

## *Vt vita pictura: encômio ao Conde Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679)*

*Vt vita pictura: encomium to Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679)*

**Eduardo Sinkevisque**

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil  
esinkevisque@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5116-1969>

### Resumo

O texto pensa em que medida o gênero pictórico retrato e o gênero histórico discursivo vida podem ser homólogos em suas funções epidíticas encomiásticas. Particulariza a discussão ao analisar os principais retratos do Conde Maurício de Nassau-Siegen, Príncipe de Orange. Confrontam-se os retratos com uma passagem da prosa histórica de Gaspar Barléu, em que o capelão-historiador faz a vida de Nassau. Será possível demonstrar, com isso, afinidades retóricas entre os objetos, pois as mesmas tópicas encomiásticas de *persona* são representadas em artes diferentes: pintura e linguagem verbal.

**Palavras-chave:** Retrato. Retórica Epidítica. Pintura. História. Vidas.

### Abstract

The text considers to what extent the historical genres life and pictorial portrait can be homologous in their epideictic and encomiastic functions. It particularizes the discussion by analyzing five portraits of Maurício de Nassau-Siegen. The mimetic assumption common to objects implies the possibility of representing the same persona-encomiastic topics in arts of diverse substances such as painting and language, since the most important thing in these practices is the mode of imitation.

**Key-Words:** Portrait. Epideictic Rhetoric. Painting. History. Bios.

Recepción: 16-05-2023 | Aceptado: 18-06-2023  
Publicado: 21-07-2023



**Acceso abierto**  
Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) [https://  
creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es)

### Citación:

**Sinkevisque, Eduardo.** “*Vt vita pictura: encômio ao Conde Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679)*”. *Estudios del Discurso* 9.1 (2023): 1-23.

**DOI:** <https://doi.org/10.30973/esdi.2023.9.1.148>

## Pressupostos

Ao longo do século XVII, confeccionam-se vários retratos do Conde Maurício de Nassau-Siegen, Príncipe de Orange, sejam retratos em sua juventude, sejam retratos em idade adulta e madura, dentro de ovais, a partir de técnicas retórico-pictóricas. Como se demonstra neste artigo, esses retratos podem ser comparados à narrativa de vidas.

Retratos como os de Maurício de Nassau têm sido utilizados, como tantas outras imagens, como ilustração de textos variados. É comum entender imagens desse tipo como documentos que retratam realidades e sujeitos empíricos. Antes de tudo, imagens como essas são documentos de modos históricos de compor as artes por meio de técnicas textuais e pictóricas evidenciáveis.

A hipótese de trabalho é a do *ut simulacrum vita/ut vita simulacrum*. Em outras palavras, vida como retrato/retrato como vida. A comparação, que a partícula *ut* (como) explicita, faz-se em afinidade retórica com o conceito de *ut pictura poesis*. O conceito *ut pictura poesis* (Simônides de Cós, Plutarco e Horácio) é uma sentença utilizada por Plutarco para elogiar a capacidade de os poetas e pintores imitarem com vivacidade afetos e personagens. Horácio em sua *Arte Poética* (vv. 361-365) prescreve que "como a pintura, a poesia: haverá aquela que, se estiveres mais perto, te moverá mais, e outra, se estiveres mais longe; esta ama o obscuro, quer esta sob a luz ser vista, do juiz esta não teme o arguto juízo; esta agradou uma vez, esta dez vezes repetida agradará" (Horácio 65).

O *ut pictura poesis* é um preceito geral do decoro estilístico. Por seu meio organizam-se os modos com os quais os destinatários de pintura, escultura, arquitetura e poesia devem receber essas artes, de longe ou de perto, uma ou mais vezes. No caso dos retratos, de perto, muitas vezes. O *ut pictura poesis* é um conceito que fornece o ponto de vista adequado para formalização e recepção do estilo e regula a técnica retórica da *evidentia*. A relação é de homologia de procedimentos ordenadores dos efeitos do estilo e não de igualdade, sendo uma relação de simultaneidade entre imagem/texto, texto/imagem, como propõe João Adolfo Hansen (Hansen 201-214).

Data de 1629 o primeiro retrato conhecido de Maurício de Nassau-Siegen, como noticia Evaldo Cabral de Mello. Ele foi "pintado por Wijbrand de Geeste: ei-lo de pé, segurando um bastão de comando, na companhia do irmão caçula João Ernesto II, que ingressara pouco antes no serviço militar dos Países Baixos" (Mello 41).

Trabalhar-se-ão os seguintes retratos de Maurício de Nassau-Siegen: Maurício de Nassau, em gravura com ordem do elefante, de artífice desconhecido, extraída do livro de Barléu *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil (...)*, 1647, img. 1; Maurício de Nassau, em gravura de Pieter Soutman, a partir de retrato de Gerard van Honthorst, Rjks Museum, Amsterdam,

1647, img. 5; Maurício de Nassau por artífice desconhecido, da Coleção de Joahan Wolfert, 1647, img.4; Maurício de Nassau por artífice desconhecido, gravura em cobre editada por Hugo Allardt, 1654, img. 3; Maurício de Nassau por Johannes de Baen, Mauritshuis, Haia, 1665, img. 2.

Expõe-se o modo como se constrói o tipo heroico do século xvii, particularizado na figura do Conde Maurício de Nassau-Siegen, Príncipe de Orange, como varão ilustre no valor, no sangue e nas virtudes. Isso se dá por meio da técnica retórica epidítica do elogio da pessoa, segundo regras expostas, principalmente, por Quintiliano na Instituição Oratória.

