP-P-OB-81.470: *Les Trois plus Grand Rodomonts de la Chrestienté / De voornaemste pochers van't Christenryck*, anônimo, c. 1640

RP-P-OB-84.218A: *Spel verbeeldende de Historie van Holland*, Daniel Joannes Langeweg e Pieter Gerard van Balen, 1766

- Cenas de Batalha:

RP-P-1910-2190: *Vertooningh van de veroveringhe van de Stadt Olinda, gheleghen in de Capitania van Pharnambuco* [...], anônimo, c. 1630

RP-P-2002-119: *Victoriae Premium*, Crispijn van de Passe, [c. 1609]

RP-P-AO-16-125A: [Mapa do cerco de Bergen op Zoom], Claes Jansz Visscher, [1622]

RP-P-OB-68.247: *Verovring van Couchin op de Cust van Indien*, Pieter Arentsz, 1663

RP-P-OB-75.313: *Warachtighe Afbeeldinghe vanden wonderbaren ende ghedenckwaerdighen Scheeps-strijdt ende slagh / welcke in Oost-Indien / int ghesichte van de vermaerde Coopstadt Bantam gheschiet is*, Claes Jansz Visscher, c. 1603

RP-P-OB-76.948: *Pugna navalis qua Hispanos vicere Belgae Foederati in Duins Angliae Anno MDCXXXIX*, Claes Jansz Visscher, c. 1640

RP-P-OB-76.968: [Batalha das Dunas], Salomon Saverij, 1640

RP-P-OB-77.989: [Batalha naval de Gibraltar], Claes Jansz Visscher, 1607

RP-P-OB-78.197: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630

RP-P-OB-79.372: *Victoria navalis Polemarcho & thalassiarchâ Iacobo Willekes propter occupatam Salvador, & finus de Todos os sanctos in Brasil: Anno 1624. 7.6.5. Idu: May*, Claes Jansz Visscher, [1624]

RP-P-OB-79.403: *Verovering van den Admirael ende Vice Admirael Vande Hondvras: door de Schepen en Iachten vande West-Indische Comp. Onder [...] Den Adm. Pieter Adriaensz Ita*, Hessel Gerritsz, 1628

RP-P-OB-79.371: *Beschryvinge Van 't in-nemen van de Stadt Salvador Inde Baya de todos os Sanctos in Brasil, door den E. Admirael Jacob Willekes*, Claes Jansz Visscher e Hessel Gerritsz, editada por Visscher em Amsterdam, 1624

RP-P-OB-79.379: *Steyger-praetjen tusschen Jan Batavier em Maetroos, over het apprehenderen van den Gouverneur ende Proviciael van gantsch Brasilien, met haer Geselschap)*, Claes Jansz Visscher, 1624

RP-P-OB-79.383: *Verovering vande Silver-vloot inde bay Matanca Aº 1628*, Claes Jansz Visscher, 1628

RP-P-OB-79.387: *Beschreibung / von Eroberung der Spannischen Silber Flotta / wie solche / von dem General Peter Peters Hayn. In Nova Hispania / in der Insul Cuba im Baia Matanckha / ist erobert worden Anno 1628*

RP-P-OB-79.389: [Verovering van de Zilvervloot in de Baai van Matanzas door admiraal Piet Heyn], anônimo, s.d.

RP-P-OB-80.971: *Ao. 1621 Petri Peccy gedaen Vertooch*, Daniel van den Bremden, [c. 1624]

RP-P-OB-80.996: *Beschrijvinge van 't teghenwoordich belegheren der Stadt Berghen op Zoom* [...], Claes Jansz Visscher, 1622

RP-P-OB-80.997: *Nieuwe gecorrigeerde en verbeterde Caerte / van 't belegh der Stadt Berghen op Zoom / belegert op den 18. Julij / Anno 1622*, Claes Jansz Visscher, 1622

RP-P-OB-81.071: *Cort Verhael van des Vyants Tocht inde Veluwe / als mede in Groeningerlant 't Jaer 1624*, Claes Jansz Visscher. 1624

