



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANDREW ANDERSON CHAGAS CÂMARA

**GRAVURAS DO *NORDESTE HOLANDEZ* DO ARTISTA
VISUAL NIVALSON MIRANDA E OS BRASÕES DO
SEISCENTISMO NASSOVIANO**

João Pessoa

2025

ANDREW ANDERSON CHAGAS CÂMARA

GRAVURAS DO *NORDESTE HOLANDEZ* DO ARTISTA VISUAL

NIVALSON MIRANDA E OS BRASÕES DO SEISCENTISMO

NASSOVIANO

Texto apresentado ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de concentração em Artes Visuais e Seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos, na linha de pesquisa em Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Madalena De Fátima Pequeno Zaccara

JOÃO PESSOA

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C172g Câmara, Andrew Anderson Chagas.

Gravuras do Nordeste Holandez do artista visual Nivalson Miranda e os brasões do seiscentismo nassoviano / Andrew Anderson Chagas Câmara. - João Pessoa, 2025.

152 f. : il.

Orientação: Madalena de Fátima Pequeno Zaccara.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Gravuras - Arte visual. 2. Gravuras - Nordeste Holandez. 3. Artista gráfico - Nivalson Miranda. 4. Heráldica. I. Zaccara, Madalena de Fátima Pequeno. II. Título.

UFPB/BC

CDU 76(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANDREW ANDERSON CHAGAS CAMARA

**Gravuras do Nordeste Holandez do artista visual Nivalson Miranda e os
brasões do seiscentismo nassoviano**

Aprovado em: 25/07/2025

Comissão Examinadora:

**Professora Dra. Madalena de Fátima Pequeno Zaccara – PPGAV/UFPE -
Orientadora/Presidente**



Documento assinado digitalmente

SABRINA FERNANDES MELO

Data: 26/07/2025 09:35:58-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Professora Dra. Sabrina Fernandes Melo – PPGAV/UFPB
Membro Titular Interno**



Documento assinado digitalmente

EVERARDO ARAÚJO RAMOS

Data: 29/07/2025 09:25:59-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Professor Dr. Everardo Araújo Ramos – UFRN
Membro Titular Externo ao Programa**

“o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época”

Carl Jung

“Passam os séculos e os homens, mas repetem-se os fatos e suas causas”

Gaspar Barléu

AGRADECIMENTOS

À minha família, meus pais, irmã e irmão por todo apoio e amor. À minha Orientadora pela paciência, carisma e vívida sabedoria. À banca pelas ótimas considerações para a construção deste trabalho. Ao Prof. Robson Xavier e à Profa. Sabrina Melo, muito obrigado pela amizade e dedicação às Artes Visuais. À minha companheira e a todos que contribuíram através da construção desse caminho. À força criativa e criadora do universo.

RESUMO

As imagens da série de gravuras conhecidas como *NORDESTE HOLANDEZ* foram criadas entre os anos de 1972 e 1993 pelo artista gráfico contemporâneo paraibano Nivalson Miranda (1927-2013). As xilogravuras desta série são parte do acervo da Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba. Miranda utilizou na sua obra desenhos de brasões para compor seu discurso visual, centrado na temática seiscentista das lutas de resistência no Brasil contra as tropas da Companhia das Índias Ocidentais, ocorridas em regiões do Nordeste. Esta pesquisa busca analisar o discurso visual criado pelo artista através de um olhar analítico e crítico, utilizando métodos de leitura e interpretação da imagem desenvolvidos pelo teórico e historiador da arte Erwin Panofsky. Foi adotada aqui a abordagem de revisão bibliográfica sobre os autores, teóricos e temas históricos relacionados com as imagens que são objeto deste estudo. Os brasões que identificam espacialmente regiões do Nordeste, e que estão presentes na obra de Miranda, foram originalmente criados pelo artista neerlandês Frans Post (1612-1680) e ilustram gravuras publicadas na obra de Gaspar Barléu, *Rerum per octennium in Brasilia*, de 1647, sobre os oito anos de governo de Maurício de Nassau no Brasil. Essas marcas gráficas formam uma peça central do objeto deste estudo em História da Arte na aproximação entre imagens criadas por Nivalson Miranda e por Frans Post. O objetivo é conhecer o discurso visual autoral expresso pelo artista paraibano através de símbolos heráldicos que surgiram em um dos principais momentos para a História e as Artes Visuais na região, imagens nas quais ecoam as visualidades dos artistas da comitiva de Maurício de Nassau e a linguagem gráfica dos brasões. Nesse sentido, este trabalho espera expandir o olhar crítico sobre os brasões e as gravuras como meios influenciadores na formação histórica do espaço e identidade regionais no discurso visual de *NORDESTE HOLANDEZ*.

Palavras-Chave: Nivalson Miranda. Frans Post. Nordeste Holandez. Artes Visuais. Gravura. Heráldica.

ABSTRACT

The images from the print series known as *NORDESTE HOLANDEZ* were created between 1972 and 1993 by the contemporary graphic artist from Paraíba, Nivalson Miranda (1927–2013). The woodcuts in this series are part of the collection at the Pinacoteca of the Universidade Federal da Paraíba. In his work, Miranda employed heraldic drawings to build his visual discourse, centered on the 17th-century theme of resistance struggles in Brazil against the troops of the Dutch West India Company, which took place in regions of the Northeast. This research seeks to analyze the visual discourse created by the artist through an analytical and critical lens, using the image-reading and interpretation methods developed by art theorist and historian Erwin Panofsky. A bibliographic review was adopted here, covering authors, theorists, and historical themes related to the images that are the object of this study. The coats of arms that spatially identify regions of the Northeast, and that appear in Miranda's work, were originally created by the Dutch artist Frans Post (1612–1680). These illustrate engravings published in Gaspar Barléu's *Rerum per octennium in Brasilia* (1647), a work about the eight-year governance of Maurice of Nassau in Brazil. These graphic marks form a central element of the object of this Art History study, focusing on the connection between images created by Nivalson Miranda and Frans Post. The aim is to understand the author's visual discourse expressed by the Paraíba-born artist through heraldic symbols that emerged during one of the most significant moments in the history and visual arts of the region, images that echo the visuality of the artists in the entourage of Maurício de Nassau and the graphic language of blasons. In this sense, this work seeks to expand the critical perspective on coats of arms and engravings as influential media in shaping the historical space and regional identity in the visual discourse of *NORDESTE HOLANDEZ*.

Keywords: Nivalson Miranda. Frans Post. Nordeste Holandez. Visual Arts. Engraving. Heraldry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – MIRANDA, Nivalson. Gravuras de <i>Nordeste Holandez</i>	18
Figura 2 – Nivalson Miranda no curta A ninhada.....	24
Figura 3 – Estampas Eucalol - brasões do Brasil holandês.....	30
Figura 4 – MIRANDA, Nivalson. Citação de Barléu.....	36
Figura 5 – MIRANDA, Nivalson. Era importante Defender.....	36
Figura 6 – MIRANDA, Nivalson. Série Hans Staden.....	37
Figura 7 – MIRANDA, Nivalson. Engenho Varzea.....	39
Figura 8 – MIRANDA, Nivalson. Engenhos, capelas e fortes no Rio Paraíba.....	42
Figura 9 – MIRANDA, Nivalson. Phillipéa, Frederica, Parahyba.....	44
Figura 10 – MIRANDA, Nivalson. Dom Pedro II.....	45
Figura 11 – HALS, Frans; SUYDERHOEF, Jonas. Retrato de Frans Post.....	48
Figura 12 – POST, Frans; MATHAM, Theodor. Retrato de Maurício de Nassau.....	49
Figura 13 – POST, Frans Post. Paisagem no Brasil.....	53
Figura 14 – POST, Frans. Vista da Ilha de Itamaracá.....	54
Figura 15 – POST, Frans. Vista de Olinda.....	55
Figura 16 – POST, Frans. Paisagem da Paraíba.....	56
Figura 17 – POST, Frans. Paisagem próxima ao rio Paraíba.....	57
Figura 18 – Brasões do governo da WIC no Brasil.....	67
Figura 19 – Áreas sob domínio da WIC.....	68
Figura 20 – POST, Frans. Frontispício - <i>QVA PATET ORBIS</i>	75
Figura 21 – Heráldica: Formatos de escudo.....	80
Figura 22 – Heráldica: Cores.....	81
Figura 23 – Heráldica: Divisões do campo do escudo.....	82
Figura 24 – MIRANDA, Nivalson. Moldura gráfica em gravuras de <i>NH</i>	84
Figura 25 – MIRANDA, Nivalson. Escudo da coroa portuguesa.....	86
Figura 26 – MIRANDA, Nivalson. Marca da Ordem de Cristo.....	87
Figura 27 – MIRANDA, Nivalson. Bandeira da WIC / GWC.....	87
Figura 28 – MIRANDA, Nivalson. Escudo da coroa espanhola.....	88

Figura 29 – MIRANDA, Nivalson. Bandeira da Cruz de Borgonha.....	88
Figura 30 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638.....	91
Figura 31 – POST, Frans. Paraíba.....	92
Figura 32 – MIRANDA, Nivalson. Parahyba do Norte.....	94
Figura 33 – MIRANDA, Nivalson. Paraíba.....	95
Figura 34 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Cabedelo.....	97
Figura 35 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Cabedelo (detalhe).....	97
Figura 36 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Brasão da Paraíba.....	99
Figura 37 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Mapa da Paraíba.....	101
Figura 38 – MERIAN, Matthäus. Cidade e fortaleza da Parayba.....	102
Figura 39 – MERIAN, Matthäus. Cidade e fortaleza da Parayba (detalhe).....	102
Figura 40 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638.....	105
Figura 41 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Rio Grande do Norte.....	106
Figura 42 – MIRANDA, Nivalson. Rio Grande do Norte.....	108
Figura 43 – MIRANDA, Nivalson. Rio Grande do Norte.....	109
Figura 44 – Anônimo. Verovering van Rio Grande in Brazilië.....	112
Figura 45 – MIRANDA, Nivalson. Mapa do Rio Grande do Norte.....	112
Figura 46 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638.....	113
Figura 47 – POST, Frans. Itamaracá.....	114
Figura 48 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Itamaracá.....	115
Figura 49 – MIRANDA, Nivalson. Ilha de Itamaracá.....	116
Figura 50 – MIRANDA, Nivalson. Itamaracá.....	117
Figura 51 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638.....	119
Figura 52 – POST, Frans. Mauritiopolis.....	120
Figura 53 – MIRANDA, Nivalson. Pernambuco.....	122
Figura 54 – MIRANDA, Nivalson. Pernambuco.....	123
Figura 55 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Friburgo.....	124
Figura 56 – MIRANDA, Nivalson. Alagoas ad Autrum.....	127
Figura 57 – MIRANDA, Nivalson. Sem título.....	128

Figura 58 – POST, Frans; BROSTERHUYZEN, Jan van. Vinheta (detalhe).....	130
Figura 59 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638.....	133
Figura 60 – MIRANDA, Nivalson. Províncias de Pernambuco.....	135
Figura 61 – Anônimo. Madame Bruyne.....	136
Figura 62 – MIRANDA, Nivalson. Fortaleza de Santa Catarina - Cabedelo.....	138
Figura – CÂMARA, Andrew. Brasil holandês.....	151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASPEP	Associação dos Servidores Públicos do Estado da Paraíba
BC	Batalhão de Caçadores
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
BIMTz	Batalhão de Infantaria Motorizado
CMYK	Cyan, Magenta, Yellow, and Key/Black
FFSC	Fundação Fortaleza de Santa Catarina
FUNESC	Fundação Espaço Cultural
GWC	Geotrooieerde Westindische Compagnie
IHGC	Instituto Histórico e Geográfico de Campina Grande
IHGP	Instituto Histórico e Geográfico Paraibano
IPGH	Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
NAC	Núcleo de Arte Contemporânea
NH	<i>NORDESTE HOLANDEZ</i>
NM	Nivalson Miranda
P/A	Prova do artista
PRP	Partido Republicano Paulista
RGB	<i>Red, Green and Blue</i>
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VOC	Vereenigde Oost-Indische Compagnie
WIC	West-Indische Compagnie

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 NIVALSON MIRANDA: ARTISTA DA HISTÓRIA E HERÁLDICA	23
2.1 PANORAMA DA PRODUÇÃO VISUAL DE NIVALSON MIRANDA	34
3 O BRASIL HOLANDÊS DE FRANS POST	47
3.1 O ARTISTA DE NASSAU	47
3.2 A COMPANHIA DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS E O BRASIL	61
3.3 BRASÕES DO NORDESTE HOLANDÊS	66
4 NORDESTE HOLANDEZ DE NIVALSON MIRANDA	69
4.1 HERÁLDICA E A ARTE DOS BRASÕES	74
4.2 ESTRUTURAS DOS BRASÕES	79
4.2.1 Escudo	80
4.2.2 Insígnia	82
4.2.3 Listel	83
4.2.4 Coroa	83
4.3 MOLDURA GRÁFICA DE NORDESTE HOLANDEZ	83
4.4 GRAVURAS DA SÉRIE NORDESTE HOLANDEZ	89
4.4.1 Brasão da Paraíba	91
4.4.2 Brasão do Rio Grande do Norte	105
4.4.3 Brasão de Itamaracá	113
4.4.4 Brasão de Pernambuco	119
4.4.5 Brasão de Sergipe	126
4.4.6 Brasão de Alagoas e outras heráldicas	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICE	151
ANEXO	152

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva aprofundar o conhecimento sobre a obra gráfica do artista paraibano Nivalson Miranda (1927-2013). Adota como recorte central de análise as imagens produzidas por Miranda reunidas na série de gravuras intitulada *NORDESTE HOLANDEZ*, a qual passa a ser referida nesta dissertação pela sigla *NH*. O discurso visual apresentado nesta série de xilogravuras remete a um evento histórico de disputas colonialistas pelo território do Nordeste brasileiro no século XVII, durante a invasão holandesa do Brasil por tropas da Companhia das Índias Ocidentais, a *West-Indische Compagnie*, também denominada neste trabalho de *WIC* ou *Companhia*.

Miranda apresenta em suas imagens personagens, símbolos e espaços que retratam a vitória da guerrilha brasileira contra a companhia estrangeira. Nessa série, Miranda situa geograficamente as cenas através do uso de brasões desenhados por Frans Post (1612-1680) e originalmente elaborados durante a vinda do artista ao Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau. Com estes brasões, Miranda aborda a temática histórica colonial da ocupação de parte do território brasileiro por tropas neerlandesas da *WIC*, também referenciada pelo acrônimo *GWC*, de *Geoctrooieerde Westindische Compagnie*, nomenclatura comercial da Companhia.

O domínio da *WIC/GWC* sobre regiões do Nordeste brasileiro, entre os anos de 1630 e 1654, também resultou na vinda de vários artistas visuais dos Países Baixos e de outras metrópoles europeias, responsáveis por registrar em imagens o Brasil seiscentista para o público daquele continente. Esses trabalhos gráficos tinham também o objetivo de documentar, divulgar e promover os espaços coloniais entre os diretores e acionistas da Companhia. Frans Post, um dos principais artistas desse período, tornou-se conhecido por criar pinturas e ilustrações das paisagens

¹ Embora a definição heráldica dessas insígnias tenha sido estabelecida por Maurício de Nassau, podendo ele próprio ter elaborado esboços de próprio punho, é possível que ele tenha designado um dos artistas especializados da sua comitiva para criar o desenho oficial destas marcas. Desse modo, Frans Post parece ter sido o mais indicado para este trabalho, uma vez que esses emblemas identificavam as paisagens que este artista já tinha sido encarregado de registrar, e que também aparecem ilustrando as páginas de *Rerum per octennium in Brasilia* com essas insígnias. A obra de Bia e Pedro Lago (2006) também apresenta Frans Post como o artista oficial de Maurício encarregado dessas imagens. Isso que é reforçado pela análise visual dos desenhos em que figuram essas marcas e que dariam origem às gravuras publicadas em Barléu, conforme pode ser reconhecido em obras do acervo do Museu Britânico e do Museu Nacional dos Países Baixos, as quais indicam o desenho desses brasões como criação de Frans Post.

brasileiras, o que incluiu o desenho de marcas gráficas de identificação das regiões do Nordeste sob o domínio da WIC. Representações que séculos depois despertaram a imaginação de Miranda e estimularam nele a investigação artística e histórica através dos brasões.

Miranda é um artista paraibano ainda pouco estudado e conhecido nos círculos de pesquisa e desenvolvimento relacionados às Artes Visuais. A importância do presente trabalho para essa área é ampla e abrange diferentes aspectos. Primeiro, há a relevância em dar maior visibilidade ao próprio artista, abordando sua trajetória pessoal no encontro com o universo e o fascínio na criação de visualidades. Inclui-se um panorama das influências e linguagens plásticas com as quais desenvolveu seus trabalhos artísticos. O que se torna ainda mais relevante por ser ele um artista visual que estabeleceu seu interesse e aproximação das Artes Visuais de forma mais independente e mais distante dos círculos artísticos, tendo igualmente se lançado à produção de suas obras a partir de uma paixão pessoal e com abordagem própria.

Miranda se dedicou intensamente na produção de suas visualidades para desenvolver ao longo da vida uma vasta produção visual de amplo conteúdo discursivo. Desse modo, o artista e sua produção possibilitam vastos e profundos meios de abordagem e estudos, podendo ser encontrados em cada uma de suas imagens diferentes aspectos passíveis de análise. Mostram-se, portanto, objetos de ampla importância e com potencial de trazer contribuições para múltiplos campos de conhecimento. Desse modo, a produção visual de Miranda possibilita também ampliar conhecimentos em abordagens interdisciplinares, sobretudo na relação com o entrelaçamento de variados pontos da criação artística e temas históricos, com notável potencial de contribuição para a História da Arte regional e ampliação de meios visuais que podem colaborar para a educação e o conhecimento da História local.

A temática autoral é um dos pontos que mais se destaca na pesquisa sobre esse artista, e que motiva esse trabalho na busca em contribuir para dar visibilidade e compreensão sobre o desenvolvimento e conteúdo expresso nas suas imagens. Os temas tratados através das imagens representam um dos principais diferenciais que o motivaram a se dedicar na criação de visualidades, de modo que uma compreensão iconológica se torna alinhada ao próprio objetivo que motivou Miranda a ter se tornado artista visual. O que é percebido notadamente sobre dois pontos

específicos que o caracterizam como criador de imagens, e pelos quais ele desenvolvia profunda admiração: as heráldicas, com desenhos de brasões, e as temáticas relacionadas à história e ao patrimônio cultural regional. É nesse sentido que esta pesquisa está centrada em uma das obras mais emblemáticas deste artista paraibano, buscando com este estudo contribuir para o campo de ensino, pesquisa e desenvolvimento em Artes Visuais, expandindo o conhecimento da obra de Miranda através da análise iconológica relacionada a um dos seus mais importantes trabalhos, as imagens de *NH*.

Esta pesquisa teve motivações pessoais e profissionais do autor, artista multimídia e designer gráfico formado em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande, especializado em trabalhos visuais com computação gráfica. Desde 2010 é servidor da Universidade Federal da Paraíba, mesma instituição à qual Nivalson Miranda dedicou boa parte da sua vida como professor de bioquímica. Semelhante a Miranda, o autor dessa dissertação também é um artista visual e entusiasta no conhecimento de temas que envolvem a história e o patrimônio cultural regional.

A importância desse olhar investigativo sobre essas imagens envolve também perscrutar através das gravuras, percorrendo além do tempo e do espaço representados nessas obras, buscando os elos que transcendem o visível e se entrelaçam nos conhecimentos da História e da Arte. Desse modo, uma abordagem que busque uma significação e contextualização sobre os detalhes visualmente percebidos nessas imagens amplia a compreensão da criação artística. O objetivo desta pesquisa é demonstrar como a profundidade investigativa e autoral do criador dessas imagens construiu em sua obra um discurso visual amplo, capaz inclusive de trazer paralelos e reflexões com contextos contemporâneos.

Ao se referir a uma época determinante de nossa história, a obra visual de Miranda também se torna importante como lembrança e alerta diante do recrudescimento de conflitos no mundo que flutua nas ondas das disputas hegemônicas entre potências imperialistas tempestuosas. A série *NH*, produzida por Miranda entre 1972 e 1991, foi criada em um período também marcado por violências advindas de interesses econômicos e políticos que resultaram em ataques de larga escala no Brasil. Um conflito de disputas colonialistas que objetivava controlar recursos locais, desenvolvendo sistemas de produção opressivos à população brasileira para atender demandas de mercados estrangeiros. Assim, as

imagens criadas pelo artista refletem o ‘espírito do tempo’ sobre o mundo, em um novo e complexo momento, no qual os ovos das serpentes novamente eclodem entre geopolíticas de antigos e novos impérios.

A partir dessa percepção acerca dos acontecimentos e dos momentos envolvidos, essa série de imagens traz significações que vão do local ao global, do contemporâneo ao atemporal. Essas imagens revelam também injustiças, violências, resiliências e lutas que surgem sob os tentáculos colonialistas. *Leviatã*s que de tempos em tempos emergem em diferentes formas, contextos e locais, e se expandem entre os jogos de guerra com os quais buscam dominar consumindo todas as riquezas e recursos de diferentes povos e regiões.

Mais do que rememorações históricas, as imagens da série de Miranda indicam diretamente disputas relacionadas ao surgimento de sistemas transnacionais de exploração e dominação, marca de um modelo mercantil que se estrutura na era moderna e se expande a partir das grandes navegações. Esse conflito geopolítico trouxe ao Nordeste do Brasil uma das principais personagens desse momento, o Conde Maurício de Nassau³. Autodeclarado como um dos principais senhores da guerra nos conflitos iniciados na Europa, e que se alastraram nas violências perpetradas nas colônias americanas, Maurício foi contratado pela WIC para governar regiões brasileiras ocupadas pela Companhia, além de expandir o domínio das conquistas. Após o primeiro fracasso em tentar expandir a guerra, ele atuou diplomática e militarmente para cessar a resistência de guerrilhas locais, na tentativa de manter o rentável funcionamento de engenhos e do comércio para assegurar os lucros crescentes exigidos pelos acionistas e diretores da Companhia estrangeira. Nassau se tornou em grande parte conhecido e rememorado através das imagens dos artistas visuais que o acompanharam, incluindo quadros e desenhos de Frans Post e de outros participantes de sua comitiva.

² A obra *Leviatã*, publicada pelo inglês Thomas Hobbes, em 1651, é um ensaio analítico sobre as questões entre pessoas, grupos e organizações diante do *pacto social* com Governos e Nações, operando na forma de sistemas políticos que exercem total controle sobre os indivíduos que escolhem, ou são condicionados, a trocarem liberdades individuais naturais por garantias de proteção fornecidas pelos *Estados* e seus *Senhores*.

³ Maurício de Nassau nasceu no castelo de Dillemburg, em Nassau, região atualmente alemã. Descendia de nobres neerlandeses-alemães da casa dos Nassau. Embora fosse de um ramo familiar que tinha menos prestígios nobiliárquicos, era Conde e participou da vida política e militar dos Países Baixos, se destacou no comando de tropas em batalhas que participou na Europa. Estudou na Universidade de Basiléia, para onde foi enviado com apenas 10 anos de idade, e teve ampla formação erudita. Se tornou membro da cavalaria da Ordem de São João, em uma parte dessa ordem que apoiou o cisma protestante.

As visualidades produzidas por artistas viajantes do século XVII influenciaram fundamentalmente a percepção adotada por Miranda para criar várias de suas obras. É em especial nos brasões de Post, observados nas ilustrações em *Rerum per octennium in Brasilia* ⁴, publicada em 1647, por Gaspar Barléu ⁵, que se encontra um dos temas centrais desta pesquisa. Esses desenhos heráldicos compõem a linha visual temática que unifica toda a série *NH*, obra de Miranda formada por 17 gravuras no total (Fig. 1), que podem ser reunidas em 3 grupos. O primeiro conjunto se distingue das demais xilogravuras da série por apresentar o desenho de uma moldura gráfica padronizada, formada com textos, brasões e retratos de personagens, com essa moldura aparecendo sobreposta às cenas centrais retratadas. No segundo grupo estão gravuras que apresentam cenas semelhantes às observadas no primeiro conjunto, contudo sem a adição da moldura gráfica. O terceiro grupo, formado pelas outras 5 gravuras da série, reúne imagens centradas no redesenho estilizado feito por Miranda com base nos brasões criados por Post.

⁴ As imagens de *Rerum per octennium in Brasilia* utilizadas nessa pesquisa foram obtidas da versão digital conservada pela Biblioteca Oliveira Lima, localizada na Universidade Católica da América em Washington D.C., Estados Unidos. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/community.38772820> . Acesso em: 25 fev. 2025.

⁵ O poeta, teólogo e humanista conhecido como Gaspar Barléu (1584-1648) viveu na Holanda após a sua cidade natal, a Antuérpia, ter sido conquistada por tropas espanholas. Tinha o nome de nascimento *Caspar van Baarle* e estudou na Universidade de Leiden, onde depois lecionou lógica. Tornou-se posteriormente catedrático de filosofia e retórica no Athenaeum de Amsterdã, instituição que se tornou na Universidade daquela cidade. Em 1647, publicou a obra *Rerum per Octennium in Brasilia*, atendendo a um pedido do próprio Maurício de Nassau, para a divulgação e promoção na Europa do governo do Conde no Brasil. Barléu produziu a sua obra a partir de documentos e registros organizados por Nassau e sua comitiva no Brasil. O livro original, muito bem ilustrado com obras de diferentes artistas, com gravuras de Theodor Mathan, Jan van Brosterhuisen e Salmon Savery, foi publicado pelo aclamado tipógrafo Ioannes Blaeu, em 1647, através da sua oficina em Amsterdã. A primeira edição brasileira, de 1940, foi produzida para rememorar os 300 anos da ocupação neerlandesa, com tradução e notas do professor e antigo membro da Academia Mineira de Letras, Cláudio Brandão. Uma das versões históricas dessa obra no Brasil, doada pelo Visconde e Viscondessa de Cavalcanti, em 1898, ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, está listada como desaparecida nos registros do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na época em que se desenvolve essa pesquisa. Fontes: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/Selecao-BBM-digital/barleus-oito-anos-de-nassau-no-brasil/> ; <https://www.christies.com/en/lot/lot-228388> ; <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/673/esta-desaparecido-o-livro-rerum-per-octennium-in-brasil> . Acesso em 10 nov. 2024.

Figura 1 – MIRANDA, Nivalson. Gravuras de *Nordeste holandês*, 1972-1993. Xilogravura sobre papel e tecido. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 68-72; Disponível em <https://www.ufpb.br/pinacoteca/contents/material/pinturas/nivalson-miranda>. Acesso em 10 nov. 2024.

O uso desses emblemas gráficos por Miranda, insígnias que originalmente haviam sido criadas por Post para uso político durante o governo de Nassau no Brasil, pode se relacionar com o conceito de apropriação cultural proposto por Roger Chartier. Desse modo, a obra de Miranda se apodera das marcas para uma função específica na produção de sua mensagem visual, passando a expressar a resistência de grupos locais diante da invasão e domínio de uma Companhia estrangeira. A apropriação “visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (Chartier, 1991, p. 180).

A dissertação de mestrado *Escrita de si*, de 2015, produzida por Suelen Galdino, apresenta um panorama descritivo e detalhado sobre a vida de Nivalson Miranda. O trabalho da pesquisadora, desenvolvido em Ciências da Informação através de arquivos pessoais e profissionais, lista a ampla produção visual do artista.

Seu estudo foi a única produção acadêmica localizada durante a pesquisa inicial por Nivalson Miranda com buscas realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD.

No sistema *web* da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, foi realizada busca por publicações contendo a expressão “Nivalson Miranda”, entre o período de 1940 e 2025, sendo localizadas três referências. Na primeira, publicada no *Diário de Pernambuco*, de 1969, edição Nº 256, uma pequena nota anunciava a confirmação de que seria realizada uma exposição de Nivalson Miranda, com talhas feitas de couro. A segunda menção localizada, também no *Diário de Pernambuco*, de 1977, edição Nº 225, se refere às atividades que ele desenvolvia como bioquímico da UFPB, na participação em pesquisas envolvendo processamento de alimentos com frutos desidratados. A terceira citação localizada aparece em matéria publicada no *Correio Brasiliense* de 2005, no caderno de turismo com o título “João Pessoa: braço de mar”, na p. 49 da edição Nº 15347, o artista foi mencionado sobre suas obras inspiradas em Hans Staden, em exposição na Fortaleza de Santa Catarina.

Outra fonte bibliográfica adotada no estudo é a publicação de Adauto Ramos, a obra *Adeus a um amigo* (2013). Esse livro de memórias reforça informações sobre a vida e produção artística de Miranda e apresenta descrições de fonte primária de um amigo próximo do artista, o próprio Ramos, que também foi seu parceiro de pesquisa e produção de projetos artísticos, entre os quais as criações de desenhos que resultaram na publicação de dois livros de Miranda, *Sertão histórico monumental* (2009) e *Areia e seu Entorno* (2007). Essas duas publicações também foram incluídas como fontes da pesquisa. Foram ainda adicionados à pesquisa dados diversos coletados a partir de outras formas de consulta, entre as quais materiais jornalísticos, crônicas, relatos e artigos com referências à Miranda e a sua criação visual.

De acordo com as informações obtidas nas fontes, e tendo em vista a extensa produção do artista e o seu discurso visual, bem como considerando a existência de obras de Miranda na Pinacoteca da UFPB, essa pesquisa adotou como recorte específico e objeto de estudo as 17 imagens de *NH*. Nessa série de gravuras Miranda expressa ao mesmo tempo seu olhar autoral, sua influência cultural, as visualidades e temáticas que foram determinantes na formação do seu fascínio pela

criação gráfica e desenvolvimento de enlaces temáticos envolvendo a Arte e a História regional.

Este trabalho busca, portanto, expandir a compreensão simbólica e temática comunicada em *NH*, focado nas imagens do Brasil holandês e da heráldica sobre os quais o artista paraibano criou a sua poética, ampliada pelos conhecimentos e significados presentes na práxis da criação gráfica sobre o tema. Esta pesquisa também busca explorar a relação que a criação de *NH* tem com um momento fundamental para a História da Arte regional: as imagens criadas por artistas estrangeiros viajantes durante o governo nassoviano ⁶ no Brasil seiscentista. Coloca destaque central nos brasões regionais desenhados por Frans Post apresentados em gravuras na obra de Barléu. Símbolos com os quais Miranda compôs seu discurso visual e formaram o devir do que marcaria a sua admiração pelas artes heráldicas .

Conforme apresentado por Roger Chartier (2002), a gravura se torna um complemento nos discursos em diferentes modelos de textos. A imagem traz informações que são difíceis, ou mesmo impossíveis de serem expressas apenas pelas palavras, sendo também um atrativo visual que favorece o envolvimento contemplativo com o assunto tratado. A exemplo das publicações Troyes⁷ do renascimento europeu, com fórmulas que estimularam as literaturas de cordel, ou outras formas de obras nas quais a imagem se torna a parte de destaque do discurso, antecipando ou substituindo o texto.

Quando surgem em série, as ilustrações dos livros de Troyes ligam-se mais estreitamente às diferentes sequências do texto e encontram o seu lugar no próprio corpo do livro. Em certos casos, como os títulos indicam, a série de imagens vem em primeiro lugar e o texto impresso não passa de um comentário: e o que sucede em *La Grande Danse macabre des hommes et des femmes histories et*

⁶ Termo que se refere ao Conde Maurício de Nassau e a sua comitiva do governo da WIC.

⁷ As publicações *Troyes* recebem esse nome em referência à região da França onde tiveram grande desenvolvimento, com uma fórmula imitada em Rouen, Caen, Avignon, e outras localidades da Europa (Chartier, 2002, p. 129). A *Bibliothèque Bleue* se refere a impressos produzidos no início do século XVII, em Troyes, pelos irmãos Jean e Nicholas Oudot, em parceria com familiares de um antigo impressor real, Claude Garnier. O modelo, representado pelos dois termos, se tornou apreciado por diferentes públicos. entre os grandes atrativos estavam o baixo custo de publicação e por apresentarem histórias que, mesmo possuindo muitas vezes estruturas simplificadas e produção efêmera, abordavam temas universais e interesses atemporais que se tornavam rapidamente atrativos à grande massa. Se destacando muitas vezes pelo uso de imagens gravadas. O formato inspirou a produção das literaturas de cordel na Europa, e posteriormente no Brasil, onde os livretos de cordel e as xilogravuras que as ilustram são uma das marcas seculares da cultura nordestina.

renouvelée de vieux gaulois en langage le plus poli de notre temps, editada com 60 gravuras de madeira por Jacques Oudot e com 59 por Jean-Antoine Gamier; e também o caso das Figuras de *la Saint Bible avec une explication très utiles sous chaque figure* impressas com 82 gravuras de madeira por Jean-Antoine Gamier. Noutros casos, as imagens vem ilustrar um texto já estabelecido e impresso, o que faz, aumentar a sua sedução, e torna também mais explícitos e decifráveis os seus contornos, como por exemplo no caso das edições da *Histoire des quatre fits Ay-mon, tres nobles et vaillans chevaliers. Ou sont adjoustées les figures sur chacun chapitre*. Finalmente, noutros livros, a série de imagens pode emancipar-se do texto e comportar outras práticas que não a da leitura (Chartier, 2002, p. 180).

Os métodos de leitura de uma obra visual envolvem os significados simbólicos presentes na imagem, que podem ser percebidos a partir das iconografias que a compõem, do conhecimento sobre a história e contextos contidos nestes símbolos, incluindo também o objetivo da imagem presente e a autoria de criação. Trata-se de um processo no qual o pesquisador deve estar preparado para adaptar os métodos de pesquisa diante do que é percebido e se busca revelar.

Os símbolos visuais se configuram em objetos que oferecem índices para hipóteses e conclusões sobre múltiplos aspectos que podem ser associados a cada imagem e artista. Diante das diferenças de contextos e particularidades na análise de um objeto selecionado para estudo, Sampieri (2013, p. 44) considera uma postura pragmática de um pesquisador a capacidade de ser “[...] metodologicamente plural e se orientar pelo contexto, pela situação, pelos recursos disponíveis, por seus objetivos e pelos problemas de estudo”. Essa capacidade de adaptação metodológica é um atributo que auxilia na pesquisa realizada através da análise e conhecimentos obtidos pela leitura de imagens.

Para a leitura visual, esta pesquisa utiliza métodos de análise iconográfica e interpretação iconológica, a partir da definição fornecida por Erwin Panofsky sobre meios de decodificar e compreender os modos como os artistas trabalham a linguagem gráfica na composição de mensagens emblemáticas (Panofsky, 2007, p. 47). Em seus estudos sobre a interpretação de índices temáticos que se revelam através das imagens artísticas, o autor defende que as mensagens e discursos contidos nas obras visuais podem ser mais profundamente estudados pelo historiador da arte através da iconologia das obras, processo no qual Panofsky considera fundamental relacionar os eventos e contextos associados à obra (Burke, 2004, p. 45).

Também influencia no método de análise adotado nesta pesquisa o conceito elaborado por Aby Warburg de pensar a história da arte através das obras de artistas e períodos diferentes, mas que apresentam imagens e temas que se relacionam e desenvolvem uma lógica de influências e construções iconológicas. O modelo do *Atlas Mnemosine* de Warburg inspira à leitura interconectada entre diferentes imagens como um meio de interpretação visual lógica para expandir a percepção entre influências na representação e elaboração dos discursos visuais.

O entrelaçamento da iconografia e iconologia perceptiva nas obras por meio da leitura visual do historiador de arte auxilia na interpretação das expressões estilísticas e as intenções discursivas contidas nas imagens criadas pelos artistas. Com inspiração no método de Warburg (2015) do *Atlas Mnemosine* para a observação do panorama visual das obras analisadas através das iconografias desenvolvidas com um mesmo estilo, no caso símbolos heráldicos, linguagem visual amplamente utilizada no período do Renascimento e das Grandes Navegações. Mesmo que se constituam em imagens separadas pelo tempo histórico, essas marcas são ao mesmo tempo próximas e antagônicas nos discursos elaborados no tempo da arte interpretado através do método iconológico.

Após essa primeira etapa de apresentação da pesquisa com introdução da temática, motivações, problemática, objetivos e metodologias da pesquisa, no Capítulo 2 é apresentado um breve panorama sobre a vida e a criação artística de Nivalson Miranda, destacando a sua paixão pela heráldica e a preferência na temática histórica vista em suas obras. No Capítulo 3 é apresentado Frans Post, também discorrendo sobre a sua participação como artista da comitiva de Maurício de Nassau, da sua vinda ao Brasil e do contexto que foi determinante para o direcionamento da sua produção visual, incluindo a criação de brasões para regiões sob domínio da WIC no Nordeste brasileiro. No capítulo 4 são apresentadas as gravuras de *NH*, acompanhadas da realização de uma leitura visual iconológica destas obras. As considerações finais deste estudo abordam a influência da cultura visual de Frans Post na memória sobre o Brasil do século XVI através de gravuras na obra de Barléu, e sobre a importância prática e conceitual dos brasões nassovianos que figuram entre iconografias de destaque nesta criação gráfica de Miranda, bem como sobre a própria relevância do discurso visual autoral expresso pelo artista através das imagens de *Nordeste Holandez*.

2 NIVALSON MIRANDA: ARTISTA DA HISTÓRIA E HERÁLDICA

Nivalson Fernandes de Miranda (Fig. 2) nasceu na capital da Paraíba, em 1^o de fevereiro de 1927, filho de Ana Severina de Miranda e Antônio Bandeira de Miranda, que era comerciante e pequeno industrial. Em 1957, Nivalson se casou com Judith Evangelista, com quem teve os filhos Norrison, os gêmeos Nivison e Narrison e a filha, Narla. Miranda faleceu em agosto de 2013, com 86 anos, na mesma cidade onde nasceu⁸, devido a complicações após uma cirurgia. Em homenagem à admiração que o artista sempre teve pelo patrimônio cultural paraibano e por seu desejo expresso ainda em vida, Miranda foi cremado e suas cinzas lançadas próximas ao Forte de Santa Catarina⁹, nas águas que encontram o rio Paraíba com o mar de Cabedelo. Essa fortaleza, local símbolo na rememoração das lutas contra a invasão da WIC na Paraíba, tinha Miranda como um dos seus sócios na composição da fundação mantenedora desse patrimônio tombado. A pesquisadora Galdino (2015) e o companheiro de criação do artista, Ramos (2013), descrevem estas e outras informações da vida e obra de Miranda.