Antes de propor a interpretação dos retratos que considere os preceitos, lembre-se de Maurício de Nassau e de seu papel na história do Brasil. Depois, como o gênero retrato é pensado no século xvii. Será possível responder a seguinte questão: como os retratos no particular Nassau constroem a figura do Conde, não seu ser empírico? Ou seja, antes de demonstrar como e com que funções a retratística em torno de Maurício de Nassau se dá, cabe delinear as matérias históricas que contextualizam, senão todos os retratos, a maioria dos estudados.<sup>1</sup>

As ocupações holandesas no Nordeste do Estado do Brasil no século xvii compõem um dos episódios da guerra de independência político-religiosa das Repúblicas Unidas dos Países Baixos. Movidas contra a Espanha dos Habsburgos, as Províncias Unidas empreenderam uma guerra em Flandres que atingiu as bases da riqueza e do poderio ibéricos, em cujas circunstâncias a expansão colonial, que em fins do século xvi sofria dificuldades comerciais, foi instrumento vital das guerras de independência. Com a guerra hispano-holandesa, as relações entre Portugal e os Países Baixos sofreram consequências e efeitos dos embargos impostos aos navios neerlandeses em portos ibéricos. A política comercial fez com que a Holanda se visse comprometida no suprimento de produtos como o sal, fundamental para indústria pesqueira, a qual sustentava a economia batava do período.

No caso do Estado do Brasil, as relações comerciais com a Holanda não só se mantiveram como se expandiram. Autoridades e homens de negócio portugueses, o contrabando ativo no Porto e em Viana da Foz do Lima se atenuaram os efeitos das restrições decretadas pela corte de Madri. A regularidade dos contatos entre os sefaraditas comerciantes de açúcar, pau-brasil, algodão, couro etc. com a Holanda fornecia, aos batavos, conhecimento não só das condições econômicas e sociais do Estado do Brasil, mas “também do seu litoral e dos seus portos, conhecimento indispensável à preparação e à execução dos ataques, primeiro contra Bahia e, depois, contra Pernambuco” (Mello, “Os Holandeses no Brasil” 21).

---

<sup>1</sup> Nem todos os retratos têm a ver com o chamado Brasil Holandês, pois há retrato de Nassau feito após sua partida do Estado do Brasil, quando Nassau deixa Pernambuco mais precisamente.

Não se reconstituem os eventos bélicos aqui, nem sua cronologia (1624-1654) na íntegra, mas é preciso localizar e mencionar as ações de Maurício de Nassau-Siegen durante as ocupações holandesas no Estado do Brasil, uma vez que o objeto de análise neste artigo é justamente a figuração do Conde.

João Maurício de Nassau-Siegen (*Johan Maurits van Nassau-Siegen* ou *Johann Moritz von Nassau-Siegen*) nasceu em Dillenburg em 1604, tendo falecido em 1679. Ficou conhecido como “o Brasileiro”. Foi um nobre alemão-neerlandês, Conde e, após 1674, príncipe de Nassau-Siegen, um Estado do Sacro Império Romano-Germânico, localizado nas cercanias das cidades de Wiesbaden e Coblença. Foi governador do chamado Brasil holandês no Recife. Filho de João VII, Conde de Nassau-Siegen, casado em segundas núpcias com Margarida, princesa de Holstein-Sonderburg, filha do duque de Schleswig-Holstein e de uma princesa da dinastia de Brunswick, João Maurício foi o décimo-terceiro filho, mas o primeiro do segundo casamento.<sup>2</sup>

Como avalia Evaldo Cabral de Mello,

Maurício também se inspirou no ideal neo-estoico de seu antigo professor Justus Lipsius, que, re- lendo Sêneca e Tácito a partir de uma perspectiva cristã e monárquica escreveu o *Da constância*, produto da experiência traumática das lutas políticas e religiosas nos Países Baixos. Mais do que uma doutrina política, o neo-estoicismo era uma atitude vital, que, no seu ceticismo, constituía também uma técnica de manipulação do poder, mas que predispunha igualmente à tolerância e à aceitação da diversidade de crenças religiosas. (Mello 37)

O governo de Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644) objetivava consolidar a segurança do empório holandês no Nordeste do Estado do Brasil e reconstruir a economia açucareira afetada pelas guerras de resistência. A política conciliatória entre batavos e comunidade luso-brasileira que Nassau orientou também se impunha como relativa e polêmica conciliação religiosa entre calvinistas e católicos.

Entre as ações de Maurício de Nassau-Siegen, tem-se a abertura do negócio do açúcar a todos os súditos.

Nassau tornou-se famoso pelo seu mecenato das artes e da história natural. George Marcgrave e Willem Piso foram privilegiados do estadista, assim como pintores como Frans Post, Albert Eckhout e Zacarias Wagner. Esses artífices e naturalistas compunham a corte de Maurício de Nassau,

<sup>2</sup> As principais biografias de Maurício de Nassau-Siegen são: Ludwig Driesen, *Leben des Fursten Joann Moritz von Nassau-Siegen*, Berlim, 1849; A J N Fabius, *Een stoerer Nassau*, Roterdã, 1920; PJ Bouman, *Johan Mauritz van Nassau, de Brazilian*, Utrecht, 1947. Em português: J. van den Besselaar, *Maurício de Nassau, esse desconhecido*, Rio de Janeiro, 1982 APUD Mello, 279.

ocupando, inclusive, lugares à mesa do Príncipe de Orange. A publicação da *História Natural do Brasil* somente foi possível em razão do apoio de Maurício de Nassau. A *História das coisas Naturais do Brasil* divide-se em oito livros, dos quais os três primeiros tratam das plantas, o quarto dos peixes, o quinto das aves, o sexto dos quadrúpedes e serpentes, o sétimo dos insetos e o oitavo da região e seus habitantes, cujas pranchas com gravuras anexadas ao texto são de João de Laet. Dedicado a João Maurício, Conde de Nassau, supremo governador da terra e mar do Brasil, o compêndio tem ainda um prólogo ao leitor por João de Laet e um sumário dos livros. Marcgrave oferece e dedica sua história “sinceramente, em reconhecimento e ação de graças, pelos muitos benefícios recebidos”, ou seja, como troca de favores entre ele e o Conde de Nassau (Macgrave 2).