RP-P-OB-81.223: *Siege de Breda*, Jacques Callot, c. 1628

RP-P-OB-81.461B: *Pugna navalis qua Hispanos vicere in Duins Angliae Belgae Foederati Ao. MDCXXXIX*, Claes Jansz Visscher, c. 1640

RP-P-OB-81.842: *Den Leeuw, Beer, Oliphant, Tyger, en Ad'laers Strijdt*, anônimo, [c. 1658]

RP-P-OB-81.486: *La prise et deffaicte et prise Gnalle des Chatz d'Espaigne par les Ratz François devant la Ville et Cité d'Arras*, 1640

l) Scheepvaartmuseum:

Gravuras de cenas de batalha (imagens digitais):

A.0145(130): *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630

A.0145(131): *Vertoon van de exploicten door den manhaften Pieter Pietersz Heyn* [...], Hessel Gerritsz, 1628

A.0145(134): *Auchentijck verhael van de Belegheringhe ende veroveringhe van Porto Calvo*, Jan van Hilten, 1637

A.3143(03): *Perfecte Caerte der gelegentheyt van Olinda de Pharnambuco, Maurits-Stadt ende t' Reciffo* [...], Claes Jansz Visscher

Gravuras de retratos (imagem digital):

A.1287: [Retrato de Diederik van Waerdenburgh], Willem Hondius. 1631

Pinturas de retratos (imagem digital):

A.3898: [Retrato do Almirante Gillis Schey], Jan Weenix, 1693

B.0183: [Retrato de Piet Hein], Paulus Moreelse, 1629

Medalhas de prata (imagens digitais):

A.0023(095): [Penning geslagen op de overwinningen van Jacob Willekens en Jacques l'Hermite], 1624

S.0332(02): *Maurits Graef van Nassau Generael van Brasil*, anônimo, 1640

m) Stadsarchief en Athenaeumbibliotheek Deventer

Mapa manuscrito (imagem digital):

WIC ID 703-52: [Carta do cerco da Paraíba], Cornelis Bastiaansz Golijath, 1634

n) Statens Museum for Kunst

Pinturas (imagens digitais):

KMS7: [Miguel de Castro, enviado do Rei do Congo], anônimo, c. 1643

N.38A1: [Homem Tapuia], Albert Eckhout, 1641

N.38A3: [Homem Brasiliano], Albert Eckhout, 1643

N.38A7: [Homem Africano], Albert Eckhout, 1641

N.38A8: [Mulher Africana], Albert Eckhout, 1641

o) Universiteitsbibliotheek Gent

Panfletos (imagens digitais disponíveis no Google Books):

BIB.TIEL.001140: Willem Baudart. *Wieghe Ofte Afbeeldinghe Ende Aenwijsinghe Hoe De Spaensche Ende Paepsche Princen Tegenwoordelijck Door Haer Soet Praten Alle Coningen Ende Princen, Die Haer Souden Mogen Hinderlick Wesen In Het Oprichten Haerer Spaensche Monarchie, In Den Slaep Wiegen, Tot Dat Sy Ghereet Sullen Zijn Ons Het Net Over Hoft Te Trecken.* S.l.: s.n., 1615.

BIB.TIEL.001456: François van Aerssen. *Practycke Van Den Spaenschen Raedt. [...] Van Nieus Oversien, Ende Van Merckelijcke Druck-fauten Ghesuyvert.* S.l.: s.n., 1618.

p) Universiteitsbibliotheek Leiden

Gravuras impressas:

COLLBN 004-08-001: *Pascaert vam de ghelegentheyt van Parnambuc betrocken door Hessel Gerritsz*, c. 1630

COLLBN 051-09-007: *De Stat Olinda de Pharnambuco, verovert bij den E. Generael Hendrick C. Lonck, anno 1630*, Claes Jansz Visscher, 1630

COLLBN 054-16-001: *La rivee de l'arme navalle de Spaigne devant la Baye au Bresil*, anônimo, [c. 1625]

COLLBN Port. 191 N66: *Grondt-Teyckening van het Eijlandt Anthony Vaaz het Reciff ende vaste Landt en de haven van Pernambuco in Brasil,* [...]. Claes Jansz Visscher, 1640

COLLBN Port. 191 N74: *Erobering der vesting Povaçon zu Porto Calvo in Brasilia, durch Graff Joh. Mauritz von Nassau. General In Brasilien, im Februario und Martio Anno 1637*.

