

Alcimar do Lago Carvalho



Borboletas entre o Paraíso e o Inferno: arte, ciência e religião nas naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos



Série Livros Digital, número 15

Borboletas entre o Paraíso e o Inferno: arte, ciência e religião nas
naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos

Alcimar do Lago Carvalho



Rio de Janeiro

Museu Nacional

2018

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor – Roberto Leher

Museu Nacional

Diretor – Alexander W. A. Kellner

Editor Geral – Ulisses Caramaschi

Editores de Área – Adriano Brilhante Kury, Alexander Wilhelm Armin Kellner, Andrea Ferreira da Costa, Cátia Antunes de Mello Patiu, Ciro Alexandre Ávila, Débora de Oliveira Pires, Guilherme Ramos da Silva Muricy, Izabel Cristina Alves Dias, João Alves de Oliveira, João Wagner de Alencar Castro, Marcela Laura Monné Freire, Marcelo de Araújo Carvalho, Marcos Raposo, Maria Dulce Barcellos Gaspar de Oliveira, Marília Lopes da Costa Facó Soares, Rita Scheel Ybert, Vânia Gonçalves Lourenço Esteves

Conselho Editorial – André Pierre Prous-Poirier (Universidade Federal de Minas Gerais), David G. Reid (The Natural History Museum - Reino Unido), David John Nicholas Hind (Royal Botanic Gardens - Reino Unido), Fábio Lang da Silveira (Universidade de São Paulo), François M. Catzeflis (Institut des Sciences de l'Évolution - França), Gustavo Gabriel Politis (Universidad Nacional del Centro - Argentina), John G. Maisey (American Museum of Natural History - EUA), Jorge Carlos Della Favera (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), J. Van Remsen (Louisiana State University - EUA), Maria Antonieta da Conceição Rodrigues (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Maria Carlota Amaral Paixão Rosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Maria Helena Paiva Henriques (Universidade de Coimbra - Portugal), Maria Marta Cigliano (Universidad Nacional La Plata - Argentina), Miguel Trefaut Rodrigues (Universidade de São Paulo), Miriam Lemle (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Paulo A. D. DeBlasis (Universidade de São Paulo), Philippe Taquet (Museum National d'Histoire Naturelle - França), Rosana Moreira da Rocha (Universidade Federal do Paraná), Suzanne K. Fish (University of Arizona - EUA), W. Ronald Heyer (Smithsonian Institution - EUA)

Normalização – Leandra Pereira de Oliveira, Lia Ribeiro

© 2018 Museu Nacional

Design da capa e diagramação – Alcimar do Lago Carvalho

C331 Carvalho, Alcimar do Lago.

Borboletas entre o Paraíso e o Inverno: Arte, Ciência e Religião nas Naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos / Alcimar do Lago Carvalho. -- Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

Dados eletrônicos: il. color. – (Série Livros Digital; 15)

ISBN 978-85-7427-072-2

1. Borboletas na arte – Países Baixos. 2. Natureza-morta (Pintura). 3. Pintura flamenga – Século XVII. 4. Pintura holandesa – Século XVII. 5. Insetos na arte. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. Museu Nacional (Brasil). III. Título. IV. Série.

CDD 743.65789

Leandra Pereira de Oliveira – CRB7 5497

Imagens da capa:

Superior esquerda e inferior direita (detalhe): Martinus Nellius (ativo em 1669-1719 Haia), “Composição de café da manhã” (1693, óleo sobre tela, 31,5 x 24,5 cm), *Hallwylska Museet*, Estocolmo (imagem: *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

Superior direita e inferior esquerda (detalhe): Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), “O Juízo Final” (1597-1616, óleo sobre madeira, 32,5 x 46 cm), *Russell-Cotes Art Gallery and Museum*, Bournemouth (imagem: *The Athenaeum*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

Dedicatória:

À minha pequena, grande família, Laura e Veruschka.

“[...] a pintura não é apenas uma imitação nua e crua da natureza, ela serve para explicar os conhecimentos mais elaborados” (Claude François Menestrier, 1664 *L'art des Emblèmes*, *apud* Lichtenstein, 2004, p. 55).

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas e amigos do nosso finado LABIOSIS, Ana Luiza Anes Pimenta, Hugo Ribeiro Moleiro, Luiz Gustavo Vargas Salgado e Marcus Vinícius Oliveira de Almeida, alunos ou ex-alunos do Programa de Pós-graduação em Zoologia, Museu Nacional, UFRJ (PPGZoo), pelas calorosas discussões ao longo dos últimos anos a respeito do “sexo dos anjos” e, em especial, ao Ângelo Parise Pinto pela paciência no convívio diário, e por ter praticamente se responsabilizado pelas questões odonatólogicas na minha fase de entomólogo cultural.

Aos alunos da Entomologia Cultural, disciplina que ministro anualmente no PPGZoo desde 2011, sob a qual conquistei amigos e angariei adeptos para o trabalho em zoologia cultural, em especial ao Luiz Felipe Lima da Silveira, da primeira turma, pela amizade e pelo interesse nas minhas questões.

À amiga Maya Suemi Lemos (Instituto Multidisciplinar de Formação Humana com Tecnologias, UERJ), pelo convite para participar da Rede Interdisciplinar de Estudos Modernos (RidEM) e, mais especificamente, do simpósio “Melancolia: entre a fisiologia e o espírito” (UERJ, 2013), oportunidade de geração de um texto preliminar que foi desenvolvido nesta tese.

Ao colega de Departamento e grande amigo Gabriel Mejdalani (Museu Nacional, UFRJ), pela leitura crítica e revisão da versão preliminar deste trabalho.

Ao colega do Museu e amigo Marcelo Ribeiro de Britto (Museu Nacional, UFRJ), pela leitura e reflexões sobre o conteúdo dos Prolegômenos.

Ao amigo Riccardo Mugnai (Centro de Ciências Agrárias e Ambientais, UFMA), pela sugestão da construção de gráficos com centroides.

Ao amigo Jorge Luiz Nessimian (Instituto de Biologia, UFRJ), pela sugestão do uso de ferramentas para a estatística descritiva.

Ao colega de Departamento e amigo Leonardo Gil Azevedo, por capitanear nossos almoços no Museu, muito mais que um fórum diário de debates.

Aos colegas do Departamento de Entomologia (Museu Nacional, UFRJ), pelo companheirismo e apoio em inúmeros momentos durante a realização desta tese, em especial à Sonia Maria Lopes Fraga, chefe do Departamento, pelo empenho na realização do meu processo de promoção.

Aos membros da banca examinadora do formato preliminar deste livro, então uma tese acadêmica para a promoção para Professor Titular da UFRJ, Marcia Souto Couri (Museu Nacional, UFRJ), Carlos Roberto Ferreira Brandão (Museu de Zoologia, Universidade de São Paulo), Eraldo Medeiros Costa Neto (Departamento de Ciências Biológicas, Universidade Estadual de Feira de Santana), Nelson Papavero (Museu de Zoologia, Universidade de São Paulo, aposentado), Ricardo Francisco Waizbort (Instituto Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz), Magali Romero Sá (Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz), que gentilmente cederam o seu precioso tempo para a sua leitura crítica.

À Comissão de Publicações do Museu Nacional, em nome de Ulisses Caramaschi, seu editor, e Lia Ribeiro, pelo interesse e providências na publicação deste volume.

SOBRE O AUTOR

Alcimar do Lago Carvalho é professor do Departamento de Entomologia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1994. Primariamente especialista em sistemática e biologia de insetos aquáticos, em especial libélulas (ordem Odonata), vem se dedicando igualmente a diferentes tópicos da Entomologia Cultural e História da Arte. Este trabalho trata-se de uma versão de sua Tese Acadêmica apresentada como parte do processo de acesso à classe de Professor Titular na Carreira de Magistério Federal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 27 de outubro de 2016.

RESUMO

CARVALHO, Alcimar do Lago. **Borboletas entre o Paraíso e o Inferno: arte, ciência e religião nas naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos.** Uma amostra de 100 naturezas-mortas flamengas e holandesas do século XVII, reunida sob o ponto de vista da representação conjunta, realística, de borboletas das famílias Pieridae e Nymphalidae, foi analisada sob o ponto de vista de sua composição e estrutura. Nessas pinturas, predominantemente, uma representação lateral de *Pieris* sp. (borboleta-da-couve) ou de *Anthocharis cardamines* (borboleta-aurora), de cor clara, forma um par visualmente antitético com aquela de uma *Vanessa atalanta* (almirante-vermelho), de cor escura, onde uma das primeiras está posicionada preferencialmente à esquerda e a outra à direita. Essa tendência estatisticamente corroborada está em sintonia com a distribuição de outros elementos, principalmente algumas flores e frutos, contribuindo para o estabelecimento de uma marcada simetria bilateral, à semelhança de pinturas de temas cristãos recorrentes. Com a intenção de se atribuir possíveis simbolismos aos elementos considerados nas naturezas-mortas, uma amostra de 30 pinturas de Juízo Final dos séculos XVI e XVII de mesma proveniência foi composta, sendo os seus personagens igualmente mapeados no campo pictórico. Imagens laterais de pierídeos e ninfalídeos mostram-se correlacionadas em termos topográficos, respectivamente, aos anjos psicopompos e demônios. Além das impressões psicológicas relacionadas à cor e aos padrões de coloração diferenciados das asas, o conhecimento empírico de particularidades do ciclo de vida e comportamento desses insetos pode ter sido considerado para a sua eleição como ícones visuais representantes do bem e do mal. Representações dorsais chamativas de Nymphalidae, como aquelas de *Inachis io* (borboleta-pavão), por sua vez, podem ser compreendidas como sinais de alerta em relação a itens tentadores centralmente posicionados. A partir desse ponto de vista, em decorrência da iconoclastia imposta pela Reforma religiosa no norte da Europa durante o século XVI, naturezas-mortas, tradicionalmente assumidas como expressões seculares, ao menos parcialmente, podem ser interpretadas como versões alegoricamente transmutadas, disfarçadas e econômicas, de temas iconográficos consagrados pela tradição cristã, adequadas à meditação espiritual e religiosa nos lares humanistas mais abastados.