⁸ Após a sua morte, a assembleia legislativa da capital paraibana homenageou o artista e nomeou uma das ruas da cidade com o seu nome. Decisão estabelecida pela Lei nº 12.716 de 20 de dez. de 2013, proposta por Helton Renê, na qual expressa: “Fica denominada de rua Nivalson Fernandes de Miranda, uma das artérias públicas desta cidade”. Está localizada no bairro João Paulo II, CEP 58076470. Fonte disponível em: <https://sapl.joaopessoa.pb.leg.br/norma/16123>. Acesso em 10 jan. 2025.

⁹ A Fortaleza Santa Catarina foi tombada pelo Iphan, em 1938, e restaurada entre os anos de 1974 e 1978. Consta entre uma das 19 fortalezas e fortes brasileiros escolhidos pelo Iphan na Lista Indicativa a Patrimônio Mundial da Unesco. Desde 1991 o forte passou a ser administrado pela Fundação Artístico-Cultural de Cabedelo, sendo atualmente mantido pela Fundação Fortaleza de Santa Catarina (FFSC), criada em 1992 pela Lei nº 850, de 19 de set. de 1996. Na época da dominação neerlandesa, a construção foi renomeada por Maurício de Nassau para forte Margarida, em homenagem à irmã do Conde. Havia na região do rio Paraíba outras fortificações, que não estão indicadas no mapa de Barléu, mas que constam em relatos de Laet (1925), incluindo pelo menos uma em pedra no porto da cidade de Filipéia.

Fontes disponíveis em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=411062&view=detalhes>. Acesso em 10 nov. 2024; <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1609>. Acesso em 10 nov. 2024; <https://sapl.cabedelo.pb.leg.br/norma/1111?display>. Acesso em 10 jan. 2025.

Figura 2 – Nivalson Miranda no curta *A ninhada*¹⁰, 2012. Audiovisual.



Fonte: https://youtu.be/ar_nr5RMPsc?si=2RiK4x2n1L7rwhj4. Acesso em 10 nov. 2024.

Durante sua infância, Nivalson vivenciou episódios marcantes relacionados às disputas políticas que se alastraram por todo o Brasil durante a Revolução de 30¹¹ (Galdino, 2015, p.71). O seu pai era do Partido Republicano Paulista (PRP), motivo pelo qual a sua família foi envolvida nas violências e desterros resultantes dos conflitos generalizados ocorridos na capital paraibana entre grupos políticos adversários. Como resultado dos acontecimentos turbulentos daquele momento, o jovem Nivalson e sua família foram forçados, ante armas e ameaças, a abandonar repentinamente a sua terra natal.

O cenário político daquele momento advinha da vitória do PRP na disputa presidencial, mas logo em seguida ocorreu o assassinato de João Pessoa, um crime passionai perpetrado por um de seus desafetos políticos, João Dantas. Episódio que

¹⁰ O curta audiovisual *A Ninhada* é inspirado em um conto de Nivalson Miranda, e teve a participação do artista em cena. Realizado por Alexandre Menezes e pela ASPROD Cinema e Vídeo, com o apoio do professor Alex Santos, da ADUFPB e do CCHLA da UFPB. Gravado no interior da Paraíba, na cidade de Serra Branca, o curta foi premiado na categoria Melhor Filme de Ficção de 2012, do V FestCine Digital do Semiárido.

Fonte: <https://alexsantos.com.br/blog/2023/08/19/dez-anos-de-a-ninhada-com-nivalson-miranda/>. Acesso em 10 nov. 2024.

¹¹ Na década de 1930, o partido Liberal era opositor ao PRP, e concorreu ao pleito nacional com o candidato gaúcho Getúlio Vargas para a presidência do Brasil, tendo como vice em sua chapa o paraibano João Pessoa. Até aquele momento, as eleições nacionais eram decididas por oligarquias de fazendeiros produtores de café no estado de São Paulo e agropecuaristas de Minas Gerais, em um sistema conhecido como política *café-com-leite* na Velha República. Em 1929, ocorreu a quebra da bolsa de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, repercutindo na economia e política brasileira, com a elite mineira rompendo com a oligarquia paulista e apoiando a candidatura de Getúlio Vargas para presidência. Pouco após a vitória do candidato paulista, Júlio Prestes (PRP), ocorreu no Recife o assassinato de João Pessoa, por motivos mais passionais do que políticos. Contudo, esse acontecimento serviu de motivo e marcou o estopim do início da Revolução de 30, na qual a capital paraibana se converteu em um dos epicentros nacionais dos combates mais violentos entre partidários rivais.

deu início aos combates armados e perseguições partidárias na capital paraibana. Antônio Miranda, pai de Nivalson, estava pelas ruas do centro da cidade quando foi surpreendido, em pleno dia, pelo início da turba apoiadora de João Pessoa. Seus integrantes, ao saberem do assassinato do aliado, se organizavam para perseguir violentamente seus opositores. Em meio à surpresa do caos repentino nas ruas e sem outras opções de refúgio, Antônio buscou proteção no quartel policial, local no qual se deparou com um conhecido seu, porém apoiador do partido opositor, que reconhecendo o partidário rival ali em refúgio lhe indagou “E agora Miranda?”, conforme descreveu Ramos (2013, p.16). Naquele mesmo dia, a família de Antônio Miranda foi embarcada à noite em um caminhão do 22º Batalhão de Caçadores, com os soldados obrigando os membros da família a abandonarem a sua casa e pertences, sendo levados com ordens para serem transportados até a capital do estado vizinho, Pernambuco.

Ao chegar no Recife, a família de Miranda foi deixada pelo caminhão em uma calçada do bairro de Espinheiro, à noite sob a chuva, próximo a uma delegacia de polícia. O delegado de plantão, também paraibano e sensibilizado pelo que observou, acolheu naquela noite em sua casa a família de Miranda. As lembranças desse episódio de expurgo forçado ficaram marcadas na memória do artista. Assim, a política também produziria profundos traços na vida de Miranda, que seria conhecido carinhosamente pelos amigos como um dos últimos perrepistas, como eram apelidados os antigos apoiadores do PRP.

Embora a juventude de Nivalson Miranda tenha sido direta e involuntariamente influenciada por questões de transformações nacionais entre embates de pleitos governamentais, e se mostrava crítico e engajado nas causas em que acreditava, a exemplo da mudança do nome da cidade ¹², não parece ter tido inclinações para a política. Do mesmo modo, a sua criação artística era independente de influências dessa natureza. De perfil calmo e sereno, mas de

¹² Embora Nivalson Miranda optasse por não participar diretamente da política e tampouco guiar seu pensamento crítico influenciado por tais aspectos, não deixava de expressar suas ideias como cidadão e atuar com consciência analítica e politizada, sobretudo em causas nas quais acreditava. Participou ativamente do movimento pelo conhecimento histórico e debate sobre a alteração do nome da capital paraibana. Semelhante ao escritor paraibano Ariano Suassuna, ele não utilizava o nome João Pessoa para se referir à capital da Paraíba. Nivalson foi inspiração para a homenagem póstuma na criação do “Comitê pró plebiscito Nivalson Miranda”. Fonte: SILVA, José. Antes que a “Cidade de João Pessoa” se torne “Jampa”, restaure “Parahyba”. Revista **Conceitos**, Vol. 1, N. 20, p. 61-73, ago. 2014. Acesso em 10 jan. 2025. Disponível em: <https://www.adufpb.org.br/site/wp-content/uploads/2014/09/REVISTA-CONCEITOS-ED-20.pdf>

dinamismo enérgico que dedicava às suas criações visuais, Miranda produziu sua obra exclusivamente a partir da admiração autêntica que tinha, como artista e erudito, pelas temáticas que abordava. Percepção colabora pelas lembranças que o crítico e professor de Artes Visuais da UFPB, Gabriel Bechara, contemporâneo do artista, guarda de Miranda.

Bechara recorda ainda uma característica que era natural de Nivalson, a jovialidade que transparecia no entusiasmo que demonstrava até os seus últimos anos de vida, especialmente no que se referia a seus projetos artísticos. As ideias autorais expressas nas visualidades criadas por Miranda são reveladoras do sincero fascínio que o artista tinha na contemplação e preocupação com o patrimônio cultural e histórico. Nas próprias palavras proferidas pelo artista de *NH*, “apenas pelo natural dever de resgatar e dar ao futuro testemunho do nosso passado” (Ramos, 2013, p.22).

Durante a sua juventude, na década de 1930, Miranda estava inserido no momento e local em que se desenvolvia um movimento de resgate de referências históricas para a valorização da identidade cultural pernambucana. A associação das obras de Post com o regionalismo do Nordeste contou com a articulação de influentes setores políticos, intelectuais e econômicos locais. Daniel de Souza Leão Vieira (2010) tratou em sua tese aquele momento político e cultural pernambucano, que incluiu o período do governo de Lima Cavalcanti de 1935. Este também fez uso das visualidades de Post em um projeto abrangente de valorização histórica e identidade regional. Conforme aponta Vieira (2010) no trecho a seguir:

[...] Lima Cavalcanti quis aglutinar os vários setores sociais e intelectuais de Pernambuco evocando o sentimento do nativismo pernambucano, que gravitava entre o “mito da Restauração Pernambucana”, de um lado, através do qual se valorava os naturais da terra pela expulsão dos holandeses “à custa de nosso sangue e fazenda”; e, do outro, a “nostalgia nassoviana”, com sua evocação de um passado de ouro em Pernambuco, em que sua posição política central se alimentava de imagens de realizações urbanísticas, científicas e artísticas (Vieira, 2010, p. 47).

Assim, é possível considerar que, em um local e período, Miranda esteve sob a influência cultural de um contexto no qual as obras dos artistas visuais que acompanharam o governo do Conde Maurício de Nassau se tornaram especialmente relevantes e presentes no cotidiano pernambucano. Incluem-se aqui referências sobre os personagens históricos nas batalhas brasileiras de resistência à

ocupação da Companhia estrangeira. A influência dessa cultura visual parece ter anos mais tarde, se aprofundado nas pesquisas do artista, motivando-o a transformar esses conhecimentos em imagens relacionadas ao Brasil seiscentista e à iconografia dos brasões, temas que se tornaram uma das principais marcas na criação gráfica de Miranda.

Os seus primeiros estudos, em Recife, foram na Escola Amauri de Medeiros e no Colégio Padre Azevedo. Durante sua adolescência, após retornar a João Pessoa, concluiu estudos na antiga Escola Industrial, em 1940. O jovem Miranda também teve contato com técnicas de impressão quando estudou na Escola de Artífices. Posteriormente, ainda durante a sua juventude, viveu em São Paulo, onde permaneceu por 12 anos e trabalhou nos jornais *Última Hora* e *O dia*, conhecendo também a vida boêmia da capital paulista, conforme recordações do seu amigo e parceiro de projetos artísticos, Adauto Ramos (2013, p.8).

Após a estada em São Paulo, Miranda retornou novamente à terra natal e ingressou no Lyceu Paraibano em preparação para o vestibular, em 1959. Foi aprovado no curso de Farmácia e Bioquímica na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Após completar a graduação, em 1963, viajou para se especializar em Análise Química na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), planejando a sua trajetória profissional para seguir carreira nessa área (Galdino, 2015, p. 85; Ramos, 2013, p. 8-9).

Novamente de volta à Paraíba, Miranda foi selecionado como professor auxiliar de Bioquímica da UFPB. Nessa mesma instituição, em 1973, ingressou no mestrado sob orientação do Professor Dr. Eugênio Aquarone e defendeu a pesquisa *Dosagem de açúcares redutores totais em melaço de cana por fotolorimetria*. Em 1975, tornou-se docente titular do Departamento de Ciências Farmacêuticas da UFPB, se aposentando após 27 anos desenvolvendo diversas atividades acadêmicas e administrativas na principal instituição de ensino superior da Paraíba. Ao longo de sua atuação nesse campo, participou de cursos na área de Bioquímica em Pernambuco, Paraná e São Paulo. Foi vice-presidente do conselho Regional de Farmácia, e vice-chefe do departamento industrial farmacêutico, entre 1972 e 1973. Também foi responsável técnico do Laboratório de Análise Clínica da ASPEP, de 1965 a 1971 (Ramos, 2013, p. 9).

Mas foi pelas Artes Visuais que Miranda sempre se sentiu atraído desde jovem, em seus primeiros desenhos, escolhendo destinar grande parte do seu

tempo e esforço na pesquisa e criação de obras em diferentes técnicas gráficas. Expressou através das linguagens visuais a admiração pessoal que possuía pelo conhecimento histórico e pela preservação da memória cultural regional. Também produziu poesias, ilustradas com xilogravuras do próprio artista, além de outras produções literárias, entre as quais a criação de um conto, que também buscou adaptar para roteiro e que originou a obra audiovisual *A ninhada*, curta no qual participou como narrador em cena, realizada em parceria com o departamento de Mídias Digitais da UFPB com o apoio do professor Alex Santos.

Reconhecido pelos trabalhos que desenvolveu em xilogravura com os brasões, Miranda foi convidado a integrar o Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica (IPGH), entidade que funciona em conjunto e no mesmo espaço do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP)¹³, contudo existindo de forma independente. Conforme observado em publicação da revista do IHGP, a criação de brasões durante o Domínio Holandês foi tema de especial interesse para seus integrantes. Escrevendo sobre o *Brasão e Sêlo do Domínio Holandês na Paraíba*, Domingos de Azevedo Ribeiro, presidente do instituto durante o triênio 1988-1991, declarou:

O governo Holandês além dos brasões elaborados e usados durante o domínio batavo, no Brasil, brasões aliás que atestam uma originalidade, uma concepção e execução artística dignas de realce, e que por si só constituem uma coleção preciosíssima que enriqueceria a simbologia de qualquer povo, mandou confeccionar selos para serem apostos nos documentos oficiais das Capitânicas conquistadas, utilizando figuras heráldicas empregadas em seus brasões (Domingos, 1991, p. 16).

No mesmo ano em que foi diplomado sócio do IPGH, em 1973, Nivalson realizou no local a sua 1ª exposição em outra técnica na qual se especializou, a cerâmica vitrificada, em uma série de obras com o título *Brasonamento das terras ocupadas no Nordeste Brasileiro por Nassau*. Ele demonstrou novamente a

¹³ A fundação de institutos históricos teve ampla expansão no Brasil a partir do século 21. O Instituto Histórico Geográfico da Paraíba – IHGP, fundado em 1905, tem em sua marca a referência visual ao brasão criado por Frans Post, com essa instituição influenciando também na criação do Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica – IPGH, fundado em 19 de novembro de 1967, destinando especial ênfase na pesquisa de famílias paraibanas. Miranda foi membro de ambas instituições, na qual possui trabalhos e realizou exposições, entre as quais uma série de brasões representantes de genealogias de algumas das famílias historicamente mais antigas no processo social de formação do estado paraibano.

admiração pela iconografia dos brasões e pela temática histórica que remete ao período do Brasil holandês, observadas nas xilogravuras de *NH*.

Em 1974, o IPGH reconheceu a contribuição de Nivalson na defesa da cultura paraibana e o diplomou com a condecoração de Mérito Cultural José Maria dos Santos, insígnia que havia sido criada no instituto pelo próprio artista (Galdino, 2015, p. 124; Ramos, 2013, p. 12). Em 1996, Miranda aceitou o convite do IHGP, se tornou sócio efetivo do instituto e ocupou a cadeira de nº 32, iniciada por Sabiniano Maia e que homenageia como patrono Ambrósio Fernandes Brandão, autor de *Diálogos das Grandezas do Brasil* (2010). Na ocasião Nivalson proferiu discurso que enfatizava a sua produção artística dedicada à rememoração histórica e à defesa do patrimônio cultural paraibano. Em sua fala também destacou temas regionais tratados na obra de Brandão, e prestigiou a memória e o ativismo de um dos mais importantes abolicionistas brasileiros, José do Patrocínio, o *Tigre da Abolição*¹⁴. Na confraternização de boas vindas do sócio do IHGP, Nivalson foi recebido com discurso do seu confrade, Ramos.

Amigo próximo de Nivalson, Ramos (2013) detalha em seu livro importantes passagens da vida de Miranda e relatos da convivência nas produções artísticas. Ele apresenta os textos dos discursos que ambos os amigos proferiram durante a posse de Nivalson no IHGP. Outras informações valiosas foram obtidas da catalogação e organização dos arquivos pessoais de Nivalson realizadas por Galdino (2015) para a sua dissertação de mestrado em Ciências da Informação. A pesquisadora teve acesso ao acervo mantido pela família e que era preservado pelo filho de Miranda, Norisson, atualmente residindo no Paraná. A partir daquele acervo a pesquisadora detalhou informações sobre a vida pessoal e profissional do artista, especialmente as relacionadas à produção nas Artes Visuais por ele desenvolvida.

A admiração que Nivalson desenvolveu pelas imagens de brasões teve origem ainda em sua juventude, “quando observava os desenhos do sabonete

¹⁴ O *Tigre da Abolição* recebeu esse epíteto devido à forma enérgica com que defendeu essa causa. Nasceu em 8 de outubro de 1854, natural da cidade de Campos, no Rio de Janeiro, recebeu o nome de José Carlos do Patrocínio, filho da escrava liberta Maria do Espírito Santo com o religioso José Carlos Monteiro. Formou-se em farmácia, contudo, preferiu singrar pelas artes literárias e se dedicou a publicar suas ideias em diferentes periódicos. Após proclamada a República, foi perseguido e o seu jornal *A Cidade Do Rio* censurado. Diante desses acontecimentos, se tornou vereador e anti-republicano. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e ocupou a cadeira nº 21, que homenageava o patrono Joaquim Serra. Faleceu em 29 de janeiro de 1905, no Rio de Janeiro, pouco lembrado nos seus últimos anos de vida e eventualmente publicando em alguns jornais. Entre as suas principais obras literárias estão *Os Retirantes* (1879) e *Pedro Espanhol* (1884). Fonte: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/604-jose-do-patrocinio> . Acesso em 25 abr. 2025.

*Eucalol*¹⁵, despertando a sua imaginação” (Galdino, 2015, p. 92). Para o jovem Miranda, as imagens colecionáveis dos brasões do Brasil holandês (Fig. 3), em brindes que estampavam produtos populares de fácil acesso, nutriram o seu interesse pelas artes gráficas através do desenho desses emblemas. Isso contribuiu na formação inicial da sua linguagem estilística própria, expressa tempos depois na criação artística das xilogravuras de *NH*. As gravuras, pelo seu poder de replicação, circulação e acessibilidade, mesmo que aparentemente casuais, como no caso de imagens que acompanhavam produtos de consumo, podem representar uma influência decisiva na atração pelas visualidades. O colecionismo de gravuras, a exemplo das séries ilustradas *Eucalol*, expandia as referências visuais que atuavam no estímulo para a imaginação e atração pelas artes gráficas, como parece ter ocorrido no caso do jovem Miranda.

Figura 3 – Estampas *Eucalol* - brasões do Brasil holandês, c. 1930-1945. Gravura em policromia.



Quatro estampas Eucalol, da série 73, numeração 1,3,5 e 6, *Brasões do Brasil Holandês*. Fonte: <https://www.padicaioleiloes.com.br/peca.asp?ID=1509243&ctd>. Acesso em 10 nov. 2024.

Ao ser convidado para ingressar como membro efetivo do IHGP, no dia 10 de maio de 1996, Nivalson preparou seu discurso enfatizando a sua criação visual e a pesquisa temática que realizava para a produção artística. No texto do discurso para o IHGP, Miranda declarou que criava suas imagens sempre com a preocupação autoral de comunicar mensagens iconográficas relacionadas à história e ao

¹⁵ Em 1917 foi fundada no Rio de Janeiro a empresa CORREA DA SILVA & CIA LTDA, pelo imigrante de origem judaica alemã Paulo Stern, que atuou no mercado de essências aromáticas. Após a Primeira Guerra Mundial, também chegou ao Brasil o seu irmão, Ricardo Stern, ingressando na sociedade da companhia, que então havia mudado o nome para PAULO STERN E CIA. Na nova empresa, construíram uma fábrica e iniciaram a produção do sabonete *Eucalol*, que inicialmente teve baixas vendas. Inspirados nas estampas *Liebig*, que faziam sucesso na Europa, incluíram na embalagem do sabonete *Eucalol* figuras com ilustrações variadas, incluindo imagens de Percy Lau <<https://www.percylau.com.br/>>, entre as quais obras relacionadas à história e à cultura brasileira. A estratégia deu resultados e houve significativo aumento nas vendas do produto, mantendo a comercialização durante décadas. As séries de figuras foram divididas em diferentes temáticas e se tornaram itens de colecionadores.

patrimônio cultural. Iniciou a sua fala citando o filósofo e escritor espanhol José Ortega y Gasset, que de acordo com Nivalson, “afirma com muita propriedade: *O homem não é natureza, é história*” (Ramos, 2013, p. 22). O artista mais à frente em sua oratória proferiu:

Defino-me, hoje, como um documentarista histórico [...] apesar de ter criado uma personalidade artística que, até hoje, busco continuar, enquanto forças tiver, no registro dos nossos monumentos tombados ou não, apenas pelo natural dever de resgatar e dar ao futuro o testemunho do nosso passado (Discurso de posse de Miranda no IHGP, Ramos, 2013, p. 22).

Em uma citação feita por Galdino (2015) sobre uma entrevista de Miranda à jornalista Cleane Costa, realizada em junho de 1991, o artista declarou um dos objetivos principais que buscava despertar através da sua criação visual:

Minha finalidade – salientou – é transformar meu trabalho num documentário para a história, apesar de não ser um documentarista e nem historiador. Acrescentou que procura interpretar numa determinada época algo que servirá para que as gerações futuras vejam como era o nosso passado e nosso presente (Costa, 1991, *apud* Galdino, 2015, p. 132).

O brasão do IHGP, instituto histórico no qual Miranda foi acolhido por reconhecimento à sua produção artística e ativismo na preservação da história e do patrimônio cultural paraibanos, também apresenta na marca referências diretas ao desenho criado por Post para o escudo da Paraíba. Esse símbolo também é mais um exemplo demonstrativo das influências resultantes das imagens regionais criadas pelos artistas visuais da comitiva de Nassau. A marca do IHGP também adota a cor azul no campo do escudo, apresentando cinco figuras em ouro que simbolizam os pães de açúcar no emblema criado por Post.

Vanderley de Brito, historiador, arqueólogo, professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e pesquisador membro do IHGP¹⁶, em seu livro *A pedra do Ingá* (2009, p. 61) destaca Miranda como um dos artistas que se inspiraram e retratam a itacoatiara paraibana. Em um texto escrito e publicado por

¹⁶ O Instituto Histórico e Geográfico de Campina Grande – IHGP, inaugurado em 1948, aparece dentro da tendência cada vez mais notada em cidades brasileiras na criação de instituições históricas municipais. O relato do encontro de Nivalson Miranda com Vanderley de Brito também é mencionado por Galdino (2015), e narrado em texto do próprio Vanderley escrito para a Sociedade Paraibana de Arqueologia – SPA. Fontes: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_paraiba/memoria-historia-e-acervo-garantido-pb-conta-com-19-institutos-historicos-e-geograficos. Acesso em 10 jun. 2024;

Vanderley em seu *blog*¹⁷ sobre arqueologia, também citado na pesquisa de Galdino (2015, p. 81), o historiador relatou um episódio por ele vivenciado e que demonstra o entusiasmo que Miranda tinha pelo registro artístico do patrimônio cultural paraibano. Vanderley relata a surpresa que teve em uma manhã ensolarada em sua casa, na cidade de Campina Grande, quando a filha o avisou que ao telefone um velhinho de voz apressada perguntava por ele. Tratava-se de Nivalson, que estava no centro da cidade e ao telefone convidou o amigo para o encontrar com urgência naquele exato momento, dizendo: “preciso te mostrar uma coisa!”.

Apesar de já se conhecerem de encontros e conversas casuais nos institutos culturais e em lançamentos de livros que ambos frequentavam, pouca proximidade havia entre os dois, e o telefonema feito pelo amigo de João Pessoa era uma atípica surpresa que despertava grande curiosidade. Vanderley foi até a praça Clementino Procópio, e ao ver o amigo de Campina Grande, Miranda logo retirou do porta malas do carro um rolo embrulhado em plástico. Eufórico e pedindo a ajuda de Wanderley, eles desenrolaram nos gramados da praça um rolo de papel com desenho da Pedra de Ingá. Miranda desejava a opinião do amigo e pesquisador, profundo estudioso e conhecedor das itacoatiaras de Ingá, sobre a obra de arte que havia criado representando detalhadamente esse icônico patrimônio cultural do Estado, tombado pelo Iphan. Parecendo esperar a aprovação com a opinião de um especialista científico, conhecedor do tema que o artista retratou, Miranda questionou Vanderley: E então, o que achou?

Contente com a resposta, Miranda envolveu novamente o desenho em plástico e o guardou no porta malas do carro, agradeceu ao amigo e avisou que precisava regressar à João Pessoa. Deixou Vanderley impressionado pelo breve encontro daquela manhã com o amigo e artista que até então apenas conhecia de conversas ocasionais no IHGP e do IHGC.

O fascínio de Miranda pelas imagens heráldicas se estendeu aos brasões genealógicos, com uma das séries de obras do artista tendo sido criada após pesquisa, identificação e reprodução de brasões relacionados com a genealogia de famílias paraibanas¹⁸. Em 1979, esses brasões participaram de uma exposição na

¹⁷ <http://arqueologiadaparaiba.blogspot.com/2013/09/nivalson-miranda-pedra-do-inga-na-praca.html>. Acesso em 10 jun. 2024.

¹⁸ Entre as 102 famílias que figuram representadas nesses escudos e que foram consideradas pelo artista possuírem relação histórica com a Paraíba estão: Abreu, Aires, Almeida, Amorim, Ataíde, Araújo, Avelar, Ávila, Azevedo, Barbosa, Beltrão, Benevides, Bezerra, Borges, Braga, Brandão, Brito, Cabral, Câmara, Caminha, Castro, Cavalcanti, Carneiro, Carvalho, Cirne, Coelho, Coutinho, Correia,

Igreja São Francisco¹⁹. Atualmente, painéis que representam esses escudos genealógicos estão expostos no primeiro andar da sede do IHGP, em um espaço que reúne outras coleções dos mais variados objetos históricos relacionados à Paraíba, desde livros, obras de artes, itens de militar e outros diversos objetos que possuem origens variadas. Os painéis da genealogia paraibana produzidos por Miranda foram confeccionados em madeira e linóleo, com aproximadamente 50 cm de altura por 40 cm de largura. Essas mesmas obras participaram de diferentes exposições, dentre elas uma mostra com trabalhos produzidos entre 1960 e 2012 por Miranda, realizada na sede do INSS, em 2014, na galeria designada em homenagem ao artista.²⁰

Outra demonstração que Miranda forneceu do seu entusiasmo no estudo e esforço na preservação dos brasões incluiu o principal símbolo visual da instituição à qual ele dedicou boa parte da sua vida, a UFPB. Ele pesquisou e produziu um descritivo heráldico detalhado da simbologia visual apresentada na marca (Fátima; Fernandes, 2006, p. 133). O brasão da UFPB foi instituído durante os anos iniciais de funcionamento da universidade ²¹ com desenho original desenvolvido pelo artista gráfico e renomado heraldista Paulo Lachenmayer, monge do mosteiro beneditino de Salvador. Ele produziu vários outros brasões para instituições de ensino superior e autarquias municipais, incluindo o brasão da Universidade Federal da Bahia e o escudo da cidade de João Pessoa. O detalhamento dessa heráldica por Miranda é

Chaves, Cunha, Cardoso, Dias, Fernandes, Ferreira, Figueiredo, Fragoso, Freire, Freitas, Gaioso, Gama, Gonçalves, Gouveia, Guedes, Henriques, Homem, Leal, Leite, Lourenço, Lucena, Luna, Maciel, Machado, Magalhães, Macedo, Martins, Marinho, Marques, Mariz, Maia, Mota, Medeiros, Melo, Mendes, Mendonça, Mesquita, Miranda, Monteiro, Moniz, Moura, Moreira, Novais, Novais, Nunes, Oliveira, Paiva, Pedrosa, Pessoa, Pereira, Pimentel, Pinto, Ponce de Leon, Pontes, Porto, Ramalho, Ramos, Ribeiro, Rocha, Saraiva, Sarmento, Silva, Seixas, Silveira, Sobrinho, Souza, Simões, Torres, Toscano, Trigueiro, Vale, Vasconcelos, Veloso, Vieira.

¹⁹ Um dos principais monumentos que constituem parte do patrimônio arquitetônico paraibano tombado pelo Iphan. O complexo de construções religiosas históricas no centro da capital paraibana é atualmente um Centro Cultural administrado por uma fundação. Tem projeto arquitetônico do Frei Francisco dos Santos e é um dos marcos urbanísticos da cidade. O prédio inicial do convento franciscano foi concluído em 1589, quatro anos após a fundação da cidade. A construção é indicada em diversos mapas da época e em paisagens de Frans Post, a exemplo da gravura publicada no livro de Berlau com vista da cidade e do porto no Rio Paraíba registrada após a invasão holandesa.

²⁰ Fonte:

<https://www.ufpb.br/antigo/content/galeria-do-inss-homenageia-professor-nivalson-miranda> . Acesso em 10 jan. 2025.

²¹ Inicialmente constituída com cursos que anteriormente formavam a Universidade Estadual da Paraíba, a Universidade Federal da Paraíba foi criada e federalizada pela Lei Estadual N° 1.366, de 1955. Entre as principais finalidades da nova instituição de ensino superior paraibano se destaca a missão de “estimular a investigação filosófica, científica, literária e artística”. Fonte disponível em: <https://www.ufpb.br/aci/contents/documentos/documentos-ufpb/lei-estadual-de-criacao-da-ufpb-1955.pdf> . Acesso em 10 jan. 2025.

parte fundamental para a documentação da identidade visual e da história da instituição.

Nas artes de *NH*, os símbolos heráldicos também são tema central escolhido pelo artista, utilizados na sua criação com profundo conhecimento dos significados visuais dessa linguagem. O destaque está nos desenhos dos brasões de Post, reproduzidos ou reestilizados com o detalhado senso estético e admiração de Miranda pela heráldica. Por meio do reconhecimento desses brasões como marcas de identificação é possível analisar as gravuras de *NH* através de diferentes sentidos. Originalmente criadas pela Companhia que invade o Brasil, em uma primeira análise, os brasões de Post servem, nas obras do artista paraibano, como referências visuais temporais e espaciais durante a ação de resistência de grupos brasileiros nas batalhas de retomada dessas regiões. Uma outra forma de ver a obra está na ressignificação do espaço e seus símbolos após a expulsão holandesa, e o apoderamento dessas marcas. Com outras leituras, esses emblemas demonstram a influência da cultura visual sobre percepções e apropriações, tornando possível uma história da arte crítica na busca de interpretar e relacionar as imagens.

2.1 PANORAMA DA PRODUÇÃO VISUAL DE NIVALSON MIRANDA

A extensa produção visual de Miranda abrange linguagens gráficas diversas que vão além da xilogravuras e cerâmicas pintadas, e também incluem ilustrações em bico de pena, pinturas em pirogravura em couro e telas em madeira e linóleo. Através das imagens que criou, Miranda desenvolveu uma linguagem iconográfica que expressa sua admiração e conhecimento sobre as temáticas retratadas. A sua produção gráfica comunica visualmente, em diferentes momentos da sua vida e ao longo da sua diversificada produção, a respeito do patrimônio cultural local, com grande foco na história regional, fortemente associada à indústria açucareira. São paisagens de construções que tem raízes no período colonial, bens tombados na Paraíba, temas que muitas vezes se relacionam ao período da invasão da WIC no Nordeste brasileiro.

Em um panorama sobre as criações de Miranda, o detalhado levantamento realizado por Galdino (2005) no acervo do artista informa um quadro que reúne dados das produções artísticas nas quais ele abordou as temáticas históricas e do patrimônio cultural. A sua pesquisa também traz informações e ampla

documentação sobre as exposições, individuais e coletivas, fornecendo outro minucioso panorama sobre as obras de Miranda que foram exibidas ao público em diferentes locais e eventos.

A criação visual de Miranda é, portanto, ampla e foi desenvolvida utilizando diferentes técnicas que compõem a sua linguagem visual. A vasta e minuciosa produção desse artista reflete também à personalidade investigativa e independente na obtenção de conhecimento do artista, que se dedicava a desenvolver e utilizar as técnicas de acordo com o planejamento conceitual de suas criações. Diferentes metodologias e abordagens eram escolhidas de forma consciente e estruturada de acordo com a criação da obra visual idealizada pelo artista. Para algumas de suas obras, em que fez registros em campo de paisagens, o artista utilizou mapas e fotografias como parte de suas pesquisas, nas etapas de investigação e para o planejamento da produção das imagens. Algumas das séries gráficas produzidas nesse método originaram ilustrações em bico de pena que foram posteriormente reunidas e publicadas em dois livros do artista.

“Ao conhecer Nivalson descobri que tínhamos algo em comum: o gosto por monumentos antigos e amor pela Várzea da Paraíba com seus engenhos, casas grandes, capelas e a predileção por ruínas destes antigos equipamentos. Projetamos fazer uma pesquisa de reconhecimento de tais equipamentos. Buscamos mapas, livros, estudamos e nos preparamos. Marcamos o dia da primeira aventura. [...] Partimos, iniciamos nossa pesquisa pelo Forte Velho, visitamos o Atalaia. [...] E assim fomos subindo o Rio Paraíba e localizando Velhos Monumentos, velhas ruínas de engenhos [...] Por duas vezes almoçamos com nossas marmitas – bóias frias – na calçada do engenho corredor onde nasceu o escritor José Lins. (Ramos, 2013, p. 9-10).

Nos azulejos pintados com paisagens, mapas e temáticas do Brasil colônia, que o artista criou para a Fortaleza de Santa Catarina, estão também frequentemente presentes as figuras dos brasões. Com destaque para um painel de grandes dimensões em azulejaria que exhibe em sua parte central uma citação da obra de Barléu (Fig. 4). Esta obra é adornada com figuras relacionadas com os temas das grandes navegações, incluindo representações da fauna e flora da natureza brasileira e de personagens da Guerra Brasílica contra a Companhia das Índias Ocidentais.

Figura 4 – MIRANDA, Nivalson. Citação de Barléu, 2000. Azulejo pintado, 2,1 x 4,5 m. Fortaleza de Santa Catarina, Cabedelo.



Mural com citação de Barléu. Fotografia do autor da pesquisa, 2024.

Figura 5 – MIRANDA, Nivalson. Era importante Defender, 1995. Azulejo pintado, 105 x 150 cm.



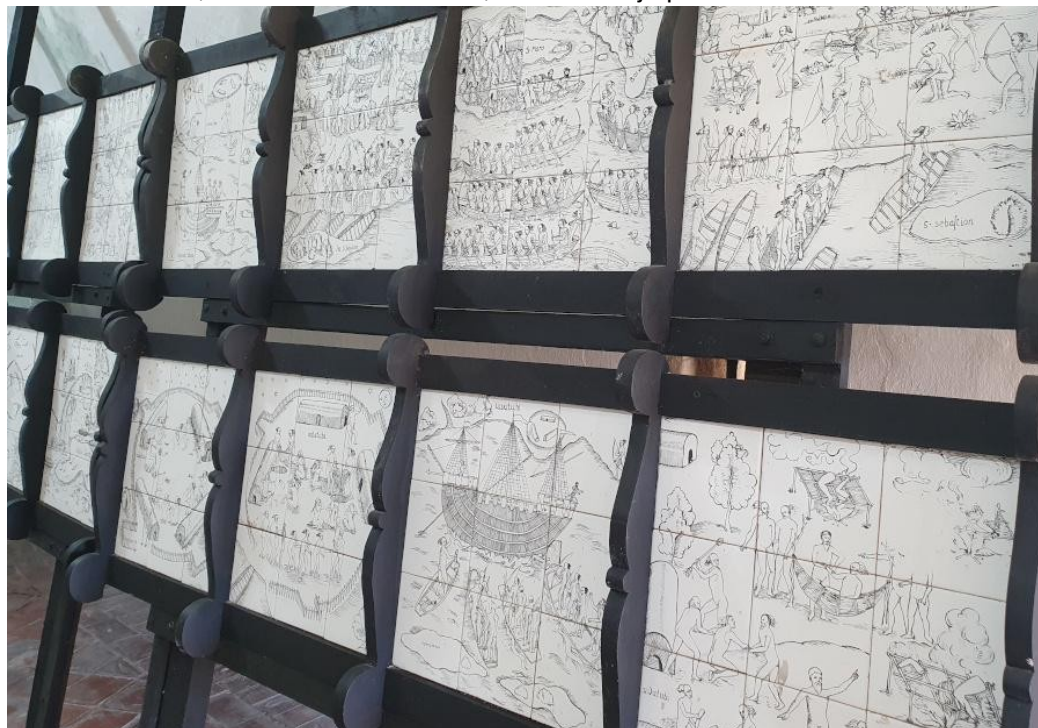
Mapa histórico da Capitania de São Vicente com brasões de famílias. Fotografia do autor da pesquisa, 2024.

Em outras cerâmicas pintadas por Miranda, em exposição no mesmo local, o artista representou paisagens de cidades, fortalezas e mapas históricos, incluindo

nas imagens marcas heráldicas associadas às primeiras ocupações de colonos portugueses na formação de cidades brasileiras²² (Fig. 5).

Nesses painéis em exposição no Forte de Santa Catarina, em Cabedelo, o artista demonstrou o seu envolvimento pelos temas históricos e a profunda admiração por esse campo, notavelmente relacionado às obras visuais criadas pelos artistas viajantes do período colonial, dentre os quais os nassovianos. Essas obras de Nivalson demonstram também como as gravuras históricas sobre o Brasil, produzidas há séculos, foram fundamentais para inspirar grande parte da sua obra e da cultura visual predominante naquele período, incluindo as imagens de Frans Post publicadas em Barléu.

Figura 6 – MIRANDA, Nivalson. Hans Staden, 1995. Azulejo pintado. Fortaleza de Santa Catarina,



Outra série de azulejos do artista exibe cenas inspiradas na narrativa e ilustrações do livro de Hans Staden (Fig. 6). Em exposição permanente no Forte de Santa Catarina, essas obras também já foram expostas em Pernambuco, São Paulo

²² A heráldica das famílias portuguesas e espanholas apresenta marcas visuais que auxiliam a análise iconográfica de imagens históricas, contribuindo para identificar durante as grandes navegações europeias as relações genealógicas que confluíram inicialmente nas colônias. Em alguns momentos, os brasões hereditários também eram utilizados como identificação das regiões, representando os designados pelas metrópoles para defender e desenvolver benfeitorias nesses espaços. A definição de alguns desses brasões genealógicos, indicando suas origens e simbologias relacionadas aos acontecimentos antropológicos e nobiliárquicos, podem ser vistas no *Livro do Armeiro Mor* (1509), obra ricamente ilustrada com iluminuras medievais.

e em exibição internacional na Alemanha. Nivalson se inspirou nas gravuras originais que acompanhavam a publicação das memórias de Staden, de 1557. Obra conhecida pelo título *Duas Viagens ao Brasil*, livro no qual o mercenário alemão quinhentista relatou a viagem marítima que fez ao Novo Mundo, o naufrágio vivido na costa brasileira, sua estada nas terras brasileiras e o seu aprisionamento por nativos antropófagos.