COLLBN Port. 191 N75: *Ware Vertooninge, van het Eylandt Taparica, Alzoo het zelve aldaer naer het leven is geteykent* [...], Salomon Saverij, 1648

q) Zeeuws Maritiem muZEEum Vlissingen

Pintura:

Inv. nº 15158: [Retrato do Almirante Michiel de Ruyter], Ferdinand Bol, 1667

6. OBRAS DE REFERÊNCIA

BLAEU, Joan. *Atlas Maior.* (editado e anotado por P. C. J. van der Krogt). London: Taschen, 2005.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico [...]* (8 volumes). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721.

BROMMER, Bea; HEIJER, Henk den & JACOBS, Jaap. *Grote atlas van de West-Indische Compagnie = Comprehensive atlas of the Dutch West India Company*. I: De oude WIC 1621-1674 = The old WIC 1621-1674. Voorburg [etc.]: Asia Maior/Atlas Maior [etc.], 2011.

HOLLSTEIN'S DUTCH & FLEMISH ETCHINGS, ENGRAVINGS AND WOODCUTS. CA. 1450-1700. Vol. XXXIX. Claes Jansz Visscher to Claes Claesz Visscher [Nicolaes Visscher II] plates. Compiled by Christiaan Schuckman. Edited by D. de Hoop Scheffer. Roosendaal: Koninklijke van Poll: 1991.

KINDERPRENT voor 1 cent. Tentoonstelling in de Atlas Van Stolk in Museum Het Schielandshuis te Rotterdam van 19 februari tot en met 13 juni 2010. Amersfoort: Bekking & Blitz Uitgevers b.v., 2010.

KROGT, P. C. J. van der. *Advertenties voor kaarten, atlassen, globes e.d. in Amsterdamse kranten 1621-1811*. Utrecht: HES Uitgevers, 1985.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia Brasiliana*. 2 vols. São Paulo: Edusp, 2010.

MULLER, Frederik. *De Nederlandsche geschiedenis in platen: Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten. Dl. 1-4*. Amsterdam: Muller, 1863-1882

RIJN, Gerrit van; STOLK, Abraham van; OMMEREN, C. van. *Atlas van Stolk: Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelijk de geschiedenis van Nederland, verz. door A. van Stolk Cz.* Amsterdam: Muller, 1895.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Julia. *The Familial State*. Ruling families and Merchant Capitalism in Early Modern Europe. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. A Arte Holandesa no Século XVII. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. "Painting out of conflict: Dutch art in the seventeenth century". In: *The Vexations of art.* Velázquez and Others. New Haven / London: Yale University Press, 2007, p. 83-109.

AMARAL, Rubem. "Salvador e Olinda nos emblemas urbanos do *Thesaurus Philo-Politicus* de Daniel Meisner e Eberhard Kieser". *IMAGO* (Revista de Emblemática y Cultura Visual), nº 9, 2017, p. 177-187.

ASAERT, G., BOSSCHER, Ph. M., BRUIJN, J.R.; HOBOKEN, W.J. (eds.). *Maritieme Geschiedenis der Nederlanden.* Zeventiende eeuw, van 1585 tot ca. 1680. Deel II. Busum: De Boer, 1977.

BARBOUR, Violet. "Dutch and English Merchant Shipping in the Seventeenth Century". *The Economic History Review*, vol. 2, nº 2, pp. 271-83, 1930.

BEBIANO, Rui. *A pena de marte*: escrita da guerra em Portugal e na Europa (secs. XVI-XVIII). Coimbra: Minerva, 2000.

BERLOWICZ, Barbara. "Albert Eckhout's Paintings – Interpretation of content and technique". In: BERLOWICZ, Barbara *et al*. (ed.). *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 201-209.

BLAKELY, Allison. *Blacks in the Dutch World. The evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

BLUSSÉ, Leonard & WINIUS, George. "The Origin and rhythm of Dutch aggression against the Estado da India, 1601-1661." In: SOUZA, Teotonio R. de (ed.) *Indo-Portuguese History*: Old Issues, New Questions. New Delhi: Concept, 1985, p. 73-83.