Palavras-chave: insetos, pintura, alegoria, cristianismo, Europa, Idade Moderna

ABSTRACT

CARVALHO, Alcimar do Lago. **Butterflies between Heaven and Hell: art, science and religion in the still life paintings from the Low Countries' Golden Age.** A sample of 100 Flemish and Dutch still lifes from the 17th century, assembled considering the presence of combined realistic representations of butterflies of the families Pieridae and Nymphalidae, was analyzed from the point of view of its composition and structure. In these paintings, predominantly, a lateral representation of *Pieris* sp. (*cabbage white*) or *Anthocharis cardamines* (*orange-tip*), light-colored, form a visually antithetical pair with that of *Vanessa atalanta* (*red admiral*), dark-colored, being the first positioned preferably on the left and the second one on the right. This statistically-supported trend is in accordance with the distribution of other elements, mainly some flowers and fruits, contributing to the establishment of a marked bilateral symmetry, as observed in paintings of recurrent Christian themes. In order to ascribe possible symbolisms to the elements considered in still lifes, a sample of 30 Low Countries paintings of Last Judgments from the 16th and 17th centuries was composed, and their characters similarly mapped onto the pictorial field. Lateral images of Pieridae and Nymphalidae butterflies are correlated in topographical terms, respectively, to psychopomp angels and demons. In addition to the psychological impressions related to colors and the specific color patterns of the wings, the empirical knowledge of life cycle peculiarities and behavior of these insects may have been considered for their selection as visual icons, representatives of good or evil. Dorsal representations of striking Nymphalidae as those of *Inachis io* (*European peacock*), in turn, can be understood as warning signals in relation to centrally positioned seductive elements. From such point of view, due to the iconoclasm imposed by the religious Reformation in northern Europe during the 16th century, still lifes, currently assumed as secular expressions, at least partially, can be interpreted as allegorically transmuted versions, disguised and economical, of iconographic themes established by the Christian tradition, adjusted to the spiritual and religious meditation in wealthy humanistic homes.

Keywords: insects, painting, allegory, Christianity, Europe, Modern Age

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Amostra de 100 naturezas-mortas reunidas para este estudo, produzidas nos Países Baixos durante o século XVII, contendo representações conjuntas de borboletas claras e escuras, pertencentes à Pieridae e Nymphalidae. Fichamento e levantamento dessas ocorrências, assim como dos elementos da subárea central “E”. 118
- Quadro 2 – Amostra de 30 pinturas com a representação do tema do Juízo Final produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII, concebidas integralmente para ocupação de um único suporte retangular. Fichamento e levantamento das ocorrências e características das representações de portais para o Paraíso e Inferno, assim como daquelas de anjos e demônios psicopompos. 128
- Quadro 3 – Correspondência topográfica entre componentes de uma das naturezas-mortas representativa da amostra estudada (Quadro 1, n. 53: Martinus Nelli; Figura 4) e um Juízo Final da primeira metade do século XVII dos Países Baixos (Quadro 2, n. 19: Frans Francken, o Jovem; Figura 29). 132
- Quadro 4 – Amostra de 11 pinturas não naturezas-mortas, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII, contendo representações de um par de borboletas, um Pieridae de cor clara e um Nymphalidae de cor escura, consideradas em oposição. Fichamento e levantamento dessas ocorrências. 133

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de atribuições em nível de gênero e espécie relativa às representações de borboletas Pieridae e Nymphalidae ocorrentes na amostra de 100 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII reunida para este estudo, com a indicação do número de pinturas em que aparecem, número total de representações para cada entidade, discriminação das vistas representadas, além da indicação do número de pinturas onde foram consideradas em oposição. 135

Tabela 2 – Número de oposições, par a par e totais, entre distintas representações de borboletas Pieridae e Nymphalidae de um subtotal de 90 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII da amostra reunida para este estudo. 136

Tabela 3 – Dados básicos e resultados de nove provas de χ^2 aplicadas a partir de tabelas de contingência, com a consideração das distribuições observadas e a esperadas de representações de pierídeos, ninfalídeos e dos totais de borboletas em 90 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII. 137

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Joris van Son (Antuérpia 1623-1667), “Três *putti* com símbolos de *Vanitas* sobre um cartucho decorado” (s/d, óleo sobre tela, 94 x 73 cm). Coleção particular/ *Lempertz*, Colônia (imagem *Lempertz*, Colônia). Imagem com indicação de divisão da área pictórica em nove subáreas (A a I) aplicada nas pinturas estudadas para viabilizar o registro topográfico de borboletas e outros itens avaliados. 139
- Figura 2 – Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661), “Flores em um vaso de vidro” (c. 1640, óleo sobre tela, 41 x 33,5 cm). Coleção particular / *Christie, Manson & Woods*, Londres. 140
- Figura 3 – Jan van Kessel (Antuérpia 1626-1679), “Guirlanda de flores com a sagrada família” (s/d, óleo sobre tela, 69 x 83 cm). *Musée Curtius*, Liège. 141
- Figura 4 – Martinus Nellijs (ativo em 1669-1719 Haia), “Natureza-morta com uvas, nozes, um limão semi-descascado e amoras em uma tigela de porcelana *Wan-Li*, com um camundongo, borboletas e outros objetos” (1644?, óleo sobre tela, 67,7 x 54,3 cm). Coleção particular / *Sotheby’s*, Amsterdã. 142
- Figura 5 – Jan Davidsz. de Heem (Utrecht c. 1606-1683 Antuérpia), “Natureza-morta com flores em um vaso de vidro e frutas” (c. 1665, óleo sobre tela, 53,4 x 41 cm). *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madri. 143
- Figura 6 – Otto Marseus van Schrieck (Nijmegen c. 1613-1678 Amsterdã), “Cardo com lagarto, cobra e borboletas” (1664, óleo sobre tela, 76 x 57,5 cm). *Musée Fabre*, Montpellier. 144
- Figura 7 – Borboletas mais representadas na amostra de 100 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII: a. *Pieris brassicae* (L.), borboleta-branca-da-couve; b. *Pieris rapae* (L.), borboleta-pequena-da-couve; c. *Anthocharis cardamines* (L.), borboleta-aurora; d. *Gonepteryx rhamni* (L.), borboleta-limão; e. *Vanessa atalanta* (L.), almirante-vermelho; f. *Inachis io* (L.), borboleta-pavão; g. *Aglais urticae* (L.), borboleta-da-urtiga; h. *Vanessa cardui* (L.), borboleta-dos-cardos. Vistas dorsal e ventral das asas do lado esquerdo de exemplares machos (imagens originais Josef Dvořák / *BioLib Biological Library* / <<http://www.biolib.cz/en/galleryuser/?uid=394>>). 145
- Figura 8 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de borboletas das famílias Pieridae (n: 90, fundo branco) e Nymphalidae (n: 90, fundo preto) sobre as nove subáreas discriminadas da área pictórica de 90 pinturas de naturezas-mortas de formato quadrangular, consideradas a incluir

antagonismos entre pares compostos por uma borboleta de cada família (total n=180, fundo cinza).	146
Figura 9 – Exemplos de <i>Vanessa atalanta</i> (Nymphalidae) alimentando-se do sumo de frutos apodrecidos em um jardim em Utrecht, Países Baixos.	147
Figura 10 – Exemplar de <i>Nymphalis c-album</i> (Nymphalidae) pousado sobre o focinho de uma raposa recém-morta, próximo ao Rio Isonzo, Gorizia, Itália.	148
Figura 11 – Ilustração integrante do folder de divulgação científica “ <i>Dood doet Leven: Ruimte voor aaseters</i> ” (“A morte dá a vida: oportunidade para os decompositores”), ARK <i>Natuurontwikkeling</i> (Nijmegen, 2012).	149
Figura 12 – Georg Flegel (Olomouc 1566-1638 Frankfurt), “Natureza-morta com papagaio” (c. 1630, óleo sobre tela, 78 x 67 cm). <i>Altepinakothek</i> , Munique.	150
Figura 13 – Balthasar van der Ast (Middelburg 1593/94-1657 Delft). “Natureza-morta com conchas” (c. 1640, óleo sobre madeira, 30 x 47 cm). <i>Museum Boijmans van Beuningen</i> , Roterdã.	151
Figura 14 – Roemer Visscher (Amsterdã 1547-1620). <i>Sinnepoppen</i> (1614), emblema IV ‘ <i>Tis misselijck waer een geck zijn gelt aen leijt</i> ’ (“É espantoso o que um tolo pode fazer de seu dinheiro”).	152
Figura 15 – Roemer Visscher (Amsterdã 1547-1620). <i>Sinnepoppen</i> (1614), emblema V <i>Een dwaes en zijn gelt zijn haestghesheyden</i> (“Um tolo e seu dinheiro logo se separam”).	153
Figura 16 – Adriaen Coorte (Middelburg c. 1665-1707). “Natureza-morta com borboleta [mariposa], abricós, cerejas e castanha” (1685, óleo sobre tela, 40,6 x 34,9 cm). Coleção particular / <i>Sotheby’s</i> , Nova Iorque.	154
Figura 17 – Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), “A Crucifixão de Cristo” (s/d, óleo sobre cobre, 34,5 x 27 cm). Coleção particular / <i>Galerie Bassenge</i> , Berlim.	155
Figura 18 – Livro das Horas, uso de Sarum (ou Livro das Horas de Ana Bolena) (Bruges, c. 1500), miniatura “Batalha por uma alma com Deus acima no Céu” (King’s 9, f. 212v). <i>British Library</i> , Londres.	156
Figura 19 – Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607-1681 Roterdã), “Um sabá da bruxa” (c. 1650, óleo sobre madeira, 54,3 x 78,2 cm). <i>Art Institute of Chicago</i> , Chicago.	157
Figura 20 – Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607-1681 Roterdã), “Orfeu e Eurídice no inferno” (s/d, óleo sobre painel, 41,2 x 33,7 cm). <i>Musée Magnin</i> , Dijon.	158

Figura 21 – Johannes Vermeer (Delft 1632-1675). “Mulher segurando uma balança” (1662-1663, óleo sobre tela, 42,5 cm x 38 cm). <i>National Gallery of Art</i> , Washington.	159
Figura 22 – Pieter Aertsen (Amsterdã c. 1508-1575). “O Juízo Final” (s/d, óleo sobre madeira, 148,6 x 127 cm). Coleção particular / <i>Christie’s</i> , Londres.	160
Figura 23 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de acessos ao paraíso (n: 37, fundo branco) e ao inferno (n: 39, fundo preto), sobre as nove subáreas discriminadas de 30 pinturas de Juízo Final de formato quadrangular, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII (total n: 76, fundo cinza).	161
Figura 24 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de anjos (n: 65, fundo branco) e demônios (n: 96, fundo preto) psicopompos, sobre as nove subáreas discriminadas de 30 pinturas de Juízo Final de formato quadrangular, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII (total n: 161, fundo cinza).	162
Figura 25 – Joachim Patinir (Dinant 1480-1524 Antuérpia). “A travessia do Rio Estige” (1520-1524, óleo sobre madeira, 64 x 103 cm). <i>Museo del Prado</i> , Madri.	163
Figura 26 – Frans Floris (Antuérpia 1517-1570). “Alegoria da Trindade” (1562, óleo sobre madeira, 1,65 x 2,30 m). <i>Musée du Louvre</i> , Paris.	164
Figura 27 – Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft 1589-1662 Haia). “Pescaria de Almas” (1614, óleo sobre madeira, 98,5 x 187, 8 cm). <i>Rijksmuseum</i> , Amsterdã.	165
Figura 28 – Otto Octavius van Veen (Leiden c. 1556-1629 Bruxelas), “O Soldado de Cristo” (“ <i>Miles Christianus</i> ” (1609-1629, óleo sobre tela, 159 x 117 cm). Coleção particular / <i>Van Ham Kunstauktionen</i> , Colônia.	166
Figura 29 – Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), “Juízo Final” (1606, óleo sobre cobre, 67,2 x 52 cm). Coleção particular / <i>Christie’s</i> , Nova Iorque.	167
Figura 30 – Martinus Nelliüs, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, com indicação de divisão das áreas pictóricas em nove subáreas (A a I).	168
Figura 30a – Martinus Nelliüs, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “A”.	168
Figura 30b – Martinus Nelliüs, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “B”.	169