Diz Laet que a obra foi confeccionada “durante excursões pelo Brasil” e que a “compôs com grande esforço, descrevendo detalhadamente com figuras por ele próprio desenhadas ao vivo”, isto é, tiradas do natural; “os nomes usados pelos indígenas, ou por ele impostos consoantes as conveniências, o estudo das propriedades, na medida do possível, tudo reunido nesta História, para uso dos estudiosos e admiradores da ciência natural” (Laet, *Prólogo*). Desse conceito de conveniência referido, extrai-se o conceito de decoro que orienta a construção do texto e das imagens que se veiculam junto ao texto. Copioso de matérias, o livro deve ser pensado como monumento que mostra e legitima o poder de Maurício de Nassau, entendendo-o em conjunto com outras imagens coevas, como alguns dos retratos aqui estudados.

Não cabe descrever minuciosamente o livro dedicado a Nassau, mas pensar o seu fazer textual e imagético, pois os desenhos e figuras gravados no livro têm funções utilitárias, epidíticas encomiásticas, porque demonstrativas, como os retratos do Conde Maurício de Nassau. A contribuição dos artífices mencionados é numerosa para o conhecimento sobre parte significativa do Estado do Brasil do século XVII. Registra-se por meio das representações não apenas a natureza, mas, historicamente, os eventos bélicos mercantilistas empreendidos. Além dessas realizações, o governo de Maurício de Nassau modifica a arquitetura e o urbanismo em Pernambuco, aspecto que foge ao recorte.

Como Nassau fracassara na tentativa de sitiar Salvador e sua política fora considerada demasiado conciliadora tanto pela Companhia das Índias Ocidentais quanto pelos luso-brasileiros, seu poder se enfraqueceu. Ao acreditar ter bases sólidas que o amparassem, o governo neerlandês reduziu suas tropas em Pernambuco, mesmo tendo sido advertido de que a Restauração de Portugal (1640) faria a dominação no Estado do Brasil menos segura, como avalia Evaldo Cabral de Mello (Mello, “Os Holandeses no Brasil” 29).

Em 1644, Nassau regressa aos Países Baixos. O governo holandês em Pernambuco fica nas mãos de uma junta composta de Hendrick Hamel (comerciante), Pieter Bas (ex-ourives) e Adriaen

van Bullestrate (ex-carpinteiro) e somente será derrotado em 1654, com a Segunda Batalha dos Guararapes.

### ***VT VITA SIMULACRUM/VT SIMULACRUM VITA***

Vários foram os retratos que Maurício de Nassau mandou fazer: “o retratado, refletido no espelho do artista, em tempos diferentes pode ser visto segundo a postura do corpo e variada fisionomia, formas de expressar seus sentimentos (...)” (Menezes 69). Em seu trabalho sobre os retratos de Maurício de Nassau-Siegen, José Luiz Mota Menezes destaca dois deles. O retrato feito por Michiel Jansz van Miereveld e o gravado em 1647 logo que Nassau deixou o Estado do Brasil. Propõe José Luiz Mota Menezes que o retrato feito por Michiel Jansz van Miereveld tenha características de seu estilo pictórico, ou seja, tem semelhança com os retratos que o artífice costumava fazer. O segundo retrato destacado por Menezes é o de Pieter Soutman (img. 5). Uma gravura de 1647, cujo retratado “se apresenta com a fisionomia de um vitorioso”. O autor do estudo encontra “certa arrogância” na expressão facial do Príncipe, lembrando que ele está com armadura, figurando um militar (Menezes 69).

No século XVII, o retrato é exemplificação. Nunca é ilustração de textos, pois coopera, em co-presença, com o discurso. O gênero corrige as ações, sua principal função, fazendo o louvor de pessoa tida como valorosa e digna de ser celebrada.

O encômio aplica lugares-comuns que fornecem a base para argumentos referentes a personagens e circunstâncias. Esses argumentos particularizam-se com referências de pessoas individualizadas e circunstâncias particularizadas. Os principais lugares-comuns do gênero encomiástico são os que caracterizam a utilidade e a honestidade. A Retórica aristotélica (1367 a/1367 b) trata do gênero epidítico como sinônimo de demonstrativo, cujo paradigma é o discurso festivo, em honra de pessoa que deve ser celebrada, predominando a exibição de virtuosismo verbal, com funções, previstas, encomiásticas de louvor, as quais têm por tema os atos e as circunstâncias, ao contrário da outra variante, em que se desempenha o vitupério. Ou seja, o gênero epidítico trabalha com a *quaestio finita*, matéria (discurso) que se refere a pessoas individualizadas e a circunstâncias particulares de tempo e espaço, e com a *quaestio infinita*, matéria que se refere a uma classe ou personagens típicos e a circunstâncias típicas de tempo e espaço. O epidítico realiza-se por meio de atribuição de caracteres, (*éthos*), a partir de tópicos gerais (*quaestio infinita*) aplicadas no tratamento de um particular (*quaestio finita*) (Aristóteles I, 9, 75). As regras para louvar o “belo” (*kalón, honestum*) valem também para vituperar o “feio”, “torpe”, “horroroso” (*aiskrón, turpe*) (Quintiliano 3,

7, 1.). O elogio de algo verdadeiramente belo é elogio sério (Aristóteles I, 9, 75). O elogio a coisas baixas, ridículas e horrorosas é elogio irônico. Os louvores irônicos são *parádoxa encómia*, encômios paradoxais. A descrição de matéria “bela” (ou “feia”) conota a moral. Só o belo é moralmente bom. Logo, o feio é moralmente mau.