BOOGAART, Ernst van den. "A Well-Governed Colony: Frans Post's Illustrations in Caspar Barlaeus's History of Dutch Brazil". *The Rijksmuseum Bulletin*, Amsterdam, vol. 59, nº 3, 2011, p. 236-271.

_____. "A população do Brasil Holandês retrtada por Albert Eckhout, 1641-43". In: BERLOWICZ, Barbara *et al*. (ed.). *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 117-131.

BOOGAART, E. van der & DUPARC, F. J. (orgs.). *Zo wijd de wereld strekt:* Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen op 20 dec. 1979, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag, 21 dec. 1979-1 maart 1980. 's-Gravenhage: Stichting Johan Maurits van Nassau, 1979.

BOXER, Charles. *Os holandeses no Brasil, 1624-1654*. Recife: CEPE, 2004 [1ª ed. 1957].

_____. *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*. London: Hutchinson, 1965.

BRANDON, Pepijn. *War, capital, and the Dutch State (1588-1795)*. Leiden: Brill, 2015.

BRIENEN, Rebecca Parker. "Albert Eckhout's Paintings and the Vrijburg Palace in Dutch Brazil". In: BERLOWICZ, Barbara *et al*. (ed.). *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 81-91.

_____. *Visions of Savage Paradise*: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil, 1637-1644. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHRISTENSEN, Mads Chr. "Technical Investigation of Eckhout's Paintings". In: BERLOWICZ, Barbara *et al*. (ed.). *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644- 2002 / Albert Eckhout returns to Brazil 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 211-7.

DUIJNEN, Michel van. "'Only the strangest and most horrible cases': The Role of Judicial Violence in the Work of Jan Luyken". *Early Modern Low Countries*, 2 (2018), 2, pp. 169-197.

EEKHOUT, R. A. "The Mauritias. A neo-Latin epic by Franciscus Plante". In: BOOGAART, Ernst van den; HOETINK, H. R.; WHITEHEAD, P. J. P. (orgs.). *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*. Essays on the occasion of the tercentenary of his death. 's Gravenhage: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979, p. 377-393.

EMMER, Peter C. "The First Global War: The Dutch versus Iberia in Asia, Africa and the New World, 1590-1609". *e-JPH*, Vol.1, Nº 1, Summer 2003, pp. 1-14.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda*. O gabinete de curiosidade de Nassau. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

FRANITS, Wayne. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Its stylistic and thematic evolution. New Haven: Yale University Press, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo & CARVALHO, Aline Vieira de. *Palmares, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

FURBER, Holden. *Rival Empires of Trade in the Orient 1600–1800*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.

GAASTRA, Femme S. *De geschiedenis van de VOC.* Zutphen: Walburg Pers, 2002.

GALLAS, Alfredo O. G. e GALLAS, Fernanda Disperati. *O Brasil holandês:* a família Nassau: moedas e medalhas. São Paulo: Ed. do autor, 2009.

GOSLINGA, Cornelis. *The Dutch in the Caribbean and on the Wild Coast, 1580-1680*. Assen: Van Gorcum, 1971.

GROESEN, Michiel van.A Week to Remember: Dutch Publishers and the Competition for News from Brazil, 26 August-2 September 1624". *Quaerendo*, 40, 2010, p. 26-49.

_____. "Lessons Learned: The Second Dutch Conquestof Brazil and the Memory of the First".*Colonial Latin American Review*, Vol. 20, nº 2, 2011, p. 167-193.

_____. "A Brazilian Jesuit in Amsterdam: anti-Spanish and anti-Catholic Rhetoric in the early Golden Age". *Nature Physics*, Janeiro de 2011, p. 445-470.

_____. "(No) News from the Western Front: The Weekly Press of the Low Countries and the Making of Atlantic News". *Sixteenth Century Journal*, Vol. XLIV, nº 3, 2013, p. 739-760.