Vindo ao Brasil para atuar como soldado mercenário nas lutas colonialistas entre as metrópoles europeias, após o naufrágio no litoral de São Vicente, ele foi contratado como artilheiro dos canhões portugueses, mas durante uma viagem por trilhas tropicais foi raptado e feito cativo por aborígenes aliados dos franceses, que disputavam os recursos da região com os portugueses. Conhecendo assim os costumes dos autóctones locais que o mantinham refém, Staden descreve uma aventura dantesca e impressionante, apresentando relatos de um novo mundo que se descortina diante de si, durante a sua odisseia de tentar desesperadamente escapar ao fim nefasto de ser devorado nas terras brasileiras. A primeira versão da obra de Staden apresentava xilogravuras que se acredita terem sido produzidas a partir de orientações diretas de Staden ²³, ou mesmo a partir de desenhos do próprio autor. Na série de azulejos feitos por Miranda na série que homenageia a epopeia vivida nas matas tropicais por Staden, são incluídas outras visualidades criadas por diferentes artistas viajantes daquele período. A exemplo de fórmulas para representar figuras indígenas daquela época, que foram replicadas e divulgadas ao longo de séculos em gravuras históricas inspiradas originalmente nos registros feitos por outros artistas nassovianos.

Miranda também criou heráldicas para instituições e cidades, incluindo escudo de armas do Batalhão de Infantaria Motorizado - Regimento Vidal de Negreiros, o 15º BIMtz de João Pessoa, marca na qual há referência ao brasão desenhado por Post para a Paraíba. Miranda também contribuiu na criação de brasões para os municípios paraibanos de Pedras de Fogo, Soledade, Jacaraú, Capim de Mamanguape, Lagoa, Monteiro, Duas Estradas e São José do Brejo da Cruz (Cabral, 2013).

²³ Primeira edição da obra de Hans Staden. Fontes disponíveis em:

<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6639> ; <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/23614/as-primeiras-imagens-do-brasil-que-correram-o-mundo> . Acesso em 10 jan. 2025.

A reprodução e admiração pelos mapas históricos da Paraíba do período colonial, muitas das quais com iconografias relacionadas ao período da invasão da WIC, influenciou não apenas a arte cartográfica e as paisagens históricas produzidas por Miranda. A exemplo da azulejaria do artista no Forte de Santa Catarina, nas quais se nota a expansão e detalhismo do olhar do artista sobre o patrimônio histórico local, com registros minuciosos das paisagens dos engenhos antigos, dos mapas com suas vilas coloniais e as igrejas seculares, e outras construções tombadas que fazem parte da formação da cultura regional.

Em 1998, o príncipe herdeiro da coroa dos Países Baixos, Willen Alexander, visitou Pernambuco. Durante uma exposição para a ocasião, Miranda expôs painéis de madeira com pirogravuras e outras técnicas, em obras nas quais novamente se demonstra a influência das gravuras publicadas por Barléu, inspiradas em mapas com as vinhetas e brasões de Post. As múltiplas referências visuais aos engenhos brasileiros nas imagens dos artistas do governo de Maurício de Nassau fazem parte da cultura visual que é marca da História da Arte regional, tornando-se também parte da visualidade frequentemente presente nas obras de Miranda.

Figura 7 – MIRANDA, Nivalson. Engenho Varzea – atual escola de Agronomia do Nordeste - UFPB.



Fonte: Miranda, 2007. Fotografia do autor, 2023. Biblioteca do CCEN, UFPB.

Assim, as ilustrações e pinturas dos prédios seculares, igrejas históricas, engenhos de cana de açúcar e outras referências a essas temáticas se associam à busca de Miranda por registrar e preservar o patrimônio arquitetônico da Paraíba, incluindo nas séries gráficas que retratam regiões do brejo paraibano. As ilustrações (Fig. 7) do seu álbum *Areia e seu Entorno* (Miranda, 2007) foram criadas com a técnica bico de pena e registram esses espaços na várzea paraibana, incluindo

vários registros de ruínas de engenhos abandonados entre a natureza circundante. Espaços que se associam à formação econômica e social regional, e que fazem recordar as iconografias nas paisagens de Post.

Nivalson, juntamente com seu amigo Ramos, percorreram de carro municípios circunvizinhos da cidade de Areia, região de mata tropical no brejo Paraibano, para identificar locais que eles haviam previamente selecionado em mapas e fontes historiográficas. Nessas viagens utilizaram o método de registros em campo com fotografias e croquis desses espaços, para a posterior elaboração de 86 ilustrações em bico de pena, feitas pelo artista em seu ateliê, que foram publicadas nas 120 páginas do seu catálogo *Areia e seu entorno* (2007). A parceria com Ramos em outra viagem de carro pela Paraíba, com roteiro previamente estudado e planejado, originou a produção do livro *Sertão Histórico Monumental* (Miranda, 2009). Essa obra reúne 28 ilustrações em bico de pena, selecionadas de um total de 86 desenhos criados pelo artista, resultado dos 7 dias de viagens da dupla percorrendo de carro 50 cidades do sertão paraibano.

Gravuras cartográficas criadas por Marcgraf²⁴ e outros mapas históricos acompanham o álbum *Sertão histórico monumental* (Miranda, 2009), o que novamente reforça a percepção do fascínio que essas imagens dos artistas viajantes sempre despertaram nas visualidades de Miranda. Os desenhos que ele publicou neste álbum também expressam o patrimônio histórico e cultural destes municípios no interior paraibano, com destaque para a arquitetura sacra. Os templos eclesiásticos da Paraíba, incluindo capelas e igrejas de outras regiões do Nordeste, independente do tamanho dessas construções, eram espaços que atraíam a sua admiração e inspiravam o detalhismo nos traços característicos dos desenhos em bico de pena do artista, com produção também de ilustrações coloridas com essa temática.

Em seu livro *Sertão histórico monumental* (2009) o artista incluiu uma declaração que demonstra a sensibilidade de uma visão antropológica e os motivos que atraíam o seu olhar sobre esses monumentos:

²⁴ O alemão Georg Marcgraf (1610-1644) foi um dos mais importantes artistas naturalistas que registraram a fauna e flora do Brasil. Ainda na Europa e estudante de medicina, ele atraiu a atenção de Johan de Laet, um dos principais conselheiros da WIC. Em 1638, embarcou na Holanda em direção ao Brasil, onde criou artes conjuntas com Frans Post (Fig. 23) de diversificadas gravuras que circulavam expandindo a cultura visual sobre o Brasil entre o público europeu. Marcgraf também teve a fundamental colaboração de Post no registro visual de animais brasileiros, com essas artes ilustrando o *Libri Principis* (Scharf, 2019).

Alguns dirão agora nos perguntar: Por que tantas Igrejas? Realmente, a grande maioria enfoca esses monumentos religiosos, as casas de Deus, por se destacarem na simplicidade das pequenas cidades, grandiosidade arquitetônica. Mas, é alicerçada nesses templos que se lastra a alma pura e forte da gente sertaneja e se expressa na brandura do espírito religioso de ver implantado na sua cidade a fé do cristianismo que cobre com o seu manto todos os seus filhos.

Destacam-se a casa e a capela do Coronel Zuza Lacerda, onde se desenrolou a épica passagem da República da Estrela, lá em Curral Velho. De Catolé do Rocha, os casarões das fazendas Curralinho, Dois Riachos, e o não menos importante Solar do Coronel Waldomiro Lobo, em Brejo do Cruz. (Miranda, 2009, n.p. Prefácio: *Algumas palavras*)

Desenvolvida em diferentes técnicas e ao longo de momentos distintos de sua produção, fica evidente que grande parte da obra de Miranda trabalha iconografias que se relacionam à historicidade da ocupação e desenvolvimento regional, associado principalmente à economia açucareira, que se conectam inevitavelmente aos espaços religiosos e militares coloniais. Aparece assim a imagem histórica dos engenhos que se expandiram pelas várzeas nordestinas do século XVII, quando o açúcar era um dos produtos mais lucrativos no mercado internacional, uma riqueza que despertou disputas entre impérios colonialistas e era apenas acessível como produto de luxo no mercado europeu.

Essa indústria, que se desenvolvia exponencialmente na região, também atraiu atenção dos acionistas da WIC para decidir pela ocupação do Nordeste brasileiro. Foi, portanto, também um dos motivos centrais para a vinda dos artistas viajantes das grandes navegações européias, que registravam a região e os acontecimentos, que ecoam nas obras de Miranda.

No hall de entrada da sede da Associação de Plantadores de Cana da Paraíba (Asplan-PB) está em exibição um painel em azulejo pintado (Fig. 8) encomendado ao artista. O painel mostra um mapa do Rio Paraíba, com engenhos da região e o escudo heráldico criado por Post para a capitania. A obra foi realizada por intermédio e incentivo do amigo Ramos (Galdino, 2015, p. 73; Ramos, 2013, p. 10-11).

Figura 2.1. Nivalson Miranda em exposição da Asplan se percebe mais uma vez a influência de 1991.



Nesta obra em exibição da Asplan se percebe mais uma vez a influência do visual cartográfico de mapas antigos históricos na produção artística de Nivalson Miranda. A imagem parece recordar o visual dos desenhos de engenhos e mapas cartográficos criados por Frans Post, Marcgraf e outros artistas viajantes, que foram responsáveis por produzirem obras detalhadas e representativas da paisagem da região Nordeste. A exemplo das gravuras que ilustram as páginas de *Rerum per octennium in Brasilia*, se pode observar nesse painel os símbolos visuais que guiam a leitura cartográfica sobre a iconologia da obra.

Sobre o mapa presente no painel, estão sobrepostos quadros retangulares retratando a vista de dois engenhos, com antigas construções em estilo colonial, e o escudo do brasão da Paraíba criado por Post. Estes dois recortes aparecem no painel pintados como retângulos alongados sobrepostos ao mapa que ocupa toda área da obra. Exibem uma vista panorâmica das construções em meio às matas e campos cultivados. Um dos retângulos está na parte superior mais à esquerda do quadro, enquanto a segunda paisagem com engenho está posicionada mais abaixo à direita. A combinação do mapa geográfico com inclusão de paisagens ilustrativas nessa obra faz recordar os trabalhos conjuntos realizados por Marcgraf e Post, com aquele produzindo os mapas cartográficos, enquanto Post se dedicava em criar as vinhetas, ilustrações e brasões para complementar o atrativo visual e a compreensão da paisagem.

A técnica dos azulejos pintados foi adotada por Miranda como parte da sua linguagem visual. A plasticidade conseguida com esse material recorda a arte lusa

barroca do período colonial. Essa técnica complementa o conceito temporal que se reflete na temática e amplia a rememoração histórica da indústria açucareira no litoral brasileiro. O mapa geográfico da várzea, visto nessa obra, valoriza a ampla paisagem verdejante remete aos primeiros engenhos construídos na região, os quais se desenvolviam dispersos ao longo das margens do rio, multiplicados como núcleos econômicos e populacionais durante a consolidação da capitania da Paraíba.

O painel de Miranda na Asplan expressa a geografia repleta de verde na foz do Rio Paraíba, com matas e engenhos que provocaram a admiração entre os viajantes e foram também cenário de obras produzidas por artistas da comitiva de Nassau. As florestas, rios e plantios de cana de açúcar na várzea paraibana não apenas despertavam a contemplação, como eram registradas por considerações práticas das características e potencialidades econômicas da região, a exemplo das descritas por Brandão (2010), um dos primeiros moradores e donos de engenhos na Paraíba. Ele, patrono da cadeira ocupada por Miranda no IHGP, relatou detalhadamente a exuberante natureza local e as riquezas nela encontradas, bem como os potenciais da indústria do açúcar na região.

Esta imagem não apenas rememora e associa a produção canavieira com a região, como também faz uma referência na história da arte aos primeiros artistas que produziram registros cartográficos do Novo Mundo, incluindo nos mapas os engenhos, fortalezas, cidades, matas, mares, rios e demais riquezas da paisagem. Miranda também demonstra nessa imagem a influência recebida da arte seiscentista, com o uso das marcas heráldicas criadas para a Paraíba.

Embora o período colonial com as referências de engenhos, fortalezas e igrejas presentes no espaço local daquele período formem boa parte da iconografia característica da obra do artista, ao longo de sua trajetória Miranda abordou outros temas do patrimônio cultural e da história. A exemplo de duas de suas obras que ilustram o *blog* do artista, ainda disponível para ser acessado na internet ²⁵. Em seu *site*, uma das imagens (Fig. 9) mostra uma paisagem com vista aérea dos prédios históricos, praças e parques no centro da capital paraibana, com dimensões de 2,75 m por 1,70m. Miranda publicou essa obra em seu portal digital, acompanhada da informação das diferentes designações dadas à capital paraibana e as respectivas

²⁵ <https://nivalsonmiranda.blogspot.com/> . Acesso em 10 jan. 2025.

datas nas quais elas vigoraram: *Phillipéa* 1580 - 1630, *Frederica* 1630 - 1654, *Parahyba* 1654 - 1930.

Figura 9 – MIRANDA, Nivalson. Phillipéa, Frederica, Parahyba . Azulejo pintado, 27 x 17 cm. João Pessoa, Paraíba.



Fonte: Sítio virtual de Nivalson Miranda. Acesso em 10 jan. 2025.

O sítio virtual que era utilizado por Miranda apresenta outros conteúdos relacionados com a sua criação artística, incluindo a divulgação para a venda do seu livro *Areia e Seu Entorno* (2007), álbum do artista com ilustrações em bico de pena que registram paisagens do brejo paraibano e seus antigos engenhos de açúcar. O artista também publicou em seu *site* um texto homenageando o escultor barroco Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, apresentando-o como patrono das Artes Plásticas do Brasil. Nomeou o artista barroco mineiro de o ‘santo negro’, devido à imensurável contribuição que o escultor mulato de Ouro Preto realizou nas centenárias igrejas brasileiras. Feitos pelos quais, se não foi canonizado, defende Miranda, ao menos se deveria prestar justa homenagem ao escultor das igrejas de Minas Gerais e preservar a memória do seu legado. Outra imagem (Fig. 10) apresentada em seu site mostra uma painel também produzido em azulejo pintado por Miranda, que retratou uma atípica cena representando Dom Pedro II descansando em uma rede velha, em uma soturna passagem do imperador por um prédio oficial em obras durante viagem pelo brejo paraibano.

Figura 10 – MIRANDA, Nivalson. Dom Pedro II. 2009. Azulejo pintado. 60 cm x 165 cm. João



Neste painel, Miranda recorda uma curiosa história recontada por José Lins do Rego sobre a estada de Dom Pedro II na Paraíba (Galdino, 2015, p.80), em dezembro de 1859. O imperador chegou na capital paraibana e logo organizou uma viagem até a cidade de Pilar, acompanhado da imperatriz Teresa Cristina. Partiram nas primeiras horas do nascer do sol em uma cavalcada com centenas de cavaleiros. Seu objetivo era uma rápida visita para conhecer a construção da Casa de Câmara e Cadeia do local, obra por ele financiada, antes de seguir viagem com a comitiva para Mamanguape. Chegou antes do previsto e por isso encontrou uma recepção simples. Foi até o prédio em construção que estava vazio e, estando ele exaurido da viagem, descansou em uma velha rede na obra ²⁶. Além da cena atípica e bem humorada do imperador repousando em uma simples rede de pedreiro, a composição se destaca pelo planejamento da cena e no uso dos tons de azul com detalhes amarelos. A paleta cromática na obra propicia uma sensação pictórica de repouso quase onírica, ao mesmo tempo em que as cores sóbrias dos tons azulados, típicas da azulejaria portuguesa, compõem com detalhes dourados um visual nobre em contraponto à simplicidade da burlesca cena retratada.

Obras como essa e as centenas de outras por ele criadas demonstram o cuidado construtivo técnico de Miranda em seus trabalhos, ao mesmo tempo que

²⁶ Essa versão dos fatos, replicada das memórias de histórias ouvidas durante a infância de José Lins nos engenhos da região, é contestada na obra *Presença de Dom Pedro II na Paraíba*, do historiador Maurílio de Almeida. Para produzir seu livro, Almeida utilizou registros feitos pelo próprio Dom Pedro II sobre a viagem à Paraíba, que não confirmariam a narrativa de José Lins. Assim, a versão que também incluía a prisão do presidente da Câmara Municipal de Pilar, talvez tenha sido uma das narrativas elaboradas e replicadas entre diferentes grupos sobre aqueles acontecimentos, possivelmente alteradas e discordantes entre os partidarismos locais.

Fonte: <https://www.carlosromero.com.br/2021/10/o-imperador-na-pequena-pilar.html>. Acesso em 23 mai 2025

revelam um aguçado senso autoral na escolha, estudo e preparação dos discursos gráficos nos temas selecionados. O detalhismo na produção das imagens e o planejamento de suas narrativas gráficas, alicerçado sobre a prévia pesquisa bibliográfica da historicidade retratada em suas obras, são as principais marcas intelectuais na obra visual desse artista paraibano. Imagens que são uma rememoração do passado e um alerta documental pela preservação, que contribuem para despertar a imaginação e reflexão das presentes e futuras gerações.

[...] a profundidade de suas pesquisas que deram ao legado qualidades que o diferem de outros artistas, em especial, a relação que manteve com as raízes de seu povo e com o patrimônio cultural visto que a arte aliada ao conhecimento será capaz de preservar a história de uma sociedade. Ao dar forma aos brasões, o senhorzinho de 'voz apressada', mente jovem e aparência cansada, porém com energia, conseguiu realizar o sonho de menino, que era desenhar brasões iguais aos feitos por Nassau (Galdino, 2015, p. 146).

O trabalho assim se completou, o pictórico e o descritivo. Vim por último somente para poder bem dizer e valorizar o alerta que o artista, na ânsia da preservação do patrimônio aponta o ontem, adverte o presente e previne o futuro (Amaury Vasconcelos *apud* Miranda, p.15, 2007).

Do resumo sobre sua vida e suas criações artísticas, se percebe que Nivalson adotou uma ampla linguagem visual na qual fez uso de iconografia repleta de referências à formação histórica paraibana, e também à sua própria história, destacando a presença de artes heráldicas, a cultura açucareira nordestina, o patrimônio material e imaterial representado pelos engenhos, fortalezas, igrejas, casarões, paisagens e personagens históricos para a formação do espaço e cultura regional. A sua produção, especialmente a que é o objeto adotado para esse estudo, a série *NH*, foi criada com elementos visuais que se relacionam a essas temáticas centrais, coroadas pela arte heráldica dos brasões, e estabelecem um ideal discursivo sólido e interligado em toda a obra do artista.

3 O BRASIL HOLANDÊS DE FRANS POST

Ainda que frequentemente se utilize a expressão Nordeste holandês, inclusive nomeando a série de gravuras de Miranda, a invasão da WIC é melhor definida como uma empreitada dos Países Baixos, executada semelhante a uma associação público-privada, que mesclou planos políticos estratégicos inerentes da nobreza europeia com os interesses da expansão dos lucros e poder de uma das primeiras companhias acionistas, naquele que foi o início do sistema atual de empresas internacionais de capital misto.

Contudo, é preciso também recordar que a Holanda é uma região neerlandesa que, desde aquele momento, tem elevado destaque e influência entre as demais províncias, sendo, portanto, frequentemente utilizada como sinônimo dos Países Baixos. Convém ainda lembrar que o empreendimento colonialista no Brasil, tentado pela Companhia a partir da invasão de Pernambuco, era referido pelo nome de *Nova Holanda*. Entre os principais artistas visuais a registrar o Brasil Holandês está Frans Post, integrante da comitiva de Maurício de Nassau. Destarte, sua vinda ao Brasil e sua produção visual estão intimamente associadas ao governo nassoviano e à Companhia das Índias Ocidentais.

3.1 O ARTISTA DE NASSAU

Frans Post (1612-1680), em seu retrato (Fig. 11) feito por Frans Hals (c.1582-1666), contemporâneo nas guildas do Haarlem, é apresentado alguns anos após regressar do Brasil, já com cerca de 40 anos, de chapéu e vestuário escuro característico dos negociantes burgueses batavos da época, em uma postura altiva e astuta.

Figura 11 – HALS, Frans (pintura); SUYDERHOEF, Jonas (gravura). Retrato de Frans Post, 1650-1686. Gravura, 278 × 229 mm. Museu Nacional dos Países Baixos, Amsterdã.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-60.755> . Acesso em 10 nov. 2024.

Muito do prestígio que Post teve no mercado de arte neerlandês se associa a sua estada no Brasil, vindo a convite de Johann Moritz Nassau-Siegen, também conhecido como Maurício de Nassau (Fig. 12), administrador da WIC, para registrar os espaços e eventos de interesse da Companhia no Novo Mundo. Depois de sete anos no Brasil, Post retornou aos Países Baixos e se consolidou no mercado europeu com suas paisagens marcadas pela representação idílica de engenhos e igrejas em cenários exuberantes de fauna e flora tropicais.

Figura 12 – POST, Frans (desenho); MATHAM, Theodor (gravura). Retrato de Maurício de Nassau, 1635-1676. Calcogravura, 510 × 392 mm. *Rijksmuseum*, Holanda.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-23.218> . Acesso em 10 jan. 2024.

Frans Janszoon Post nasceu no Haarlem, uma importante província de Flandres, região que se fortalecia como centro cultural em meio aos conflitos geopolíticos europeus e a independência dos Países Baixos, atraindo artistas e intelectuais que migravam das áreas beligerantes próximas. A familiaridade de Post com o mundo das Artes Visuais foi iniciada ainda jovem, convivendo no ateliê do seu pai, Jan Janszoon, artista que produzia vitrais e era natural de Lidem, mesma origem de Francyntie Peters, mãe de Post e que, em 1604, se casou com Jan. O terceiro filho do casal foi Frans Post, e um dos seus irmãos, o arquiteto Pieter Post, também com talento para o desenho, foi projetista e amigo pessoal do Conde Maurício de Nassau.

Aos 24 anos, Post foi convidado por Maurício, por intermédio de Pieter, para integrar a comitiva do Conde na viagem para o Brasil. Partiram dos Países Baixos e chegaram a Pernambuco em 23 de janeiro de 1637, com o grupo formado por artistas, cientistas, cartógrafos, filósofos e intelectuais que desembarcaram com Maurício no Recife. Um dos objetivos centrais dessa comitiva era o de registrar e estudar o Brasil, especialmente a Geografia, os recursos naturais e potenciais econômicos da região, voltado também para o desenvolvimento de uma colônia

neerlandesa e expansão dos lucros para a Companhia com a produção dos engenhos de cana-de-açúcar.

Post se especializou no gênero de paisagens e desenvolveu uma linguagem artística de desenhos, gravuras e pinturas que documentam visualmente os amplos espaços do Nordeste brasileiro do século XVII. Entre os principais temas de suas obras figuram os registros das plantações e engenhos de cana-de-açúcar, as fortificações e igrejas, os rios e extensos litorais, as vilas e cidades com grupos sociais brasileiros, a exuberante fauna e flora tropical, além de relatos das extensas cenas de batalhas navais e terrestres travadas na tentativa do domínio da Companhia.

A estética seguida pelos artistas da comitiva nassoviana estava de acordo com os padrões do Renascimento dos Países Baixos, na chamada Época de Ouro, na qual se pregava uma reprodução a mais exata possível do que era observado na natureza, resultando comumente em obras que evitavam a representação de criaturas e visões fantásticas, mais frequentemente observadas no Renascimento italiano em obras sobre histórias religiosas ou de mitologias clássicas. Desenhos, quadros e gravuras dos artistas da comitiva nassoviana eram elaborados para a produção de mensagens visuais consideradas realistas, com as iconografias planejadas com a função também de documentar e comunicar ao público europeu visões dos acontecimentos e espaços conquistados na guerra neerlandesa, segundo a forma desejada por Maurício de Nassau e pela WIC.

Os historiadores de arte Joaquim de Souza Leão (1973), Bia Lago e Pedro Lago (2006, p. 31) afirmam que Nassau dividiu os trabalhos de criação dos registros visuais no Brasil entre os três principais artistas da sua comitiva nassoviana: Frans Post, Albert Eckhout e Georg Markgraf. As criações desses artistas foram responsáveis pelas mais famosas imagens que promoveram a divulgação sobre o Brasil daquele período. Tornaram-se parte do acervo pessoal do Conde e foram utilizadas posteriormente para a divulgação midiática em gravuras na Europa. As telas originais foram apresentadas entre diferentes cortes, as quais trouxeram maior prestígio ao mecenas dessas obras.

Post percebeu na oportunidade de viagem com Maurício uma chance de se dedicar a um tipo de criação visual ainda pouco explorado no mercado de arte neerlandês, o das pinturas de temas tropicais nas Américas, continente que despertava a atenção na Europa e entre os artistas viajantes. O contrato com

Maurício para produzir imagens que divulgavam visualmente a empreitada da WIC e a própria imagem do Governo de Maurício de Nassau, também possibilitou ao jovem artista se especializar no registro de um tema visual caracterizado pelos engenhos e vilas coloniais cercadas de natureza exuberante, com uma variedade de fauna e flora que encantava o público europeu. Desse modo, Post criou uma estilística temática própria que tornou seu trabalho diferenciado em meio ao disputado mercado de artes neerlandês, e que o possibilitou desenvolver a sua produção artística construída sobre combinações dessas mesmas temáticas durante toda a sua vida.

Quando voltou aos Países Baixos, em 1646, Post ingressou na Guilda de São Lucas, onde seu irmão já era associado desde 1623. Post ocupou os cargos de procurador e tesoureiro dessa guilda, respectivamente em 1656 e 1658. As guildas artísticas, algo semelhante naquela época às agências ou escritórios direcionados para uma área, que também possuíam princípios de cooperativas ou corporações sindicalizadas, permitiam aos especialistas de diferentes especialidades se unirem em agremiações que propiciavam acesso ao mercado, ao mesmo tempo que garantiam benefícios de proteção laboral e social.

A sua filiação na Guilda de São Lucas vai de certa forma abrir portas a Frans Post, a Guilda de São Lucas era uma importante confraria de pintores de Haarlem. Essa instituição protegia seus filiados com pensões em caso de invalidez ou velhice. É nesta instituição que Post vai travar contato com Hals (Oliveira, 2013, p. 40).

Oliveira (2013, p. 39) considera que “Frans Post é um personagem mais ‘íntimo’ dos historiadores brasileiros quando o assunto é século XVII, Brasil holandês e história das artes e paisagem.” Embora Post seja reconhecido como um dos artistas mais importantes entre os do segundo escalão dos mestres da arte neerlandesa do século XVII, informações com detalhes sobre a sua vida são muito menos extensas e precisas quando comparadas às de outros grandes artistas da Era de Ouro da pintura holandesa, conforme também destacou Oliveira em sua pesquisa. Também conforme observa Daniel Vieira, “apesar de uma bibliografia extensa sobre a obra de Frans Post, sua biografia permanece baseada numa documentação escassa” (Vieira, 2010, p. 10).

Embora as cenas de Post formem uma das principais referências de imagens brasileiras do século XVII, das 150 telas conhecidas do artista, apenas sete foram produzidas durante a sua estada no Brasil, remanescentes do que teria sido um total de 18 obras realizadas na *Nova Holanda* para o seu mecenas Maurício de Nassau (Vieira, 2010, p. 7). Nassau ofereceu parte da sua coleção de arte como presente para Luis XIV, em 1679, com objetivo de receber auxílio para as suas finanças, com a troca articulada através do seu agente financeiro, Jacob Cohen. Das 42 telas, 27 eram de Frans Post, que tinha produzido 18 dessas pinturas no Brasil. No mesmo ano em que as obras foram recebidas pelo monarca, elas foram exibidas na Sala de Comédia, causando curiosidade e atração entre o público da corte francesa. Ficaram depois guardadas esquecidas nas reservas da coleção real (Lago et al., 2006, p.51-52). Merecem destaque os esforços do pesquisador José Hygino Duarte Pereira que, no final do século XIX, identificou a série de telas brasileiras presenteadas por Maurício de Nassau à Luís XIV. Também é de igual importância a descoberta de Pedro Souto Maior, que localizou no Museu da Marinha Francesa, em 1911, as sete obras conhecidas pintadas por Post no Brasil (Vieira, 2010, p. 15).

A maior parte da produção conhecida de Post são recriações das imagens que foram registradas durante a viagem de sete anos no Brasil. A quase totalidade de sua obra foi feita em seu estúdio no Haarlem, para atender encomendas do mercado de artes nos Países Baixos. Atualmente, essas obras estão distribuídas entre diferentes instituições e colecionadores nacionais e internacionais, incluindo o Instituto Ricardo Brennand, o British Museum, o Rijksmuseum, o Louvre, o Museu Nacional de Belas Artes do Brasil, dentre outros locais. Entre essas obras estão os desenhos do artista. Incluindo as ilustrações que Post produziu a partir das cenas que havia registrado no Brasil, transformadas em gravuras para a obra de Barléu.

Post foi fundamental na comunicação visual sobre o Nordeste brasileiro durante a ocupação da WIC e contribuiu na ampliação da divulgação pretendida pelo Governo de Maurício de Nassau. Em uma de suas pinturas mais conhecidas, a vista de um engenho brasileiro na várzea, a tela revela uma cena idílica formada por um rio entrecortando um verdejante campo com árvores e fazendas, em que também se observa no primeiro plano frutas e outras figuras da fauna e flora tropical. Com a tela simulando o formato de uma janela colonial (Fig. 13), a pintura parece ter a intenção de criar no visualizador a ilusão da observação imersiva, combinando o

planejamento da imagem com a sensação da visão *in loco* registrada pelo artista na paisagem vista em uma fazenda brasileira do século XVII.

Figura 13 – POST, Frans Post. Paisagem no Brasil, 1652. Óleo sobre tela, 282 x 210 cm. Museu Nacional dos Países Baixos, Amsterdã.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/frans-jansz-post/objects#/SK-A-3224.3>. Acesso em 10 jan. 2024.

Reviglio (1972, p. 31) reforça a importância de Post para a História da Arte e observa que críticos especializados consideram Post como um dos grandes artistas neerlandeses do seu período, ou ao menos o mais importante entre os mestres menos conhecidos.

Schafer (2019, p. 73) adota a divisão da produção de Post sobre a temática brasileira em quatro fases. A primeira corresponde às criações dos sete anos iniciais desde a chegada do artista ao Brasil. Nesse início, suas obras possuem expressiva vivacidade na captação do momento, transparecendo o encanto e entusiasmo do artista viajante europeu diante das novidades da natureza exuberante e vastidão dos cenários tropicais. As obras desse período inicial podem ser percebidas como as mais espontâneas de Post e o artista registra as paisagens através do olhar atento de um observador que se demora a contemplar a cena em cada detalhe, ao mesmo tempo que parece flunar e apreciar à distância os temas retratados. A exemplo da tela *Vista de Itamaracá*, com figuras que se assemelham a dois colonos ou neerlandeses a cavalo observando a margem de um rio e na companhia de dois

negros, possivelmente escravizados, que transportam cestos de frutas tropicais (Fig. 14).

Figura 14 – POST, Frans. Vista da Ilha de Itamaracá, 1637. Óleo sobre tela, 63.5 x 89.5 cm. Museu Nacional dos Países Baixos, Amsterdã.



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/frans-jansz-post/objects#/SK-A-4271.2>. Acesso em 10 jan. 2024.

A segunda fase (1644-1660), com maior número de obras, marca o retorno do artista aos Países Baixos. Nesta fase, Post criou telas para o público europeu em um mercado de arte no qual o consumo de registros das paisagens exóticas das colônias tropicais era crescente. Produzindo as obras no seu estúdio no Haarlem, Post criou telas que replicavam temas e composições que registrou durante a sua estada no Brasil, aperfeiçoando-se e ficando conhecido pelas representações que fez com cenas tropicais brasileiras. A combinação planejada e apaixonante das figuras da fauna e flora exóticas tornava as obras mais atrativas ao mercado consumidor e as imagens adquiriam composições mais cênicas. Em 1650, na igreja de Sandvoort, Post se casou com Jonneteye Bogaert, com quem teve dois filhos e uma filha, o que coincide com o prelúdio da sua fase mais irradiante.

A terceira fase (1661-1669) marca o ápice social e comercial do artista, reproduzindo os temas trabalhados nos momentos anteriores com maior apuro nos desenhos e nas técnicas. Nesse período, Post demonstrou o virtuosismo desenvolvido ao longo dos anos, criando imagens muito bem executadas e detalhadas, aplicou nas composições combinação diversa das figuras tropicais, organizou os elementos visuais nas pinturas em paisagens que recordam cenas do

barroco tropical. A exemplo da obra *Vista de Olinda* (Fig. 15), na qual o artista reuniu no primeiro plano da composição várias figuras da fauna e flora tropical observadas por ele durante a sua permanência no Brasil. O artista idealizou com essas figuras uma representação idílica, complementada com a visão de construções destruídas e tomadas pela vegetação. No centro à esquerda do quadro, um pequeno grupo de habitantes aparece reunido diante de uma igreja em ruínas, representando um momento do cotidiano que retornava à vida, alguns anos após a cidade ter sido incendiada por tropas neerlandesas durante a invasão.

Figura 15 – POST, Frans. *Vista de Olinda*, 1662. Óleo sobre tela, 107.5 x 172.5 cm. Museu Nacional dos Países Baixos, Amsterdã.



Fonte: www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-742. Acesso em 10 jan. 2024.

O quadro *Paisagem da Paraíba* (Fig. 16) é outra pintura de Post que também traz na imagem referências aos intensos combates em outra região do Nordeste. Não se sabe a data exata da criação dessa obra, podendo ter sido realizada próximo à quarta e última fase do artista (1670-1680). A última fase da produção de Post é considerada a de menor apuro na execução das suas obras. Nesse período, Post enfrentou problemas pessoais e de saúde, o artista estava impactado pela morte da sua esposa, se tornou mais distante da vida social e debilitado pelo aumento do consumo de álcool. O artista não conseguia produzir com o mesmo virtuosismo as encomendas que ainda recebia, em suas últimas obras se notam figuras pouco nítidas e cenas simplificadas.

Figura 16 – POST, Frans. Paisagem da Paraíba, 1637-1680. Óleo sobre tela, 45,4 x 53,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/paisagem-da-para%C3%ADba/bAFUD-d6RQ5b6A>. Acesso em 10 jan. 2024.

Post continuou até o final de sua vida compondo imagens com a temática das paisagens brasileiras, repetindo figuras e temas como a observada na tela *Paisagem próxima ao rio Paraíba* (Fig. 17). Nessa obra, notam-se negros e nativos brasileiros, alguns com trajes portugueses populares da época, diante de uma vila rural. Na cena emerge no horizonte ao longe, no alto à esquerda, entre a vegetação tropical, a torre de uma das igrejas da cidade de *Frederica*²⁷, possivelmente do convento de São Francisco. O quadro apresenta as características matas tropicais das regiões verdes entrecortadas por rios na várzea do Nordeste, com as construções coloniais que povoavam a paisagem colonial no litoral brasileiro, com fazendas, igrejas e a representação de um grupo de trabalhadores. Uma combinação típica observada nas paisagens de Post para refletir uma visão civilizatória europeia, com as fazendas e igrejas surgindo como sentinelas nas paisagens, que garantem a ordenação de indivíduos para o trabalho, um cenário que refletia a idealização do funcionamento colonial e econômico desejado para expandir os lucros da Companhia.

²⁷ *Filipéia* era o nome da Capital da Paraíba, até 1634, em homenagem ao monarca espanhol da União Ibérica. Após a tomada da cidade pelos neerlandeses, foi renomeada *Frederica*, homenageando Stachauder Frederica Henri, Cmt. da WIC (Barbosa, 1985, p. 122).

Figura 17 – POST, Frans. Paisagem próxima ao rio Paraíba, 1650-1669. Óleo sobre tela, 104 x 130 cm. Museu do Louvre, França.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062008> . Acesso em 10 jan. 2024.

A influência decisiva da viagem de sete anos no Brasil para a trajetória de Post é percebida ao longo de toda a sua produção. Foi responsável por torná-lo conhecido como um dos principais artistas viajantes europeus pioneiros no registro visual das paisagens nas colônias americanas. As cenas brasileiras registradas enquanto participava da empreitada de Maurício de Nassau foram, portanto, fundamentais para desenvolver visualidades atrativas em suas obras futuras e alcançar destaque no disputado mercado de artes neerlandês do século XVII, se especializando em um trabalho que o diferenciava dos demais artistas de paisagens do mercado europeu.

Desse mesmo modo, se percebe que as imagens que criou para a divulgação do nome do seu mecenas resultaram em um benefício para ambos. Maurício de Nassau conseguiu, com o auxílio dos trabalhos gráficos de Post, produzir o seu projeto pessoal de divulgação do seu governo e administrador da WIC no Brasil. Se tornou mais célebre e reconhecido ao associar as imagens dessa empreitada à promoção do seu nome como humanista, patrono das artes e das ciências. Resultando, desse modo, como havia planejado, elevar o seu prestígio entre os círculos eruditos e influentes nas cortes europeias.

Logo após o retorno para os Países Baixos, Post reuniu os registros visuais feitos por ele no Brasil para iniciar os trabalhos de criação das gravuras que foram

utilizadas nas ilustrações publicadas em Barléu, continuando e concluindo o acordo feito com Maurício. Nesse período, as visualidades desenvolvidas por Post foram adaptadas para matrizes produzidas por renomados gravadores neerlandeses, entre eles Jan van Brosterhuyzen²⁸. Concluídas as gravuras, as imagens foram incluídas na obra de Barléu e impressas na oficina tipográfica de Johannes Blaeu²⁹.

A produção do livro de Barléu para Nassau corrobora a hipótese sugerida por Bia Lago e por Pedro Lago (2006, p. 400), a de que foi objetivo central da produção visual dos artistas nassovianos, como destaque para Post, o registro visual das imagens do Brasil com o propósito da posterior divulgação e relações públicas do governo do Conde Maurício. O que resultou na criação de gravuras a partir das visualidades de Frans Post, incluídas na 1ª edição de luxo do livro de Barléu, com dimensão de 49 cm por 30 cm, em que as imagens tornaram essa obra uma das mais belas publicações do século XVII.