#### O encômio (*encómio*)

Deriva-se do grego em & comi, como quem [diz] em latim *in vico*, porque entre os gregos encômio era propriamente um louvor público, que se dava na rua, na praça, & c. & [sic] segundo Scaligero encômio vale o mesmo, que pequeno panegírico, quando o louvor não é tão breve, que acabe logo, mas quando tem alguma extensão, & ornato de palavras. (Bluteau, t. 3)

Por definição, portanto, o encômio é produzido para ser visto, tornado público, visível, sensível.

As vidas, subgênero histórico, referem-se não propriamente aos eventos passados, como as histórias, mas àquilo que é exemplar. As vidas, nos antigos, escrevem-se, por exemplo, em Luciano de Samósata, em Suetônio, em Filóstrato e em Plutarco. Neste modelo, preceitua-se uma excelência de ação virtuosa. Também no século XVII, a função das vidas é regular os costumes, devendo-se fazer a composição da *persona* a partir das ações mais longínquas, desde o nascimento, até as mais recentes, do fim da vida: “saiba primeiramente quem escreve uma vida, o faz para regular o costume (...)”. Prescreve Mascardi que se deve observar, no gênero *bios*, as “vidas dos homens guarnecidos de eminente virtude (...)”, devendo-se conduzir “seu personagem desde seu nascimento à sua queda” (Mascardi, 64).

Agostino Mascardi lembra ao escritor de história que as vidas que interessam são as dos homens de guerra dotados de eminentes virtudes, com as quais se pode despertar no leitor a imagem virtuosa exemplar:

Resta agora, que se observe algo sobre as Vidas, e daria matéria não somente deleitosa, mas necessária (...) e especialmente aquelas, que relatam as ações dos homens santos: quais frequentemente, capturariam os olhos e o ânimo dos leitores com a maravilha devida à virtude que transpõe os limites da fraqueza humana; tanto pela imperícia, ou pela verbosidade de quem fabrica mil discursos vazios. (Mascardi t.2: 618)

O modelo de Agostino Mascardi é o das vidas, imitação ciceroniana de excelências moralizadas catolicamente.

No modelo plutarquiano, preceitua-se uma excelência de ação vista como virtude. Veja-se o exemplo de uso de tópicos de pessoa, ou semelhantes, no fragmento de vidas do herói Pieter Heyn que esteve em serviço na Companhia das Índias Ocidentais. Confira-se o enunciado:

Quero, de passagem, consignar aqui algumas palavras em louvor do almirante Pieter Heyn. Nenhum homem de qualquer nação perpetuou o seu nome por mais famosas tomadas, fazendo que sua Pátria jamais deixe de se ufanar de tal filho. Dificilmente se poderá encontrar alguém cuja sorte se iguale à de Heyn. Depois de ter sido grumete, de ter sofrido algemas e cárceres do inimigo e naufrágios, alcançou honras elevadíssimas, triunfos notáveis e, sob o Príncipe de Orange, a mais alta patente da marinha. Morreu vitorioso, pelejando gloriosamente pela salvação da Pátria (...). Ultrapassando pela grandeza do ânimo a humildade, condição dos pais, ensinou que os homens não nascem heróis, mas se tornam tais pelo próprio esforço. (Barléu, 18)

No caso acima, o encômio é totalmente substancializado. Os adjetivos podem ser inferidos, sendo que, no final do enunciado, Barléu termina com um epifonema sobre heroísmo. Entretanto, os lugares de pessoa mobilizados dizem respeito ao nascimento do herói, sua pátria e as ações por ele praticadas, cujas qualidades são dignas de nota e memória.

No século XVII o retrato é prescrito como Plínio, o velho. Os artífices seiscentistas leem os tratados retóricos latinos na doutrina das artes, prescrevendo o retrato como uma memória heroica. O gênero visa a salvaguardar do esquecimento os triunfos antepassados. Segundo Plínio, o retrato romano se relaciona com a arte estatutária grega. Os romanos pensam-no por meio do termo *plastice*, argila da modelagem (Plínio 34, 13, 7, 112).

Esse costume de atualizar a tratadística antiga das artes, entendendo o retrato como gênero memorialista, remonta ao chamado Renascimento, segunda metade do século XIV em diante, portanto anterior ao século XVII.

Carel Van Mander é o principal preceptista de pintura nos Países-Baixos no século XVII. Mander, cujo modelo é Vasari da *Vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos (...)*, preceitua o gênero retrato, reconhecendo que muitos exemplares são excelentes pinturas de história. Privilegiando a capacidade do pintor ao fazer uma história, Van Mander louva a arte ao recomendá-la aos aprendizes de pintura. Na vida de Goltzius, por exemplo, elogia o “bom colorido”, cujo decoro atende à valorização do desenho subordinador da cor. Entretanto, Van Mander moraliza a arte, ao



dizer, por exemplo, que “a natureza, generosa e fecunda de Deus, predestina o jovem Goltzius a brilhar nas artes, cujas sementes divinas são depositadas na consciência do eleito”. Ao polir o artífice perfeito, Van Mander preceitua o desenho como categoria principal em relação à pintura e à gravura, pois entende que por meio do desenho se faz a “verdade” (Mander 149, 190-192).

O subgênero histórico retrato figura heróis, varões ilustres, com lugares-comuns de austeridade, força, honra, nobreza etc. que, preceituados por retores antigos, nos quais os traços individualizantes, abstraídos da pessoa retratada, produzem adornos de rosto, barba, bigode, que são lugares-comuns de pessoa, aspecto, estampando o rosto conveniente à elevação do tipo.