_____. *Amsterdam's Atlantic: Print Culture and the Making of the Dutch Brazil*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

_____. "Visualizing the News. The Amsterdam Spin Doctor Claes Jansz Visscher and the West India Company." In: BECK, Lauren & IONESCU, Christina. *Visualizing the Text*. From Manuscript Culture and the Age of Carticature. Newark: University of Delaware Press, 2017.

_____. "Abraham Willaerts. Marine painter of Dutch Brazil and the Atlantic world." *Oud Holland*, (2/3), volume 132, 2019, p. 65-78.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: Editora UNESP, 2014 (1ª ed.).

HANSEN, João Adolfo. "Alguns preceitos da invenção e elocução metafóri cas de emblemas e empresas".*Revista Chilena de Literatura*,nº 85, November 2013, p. 43-73.

_____. "Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso". *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, jul/dez. 2013, p. 11-46.

HARLINE, Craig E. *Pamphlets, Printing and Political Culture in the Early Dutch Republic*. Boston, Dordrecht, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

HARRISON, Simon. *Dark Trophies. Hunting and the Enemy Body in Modern War*. New York: Berghahn Books, 2012.

HEIJER, Henk den. *De Geschiedenis van de WIC*. Zutphen: Walburg Pers, 2002.

HUIZINGA, J. H. "Dutch Civilization in the seventeenth century". In: *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other essays*. London: Collins 1968.

ISRAEL, Jonathan Irvine. *The Dutch Republic*: its rise, greatness and fall (1477-1806). Oxford: Claredon Press, 1998 [1ª ed. 1995].

_____. *La República holandesa y el mundo hispánico, 1606-1661*. Madrid: Editora Nerea, 1997.

ITO, Alec Ichiro. *Uma 'tão pesada cruz': o governo da Angola portuguesa nos séculos XVI e XVII na perspectiva de Fernão de Sousa*. 408 f. Dissertação de Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2016.

ITTERSUM, Martine Julia van. *Profit and Principle*. Hugo Grotius, Natural Rights Theories and the Rise of Dutch Power in the East Indies, 1595-1615. Leiden and Boston: Brill, 2006.

JONGH, Eddy de. "Van 'vermakelijk bedrog' tot propagandistische 'beelden-leugen': beeldmanipulatie in de zeventiende eeuw". In: KEMPERS, Bram (ed.). *Openbaring en bedrog*. De afbeelding als historische bron in de Lage Landen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, p. 101-124.

_____. *Questions of meaning.* Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting (Translated and edited by Michael Hoyle). Leiden: Primavera Pers, 2000.

KLINKERT, Christi M. *Nassau in het Nieuws.* Nieuwsprenten van Maurice van Nassaus militaire ondernemingen van de periode 1590-1600. Zutphen: Walburg Pers, 2005.

KLOOSTER, Wim. *The Dutch Moment*: war, trade, and settlement in the seventeenth-century Atlantic World. Leiden: Leiden University Press, 2016.

KOEMAN, Cornelis et al. "Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500 – ca.1672". In: David Woodward (org.). *The History of Cartography*. (v. 3) Cartography in the European Renaissance. Part 2. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.

LAGO, Beatriz & LAGO, Pedro Corrêa do. "Os Quadros de Post pintados no Brasil". In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *O Brasil e os holandeses* (1630-1654). Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LAWRENCE, Cynthia. "Hendrick de Keyser's Heemskerk Monument: The Origins of the Cult and Iconography of Dutch Naval Heroes". *Simiolus*: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 21, No. 4, 1992, p. 265-295.

MACSTOTAY, Tomas; HAVEN, Cornelis van der; VANHAESEBROUCK, Karel (eds.). *The hurt(full) body*. Performing and beholding pain, 1600-1800. Manchester: Manchester University Press, 2017.

MECA, Clara Zamora. "La batalla naval de Pernambuco. Seis pinturas sobre la victoria del Almirante Oquendo". *Ars magazine: revista de arte y colecionismo*, 2016, nº 31, p. 108-118.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada:* guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *O negócio do Brasil.* Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos*: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks; Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2001 [1947].

_____. "Joannes de Laet e sua Descrição do Novo Mundo". In: *Estudos Pernambucanos*. Recife: Fundarpe, 1986, pp. 77-108.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares." *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 11-36.