Figura 30c – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “C” .	169
Figura 30d – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “D” .	170
Figura 30e – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “E” .	170
Figura 30f – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “F” .	171
Figura 30g – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “G” .	171
Figura 30h – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “H” .	172
Figura 30i – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “I” .	172
Figura 31 – Jan Mortel (Leiden 1652-1719), “Natureza-morta com abricós e borboletas” (1683, óleo sobre madeira, 28,9 x 25,1 cm). <i>Museum of Fine Arts, Houston</i> . .	173
Figura 32 – Jacob Cats (Brouwershaven 1577-1660 Haia). <i>Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden</i> (1627), Emblema 52 “ <i>Amor Elegantiae Pater</i> ” .	174
Figura 33 – Jan Luyken (Amsterdã 1649-1712). <i>De Bykorf des Gemoeds</i> (1711), Emblema da página 50 “ <i>Het zal anders worden</i> ” .	175
Figura 34 – Jan Bruegel, o Velho (Bruxelas 1568-1625 Antuérpia), “Buquê de flores” (1600-1625, óleo sobre madeira, 124 x 96 cm). <i>Alte Pinakothek, Munique</i> . .	176
Figura 35 – Jan Davidsz de Heem (Utrecht, 1606 - Antuérpia, 1683-1684), “Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange” (c. 1665, óleo sobre tela, 132 x 108 cm), <i>Musée de Beaux-Arts de Lyon, Lyon</i> . .	177

Figura 36 - Aertgen Claesz. van Leiden (Leiden c. 1498-c. 1564), “Tentação de Santo Antão” (c. 1530, óleo sobre madeira, 66 x 71 cm). <i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique</i> , Bruxelas.	178
Figura 37 – Abraham Bloemaert (Dordrecht 1566-1651 Utrecht), “Vênus e Adonis” (1632, óleo sobre tela, 134 x 191 cm). <i>Statens Museum for Kunst</i> , Copenhague.	179
Figura 38 – Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem 1562-1638). “A Queda do Homem” (1592, óleo sobre tela, 273 x 220 cm). <i>Rijksmuseum</i> , Amsterdã.	180
Figura 38a – Cornelis Cornelisz. van Haarlem, “A Queda do Homem”, detalhe da área inferior direita.	181
Figura 39 – Gabriël Metsu (Leiden 1629-1667 Amsterdã). “Senhora sentada à janela” (c. 1661, óleo sobre madeira, 27,6 x 22,5 cm). <i>Metropolitan Museum of Art</i> , Nova Iorque.	182
Figura 40 – Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft 1589-1662 Haia). “Príncipe Mauritz e Frederik Hendrik de Orange na feira de cavalos de Valkenburg” (1618, óleo sobre madeira, 54,2 x 133,5 cm). <i>Rijksmuseum</i> , Amsterdã.	183

SUMÁRIO

PREFÁCIO	21
PROLEGÔMENOS	23
Ponto de partida	24
Contextualização histórica	26
Entomologia na Idade Moderna	30
Interpretação de naturezas-mortas.....	32
INTRODUÇÃO	37
Insetos em naturezas-mortas	38
Borboletas como símbolos na pintura	21
Objetivos	44
MATERIAL E MÉTODOS	45
Composição das amostras	46
Procedimentos gerais	47
RESULTADOS	49
Composição da amostra e suas principais tendências	30
Padrões de ocorrência das borboletas representadas na amostra.....	52
Diagnoses e resenhas sobre a biologia das borboletas representadas na amostra	55
Padrão de ocorrência dos pares de borboletas representadas na amostra	64
DISCUSSÃO	67
Percepção visual, simbolismo de cores e padrões de borboletas.....	68
Grupos simbólicos de borboletas e suas características biológicas	74

Correlações estruturais entre naturezas-mortas e temas da pintura cristã	82
Cenas de floresta como representações de paisagens infernais.....	88
Representações pictóricas do Juízo Final nos Países Baixos e suas variantes.....	90
Conexões topográficas e funcionais entre naturezas-mortas e Juízos Finais.....	97
Repertório simbólico de borboletas e outros elementos biológicos nas naturezas-mortas	101
Naturezas-mortas de flores, frutos e insetos e a <i>Vanitas</i>	108
Oposições entre pares de borboletas em pinturas de outros gêneros	111
CONCLUSÕES	114
QUADROS.....	117
TABELAS	134
FIGURAS	138
REFERÊNCIAS.....	184

PREFÁCIO

Um polímata (do grego πολυμαθής, lit. “aquele que aprendeu muito”) é uma pessoa cujo conhecimento não está restrito a uma única área. Em termos menos formais, um polímata pode referir-se simplesmente a alguém que detém um grande conhecimento em diversos assuntos.

Esse epíteto define bem o Prof. Dr. Alcimar do Lago Carvalho, autor deste primoroso livro *Borboletas entre o Paraíso e o Inferno: arte, ciência e religião nas naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos*.

Além de sua atuação na ciência entomológica, o Prof. Carvalho é notório por sua esmerada sensibilidade artística e cultura geral.

Em carta dirigida a Goethe, aos 3 de janeiro de 1810, o barão Alexander von Humboldt declarava: “natureza e arte estão intimamente relacionadas em minha obra”. É o que também se verifica no texto deste livro.

Para redigir esta obra, o autor, com olhos de lince, examinou uma amostra de uma centena de naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos, além de 30 pinturas de Juízos Finais da mesma procedência, selecionando aquelas em que eram representados espécimes de Pieridae e Nymphalidae.

Como declarado pelo autor, “tendo em vista principalmente os leitores biólogos, prolegômenos foram escritos com a intenção de destacar alguns fatos da história social e da ciência do período que possam ter influenciado a produção enfocada, não considerados ao longo do texto principal, e, também, apresentar algumas das distintas possibilidades de sua leitura contemporânea praticadas por historiadores da arte. Embora a consideração desse conteúdo preliminar não seja determinante para a compreensão do trabalho propriamente dito, pode ser de extrema importância para a sua contextualização”.

Com grande argúcia, oferece-nos uma originalíssima leitura da presença dessas borboletas nas obras de arte: “Pierídeos e ninfalídeos mostram-se correlacionados em termos topográficos, respectivamente, aos anjos psicopompos¹ e demônios. Além das

¹ Eu também tive que recorrer ao dicionário para o significado desse termo: “Psicopompo é a palavra que tem origem no grego *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Guia interior, o psicopompo pode ser de natureza humana (Ariadne), animal (coelho de Alice no País das Maravilhas) ou

impressões psicológicas relacionadas à cor e aos padrões de coloração diferenciados das asas, o conhecimento empírico de particularidades do ciclo de vida e comportamento desses insetos pode ter sido considerado para a sua eleição como ícones visuais representantes do bem e do mal. Representações dorsais chamativas de Nymphalidae, como aquelas de *Inachis io* (L.), por sua vez, podem ser compreendidas como sinais de alerta em relação a itens tentadores centralmente posicionados. A partir desse ponto de vista, em decorrência da iconoclastia imposta pela Reforma religiosa no norte da Europa durante o século XVI, naturezas-mortas, ao menos parcialmente, podem ser interpretadas como versões alegoricamente transmutadas, disfarçadas e econômicas, de temas iconográficos consagrados pela tradição cristã, adequadas à meditação espiritual e religiosa nos lares humanistas mais abastados”.

A leitura deste livro não somente é prazerosa, mas enriquecedora sob múltiplos aspectos. Efusivos parabéns ao Prof. Carvalho e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro pela felicíssima iniciativa de torná-lo acessível ao público.

Como fecho, cedo a palavra a Luisa Massarani, Ildeu de Castro Moreira e Carla Almeida (*História, Ciências, Saúde — Manguinhos, Rio de Janeiro*, v. 13 (suplemento), 2006, p. 10):

“Ciência e arte: ambas nutrem-se do mesmo húmus, a curiosidade humana, a criatividade, o desejo de experimentar. Ambas são condicionadas por sua história e seu contexto. Ambas estão imersas na cultura, mas imaginam e agem sobre o mundo com olhares, objetivos e meios diversos. O fazer artístico e o científico constituem duas faces da ação e do pensamento humanos, faces complementares mas mediadas por tensões e descompassos, que podem gerar o novo, o aprimoramento mútuo e a afirmação humanística”.

Nelson Papavero

Museu de Zoologia, Universidade de São Paulo

Pesquisador Sênior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

espiritual (Hermes, Daimon). Arquétipo presente na maioria dos registros mitológicos, sonhos, filmes e contos populares, ele surge espontaneamente e assume a tarefa de revelar um símbolo ou sentido orientador, necessário para a continuidade da trajetória individual de quem o encontra”.

PROLEGÔMENOS

“[...] Como espelhos da percepção humana, as obras de arte são reflexos do homem, são projeções, impressões mentais visíveis sob a forma de imagens; apenas vivem pelos seus caracteres e pela expressão de seus caracteres; existem apenas para satisfazer os seus desejos, obsessões e necessidades [...]” (Huygue, 1998, p. 287).

Ponto de partida

Este estudo multidisciplinar pode ser primariamente circunscrito no âmbito da Entomologia Cultural, disciplina multifacetada e ainda pouco estruturada, mas que em princípio abarcaria com todos os demais aspectos da cultura humana relacionados aos insetos, à exceção daqueles próprios da ciência e da tecnologia do Ocidente (Hogue, 1987). No Brasil, o crescente interesse de pesquisadores de diversas áreas por temas que se enquadram nesse domínio pode ser exemplificado com a culminância da realização do “I Simpósio Brasileiro de Entomologia Cultural”, ocorrido em 2013 na Universidade Estadual de Feira de Santana (Feira de Santana, BA), do qual uma amostra da diversidade da produção atual relacionada foi registrada em um livro de capítulos (Costa-Neto, 2014).