O livro de Barléu foi planejado como uma publicação de luxo e considerada uma das mais notáveis do séc XVII pela quantidade e detalhes das imagens artísticas que ilustram o projeto. Bia Lago e Pedro Lago consideram: “O pintor contratado seria encarregado de uma crônica visual completa da estada de Nassau e exerceria um papel semelhante ao de um repórter fotográfico em nossos dias.” (2006, p. 27). Assim, as visualidades de Frans Post atendiam ao planejado pelo Conde, podendo se considerar que desde a primeira tela pintada por Post no Brasil, a sua criação visual estava alinhada ao mesmo objetivo pretendido com a criação das gravuras publicadas no livro de Barléu.

Ao nosso ver, a correspondência das gravuras do livro de Barlaeus com os sete quadros conhecidos da primeira fase de Frans Post é muito clara. Algumas são quase idênticas, com apenas a remoção dos personagens de primeiro plano da tela e a adição ou reforço da cena histórica que a gravura exigia (Lago et al., 2010, p. 54).

A cultura visual sobre o Brasil seiscentista nas obras de Post tem nas gravuras uma das mais efetivas formas de comunicação e difusão de ideias para o

²⁸ Bia Lago e Pedro Lago (2006) indicam Jan van Brosterhuyzen (1591-1650) como o gravurista dos desenhos de Frans Post.

²⁹ Joannes Blaeu (1596-1673), ou Joan Blaeu, foi um prestigiado cartógrafo e editor neerlandês. Em 1620, se formou em direito e foi trabalhar com o seu irmão, Cornelius, e o seu pai, Willem Janszoon Blaeu, fundador da firma Blaeu. Na oficina da família, produziram cartografias e outras obras para a VOC e a WIC. Também publicaram atlas de regiões europeias e gravuras, com vinhetas e ilustrações em mapas e paisagens retratando as campanhas bélicas das metrópoles e as colônias ultramaras.

público do século XVII. As imagens artísticas nas gravuras desempenhavam uma função semelhante ao jornalismo fotográfico, dentro do conceito de representação realista dos temas retratados na pintura neerlandesa daquele período, em obras consideradas descritivas, que atendiam um preceito de reprodução do real desenvolvido durante o Renascimento (Panofsky, 1986). No entanto, há também durante o Renascimento a ideia de um triunfo da arte sobre a natureza através do trabalho intelectual do artista, "primeiro graças à 'imaginação', cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar das possibilidades e das variantes presentes na natureza" (Panofsky, 2013).

A importância das gravuras de Post para a cultura visual do Brasil seiscentista também são mencionadas e reforçadas na tese de Daniel de Souza Leão Vieira, "de que o imaginário europeu sobre o Brasil deve mais às suas gravuras do que a suas pinturas" (Vieira, 2010, p. 13). A realização dos desenhos utilizados para ilustrar a obra de Barléu concluíram também os trabalhos de Post para o seu mecenas Maurício de Nassau. Contribuíram para consolidar o reconhecimento sobre as imagens registradas pelo artista visual pessoal do Conde, ampliando a circulação de suas visualidades e fazendo das imagens das paisagens brasileiras a temática que tornou Post célebre no mercado de artes.

[...] o trabalho de Frans Post por meio dos seus óleos e desenhos, era colocar o nome do Príncipe Maurício de Nassau no seletor circuito dos homens ilustrados, patrocinadores da cultura e da ciência. Este foi um plano muito bem executado por todas as pessoas envolvidas na campanha militar e administrativa de Nassau (Oliveira, 2013, p. 43).

A tentativa da WIC de conquistar o Brasil e o projeto de Maurício de Nassau foram pontos determinantes da criação visual de Frans Post. Ele foi um dos artistas centrais na produção visual para o plano de documentação e comunicação visual da empreitada nassoviana, que se alinhava aos planos da WIC. Suas imagens registravam regiões administradas pelo Conde para a Companhia. Dessa maneira, os brasões nas artes gráficas criadas por Post para as gravuras no livro de Barléu complementam os atrativos e informações visuais nas imagens publicadas, reforçando a associação específica entre os espaços geográficos com as paisagens e outras imagens produzidas para representá-las.

As visualidades registradas por Frans Post no Brasil atendiam uma encomenda específica, em uma relação comercial de ampliar a publicidade da

empreitada do Conde. Eram imagens que integravam um planejamento prévio, previsto desde antes da vinda ao Brasil e a execução *in loco* dos registros visuais. Tinham como um dos destinos fundamentais a produção das gravuras criadas para *Rerum per octennium in brasilia* (1647). “Se pinturas a óleo eram vistas por relativamente poucas pessoas, mesmo na era das exposições públicas de arte do século 19, muitas delas tiveram ampla circulação na forma de cópias gravadas”, como bem relembra Burke (2004, p. 183). Vieira considera a importância que essas gravuras tiveram para a criação artística de Post, possibilitando que se tornasse, ainda no Século XVII, muito mais reconhecido artisticamente através dessas imagens do que com a venda de pinturas no mercado de arte local no Harlem.

Ao voltar do Brasil, Frans Post passou a usar sua experiência visual para pintar paisagens brasileiras num mercado de pintura de paisagem da Holanda do século XVII. Mas ele não deixou seguidores. Foram, portanto, as composições de seus desenhos, gravados nas pranchas que ilustram o livro de Gaspar Barlaeus, *Rerum per Octennium in Brasilia*, publicado em 1647 por Joan Blaeu, que tornaram-se fontes iconográficas para produções posteriores. Daí a sugestão de que o imaginário europeu sobre o Brasil deve mais às suas gravuras do que a suas pinturas; pelo menos do início do século XVIII até o fim do século XIX (Vieira, 2010, p. 133).

Reviglio (1972, p. 30) reforça a afirmação dos críticos e historiadores da arte Souza-Leão e Robert Smith ao considerar Frans Post o primeiro artista da escola europeia que registrou as paisagens do Brasil, e colabora com a percepção de que suas imagens tiveram uma função prática para o Conde Maurício. Um exemplo da criação de artes gráficas como uma atividade “ligada à regra da utilidade e a considerações de ordem econômica”, característica que Dondis (1997, p. 178) associa à concepção de uma imagem planejada para atender aos sistemas de mercado.

Desse modo, as obras de Post vistas em *Rerum per octenium in brasilia*, de Barléu, incluindo os brasões cartográficos do Brasil holandês, representam a síntese objetiva das visualidades criadas pelo artista durante a empreitada nassoviana. Sob esse contrato, Post moldou seu estilo artístico próprio, formado por cenas tropicais brasileiras, que lhe possibilitaram se destacar e firmar no mercado de arte dos Países Baixos. Conquistando o público batavo daquele momento, ávido por imagens em meio ao fervor no contexto da independência neerlandesa na Guerra dos 80 Anos e das conquistas econômicas e militares do expansionismo mercantil das companhias, que resultaram na *Nova Holanda* brasileira.

Portanto, abordar esse contexto é não apenas conhecer aspectos históricos que determinaram a trajetória e estilo artístico de Frans Post, mas também a própria produção de suas visualidades, nas quais estão inclusas as gravuras com os brasões, que são marcas cartográficas das regiões coloniais brasileiras da Companhia das Índias Ocidentais.

3.2 A COMPANHIA DAS ÍNDIAS OCIDENTAIS E O BRASIL

Após a tentativa frustrada da invasão de São Salvador, em 1624, a Companhia e a Casa de Orange se mantiveram confiantes sobre os ganhos que poderiam obter ao dominar o Brasil. Com essa conclusão, organizaram novos planos como a construção de uma poderosa esquadra e a contratação de mais tropas, objetivando a segunda tentativa de tomada da região e controle do comércio do açúcar.

É importante ressaltar que, naquela época, não havia sobre o território brasileiro uma distinção regionalista como há atualmente. A conceituação de limitações geográficas para categorizar as macrorregiões brasileiras é um evento moderno, organizado entre entendimentos administrativos a partir de 1910 (Albuquerque Jr, 2011, p. 13), com influências políticas, econômicas e culturais. Portanto, as designações regionalistas cardinais no Brasil só ganham destaque séculos depois da ocupação da WIC. Para Daniel Vieira (2010), as obras de Post ressurgem como parte de uma cultura visual, no início do século passado, em um amplo projeto de ressignificação topográfica e valorização identitária regionalista idealizada para o Nordeste, com Pernambuco exercendo especial destaque sobre esse movimento, e utilizando nesse objetivo as visualidades regionais criadas por Frans Post:

Evocando as imagens holandesas do século XVII de Frans Post, através de uma interpretação “realista”, tomando-as como testemunhas da formação da cultura brasileira enquanto paisagens tropicais, as elites pernambucas estavam lutando simbolicamente para redefinir a geografia nacional e o próprio lugar de Pernambuco nesse novo quadro (Vieira, 2010, p. 44).

Contudo, mesmo não existindo propriamente o conceito de Nordeste naquele momento histórico dos artistas nassovianos e da resistência brasileira contra a WIC, tais conceituações regionais podem ser consideradas. Uma vez que fazem parte de

formações culturais e do pensar crítico sobre identidade, com reflexos na contemporaneidade, e que podem ser consideradas através de reflexões colaborativas que ampliam o discurso entre os campos do conhecimento, incluindo as Artes Visuais.

Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (Albuquerque, 2011, p. 35).

Dito tudo isso, mesmo que a invasão neerlandesa seja frequentemente relacionada geograficamente ao Nordeste brasileiro, merece ser entendida como uma tentativa ampla de ocupação pela Companhia estrangeira de todo o território da colônia portuguesa americana. O objetivo era conquistar as áreas necessárias para garantir o estabelecimento incontestado da WIC e controle do território brasileiro, ou mesmo de grande parte de todo continente americano. A invasão selecionou como alvos prioritários naquela época as áreas que considerou mais rentáveis e estratégicas para fazer frente à União Ibérica. Observando também as lacunas na defesa desses espaços, que abarcavam as principais rotas para o domínio marítimo e comercial no Atlântico, por onde também passava a navegação vinda das colônias no Oriente.

No contexto da invasão do Brasil pelos batavos, deve-se notar que estava atrelada às batalhas de independência dos Países Baixos contra o domínio espanhol de Felipe II, da Casa dos Habsburgos. Nesse processo, Guilherme I, da Casa de Orange, conhecido como o *Taciturno*, galgou através de manobras políticas o título de monarca à frente dos Países Baixos. Esses eventos também se associam diretamente às batalhas durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) na Europa, que semelhante às rebeliões dos Países Baixos, eram permeados por conflitos religiosos³⁰ e alianças entre diferentes nações, em associação aos interesses particulares de grupos políticos e econômicos nas regiões conflituosas.

Até o início das disputas entre os Países Baixos e a Espanha, Portugal tinha estreitas relações comerciais com os neerlandeses, especialmente no comércio do

³⁰ Ataques dos calvinistas contra católicos ficaram conhecidos como *Beeldenstorm*, marcados por violenta perseguição e intolerância religiosa, difusão de ataques a locais sagrados e destruição de obras sacras na escuma dos conflitos culturais e ideológicos. Ataques em locais religiosos também ocorreram na invasão do Brasil, como são demonstrados nos relatos de Richshoffer (1897, p. 57): “Do mesmo modo assaltamos á viva força o Convento dos *Jesuitas*, levando a ferro e fogo quantos *ouzaram* resistir-nos. Em seguida fizemos fluctuar da torre e das *janellas a fóra* as nossas bandeiras”.

açúcar produzido no Brasil. Os batavos obtinham vultosos lucros com o refino e a distribuição do açúcar brasileiro por toda a Europa. Porém, com a União Ibérica, período no qual Portugal ficou vinculado à Espanha, as colônias portuguesas também se tornaram alvos dos neerlandeses.

Portugueses e neerlandeses só iriam iniciar diálogos de entendimento na Guerra da Restauração lusitana, de 1640 a 1668, quando nobres portugueses se insurgem contra a corte de Castela e exigem o fim da União Ibérica, marcando a ascensão da Casa de Bragança à Coroa portuguesa. Ao final da Guerra dos Trinta Anos, em 1648, concomitantemente aos tratados da Paz de Vestfália, acordos diplomáticos foram forjados entre as várias potências europeias beligerantes e Portugal iniciou negociações com os Países Baixos para o final da invasão da WIC no Brasil (Alencastro, 2000, p. 188). A retirada completa dos neerlandeses do Nordeste brasileiro ocorreu apenas em 1696.

O envolvimento das colônias ultramares das nações europeias beligerantes demonstrava o caráter de guerra total e global entre essas metrópoles. Os batavos possuíam grandes recursos financeiros acumulados nas relações mercantis internacionais, incluindo processamento e venda do açúcar brasileiro no mercado europeu, que sustentavam os gastos da máquina de guerra batava. A exploração de rotas comerciais marítimas forneceu experiência e ampla capacidade naval aos neerlandeses. Através dos lucros mercantis, os Países Baixos financiaram a construção de uma frota naval moderna capaz de ameaçar outras potências imperialistas em todo o globo.

Em meio aos conflitos entre as nações europeias, nos Países Baixos foram criadas companhias privadas com modelo semelhante às corporações empresariais contemporâneas, formadas por acionistas e destinadas primeiramente a expandir os lucros acionários. Essas companhias contavam com a autorização e o apoio de suas nações de origem para promover a contratação de soldados mercenários para invasões armadas às colônias ultramarinas de nações adversárias. Assim, o Brasil também se tornava um espaço de interesse dos Estado Gerais e da casa de Orange.

Primeiramente, foi criada a Companhia das Índias Orientais, conhecida pela sigla VOC, do neerlandês Vereenigde Oost-Indische Compagnie, destinada a controlar colônias na Oceania e na Ásia, com o domínio da navegação e o acesso a mercadorias da Índia, China e outras regiões próximas. Embora fossem rotas

longas, possibilitaram lucros altos e rápidos com mercadorias que abasteciam o mercado de luxo europeu, com o símbolo da VOC estampado nas moedas de ouro utilizadas nas trocas comerciais neerlandesas naquele período. Os Países Baixos acumulavam reservas econômicas com as quais financiavam a conquista de mais colônias espanholas e portuguesas através da Companhia.

Semelhante às valiosas empresas atuais³¹, a VOC tinha uma identidade visual através de sua marca gráfica e produção artística, incluindo o símbolo formado por monograma com a sigla da empresa, utilizado na estampa de selos, bandeiras, brasões e estandartes, com a função equivalente ao logo de uma empresa contemporânea. Com o sucesso da VOC, foi criada a WIC, com o objetivo de conquistar e explorar as colônias nas Américas, especialmente as possessões espanholas. Toda decisão da WIC passava por um grupo acionário dirigente, o Conselho dos Dezenove, composto pelos principais acionistas e controladores da Companhia. A Espanha tinha no ouro e na prata os principais recursos de exploração em suas colônias americanas. Enquanto no Brasil, os portugueses desenvolveram a lucrativa produção de açúcar.

Na primeira tentativa da WIC em conquistar o Brasil, em 1624, a Companhia foi expulsa um ano após pela poderosa esquadra enviada pela Espanha, que desembarcou tropas da União Ibérica em Salvador, em esforço conjunto com as guerrilhas de brasileiros e portugueses para o cerco dos neerlandeses dentro da cidade. Na retirada e retorno para a Europa, os navios de guerra da WIC interceptaram e saquearam uma frota espanhola que transportava a produção anual de metais das colônias americanas. Com esse saque, os batavos conseguiram excepcional lucro, utilizado para financiar uma nova investida contra o Brasil.

A segunda invasão começou a se concretizar em 1630, mantida entre prolongados combates até 1654. Mudando os alvos prioritários do ataque, a Companhia mirou o espaço geográfico de maior interesse estratégico e econômico da colônia naquele período, tendo como os primeiros alvos da campanha as regiões

³¹ Em valores proporcionais atuais, a VOC e a WIC formariam a corporação mais valiosa do globo, com valor de aproximadamente 7.9 trilhões de U\$, segundo dados de fontes que indicam a Companhia do século XVII equivaleria na contemporaneidade ao valor de mercado das três marcas mais valiosas registradas em 2023, em um grupo que reunia as bigtechs estadunidenses Apple e Microsoft, e a petroleira saudita Aramco. A casa de luxo francesa Louis Vuitton, conhecida por comercializar variados produtos no atual mercado de luxo, aparece nesses dados na oitava posição entre as marcas mais valiosas no comércio global.

Fontes: <https://www.visualcapitalist.com/most-valuable-companies-all-time/>;

<https://www.statista.com/statistics/263264/top-companies-in-the-world-by-market-capitalization/>

entre Pernambuco e a Paraíba (Richshoffer, 1897). Visavam, portanto, espaços do Nordeste com grande produção de açúcar, e que também eram estratégicos para o controle do litoral atlântico do Brasil. Richshoffer descreve a frota enviada para executar os planos de invasão do Brasil, da qual fez parte, em 1630:

Em somma, a frota ou armada, compu nha-se dos 56 navios acima enumerados e de 13 pinaças, constando a equipagem de sete mil duzentos e oitenta homens, entre os quaes 3500 soldados. De *artilheria* grossa havia 1160 peças, entre canhões e meios canhões; a maioria dos menores era de ferro. Havia ainda grande quantidade de *polvora*, balas e tudo o mais necessário á execução da nossa *empreza*, e *proprio* para o sustento das tripulações (Richshoffer, 1897, p. 42).

Após se estabelecerem na região e tomarem posições fortificadas em capitanias adjacentes à Pernambuco, e objetivando a tomada de novos territórios, entre os quais Salvador, a WIC contratou Maurício de Nassau, sobrinho de Guilherme I, como administrador das regiões conquistadas e da expansão da campanha militar. Desde os 16 anos Maurício participou das partidas militares na Europa, ganhando destaque e se preparando para tornar-se um *Stadtholder* ³².

No Brasil, o Conde instalou o seu governo no Recife, na Ilha de Antônio Vaz, transformando-a em uma praça defensiva no modelo urbanístico europeu, realizando construções que tornaram a presença neerlandesa mais recordada e associada à Pernambuco. Os ganhos de Nassau com o açúcar brasileiro são recordados por Joaquim de Souza-Leão:

Serving the cause of the Oranges since he was fifteen years old, a colonel at twenty-six, Count Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) combined military qualifications with a humanistic upbringing. He was given the title of Governor-General and command of the land and sea forces, plus an attractive salary, of which he was particularly in need. A lavish spender, Nassau had committed himself to a costly project, the construction of a house in The Hague which his critics later would maliciously call 'La Maison du Sucre' (the Sugar House)³³ (Souza-Leão, 1973, p. 8).

³² *Stadtholder*: Cargo político adotado em regiões do Países Baixos, semelhante a regente de uma província. Um cargo supremo, o de Stadhouder, foi criado durante a União de Utrecht e a unificação das Províncias unidas.

³³ Em tradução do inglês: *Servindo a causa dos Oranges desde que ele tinha quinze anos de idade, e tornado coronel aos vinte e seis anos, o Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679) combinava qualificações militares com uma educação humanista. Ele recebeu o título de Governador Geral e Comandante das forças de terra e mar, mais um vultoso pagamento, do qual tinha particular necessidade. Afeto a dispendiosos empreendimentos, Nassau tinha desenvolvido para si um projeto ambicioso: A construção de um palacete em Haia, que seus críticos mais tarde chamariam sarcasticamente de "La Maison du Sucre" (A casa do açúcar). Atualmente essa casa, projetada originalmente pelo irmão de Frans Post, Pieter Post, foi tornada em Museu de Arte, o Mauritshuis.*

Nassau manteve e tentou ampliar o uso de trabalho escravo no Brasil, antes de receber o aval da Companhia e por decisão própria, ele invadiu colônias portuguesas na África para assegurar para os batavos o funcionamento do tráfico escravista com as Américas (Alencastro, 200, p. 2010). No Brasil, as diferentes etnias e grupos da população local formaram a aliança com terços de combatentes que tinham negros, ameríndios e colonos. Estes três grupos uniram forças e combateram a Companhia em várias regiões do Nordeste.

As imagens de *NH* desenvolvidas por Miranda historicamente se inserem em meio a todo esse contexto para a produção do discurso visual do artista. Com alguns dos personagens principais desses acontecimentos retratados nas gravuras feitas por Miranda, nas quais também se referenciam espaços do Brasil que foram libertados do domínio da WIC, cartograficamente representados através dos brasões criados por Frans Post. A simbologia heráldica original, seguindo os preceitos dessa arte secular, era profundamente compreendida e admirada por Miranda, que conhecia e admirava a história relacionada aos brasões do Brasil Holandês.

3.3 BRASÕES DO NORDESTE HOLANDÊS

Os desenhos dos brasões que Post criou para as regiões do Brasil podem ser considerados símbolos cartográficos, uma vez que foram criados especificamente para simbolizar regiões da *Nova Holanda*. Essas imagens foram criadas com heráldicas que expressam características naturais e econômicas de cada um dos espaços sob domínio do Governo de Nassau no Brasil.

Além de conter ilustrações de Post e demais artistas nassovianos, a obra de Barléu é fonte primária para compreender o panorama histórico do governo da WIC no Brasil e alguns dos conceitos que guiaram a criação artística da comitiva de Maurício de Nassau. O livro foi produzido por Barléu sob encomenda do próprio Conde Maurício e se tornou o relato oficial do administrador da WIC sobre os feitos e suas impressões durante sua estada na colônia americana. Nessa obra, Barléu descreve a criação das marcas heráldicas para as regiões conquistadas pela Companhia, entre elas a Paraíba:

[...]atender às reiteradas solicitações que as câmaras provinciais dirigiam ao Conde, pedindo-lhe selos para autenticar os atos públicos, os quais se

distinguiriam com insígnias e emblemas adequados aos característicos de cada uma das províncias. [...] *Êle* ideou para cada províncias o seu brasão próprio; depois formou o do Conselho Supremo, abrangendo num só escudo as insígnias de cada uma delas, para indicar assim os términos do Brasil holandês. [...] O da Paraíba apresentava as formas piramidais dos pães de açúcar, ou por ser produtos de ótimo e estimadíssimo açúcar, ou porque, passando para nós essa província, foi aí maior o trabalho dos engenhos e o preço do açúcar (Barléu, 1974, p. 103 e 104).

Os relatos de Barléu demonstram que a criação desses brasões atendia a um especial pedido do Conde Maurício e demais administradores neerlandeses da WIC, com o objetivo de melhorar a representação, divulgação e integração das regiões brasileiras sob domínio holandês. Conforme apresentado em *Rerum per octennium in Brasilia*, as marcas atendiam a necessidade de identidade e comunicação visual da Companhia e contribuem para informar com maior publicidade sobre os espaços conquistados pela WIC.

As gravuras sobre o Brasil da WIC circulavam pela Europa em crescente quantidade através da expansão e popularização da tecnologia da imprensa, com o público europeu expandindo o mercado do consumo das imagens reproduzidas em série sobre os temas americanos e das companhias. Os brasões de Post (Fig. 18) divulgados nas gravuras do século XVII, além de terem ampliado para o público de sua época a identificação espacial e temática a que se vinculavam, são imagens que se tornaram parte do patrimônio cultural e da história visual brasileira, integrando a formação dos símbolos nacionais (Luz, 2005, p. 105).

Figura 18 – Gravura dos brasões do governo da WIC no Brasil criados por Frans Post.



Fonte: Luz, 2005, p. 105

A divisão cartográfica do Nordeste sob domínio da WIC adotou semelhantes divisões e designações regionais das Capitanias anteriormente estabelecidas pelos lusitanos, e se mantiveram após a retirada das tropas neerlandesas do Brasil. Barléu

(2005), Brandão (2003), Herckman (1886) e outros autores históricos do período colonial entre os séculos XVI e XVII descreveram detalhadamente esses espaços brasileiros e suas paisagens naturais, sociais, políticas e econômicas, especialmente as regiões que estavam entre as mais ricas e povoadas do Brasil naquele período, e foram alvo principal da ocupação da WIC (Fig. 19).

Figura 19 – Áreas sob domínio da WIC e dos portugueses em 1645, incluindo as regiões respectivas aos brasões de Post. 2024, ilustração digital.

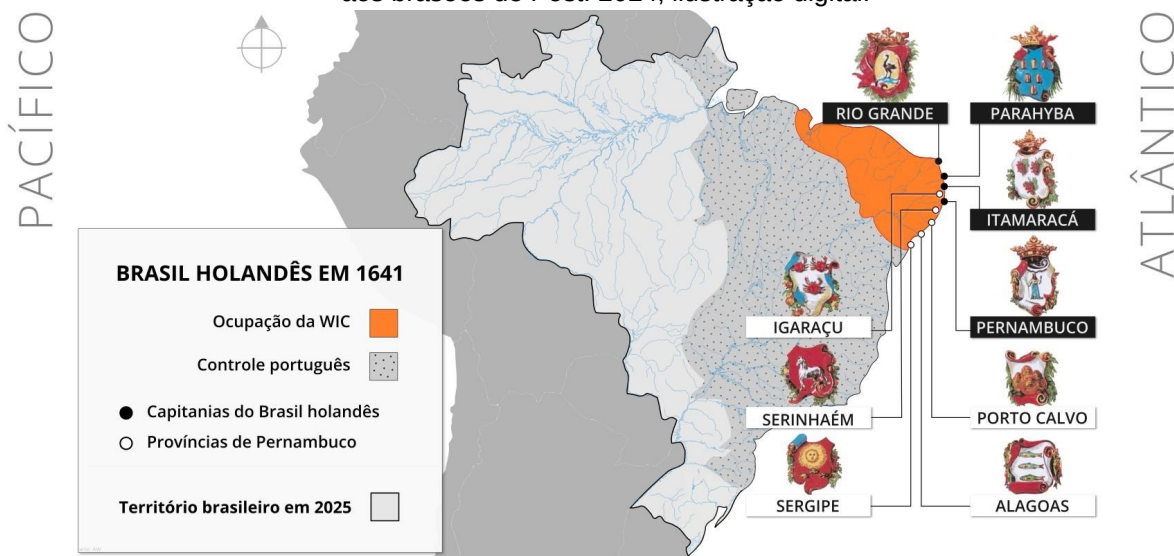


Imagem criada pelo autor da pesquisa a partir de dados disponíveis em: <https://www.panmythica.com/2008/04/mapas-histicos-do-brasil.html> . Acesso em 10 jan. 2024.

4 NORDESTE HOLANDEZ DE NIVALSON MIRANDA

As imagens da série *NH* de Nivalson Miranda que foram doadas à Pinacoteca da UFPB pelo próprio artista serão tratadas detalhadamente neste capítulo. Inicialmente serão feitas algumas considerações sobre o Movimento Armorial e fundamentos relevantes para uma melhor compreensão da heráldica e arte dos brasões, incluindo a estrutura desses elementos. Posteriormente, serão tratadas as insígnias da WIC e da União Ibérica. Após esse breve e devido embasamento, desenvolve-se o tema central desta pesquisa, em que séries de gravuras do *NH* são analisadas e interpretadas em uma leitura visual inspirada nos conceitos iconográficos e iconológicos de Panofsky. As gravuras doadas por ele à Pinacoteca são todas impressões de provas do artista, pois as matrizes originais não foram doadas com as reproduções. Essas imagens mostram o processo de criação do artista, com algumas gravuras apresentando cenas idênticas entre si, mas que revelam como Miranda combinou elementos gráficos formados por uma moldura informativa, emblemas heráldicos e cenas narrativas para compor seu discurso visual no conjunto total desta obra.

Durante a criação artística de *NH*, alguns aspectos políticos e culturais são representativos da época em que as gravuras foram produzidas. Especificamente no ano de 1972, início da produção de *NH*, em comemoração aos sesquicentenário da independência do Brasil, ocorreu o traslado de retorno dos restos mortais de Dom Pedro II. Exemplo da idealização de resgate da memória das raízes históricas nacionais e de elementos representativos da brasilidade na busca de símbolos, expressões e história que refletissem a independência e autonomia identitária do país. Já era um sentimento existente entre setores eruditos muito antes de 64 e que continuaram existindo em bastiões de pensadores livres, mesmo durante a ditadura³⁴.

³⁴ Embora o sesquicentenário tenha ocorrido com eventos por todo o país apoiados pelo regime ditatorial, inclusive com negociações diretas entre o governo Médici e o também regime de exceção vigente em Portugal na mesma época, se comemorou um sentimento e ideário difundido no povo brasileiro que existia anterior ao governo militar: o de independência. Deputados brasileiros de oposição ao governo ditatorial, com o pouco espaço de liberdade política que o período mais duro da ditadura pós AI-5 permitia, discursaram em plenário recordando o ideal de independência e liberdade das influências e controle externos, defendendo o fim da ditadura e a reabertura política no Brasil. Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/restos-mortais-de-d-pedro-i-foram-recebidos-com-honras-em-1972>. Acesso em 10 nov. 2024.

Apesar de surgir em meio a um contexto político de totalitarismo que eclodia no país, a Arte Armorial, cuja denominação porta referência direta aos brasões heráldicos, conseguiu se fortalecer e expandir em um influente e amplo movimento cultural. Em um curioso caso, obras Armoriais foram inclusive utilizadas em campanhas oficiais do governo militar, sem autorização dos artistas (Carneiro, 2017, p. 81-83). Ao simbolizarem a valorização do povo e da cultura brasileira dentro dos conceitos Armoriais, elas foram percebidas pela campanha cultural do governo como criações eruditas, limitadamente compreendidas pelo regime pelo véu ufanista da ideologia política ditatorial. Apesar das complicações decorrentes das intolerâncias generalizadas cometidas contra os autores da obra naquele momento, o caso demonstra como uma produção artística confundiu e foi adotada pelo regime ditatorial, demonstrando o potencial da Arte de se transformar em um *soft power*³⁵, com elevado poder de influência, penetração e transformação.

O *Movimento Armorial*³⁶ também teve a influência visual dos brasões d'armas e outras estéticas heráldicas, sendo responsável por unir e organizar diferentes manifestações artísticas centradas em criar uma Arte genuinamente brasileira, alicerçada na identificação e inspiração através das origens multiculturais preservadas nas manifestações artísticas populares do Nordeste brasileiro, a exemplo da literatura de cordel e da tipografia dos ferros de marcar bois. No texto do *Manifesto Armorial*, publicado na Revista Pernambucana de Desenvolvimento (1976)

³⁵ Soft Power (*poder brando*) é uma expressão utilizada em geopolítica para se referir a formas de poder e influência que não fazem uso da força militar. Refere-se a meios de transmissão de ideias e mecanismos de mudança da mentalidade e percepção de indivíduos, grupos e populações, mostrando-se muito mais efetivos, duradouros e profundos para a mudança de concepções culturais e transformações de sistemas sociais e políticos. Ao que as produções artísticas e criativas podem ser adaptadas para se tornarem sistemas influenciadores sob esse conceito. O termo se tornou conhecido através do cientista político Joseph Nye, nos anos 1980, e aprofundado em seu livro *Soft Power: Os meios para o sucesso na política mundial*, lançado em 2004.

³⁶ A estética da tipografia Armorial inspirada nos ferros de marcar boi se relaciona também com os símbolos de identificação heráldica, marcas que se mantiveram e reconfiguraram ao longo de séculos em festividades e outros eventos na região, inspirando o escritor Ariano Suassuna na elaboração de um dos principais movimentos culturais do Nordeste (Carneiro, 2017, p. 31). Os emblemas gráficos do *Movimento Armorial*, embora se relacionem à visualidade dos brasões d'armas apropriados de tradições europeias nas festividades tradicionais no interior nordestino, tiveram esses símbolos metamorfoseados ao longo dos séculos subsequentes à chegada dos colonizadores europeus, transformados em marcas próprias da cultura visual regional, com maior liberdade criativa e sem as regras clássicas da heráldica. Semelhante ao que ocorreu na literatura de cordel, na qual se percebe a influência do estilo cancionero europeu e dos romances de cavalaria. As artes gráficas do Movimento Armorial produziram emblemas e figuras estilizadas fortemente inspiradas na linguagem das xilogravuras de cordel, a exemplo do observado na obra de um dos principais gravuristas do Movimento, o pernambucano Gilvan Samico.

e escrito pelo seu idealizador, o paraibano Ariano Suassuna, o autor apresentou e explicou o termo escolhido para dar nome e referência ao *Movimento Armorial*.

Em nosso idioma, "armorial" é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontados do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste (Suassuna, 1976, p. 40).

Sobre suas próprias declarações, Ariano explica a relação histórica dessa arte de origem europeia com as manifestações da cultura popular brasileira e a formação do Movimento:

O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de "armorial" para denominá-lo. Acontece que, sendo "armorial" o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil A Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira (Suassuna, 1976, p. 40).

Mas o movimento pensado por Ariano estava justamente na percepção da heráldica em um intuito contemporâneo e centrado nas manifestações populares. Ao que o autor explica o diferencial do conceito da *Arte Armorial*:

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos do Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das cavallhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (Suassuna, 1976, p. 41).

Na conclusão do manifesto do *Movimento Armorial* o escritor paraibano acrescenta:

Estamos conscientes de que, sendo fiéis ao Nordeste e ao Brasil, estamos sendo fiéis, também, à América Latina inteira, assim como à Etiópia ou à Índia, tão semelhantes de nós. É por isso que, em todo o nosso trabalho, tanto insistimos nessas raízes e nesse parentesco. Fazemos isso não porque reneguemos o que o Brasil tem de europeu, ou, mais precisamente,

de mediterrâneo e ibérico: mas sim porque estamos convencidos de que somente fortalecendo aquele tronco cultural acima referido é que qualquer coisa que venha de fora passa a ser, em vez de uma influência que nos esmaga ou nos massifica num cosmopolitismo achatador e monótono, uma incorporação que nos enriquece.

As correntes mais "estrangeiras" e "cosmopolitas" querem obrigar os brasileiros a se envergonharem de suas peculiaridades, de suas singularidades. Só o Povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós, atualmente, procuramos defender e recriar, contra a corrente "europeizante e cosmopolita", o que fazemos procurando ligar nosso trabalho de escritores e artistas criadores à Arte, à Literatura e aos Espetáculos populares (Suassuna, 1976, p. 63).

É impensável que pela proximidade espacial e erudição de Miranda ele estivesse alheio à efervescência do *Movimento Armorial*. Embora a sua ampla e variada criação artística muitas vezes utilizava linguagens com plasticidades típicas das expressões armoriais, a exemplo da xilogravura inspirada nas capas de cordeis, pirogravura em couro, além das cerâmicas pintadas, contudo, outra característica deste artista paraibano foi sua independência conceitual e estilo autoral próprio. Podem ser percebidos pontos que aproximam a criação de Miranda com elementos do *Movimento Armorial*, como a admiração que possuía pela cultura heráldica. No entanto, a criação deste artista tem uma característica na qual ele mesmo destacava a sua produção artística centrado na visão de um autointitulado documentarista da história e do patrimônio cultural local.

Especialmente no caso das Artes Visuais Armoriais, conforme o próprio Ariano, utilizando como exemplo as xilogravuras Gilvan Samico, descrevia no *Manifesto Armorial*:

Características da Pintura armorial: parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, de profundidade ou relevo, ou, então, perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos; parentesco com o espírito da Cerâmica e da Tapeçaria (Suassuna, 1976, p. 43).

E acrescenta, especificamente sobre as gravuras do Movimento:

Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar a certos processos que os novideiros julgavam esgotados; em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura - a madeira; em regressar às raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura do seu Povo; em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo,

que a gravura popular não usa mas que ele fez muito bem em introduzir para recriá-la (Suassuna, 1976, p. 46).

As gravuras de *NH* visualmente lembram ilustrações de Literatura de Cordel, sendo perceptível a rusticidade dos entalhes que constroem os espaços de tinta na imagem. Aspectos que as aproximam da Gravura Armorial. A própria intitulação da obra em uma moldura gráfica e a apresentação textual de personagens reforça a característica de uma visualidade narrativa. Contudo, o estilo próprio de Miranda se distancia dos cânones Armoriais declarados no manifesto do Movimento. Suas *xilos* fazem uso de áreas repletas de textura, utilizando técnicas de perspectiva em algumas cenas, e não há a visão de criaturas fantásticas. A criação gráfica de Miranda se mostra em *NH* mais centrada em uma visualidade representativa, descritiva e narrativa da história.

Os brasões do *Nordeste holandês* de Miranda são também em sua obra um símbolo de independência e resistência nacional diante da ocupação militar patrocinada por interesses econômicos geopolíticos materializados através da Companhia estrangeira. Elas recordam também a imagem política (Vieira, 2011) que esses emblemas tinham como símbolos de poder de regiões e regentes absolutistas e plutocracias, à semelhança dos escudos ornados com o *Leo Belgicus*³⁷, com a figura heráldica utilizada como símbolo das Províncias Unidas e da Casa de Orange. Assim é compreensível o interesse de Nassau em ostentar símbolos dessa natureza, sabendo do seu interesse pessoal em promover a imagem de força política como conquistador de territórios. Dessa maneira, ao utilizar esses brasões em *NH*, Miranda expressa a vitória brasileira contra as tropas de Nassau e da WIC, reforça um sentimento de reconquista das regiões e de força da guerrilha diante da Companhia através da apropriação dessas marcas icônicas.

Peirce (2000, p. 64) afirma que "A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone". E complementa: "São particularmente merecedores de nota os ícones cuja semelhança é ajudada por regras convencionais". No caso, as convenções heráldicas, que serão tratadas a seguir, propiciam à arte dos brasões um grande potencial iconográfico em uma comunicação visual clara e direta, ao mesmo tempo que cria um atrativo visual

³⁷ Representação heráldica de um leão rampante, amplamente utilizada em antigas visualidades associadas aos Países Baixos. Também presente no brasão d'armas de Maurício de Nassau.

estético e uma marca de identificação. Desse modo, as iconografias que compõem as gravuras de Miranda podem ser analisadas detalhadamente em uma leitura visual iconológica a partir dos brasões nassovianos para o Brasil holandês, relacionando-as aos acontecimentos históricos regionais e às mensagens simbólicas expressas nas obras.

4.1 HERÁLDICA E A ARTE DOS BRASÕES

A heráldica cartográfica seiscentista é parte central dos estudos iconológicos dessa pesquisa sobre a criação visual de Nivalson Miranda e a História da Arte paraibana. Relembra-se que o objeto central dessa análise é a criação visual de Miranda nas gravuras de *NH*, obras nas quais se percebe o uso constante em todas as gravuras da série de brasões originalmente desenhados por Frans Post.