_____. "Rumo a uma 'História visual'". In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2003, pp. 33-56.

MIRANDA, Bruno Romero Ferreira. *Gente de Guerra:* Origem, cotidiano e resistência dos soldados do exército da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil (1630-1654). Recife: Editora da UFPE, 2014.

ORENSTEIN, Nadine. *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-century Holland*. Rotterdam: Sound & Vision, 1996.

_____. "Sleeping Caps, City Views, and State Funerals: Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593-1650". In: A. Golahny, M.M. Mochizuki, L. Vergara (eds.). *In His Milieu*: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 313-346.

PARKER, Geoffrey. *El ejército de Flandes y el Camino Español, 1567-1659*: la logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos. Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1ª ed. 1972].

_____. *The Military Revolution*. Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

POSTMA, Johannes Menne. *The Dutch in the Atlantic Slave Trade, 1600-1815*. Cambridge: CambridgeUniversity Press, 1992.

PRICE, J. L. *Holland and the Dutch Republic in the Seventeenth Century*. The Politics of Particularism. Oxford: Oxford University Press, 1994.

PUNTONI, Pedro. *A mísera Sorte*: a escravidão no Brasil Holandês e as Guerras do Tráfico no Atlântico Sul, 1621-1648. São Paulo: Hucitec, 1999.

SCHAMA, Simon. *The Embarrassment of the Riches*. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

SCHMIDT, Benjamin. *Innocence abroad*: the Dutch imagination and the New World, 1570-1670. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SINKEVISQUE, Eduardo. *Doutrina seiscentista da arte histórica:* discurso e pintura das guerras holandesas (1624-1654). 2 Volumes. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, São Paulo, 2005.

STEEN, Jasper van der. *Memory wars in the Low Countries, 1566-1700*. Leiden: Brill, 2015.

STORMS, Martijn. "De kaart van Nederlands Brazilië door Georg Marcgraf". *Caert-Thresoor*, 30, nº 2, 2011, p. 37-46.

_____. "Brasilia qua parte paret Belgis: o mapa mural do Brasil neerlandês por Georg Marcgraf". In: WIESEBRON, Marianne L. (org.). *Brasil em arquivos neerlandeses (1624-1654)*. Leiden: Leiden University Press, 2013, p. 28-47.

_____. "Cartografie in camouflage: Sluis (1604) wordt Salvador de Bahia (1625)". *De Boekenwereld*, 29, 5 (2013), p. 24-27.

STRUM, Daniel. *O comércio do açúcar*: Brasil, Portugal e Países Baixos, 1595-1630. Rio de Janeiro: Versal: São Paulo: Odebrecht, 2012.

SUTTON, Elizabeth A. *Capitalism and Cartography in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

TEIXEIRA, Dante Martins. "A curiosa história dos Tatus: um improvável símbolo renascentista do Novo Mundo." In: THOMAS, Werner et. al. (orgs.). *Um mundo sobre papel*: Livros, Gravuras e Impressos flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo: EDUSP: Belo Horizonte: Ed. UFMF, 2014, p. 447-473.

TILLY, Charles. *Coercion, capital, and european states, AD 990-1992*. Cambridge: Blackwell, 1995.

VEEN, Ernest van. "Voc strategies in the Far East (1605-1640)". *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, Lisboa, Vol. 3, Dezembro 2001, pp. 85-105.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. *Topografias Imaginárias: a Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Leiden, 2010.

VISSER, Wendy de. *Piet Hein en de zilvervloot*. Oorlog en handel in de West. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2001.

WALSH, John Walsh. “Skies and Reality in Dutch Landscape”. In: David Freedberg & Jan de Vries. *Art in History. History in Art*. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, p. 95-117.

WÄTJEN, Herman. *Domínio Colonial Hollandez no Brasil. Um capítulo da História Colonial do Século XVII.* Tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. São Paulo: Companhia editora nacional, 1938.

WEKKER, Gloria. *White innocence*: Paradoxes of colonialism and race. Durham; London: Duke University Press, 2016.