Como o material de estudo desta pesquisa trata-se de produções iconográficas artísticas dos Países Baixos do século XVII que se apropriaram de imagens realísticas de insetos, borboletas especificamente, em princípio sem qualquer finalidade científica, o campo de interesse principal para o seu estudo é naturalmente o da História da Arte (*sensu* Gombrich, 2013). Não obstante, prolegômenos foram escritos com a intenção de ressaltar tanto alguns fatos da história social quanto da ciência do período que possam ter influenciado a produção enfocada não considerados ao longo do texto principal, e, também, apresentar algumas das distintas possibilidades de sua leitura contemporânea praticadas por historiadores da arte. Embora a consideração desse conteúdo preliminar não seja determinante para a compreensão do trabalho propriamente dito, pode ser de extrema importância para a sua contextualização.

A ideia da arte como imitação da natureza (lat. *ars imitatur naturam*) é uma noção da antiguidade, mas que ganha uma ampla dimensão na Idade Moderna com o desenvolvimento de uma nova filosofia que culmina na Revolução Científica do Renascimento (Smith, 2000). Nesse contexto, a arte se aproxima da ciência, onde o realismo na pintura indica uma busca pela objetividade, e a representação detalhada dos objetos da natureza demonstra o nível aprofundado de seu conhecimento. Os avanços experimentados pela Biologia Comparada no período, especificamente da Zoologia, se dão como fruto do colecionismo, expresso pela instituição de coleções de história natural (Papavero, 1991, p. 133), do estabelecimento de inúmeras sociedades científicas e dos

primeiros periódicos (Papavero & Pujol-Luz, 1997, p. 6), assim como pelo gosto pela representação iconográfica, científica e artística (Neri, 2011). Não obstante, somente a partir do século XVIII a Entomologia vem se consagrar como ciência e, até o século XVII, herdando o conhecimento clássico, os insetos ainda constituíam uma categoria tão vaga quanto aquela dos cometas em termos acadêmicos (Jorink, 2010, p. 184).

Dessa forma, para o enriquecimento da presente pesquisa, tentou-se considerar de forma objetiva prováveis conhecimentos empíricos a respeito dos itens biológicos representados nas naturezas-mortas estudadas e possíveis impressões que os pintores e demais cidadãos da época poderiam ter de sua realidade. Considerando a condição das sociedades pré-industriais, a maior parte das informações sobre a natureza advinha de noções informais compartilhadas por sua comunidade por tradição oral, originadas e reforçadas através de observações empíricas. Como bem colocado por Philipp Blom em *To have and to hold* (2002), durante a Idade Moderna o espírito de indagação era estimulado tanto por estudiosos quanto por amadores, e pela primeira vez aceitou-se a ideia de que os mercados de peixes e açougues eram lugares melhores para se adquirir conhecimentos biológicos do que bibliotecas de mosteiros. Era provável que muitos pescadores soubessem identificar e discorrer sobre nomes e hábitos de animais marinhos não registrados nos manuscritos latinos. Sabe-se que o próprio Ulisse Aldrovandi (Bolonha 1522-1605) percorria os mercados de peixes em busca de descobertas, e conversava com pescadores, assim como René Descartes (La Haye en Touraine 1596-1650 Estocolmo) fazia observações sobre anatomia animal em um açougue de Paris, um século mais tarde (Blom, 2003, p. 32).

O corpo principal deste trabalho trata-se de um desdobramento de um texto preliminar (Carvalho, 2014), apresentado na mesa-redonda intitulada “Convergências tópicas: Melancolia e Vanitas” do simpósio “Melancolia: entre a fisiologia e o espírito” da Rede Interdisciplinar de Estudos Modernos (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013). Esse encontra-se disponível nos anais do evento, publicado na revista eletrônica Anamorfose - Revista de Estudos Modernos (<<http://www.anamorfose.ridem.net/>>).

Contextualização histórica

A religião ocupou um lugar central na vida em sociedade no norte da Europa nos primeiros tempos da Idade Moderna. A necessidade de reafirmação da vida após a morte parece ter sido especialmente importante nos anos próximos a 1500, quando a expectativa de vida ao nascimento não chegava a 30 anos (Vries 1991, p. 263), comprometendo a própria existência de famílias inteiras, inclusive de nobres (Nierop 1993, p. 64). Por outro lado, a conjuntura de uma Igreja Católica Romana espiritualmente em decadência a partir da Alta Idade Média, ainda que ambiciosa materialmente, em tempos de uma profunda religiosidade e necessidade de conforto espiritual, permite explicar a revolução Protestante ocorrida no século XVI. Concomitantemente, livros impressos passam a ser uma realidade para a parcela mais abastada do povo, que poderia passar a ler e aprender sobre o Cristianismo diretamente na Bíblia ou a partir de comentários de iluminados, consagrando a crença na palavra. Por oposição, durante a Idade Média, a imagem é que havia sido enfatizada: “[...] Como dissera um papa do início da Idade Média, Gregório Magno (m. em 604), ‘as imagens são os livros dos leigos’. As igrejas medievais apresentavam a Bíblia e a vida dos santos em pedra, vitral e madeira. A pessoa medieval não compartimentava a vida em uma esfera sagrada e outra secular. Assim, ‘os livros dos leigos’ eram exibidos com toda a visibilidade na fonte da cidade e na prefeitura, entalhados nas portas e pintados nas paredes das casas e dos prédios públicos. Onde quer que as pessoas caminhassem, trabalhassem e se reunissem para saber das notícias e ouvir os boatos, havia lembretes religiosos acerca de sua origem e de seu destino no céu ou no inferno” (Lindberg, 2001, p. 77).

Com o desenvolvimento de consciências nacionais e o surgimento de governos despóticos no norte da Europa, críticas como as do monge turingiano Martinho Lutero (Eisleben 1483-1546) à Igreja converteram-se em poderosa arma para príncipes no sentido de se desligarem da tutela de Roma. A partir do pensamento do teólogo francês João Calvino (Noyon 1509-1564 Genebra), uma nova onda de Reforma Protestante avassala a região dos Países Baixos na segunda metade do século XVI. As doutrinas essenciais da sua teologia estão em suas “Institutas” de 1536 (lat. *Institutio Christianae religionis*), onde se concebe um universo inteiramente dependente da vontade de Deus onipotente, que tudo criou para a Sua maior glória (Duffield, 1959, p. 143). Em função do

pecado original, os homens são naturalmente pecadores e, por razões que só Deus conhece, predestinou a alguns deles à salvação eterna e condenou os demais aos tormentos do inferno. Estes, nada podem fazer para alterar o seu destino. O dito Calvinismo só se torna a religião oficial da República dos Países Baixos com o Sínodo de Dordrecht em 1618 e 1622, iniciado pela ascensão do Arminianismo, e enfatiza a moralidade e o trabalho duro, e combate os excessos e a idolatria, em especial a adoração de imagens. Com isso, ondas iconoclastas acabaram por destruir um importante legado de arte católica, onde somente a chamada “fúria iconoclasta” (hol. *Beeldenstorm*), ocorrida entre 1566 and 1567, promovida por pregadores calvinistas, passou por cerca de 400 igrejas (Tanis, 1999, p. 371-373).

Por sua vez, no âmbito político, as Dezessete Províncias dos Países Baixos passam a fazer parte do império espanhol por direitos hereditários durante o reinado de Carlos V, entre 1516 e 1556, ficando sob a tutela dos Habsburgos católicos da Espanha, que passam a ser os seus monarcas. Estes travaram com os seus súditos protestantes, o maior conflito religioso, pelo menos o mais longo, ocorrido na Europa, a denominada Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648). A forte oposição de uma minoria calvinista às duras políticas religiosas impostas durante o reinado de Felipe II, entre 1556 e 1598, fez com que poucas dezenas de milhares de refugiados com a ajuda de países vizinhos dominassem várias cidades de algumas das províncias do Norte, como ocorrido na Holanda e na Zelândia em torno de 1572 (Barraclough, 1995, p. 184). Como a reconquista espanhola foi lenta e ineficiente, quando a guerra finalmente termina, os Países Baixos estavam divididos em um norte Calvinista, independente, a então República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos, e um sul católico, ainda sob domínio espanhol, área que corresponde à atual Bélgica.

Entretanto, famílias de católicos romanos continuaram a viver nas prósperas províncias do Norte, cultuando seus santos privadamente ou, frequentemente, em igrejas ocultas (hol. *schuilkerken*), admitidos nas cidades desde que afastados dos púlpitos protestantes (NGA, 2007, p. 28). Da mesma forma, Judeus sefarditas, que escaparam da Inquisição na Espanha e Portugal, e Judeus asquenazes, fugidos do massacre na Europa Central, encontraram na República Holandesa refúgio para viver, trabalhar e manter as suas tradições religiosas (Barnes & Rose, 2002, p. 9). Dessa forma, parece ter havido

muita tolerância entre esses distintos grupos, o que permitiu intensa movimentação, inclusive de artistas (*e. g.*, NGA, 2007, p. 140), entre as Províncias do Norte e as do Sul durante o século XVII, quando os inúmeros episódios de iconoclasmo ocorrido da segunda metade do século anterior já eram matéria do passado.

No sentido de deter a expansão avassaladora do protestantismo, ainda no século XVI a Igreja Católica promove o Concílio de Trento (1545-1563), que aprova uma série de decretos doutrinários, estabelecendo um sistema eficiente de supervisão eclesiástica e de ortodoxia educacional entre leigos. A assim denominada Contrarreforma recupera perdas de fiéis, reduzindo o setor protestante do Continente de 40% para 20% entre 1570 e 1650 (Barraclough, 1995, p. 182). No sul dos Países Baixos, o forte movimento jesuíta da Companhia de Jesus fundada por Santo Inácio de Loyola (1491-1556), ordem religiosa católica romana de grande importância na Reforma Católica, teve grande influência, inclusive sob o ponto de vista do estabelecimento de uma nova estética nas artes plásticas (Dekoninck, 2012).

As importantes crises religiosas citadas, que definitivamente implantaram o protestantismo no norte da Europa, foram de crucial impacto na produção artística visual de países como a Inglaterra, Alemanha e Países Baixos. Guildas e famílias de artistas plásticos, mantidas por séculos principalmente através da produção subvencionada pela Igreja, tiveram que enfrentar o desafio de criar meios de manter a própria existência de sua atividade, visto que muitos grupos protestantes eram contrários à presença de pinturas ou imagens nas igrejas e locais públicos, as considerando como um sinal da combatida idolatria. Dessa forma, excelentes pintores dessas regiões protestantes, tendo perdido a sua maior fonte de renda, a pintura de retábulos com temas do cristianismo, se restringem, em um primeiro momento, a ilustração de livros e a pintura de retratos, o que não bastaria para a sua sobrevivência (Gombrich, 2013, p. 283). “[...] Sabemos que a catástrofe foi tão grande que na Inglaterra assim como na Alemanha, onde as artes haviam florescido tanto quanto no restante da Europa durante a Idade Média, a carreira de pintor e escultor deixou de atrair talentos nativos” (Gombrich, 2013, p. 315).