Os *loci a persona* são: *habitus corporis* (constituição física); *genus* (origem); *natio* (nação); *patria* (pátria ou cidade); *sexus* (sexo); *aetas* (idade); *educatio et disciplina* (educação e instrução); *fortuna* (fortuna); *condictio* (condição e distância); *sermo*; *verba peregrina et externa* (termos raros e estrangeiros) e *nomen* (nome) (Quintiliano 5, 10, 28-29).

Com relação à invenção dos retratos do Conde Maurício de Nassau-Siegen (um deles representa-o como estátua equestre) podem ser compreendidas, basicamente, tópicas de nobreza e tópicas de valor e honra militares. Nassau é retratado com vestimentas de general, cujo padrão chama atenção para a gola exuberante da vestimenta militar (imgs. 1, o retrato de 1640; 3, a equestre; 4, o retrato de 1647 e 5, o retrato de 1647, de Pieter Soutman), e com vestimenta de Conde (img. 2, o retrato de 1665). Nota-se, entretanto, que as golas das vestimentas são mais exuberantes nos primeiros retratos da enumeração, sendo mais discreta a gola do retrato de tópica nobre. Adorna a vestimenta e o tipo vestido por ela, em quatro dos retratos, uma medalha, que é a Cruz dos Johanitas, em três dos retratos de Nassau, decoro da posição ocupada pelo Conde e general como Grão-mestre da ordem dos Johanitas (imgs. 2, 3, 4 e 5). Por decoro entenda-se *prepon*, ou *decorum*, reciclado nos séculos XVII também como conveniência, adequação às matérias e aos gêneros e seus receptores, e às circunstâncias, ocasiões, funções do discurso ou pintura etc.

Na lateral esquerda do corpo, abaixo do sovaco, pende outro adorno preso a uma faixa, que é a figura de um elefante, signo da Ordem do Elefante, que é tópica da prudência no século XVII (img. 1).

Um dos retratos de Nassau (img. 2) tem ao fundo uma cortina, tópica de nobreza. Nesse, desenha-se um tipo cortesão que segura uma carta, apoiando o braço direito em um móvel de despachos diplomáticos. Com lupa, pode-se ler: “Requerimento de Sua Alteza João Maurício Príncipe de Nassau”. Essa tópica das letras lida em conjunto com as vestes militares de Nassau permite identificar a tópica das armas e letras, tópica corrente desde o século XVI, ao menos. Ela foi veiculada na Espanha quinhentista e seiscentista, por exemplo, por Garcilaso (Écloga III), Cervantes (D. Quixote II, 6), Lope de Vega e Calderón, poetas que, como em Portugal Camões, assumiram postos militares.

As personagens de Calderón, por exemplo, trocavam de vida, de pena por espada, cuja relação mitológica seria Minerva/Marte. Em círculos eruditos, Salamanca/Flandres, as armas e letras também foram pensadas, pois eram centros universitários e bélicos. (Curtius, 236). A tópica é uma referência latina ciceroniana da personalidade pública ideal, excelência humana em letras e armas. Os estudos chamados humanistas que divulgaram a tópica das letras e armas englobavam a retórica, a poesia, a história e a filosofia moral, em seu escopo, em conformidade com as moralizações católicas ou protestantes.

Por sua vez, no retrato que representa uma estátua equestre o herói é figurado em lugar elevado como tópica da superioridade e excelência e como alegoria do sagrado alto. Ao fundo, tem-se a cidade como tópica romana de urbanidade (*urbanitas*) e civilidade (*civitas*) e parece ser Clèves. Entretanto, a cidade ao fundo funciona como vista topográfica que tempera o retrato como digressão. Outra particularização pode ser pensada no retrato equestre de Nassau: a tópica da medalha.

Os exemplos de retratos-divisas, com textos nas bordas, caso das imagens ovais que imitam bustos tridimensionais, caso dos retratos de Nassau (imags. 4 e 5) por onde se estende o mundo (*Qua patet orbis*) emulam Carlos V do famoso mote *plus ultra*. Ocorre que, como ironia e como tópica de refutação, Francisco de Brito Freire acrescenta um *non* ao mote:

E o de Brasil menos decoroso: seguindo a voz das outras Nações, e povoando-se da Portuguesa, uma região tamanha do Mundo Novo, especialmente lhe chamaremos (...) a Nova Lusitânia (...). Imitando os Arquitetos que para avultarem fantásticamente edifícios limitados, lhes põem fachadas ostentosas (...). E porque na estampa que faz rosto ao nosso argumento, parecera menos vulgar a letra *Qua non patet orbis* adverte, que o Conde João Maurício de Nassau, sendo General no Brasil das armas Holandesas, trazia por empresa nas suas (como ainda se vê em todas as obras publicadas dos anos que governou as Capitânicas do Norte; tão ostentadamente escritos, na avultada História de Gaspar Barléu) *Qua patet orbis*. Pelo que, (deixando as circunstâncias que os Leitores per si [*sic*] mesmos alcançarão facilmente) acrescentamos ao mote do Conde, o *non*, que o Imperador Carlos Quinto, tirou ao *non plus ultra* das colunas de Hércules. (Freire, 3)