WESTSTIJN, Thijs. *The visible world.* Samuel van Hoogstraten’s art theory and the legitimation of painting in the Dutch golden age. Translated by Beverley Jackson and Lynne Richards. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

_____ (ed.). *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678)*. Painter, Writer, and Courtier. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

WHITEHEAD, P. J. P. Whitehead & BOESEMAN, M. *A portrait of Dutch 17th century Brazil.* Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau. New York, Oxford, Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1989.

ZANDVLIET, Kees. *Mapping for Money.* Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries. Amsterdam: Batavian Lion International, 1998.

8. ANEXO – Tradução de *Beschrijvinge der stadt Olinda de Pernambvco* (1643)

Texto em neerlandês do mapa mural "Olinda di Pernabuco", *editado por Joan Blaeu em 1643* (acervo da Universiteit Leiden, COLLBN SB 25-2-000195-110/11 a-d)

Descrição da cidade de Olinda de Pernambuco.

O Brasil foi descoberto primeiro pelos portugueses, que se tornaram com o tempo senhores de toda a costa, construindo, para assegurar-se e para habitar a dita província, muitos fortes e cidades, e posteriormente dividindo a terra em diversas Capitanias ou Governos. As contínuas guerras com os nativos não permitiram que seus marcos [palen] estendessem-se fundo em direção ao interior. De todas as Capitanias não é a menor a de Pernambuco, ou Fernambuck como nós dizemos, e embora a região amplamente se espalhe, ela possui contudo somente duas cidades, nomeadamente Olinda e Garaçu, a qual dificilmente poderia ser chamada de cidade. Olinda, que aqui nós mostramos, igual era antes de sua conquista e destruição pelos Holandeses [Hollanderen], feita há alguns anos, era, no tempo em que os portugueses a possuíam em paz, uma cidade muito conhecida, situada num local elevado da costa do mar, tendo em sua vizinhança [em sua volta] muitas colinas, porém tão desniveladas que os homens com dificuldade poderiam, por meio da arte humana, fazê-la defensável [sterck maken]; entre as construções comuns [gemene] aparece o Colégio Jesuíta, estabelecido na encosta de uma colina, num agradável local, pelo rei Sebastião, no qual colégio, conforme Iarricus [?] escreve, havia geralmente 20 ou 25 jesuítas; este colégio viam os homens primeiro quando eles do mar chegavam por causa da altura em que estava situado, lá era ensinado a Theologia moralis ou Casus Conscientia, também era ensinado a língua latina, e as crianças aprendiam a ler e escrever. Pertencia a este colégio uma aldeia [dorp > aldeamento] situada na mesma região, na qual moravam mais de 900 Brasilianos [brasileiros], os quais foram todos batizados como cristãos: próximo ao citado colégio ficava o mosteiro dos Capuchinhos, e próximo à praia o mosteiro dos Jacobinos [?], e acima na cidade o de São Bento, forte pela natureza e pela arte [sterk van natuer en door konst]. Além dos citados havia ainda o convento das Irmãs [Vrouwen-broeders]; assim nestes cinco mosteiros havia não mais do que 130 religiosos, além dos aproximadamente 60 padres. A principal [igreja] paróquia da cidade era dedicada ao Nosso Senhor Jesus, a outra a São Pedro: ainda havia a de Santa Casa [Gasthuys], a qual próxima à primeira paróquia ficava, no melhor local da cidade, numa elevada colina; ainda aparece ao pé da mesma uma outra, chamada Nossa Senhora do Amparo; a igreja de São João, Nossa Senhora de Guadalupe, e

Nossa Senhora do Monte estão situadas fora da cidade: finalmente havia a capela de Santo Amaro próxima à cidade, de tal maneira que dentro e fora dela havia oito igrejas.

O número de habitantes [vizinhos? Borgeren] foi estimado em 2000, tanto de homens, mulheres e crianças, exceto os religiosos, que sob este número não foram contados, assim como o número de escravos. Não há em lugar algum de todo o Brasil, em que mais haja falta de víveres e outras coisas para a manutenção da vida dos homens, do que este; Acresça-se que os homens geralmente a tem de abastecer a partir de outras cidades do Brasil, das Ilhas Canárias, mesmo de Portugal, e agora nos tempos da conquista da Holanda [Holland].