No frontispício de *Rerum per octennium in Brasilia* (1647) há uma vinheta de abertura desenhada por Post com todos os brasões criados por desígnio de Maurício de Nassau para o Brasil holandês (Fig. 20). O destaque dado a esses emblemas na abertura da obra sinaliza a importância que essas marcas visuais tinham naquela época. Em destaque superior na imagem, há o brasão de Maurício de Nassau, mais abaixo e no centro, um único escudo reúne os brasões das principais capitânicas do governo nassoviano. Referências à Companhia são exibidas entre adornos no estilo renascentista, com figuras de coroas e *putti* barrocos entre a fauna e flora tropical, acessórios bélicos de armaduras, espadas, um canhão e âncoras com instrumentos navais. O conjunto dos adornos na vinheta compõem uma moldura gráfica com a forma de uma elipse vertical, ladeado com as heráldicas cartográficas do Nordeste holandês.

Figura 20 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Frontispício - QVA PATET ORBIS³⁸, 1648, calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 1.

³⁸ O lema em latim *Qua Patet Orbis* utilizado por Maurício de Nassau, que entre outras interpretações pode ser traduzido por “Até onde o mundo se estende” ou “Até onde se observa o universo”. fonte: <https://www.mariniersmuseum.nl/nl/qpo-qua-patet-orbis/>. Acesso em 10 de maio de 2025; <https://www.acbh.com.br/nassau/qua-patet-orbis/>. Acesso em 10 de maio de 2025.

Essas marcas brasonadas podem ser utilizadas para a análise iconográfica das imagens de Miranda na série *NH*. Por meio da identificação dessas insígnias, é possível situar e compreender o discurso imagético elaborado pelo artista. Assim, esses emblemas que refletem o sonho de Maurício de Nassau na abstração cartográfica das fronteiras de uma *Nova Holanda*, se tornaram elementos indissociáveis da mensagem visual criada por Miranda.

A interpretação iconológica através dos símbolos visuais, no sentido de compreender contextos e associações, constituem parte da comunicação visual planejada pelo artista e potencial inerente à expressão do pensamento. Atributos que podem ser explorados pelo historiador da arte no reconhecimento e interpretação sobre a origem, produção e significados simbólicos nas obras. Didi-Huberman reafirma a importância da iconologia para a criação visual e as formas científicas de pensar as imagens, característica especialmente desenvolvida a partir do humanismo durante o Renascimento:

Ora, a Iconologia faz parte da paisagem mental do humanista: no final do Renascimento aparecia, com esse título, uma obra de Cesare Ripa que pode ser considerada como uma clássica “ciência da arte”, o que foi a Chave dos sonhos de Artemidoro em relação à antiga “ciência dos sonhos” (Didi-Huberman, 2013, p. 158).

Marcas visuais com função de representação e identificação fazem parte da História da Arte e do desenvolvimento humano e de grupos sociais. Entre os primeiros registros visuais conhecidos, a exemplo das pinturas rupestres de Lascaux, a criação de imagens surge como modo de expressão e identificação que antecede o desenvolvimento da comunicação escrita. Gombrich (1999, p. 39) recorda que “ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como se iniciou a linguagem”. Embora existam múltiplas hipóteses sobre a motivação da síntese das primeiras figuras por indivíduos no início da humanidade, a imagem se relaciona com quem as elabora e o que identifica, e por essas características é intrínseco o poder da criação visual em representar e comunicar.

Ao longo das evoluções tecnológicas e culturais da humanidade, as artes gráficas também adotaram novos meios de produção e divulgação para diferentes fins. A heráldica é uma dessas formas, uma expressão visual simbólica desenvolvida na Europa, mais especificamente na França Medieval (Carneiro, 2017, p. 29). A

heráldica se relaciona diretamente com as tradições de identidade de grupos, adaptadas durante o feudalismo europeu para a cultura cavaleiresca e núcleos de poder. Trata-se de um período caracterizado por alianças entre diferentes grupos que eram formados em torno de uma identidade comum, a exemplo de proximidades genealógicas, culturais ou geográficas, o que tornou esses símbolos uma marca cultural durante a reorganização política na Europa medieval.

Após a queda do império romano, um panorama de eventos históricos ao longo de séculos forjou as relações geopolíticas entre os grupos medievais, que se representavam e identificavam através da arte simbólica das insígnias. Essa tradição permaneceu em uso mesmo após as grandes navegações, período acompanhado pelas decisivas mudanças econômicas, culturais e tecnológicas que definiram conceitos sobre a formação dos Estados modernos e as relações espaciais e culturais até os dias atuais.

A heráldica é, portanto, resultado de intrincados desenvolvimentos históricos, sendo o brasão o elemento visual central. O brasão de armas é um emblema gráfico formado por duas principais partes, o escudo e os símbolos (Luz, 2005, p. 32), organizados de acordo com as regras seculares dessa arte. Pela dimensão de usos e significação que possui, a heráldica é parte da tradição artística em diferentes culturas, a exemplo da portuguesa, na qual há muito é organizada através de legislações específicas (Abrantes, 1992, p. 54).

Embora seja uma arte de origem secular, o uso de brasões continua atual. Entre diferentes nações e instituições os brasões são tratados como marcas tradicionais e símbolos oficiais. Na cultura de massa contemporânea, em produções audiovisuais, escudos de armas e protobrasões ³⁹ são criados e utilizados devido ao seu atrativo artístico e conceitual, incluindo em produtos de entretenimento destinados para públicos diversos, a exemplo das mídias visuais em campeonatos esportivos, jogos eletrônicos ou séries televisionadas de grande sucesso midiático.

As primeiras insígnias e brasões utilizados no Brasil se relacionavam diretamente com o escudo de armas português ou símbolos de representantes da Coroa lusitana. Nas capitânias, muitas vezes eram utilizados emblemas atribuídos através do sistema heráldico português. Imagens com a estética dos brasões

³⁹ São brasões que não seguem estritamente as regras da tradição heráldica, tais como os escudos de clubes esportivos, ou brasões criados para ficções em produções audiovisuais contemporâneas, a exemplo de séries televisivas, ou produtos em outras mídias.

continuam ainda atuais na indústria midiática⁴⁰. São frequentemente vistas em produções contemporâneas, que buscam referenciar conceitos históricos ou de época, ou são criadas como símbolos originais em narrativas ficcionais para diversas franquias de filmes, programas e *games* computacionais. A cultura visual dos brasões também surge na criação de símbolos de instituições e autarquias.

No Brasil, o Governo de Maurício de Nassau pode ser considerado um dos primeiros a especificar a criação desse tipo de marcas gráficas para representar espaços brasileiros sob controle da WIC. É apenas após a expulsão dos neerlandeses que a Coroa portuguesa cria, em 1654, o primeiro brasão para representar especificamente o Brasil (Luz, 2005, p. 108). Essa insígnia foi atribuída pelo rei Dom João IV, líder da restauração portuguesa diante da Coroa espanhola. Na marca, há a representação de uma árvore, possivelmente um pau-brasil, devido à importância econômica que o produto tinha para a metrópole lusitana.

Atendendo a um pedido dos representantes da WIC feito ao Conde Maurício, as artes dos brasões foram criadas por Post para identificar as regiões sob ocupação neerlandesa no Nordeste brasileiro. Os conceitos adotados nessas criações heráldicas simbolizam aspectos característicos das regiões, especialmente diferenciados e identificados através das figuras no interior do escudo, que ressaltam as características naturais e econômicas desses espaços cartográficos.

Embora Barléu não detalhe profundamente em sua obra sobre a criação heráldica dos brasões do Brasil Holandês, é evidente que são emblemas cartográficos que fazem referências visuais sobre os recursos naturais e aspectos geográficos que foram considerados mais representativos sobre esses espaços. Eram imagens representativas das conquistas territoriais da Companhia sobre essas regiões, e faziam parte da imagem pública do governo de Maurício de Nassau no Brasil. Demonstrando a relevância que essas marcas gráficas tinham para o próprio Nassau, o prefácio da obra é iniciado com uma poesia escrita por ele, com referência nas representações e simbologias apresentadas nas imagens dos brasões.

⁴⁰ Contudo, embora visualmente utilizem conceitos de escudo, figuras e representações simbólicas, essas marcas criadas na contemporaneidade, especialmente para fins da indústria dos entretenimentos visuais, em muitos casos, não são produzidas nem aplicadas sob padrões dos sistemas medievais heráldicos.

OS LAURÉIS que, na parte superior, encerram no centro os leões, quiseram assim aludir ao seu titular.
 Fulge, de um lado, a coroa mural, que se confere em recompensa das portas entradas; do outro, adorna, por cima, os esporões dos navios o prêmio com que se honram as vitórias navais.
 A virgem pernambucana mira os seus olhinhos, e, graciosa, ergue a mão, a qual segura uma cana.
 Próxima, a fecunda Itamaracá exhibe os seus nectários racimos e os magníficos dons do próprio solo.
 Junto a ela, a Paraíba põe nas formas o dulcíssimo açúcar e o torna grato aos povos.
 O avestruz, errante habitador do Rio Grande, foge correndo, e falsamente imagina que se lhe dá de comer.
 Destarte se ufana o Novo Mundo com os brasões batavos, e, sob o governo de Maurício, floresce-lhe a gleba feraz. As gentes que a terra distingue defende-as um só chefe. E a Nau de Marte sulca as águas ocidentais, fazendo conhecidos os seus mercantes e os senhores do mar.
 Em frente pasma-se o Sol ante as armas, ainda que violentas.
 Tu, Sergipe, pões em face de tuas moradas as flamas de Febo, e sozinho queres ser chamado de el-Rei.
 Teus são, Iguaraçu, os caranguejos.
 A ti, Porto Calvo, aprazem os cimos: ali estás sobranceiro, ó tu, que deves ser temido daquelas cumeadas.
 O gênero escamífero mergulha-se nas rédeas das Alagoas.
 Contra Serinhaém relincha o belicoso corcel.
 Crava a âncora na areia os dentes entravados e quer se nos dêem ali reinos diuturnos.
 A bússola aponta o Ocidente, mas não olha para o Levante. Por quê? Porque reina cada um em plagas distintas.
 A fama, que vês soprar os clarins e as tubas, mostra não o esforço mas o ar de quem apregoa tão grandes cousas (Barléu, 2005, p. 6-7).

4.2 ESTRUTURAS DOS BRASÕES

O desenho de um brasão de armas é composto por duas partes, conforme apresenta Abrantes (1992, p. 146) e Luz (2005, p. 32). A primeira é o escudo, que é a principal parte, e a segunda é a ornamentação exterior, que em um brasão clássico completo pode apresentar timbre, tenentes, elmo, paquife entre outros ornamentos.

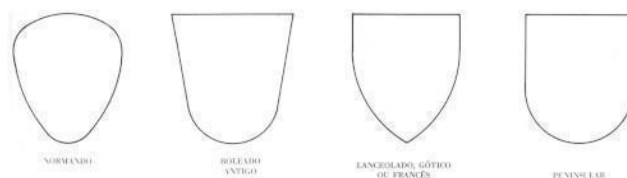
Contudo, para a análise dos brasões de Post, esse estudo adota a divisão dos emblemas em quatro partes. A primeira, fundamental, é também o escudo, que traz estampado sobre o seu campo os desenhos que compõem a simbologia principal na mensagem visual. Assim, a apresentação de um escudo, com os seus elementos figurados no interior, já apresenta atributos suficientes para a identificação heráldica. A segunda parte, o listel, ou divisa, é uma faixa com nome ou lema, posicionada tradicionalmente abaixo do escudo. A terceira parte que pode ser utilizada na heráldica são as insígnias, suportes ou tenentes, figuras que frequentemente guarnecem as laterais ou ficam sob o escudo. E por fim, pode ser

adicionado acima do escudo uma figura que sinaliza a relação com o grupo que representa, a exemplo da figura de uma coroa ou elmo, indicando a quem se refere o brasão nas escalas de organização, podendo estar acompanhada de um timbre reforçando a identificação visual total da peça brasonada.

4.2.1 Escudo

O escudo, como insígnia central e mais importante, pode ser formador único do brasão. Nele estão as cores e as figuras que compõem a principal parte da simbologia na identificação heráldica. O escudo pode ter diferentes formatos, sendo alguns modelos amplamente conhecidos e utilizados em criações heráldicas, a exemplo dos desenhos francês, ibérico, italiano, dentre outros (Fig. 21). O escudo ibérico, também conhecido como peninsular, foi amplamente utilizado por Espanha e Portugal, caracterizando a heráldica dessas culturas.

Figura 21 – Heráldica: Exemplo de formatos de escudo: normando, boleado antigo, francês e peninsular (ou ibérico).



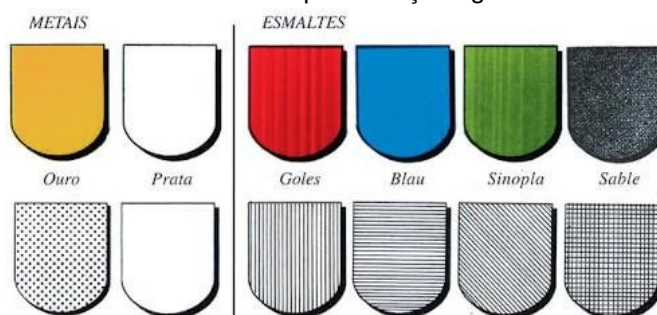
Fonte: Abrantes, 1992, p. 140.

Contudo, o desenho do escudo é livre e o artista pode escolher para o seu armorial os mais diferentes tipos e formatos (Piferrer, 1858, p. 8). Dessa forma, se nota que Post representa um escudo que parece formado por um material flexível, semelhante a um manto protetor ou as velas utilizadas para impulsionar as embarcações. Desta maneira, seu escudo ganha um certo aspecto de maior leveza, no qual o emblema muitas vezes aparece pairando no ar em suas ilustrações.

As cores em heráldica referenciam os materiais utilizados e são divididas em dois tipos: maltes e metais (Luz, 2005, p. 131). Os esmaltes na heráldica são basicamente quatro: vermelho, matiz que em nomenclatura tradicional heráldica é nomeado de *goles*; azul, ou *blau*; verde, ou *sinopla*; e preto, também conhecido como *sable* (Fig. 22). Os metais são a prata e o ouro, materiais que nas artes

gráficas heráldicas são representados pelo matiz branco para a prata, também chamado *jalde* e o amarelo para representar o ouro, ou *jalne*.

Figura 22 – Heráldica: Cores e representações gráficas monocromáticas.



Fonte: Luz, 2005, p. 131.

Na heráldica clássica, as cores, sejam elas as utilizadas para representar os esmaltes ou os metais, não são especificadas em uma tonalidade exata. O importante é a representação da cor de acordo com o que ela pode ser mais claramente percebida. Assim, não se distinguem tons de azul ou variações do verde, havia simplesmente a representação do azul e do verde. Contudo, atualmente as variações e catalogações das diferentes tonalidades de uma mesma cor são minuciosamente detalhadas em padrões e sistemas cromáticos industriais atuais, a exemplo do Pantone⁴¹, CMYK⁴² ou o RGB⁴³. Outros dois tipos de materiais comuns na heráldica tradicional representam peles, o *arminho* e o *veiro*. No caso dos brasões de *NH*, não há representação de peles.

O escudo originalmente apresentado nas gravuras de Post na forma de manto é redesenhado por Miranda em *NH* com formato de representação mais clássica nas gravuras que apresentam unicamente esses emblemas. Contudo, o artista conhecia e preservou a essência constitutiva das representações heráldicas, utilizando as figuras simbólicas sobre o campo do escudo na sua obra reestilizada. No frontispício da obra de Barléu (1647) as heráldicas das capitanias são

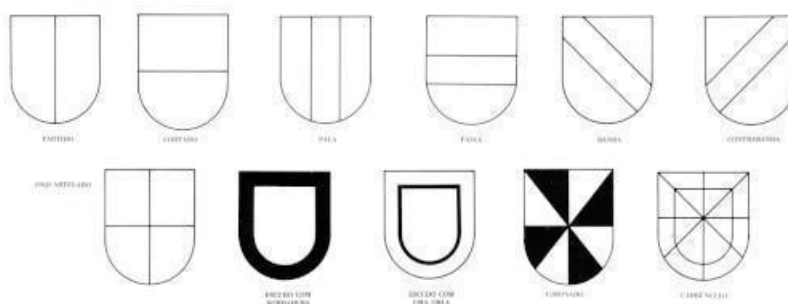
⁴¹ Sistema de padronização de cores através de instituição comercial, dedicada ao desenvolvimento, organização e oferta de soluções cromática para uso na indústria gráfica com pigmentos.

⁴² Sistema de codificação de cores subtrativas, estabelecido através de instituições internacionais para a organização de padronização cromática na indústria gráfica digital para impressos.

⁴³ Sistema de codificação de cores aditivas, estabelecido através de instituições internacionais para a organização de padronização cromática na indústria gráfica aplicada a sistemas visuais eletrônicos.

apresentadas reunidas em um único escudo esquartelado, demonstrando a unificação das principais regiões do Brasil holandês. Na heráldica clássica, esquartelado é o escudo com o campo dividido em quatro partes, com corte na horizontal e vertical que se cruzam no centro. Existem diferentes formas de divisões do escudo heráldico (Fig. 23), a exemplo do cortado, partido, em pala, escudete, entre outras várias combinações. As porções divididas de um escudo podem ser utilizadas para indicar agrupamento de diferentes heráldicas em um novo escudo de armas, frequentemente significando união ou aliança entre as heráldicas representadas.

Figura 23 – Heráldica: Exemplo de divisões do campo do escudo.



Fonte: Abrantes, 1992, p. 141-145.

As figuras que vão sobre o campo do escudo formam a principal simbologia do armorial e fundamentais para a distinção entre diferentes brasões. Algumas figuras são amplamente utilizadas como símbolos com significados bem conhecidos na heráldica. A exemplo de imagens de leões, torres, castelos, flores-de-lis, entre outras. As figuras podem se combinar para criar um significado mais específico. Por exemplo, a representação de um rio e uma ema foi utilizada por Post para o brasão do Rio Grande do Norte.

Combinando todos esses elementos, o formato, divisões, cores e figuras, se estabelece uma linguagem visual para a iconografia do escudo, o que permite ao visualizador não apenas identificar quem se representa, mas também os significados que comunica.

4.2.2 Insígnia

As insígnias de um brasão aparecem como estruturas de apoio ou adorno por trás ou nas laterais do escudo que reforçam as simbologias do armorial. Podem ser representações livres variadas, a exemplo de colunas, seres da fauna e flora, criaturas mitológicas, instrumentos, etc. No caso dos emblemas criados por Post para o Brasil holandês, as insígnias incluem ramos da flora e figuras aladas que acentuam os aspectos tropicais e elevam a posição dos brasões em suas gravuras.

4.2.3 Listel

O listel representa uma faixa alongada de tecido com dizeres, posicionado geralmente sob o escudo. Pode ter variações diversas nos detalhes, a exemplo das pontas retas ou bifurcadas nas extremidades, tecidos contornados por cordantes, representação das ondulações e densidade dos tecidos, entre outras variações. O texto presente pode ser descritivo com o nome ou lema de um local, organização, personalidade ou o que mais a marca representa. Em *NH* esse item apresenta o nome das capitânicas e comarcas representadas nas insígnias.

4.2.4 Coroa

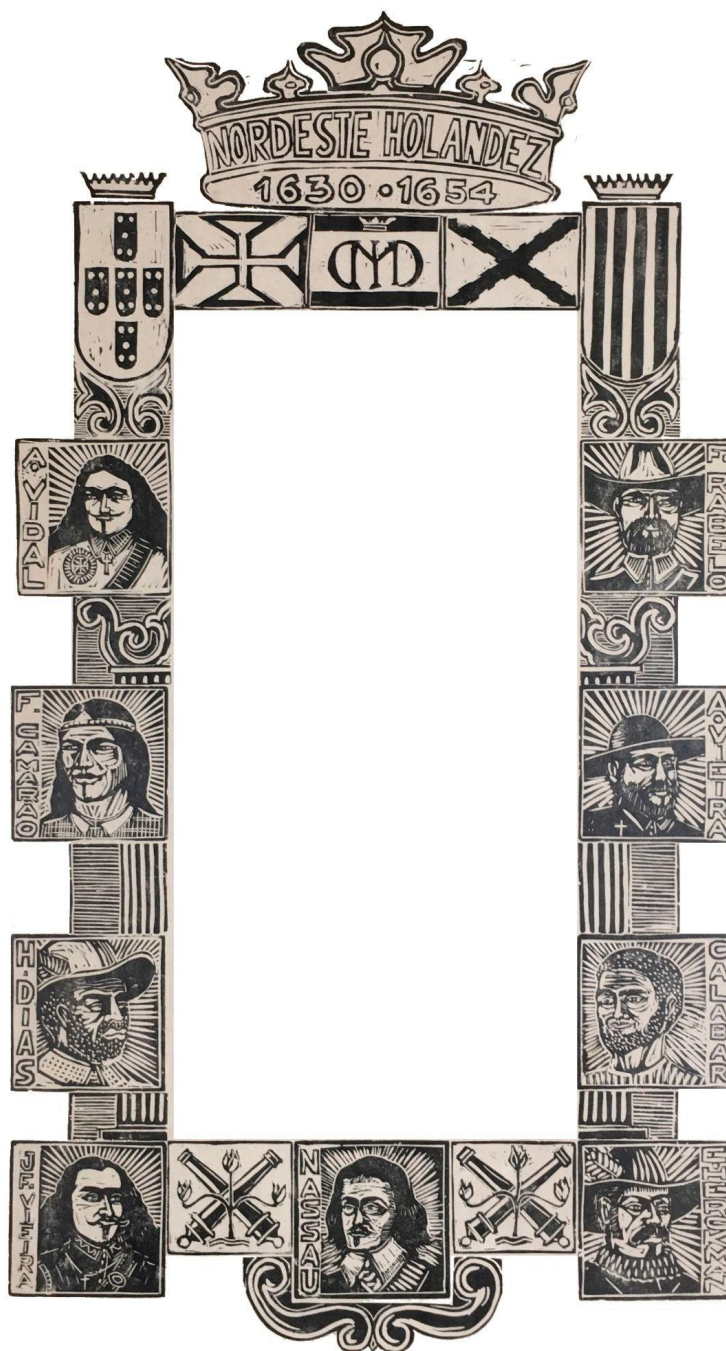
Posicionado sobre o escudo, indica o status relacionado ao brasão, com a clássica figura de uma coroa sendo uma das mais utilizadas para representar a relação imperial ou monárquica em associação com o emblema. A exemplo do que se nota nos brasões desenhados por Post para as capitânicas, nos quais se vê a figura de uma coroa referenciando a monarquia que sobe ao poder durante a independência dos Países Baixos, a Casa de Orange. Nas gravuras de Miranda, o título da série é adornado por uma coroa com desenho semelhante à criada por Post em seus brasões. Miranda também representou os reinos de Portugal e Espanha acompanhados da figura das coroas sobre os escudos.

4.3 MOLDURA GRÁFICA DE NORDESTE HOLANDEZ

Nas gravuras de *NH*, seis delas fazem uso de um padrão gráfico na forma de uma moldura retangular (Fig. 24) que aparece sobreposta às cenas centrais, apresentando informações textuais, retratos de personagens icônicos e símbolos

heráldicos. Essa moldura é exibida em seis das gravuras, e as referências iconográficas que ela apresenta auxiliam a leitura das cenas e complementam o discurso visual no conjunto das obras.

Figura 24 – MIRANDA, Nivalson. Moldura gráfica em gravuras de *NH*, 1972-1993. Xilogravura.



Fonte: Edição do autor a partir de imagens de *NH*.

A moldura apresenta na parte superior brasões e símbolos utilizados pelas partes conflitantes, a União Ibérica e a WIC, complementando a comunicação visual

sobre os agentes geopolíticos diretamente relacionados com aqueles eventos históricos. Em nove quadros icônicos, destacados nas laterais e base da moldura gráfica, estão retratados: Maurício de Nassau (1604-1679), André Vidal de Negreiros (1606-1680), Antônio Filipe Camarão (1600-1648), Henrique Dias (?-1662), Elias Herckman (1596-1644), Domingos Calabar (1609-1635), João Fernandes Vieira (1610-1681), Antônio Vieira (1608-1697) e Francisco Rabelo (? - 1647).

Os retratos definem alguns dos que são considerados como principais personagens emblemáticos da Guerra Brasílica. Não por acaso, a figura de Maurício de Nassau na base da obra, em uma posição de destaque adornado com grafismos em formas de volutas barrocas, entre dois ícones com símbolos de canhões e tulipas estilizadas, traz uma indicação desse personagem com uma figura central que sustentaram o conflito.

As insígnias e outros símbolos heráldicos na moldura fornecem um indicativo da amplitude e influências externas no conflito. Além dos escudos da Espanha e de Portugal, que fazem referência ao período da União Ibérica, Miranda também inclui em *NH* uma marca que representa a WIC, que era frequentemente utilizada nas bandeiras e estandartes da Companhia. Mas é a utilização dos brasões criados por Frans Post um dos pontos centrais de análise que direciona esse estudo. O desenho dessas marcas na criação de sua série gráfica constitui evidente demonstração do apuro na pesquisa histórica e artística que Miranda desenvolveu, criando com esses emblemas parte central das iconografias em suas gravuras sobre a resistência brasileira diante da Companhia no século XVII.

A leitura visual das insígnias, através do conhecimento dos símbolos gráficos heráldicos, tinham a utilidade de distinguir representações e comunicar visualmente em diferentes ocasiões. Esses símbolos eram decisivos na identificação e, muitas vezes, a leitura visual dessas insígnias era a única forma de comunicação nas distâncias oceânicas e terrestres, incluindo nas batalhas que estão associadas à temática representada na obra.

A moldura gráfica também exhibe em destaque no topo o título da obra com a figura de uma coroa, em referência heráldica à monarquia dos Países Baixos, que atuava juntamente com a WIC. Desenho semelhante dessa coroa aparece nos brasões de Miranda para as capitanias brasileiras sob domínio holandês.

À esquerda e pouco abaixo do título na moldura gráfica, há o brasão da coroa Portuguesa (Fig. 25), formado por um escudo de formato ibérico, com as figuras de

cinco escudetes, chamados de quinas, agrupados em cruz. No interior de cada um dos escudetes há cinco besantes em prata heráldica. Essas figuras rememoram as principais batalhas vencidas pelos portugueses na península ibérica e decisivas para a independência lusitana do domínio mouro e espanhol na região que se tornaria Portugal. Os desenhos dos brasões portugueses eram elaborados valorizando a estética visual, mesmo nos períodos em que decaíram em qualidade gráfica. Ao que recorda Abrantes:

As cartas de brasão quinhentistas — sejam elas de armas novas, de sucessão ou por certidão — são por via de regra esplêndidas obras de arte, pelo que se poderá dizer que o séc. XVI, embora corresponda ao início da decadência heráldica, é igualmente a época do seu apogeu artístico. Apogeu que até se reflecte bem claramente em muito numerosos monumentos líticos igualmente heráldicos (Abrantes, 1992, p. 56).

Figura 25 – MIRANDA, Nivalson. Escudo da coroa portuguesa, xilogravura, 1972-1993.



Fonte: Recorte de imagem do NH comparativa com brasão no *Livro do Armeiro Mor* (1509).

A figura que aparece ao lado do escudo português é a da Ordem de Cristo. A insígnia que a representava era composta por uma cruz branca no interior de uma cruz vermelha (Fig. 26). Foi criada por pedido direto do Rei Dom Dinis ao Papa João XXII e instituída em 1319 na bula papal *Ad ea ex quibus cultus augeatur*. Essa ordem foi responsável por estudar, planejar, financiar e empreender as grandes viagens marítimas portuguesas. Incentivaram o conhecimento em amplos campos de saberes, incluindo astronomia, matemática e meteorologia, e proporcionaram o desenvolvimento de tecnologias náuticas inovadoras para o período, fundamentais no início das grandes navegações. Era formada por nobres e influentes lusitanos que, além de visualizarem a possibilidade de ganhos com o comércio marítimo ultramar, pretendiam expandir a conversão de outras culturas à cristandade. As caravelas e naus portuguesas que cruzaram o oceano tinham estampadas e bem visíveis em suas velas essa marca. Foi essa insígnia que também figurou nas primeiras bandeiras utilizadas no Brasil.

Figura 26 – MIRANDA, Nivalson. Marca da Ordem de Cristo, xilogravura, 1972-1993.



Fonte: Recorte de imagem do NH, comparativa com iluminura do *Livro das Escrituras da Ordem de Cristo* (1560-1568)⁴⁴.

Também no topo da moldura gráfica, na parte central entre escudos e símbolos heráldicos, há a representação de uma bandeira que remete à WIC. A principal marca da Companhia apresentava caracteres na forma de um logotipo unificado e centralizado sobre a bandeira dos Estados Gerais Unidos (Fig. 27). Miranda utilizou uma variação específica dessa marca, com um desenho adotado por Maurício de Nassau, aproximadamente entre 1637-1644, formado por um monograma que simbolizava a administração do Conde para a Companhia no Brasil. Conhecida como bandeira da *Nova Holanda*⁴⁵. Esta é a versão que aparece nas gravuras de Miranda e na vinheta do frontispício em Barléu (1647). A WIC fez amplo uso das marcas na sua comunicação visual, ostentada nos estandartes dos navios e pelas tropas neerlandesas nos campos de batalha, entre outras diversas aplicações, incluindo estampa em florins brasileiros, demonstrando a vasta participação e o poder econômico da empresa na *Era de Ouro* dos Países Baixos.

Figura 27 – MIRANDA, Nivalson. Bandeira da WIC / GWC. 1972-1993. Xilogravura.



⁴⁴ Disponível em: <https://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/ordem-de-cristo/> . Acesso em 20 de jan. 2024.

⁴⁵ O termo *Nova Holanda*, no neerlandês *Nieuw Holland*, frequentemente associado para definir as fronteiras sob a empreitada da WIC no Brasil, também era utilizado pela Companhia, em sua vertente atuante no Oriente, a VOC, para se referir às terras atualmente australianas, durante a tentativa neerlandesa de estabelecer colônias também naquele território. A *Nieuw Holland* brasileira era parte do plano colonialista dos batavos que envolvia todo continente americano, como é percebido em Barléu (2005, p.47): “O comércio da Nova Holanda nem diminuía por derrotas sofridas pelos nossos, nem aumentava por vitórias dignas de nota. Os reinos do Peru e do México e todas as regiões que se estendem para o Ocidente ofereciam oportuna matéria para a guerra. As partes boreais e austrais do Atlântico eram guardadas por naus e esquadras, que iam e vinham conforme as circunstâncias. O terror inspirado pelo nome batavo invadira todas as ilhas setentrionais da América – Hispaniola, Cuba, Jamaica e Porto Rico.”

Fonte: Recorte de imagem do *NH*, comparativa com símbolo no frontispício de Barléu (1647).

O brasão espanhol, visto no topo à direita, (Fig. 28) representa o reino de Aragão, que existiu de 1164 a 1707. O campo do escudo é composto por nove faixas verticais, intercalando cinco faixas de ouro e quatro faixas de vermelho. A parte superior da insígnia é adornada com uma coroa real que simboliza a Coroa castelhana, em referência a um dos reinos centrais daquela região que deu origem à Espanha. O reino de Aragão dominava áreas na costa do mediterrâneo incluindo regiões da Itália. As cores em faixas desse brasão estão representadas na atual bandeira da Espanha e compõem um dos quartéis que formam o brasão oficial espanhol.

Figura 28 – MIRANDA, Nivalson. Escudo da coroa espanhola, 1972-1993. Xilogravura.



Fonte: Recorte de imagem do *NH*, comparativa com brasão do *Livro do Armeiro Mor* (1509).

Do lado esquerdo do escudo espanhol é representada uma bandeira com a Cruz de Borgonha (Fig. 29), utilizada como símbolo da Espanha entre 1506-1701, incluindo nas colônias hispânicas. Representa a cruz de Santo André na cor vermelha sobre um fundo branco, e os ásperos galhos sobre os quais o santo, patrono de Borgonha, foi crucificado. O símbolo foi instituído por Filipe I em homenagem à sua esposa, Joana I de Castela. Seu uso representando a Espanha foi interrompido em 1785, pelo rei Carlos III, devido às semelhanças com a bandeira inglesa. A insígnia continuou em uso na marinha espanhola, e até 1843 era adotada como bandeira de guerra em mar e terra.

Figura 29 – MIRANDA, Nivalson. Bandeira Cruz de Borgonha, xilogravura, 1972-1993.



Fonte: Recorte de imagem do *NH*, detalhe da bandeira em imagem de Barléu (1647), prancha Nº 44.

4.4 GRAVURAS DA SÉRIE *NORDESTE HOLANDEZ*

Para uma melhor apresentação da leitura visual das imagens de *NH*, elas serão divididas em subseções de acordo com o brasão ou símbolos heráldicos presentes nas obras. Serão apresentadas utilizando os títulos que acompanham as imagens no catálogo da Pinacoteca da UFPB, que também podem ser visualizadas no sítio eletrônico da instituição⁴⁶.

Embora as cenas de *NH* criadas por Miranda não exibam amplas paisagens, como as observadas nos trabalhos de Post, o artista paraibano expressa uma espacialidade longínqua nos cenários, com economia de figuras humanas e retratos de personagens isolados, provocando um sentimento de separação contemplativa e desolada posterior aos conflitos. São complementadas pelos brasões que indicam os locais das mesmas regiões representadas nas ilustrações de Barléu.

As cenas nas gravuras de Miranda retratam áreas do litoral e da várzea, as construções fortificadas e fazendas, elementos que são característicos do seiscentismo brasileiro retratado nas paisagens de Post. Diante desses mesmos espaços do Nordeste do século XVII observados nas obras dos dois artistas, Miranda destaca a representação da resistência brasileira contra a Companhia holandesa.

Mesmo se apropriando da cultura visual produzida pelos nassovianos, o artista paraibano cria com sua temática histórica um discurso visual próprio. Miranda apresenta personalidades daquele momento, produzindo retratos documentais semelhantes ao gênero de imagens de outro influente artista nassoviano, Albert Eckhout. Apesar dos personagens retratados terem destaque central na mensagem visual do tema apresentado, em todas as cenas da série orbitam imagens dos brasões de Post, o que faz desses emblemas eixo central iconográfico que guia e unifica o discurso visual nas gravuras.

Os brasões de Post, além da função de insígnias cartográficas, trazem referências sobre as paisagens econômicas, geográficas, sociais e geopolíticas vividas naqueles momentos e representativas daqueles espaços. Essas imagens envolvem contextos históricos que precisam ser compreendidos pelo espectador

⁴⁶ Fonte: <http://www.ccta.ufpb.br/pinacoteca/contents/material/pinturas/nivalson-miranda>. Acesso em 10 nov. 2024.

para que as obras de ambos os artistas sejam percebidas em sua amplitude de significados, ao que pode ser aplicado o conceito de cultura visual utilizado pelo pesquisador Daniel de Souza Leão Vieira:

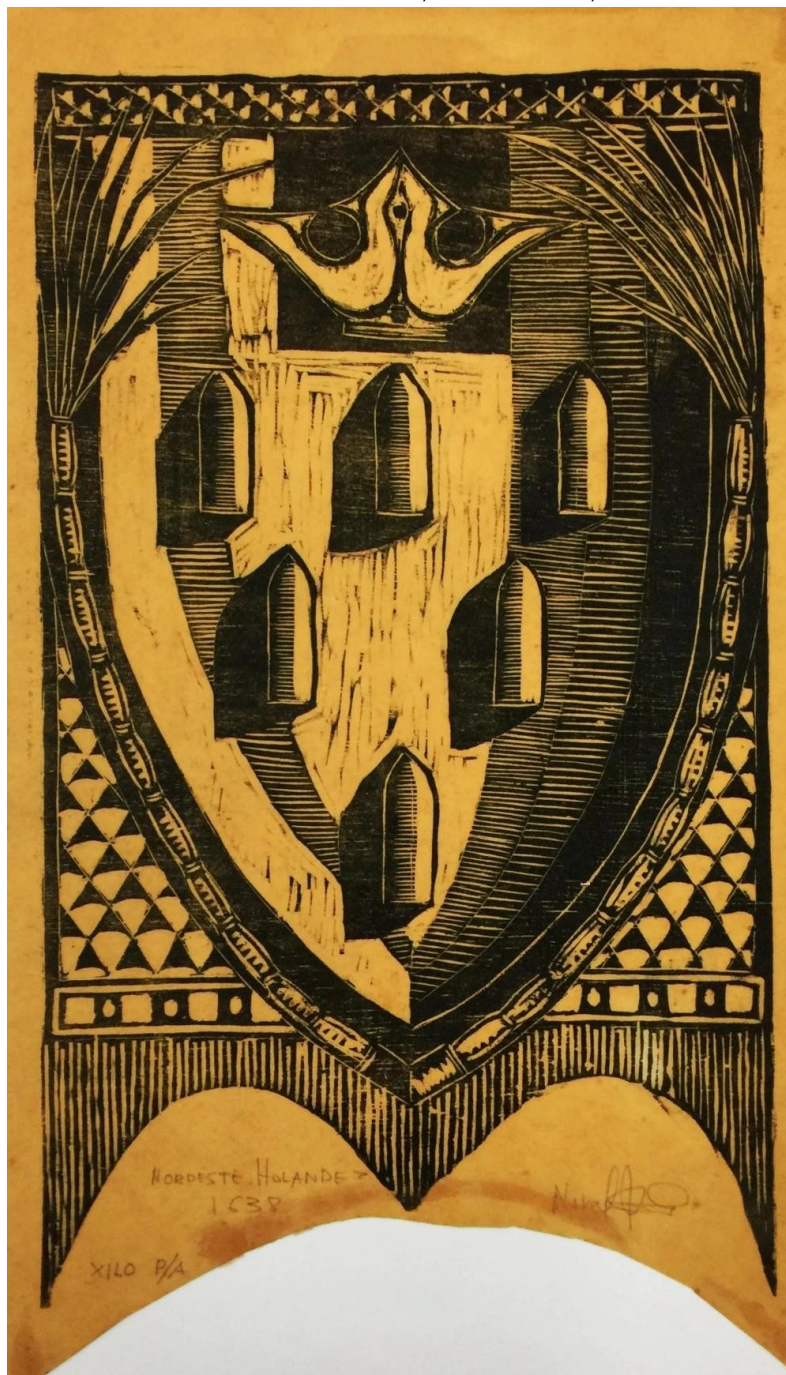
Ao analisar as imagens que Frans Post executou para João Maurício, devemos considerar que o significado não está intrínseco nelas, mas no processo de significação que se estabelece por um espectador que as olha. Processo esse que é mediado pela relação desse espectador com a cultura visual de seu tempo. E por cultura visual, entendemos não só o conjunto formado por um repertório de imagens, mas sobretudo pelas maneiras com que esse repertório é sistematizado e acessado através de um imaginário, ou seja, um sistema estruturado de valores. Portanto, torna-se necessário levar em conta o contexto histórico de recepção a essas imagens (Vieira, 2010, p. 160).