Por outro lado, com a concentração de riquezas e o surgimento de uma abastada classe burguesa no norte continental da Europa, passou a ocorrer um interesse em

ciência e arte. Tirando proveito dessa demanda, pintores dos Países Baixos passaram a se dedicar a “[...] determinados ramos da pintura os quais não houvesse objeções religiosas” (Gombrich, 2013, p. 315), e, com isso, gêneros como paisagens, cenas de gênero e naturezas-mortas se desenvolveram e passaram a ser predominantes. Desses, as naturezas-mortas pode ser considerado o mais especializado dos gêneros profanos da nova pintura, onde diferentes técnicas convergem no sentido de tentar, aparentemente, reproduzir a natureza em tela com a fidelidade de um espelho (Gombrich, 2013, p. 327). Diferentemente das práticas dos séculos anteriores, essas pinturas não costumavam ser produzidas sob encomenda, sendo a sua forma inteiramente da concepção dos pintores, que teriam que comercializá-las após sua feitura. Essa liberdade, porém, custou caro – pois, em vez de um único mecenas, a Igreja, o artista agora precisava lidar com um senhor ainda mais cruel: o público comprador (Gombrich, 2013, p. 318).

Entomologia na Idade Moderna

O termo grego *entoma*, utilizado por Aristóteles (Estagira 384-322 a. C. Atenas), ou *insecta*, dos escritores romanos posteriores como Plínio, o Velho (Como 23-79 Estábia d. C.), foram frequentemente usados como um “guarda-chuva” para abrigar criaturas muito distintas como os reconhecidos hexápodes atuais, vários outros artrópodes, como aracnídeos e miriápodes, e, até mesmo, alguns répteis (Jorink, 2010, p. 184). Como resultado de seu desenvolvimento por vezes complexo, metamórfico, a delimitação das espécies de holometábolos em especial, foi tratada de forma equivocada, onde larvas e adultos foram compreendidos como formas animais independentes. Assim sendo, houve muito espaço para a aceitação da doutrina da geração espontânea, originada na mais remota Antiguidade e que perdurou até os tempos Modernos (Almeida & Magalhães 2010, p. 371). Na época, larvas, como “vermes”, seriam consideradas como animais imperfeitos e gerados espontaneamente, e com a sua morte seria formada uma espécie de ovo (pupa) que possibilitaria a geração de novas criaturas (Cobb, 2006). A observação pouco cuidadosa do parasitismo em lagartas e pupas por himenópteros e dípteros, viria dificultar a compreensão da metamorfose (Lenteren & Godfray, 2005). A máxima de Plínio “em nenhum outro lugar a natureza pode ser encontrada em sua totalidade do que em suas menores criações” (lat. *rerum natura nusquam magis in minimis tota sit*), retirada do Livro XI de sua *Naturalis Historiae*, e de sua conseqüente variante cristã “Deus é revelado nas menores coisas” (lat. *ex minimis patet ipse Deus*), se tornou um dos pontos centrais de discussão sobre o papel moral da natureza no início da Idade Moderna (Jorink, 2010, p. 185). Alguns teólogos protestantes, como o alemão Wolfgang Franzius (Plauen 1564-1628 Wittenberg), inclusive, produziram tratados sobre animais, como a *Historia Animalium Sacra* (1612), com várias edições ao longo do século XVII, que apresenta um capítulo dedicado aos insetos (Roggen, 2007). Nesse contexto, a borboleta, embora dissecada sob o ponto de vista da ciência, foi reafirmada como um símbolo de transitoriedade e de esperança na ressurreição, tendo se tornado um tema popular na literatura e nas artes visuais (e. g., Witkowski, 2007).

Estudos sistemáticos descritivos de insetos no Ocidente se iniciam no Renascimento, através da catalogação dos exemplares reunidos nos gabinetes de história natural. Os primeiros volumes mais importantes foram produzidos por Conrad Gesner

(Zurique 1516-1565) e Ulisse Aldrovandi, que descreveram de forma sistemática inúmeros insetos e reuniram informações folclóricas sobre alguns deles (Neri, 2003, p. 53; Ogilvie, 2008, p. 7). Nos Países Baixos do século XVII, já devidamente auxiliados por lentes e dos recém-inventados microscópios, os entomólogos mais prolíficos foram Johannes Goedaert (Middelburg 1617-1668), igualmente pintor e gravador (Ogilvie, 2008, p. 10), partidário da geração espontânea (Jorink, 2010, p. 205), e Jan Swammerdam (Amsterdã 1637-1680) (Ogilvie, 2008, p. 13; Witkowski, 2007, p. 28).

Independentemente do parco conhecimento acadêmico acumulado sobre a natureza no início da Idade Moderna, esse tinha, certamente, um papel secundário na formação do cidadão comum. O número de pessoas letradas, com dinheiro e interesse suficientes para adquirir livros, era relativamente baixo, ao mesmo tempo em que a quantidade de informação publicada era pequena e certamente não expressava o conhecimento informal da época. Somado a isso, a corrente filosófica do Humanismo, ainda disseminado nos meios intelectuais, exercia duras críticas ao exercício das ciências naturais (Papavero, 1991, p. 190). Mesmo durante o século XVII, há inúmeros exemplos de forte controle religioso no registro e divulgação das novidades da ciência, sendo que por vezes a publicação de volumes que em princípio discordavam dos dogmas cristãos, só viriam a público sob anonimato ou após o falecimento de seus autores. Na *Biblia Naturae* (1737), obra máxima sobre insetos de Jan Swammerdam, publicada postumamente no ano em que seu autor completaria 100 anos, a geração espontânea foi duramente rejeitada e, a partir de estudos de anatomia, esses animais foram tratados como exemplos indiscutíveis de um “Design Inteligente” divino, contribuindo para a perda de seu valor alegórico e simbólico (Jorink, 2007, p. 159). As ideias de Swammerdam sobre a ordem da natureza foram muito influenciadas pela filosofia natural de René Descartes, a qual estava em voga entre os Holandeses (Jorink, 2007, p. 160; Ogilvie, 2008, p. 15).

Dessa forma, nos Países Baixos do século XVII, dentre os poucos livros acumulados nas casas mais abastadas, a bíblia e as coleções de emblemas com compilações de ditos populares foram as fontes mais influentes na formação do cidadão letrado (*e. g.*, Schama, 2009, p. 314). No que diz respeito à história natural, Aristóteles ainda era imperativo.

Interpretação de naturezas-mortas

Muito se tem discutido a respeito do teor informativo das representações pictóricas naturalísticas dos Países Baixos da Idade Moderna, em especial àquelas produzidas durante o século XVII, no contexto da aplicação de abordagens iconológicas com a finalidade de se decodificar aspectos da mentalidade da sua época. Dessa forma, se chega a considerar a possibilidade de “ler as imagens” como um texto escrito de forma metafórica (Català Domèch 2011, p. 16). A discordância mais fundamental a esse respeito se concentra na questão do quanto ou, mesmo, se essas conteriam significados ocultos ou se seriam predominantemente flagrantes minuciosos da vida real (Grootenboer, 2005, p. 14). Tais discussões, pouco objetivas como tratadas, vêm sendo amparadas em maior parte pelas impressões e experiências pessoais de poucos historiadores da arte influentes em seus meios, que mesmo ignoram fontes textuais da época como a de Claude François Menestrier, em seu *L’art des Emblèmes* (1664), que claramente advertem da condição das imagens realistas de sua época no sentido da existência de significados mais profundos: “[...] a pintura vem sendo a escola dos sábios e a fonte de estudo dos soberanos. Ela fala mas é muda, explica-se sem dizer palavra; é de tal eloquência na exposição que através dos olhos cativa o coração. Seus discursos não se esgotam, ela faz palestras públicas sem romper o silêncio, e mesmo não tendo movimento é ativa e eficaz em sua persuasão”; “[...] a pintura não é apenas uma imitação nua e crua da natureza, ela serve para explicar os conhecimentos mais elaborados” (*apud* Lichtenstein, 2004, p. 52, 55).

Na primeira metade do século XX, Erwin Panofski (1892-1968) produziu inúmeros estudos com a arte do Renascimento e acabou por desenvolver o seu Método Iconográfico, idealizado por seu mestre Aby Warburg (1866-1929) (Didi-Huberman, 2013, p. 17), visando sistematizar procedimentos analíticos na busca por significados em obras de arte visuais (*e. g.*, Panofski, 2012, p. 47). De forma análoga à hermenêutica medieval, desenvolvida para a leitura aprofundada de textos bíblicos (Schneider 1999, p. 17; Groulier, 2004, p. 14; Taylor, 1995, p. 32), estabelece a partir de níveis de compreensão mais superficiais “literais” ou pré-iconográficos, sentidos religiosos “místicos” e “espirituais”, partindo das análises iconográficas propriamente ditas para as sínteses iconológicas.

Influenciados principalmente por esses estudos analíticos, autores como Eddy De Jongh estabeleceram formas correlatas de analisar a produção do Século de Ouro dos Países Baixos, como a chamada “interpretação emblemática”, compreendida como uma versão adaptada do Método Iconográfico de Erwin Panofsky (Grootenboer, 2005, p. 15). Essa prática propõe uma aproximação das imagens artísticas com o conteúdo dos populares livros de emblemas da época (coleções de símbolos e alegorias), compostos por provérbios ilustrados acompanhados de comentários, onde imagem e texto estão diretamente relacionados. Clamando que o realismo dos Países Baixos (fr. *vraisemblance*) não é de fato “real”, mas, sim, um “realismo aparente” (hol. *schijnrealisme*), as imagens funcionalmente seriam compreendidas como “abstrações materializadas” (ing. *realized abstractions*). Embora aplicado primariamente para as chamadas “cenas de gênero”, De Jongh indica que seu método pode potencialmente ser aplicado a outras categorias pictóricas praticadas no período, mas adverte dos perigos das falsas interpretações que pode acarretar. Não obstante, no contexto da análise iconográfica de naturezas-mortas, De Jongh critica duramente os pesquisadores que, na busca da compreensão de uma determinada obra, consideram o reconhecimento individual de cada unidade inserida em uma mesma composição e seus possíveis simbolismos, julgando tal ênfase desnecessária e infrutífera (Schama, 2009, p. 167; Taylor 1995, p. 54).

Por sua vez, a “interpretação emblemática” de De Jongh tem sido duramente criticada por historiadores da arte sob diferentes pontos de vista. No influente texto de Svetlana Alpers *The Art of Describing* (1983) é afirmado que os livros de emblemas tiveram pouca influência na pintura, atribuindo que essa atividade estaria condicionada ao registro dos modos da observação da realidade, constituindo uma espécie de arena de experimentação e confronto de novidades técnicas e ópticas no século XVII (Alpers, 1999, p. 38). Dessa forma, primordialmente descritivas que prescritivas, pinturas seriam consideradas no contexto da cultura visual holandesa como espelhos, mapas ou esquemas detalhados da realidade visual contemporânea (Alpers, 1999, p. 36, 41; Grootenboer, 2005, p. 15).