O porto desta cidade não é grande nem agradável [bequaem], porque ele é fechado com recifes e bancos de areia, de tal forma que os grandes navios não conseguem entrar a não ser por uma estreita passagem [mondt]: lá entram os homens numa pequena baía, na qual corre um pequeno rio, que nasce no interior por volta de uma milha da cidade.

Neste porto encontra-se um pequeno vilarejo, ou (para melhor dizer), uma vila [voorstadt], na qual havia algumas casas e armazéns dentro das quais se guardavam açúcar e outras mercadorias. Ela era defendida por um Castelo, construída num longo ponto da terra, do outro lado da entrada do porto, o qual facilmente pode impedir a entrada de navios. A despeito disso, um inglês chamado Jacques Lancastre velejou, no ano de 1595, da Inglaterra com três navios, nos quais havia 200 homens, tanto soldados quanto marinheiros, e durante a viagem aumentou sua frota com três ou quatro navios, os quais haviam sido tomados dos espanhóis, e ainda um outro inglês chamado Vennes, que com ele se juntou com mais quatro outros navios, tanto grandes quanto pequenos, e com uma grande coragem e bravura, entrou neste porto, e com o primeiro ataque a este castelo, que aqui está representado, dele se assenhoreou; dentro encontrou sete peças de artilharia, e 600 homens enviados da cidade para protege-la; os portugueses, assim que viram os ingleses chegarem, fugiram; pois os ingleses, resolvidos à garantir a vitória ou a morrerem, haviam premeditadamente deixado suas chalupas chocarem-se contra os arrecifes, para que não tivessem nenhuma esperança a não ser a de vencer; Lancastre então senhor do Castelo e da vila, na qual encontrou por volta de 100 casas, teve um rico butim, (além das mercadorias próprias desta província, como açúcar, algodão, Pau-Brasil, e outros bens, ainda encontrava-se lá uma grande Carraca, ricamente carregada, que vinha das Índias Orientais, [en daer loste), fez-se forte contra o inimigo, estabelecendo um baluarte de seu lado e nele colocando seis peças de artilharia, porque esta faixa estica-se como um longo pescoço, entre o mar e o rio; com a maré alta, é dificilmente mais larga do que 40 passos, de forma que comodamente pode ser defendida de ataques da cidade. Passados 31 dias, ele embarcou as ricas mercadorias das Índias, não somente em oito navios ingleses, mas tomou

emprestado também três holandeses, que ele no porto encontrou, e ainda quatro franceses que lá chegaram, os quais com ele escaparam, ricamente carregados com mercadorias brasileiras. Os portugueses lá mantêm um outro pequeno castelinho, logo em frente ao primeiro, em um recife situado no mar, e com ele se garante que a entrada deste porto, que por si só era defensável [forte], agora não seja penetrável pelo inimigo.

Do outro canto longe da cidade corre um pequeno riacho, no qual botes e chalupas quase não podem nele navegar (o qual eles chamam Rio Biberibe), correndo ao longo do continente e da faixa de terra, a qual anteriormente foi abordada; e se junta próximo à ilha de Antônio Vaz, (como eles mesmos a chamam) com um outro rio, chamado Rio Capefecio, ou Rio de Fidalgos (ou como outros escrevem Capibraribi), este nasce no continente longe ao norte da referida ilha; como um outro [rio] chamado pelos portugueses Rio dos Afogados corre ao sul da Ilha, os quais fazem com que ela esteja separada do continente por estes rios.

No lugar no qual os portugueses possuíam seus armazéns no porto, como aqui foi anunciado, estabeleceram os Holandeses depois da conquista de Olinda, um poderoso forte, e posteriormente construíram uma cidade, a mesma chamada Mauritsstadt, com o nome do belicoso e invencível herói Maurício, Conde de Nassau &c. Governador e Almirante General do Brasil, da Companhia Unida das Índias Ocidentais nas Províncias Unidas dos Países Baixos: eles estão ocupados também com a construção de uma ponte, de lá [Maurícia] até à faixa de terra acima mencionado, aonde o castelo se situava na entrada do porto para a defesa do mesmo, e agora também fica numa parte da cidade.

Em Amsterdam, por Johan Blaeu, 1643.