Essas criações gráficas com os brasões, marcas que facilitam e reforçam a comunicação visual, estão repletas de significados iconológicos que se cruzam entre as vivências, as poéticas, e as produções de artistas de diferentes épocas para a construção dos inúmeros significados e funções das Artes Visuais. Desse modo, a iconografia heráldica que aparece em imagens criadas por Post também figura em vários dos trabalhos de Miranda. Uma das obras principais deste artista paraibano, a série *NH* traz em suas gravuras mais do que o discurso intelectual e uma rememoração didática sobre o tempo e seus acontecimentos; ela consegue aproximar visualidades na perspectiva da História da Arte e representa a própria história do artista paraibano encantado pelos brasões.

Nas páginas seguintes, as imagens de *NH*, divididas e agrupadas em seis subseções, estão organizadas segundo o critério de identificação da região representada, brasões e títulos das obras. Desse modo, a divisão dos itens foi organizada diferenciando as insígnias que identificam a região da Paraíba, de Itamaracá, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco, de Alagoas/Sergipe e outros símbolos heráldicos vistos ou referenciados nas imagens.

4.4.1 Brasão da Paraíba

Figura 30 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638, s/d. Xilogravura sobre tecido, 50 x 28,9 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 69.

A gravura de Miranda que apresenta o brasão da Paraíba na forma de estandarte (Fig. 30) utiliza elementos heráldicos referentes à insígnia desenhada por Frans Post (Fig. 31), conservada no Museu Britânico. Observam-se as cinco formas cônicas que representam os cinco pães de açúcar. Contudo, o conjunto da obra de

Miranda se diferencia do objetivo da criação desses símbolos como marcas de dominação da WIC no Brasil, fazendo a obra do artista paraibano se assemelhar a uma apropriação intelectual dos brasões nassovianos para a produção de um discurso autoral próprio. Desde a contextualização da temática da obra até o redesenho estilizado dos brasões, Miranda busca demonstrar a resistência e a vitória locais diante da Companhia neerlandesa. Assim, em *NH* essas marcas simbolizam a expulsão da WIC dos mesmos locais representados nas insígnias que, ironicamente, haviam sido criadas por desígnio de Maurício de Nassau para demarcar as áreas dominadas pelos holandeses.

Figura 31 – POST, Frans. Paraíba, 1645. Desenho sobre papel, 33 x 51 cm. Museu Britânico, Londres, UK.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-90-13. Acesso em 10 de jul. de 2025.

Miranda redesenha esse brasão em um estandarte que faz lembrar os conceitos regionalistas e heráldicos do Movimento Armorial. O brasão por ele elaborado é flanqueado por ramos de cana-de-açúcar que delimitam o campo do escudo em um formato franco. Sob o brasão, o estandarte apresenta grafismos geométricos que alternam em um padrão triangular, criando a sensação de textura entremeada que pode fazer recordar as fibras trançadas do artesanato regional,

comum entre itens ameríndios e camponeses locais. Acima do brasão, Miranda incluiu uma coroa estilizada e simétrica desenhada com linhas curvas, repleta de movimento com formas que se assemelham aos adornos de antigas fachadas em barroco tropical, complementando a estética regional no estandarte.

Diferente da maioria das imagens de *NH*, nessa gravura Miranda parece não ter incluído o seu monograma NM, formado pelas letras iniciais do seu nome e sobrenome. Sua autoria aparece em assinatura cursiva na direita inferior da obra. Outras informações manuscritas vistas à esquerda na base do estandarte, “Nordeste Holandez 1638 Xilo P/A”, identificam que a xilogravura foi impressa como prova do artista. O ano de 1638 no título da obra possivelmente faz referência específica ao ano de criação dos brasões pelo governo nassoviano (Barléu, 2010).

Outras duas gravuras (Fig. 32 e 33) de *NH* apresentam o brasão da Paraíba compondo uma cena central com o que parece ser o retrato de um dos principais e mais emblemáticos personagens da resistência brasileira contra as tropas da WIC, o paraibano Vidal de Negreiros⁴⁷. Na moldura gráfica ele também está representado na primeira figura icônica à esquerda, com demais símbolos heráldicos e outros personagens retratados que ampliam e unificam a apresentação temática e narrativa nas gravuras.

⁴⁷ André Vidal de Negreiros foi um dos líderes centrais na luta contra a invasão holandesa no Brasil. Nasceu no engenho São João, na cidade de Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa. Em 1924, apresentou-se como voluntário para lutar ao lado das tropas da União Ibérica na libertação da Bahia, que foi completada um ano após a primeira ocupação da WIC no Brasil (15BIMTz, 2021, p. 15).

Figura 32 – MIRANDA, Nivalson. Parahyba do Norte, 1993. Xilogravura sobre papel, 71 x 39 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 72.

Figura 33 – MIRANDA, Nivalson. Paraíba, s/d. Xilogravura sobre papel, 44 x 26 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 69.

A mesma cena do brasão paraibano ao lado do personagem retratado é vista em outra impressão de prova do artista (Fig. 33), em uma versão sem a moldura gráfica. A imagem mostra o personagem visto frontalmente, com o rosto em perfil parecendo olhar diretamente para o brasão da Paraíba visto à direita da imagem. Traz consigo suas armas de combatente, uma lança e uma espada, e está em uma

área plana cercada à direita por uma estrutura de madeira, com um pequeno estandarte triangular hasteado acima destas paliçadas. No canto inferior direito da composição está gravada a sigla de autoria do artista, NM. Abaixo da impressão estão escritas as informações “Xilo P/A Paraíba” acompanhadas da assinatura de Miranda.

Nestas gravuras de Miranda que retratam um personagem em uma paisagem com estruturas de madeira e com o Brasão da Paraíba (Fig. 32 e 33), não é possível determinar o local exato que é representado nessas imagens, podendo se tratar de um espaço próximo à Fortaleza de Santa Catarina. Além do fato de esta fortaleza ter sido um dos principais locais dos combates durante a invasão da Companhia, alguns detalhes na cena colaboram com essa interpretação.

O controle da Paraíba passava pela conquista das fortificações portuguesas que defendiam o acesso pelo mar à entrada do principal rio desta capitania. Essas fortalezas aparecem registradas na gravura (Fig. 34) em Barléu (2005). No detalhe desta gravura (Fig. 35), está a Fortaleza de Santa Catarina, renomeada durante a ocupação holandesa para Margarida, em homenagem à irmã de Maurício de Nassau (Barléu, 2005, p. 98). Um hornaveque ⁴⁸ é visto à direita na imagem, juntamente com paliçadas e outras estruturas defensivas em madeira erguidas próximas à muralha do forte, semelhantes àquelas vistas na gravura feita por Miranda.

⁴⁸ Estrutura elevada e protegida, que avançava a partir da muralha, com o objetivo de ampliar a defesa da fortificação principal.

Figura 34 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Forte de Cabedelo, 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Autoria atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 28.

Figura 35 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Forte de Cabedelo (detalhe), 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 28.

Na época dos ataques holandeses, a muralha da Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, ainda não era muito alta (Barbosa, 1985, p. 118) e era erguida de terra batida e paliçadas (Silva, 1646, p. 181). Sobre a primeira tentativa holandesa de conquista da Paraíba, no dia 6 de dezembro de 1631, Laet, um dos acionistas diretores do conselho da Companhia, descreveu nos *Annaes da WIC* o Forte de Cabedelo durante a invasão:

No mesmo dia aprisionaram um portuguez, o qual informou que na vespera, quando os nossos deram desembarque, estavam na praia uma companhia de castelhanos e quatro de *portuguezes*, cada uma forte de 70 ou 80 homens, e uns 600 ou 700 *indios*; e que, havia dous mezes, vieram duas companhias de castelhanos, os *quaes* trouxeram 8 canhões de bronze, atirando 16 libra de ferro, que foram montados no forte de *Cabedello*. No mesmo forte estavam montados 18 canhões pesados, a saber: aquelles 8 de bronze e 10 ferro, atirando cada um balas de 10 libras, não sendo, geralmente, o forte guarnecido senão por 30 homens; dentro não existiam outras casas, a não ser a de *polvora*, ainda por acabar; a muralha ainda tinha 30 palmos de altura e o parapeito 8; não possuia fossos, e era feito ele paliçadas cheias de terra e quadrangular (Laet, 1667, p. 299-300).

As paisagens e os personagens nas cenas centrais das gravuras de *NH* parecem evocar momentos após o fim das batalhas contra a WIC, com as figuras humanas aparentando semblantes inexpressivos ou reflexivos, em paisagens quase sempre amplas e solitárias, esvaziadas de outros indivíduos, com perspectivas ou planos com profundidades distanciadas. As cenas representam localizações e personagens independentes que se interconectam através das marcas heráldicas para as referências das capitânicas brasileiras durante a Guerra Brasílica.

A Paraíba foi fundada como capitania real através de iniciativa e esforços diretos da corte portuguesa, diferente de outras que ficaram sob cuidados de particulares. O brasão da Paraíba criado por Maurício de Nassau destaca a excelente qualidade da produção de açúcar nesta capitania, embora ela contasse com menos engenhos do que Pernambuco. Durante esse período, uma das principais dificuldades para o desenvolvimento da região foi apresentado por Brandão (2010, p. 67): a sonegação e o descaminho na comercialização do açúcar paraibano que dificultavam o financiamento de novos empreendimentos locais. Brandão completa afirmando que muitos senhores de engenhos escolhiam ampliar seus lucros contrabandeando o açúcar paraibano para a vizinha capitania de Pernambuco, que era de um particular.

O brasão da Paraíba visto em *Rerum per octennium in Brasilia* (Fig. 36) também é citado por Luz (2005, p. 108), que parte dos relatos de Barléu para descrever essa insígnia formada por “seis pães de açúcar, porque ali se produzia o melhor deste produto”. O autor de *Símbolos do Brasil* também recorda que Portugal inicialmente não tinha a prática de atribuir brasões criados especificamente para identificar as regiões brasileiras, frequentemente adotando como símbolos as insígnias da Ordem de Cristo, o brasão da Coroa portuguesa ou os armoriais hereditários.

Figura 36 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Brasão e paisagem da Paraíba, 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 27.

Após a tomada da região pelos neerlandeses, o capitão da WIC, Elias Herckman, foi colocado como um dos administradores designados pela Companhia para governar a Paraíba. Ele também aparece entre os retratados na moldura gráfica de *NH*. Enquanto esteve na Paraíba, Herckman realizou expedições rumo ao sertão, acompanhado por soldados batavos, guias locais e nativos tapuias que se

aliaram aos neerlandeses, coletando e descrevendo diversas observações feitas em suas viagens exploratórias pela região. Em seus relatos, ele comentou sobre a etimologia indígena que nomeia o principal rio da região e que é responsável por dar nome à própria capitania:

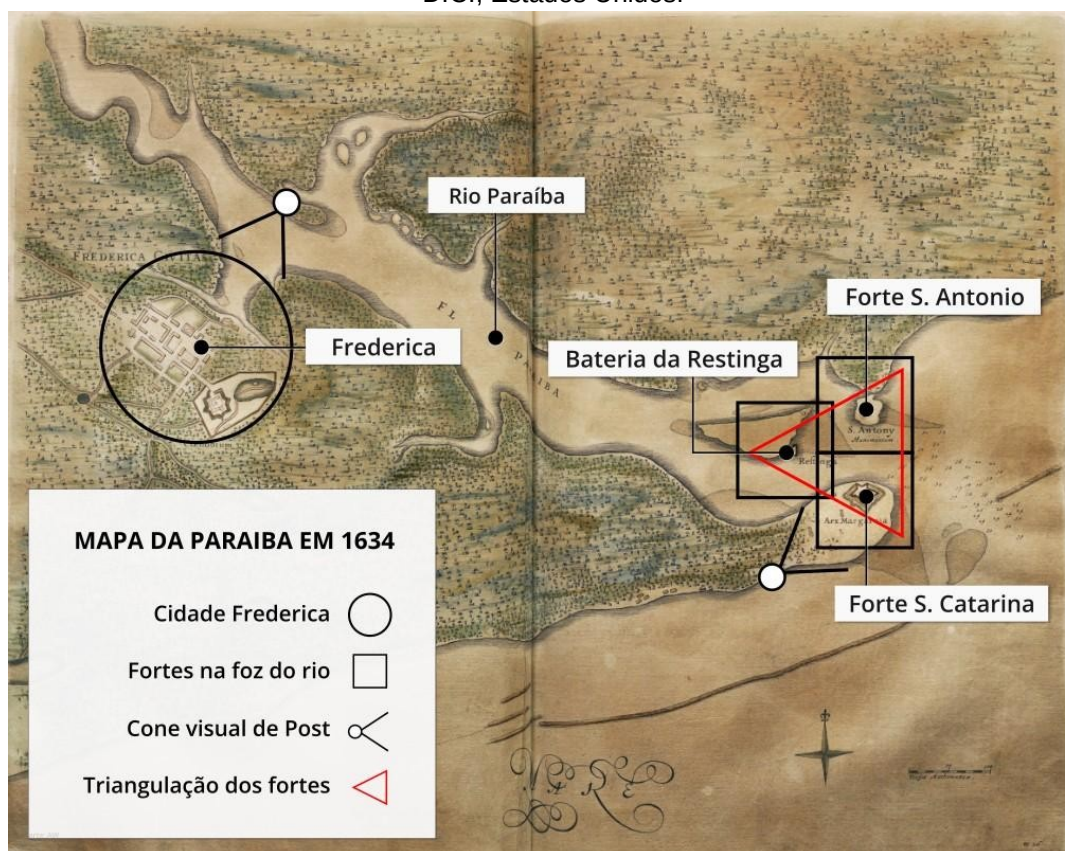
Essa região ou capitania tem o nome de *Parahyba*, que é uma palavra *barbara*, ou melhor *brazilica*, significando um mar corrompido, uma *água má*, outrossim um *porto mau para se entrar*, e, segundo explicam as pessoas mais versadas nessa língua, quer dizer “um porto sinuoso, cuja entrada é má”; pois *Pára* quer dizer rio ou porto com uma curva, e *yba* significa mau, donde se segue que esse rio, o maior da região, tira o seu nome da *bocca* ou entrada sinuosa que tem, e por sua vez a região tira o seu nome do rio, que se chama *Parahyba* (Herckman, p. 239-240).

Entre os muitos apontamentos que Herckman fez sobre a Paraíba, ele também descreveu a paisagem em que a cidade de Frederica mais se revelava aos viajantes que chegavam pelo rio e observavam as construções entre a vegetação circundante. É curioso notar que a imagem registrada por Frans Post (Fig. 33), com vista da cidade e da entrada do porto fluvial do Varadouro, se assemelha à descrição feita por Herckman, que registrou:

Ella está circundada pelo bosque, e não *póde* ser vista por quem se *aproxima* senão quando se está *nella*, excepto se *si sobe* ou desce o rio, porque, em se chegando á *boca* ou entrada da bahia chamada Varadouro, se *póde a vistar* perfeitamente o convento de S. Francisco e alguns edifícios do lado *septentrional* (Herckman, 1886, p. 249).

Os pontos de vista que Post utilizou para criar as gravuras com paisagens da Fortaleza de Santa Catarina (Fig. 34) e da cidade de Frederica (Fig. 36) podem ser indicados no mapa da região daquele período, feito por Marcgraf (Fig. 37). Os dois símbolos de formato cônico que foram adicionados ao mapa, um na margem norte do Rio Paraíba e o outro próximo à foz do rio, indicam o cone visual utilizado por Post para registrar a vista do porto da cidade de Frederica e da Fortaleza em Cabedelo. Essas paisagens foram produzidas para serem atrativas para o público e publicitar as conquistas de Maurício de Nassau para a Companhia, com uma função documental nas gravuras em Barléu (1647), acompanhadas de descritivos textuais semelhantes a infográficos. O brasão assumia a função de marca simbólica cartográfica que complementava e ressaltava a identificação da região.

Figura 37 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Mapa da Paraíba (adicionado marcações), 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). Barléu, 1647. Washington D.C., Estados Unidos.



Cartografia de Georg Marcgraf. Obra atribuída a Frans Post. Edição digital do autor sobre a gravura. Fonte do mapa: Barléu, 1647, prancha Nº 26.

Sobre a conquista da Paraíba pela WIC, outra gravura que representa a região (Fig. 38), feita por Matthäus Merian, fornece um panorama dos combates locais durante a invasão holandesa. Nesta imagem, são mostrados detalhes do desembarque naval das tropas da Companhia durante os combates decisivos da tomada do Forte de Cabedelo e da capital paraibana. Entre as várias batalhas ocorridas na região, foi decisiva a participação de Vidal de Negreiros para a liberação da Paraíba do domínio da WIC (Barléu, 2005; Varnhagen, 1879).

A gravura de Merian detalha a posição de acampamentos e baterias de artilharia durante o cerco às fortificações defensivas na foz do Paraíba, a movimentação das naus e da infantaria para a tomada da cidade e do porto fluvial, entre outros eventos. No detalhe desta obra (Fig. 39), a Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, é representada protegida por linhas defensivas entrincheiradas que protegiam os combatentes da resistência do fogo dos canhões e do avanço dos soldados batavos contra a Fortaleza.

Figura 38 – MERIAN, Matthäus. Cidade e fortaleza da Parayba no Brasil, c.1639. Calcogravura aquarelada. Deutsche Digitale Bibliothek, Berlin, Alemanha.



Abbildung der Stadt und Vestung Parayba in de Landschaft Brasilia⁴⁹. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>. Acesso em 10 nov. 2024.

Figura 39 – MERIAN, Matthäus. Cidade e fortaleza da Parayba no Brasil (detalhe), c.1639. Calcogravura aquarelada. Deutsche Digitale Bibliothek, Berlin, Alemanha.

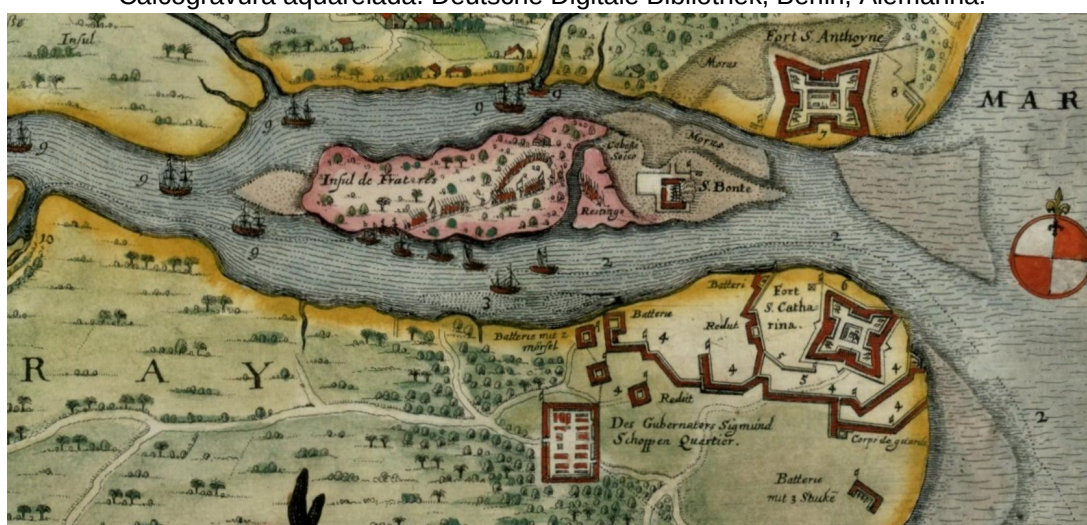


Abbildung der Stadt und Vestung Parayba in de Landschaft Brasilia. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>. Acesso em 10 nov. 2024.

⁴⁹

Tradução do alemão: Ilustração da cidade e fortaleza da Parayba na paisagem do Brasil.

Sousa e Varnhagen (1879, p. 18) detalham a fundação da capitania, demonstrando a necessidade de construções e povoamentos na região com ênfase na indústria do açúcar, “pois é ali terra capaz para isso, onde se podem fazer muitos engenhos de *assucar*”. Recordam também relatos daquela época, anteriores à investida da WIC, alertando que o “[...] rio Parahyba é *mui necessario fortificarse*”. O destaque da produção dos engenhos de açúcar, como indústria associada à consolidação e ao desenvolvimento da capitania, estava visível no brasão desenhado por Post, no qual Miranda se inspirou para criar várias imagens com referências nessa insígnia.

O dia 5 de agosto de 1585 marca a fundação de *Filipéia de Nossa Senhora das Neves*, primeira cidade da capitania, acompanhada da construção de casas de pedra e um porto às margens do Rio Paraíba. Nesse período também se expandia no Brasil a produção do açúcar, especialmente no Nordeste brasileiro. Brandão, contemporâneo e conterrâneo desses acontecimentos, destacou o potencial dessa da região para essa indústria em seu livro *Diálogos das Grandezas do Brasil*:

Sabeis em quanto é rica que com só uma cousa vos representarei sua riqueza, a qual é que há um homem nobre particular neste Brasil, morador na Capitania da Paraíba, o qual, com não possuir mais de um só engenho de fazer açúcar, ousou prometer a todas as pessoas que fizessem casa na cidade, que então de novo se fabricava, sendo de pedra e cal de sobrado a vinte mil réis por cada morada de casas, e a dez mil réis, se fossem térreas; e assim o cumpriu por muito tempo, com se haverem alevantado muitas moradas, sem disso se lhe conseguir algum proveito mais do desejo que tinha de ver aumentar a cidade. E tratou mais (como sair com isso) de fazer a casa da Santa Misericórdia da própria cidade, cousa de grandíssimo custo pela grandeza e nobreza do edifício do templo, que tem já quase acabado; e assim, com este exemplo, me quero passar a tratar da terceira cousa, com que os moradores deste Estado se fazem ricos, com tirarem dela muito proveito, que é o pau do Brasi. (Brandão, 2010, p. 175).

Na época da descrição acima, feita por Brandão, a Paraíba possuía cerca de 20 engenhos, quantidade bem menor do que os 121 existentes na capitania vizinha de Pernambuco (Brandão, 2010, p. 192). Mas a Paraíba já demonstrava elevada capacidade nessa indústria, sendo escolhida pela WIC como um dos alvos

prioritários desde o início da invasão. O representante comercial da Companhia e também artista visual, Johannes Nieuhof, ao conhecer a Paraíba destacou a economia açucareira da região e relatou que a produção comercial da Capitania consistia em “açúcar, pau-brasil, tabaco, peles, algodão, etc. A cana de açúcar desenvolve-se aí admiravelmente” (Nieuhof, 1942, p. 56).

Diante das fortificações e combatividade dos moradores da capitania, as tropas da WIC enfrentaram obstinada resistência local durante as três tentativas de desembarque e controle dos fortes e da cidade. Durante a invasão da WIC, em conturbados momentos ante os intensos combates, a população paraibana precisou adotar a estratégia de terra arrasada. Diante do avanço das tropas batavas, os moradores eram obrigados a incendiarem os engenhos e as plantações, destruindo também o açúcar já produzido e armazenado nos galpões para embarque no porto, além de inutilizar os maquinários e a infraestrutura urbana, de modo a dificultar os lucros da Companhia e a ocupação das tropas da WIC. Eventos tumultuosos que ficaram relatados nas cartas de Vidal Negreiros e de Fernandes Vieira.

E assy deixaraon tudo, dizendo, que como estauon deliverados a morrer, que se algum delles visse Flamengo em suas casas, fazendas e terras naon querion que elles nunca jamais pudessem lograr cousa alguma. Que os moradores, da Capitania de Parahyba, e Goyana, (em haver tido tempo de seren aduertidos dessa nossa boa inclinação, e clemencia, e perdaon pello pouco que há que fomos chegados a essa terra) por ordem e mandado de V.S como tenos há informado levando consigo mulheres, filhos, escravos, gado, e todo o mais que podia levar, largarom as sobreditas duas Capitancias, queimando primeiro, e pondo em cinsa seus engenhos, e casas, e atolando toda a fábrica, e materiaes necessarios de tal sorte, que só as terras ficaraon (Silva, 1646, p. 8).

Relatos que foram publicados por Richshoffer, soldado da WIC que participou dos primeiros combates durante a invasão do Brasil, demonstram as violências das táticas de guerra territorial e econômica que não poupavam as cidades nem a população local. Quando não podiam se apoderar dos seus alvos, as tropas mercenárias tinham ordens dos comandantes para incendiar casas e engenhos. “Causamos ao inimigo grandes prejuízos, queimando-lhe várias casas, muito *assucar* e o engenho” (Richshoffer, 1887, p. 135). Todo o período de combate esteve repleto de episódios similares aos relatados por Richshoffer e outros autores envolvidos no conflito. Entre as várias violências estão massacres de comunidades inteiras, muitas vezes potencializados por intolerância religiosa.

O paraibano Vidal de Negreiros conheceu diretamente os cenários de destruição provocados pela invasão da WIC desde a primeira tentativa neerlandesa de tomada do Brasil, na Bahia, em 1624. Participou das guerrilhas locais para vencer as tropas da Companhia durante as duas tentativas de invasão. Tornou-se um ator central em momentos decisivos do conflito, liderou a reconquista do Maranhão e em seguida participou da libertação da Paraíba, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco e outras regiões que estavam sob domínio da WIC (Varnhagen, 1876, p. 171-181). Feitos que o tornaram um retrato da resistência brasileira nas vitórias contra as tropas da Companhia durante o Brasil holandês.

4.4.2 Brasão do Rio Grande do Norte

Figura 40 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638, s/d. Xilogravura sobre tecido, 56 x 29 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p.70.

Para o brasão da capitania do Rio Grande do Norte (Fig. 40), Miranda utilizou a figura de uma ema sobre as águas de um rio, semelhante ao emblema original visto em *Rerum per octennium in Brasilia* (Fig. 41). Contudo, no brasão desenhado na forma de estandarte por Miranda, ele adicionou mais detalhes nesta heráldica. No campo inferior do escudo em formato franco, o artista paraibano incluiu o desenho de pequenos peixes nas faixas ondulantes que representam as águas do rio, alternados entre o padrão claro e escuro das ondas. Por trás da figura da ema, desenhada de perfil em pose austera, o pescoço com curvas esguias e as patas simetricamente alinhadas, o artista adicionou um campo esquartelado dividido em xadrez. Esse campo é composto por dois quadrantes em negro, opostos a dois quadrantes preenchidos com padrões geométricos com fechamentos circulares, semelhante às formas côncavas de alguns objetos e adornos que eram utilizados pelos tapuias e outros autóctones locais.

Figura 41 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Rio Grande do Norte, c. 1645-1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 30.

O Forte dos Reis Magos, uma das primeiras construções feitas pelos portugueses na região, foi tomado pelos holandeses durante a invasão. A construção aparece em destaque na paisagem registrada por Post, vista na imagem com o brasão do Rio Grande do Norte (Fig. 41). O forte e a região foram assim descritos por Brandão (2010) e por Barléu (2005):

Em princípios de 1598, Mascaranhas chegou com sua esquadra em frente do Rio Grande e desembarcou no pontal do Recife, que fica ilhado, à foz do rio, onde começou a construir o forte chamado dos Reis, talvez porque se principiasse a 6 de janeiro (Brandão, 2010, p. 97).

Assentada sobre um rochedo, debruça-se sobre o rio, cingida por um muro de pedra bastante alto e provida de artilharia contra toda a violência, sendo assim difícil o aproximar-se dela e possível o defendê-la com pequeno presidio. Quando ainda pertencia ao partido real, chamava-se o Forte dos Três Reis Magos. Adotando-se agora para ele a denominação de Forte de Ceulen, passou simultaneamente para o poder e recebeu o nome do conselheiro holandês (Barléu, 2005, p. 96).

A ema é uma ave típica do Brasil, foi comparada pelos viajantes ao avestruz africano pela semelhança no porte, velocidade e agilidade. Mas apesar das semelhanças físicas e de atributos que causam admiração, são espécies distintas. Naquela época, as terras do Rio Grande do Norte eram povoadas por grande número de emas, assim sendo a imagem desta ave escolhida por Maurício de Nassau como símbolo heráldico daquela região.

O redesenho do brasão feito por Miranda inclui, na parte inferior do campo, figuras ondulantes alternadas em contraste claro e escuro que formam, juntamente com o desenho de pequenos peixes no interior das faixas, um padrão visual fluido e repleto de vida. O escudo no estandarte é ladeado com figuras de pequenas folhas e frutos arredondados, trazendo na base a figura de uma coroa. Por trás do escudo, é aplicado um padrão gráfico com textura formada por finas linhas verticais escuras e dois discretos pequenos círculos simetricamente posicionados em cada uma das pontas bipartidas do estandarte. Uma coroa estilizada está posicionada em frente à base do escudo. Abaixo do estandarte foram adicionadas as informações escritas “Nordeste Holandez 1638 Xilo P/A” e a assinatura do artista.

Figura 42 – MIRANDA, Nivalson. Rio Grande do Norte⁵⁰, 1993. Xilogravura sobre papel, 70 x 39 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 71.

⁵⁰ Essa gravura consta no portal virtual e na publicação da Pinacoteca da UFPB com o título de “Fortaleza de Santa Catarina - Cabedelo”. Contudo, o brasão na arte indica a capitania do Rio Grande. O que levanta a hipótese de que a obra possa representar uma cena nas muralhas da fortaleza dos Reis Magos, em Natal, RN.

Figura 43 – MIRANDA, Nivalson. Rio Grande do Norte, s/d. Xilogravura sobre papel, 45,7 x 26,3 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 68.

Nas gravuras com o brasão do Rio Grande do Norte (Fig. 42 e 43) a cena central traz um personagem que possivelmente representa Felipe Camarão. Ele é retratado com adornos indígenas e algumas vestimentas em estilo europeu da época, com destaque para o uso de um adereço cristão que traz consigo passando

pelo ombro. Ele também utiliza um colar com motivos geométricos, semelhante aos adornos ameríndios. Com a mão esquerda traz diante de si um mosquete, está agachado em posição de defesa e vigília no que aparenta ser um posto de observação sobre uma estrutura de pedra. Ele olha diretamente para o espectador da imagem, e indica com a mão direita a entrada de uma nau nas águas vistas ao longe no segundo plano da paisagem, provavelmente a Foz do Rio Potengi, com a silhueta da margem oposta na linha do horizonte. Na versão da cena com a moldura, o desenho dessa embarcação está mais oculto. Na parte inferior esquerda da cena, está impressa a sigla NM, iniciais do nome do artista. Abaixo da composição central foram adicionadas nas gravuras as informações escritas “Xilo P/A Rio Grande do Norte”, seguidas da assinatura de Miranda.

A cena da gravura descrita acima parece representar o alto da muralha do forte dos Reis Magos, ou forte *Ceulen*, como foi renomeado pelos neerlandeses, após o conquistarem, com o nome de um dos principais comandantes da Companhia responsáveis pelo ataque e tomada do local. Muitas imagens que se inspiravam no registro do *Forte Ceulen* criado por Post circulavam em diferentes versões no século XVI, com o brasão apresentando no listel o nome da região em latim, *Fluvius Grandis*. Na paisagem deste forte vista em Barléu, figuram indígenas auxiliando o desembarque na praia de um pequeno grupo de soldados batavos. A tomada da região pela WIC foi assim descrita por um dos mercenários da Companhia:

Anno 1631 – Dez'bro: Tenente-Coronel Steyn-Callenfels e Major Berstedt, fortes de 19 companhias, em 14 navios, e chegamos, a 27, em frente ao Rio Grande. Como não podessemos saltar bem junto ao forte, (d'onde nos receberam desagradavelmente com tiros de canhões), fomos desembarcados um pouco abaixo d'elle, e alli passamos a noute, sahindo varias partidas em reco nhecimento, tanto contra o forte como em todas as outras direcções (Richshoffer, 1897, p.130-131).

A representação dos autóctones revela também outro aspecto dos combates naquele período, quando nativos brasileiros de grupos adversários guerreavam entre si por diferentes motivos, que podiam variar entre disputas por territórios ou diferenças étnicas e culturais. Durante a guerra iniciada com a invasão da WIC, esses grupos foram cooptados pelas metrópoles europeias a participarem dos conflitos através de alianças com as nações estrangeiras. As metrópoles colonialistas também os auxiliaram com o fornecimento de armas de fogo e apoio

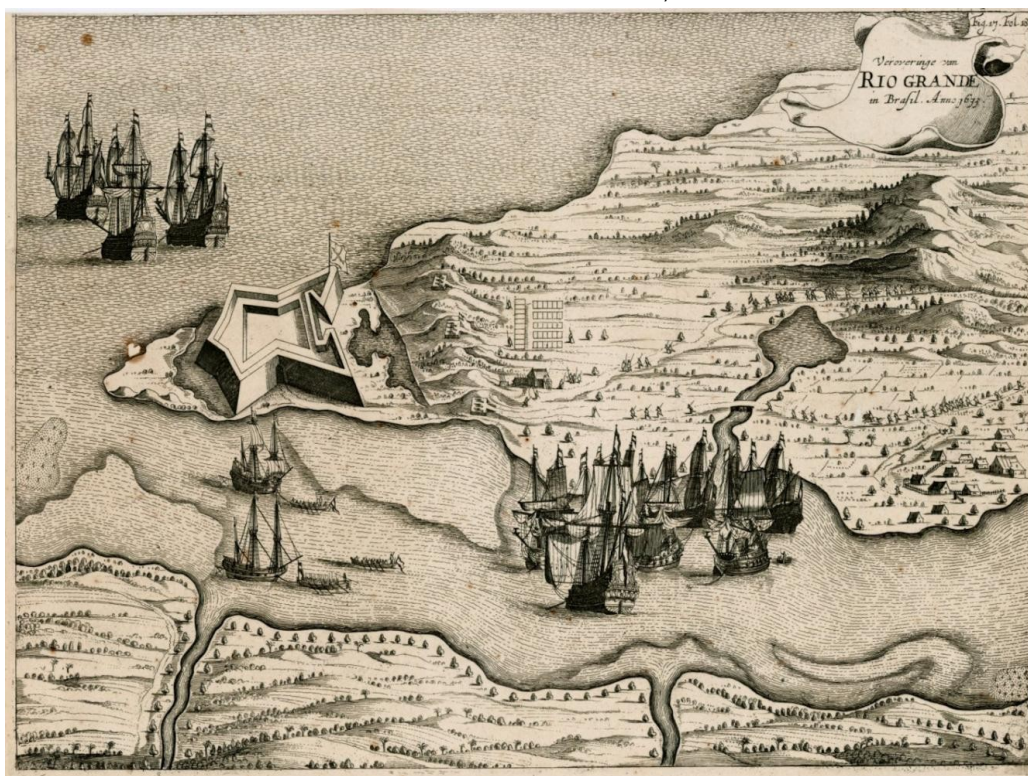
para reforçar as guerras em antigos conflitos ameríndios mantidos entre grupos autóctones rivais.

As tropas de indígenas arregimentados pelos europeus se tornaram peças de grande auxílio nas políticas colonialistas e beligerantes. Esses grupos, sob a influência da cultura das metrópoles estrangeiras, adotaram os costumes e o proselitismo religioso, entre outros meios de influência e controle da região pelas metrópoles. O que se tornou um dos mecanismos de sectarismo e divergências entre a população brasileira para inflamar disputas travadas entre grupos locais, de modo a facilitar a divisão e dominação do Brasil, como ficou demonstrado nos embates entre Felipe Camarão e Pedro Poti⁵¹.

Semelhante ao que ocorreu em outras importantes batalhas daquela época, diferentes artistas produziram imagens sobre os acontecimentos da invasão holandesa para o público do seiscentismo. A gravura *Verovering van Rio Grande in Brazilië – 1633*, (Fig. 44) também representava a tomada de Natal e da Fortaleza dos Reis Magos, com uma reprodução semelhante dessa imagem incluída por Miranda em seu livro *Sertão Monumental* (2009). Essa gravura do Forte de Natal o inspirou a produzir um painel com azulejos pintados (Fig. 45) com o brasão e a cena da invasão da região, em exibição na Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo. Isso demonstra como o tema seguiu presente em demais trabalhos do artista após as imagens de NH.

⁵¹ As cartas entre Felipe Camarão e Pedro Poti, oponentes entre si e defensores cada qual de uma das metrópoles beligerantes, demonstram como a questão da dominação cultural, sobretudo o credo, influenciou o engajamento dos dois líderes tribais autóctones. Felipe combateu ao lado de Vidal de Negreiros e Henrique Dias nos montes Guararapes, onde foi gravemente ferido, falecendo um mês após o combate, em agosto de 1648, no Arraial de Bom Jesus. Em reconhecimento a sua bravura e dedicação, recebeu condecoração de "Cavaleiro da Ordem de Cristo" e de "Capitão-Mor de Todos os Índios do Brasil". A 7ª BIMTz "Filipe Camarão" homenageia essa personalidade histórica na resistência brasileira. Em 2012, pela lei Federal de 12.701, seu nome foi incluído no livro de Heróis da Pátria, o Livro de Aço.

Figura 44 – Anônimo. *Verovering van Rio Grande in Brazilië*⁵² – 1633, c. 1649 - 1651. Calcogravura. Museu Nacional dos Países Baixos, Amsterdã.



Fonte:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/3067983--petterdantas/rio-grande/objecten#/RP-P-OB-79.396.0> . Acesso em 10 nov. 2024.

Figura 45 – MIRANDA, Nivalson. Mapa do Rio Grande do Norte, c. 2000. Azulejaria vitrificada, 50 x



Fotografia do autor, 2024.

⁵²

Tradução do neerlandês: *Travessia do Rio Grande no Brasil*.

4.4.3 Brasão de Itamaracá

Figura 46 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638, s/d. Xilogravura sobre tecido e papel, 55 x 32 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 71.

O brasão de Itamaracá redesenhado por Miranda (Fig. 46) traz em destaque a figura de um cacho de uvas sobre folhas de parreira, símbolo originalmente planejado durante o governo nassoviano para representar a fertilidade do solo local, propício ao cultivo de frutas e de outros produtos do campo que abasteciam as capitanias circundantes. No desenho feito por Frans Post (Fig. 47), posteriormente adaptado para a gravura vista em Barléu (Fig. 48), apresenta no campo do brasão

três figuras de cachos de uvas. Miranda diferencia seu desenho ao optar por destacar esse símbolo em uma única figura central, um grande cacho de uvas sobre as folhas de parreira, estampando o campo de um escudo em formato português.