Ademais, é igualmente argumentado por historiadores da arte contrários à “interpretação emblemática”, porém interessados nas qualidades estilísticas e formalísticas do naturalismo holandês, que as circunstâncias históricas dos processos

artísticos, de patrocínio e colecionamento, têm supremacia na compreensão das obras, e que o realismo pictórico foi empregado preponderantemente por razões artísticas, como forma de demonstrar habilidade e virtuosidade. Sob esse paradigma, as imagens pictóricas não conteriam mensagens ocultas didáticas ou simbólicas, exceto nos exemplos claramente alegóricos (Grootenboer, 2005, p. 15), e servindo ao entretenimento, estariam mais relacionadas ao prazer visual que a instrução (Barnes & Rose, 2002, p. 15).

Em contraposição, o historiador social Simon Schama em seu *Embarrassment of Riches* (1987) comenta do perigo em tratar a arte holandesa como evidência histórica (Schama, 2009, p. 21), ao mesmo tempo que assume a possibilidade de leitura iconográfica de cenas de gênero a partir da correspondência com a emblemática relacionada, pesquisando inúmeros exemplos além de suas aparências. Com a finalidade de contextualizar a produção artística no âmbito da cultural holandesa do Século de Ouro, período cujo dilema ético central foi tentar conciliar riqueza com moralidade, o autor confessa que não se fixou em qualquer método específico, tendo adotado um “ecletismo descarado” como guia metodológico (Schama, 2009, p. 20). No que diz respeito às naturezas-mortas, parece concordar com Eddy de Jongh, afirmando que não há provas que os pintores tenham tido a intenção básica de utilizá-las para suscitar qualquer reflexão elevada, mas, principalmente, para tratar das relações dos sentidos da vista, do tato e do paladar (Schama, 2009, p. 167). Por outro lado, assume que, no rico repertório de provérbios, ditados e alegorias holandesas da época, alimentos e flores, costumeiramente representados em naturezas-mortas, atuaram como indicadores morais, tratando de inúmeros exemplos ao longo de seu livro.

O interesse no estudo das naturezas-mortas dos Países Baixos foi despertado, principalmente, após a publicação do livro *Dutch still-life painting in the seventeenth century* de Ingvar Bergström (1956), versão inglesa de um volume publicado originalmente em Sueco (1947). Bastante abrangente e instigador, esse trata de inúmeras variantes do gênero, se atendo a obra dos pintores mais representativos de cada uma delas. Nesse volume são realizadas tentativas de leituras simbólicas de várias pinturas, estando em destaque àquelas que se enquadram na modalidade *Vanitas*, e inúmeros emblemas do livro *Sinnepoppen* (“Emblemas” ou “Imagens com significados”) de Roemer Visscher (Amsterdã 1547-1620), publicado originalmente em 1614, foram trazidos à

aproximação (e. g., Bergström, 1956, p. 157). Para esse autor, naturezas-mortas desempenhariam uma forte função simbólica, sendo o conjunto considerado como um gênero pictórico diretamente relacionado com a iconografia cristã do Renascimento, de onde derivaria em parte (Bergström, 1955a, b), e que manteria a tradição dos “simbolismos disfarçados” (ing. *disguised symbolism*) como definido por Erwin Panofski em seu *Early Netherlandish Painting* (1953) (Bergström, 1956, p. 291). Em suas composições, os pintores dos Países Baixos foram excepcionalmente atraídos pela representação de flores, frutos, pequenos animais e vários tipos de objetos pertencentes ao ambiente da vida cotidiana da época, os quais já haviam adquirido algum refinamento dessa tradição (Bergström, 1956, p. 293). Não obstante, livros e catálogos de exposição sobre naturezas-mortas são numerosos e bastante controversos no sentido na consideração de sua possível função simbólica. Enquanto alguns deles partem da existência indiscutível de sentidos profundos ocultos, como assim defendido por Ingvar Bergström (e. g., Schneider, 1994; Tapié, 2000), não necessariamente possíveis de serem acessáveis nos dias atuais, outros contestam veementemente a pertinência de sua procura.

Alan Chong, no primeiro capítulo do catálogo da monumental exposição *Still-life paintings from the Netherlands 1550-1720* (Chong, 1999, p. 31), afirma que a busca de sentidos únicos para naturezas-mortas deve ser evitada, pois o contexto específico de cada pintura, considerando sua composição, luz, enquadramento etc, além de fatores subjetivos como o seu temperamento, demandaria uma consideração individualizada. Além disso, muitas naturezas-mortas não poderiam ser explicadas em uma única leitura simplesmente por conterem muitos elementos diferentes, com motivos individuais confluindo para associações múltiplas e ambíguas, o que deixaria qualquer discussão a respeito de possíveis significados em aberto. Por incluírem desafios artísticos, como a captura de texturas, superfícies, transparências e sombras de objetos, as naturezas-mortas foram frequentemente enfrentadas como testes de virtuosidade técnica pelos pintores, destinadas ao prazer visual de seus observadores (Chong, 1999, p. 31).

Paralelamente, Sam Segal, igualmente historiador da arte e botânico, estudou cuidadosamente naturezas-mortas com motivos florais, tendo identificado representações de flores com precisão, e, considerando o seu simbolismo, tende a

compreender tais composições como alegorias (Segal, 2000). Consideradas como elementos-chaves para a compreensão da dimensão espiritual de inúmeras pinturas selecionadas, o catálogo de sua exposição *Flowers and Nature* é acompanhado de uma discussão sobre os possíveis significados individuais de inúmeras flores (Segal, 1990), objetivo igualmente buscado por outras fontes dessa década (*e. g.*, Taylor, 1995), e em parte se baseia no conteúdo moralizante dos livros de emblemas da época. Por sua vez, representações de insetos, embora sistematicamente presentes, em alguns casos mencionadas e identificadas com alguma precisão (*e. g.*, Segal, 1990; Tapié, 2000), têm sido negligenciadas como elementos simbólicos importantes.

INTRODUÇÃO

“[...] Extensos festões, grinaldas trançadas de flores, e buquês de muitas cores em potes e vasos; e cachos de uvas e lindos pêssegos e damascos, ou melões e limões, e um copo de vinho transparente em uma mesa totalmente carregada; com borboletas branca e colorida, um lagarto romano e uma tarântula calabresa, ou um livro de música e Vanitas na eternidade. Ou encomendam cozinhas com todo tipo de comida, de carne e peixe, e uma caça deliciosa, e tudo o que está contido sob o nome de natureza-morta [...]” (Samuel van Hoogstraten, 1678, *apud* Chong, 1999, p. 11, tradução livre).

Insetos em naturezas-mortas

Ao computar e analisar mais de três mil obras de arte com registros pictóricos ou materiais de insetos, o entomólogo holandês Marcel Dicke (*Wageningen Universiteit*, Wageningen) evidenciou que entre os séculos XV e XVII na Europa Ocidental ocorreu um aumento substancial na sua representação em pinturas (Dicke, 2000, p. 234; 2004, p. 10). O autor atribuiu esse fenômeno à culminância da ênfase histórica nas naturezas-mortas dos Países Baixos (hol. *stilleven*), um dos gêneros pictóricos predominantes a partir do final do século XVI (e. g., Bergström, 1956; Chong & Kloek, 1999; Grimm, 1992; Schneider, 1994; Sterling, 1985). Tais produções emblemáticas, que à primeira vista apresentam um realismo aparente (hol. *schijnrealisme*) e rigor científico (Neri, 2011, p. 75), estão fortemente imbuídas de simbolismos disfarçados (Meyenburg, 1991, p. 41), tendo sido frequentemente “[...] influenciadas por acontecimentos políticos, econômicos e sócio culturais concretos” (Schneider, 1994, p. 17). Originalmente, essas foram em sua maioria destinadas a ambientes privados, como salas e estúdios, onde poderiam ser estudadas e interpretadas de forma mais aprofundada, com a disposição de maior tranquilidade e tempo de seus apreciadores humanistas, do que obras grandiosas com conteúdo mais explícito, concebidas para espaços públicos (Bott, 2008, p.14). Nos gabinetes de curiosidades, ao lado dos muitos *naturalia* reunidos de várias partes do mundo, *artificialia* como esses objetos de arte complementavam as coleções ao representar animais e plantas em vivo, além de registrar aqueles que não poderiam ser preservados em seco (Meganck, 2014, p. 69). Levando-se em conta a doutrina da “Bíblia da Natureza”, como exercida no século XVII, sabe-se até que homens e mulheres ocasionalmente meditavam diante de objetos naturais como flores e, também, de suas representações em pinturas na busca de mensagens morais ou espirituais do Criador (Taylor, 1995, p. 38). “Assim como a Bíblia foi uma revelação de Deus, assim também era a Natureza, e a alma devota tinha o dever de lê-la como um livro repleto de personagens divinos” (Taylor, 1995, p. 28). Diante dessas imagens, representações de “[...] pássaros e insetos são tomados a simbolizar a *vita activa*, enquanto as flores assumem a *vita contemplativa*” (Meyenburg, 1991, p. 49).

Embora haja consenso de que as imagens de insetos sejam importantes para a compreensão adequada das pinturas que as incluem, visto que esses animais eram

percebidos como “milagrosas reduções do mistério e mágica do grande design divino” e, portanto, elementos de um “microcosmo [...] como uma chave para o funcionamento do universo” (Eisler, 1991, p. 119), esses têm recebido pouca atenção em análises iconográficas, ao contrário do que ocorre, por exemplo, com as flores e os frutos (*e. g.*, Heilmeyer, 2013; Impelluso, 2004; Jongh, 1974; Meyenburg, 1991; Segal, 1990; Taylor, 1995; Tapié, 2000). Tradicionalmente, tem sido assumido que insetos e outros pequenos animais cumpririam papéis moralizantes em naturezas-mortas, principalmente no que diz respeito à sua distribuição vertical no espaço pictórico, apresentando o princípio da eterna luta entre o bem e o mal. A presença de borboletas e libélulas na parte superior de uma pintura, símbolos do espírito e da alma (Meyenburg, 1991, p. 49), expressaria a vida celestial e a crença na ressurreição após a morte (Monestier, 2004, p. 262, 263; Segal, 2000, p. 20). Concentrada na parte inferior, sobre substratos perecíveis, principalmente flores e frutos, moscas anunciariam a morte e a putrefação (Meyenburg, 1991, p. 49; Monestier, 2004, p. 261-264), e muitos tipos de besouros e larvas cumpririam suas funções no processo de decomposição, alertando que a vida terrena é curta, e o mundo material corruptível e finito (Segal, 2000, p. 19). Os poucos trabalhos que empreenderam tentativas de identificações mais apuradas de insetos representados em naturezas-mortas (*e. g.*, Segal, 1990; Tapié, 2000) não buscaram recuperar informações sobre as entidades reconhecidas visando aprofundar suas análises iconográficas.