A questão fisionômica dos retratos pode ser pensada assim: em todos os exemplares examinados figura-se um herói, varão ilustre, com tópicos de austeridade, força, honra, nobreza etc. É pertinente apontar, com isso, que os retratos de Nassau são compostos duplamente por meio dos 11 lugares-comuns genéricos ou “questões indefinidas” de gênero epidítico prescritos por retores antigos, como Quintiliano, e por traços individualizantes, abstraídos ou estilizados como observação “pelo natural”

da pessoa retratada, que preenchem os lugares. Por exemplo, barba e bigode ou só bigode. Este adorno do rosto é elemento de uma tópica de pessoa, aspecto, compondo o rosto do retratado com conveniência ao tipo e decoro da posição, que, no caso dos retratos de Nassau, indicam a tópica de pessoa idade por meio dos desenhos dos cabelos<sup>3</sup>. Assim, o espectador que conhece o preceito da arte do retrato vê, nele, um corpo por assim dizer genérico, típico, montado e aplicado quase como um manequim que é construído epiditicamente em posições espaciais praticamente invariantes —em pé, a cavalo, em primeiro plano, em posição frontal, vestido com armadura, usando gola de fina volta, munido de armas aristocráticas etc.— significando posições estamentais, hierárquicas e morais —nobreza, heroísmo, prudência, Conde etc. Por sua vez, os traços estilizados pela observação— principalmente olhos, boca, nariz, traços faciais, além de objetos específicos do nome, da família e da profissão do retratado —olhar enérgico (img. 4), Ordem do Elefante, medalha, carta etc.— particularizam os lugares-comuns genéricos, constituindo uma referência histórica para eles. Assim, como foi dito, o destinatário vê duas ordens de procedimentos simultâneos: os lugares-comuns aplicados em uma invenção praticamente invariante e os traços individualizantes, que dão sentido ou particularizam os lugares, como informação temporal e espacial que constrói uma referência: “Conde João Maurício de Nassau”.

Ao tratar das tópicas de invenção dos retratos, ou seja, ao analisar os lugares de pessoa descritos pela pintura de antropografia e de etopéia, alguns dos aspectos relativos à disposição da retratística de Nassau foram pensados, como os que dizem respeito às figuras de fundo em posição oposta às de frente, às margens laterais dos retratos e a alguns de seus ornatos pictóricos ou textuais didascálicos que fazem da maioria dos exemplos também emblemas, cuja coexistência ou co-presença desenho/texto produz um efeito diferente do somente desenho ou somente texto<sup>4</sup>.

Os emblemas aparecem no século XVI, desde a obra *Emblemata* (1531) de Alciat (Alciatus), porém circulam no século XVII em aparatos festivos, como em frisos de salas, ou ornamentos de arcos. São, como doutrina Emanuele Tesauro, mais populares que as empresas, pois estas se dirigem aos engenhos agudos. As partes fundamentais do emblema são: tema, figura e inscrição. Emanuele Tesauro define emblema como um “Símbolo Popular; composto de Figura e Palavra, significante como Argumento algum (...). Documento referente à vida humana: e por isso, exposto como friso e ornamento nos Quadros, nas salas, nos aparatos, nas Academias, ou impresso nos livros com Imagens e explicações para o público ensinamento do Povo”.

---

<sup>3</sup> Vejam-se os exemplos 1, 2, 4 e 5. Nassau mais jovem parece gravado na imagem 1, enquanto que o Nassau mais velho é o da imagem 2.

<sup>4</sup> Penso que a imagem 4 pode ser lida como divisa e não emblema.

Para Tesouro, povo e popular se referem a engenhos medianos que entendem o latim e não à ignara plebe (Tesouro 694).

Chamo atenção para a aplicação do conceito nos objetos analisados, uma vez que, como gravuras, os retratos circulam em livros de história e de poema épico.

Evaldo Cabral de Mello lembra que

Com o objetivo de promover sua carreira militar e de defender-se da *wic*, Nassau iniciou (...) um trabalho de divulgação das suas realizações (...). Daí nasceram a *História dos feitos recentemente praticados (...)*, de Barlaeus, a *História natural do Brasil*, de Piso e Marcgrave, bem como o poema de Plante [*Mauritiados*]. (Mello 314)

Entretanto, concentrando a atenção nos modos com os quais o gênero dispõe suas tópicas, pensa-se em pelo menos dois aspectos que talvez valham a pena serem trabalhados. O primeiro aspecto é que, em todos os exemplares estudados, a figura do herói está disposta em primeiro plano, no centro da tela ou gravura, em posição frontal ou ligeiramente de lado, sendo que tudo o mais orbita em torno de sua figura que hierarquiza todo o restante em conveniente composição. O segundo aspecto pode ser pensado pela questão do eixo pelo qual se fabrica e se propõe a visão desses retratos. Ao contrário das pinturas de história, cujos eixos são horizontais, dispondo os corpos, objetos etc. em enumeração sequencial, ou misturada, na maioria das vezes nos retratos o eixo é vertical, de cima para baixo, cujas partes mais iluminadas são a cabeça, o rosto e os olhos (cf. imgs. 1, 2, 4 e 5). Não obstante, esse eixo já pertence ao domínio elocutivo do gênero.

Pensa-se um conceito de elocução em pintura como o da recepção de luzes em sua representação como cores, qualidades das superfícies, assim como prescreve Alberti:

[a pintura] divide-se (...) em três partes; essa divisão nós tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. Neste ponto, o pintor, descrevendo um espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como toda diferença se origina da luz, com propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes. (Alberti, 108)

Principalmente, os retratos do recorte, como gênero, têm semelhanças entre si, no domínio retórico da recepção da luz, pois, de todos os retratos estudados, ilumina-se prioritariamente o rosto da figura central, o herói, propondo-se um claro-escuro distribuído em zonas da tela e/ou gravura. Por meio do desenho de luzes, o rosto ou semblante falam, comunicando o *ethos* da *persona* herói como os epítetos do discurso das vidas.

A luz é proposta, portanto, como substancialização ou adjetivação do caráter do tipo, por exemplo, e para exemplo. Na sombra ou nos escuros das superfícies, fazem-se os cortinados e vestimentas, os panejamentos do desenho da nobreza e/ou condição militar do retratado.