Figura 47 – POST, Frans. Itamaracá, 1645. Desenho sobre papel, 34 x 51 cm. Museu Britânico, Londres, UK.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-90-9 . Acesso em 10 de jul. de 2025

Figura 48 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Itamaracá, 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



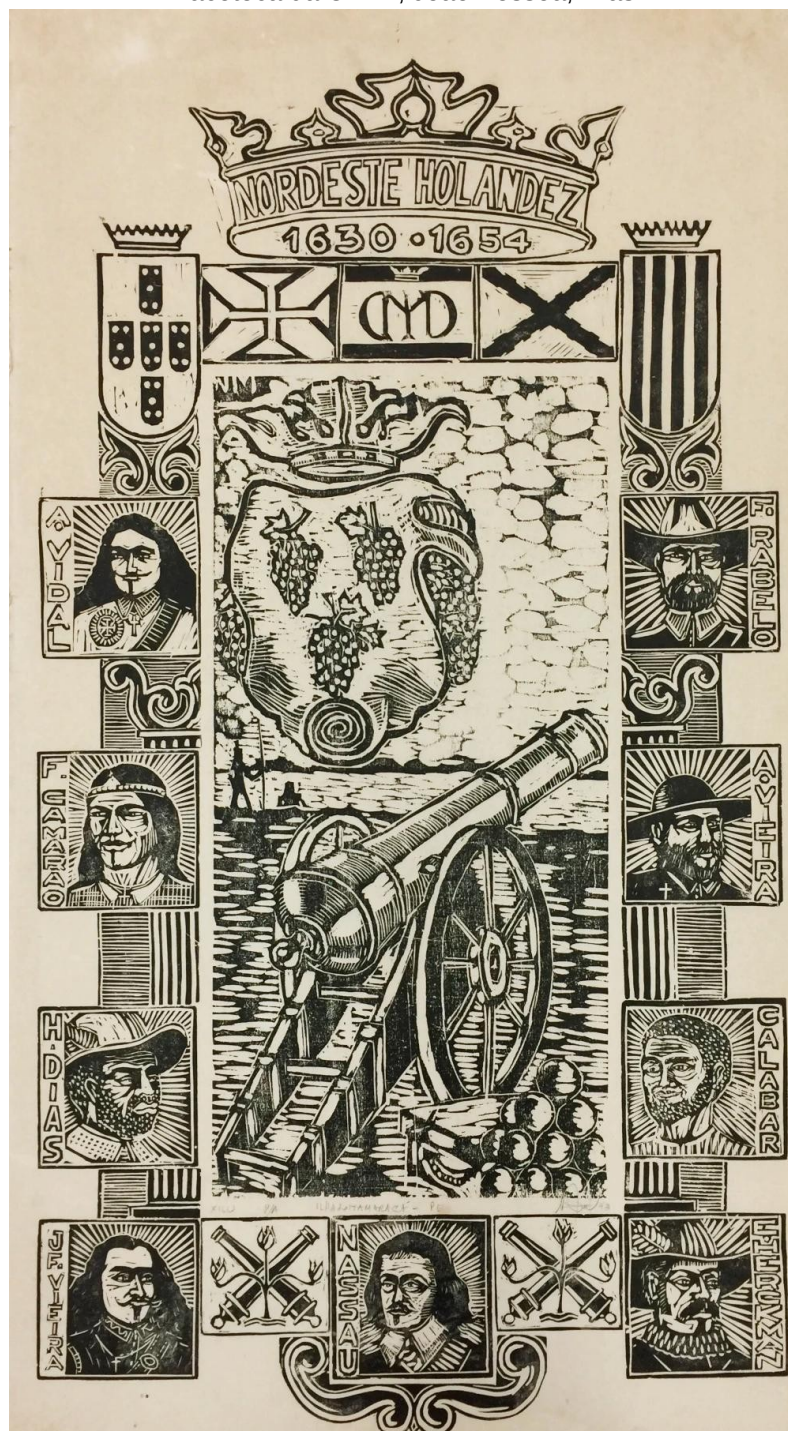
Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 18.

Os padrões gráficos na estampa por trás do escudo parecem sugerir texturas semelhantes às observadas em cordas e artesanatos feitos com fibra vegetal, a exemplo dos artigos e cestos trançados que faziam parte de itens utilitários ameríndios ou camponeses. O semicírculo com folhas de parreiras reforça o significado vinícola e a produção agrícola das uvas representadas no campo do escudo. Outros padrões geométricos aparecem no estandarte com um visual mais abstrato. Na parte superior há formas quadriculares alternadas em xadrez de roxo e negro. Na bifurcação inferior, é representada uma textura com pequenas formas frutadas de esferas roxas e brilhantes, combinadas com figuras triangulares semelhantes às setas e ponteiros de objetos autóctones.

Essa gravura difere das outras da série por estar colorida, com uso do roxo destacando a figura heráldica dos frutos, o escudo e os padrões gráficos com que o artista compôs o estandarte. O verde é utilizado nas folhas por trás das uvas, no contorno da base e na coroa no topo do brasão. Abaixo da impressão foram

adicionadas as informações escritas “Nordeste Holandez 1638 Xilo P/A” e a assinatura do artista.

Figura 49 – MIRANDA, Nivalson. Ilha de Itamaracá – PE, 1993. Xilogravura sobre papel, 71 x 35 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 72.

Figura 50 – MIRANDA, Nivalson. Itamaracá, s/d. Xilogravura sobre papel, 43 x 23 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 70.

O brasão de Itamaracá, com o desenho semelhante ao modelo nassoviano, aparece representado no alto e à esquerda nas cenas das gravuras feitas por Miranda (Fig. 49 e Fig. 50), com a composição da paisagem apresentando em

destaque uma peça de artilharia do seiscentismo, rebocável sobre uma estrutura com duas rodas. Esse modelo de canhão podia ser utilizado na defesa de área ou transportado para o apoio de fogo durante os combates de infantaria para a tomada de outras posições. O ponto de vista na cena é localizado por trás e na diagonal da retaguarda do canhão, semelhante à posição assumida pelos artilheiros. À direita da arma, estão representados obuses esféricos empilhados, próximos a uma caixa feita de madeira com alças de corda, utilizado no transporte de munição de artilharia.

O canhão está posicionado em uma superfície próxima ao litoral da Ilha de Itamaracá, em uma margem separada pela região de água, frente a outras terras vistas mais ao longe com a silhueta de montes. Na margem próxima, aparece à esquerda, na linha média da cena, o perfil de duas figuras humanas. Uma delas está em pé segurando um objeto semelhante a um arco ou uma lança, tendo ao seu lado outra figura humana vista da metade superior, oculta pelo que parece ser o declive do terreno. Através dos contornos dessas formas não é possível definir se são observadas de costas ou de frente para o visualizador da cena, nem a qual grupo pertencem, contudo, parecem representar ameríndios.

Também na esquerda superior, Miranda incluiu a sigla NM identificando a sua autoria. Abaixo da composição central aparece escrito a lápis “Xilo P/A Ilha de Itamaracá-PE”, com a assinatura do artista e o ano de criação. A posição geográfica representada na gravura, de frente às águas e nas margens da região de Itamaracá, faz recordar o registro em imagem feito por Frans Post para a obra de Barléu (1647).

A arma da artilharia foi amplamente utilizada pelas nações beligerantes, durante o Renascimento, como elemento decisivo nas batalhas de cerco e na destruição das fortificações que protegiam as cidades. Esses dois elementos, as fortalezas e os canhões, se tornaram símbolos representativos dos espaços disputados entre as metrópoles colonialistas do século XVII, notadamente em regiões coloniais. Não por acaso, Miranda usa os ícones de duas peças de artilharia cruzadas na base da moldura gráfica da série, adornadas à frente com um ramo tripartite de tulipas.

Juntamente com as fortificações, ou até mais do que elas, as peças de artilharia foram elementos decisivos nas manobras de combate e defesa durante as guerras por disputas regionais. Miranda apresenta nesta cena a arma artilhada como um dos personagens centrais do conflito. A figura da arma de artilharia, também presente na vinheta do frontispício da obra de Barléu, é apresentada como símbolo

representativo e um dos elementos determinantes nos acontecimentos comunicados no discurso visual de Miranda.

Situada entre as capitanias de Pernambuco e Paraíba, a região de Itamaracá era também considerada estratégica pelos acessos fluviais utilizados no transporte do açúcar produzido nos engenhos da região, assim como pela logística com os campos férteis que produziam os mantimentos disputados e necessários a ambos os lados do conflito. Na ilha de Itamaracá foi edificado, por ordem de Maurício de Nassau, o Forte Orange, expandindo o controle marítimo na região e o domínio da foz do rio, que também garantia a navegação e o acesso até às áreas próximas de Igarassu.

4.4.4 Brasão de Pernambuco

Figura 51 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638. s/d. Xilogravura sobre tecido, 47,9 x 40,4 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p.71.

No emblema de Pernambuco (Fig. 51), Miranda utiliza a figura central da heráldica desenhada por Frans Post (Fig. 52), marca também utilizada para

simbolizar a cidade sede do governo da WIC no Brasil, erguida na Ilha de Antônio Vaz, que recebia o nome do próprio Maurício de Nassau: Mauritsstadt, ou Cidade Maurícia. No escudo em formato ibérico é retratada uma personagem feminina, em referência a Olinda e à origem do nome desta cidade, que até a invasão holandesa era a Capital de Pernambuco. Ela é vista de pé e de frente para o observador, com uma coroa sobre seus longos cabelos. Com o rosto de perfil, se mira em um espelho que traz na mão esquerda. Do lado direito, segura um ramo de cana de açúcar, símbolo das riquezas da região pernambucana. Por trás dela está representada a ilha de Antônio Vaz, com a silhueta do palácio de Friburgo, na metade horizontal direita do escudo.

Figura 52 – POST, Frans. Mauritiopolis, 1645. Desenho sobre papel, 34 x 102 cm. Museu Britânico, Londres, UK.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1928-0310-90-18 . Acesso em 10 de jul. de 2025.

A região de Pernambuco e Olinda, representada na heráldica criada por Post, foi assim descrita por Brandão e Barléu:

Está situada em oito graus e dois terços da parte do sul da Linha Equinocial. Chama-se a principal vila do seu distrito, onde concorre e se ajunta todo o comércio, Olinda, nome que lhe deram seus primeiros povoadores, depois que desco briram de um alto, onde está situada, a formosa vista que campeia, a qual pela exagerarem por tal disseram Olinda (Brandão, 2010, p. 73).

A câmara de Pernambuco tinha por insígnias uma virgem mirando-se num espelho e como enlevada pela sua formosura, e empunhando uma cana sacarina, escrito o nome da cidade de Olinda. Com tal emblema significa-se a beleza e a riqueza da região. (Barléu, 2005, p. 128).

Sobre o palácio de Friburgo, construído com projeto de Pieter Post encomendado por Maurício de Nassau, assim descreveu Barléu:

O palácio por ele construído (chamava-se Friburgo, isto é, cidadela da liberdade) tem duas torres elevadas, surgindo do meio do parque, visíveis desde o mar, a uma distância de seis a sete milhas, e servem de faróis aos navegantes. Uma delas, tendo no topo uma lanterna e jorrando sua luz nos olhos dos nautas, atrai-lhes a vista para si e para o forte da costa, indicando-lhes a entrada segura e certa do porto. De cima delas descortinam-se, de um lado, as planícies do continente e, de outro, a vastidão dos mares, com os navios aparecendo desde longe (Barléu, 2005, p. 178).

A composição da figura feminina, na heráldica criada por Miranda, usa um longo vestido que se encontra e mistura com as águas do mar na cena em segundo plano. Podendo recordar a representação de Iemanjá, divindade relacionada às águas e cultuada no sincretismo de credos com influência africana. Essa leitura poderia mostrar um discurso de Miranda abrangente e plural, que parte das visualidades criadas por Post para elaborar concepções visuais próprias, utilizando influências e linguagens visuais que, embora tenham origem europeias, possibilitam recriar significados e representações com a idiosincrasia multiétnica própria do povo brasileiro e a diversidade cultural da identidade regional.

Sobre a barra do vestido da mulher está a figura de uma coroa. Logo abaixo, em uma borda em semicírculo sob a base do escudo, são representadas outras quatro coroas menores em uma sequência horizontal. Estas coroas podem fazer referência a *Nova Holanda* e às principais capitanias do Brasil holandês. O topo do estandarte é adornado com uma fita decorada com detalhes circulares. Dois cortantes que descem pela lateral do escudo, semelhantes aos que descortinam um espetáculo, formam a bifurcação na base do estandarte.

Figura 53 – MIRANDA, Nivalson. Pernambuco. 1993. Xilogravura, 70 x 39 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 72.

Figura 54 – MIRANDA, Nivalson. Pernambuco, s/d. Xilogravura sobre papel, 45 x 24 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 68.

Nas gravuras de Miranda com o brasão de Pernambuco e um personagem em primeiro plano (Fig. 53 e 54), a cena parece representar uma paisagem defronte à ilha de Pedro Vaz, no Recife, fazendo recordar a imagem na obra de Barléu (Fig.

55) que mostra o palacete de Nassau, o *Vrijburg*⁵³, ou *palácio de Friburgo*. A localização geográfica representada nas gravuras de Miranda é reforçada pelo que parece ser a representação deste palácio nassoviano, uma construção com a característica arquitetônica das duas torres, vista como uma silhueta ao longe na cena, na margem oposta no segundo plano, abaixo do brasão pernambucano.

Figura 55 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Friburgo. 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 38.

O detalhe da paisagem de Pernambuco com as construções realizadas por Maurício de Nassau faz recordar a empreitada urbanística imaginada por ele, que planejou de acordo a experiência neerlandesa erguer a capital da *Nova Holanda* nas terras baixas e alagadiças na foz do Capibaribe. Construções que desapareceram ao longo dos séculos como uma visão fugaz entre as cinzas do conflito e do tempo, semelhante a uma ilusão refletida sobre as águas e marés inconstantes das guerras.

⁵³ Traduzido do neerlandês como Cidade (*burg*) Livre (*Vrij*). O local também abrigava um jardim botânico, zoológico, observatório astronômico, gabinete de curiosidades e coleção de artes do Conde.

A sigla NM aparece no canto superior esquerdo da cena como a marca autoral do artista. Abaixo da gravura há as inscrições escritas a lápis “Xilo P/A Pernambuco”, seguidas da assinatura de Miranda e do ano de criação da obra.

Nas cenas de *NH* com o brasão pernambucano, o personagem retratado em primeiro plano parece ter um semblante abatido, vestindo traje militar de época e utilizando sobre a cabeça um elmo do modelo *morion*. Ele poderia ser a representação aleatória de um dos muitos combatentes que foram tragados por aquela guerra. Contudo, comparando as características visuais do personagem com um dos retratos na moldura gráfica, os detalhes da barba, o tipo do elmo mais comum entre as tropas da União Ibérica, se sugere a hipótese do representado ser Francisco Rabelo. Combatente da União Ibérica, ele nasceu em data desconhecida na cidade de Goiana, em Pernambuco. Teve entre suas ações de maior destaque o ataque ao governador da WIC na Paraíba, em 1636, no engenho Espírito Santo⁵⁴, em batalha assim descrita por Elias Herckman:

Por parte do rei o capitão dos Portuguezes era Francisco Rebello que cêrca de seis semanas antes, na noite de 14 de Outubro, assaltou de improviso o Snr. Ipo Eysens, director desta Capitania, no engenho Espírito Santo, e o matou e a alguns dos seus, fazendo a outros prisioneiros (Herckman, 1886, p. 253).

O combatente retratado por Miranda está com os olhos cerrados e parece exaurido pela guerra. Um dos principais nomes da guerrilha brasileira naquele conflito, Rabelo infligiu duros golpes nas tropas da Companhia, até perder a vida nos campos de batalha, em 1647. Na gravura de *NH*, com o Palácio de Friburgo ao fundo, parece um paradoxo irônico que a sede de um governo administrado por um humanista e erudito, contudo um aristocrata senhor da guerra, tenha servido para organizar e ampliar a máquina da invasão militar da WIC.

Outro importante personagem relacionado à Pernambuco é o comerciante e senhor de engenho João Fernandes Vieira, filho de portugueses e vindo ao Brasil em 1620, que aparece no quarto retrato à direita na moldura gráfica (Fig. 53).

⁵⁴ Em homenagem às ações de Rebelinho nas batalhas contra os neerlandeses, os moradores do engenho Espírito Santo erigiram duas capelas, a Capela de N. S. do Perpétuo Socorro, e a Capela de Nossa Senhora da Batalha, na região do atual município de Santa Rita, na Paraíba. Rabelo também participou da recaptura de Porto Calvo (1636). As ações de guerrilha perpetradas pelo capitão Rebelinho foram decisivas na Guerra Brasílica. Rabelo foi morto em um combate contra as tropas de Sigismundo de Schkopp, general da WIC, em agosto de 1647, na Ilha de Itaparica. fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=447422&view=detalhes>. Acesso em 10 de jun. de 2025.

Durante a invasão, ele se tornou intendente e cobrador de impostos da WIC. Barléu (2005, p. 129) cita os rendimentos dos engenhos pernambucanos obtidos por Fernandes Vieira no valor de 26.000 florins. Ele se utilizou da sua aproximação com a Companhia, e da liberdade de circulação que a sua posição permitia, para se tornar informante e articulador da resistência brasileira em batalhas decisivas contra à WIC.

A *Cidade Livre* erguida por Maurício de Nassau, assim como os brasões nassovianos, foram naquele período símbolos de uma empreitada colonialista para subjugar regiões e populações, objetivando primeiramente atender os lucros de uma das primeiras Companhias acionistas transnacionais. Na cena da gravura de Miranda (Fig. 54), o personagem volta as costas à paisagem com o palácio ao fundo e, desta maneira, se distancia daquele que era mais um conflito orquestrado por senhores da guerra estrangeiros interessados na fortuna. A mulher que paira no brasão acima dele se observa distraída em um espelho e traz consigo a figura da cana-de-açúcar, símbolo daquele momento de uma das maiores riquezas da região e que tanto despertou a cobiça colonialista, refletindo uma das muitas marcas e histórias que podem ser lidas e rememoradas em *NH*.

Um elemento que diferencia as duas cenas com o brasão de Pernambuco está na bandeira holandesa com o monograma GWC, com figuras de coroas sobre a marca comercial da Companhia e sobre o brasão pernambucano. Essa bandeira reforça a ideia de que em Pernambuco estava a sede central do governo da WIC no Brasil, especificamente na ilha de Antônio Vaz, no palácio de Friburgo, visto no segundo plano da gravura.

É possível que Miranda tenha optado por excluir a bandeira da GWC na cena que utiliza a moldura gráfica para não repetir essa figura, uma vez que ela está também representada no alto da moldura. A exclusão dessa bandeira pode ter ocorrido também para reforçar que o personagem visto na cena não era um integrante da WIC, e sim uma referência à figura de Rabelo, que perdeu a sua vida nos enfrentamentos contra a Companhia.

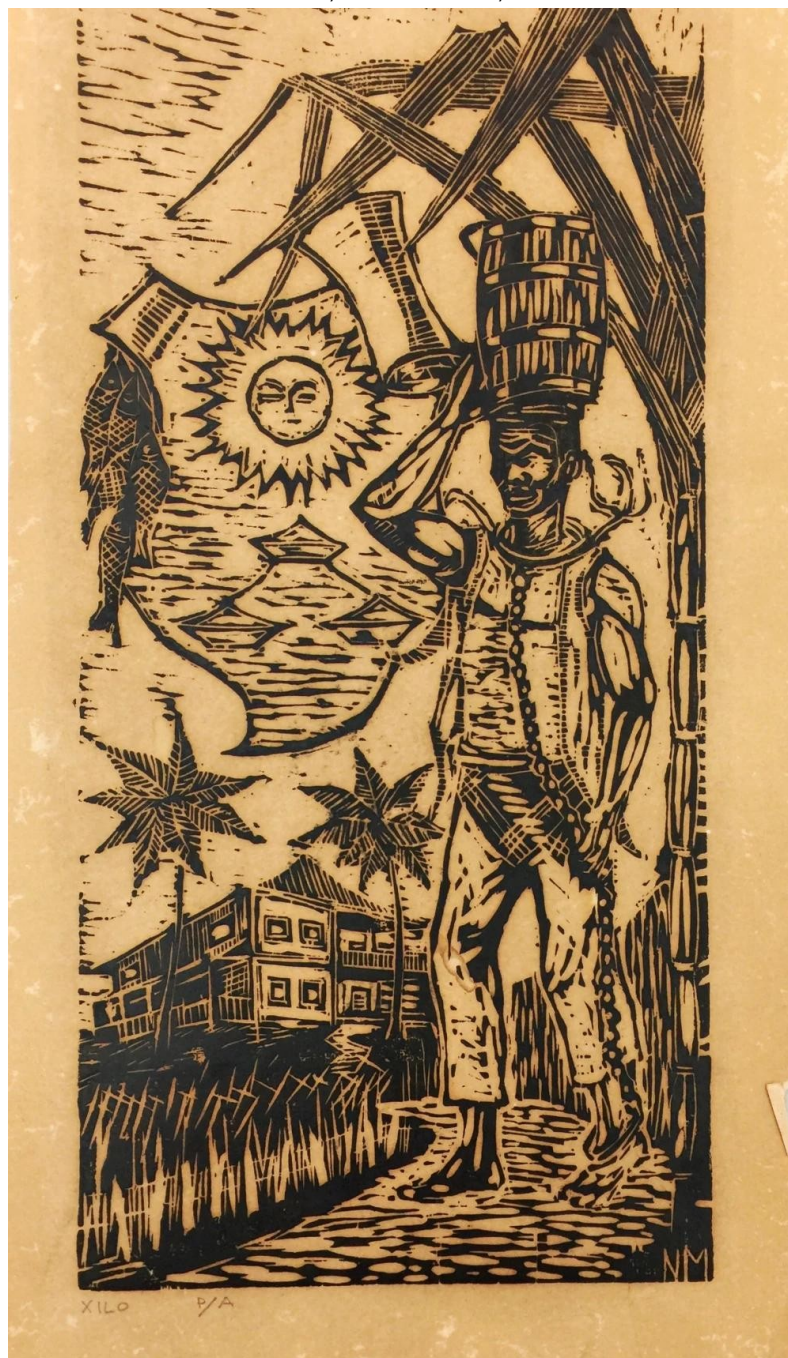
4.4.5 Brasão de Sergipe

Figura 56 – MIRANDA, Nivalson. *Alagoas ad Autrum*. 1993. Xilogravura sobre papel, 71 x 39 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 71.

Figura 57 – MIRANDA, Nivalson. Sem título, s/d. Xilogravura sobre papel, 45,5 x 43,7 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 70.

Nas gravuras de *NH* com o brasão de Sergipe (Fig. 56 e 57), a cena é formada pela combinação do emblema da capitania ao lado da figura de um escravizado, acorrentado com grilhões que o prendem dos pés ao pescoço, usando roupas rústicas em trabalhos no campo. O retratado poderia ser uma referência a Henrique Dias, combatente negro que formou um dos terços da resistência brasileira (Varnhagen, 1871, p. 64). Ele pode também simbolizar anonimamente um dos

muitos *Henriques*, como eram conhecidos os combatentes negros do terço de Henrique Dias, ou de todos que foram forçados ao trabalho no sistema mercantilista a partir das grandes navegações. Essa imagem possibilita análises semelhantes às desenvolvidas em *Nordeste* por Freyre (Freyre, 2013, p. 266), com reflexões críticas sobre o período escravocrata associado ao colonialismo açucareiro.

Na parte direita e inferior da cena central aparece a sigla *NM*, incluídas abaixo as informações manuscritas “Xilo P/A”, com uma das gravuras sendo nomeada de “Alagoas ad Austrum”⁵⁵, acompanhada da assinatura do artista e do ano de criação. Talvez o uso do emblema de Sergipe e menção à Alagoas reflita a proximidade e ocupação das duas regiões durante aquele período. Também notando que nenhuma paisagem na obra de Barléu (1647) utiliza o brasão de Sergipe⁵⁶, com esta insígnia aparecendo apenas na imagem do frontispício e nos versos na poesia de Nassau na introdução do livro. Contudo, o sol heráldico deste emblema auxilia a compor a cena ensolarada que enfatiza o penoso trabalho sob o clima escaldante a que é forçado o trabalhador no campo. Outra possibilidade seria que o título dado à obra seja reflexo do esvaziamento de Sergipe durante os conflitos daquele momento, bem como da presença de muitos quilombos na região de Alagoas, entre eles o de Palmares, também mencionado por Nassau (Barléu, 2005), transformando o local em símbolo de resistência dos escravizados contra os colonizadores. Alencastro recorda que o comércio escravo era disputado entre as duas metrópoles do conflito:

Boa parte dos 3 mil escravos vendidos no Novo Mundo pelos holandeses entre 1623 e 1637, incluindo os primeiros africanos desembarcados na América do Norte, eram presas que os holandeses arrancavam não das praias africanas, mas dos barcos portugueses capturados no alto-mar (Alencastro, 2000, p. 190).

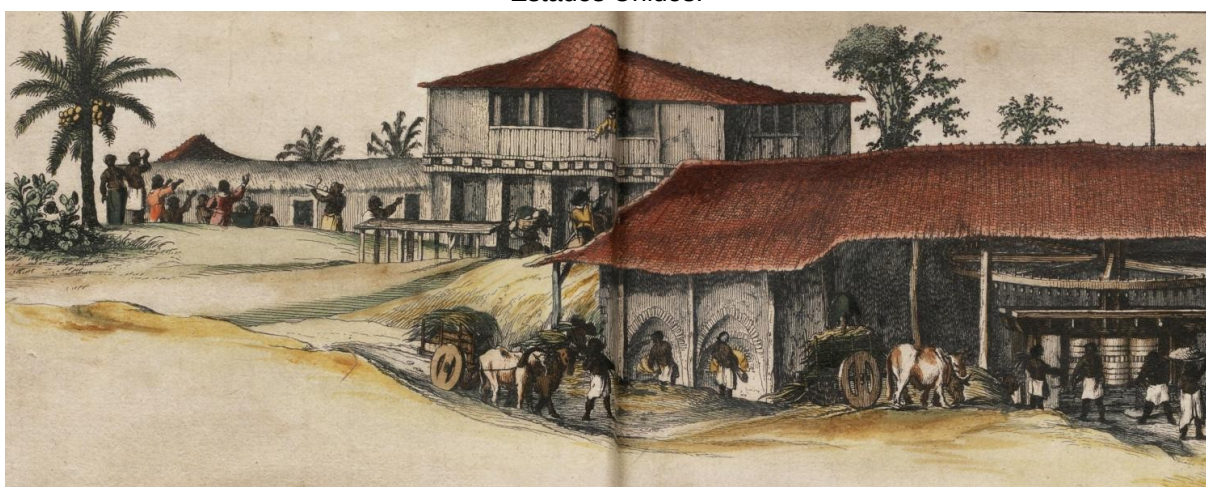
Nas duas gravuras de Miranda, o sol heráldico do brasão parece se integrar à composição da cena para enfatizar o trabalho escravo exaustivo sob o sol nordestino nas fazendas coloniais. No segundo plano no horizonte, há a figura de uma construção de dois pavimentos vista entre coqueiros. Esta estrutura

⁵⁵ Na gravura em Barléu com o brasão de Alagoas e paisagem da região, o listel apresenta os dizeres “*Alagoas ad austrum*”, o que pode ser entendido como *Alagoas para o Sul*. O título da obra de Miranda pode ser uma referência a essa imagem, tendo o artista optado por “*austrum*” com o sentido de *outro*, propondo uma cena mais livre e crítica através da troca de termos e símbolos.

⁵⁶ Não há na obra de Barléu uma gravura específica representando a paisagem de Sergipe acompanhada do brasão. A província de Sergipe era habitada, como as demais antes da invasão, mas havia se tornado naquele momento terra arrasada. O brasão foi criado apenas como símbolo da conquista, porém com o deslocamento dos habitantes para o sul de Alagoas ou regiões próximas.

arquitetônica, com guarda-corpo em ripas verticais de madeira, recorda o tipo de construção representada por Frans Post em uma das vinhetas que ilustram a obra de Barléu (Fig. 58), mostrando o complexo fabril que reunia a casa do senhor de engenho ao centro; mais à frente e à direita é visto o trabalho dos escravizados no transporte da cana para o forno e o maquinário durante a fabricação do açúcar.

Figura 58 – POST, Frans (desenho); BROSTERHUYZEN, Jan van (gravura). Vinheta (detalhe), 1647. Calcogravura aquarelada, 45 cm (fol.). *Rerum per octennium in Brasilia*. Washington D.C., Estados Unidos.



Obra atribuída a Frans Post. Fonte: Barléu, 1647, prancha Nº 3.

Essa mensagem visual de rememoração crítica contra os sistemas segregatórios e exploratórios encontra eco na citação que Nivalson fez em homenagem ao abolicionista José do Patrocínio, durante o discurso de posse do artista no IHGP. As formas de exploração e os resultantes conflitos rurais ainda eram observados sob novos formatos na contemporaneidade de Miranda. Muito tempo após aquele momento histórico retratado na gravura, se manteve um mecanismo de acúmulo de fortunas e poder para um pequeno grupo, através do controle com condições desumanas impostas contra muitos indivíduos. Séculos depois, a maioria da população ainda é forçada a lutar por melhores condições salariais e de igualdade. O sistema de controle se modificou para operar com os grilhões invisíveis da moderna exploração mercantil, mas que se mantiveram em semelhante lógica e lastro do praticado pela WIC e demais modelos colonialistas. Sistemas que, em sua origem, visualizaram as riquezas de uma colônia e a sua população como instrumentos de companhias transnacionais esquematizadas para privilegiar as metrópoles e os lucros de acionistas estrangeiros.

Na época retratada em *NH*, indivíduos que muitas vezes eram escravizados, ou mesmo os libertos, foram levados nos sabores da guerra e dos sistemas colonialistas, à amarga escolha de lutar por uma das metrópoles europeias. A participação desses nos combates pode ter ocorrido por diferentes motivos. Alguns por imposição em troca da própria sobrevivência e liberdade, mas outros atraídos pela aventura e ambição de alcançar, em meio às violências das disputas, certo prestígio e recompensas dos colonizadores, mesmo que em ataques contra outros semelhantes. A exemplo da contratação de algumas tropas mercenárias formadas com os combativos *Jagas*⁵⁷, ou da figura nefasta do capataz. Ao que recorda Richshoffer:

Torna-se sobretudo digno de admiração o facto de não poder-se *collocar* estes escravos sob as ordens de um christão, para *leval-os* ao trabalho, porque este seria demasiado *benevolo* e condescendente para com *elles*. Pelo *contrario*, é sempre escolhido para *dirigil-os* aquele considerado pelos companheiros como o mais cruel e *tyranico*, que então os trata com *deshumanidade* capaz de *condôer* uma pedra. E' este, *porem*, o *unico* meio de *fazêl-os* trabalhar com afinco e conseguir que se portem bem (Richshoffer, 1897, p.163).

Deve-se também considerar a participação por motivação de influência cultural, especialmente através da imposição de credos que se configuram em outra forma de dominação. Por fim, a escolha em combater podia ser resultado de temerem o risco de encontrarem condições piores de tratamento diante da troca dos colonizadores. Ao que faz lembrar as condições dos escravos de Barbados, descritas por Manuel Andrade no prefácio de *Nordeste* (Freyre, 2013). Embora Maurício de Nassau fosse, em muitos aspectos, um humanista e erudito formando um governo com intelectuais, cientistas, artistas e filósofos, ele se mostrou, contudo, primeiramente alinhado aos interesses dos conselheiros dos Países Baixos e da WIC. “Nassau é enfático: Sem o trato negreiro e os portos angolanos, o Brasil holandês seria inútil e sem frutos para a *Compagnie*. Outros textos neerlandeses batem na mesma tecla” (Alencastro, 2000, p. 214).

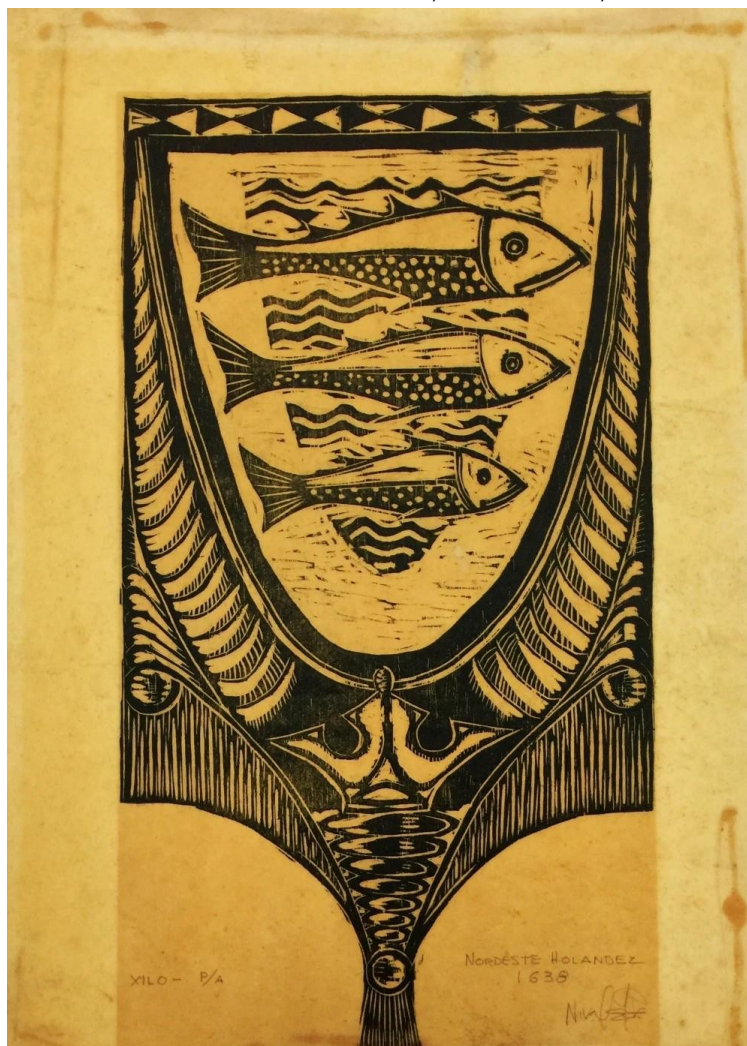
⁵⁷ Os *Jagas*, como eram nomeados pelos portugueses grupos de guerreiros da África Central, eram temidos pela ferocidade com que combatiam (Alencastro, 2000). Eram da etnia Imbangala, grupo seminômade que ocupava regiões do atual Congo. Eram habilidosos com machados em enfrentamentos corpo a corpo, frequentemente utilizavam táticas de guerrilhas para resistir às expedições portuguesas e demais metrópoles escravistas. Em algumas ocasiões, guerreiros *Jagas* eram contratados pelos exploradores europeus como mercenários. Em 1623, a Rainha Zinga do Dongo, atual Angola, se casa com um chefe *Jaga*, unindo forças em combates contra os portugueses e na expansão do Reino do Dongo com domínio de outras etnias africanas.

Na moldura gráfica padrão há o retrato de Padre Antônio Vieira, que aparece no segundo ícone de baixo para cima à direita. Ele era filho de português com uma mulher de origem africana. Ainda criança, se mudou para o Brasil e se tornou religioso Jesuíta. Foi incansável nas lutas abolicionistas, nas denúncias contra o tráfico negreiro e na proteção dos ameríndios cativos (Alencastro, 2000, p. 289). Fez relatos testemunhais sobre a invasão (Varnhagen, 1871, p. 13) e participou como diplomata e articulador no apoio à resistência brasileira contra as tropas da WIC.

Outro personagem que aparece na moldura gráfica é Domingos Calabar, visto no terceiro ícone de baixo para cima à direita, também relacionado com eventos ocorridos nas proximidades de Alagoas. Calabar era filho de português com uma nativa brasileira. Após ter obtido lucro como comerciante, se tornou senhor de engenho na região. Participou dos primeiros combates contra a WIC, mas mudou de lado e se tornou colaborador da Companhia (Laet, 1925, p. 342). Foi capturado por combatentes da União Ibérica na Fortaleza da povoação de Porto Calvo, julgado e sentenciado à pena capital por traição (Barléu, 2005, p. 58).

4.4.6 Brasão de Alagoas e outras heráldicas

Figura 59 – MIRANDA, Nivalson. Nordeste Holandez 1638, s/d. Xilogravura sobre tecido e papel, 56 x 28 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p.69.

Na gravura com redesenho do brasão de Alagoas (Fig. 59), Miranda representa na forma de estandarte uma das cinco províncias que estavam sob a administração de Pernambuco. No escudo heráldico há a figura de três peixes, semelhante ao desenho feito por Post, que não parece identificar especificamente uma espécie, mas simboliza a profusão de pescado que era encontrado nas lagoas, rios e mares da região (Barléu, 2005, p. 128). Os três peixes estão representados lateralmente voltados para a direita, em ordem crescente de tamanho da base para o topo, alinhados verticalmente em um escudo com base que se estreita em uma forma ovalada. Por trás dos peixes, há um padrão de faixas onduladas na forma de um escudete representando as águas que abrigam a fauna local.