Uma vez que são elementos pouco comuns ou, ao menos, não percebidos na vida cotidiana da maioria dos historiadores da arte e *connoisseurs* contemporâneos, insetos costumam ser desconsiderados em suas observações e estudos. Essa tendência é naturalmente reforçada pelo seu pequeno tamanho em proporção à figura humana, uma vez que as suas representações são habitualmente detalhes diminutos na maioria das pinturas realísticas. Assim, reproduções em catálogos e livros, bem como arquivos de baixa resolução disponíveis em bases de dados eletrônicas, podem não ser suficientes para a sua identificação e estudo. Quando insetos são admitidos como símbolos em artes visuais, conceitos muito gerais são aplicados (*e. g.*, Ferguson, 1961; Impelluso, 2004), na maioria das vezes equivalentes ao nível taxonômico de ordem, *sensu* estabelecido conceitualmente apenas a partir da segunda metade do século XVIII. Tal procedimento acaba por desconsiderar possíveis singularidades biológicas e comportamentais das

espécies intencionalmente selecionadas como modelos, via de regra representadas acuradamente nas pinturas (*e. g.*, Neri, 2011, p.75). A presença quase sistemática de imagens muito apuradas de insetos no ambiente das pinturas de flores dos Países Baixos indica que os cidadãos da época estavam muito familiarizados com esses animais, sendo apreciadores atentos de sua morfologia e de seus hábitos, não os vendo em princípio como objetos de rejeição e de fobias como ocorreu nos séculos seguintes, motivações que os afastaram da temática de criações artísticas (Bocquillon, 2002, p. 9). A partir do início do século XX há um aumento considerável na representação de insetos em obras de arte visuais (Dicke, 2004, p. 10), fomentado pelo interesse dos artistas em chocar seus observadores, tratando tais animais como símbolos da sexualidade pervertida (*e. g.*, Monserrat, 2011; Pressly, 1973) ou como matéria pútrida. Neste contexto, um dos grupos que mais tem recebido atenção sob o ponto de vista de sua representação e simbolismo na arte de todos os períodos é o das moscas (*e. g.*, Arasse, 2008, p. 120; Connor, 2006; Doby, 1999; Monestier, 2004, p. 229).

Borboletas como símbolos na pintura

Em relação à iconografia artística, a literatura é praticamente unânime em concordar que, ao menos no contexto do cristianismo, borboletas (lepidóteros diurnos) simbolizariam a transformação (incl. ressurreição) e a redenção (salvação) (*e. g.*, Bergström, 1955b, p. 342; Clingerman, 2013, p.188; Impelluso, 2004, p. 75; Manguel, 2003, p. 167; Segal, 2000, p. 19; Zöllner, 2005, p. 33). O próprio termo “psique” (Gr. *Psykhè*), apropriado pelos psicólogos contemporâneos com a conotação de mente ou ego, abrangeria na sua origem igualmente os conceitos de alma humana e de borboleta (Bruyère, 2010, p. 317; Dicke, 2000, p. 229; Levi D’Ancona, 2001, p. 130). No entanto, essa criatura voadora habita o mundo terrestre na maior parte do seu tempo sob a forma de uma lagarta faminta, fase que é frequentemente comparada à existência terrena humana em termos simbólicos (Bergström, 1955a, p. 307; 1955b, p. 342; Clingerman, 2013, p.173; Segal, 2000, p. 20). Depois de crescida, através de uma muda, esta larva dá lugar a uma pupa imóvel, abrigada por vezes em um casulo. Esses, por sua vez, vêm simbolizar o cadáver humano e a sua sepultura, respectivamente, associações tradicionalmente consideradas como originárias da Grécia Antiga, tendo em mente o fenômeno biológico da metamorfose descrito por Aristóteles (2006, p. 232²). No entanto, a criação desses símbolos parece ter ocorrido ainda mais cedo na história da humanidade, existindo exemplos explícitos na arte do Antigo Império Egípcio (Germond, 2008-2010).

Os poucos estudos iconológicos que consideram imagens de borboletas do início da Europa Moderna, como o de Bruyère (2010), que contextualiza uma pintura funeral do século XV, concluem que se tratam de representações das almas desencarnadas de falecidos (*op. cit.*, p. 318). Com relação ao exemplo citado, onde a imagem da borboleta é pouco precisa e irreal, foi admitido que a cor branca das asas anteriores expostas poderia representar a pureza e as sombras negras das asas posteriores, parcialmente encobertas, os pecados cometidos, com base no simbolismo associado tradicionalmente a essas cores (*e. g.*, Heller, 2012, p. 155, 125, respectivamente). Apesar de não tratar explicitamente do

² “[...] Os insetos que dão pelo nome de borboleta provêm de lagartas, que se criam nas folhas verdes, sobretudo nas de rábano, a que há quem dê o nome de couve. São primeiro mais pequenas do que um grão de milho, tornam-se depois em larvas minúsculas que vão crescendo e finalmente, ao fim de três dias, em pequenas lagartas. Depois dessa fase, terminado o crescimento, ficam imóveis, mudam de forma e passam a chamar-se crisálidas; apresentam um invólucro duro e mexem-se quando se lhes toca. [...] Ao fim de pouco tempo, o casulo fende-se e deixa sair em voo animais com asas a que se chama borboletas [...]”.

conteúdo simbólico das borboletas na arte, Dicke (2000, p. 233; 2004, p. 10) evidencia que as representações de pierídeos brancos (ing. *cabbage whites*), inspiradas principalmente em *Pieris brassicae* (L.), a “borboleta-branca-da-couve”, família Pieridae, permaneceram constantes ao longo do período inicial da Europa Moderna. Por sua vez, representações de *Vanessa atalanta* (L.), o “almirante-vermelho” (ing. *red admiral*), membro escuro da família Nymphalidae, bastante raras no século XV, se tornaram cada vez mais comuns nos séculos posteriores, sendo mais populares do que as de *Pieris* spp. durante o século XVII, apogeu das naturezas-mortas. Essa é a borboleta mais representada na pintura (Dicke, 2004, p. 10).

Embora padrões característicos de asas de Nymphalidae, coloração de fundo escuro maculado com faixas de cores quentes, sejam perfeitamente reconhecíveis em centenas ou, possivelmente, milhares de pinturas produzidas entre os séculos XV e XVII no norte da Europa, principalmente na antiga região dos Países Baixos, hoje correspondente aos atuais Países Baixos (ou Holanda), Bélgica e Luxemburgo, poucos autores contemporâneos se ativeram a tais detalhes ou tentaram analisá-los. Excetuando-se nas naturezas-mortas, onde borboletas aparecem em grande número, representadas em tamanho natural na maior parte dos casos, essas foram incluídas timidamente no fundo de pinturas de temas cristãos ou da mitologia greco-romana, ou suas asas e seus padrões de coloração foram utilizados na composição de demônios em cenas de tentação, feitiçaria e decaimento, como na queda do homem e dos anjos, e no Juízo Final (Carvalho, 2010). Embora impressionantes em sua maioria, poucas referências trataram criticamente dessas imagens, e até mesmo nos livros que se dedicaram à evolução iconográfica do Diabo (e. g., Giorgi, 2005; Link, 1998; Nogueira, 2000), tais associações parecem ter sido ignoradas.

No romance “Ada ou Ardor: Uma Crônica da Família” (1969), escrito pelo romancista e entomólogo Vladimir Nabokov, onde os protagonistas estão envolvidos em um caso de incesto, o autor evoca conscientemente o tríptico icônico “O Jardim das Delícias” (1490-1510) de Hieronymus Bosch (‘s-Hertogenbosch c. 1450-1516) (*Museo del Prado*, Madri). Nessa obra-prima, criaturas quiméricas com asas perfeitamente identificáveis de duas espécies de borboletas da família Nymphalidae foram apontadas por ele, uma de *Aglais urticae* (L.), a outra de *Maniola jurtina* (L.) (Ashenden, 2000-2001,

p. 141; Witkowski, 2007, p. 110). Enquanto a primeira constitui uma representação de uma borboleta irreal, com apenas um par invertido de asas, pousada sobre um cardo no painel central, cujo tema predominante é o pecado da luxúria, o outro se trata de um demônio zoomórfico alado no painel interno lateral direito, no inferno dos músicos.

A partir da observação do tríptico “O Juízo Final” (1467-1471) de Hans Memling (Seligenstadt c. 1430-1494 Bruges) (*Muzeum Narodowe*, Gdansk), obra sobrevivente de uma história tortuosa (Lane, 1991; Warburg, 2013, p. 247), Carvalho (2010) registrou a presença de asas de *A. urticae* e *V. atalanta*, espécies supracitadas de padrão de coloração característico, realisticamente pintadas, associadas a demônios antropozoomórficos. Estendendo a sua observação a dezenas de outras pinturas, foi proposta, em relação ao “microcosmo entomológico” da iconografia cristã dos séculos XV e XVI produzida no norte da Europa, a ocorrência de distintos significados simbólicos atrelados a, pelo menos, dois conjuntos de padrões morfológicos de borboletas. Representações de borboletas brancas e amarelas, inspiradas principalmente em espécies de Pieridae, preponderantemente incluídas em cenas estáticas de santos e Madonas, onde aparecem como detalhes diminutos e isolados, podem ser interpretadas como símbolos de pureza e bondade (simbolismo positivo) (Carvalho, 2010, p. 183). Por sua vez, representações de borboletas escuras, inspiradas principalmente em espécies de Nymphalidae, frequentemente associadas a demônios, podem ser admitidas como símbolos de corrupção e maldade (simbolismo negativo), sendo sua escolha possivelmente comprometida com as impressões psicológicas dos padrões dorsais de coloração das asas e simbolismos relacionados a cores, assim como com o conhecimento empírico de algumas peculiaridades biológicas e comportamentais (Carvalho, 2010, p. 185). Ao pousar, essas borboletas se mantêm com as asas abertas, ou as abrem repentinamente quando perturbadas, o que conotaria orgulho e vaidade. Por se alimentarem de líquidos provenientes da decomposição de matéria orgânica, pousando costumeiramente sobre frutos podres e fezes, representariam igualmente a morte e a putrefação. Além disso, como as urtigas (*Urtica* spp.) são o principal item alimentar das lagartas de muitas espécies dessa família (Dennis, 2004), plantas apontadas como tradicionalmente utilizadas em atos de autoflagelação por santos e monges, a sua representação conotaria a luxúria e as chamas do inferno.