Embora a cor seja objeto de estudo e fabricação da eloquência em pintura, figuração de realidades como cosmética, maquiagem e fingimento, nos artefatos pictóricos aqui estudados a eloquência parece ser a do desenho, no limite do desenho de cores, pois pintura didática, epidítica de variante encomiástica, cujas formas perfeitas, claramente dispostas, figuram-se adequadas às matérias. Esses elementos, análogos, comuns aos exemplares do gênero, não descartam particularizações de uso e exercício dos claro-escuros debuxados. É possível destacar, portanto, que o retrato de Nassau do artífice Baen (img. 2) ilumina, praticamente, a parte frontal do príncipe quase que na sua totalidade, ficando na sombra uma pequena parte lateral direita da cabeça. Isso ocorre, semelhantemente, no retrato de artífice desconhecido, que desenha ou grava o mesmo príncipe com a medalha da Ordem do Elefante (img. 1) e com os exemplos de gravura e de tela de Soutman e o de Baen (imgs. 2 e 5). Entretanto, a gravura de Soutman (img. 5) ilumina com bastante vivacidade a zona direita do semblante, dando ênfase ao olho, cujo olhar se desenha reto, grave. Em semelhança a esse retrato e a esse aspecto elocutivo, o retrato de Nassau confeccionado pelo artífice desconhecido (img.1) também ilumina a zona direita do rosto, propondo também retidão, gravidade e prudência.

Homóloga à descrição desse subgênero pictórico retrato a descrição discursiva do subgênero histórico vida pode ser explicitada como se segue por meio do excerto:

Mas um general vigilante, moderado e prudente, assim como pode tolerar os paroleiros batavos, assim também sabe precatar-se de empreender ações superiores às suas forças, onde faltam bastimentos, reforços, dinheiro. A expectação pública é em verdade impaciente dos resultados, se bem seja a dos particulares loquaz mais entre os imperitos de tais assuntos. Maurício, sem importar-se com esses, seguindo seu próprio parecer ou o dos seus, firmado em grandes exemplos e não na opinião do vulgo ou nas vacilantes e levianas considerações dos que estavam de longe, praticou, num mundo bárbaro, durante a paz e a guerra, entre inimigos ocultos ou declarados, na terra e no mar, feitos digníssimos do seu século, gloriosos às Províncias-Unidas, aos Nassaus e a ele próprio e

úteis à Companhia. Portanto, se quisermos emitir juízo verdadeiro, afirmaremos que não foi dado ao Conde o governo do Brasil, mas sim o Conde àquele governo, e a ninguém, senão aos inimigos, pode pesar de haver sido o Brasil administrado por ele. (Barléu 350)

Destaco o caráter do Conde, figurado pelo discurso como “general vigilante”, “moderado e prudente” (lembre-se do elefante, signo da prudência presente na retratística de Nassau), em afinidade entre a figuração dos retratos e o desenho discursivo. Nassau é figura tolerante, praticou ações superiores, balizadas em opiniões de sábios, não se fiando no vulgo. Seus feitos são dignos do século em que viveu, levando à glória as Províncias-Unidas.



Img. 1. Maurício de Nassau-Siegen. Coleção de Joahan Wolfert. Tela. ca. 1640.



Img. 2. Maurício de Nassau. Retratado por Johannes de Baen, Mauritshuis, Haia. 1665.





Img. 3. Maurício de Nassau-Siegen. Artífice desconhecido. Gravura em cobre. Editado por Hugo Allardt, 1654.



Img. 4. Maurício de Nassau por artifice desconhecido, da Coleção de Joahan Wolfert, 1647.



Img. 5. Maurício de Nassau-Siegen. Gravura de Pieter Soutman, segundo retrato de Gerard van Honthorst, RjksMuseum, Amsterdam. 1647.

## **Figuras vivas, histórias, cidades, países e não fantasmas**

No destinatário calvinista da narrativa da vida de Maurício de Nassau e dos retratos, as interpretações do sentido do representado são, além do que foi dito, mediadas por moralizações predestinadas.

Os objetos têm retóricas moralizadas pelo pensamento calvinista. Inventados e interpretados por meio de moralizações predestinadas os retratos são compostos por meio de categorias teológico-políticas reformadas. As imagens funcionam como memória fabricada como prova de eleição e de predestinação, mesmo que os artífices não se tenham convertido ao calvinismo. Os retratos pertencem a essa mediação, uma vez que constituem destinatários/espectadores predestinados. Os retratos de Nassau, ao lado de outros gêneros da pintura confeccionados contemporaneamente, como vistas topográficas, pintura de verduras e animais, pinturas de história, demonstram epiditicamente, na variação encomiástica, a presença e a glória de Deus, como espécie de reatualização do triunfo romano, pois são manifestações de Deus. Nassau é um representante de Deus na terra, um predestinado. Como escolhido e eleito por Deus, Nassau ocupa os lugares do privilégio. Suas imagens constroem o monumento que exalta a glória de Deus, naturalizando o poder e o domínio da natureza, no reconhecimento da origem divina do principado. Pensa-se que, de saída, as funções epidíticas ensino e deleite estão manifestadas e moralizadas calvinistamente nesse Deus predestinador.

Calvino define as imagens como signos que são manifestações pedagógicas e transitórias da presença de Deus, portanto imagens epidíticas de variantes encomiásticas. Ocorre que, como matérias mortas, por elas não se pode representar Deus, somente as obras de Deus, caso contrário, como ensina a doutrina, cometer-se-iam falsidade e impiedade:

As artes de pintar e entalhar são dons de Deus, acredito que seu uso deve se manter puro e legítimo, a fim de que o presente que Deus deu aos homens, para sua glória e seu bem, não seja pervertido nem corrompido pelo abuso descontrolado, nem transformado em causa da nossa ruína. Não considero lícito representar a Deus sob forma visível, porque ele proibiu e também porque sua glória seria desfigurada, e sua verdade, falseada. E [isso] para que ninguém se iluda, pois quem leu os antigos doutores [da Igreja] verá que eu estou perfeitamente de acordo com eles, que reprovaram todas as figuras de Deus acusando-as de imposturas profanas. Se for ilícito figurar Deus por meio de uma efígie corpórea, tanto menos se permite adorar uma imagem como se Deus fosse, ou mesmo nele adorar Deus. Conclui-se, portanto, que se pode pintar ou entalhar apenas as coisas que se veem com os olhos, a fim de que a majestade de Deus, que é por demais elevada para a visão humana, não

seja corrompida por fantasmas que não lhe convêm de maneira alguma. Quanto ao que é lícito pintar ou entalhar, existem as histórias, para que possam ser recolocadas, ou ainda, figuras, animais, cidades, países. As histórias podem ser enriquecidas com ensinamentos ou lembranças; no mais, não sei para que servem, a não ser para o deleite. (Calvino, 62-63)

Maria Lucia Montes averte que,

Entretanto, é também da perspectiva da ética calvinista que um problema se coloca, quando tentamos entrever este Maurício que através de seus espelhos nos fala sobre si mesmo: sua vida privada, da qual pouco se sabe. Por certo não lhe será cômodo manter-se no celibato, que priva a Casa de Nassau de sua descendência e torna sua situação moral ambígua ou reprovável para os padrões de uma ética que afirma a santidade do matrimônio. (Montes 32)

A doutrina calvinista para pintura explicita que os retratos são lícitos de serem confeccionados, assim como as pinturas de história, as de animais, cidades e países para ensinamento e deleite, funções do gênero epidítico. Essa figuração, dos retratos, por exemplo, é permitida pelo calvinismo, pois coisas que são vistas com os olhos, cujo fim é o de louvar a majestade de Deus.

Recolhendo em síntese o exposto, os retratos de Maurício de Nassau são narrativas pictóricas de retórica análoga à aplicada à narrativa verbal que Barléu faz da vida de Maurício de Nassau, e têm afinidades estilísticas e de gênero encomiástico, identidade de discurso, *fides* estilística e não igualdade entre si, nem igualdade entre os gêneros pictórico e discursivo. Em outras palavras, o discurso sobre a vida do Conde que o retrata tem afinidades retóricas com o da narrativa e da descrição em gênero epidítico dos retratos. A narrativa em prosa e as narrativas pictóricas estudadas são encomiásticas, de função memorialista e exemplar. Discurso e pintura ensinam e deleitam, funções do epidítico, como foi dito. As tópicos de pessoa prioritariamente mobilizadas nos objetos são: constituição física; nação, educação e instrução; fortuna; aparência e nome.

O pressuposto mimético comum aos retratos e ao discurso da vida de Maurício de Nassau-Siegen permitiu demonstrar as mesmas tópicos encomiásticas de *persona* em artes de substâncias diversas como as da pintura e a da linguagem.

## Referências

- Alberti, Leon Battista. *Da pintura*. 2. ed. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. Apresentação Leon Kossovith. Campinas: UNICAMP, 1992.
- Aristóteles. *Retórica*. Tradução e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- Barléu, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Tradução e anotação Cláudio Brandão. Prefácio e notas Mário G. Ferri. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1974.
- Bluteau, Rafael. *Vocabulário Português e Latino (...)*. Colégio das Artes da Companhia de Jesus: Coimbra, 1712.
- Brito Freire, Francisco de. *Nova Lusitânia – História da Guerra Brasílica (1675)*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.
- Calvino, João. “Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus”. In: *A pintura – textos essenciais*, vol. 2: “A teologia da imagem e o estatuto da pintura”. Direção geral Jacqueline Lichtenstein. Apresentação Jean-François Groulier. Coordenação da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.
- Hansen. João Adolfo. “Ut Pictura Poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII”. In: *Para Sigismundo Spina*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- Horácio. “Arte Poética”. In: *Aristóteles, Horácio, Longino – A Poética Clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 9ª ed. Cultrix: São Paulo, 2001.
- Mander, Carel van. *Le livre de peinture. La vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l’Allemagne*. Textes presentes et annotés par Robert Genaille. Paris: Hermann, 1965.
- Marcgrave, Jorge. *História Natural do Brasil*. Tradução Monsenhor Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.
- Mascardi, Agostino. *Dell’Arte historica - tratati cinque*. Roma: Apresso Giacomo Facciotti, 1636.
- Mello, Evaldo Cabral de. *Nassau – Governador do Brasil holandês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Os Holandeses no Brasil”. In: *O Brasil e os Holandeses 1630-1654*. Org. Paulo Herkenhoff, 1999.

- Menezes, José Luiz Mota. “O Recife espelho de Maurício”. In: *Eu, Maurício – Os espelhos de Nassau*. Catálogo de Exposição. Curadoria Maria Lucia Montes, José Luiz Mota Menezese Marcos Galindo. São Paulo: Instituto Banco Real, 2004.
- Montes, Maria Lucia et al. *Eu, Maurício – Os espelhos de Nassau*. Catálogo de Exposição. Curadoria Maria Lucia Montes, José Luiz Mota Menezese Marcos Galindo. São Paulo: Instituto Banco Real, 2004.
- Montes, Maria Lucia. “O céu de Nassau”. In: *Eu, Maurício – Os espelhos de Nassau*. Catálogo de Exposição. Curadoria Maria Lucia Montes, José Luiz Mota Menezese e Marcos Galindo. São Paulo: Instituto Banco Real, 2004.
- Pline L’ Ancien. Pline. *Histoire Naturelle*. L. xxxiv. Texte établi et traduit par H. le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. le Bonniec. Paris: Belles Lettres, 1953.
- Quintiliano. *Institutio Oratoria. Oeuvres complètes* de Quintilien. Paris: Garnier, s/d.
- Tesauro, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico ossia idea delle argutezze heroiche volgarmente chiamata impressa examine in fonte co’ rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la Retorica e la Poética Elocuzione*. Turin: Sinibaldo, 1654.