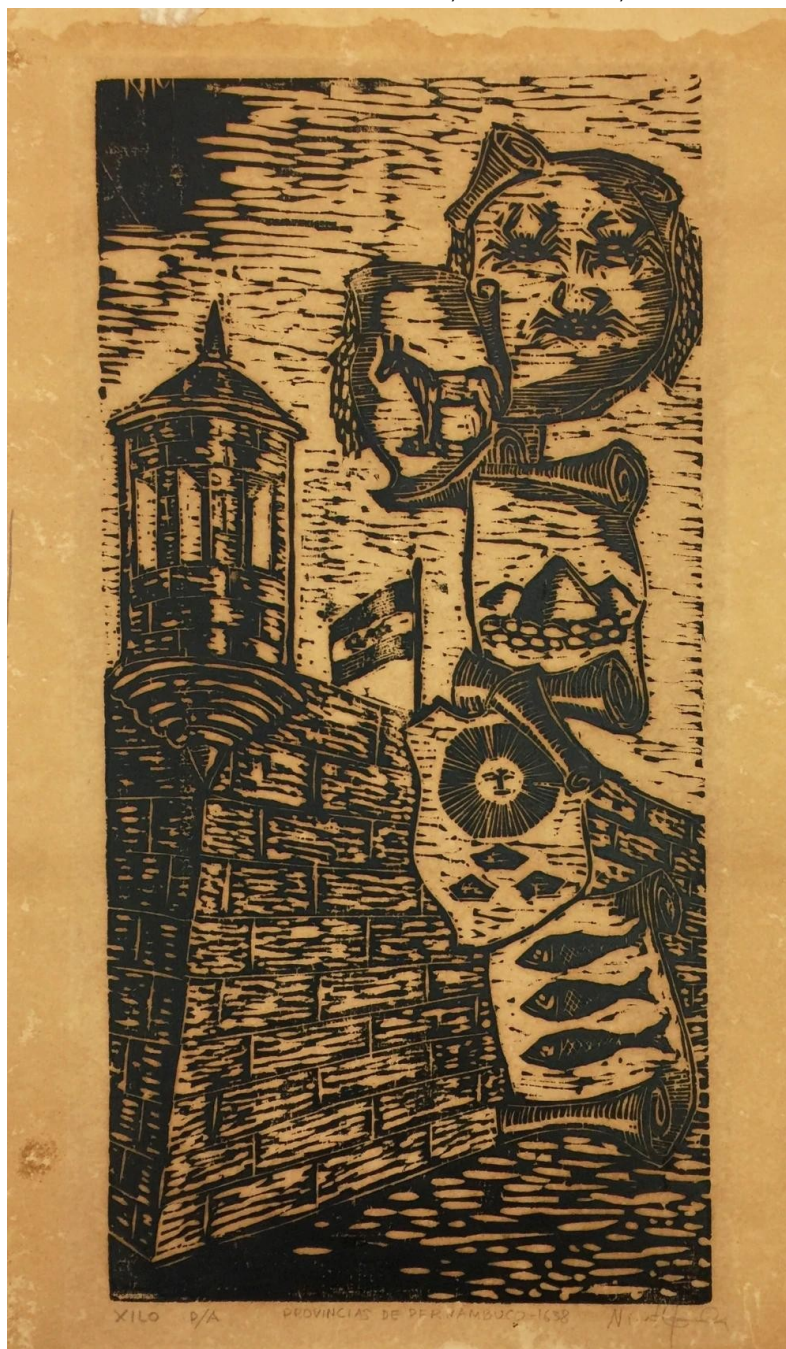
Abaixo do escudo há a imagem de uma coroa. Formas geométricas alongadas e curvas que se assemelham às espinhas de peixe, juntamente com

desenhos de volutas e linhas verticais formando texturas gráficas, complementam os adornos externos ao escudo. Formam uma composição original que remete a padrões visuais regionais e das figuras temáticas, a exemplo das linhas geométricas de adornos ameríndios e figuras orgânicas da fauna aquática.

Nestes emblemas apresentados na forma de estandartes, o artista paraibano redesenha essas insígnias semelhantes a símbolos da captura e apropriação dessas marcas. Estes brasões se tornaram imagens cativas do artista paraibano, absorvidas culturalmente, ressignificadas através de suas referências simbólicas e conhecimentos históricos, guiando seu discurso autoral em sua criação visual. Sem ignorar as origens e significados dessas insígnias, ele reproduz esses símbolos em uma concepção artística própria para recordar e reafirmar sua visão regionalista e temática através destas heráldicas na sua obra.

Em uma das gravuras de *NH* (Fig. 60), Miranda apresenta todos os brasões das Comarcas que estavam sob a jurisdição da capitania pernambucana. Os cinco emblemas provinciais estão organizados em um conjunto vertical à direita da imagem, ao lado do desenho de uma fortaleza vista à esquerda. De cima para baixo, as insígnias identificam as comarcas de Igaraçu, Serinhaém, Monte Calvo, Sergipe e Alagoas. Cada qual das insígnias traz as mesmas heráldicas utilizadas nos emblemas originais criados por Post.

Figura 60 – MIRANDA, Nivalson. Províncias de Pernambuco – 1638, s/d. Xilogravura sobre papel, 45 x 26 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 68.

Ao lado dos brasões, a fortificação é representada na imagem com baluarte e muralha em pedra que se projetam à esquerda em perspectiva. Na parte superior da muralha da fortaleza, quase no ponto central da cena, se vê no interior da fortificação uma bandeira da WIC hasteada, formada pelas três faixas horizontais representativas dos Países Baixos e apresentando na faixa central o monograma com a sigla GWC. A estrutura pode representar uma das muitas defesas fortificadas em pedra em Pernambuco (Fig. 61), a exemplo das descritas por Barléu:

Uma bastida solidíssima mune o Recife inteiro, em disposição conveniente para se jogar a artilharia. Erguem-se aí, junto da costa, duas baterias, uma próxima da casa da pólvora, debruçando-se sobre o porto; a outra ainda mais vizinha, ambas munidas de canhões de bronze e de ferro. A dois tiros de mosquete do Recife, no caminho de Olinda, mesmo na costa, surge, num cimo bastante alto, o Forte de S. Jorge, feito de pedra e resguardado por um bastião de mármore e assestando treze bocas-de-fogo contra a entrada do porto. Em frente do Castelo da Terra, vê-se o do Mar, de forma redonda, formidável por sete peças de bronze, destinadas à defesa do porto, da barra e do litoral. Ficam-lhe ao alcance o Recife, os fortes de S. Jorge e do Brum e o Reduto. Não longe do Forte de S. Jorge, avista-se o Brum com quatro bastiões e sete peças de bronze, fechado, demais, com a sua estacada. A distância igual deste, acha-se a Torre ou Reduto, que se orgulha com o nome de Madame Bruyne. Essa torre é também circundada por sua cerca e protegida por dois canhões de bronze (Barléu, 2005, p. 168).



Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=440822>. Acesso em 10 jun 2025.

Na obra de Barléu, a descrição sobre a escolha das figuras simbólicas para compor o brasão das cinco províncias que estavam sob administração de Pernambuco não é detalhada, apenas sendo citadas na poesia introdutória escrita por Maurício de Nassau para o frontispício do livro. Ao tratar dessa marcas em sua obra *Símbolos do Brasil*, Luz considera:

Não se conhecem documentos que descrevam os brasões de Igaraçu (três aratus ou caranguejos em roquete, isto é, formando um triângulo), Serinhaém (um cavalo a passo aludindo aos excelentes cavalos de sela

criados na comarca), Porto Calvo (três outeiros representando a sua característica orográfica) e Alagoas (três tainhas em faixa) (Luz, 2005, p.108).

A representação das fortificações nas gravuras de *NH*, elemento característico das paisagens e imagens seiscentistas, surge combinada, complementando o significado de outras iconografias como símbolos de resistência e defesa. As fortificações coloniais são também patrimônios que rememoram as práticas exercidas pelos diferentes grupos que buscavam ocupar e delimitar seus objetivos sobre esses espaços. Esse fato transforma essas construções em “estruturas de significado, através das quais os homens dão forma à sua experiência” (Geertz, 2008, p. 135). A imagem dessas edificações recordam as tentativas de proteção e controle diante das disputas colonialistas globais, representando zonas de influência e fontes de recursos. Essas fortificações identificam estes eventos e as experiências vivenciadas que resultaram na atual configuração regional, com os seus enlaces culturais e sociais.

Figura 62 – MIRANDA, Nivalson. Fortaleza de Santa Catarina - Cabedelo, 1993. Xilogravura sobre papel, 70 x 39 cm. Pinacoteca da UFPB, João Pessoa, Brasil.



Fonte: Bechara Filho, Rodrigues, 2021, p. 72.

A única gravura de NH que não destaca um dos brasões nassovianos (Fig. 62) traz na cena o desenho de uma marca heráldica portuguesa, hasteada em uma bandeira diante da Fortaleza de Santa Catarina. A construção vista na imagem aparece em uma configuração que representa um momento vários anos após o fim

da Guerra Brásílica, quando a fortaleza foi restaurada e reformada em pedra após determinação régia (Barbosa, 1985, p. 119). A composição da cena é complementada com uma natureza morta no primeiro plano, figurando um conjunto ornado com ramos silvestres, apresentando reunidos um sabre de longa lâmina, um bacamarte seiscentista e um elmo *morion*. Os objetos estão posicionados próximos à muralha de uma fortificação com baluartes, identificada pelo título da obra como a Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo. Diante da fortificação, próximo à base da haste da bandeira, há uma espada de larga lâmina típica dos cavaleiros do medievo europeu. Seguindo a lâmina da rapieira que aparece à frente da cena, é vista abaixo a sigla NM como marca do artista. Abaixo da impressão estão escritas as informações “Xilo P/A”, acompanhadas do título da obra e da assinatura de Miranda.

As tentativas de invasão da Paraíba se prolongaram entre diferentes expedições enviadas pela WIC para atacar a região entre 1631 e 1634. A Fortaleza de Santa Catarina foi decisiva para a resistência local durante todo esse período, tornando as batalhas na Paraíba uma das mais penosas e custosas para a Companhia. Assim recorda um dos soldados que participaram da primeira tentativa de ataque às fortificações que defendiam a Paraíba:

Anno 1631 – *Dez'bro* dia 9: Chegamos até debaixo dos canhões e com as escadas às estacadas, porem o inimigo defendeu-se tão briosamente, dentro e *fóra* da trincheira, e do reducto fizeram-nos *atravez* do rio tão mortífero fogo com os canhões que fomos obrigados a retirar-nos (Richshoffer, 1897, p.126).

As armas inertes que descansam entre folhagens entremeadas com pequenos frutos, que se assemelham aos ramos de louro, e a bandeira com símbolo lusitano ao fundo, podem significar o fim dos violentos combates e a celebração da vitória sobre a WIC. A Fortaleza de Santa Catarina, representada com muralha em pedra, pode denotar uma passagem de tempo, ao se recordar que na época da invasão holandesa a construção ainda era feita de paliçadas e terra compactada. Juntamente com os brasões, os demais símbolos nas imagens de Miranda revisitam o passado e parecem simbolizar o desejo de sólida estabilidade nessas regiões, sem esquecer a sua história, rememorando a defesa pela conquista de uma paz duradoura com a extinção das ambições colonialistas e dos conflitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo iconológico na série *Nordeste Holandez* de Nivalson Miranda possibilitou uma leitura visual através da História da Arte, guiada especialmente pelas imagens dos brasões criados originalmente por Frans Post. As imagens de *NH* comunicam visualmente sobre as extensas relações entre essas marcas e aspectos decisivos da formação brasileira. Essas marcas cartográficas simbólicas são imagens que alicerçam e orientam a comunicação visual na obra do artista paraibano, possibilitando ao visualizador reconhecer o padrão compositivo com que ele construiu a sua poética, e que auxiliam a identificar precisamente os espaços e eventos representados nas suas gravuras. Estes brasões são, portanto, fundamentais no estudo do trabalho desse artista para compreender, por meio da iconologia, o discurso visual em sua obra.

A pesquisa chega ao seu termo com a percepção de que a produção visual de Nivalson Miranda é diversa e realizada com aprimorado conhecimento técnico combinado com a erudição e a estética próprias do artista, que embora de olhar independente, esteve sempre atento em perceber as imagens, reais ou artísticas. A linguagem visual escolhida por ele para compor seus trabalhos demonstra um planejamento material e conceitual em sintonia com as temáticas retratadas. A exemplo da própria técnica utilizada, a obra em xilogravura, uma linguagem gráfica que ao mesmo tempo reflete o regionalismo e a temporalidade dos lugares e períodos dos eventos retratados.

Destaca-se o papel contributivo importantíssimo das imagens criadas por Nivalson Miranda como meio de ampliar conhecimentos e rememorar a história regional. Adicionalmente, essas ilustrações relembram as influências representativas sobre um determinado momento passado através de símbolos gráficos, que guiam e auxiliam na recordação e interpretação, com a História da Arte, para a criação de novas imagens que revelam e ampliam percepções sobre as diferentes formas de olhar de cada época.

É ponto primordial sobre o processo de elaboração e leitura das imagens compreender que toda criação visual, assim como toda produção intelectual humana, é resultado do trabalho de percepção autoral do artista associado ao momento e espaço no qual está imerso. O resultado nessas obras é definido e deve ser analisado por meio da compreensão do assunto representado e contexto,

especialmente em *NH*, por se tratarem de imagens criadas sobre temáticas históricas. Na produção gráfica, a iconografia possibilita ao autor incluir significados que posteriormente podem ser identificados e lidos, com detalhes que se tornam representantes na comunicação e que são mais facilmente expressos ou só são possíveis de serem compreendidos através da imagem. O artista capta o seu momento e entorno, consciente ou inconscientemente, e o comunica por uma linguagem própria que, mesmo quando alicerçada unicamente em imagens, é criada sobre estruturas desenvolvidas na forma de símbolos. A criação artística, assim como qualquer outro pensamento autoral, passa pelo sensorial e cognitivo, de modo que não opera isolada do universo onde se insere. Dessa forma, compreender que os processos de pensamento e cognição passam invariavelmente por alguma forma de linguagem semiótica, é também entender a comunicação existente na obra de arte.

As artes gráficas de Miranda e Frans Post possuem ligações temáticas e formais que tornam possível relacionar o trabalho dos dois artistas e se conectam por meio dos símbolos. Com destaque aos brasões, que comunicam e identificam relações da Arte e da História através de leituras iconológicas. Ambos os artistas produziram imagens que abordam os temas associados à geopolítica colonialista seiscentista. Estas, por sua vez, estão relacionadas à economia dos engenhos de açúcar daquela época, incluindo as relações sociais e políticas advindas, sendo esses aspectos parte crucial nos motivos que resultaram na invasão e encarniçadas disputas do Nordeste brasileiro nas Guerras Brasileiras. Contudo, embora os fatos fossem esses, os contextos relacionados a cada um dos artistas faz com que produzam discursos visuais diferenciados, com cada autor criando uma mensagem de acordo com o espírito do seu tempo, identificação e personalidades.

Post tinha um contrato para a produção de registros visuais sobre o Brasil, com o objetivo de suas imagens divulgarem a empreitada da WIC e a promoção pessoal do Conde Maurício de Nassau. Miranda, por outro lado, produziu seu discurso visual mais livremente, com o objetivo de comunicar uma mensagem autoral sobre a história regional e a resistência diante da dominação da Companhia. De todo modo, os dois artistas, ao longo de suas vidas, tornaram os espaços do Nordeste brasileiro, suas riquezas naturais e paisagens humanas, o tema central na criação de suas gravuras.

A leitura visual da série *Nordeste holandês* é possível através do conhecimento da temática da ocupação neerlandesa no Nordeste brasileiro seiscentista, que demonstra a relação de eventos geopolíticos e históricos com as causas e consequências das criações de obras visuais pelos primeiros artistas viajantes europeus a registrarem a *Nova Holanda*. As imagens de Miranda se relacionam com as de Post nas referências gráficas sobre espaços do Nordeste brasileiro marcados pelas fortificações, engenhos de açúcar, plantações e cenas coloniais que formavam a paisagem característica do Brasil seiscentista. Nessas gravuras, as construções fortificadas são um dos principais cenários na obra de Miranda, indicando um sentido de proteção territorial e resistência.

A arte heráldica dos brasões nassovianos são marcas de identificação territorial para um objetivo de imagem política do Brasil holandês e da divulgação pessoal de Maurício de Nassau, mas que findado o governo da WIC e passados os séculos, foram apropriadas como símbolos nacionais e se tornaram marcas da história e identidade regional. Símbolos visuais que foram criados para uma comunicação visual de ampla difusão para o público de determinado momento e espaço histórico, mas que se tornam índices de uma representação visual regional, adotados por Miranda com a função de indicar paisagens regionais, juntamente com a apropriação cultural dessas imagens para a produção de significados ampliados além daqueles que séculos atrás as originaram. Assim, essas marcas não representam apenas espaços estabelecidos por um outro colonizador, mas sim o discurso da resistência de uma guerrilha no Brasil contra o domínio de um governo estabelecido por interesses de forças políticas estrangeiras, que operaram em simbiose com uma Companhia transatlântica formada por acionistas voltados unicamente para o desejo de lucros crescentes, obtidos através da exploração de recursos locais e do controle de mercados e rotas comerciais.

As imagens relacionadas ao Brasil holandês possibilitam um meio atrativo para a comunicação de ideias sobre os processos da formação regional, no que se incluem as lutas da resistência nas Guerras Brasileiras. Miranda, utilizando os brasões de Post, situa esse conhecimento e o percorre em caminhos que marcam a história sobre esses espaços durante um dos mais importantes momentos para a identificação cultural regional por meio das Artes Visuais. O artista paraibano criou uma obra única com referências nas visualidades do período de ocupação regional, e que através dos brasões cartográficos guia o visualizador por uma perspectiva

brasileira sobre a resistência local. Associar a obra de Miranda e a criação de Frans Post traz a relação sobre o potencial de identificação e rememoração através de marcas gráficas. Imagens que recordam também a fonte do interesse e das disputas internacionais pelo controle das regiões representadas pelos brasões. Um interesse que mirava o controle econômico em uma das indústrias mais tecnológicas daquele momento, os engenhos de açúcar, mas que também produziu visualidades registrando o espaço natural, os recursos, a cultura e a formação da sociedade brasileira.

Nas obras de Miranda, os brasões do governo nassoviano, também vistos em desenhos de Post, fazem mais do que identificar as regiões do Brasil holandês. São emblemas que incluem significados econômicos, políticos, ecológicos e sociais. Com cada um dos dois artistas utilizando essas marcas em suas obras de um modo próprio, de acordo com a perspectiva e motivações que possuíam para produzir as suas imagens. Essas cenas são portais atemporais para inúmeras reflexões, em diferentes áreas, sobre os significados e contextos que apresentam. A exemplo de panoramas sobre os modos administrativos nas relações de trabalho e economia, no qual se incluía a rememoração dos sistemas escravistas e dos trabalhos forçados, prática amplamente difundida e explorada pelas nações ditas civilizadas daquele momento.

A iconologia evocada através dessas imagens, como a exemplo da figura do escravizado, e da compreensão histórica e sistêmica contextual, não se limita a uma visão do passado, também convida a enxergar questões diversas para reflexões críticas em nossos dias. A exemplo de quais seriam as normatizações aceitas atualmente, que padrões contemporâneos de administração e trabalho são impostos e considerados normais, mas que atendem primeiramente aos modelos aceitos pelos diversos sistemas (econômico, político, educacional), para alimentar as engrenagens de lucros acionistas. Sistemas que são normatizados e aceitos no espírito dos nossos tempos, mas que desconsideram aspectos humanos, sociais e tecnológicos atuais para modelos mais sustentáveis, igualitários e democráticos. E assim evoluindo as condições de trabalho para maior qualidade de vida e acesso aos recursos indispensáveis para a liberdade e dignidade, independente de etnia, origem, gênero, credo ou qualquer outro rótulo que, em diferentes sistemas, invariavelmente em algum momento são utilizados para segregar e distorcer a ideia do indivíduo como humano, iguais e com mesmos direitos.

A produção das visualidades no governo de Maurício de Nassau demonstra como as artes gráficas eram notadas e utilizadas com profissionalismo e fins práticos econômicos e culturais. As obras visuais, utilizadas na divulgação e promoção da imagem pública, auxiliaram nos objetivos nassovianos. Aparentemente, o antigo senhor da guerra teve mais benefícios através dessas imagens do que pelo caminho das armas. Uma vez que Maurício, quando teve seu contrato com a WIC cessado, era pressionado a garantir maiores lucros aos diretores e acionistas, ao mesmo tempo que se deparava com constantes derrotas militares diante da resistência brasileira nas regiões ocupadas pela Companhia. Talvez, diante dos conhecimentos militares e geopolíticos que o Conde possuía, esse panorama já se figurava como um risco próximo da capitulação neerlandesa no Brasil. De modo que as percepções criadas sobre a sua imagem e seu governo foram em muito favorecidas pelas visualidades artísticas dos profissionais contratados para integrar a sua comitiva, dentre eles, Post. O que se torna mais um exemplo das Artes Visuais como um dos principais meios para o reconhecimento e rememoração ao longo da História, inclusive para uso de propaganda, e um investimento adotado por personalidades e Companhias com objetivos práticos diante da percepção do poder das imagens.

Essa pesquisa espera contribuir com a percepção da História da Arte como uma ciência que demonstra o potencial das visualidades como meio de influência e conscientização, além da função estética e cultural na divulgação para promoção de mensagens. Isso inclui discursos visuais que possibilitam a rememoração e conscientização através das leituras iconológicas.

Na análise das gravuras de Miranda, também se busca mostrar os brasões como artes gráficas que se associam ao patrimônio cultural e comunicam através de uma linguagem visual secular reconhecível no desenho dessas marcas. Tornam-se, assim, marcas sempre atuais que fortalecem a comunicação visual ao mesmo tempo que preservam a memória e a história do que representam. Através da iconologia nas obras de arte, a comunicação visual dessas criações revela um amplo campo de estudos, que semelhante às gravuras de Miranda e Post, envolvem diferentes interpretações e áreas de reflexão, a exemplo da geopolítica, economia, comunicação, educação, tecnologia, etnografia, dentre outras áreas que tornam as Artes Visuais um saber ao mesmo tempo único e universal.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Marquês de. **Introdução ao estudo da heráldica**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

ALBUQUERQUE JR, Durval. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCASTRO, Luiz. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7ª ed. São Paulo: Papirus, 2002.

BARLÆI, Casparis. **Rervm per octennivm in Brasilia**. Amsterdam: Officina Tobiaë gilberling, 1660. Disponível em: <https://archive.org/details/casparisbarlaeir00baer> . Acesso em: 08 dez. 2023.

_____. **Rervm per octennivm in Brasilia**. Amsterdam: Typographeio Ioannis Blaeu, 1647. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/community.38772820> . Acesso em: 25 fev. 2025.

_____. **Rervm per octennivm in Brasilia**. Amsterdam: Typographeio Ioannis Blaeu, 1647. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/20699> . Acesso em: 08 dez. 2023.

BARLÉU, Gaspar. **O Brasil holandês sob o conde João Maurício de Nassau**. Tradução e notas: Cláudio Brandão. Brasília: Senado Federal, 2005. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1109> . Acesso em: 08 dez. 2023.

_____. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. Disponível em: <https://archive.org/details/histor1974barleu> . Acesso em: 08 dez. 2023.

_____. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e notas partes sob os feitos do ilustríssimo João Maurício de Nassau**. Tradução e notas: Cláudio Brandão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/227290> . Acesso em: 08 dez. 2023.

BARBOSA, Antonio. **Relíquias da Paraíba: guia aos monumentos históricos de João Pessoa e Cabedelo**. Rio de Janeiro: Eu e Você, 1985.

BECHARA FILHO, Gabriel; RODRIGUES, Marisa (orgs.). **Pinacoteca da UFPB: catálogo geral**. João Pessoa: Editora UFPB, 2001.

BRANDÃO, Ambrósio. **Diálogos das grandezas do Brasil**. Edições do Senado: Brasília, 2010. Disponível em: <https://livraria.senado.leg.br/dialogos-das-grandezas-do-brasil-vol-134> . Acesso em: 08 dez. 2023.

BRITO, Vanderley de. **A pedra do Ingá: itacoatiaras da Paraíba**. Campina Grande, EDUEFG, 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CABRAL, Guilherme. Patrimônio histórico preservado nas imagens de Nivalson Miranda. **Jornal a União**. João Pessoa, Paraíba, Ano CXX, número 182, 2º Caderno, p. 5, 3 de set de 2013.

CARNEIRO, Francisco. **Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música**. 2017. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.31.2017.tde-13122017-112348> . Acesso em: 08 dez. 2023.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Algés: Memória e Sociedade, 2002.

_____. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, vol.5 n.11. São Paulo Jan/Abr. 1991, p. 173-191.

COELLO, Dvarte. **Memorias Diarias de la Gverra del Brasil**. Impressor del Reyno: Madrid, 1654. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4794> . Acesso em: 08 dez. 2023.

CRÓ, João do. **Livro do Armeiro Mor**. Lisboa: Manuscrito com iluminuras, 1509. Disponível em: <https://digitalq.arquivos.pt/documentDetails/d50550d0c2fb4d798499305adb4cf441> . Acesso em: 10 jun. de 2025.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DORNELLAS, Afonso et al. **Armas e Troféus**. Lisboa: Instituto Português de Heráldica, 1932. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArmaseTrofeus/ArmaseTrofeus_master/ArmaseTrofeus.pdf . Acesso em: 08 dez. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FÁTIMA, Lúcia (org); FERNANDES, David (org). **UFPB 50 anos**. Editora UFPB: João Pessoa, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2013.

GALDINO, Suellen. **Bico de pena: escrita de si por Nivalson Miranda**. 2015. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5431/2/arquivototal.pdf> . Acesso em: 08 dez. 2023.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMBRICH, Ernest. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HERCKMAN, Elias. Descrição geral da Capitania da Parahyba. **Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano**, tomo V, n. 31, 1886, p. 239-288. Recife: Typographia Universal. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:herckman-1886-parahyba> . Acesso em: 08 dez. 2023.

SOUZA-LEÃO, Joaquim. **Frans Post: 1612-1680 – Painter of the past**. New York: Abner Schram, 1973.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa: Edições 70, 1970.

LAET, Joannes. **Historia ou Annaes dos Feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes desde o seu começo até o fim do anno de 1636 – Livro I-VII**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1925.

LAGO, Bia; LAGO, Pedro. **Frans Post (1612-1680)**. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

LINS, Guilherme. **Governantes da Paraíba no Brasil Colonial (1585-1808): uma revisão crítica da relação nominal e cronológica**. João Pessoa: [s.n.], 2002. (Trabalho não publicado). Disponível em: <https://brasilhis.usal.es/pt-br/node/434> . Acesso em: 04 jan. 2024.

LUZ, Milton. **A história dos símbolos nacionais**. Brasília: Senado Federal, 2005. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1099> . Acesso em: 08 dez. 2023.

MARCGRAF, Georg; PISO, Willem; LAET, Joannes (Org.). **Historia Naturalis Brasiliae**. Amsterdam: Elsevier, 1648. Disponível em: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=192080> . Acesso em: 25 mar. 2024.

MIRANDA, Nivalson. **Areia e seu entorno**. João Pessoa: A União, 2007.

_____. **Sertão histórico monumental**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NASSAU, Maurício. **Libri Principis**. Recife: Manuscrito, c. 1640-1650. disponível em: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=192080> . Acesso em: 25 mar. 2024.

NAVARRO, Almeida. **Transcrição e tradução integral anotada das cartas dos índios Camarões, escritas em 1645 em tupi antigo**. 2022. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, 17(3), e20210034. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0034

Disponível em:
[http://editora.museu-goeldi.br/bh/artigos/chv17n3_2022/transcricao\(navarro\).pdf?fbclid=IwAR1WuyodOPyLK-lwZUrW4A3ASECCxZGetawPfrRtjeflOxeSd_hPzrZE9YE](http://editora.museu-goeldi.br/bh/artigos/chv17n3_2022/transcricao(navarro).pdf?fbclid=IwAR1WuyodOPyLK-lwZUrW4A3ASECCxZGetawPfrRtjeflOxeSd_hPzrZE9YE) .
 Acesso em: 05 jan. 2024.

NIEUHOFF, Johan. **Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1942. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=vOguAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> . Acesso em: 05 jan. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Universo da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

OLIVEIRA, Francisco. **O mundo criado pelas imagens: paisagens e espaços coloniais na obra do holandês Frans Post**. 2013. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História PPGH – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em:
https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_598acb1ef374f936ab243278d655d6b7 .
 Acesso em: 08 dez. 2023.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na Arte do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Luciano. A paisagem cultural da Capitania da Parahyba, Brasil, na ótica da iconografia do período colonial. **PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**. vol. 15 n. 1. 139-162. 2017. Disponível em:
<https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/16637> . Acesso em: 08 dez. 2023.

PIFERRER, Francisco. **Tratado de heráldica e Blason**. El Libro De Oro. Campuzano: Madrid, 1858. Disponível em:
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/49045> . Acesso em: 08 dez. 2023.

SAMPIERI, Roberto et al. **Metodologia de pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013.

SCHARF, Cláudia. **Libri Principis e as ilustrações de fauna do Brasil holandês: Fatura, técnicas, materiais e autores**. 2019. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. Salvador.

SILVA, Antonio Telles. **Sucesso della guerra de portugueses levantados em Pernambuco contra Olandeses, como por Carta del' Maestro a Campo Martino Soarez, et Andrea Vidal de Negreiros**. Salvador: 1646. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4535> . Acesso em: 08 dez. 2023.

RAMOS, Adauto. **Adeus a um amigo**. João Pessoa: Sal da Terra, 2013.

REVIGLIO, Laura. Frans Post - O Primeiro Paisagista do Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 13, p. 7-33, 1972. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i13p7-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69776> . Acesso em: 08 dez. 2023.

RICHSHOFFER, Ambrosio. **Diario de um soldado da Companhia das Indias Occidentaes (1629 - 1632)**. Recife: Typographia a Vapor de Laemmert & Comp, 1897. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/34999> . Acesso em: 08 dez. 2023.

RIBEIRO, Domingos. Brasão e Sêlo do Domínio Holandês na Paraíba. **Revista do Instituto Paraibano de Genealogia e Heráldica**. João Pessoa, Ano-I, nº1, 1991, p.13-19.

RIBEIRO, Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc1_PaisagemCultural_m.pdf . Acesso em: 08 dez. 2023.

ROMERO, Rafael. "Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros". Abreu Xavier, António de. **La Península Ibérica, el Caribe y América Latina : Diálogos a través del Comercio, la Ciencia y la Técnica (Siglos XIX – XX)**. Évora : Publicações do Cidehus, 2017. Disponível em: <http://books.openedition.org/cidehus/2917> . Acesso em: 08 dez. 2023.

SILVA, Antonio Telles. **Sucesso della guerra de portugueses levantados em Pernambuco contra Olandeses, como por Carta del' Maestro a Campo Martino Soarez, et Andrea Vidal de Negreiros**. Salvador, 1646. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4535> . Acesso em: 08 dez. 2023.

SOUSA, Gabriel; VARNHAGEN, Adolfo. **Tratado descriptivo do Brasil em 1587**. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242787> . Acesso em: 08 dez. 2023.

SUASSUNA, Ariano. Manifesto Armorial. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, V. 3, Nº 2, p. 39-64, jul-dez, 1976.

VARNHAGEN, Francisco. **Os holandeses no Brazil – desde 1624 a 1654**. Vienna: Carlos Finterbeck, 1871. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7203> . Acesso em 10 jan. 2024.

VIEIRA, Daniel. **Topografias Imaginárias: A Paisagem Política do Brasil Holandês em Frans Post, 1637-1669**. Tese de Doutorado em Humanidades.

Leiden: Universiteit Leiden, 2010. Disponível em: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/16073> . Acesso em: 08 dez. 2023.

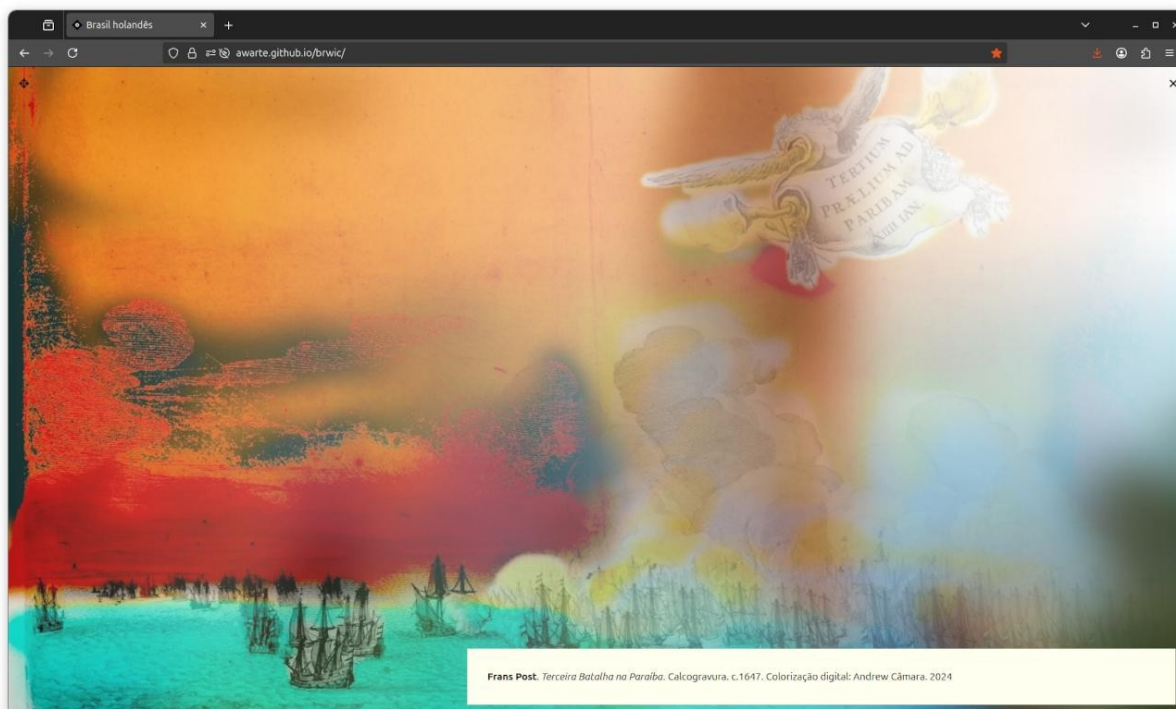
VIEIRA, Daniel. A topografia ausente: a paisagem política da New Holland nas vinhetas de Frans Post para o mapa rural Brasília qua parte Paret Belgis, 1643-1647. **CLIO - Revista de Pesquisa Histórica**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 29, n. 1, Jan-Jun. Dossiê: História Colonial. Parte 1., 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaclio/article/view/24296> . Acesso em: 10 mai. 2025.

WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WIESEBRON, Marianne. **O Brasil em arquivos neerlandeses**. Leiden: Leiden University Press, 2011. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/bndigital0459/bndigital0459.pdf . Acesso em: 04 jan. 2024.

APÊNDICE

Figura – CÂMARA, Andrew. Brasil holandês, 2024. Computação gráfica. João Pessoa, Brasil.



Artes digitais em sistema web com apresentação de imagens e outras informações sobre o tema da pesquisa. Disponível em: <https://awarte.github.io/brwic/> . Acesso em 10 de jun. 2025.

ANEXO

Tabela 1 – Obras de Miranda.

Obras	Técnica	Itens	Localização
Heráldica do Nordeste holandês	Xilogravura	9 / 17*	Pinacoteca da UFPB
Fortalezas, fortes e guaritas dos séc. XVI e XVII	Azulejo vitrificado	55	Acervo da FFSC
Brasões de regiões ocupadas pela WIC - 1638	Cerâmica vitrificada	9	IGH / PB
Brasões de famílias paraibanas	Madeira e linóleo	100	IGH / PB
Paraíba no IV centenário	Cerâmica vitrificada	100	Dep. Cult. da PMJP
Heráldica eclesiástica dos Bispos e Arcebispos paraibanos	Bico de pena aquarelado	12	Dep. Cult. da PMJP
Miniaturas dos bens tombados do Brasil	Bico de pena aquarelado	241	Dep. Cult. da PMJP
Vista da Igreja da Guia - Lucena	Bico de pena	4	Dep. Cult. da PMJP
Engenhos, Casa grande e Capelas da várzea do rio Paraíba	Cerâmica e azulejo vitrificado	41	Museu do Centro Cultural São Francisco
Frontispício de Igrejas do Brasil colônia - séc. XV e XVII	Bico de pena aquarelado	41	Acervo particular

Fonte: *A quantidade de itens descritos por Galdino (2015) pertencentes a série de gravuras *NH* é de 9 gravuras. No acervo da Pinacoteca da UFPB há 17 gravuras (Fig. 1).

Tabela 2 – Exposições de Miranda.

Exposição coletiva no IV Festival de Inverno sobre tema Heráldico	Ouro Preto	1971
Xilogravuras com heráldicas do Brasil holandês. Exposição Individual na sede do IPGH.	João Pessoa	1973
Comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil	Recife	1975
Xilogravuras no Museu Contemporâneo de Pernambuco. Exposição Coletiva organizada pela Rede Globo	Recife	1976
1ª Amostra Paraibana de Heráldica Gentílica Brasileira - Brasões de famílias paraibanas. Quadros em madeira e linóleo, 102 peças. Centro Cultural São Francisco.	João Pessoa	1979
A Heráldica na Numismática e Filatelia. Exposição na FUNESC	João Pessoa	1979
A Paraíba no IV centenário - Iconografia com 103 peças, em cerâmica vitrificada	João Pessoa	1985
Memória Arquitetural da Paraíba. Exposição individual na Biblioteca Central da UFPB	João Pessoa	1987

Brasonamento do Nordeste Holandês - 1638. Cerâmica vitrificada e couro pirografado, 9 peças.	Recife	1998
Heráldica do Domínio do Brasil Colonial e Heráldica Eclesiástica Paraibana. Exposição coletiva na IV semana de Estudos Heráldicos, IBGE	São Paulo	1998
Arte documental - Miniaturas dos bens tombados do Brasil, 241 peças em bico de pena. Exposição individual, FUNESC	João Pessoa	1990
Temas históricos e iconográficos do Prof. Miranda. Exposição no NAC e no Centro Cultural São Francisco.	João Pessoa	1991
Engenhos, casas grandes e capelas da várzea paraibana. Cerâmica vitrificada, 41 peças.	João Pessoa	1992
Várzea do rio Paraíba. Exposição individual.	João Pessoa	1992
Frontispício de igrejas do Brasil colonial - século XVI e XVII. Azulejo vitrificado, 55 peças.	João Pessoa e Lisboa	1992
Relicário Religioso Brasileiro. Desenho com bico de pena.	Lisboa	1992
Era Preciso Defender. Cerâmica vitrificada e azulejo. 54 peças.	João Pessoa	1994
Várzea do Rio Paraíba. Exposição no Centro Cultural São Francisco.	João Pessoa	1995
Hans Staden. Azulejo e cerâmica vitrificado, 40 painéis. Azulejos do acervo da FFSC.	João Pessoa	1996
Brasonamento do Nordeste Holandês. Exposição no Museu do Estado de Pernambuco.	Recife	1998
Nordeste Holandês - 1630-1654. Exposição no Salão Nobre do Hotel Globo.	João Pessoa	2001
Relicário Arquitetural Religioso do Brasil. Ilustrações com bico de pena. Hall de exposição na Alliance Française.	João Pessoa	2002
Sertão Histórico Monumental. Álbum com 24 desenhos com bico de pena.	João Pessoa	2003
Era Preciso Defender. Azulejos do Acervo da FFSC.	Cabedelo	2004
Exposição em homenagem póstuma "Para Sempre Nivalson", em parceria com a UFPB. Exibição de obras variadas do artista.	João Pessoa	2013
Exposição em póstuma com ilustrações de <i>Sertão Histórico Monumental</i> , realizada na Biblioteca Central da UFPB.	João Pessoa	2025

Fonte: Pesquisa do autor. Galdino, 2015. Ramos, 2013.