Objetivos

Com base nas duas principais premissas explicitadas a seguir, este estudo busca compor e explorar uma amostra julgada significativa do gênero das naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII, composta por unidades que incluem representações conjuntas de borboletas das famílias Pieridae e Nymphalidae. Assumindo a possibilidade de tal *corpus* iconográfico ter substituído funcionalmente alguns temas de pinturas cristãs, em decorrência da iconoclastia ocorrida no século XVI com a Reforma Protestante, e que borboletas, assim como outros insetos, flores e frutos, desempenhariam papéis simbólicos importantes e definíveis nessa iconografia, alguns dos quais já estabelecidos na iconografia cristã dos séculos anteriores, este estudo teve os seguintes objetivos:

- . Testar se a hipótese prévia de que pierídeos de cor clara e ninfalídeos de cor escura seriam ícones positivos e negativos, respectivamente, proposta de forma intuitiva para a produção iconográfica cristã dos séculos XV e XVI do norte da Europa, pode ser válida em um contexto secular do século XVII da mesma região.
- . Reconhecer as espécies preferencialmente representadas nas naturezas-mortas selecionadas, e identificar os traços morfológicos e biológicos que possam ter sido importantes para a sua seleção como modelos pelos pintores.
- . Descrever os padrões gerais de ocupação dos elementos iconográficos na amostra, principalmente no que se refere à distribuição topográfica das borboletas, tentando estabelecer grupos funcionais em termos simbólicos.
- . Buscar por padrões gerais de composição e estrutura na amostra, comparando-os com aqueles de temas da iconografia cristã contemporânea que envolvem simetria bilateral e oposições, tais como nos Juízos Finais.
- . Buscar conexões topológicas e funcionais entre elementos da amostra e tipos iconográficos (personagens) com papéis definidos em gêneros pictóricos da tradição cristã dos séculos XV a XVII.
- . Definir possíveis papéis simbólicos assumidos pelas imagens das borboletas.
- . Correlacionar o tema das naturezas-mortas com os motivos da *Vanitas*.

MATERIAL E MÉTODOS

“[...] Grave-se igualmente a inefável catábese do Cristo, seu nascimento de uma virgem, seu batismo no Jordão, sua transfiguração no monte Tabor, seu despreocupado sofrimento em nossa causa, seus milagres, os símbolos de seu poder e natureza divinos, seus atos cumpridos por meio de sua operação corporal, sua cruz de salvação, sua ressurreição, sua assunção ao céu. A todas essas coisas gravemos, seja por meio da palavra, ou por meio das cores, na Bíblia e nas pranchas”; [...] “De fato os corpos, por possuírem formas, contornos corporais e cores, podem ser representados com bastante exatidão. Os anjos, a alma e os demônios, ainda que não tenham forma e sejam intangíveis, podem ser representados segundo suas próprias naturezas que a nós aparecem visíveis e com contornos definidos [...] (João Damasceno, c. 730, *apud* Lichtenstein, 2004, p. 32, 44).

Composição das amostras

Em uma fase preliminar deste estudo, imagens de cerca de 200 naturezas-mortas produzidas durante o século XVII na região dos Países Baixos, contendo representações conjuntas de borboletas claras e escuras, pertencentes às famílias Pieridae e Nymphalidae, respectivamente, foram selecionadas visualmente a partir das seguintes fontes: exposições de museus, catálogos impressos de coleções e galerias, livros de arte e bases de dados eletrônicas em páginas da internet. Para viabilizar a detecção de possíveis antagonismos entre pares dessas borboletas, foram primariamente admitidas pinturas com representações de apenas uma borboleta de cada família, ou com dois ou mais representantes de apenas uma dessas famílias. Dessa forma, pinturas com duas ou mais representações atribuíveis a cada uma dessas duas famílias não foram consideradas. Foram aceitas como excepcionalidade apenas o caso de raras representações de borboletas em cópula, onde o casal foi julgado como uma unidade funcional. Após investigações sobre a confiabilidade das informações relativas à catalogação e confirmação gradual das representações passíveis de atribuição obrigatória em nível de espécie ou gênero de ambas as famílias, foram selecionadas as 100 primeiras pinturas a completar esses requisitos para compor a amostra estudada. Somente o exame dos livros ilustrados de Bergström (1956), Bruno (2010), Grimm (1992), Hairs (1988), Schneider (1994), Segal (1990), Tapié (2000) e Taylor (1995) indicou preliminarmente cerca da metade dos registros.

De forma semelhante, foram reunidas 30 pinturas de Juízo Final produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII, estabelecidas sobre uma única base quadrangular. No caso, decidiu-se por incluir representantes do século anterior ao das naturezas-mortas selecionadas por causa da menor disponibilidade de pinturas desse tema religioso nesse formato, além de considerar a sua preexistência como possível fonte de influência na produção iconográfica profana.

Procedimentos gerais

A partir do estabelecimento da amostra de cem naturezas-mortas, procedeu-se uma pesquisa qualitativa das representações de borboletas das famílias enfocadas e outros itens considerados importantes para a compreensão de cada obra, sua ocorrência topográfica e posição relativa, bem como o registro de sua organização estrutural. Para essa avaliação, a área pictórica de cada uma das pinturas selecionadas, todas de base retangular, foi dividida virtualmente em nove subáreas retangulares idênticas em área e forma, nomeadas de A a I, por meio do cruzamento de duas retas horizontais e duas verticais, paralelas e equidistantes, como uma malha de 3x3 de um jogo da velha (ing. *tic-tac-toe game*), compondo uma espécie de matriz de três faixas e três colunas. Esse procedimento e a indicação de um par de borboletas em típica situação de oposição, estão exemplificados sobre a pintura atribuída à Joris van Son (Antuérpia 1623-1667) intitulada “Três *putti* com símbolos de *Vanitas* sobre um cartucho decorado” (s/d, óleo sobre tela, 94 x 73 cm), coleção particular, *Lempertz*, Colônia (Figura 1, p. 139). O mesmo procedimento foi aplicado aos Juízos Finais, onde representações de componentes em oposição bilateral foram registradas em relação às subáreas discriminadas.

Os dados obtidos foram organizados em tabelas do programa Microsoft Excel®, onde os padrões gerais das amostras foram pesquisados e sintetizados. Para testar a confiabilidade das tendências da distribuição espacial das representações de borboletas em relação às subáreas da malha de 3x3 descrita, foram aplicadas provas de χ^2 a partir de tabelas de contingência estruturadas para esse fim, seguindo o método descrito em Siegel (1975, p. 47).

A classificação do estilo de composição das naturezas-mortas seguiu principalmente Schneider (1994), com adaptações. A identificação ou atribuição taxonômica das borboletas em nível de espécie ou gênero foi efetuada com o auxílio de manuais e guias de campo (*e. g.*, Lewis, 1987; Sterry & Mackay, 2004) e, também, com a observação de exemplares depositados na coleção do Departamento de Entomologia do Museu Nacional, UFRJ, que fundamentou a elaboração de pequenas diagnoses diferenciais, onde foram consideradas unicamente as formas e os padrões de cores de suas asas.

Todos os elementos retóricos considerados, incluindo as imagens das próprias borboletas, foram associados principalmente com a definição de metáfora visual (ing. *visual metaphor*) através do cumprimento das prerrogativas de Carroll (2001, p. 367). Metáforas visuais podem ser brevemente definidas como “[...] imagens visuais (artefatos humanos), que funcionam da mesma maneira que as metáforas verbais e cujo significado é identificado por um observador praticamente da mesma forma que o significado de uma metáfora verbal é identificado por um leitor ou um ouvinte” (Carroll, 2001, p. 347). O processo metafórico não consistiu apenas em buscar conceitos isolados para cada representação focada (metáforas estruturais), mas também em organizar um sistema geral de conceitos relativos (metáforas orientacionais), baseado na orientação espacial e na relação visual entre representações (Catalá Domènech, 2011, p. 214). Correlações entre os componentes iconográficos das naturezas-mortas com aqueles dos tipos da iconografia cristã dos séculos XVI e XVII, como no caso da amostra de Juízos Finais, foram baseadas principalmente na correspondência topográfica, na tentativa de se atribuir possíveis significados simbólicos aos primeiros através de analogia funcional.

Os trechos bíblicos citados *ipsis litteris* no texto seguem a versão em português da Bíblia de Referência Thompson (Thompson, 2002). Nomes e termos consagrados na literatura em latim (lat.), inglês (ing.), holandês (hol.) ou outras línguas, são apresentados entre parênteses em seguida de sua tradução mais adequada para o português, quando citados pela primeira vez. Todos os autores e pintores dos séculos XV a XIX são mencionados no texto pela primeira vez com seu nome completo e acompanhado, entre parênteses, da citação das cidades e anos de nascimento e morte. Salvo quando claramente indicado, o termo “Países Baixos” é utilizado em referência à antiga “Região dos Países Baixos” (ing. *Low Countries*), e não ao atual país “Países Baixos” ou, informalmente, Holanda (ing. *Netherlands*), região que corresponde nos dias atuais aos Países Baixos, Bélgica e Luxemburgo.

Imagens com resolução satisfatória das pinturas e gravuras exemplificadas foram obtidas de sítios específicos da internet, ou através da digitalização de impressos, ou, ainda, de fotografias originais tomadas em museus. A sua fonte é indicada nas legendas.

RESULTADOS

“[...] Conclui-se, portanto, que se pode pintar ou entalhar apenas as coisas que se vêem 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 recordadas, 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. E entretanto é notório que quase todas as imagens existentes no papado são assim [deleitosas], pelo que é fácil notar que elas se dirigem não ao juízo tranquilo e refletido, mas a uma tola e desarrazoada cobiça [...]” (João Calvino, c. 1559, *apud* Lichtenstein, 2004, p. 63).

Composição da amostra e suas principais tendências

A amostra de 100 naturezas-mortas reunidas para este estudo inclui obras pintadas a óleo sobre bases retangulares de tela, madeira ou cobre, de 32 artistas (Quadro 1, p. 118). Desses, 18 foram residentes da província de Antuérpia, em Flandres, extremo norte da atual Bélgica, enquanto que os 14 restantes foram predominantemente ativos em diferentes cidades da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos, os atuais Países Baixos. Essas foram classificadas basicamente em nove estilos de composição, onde predominam arranjos florais dispostos em buquês em vasos, guirlandas e festões, listados a seguir em relação ao número de ocorrências: “naturezas-mortas de flores” (ing. *Flower still life*) (n: 35) (e. g., Quadro 1, n. 73; Figura 2, p. 140), “naturezas-mortas de flores e frutos com motivos religiosos” (ing. *Religious still life of flowers and fruit*) (n: 19) (e. g., Quadro 1, n. 42; Figura 3, p. 141), “naturezas-mortas de frutos” (ing. *Fruit still life*) (n: 16) (e. g., Quadro 1, n. 60; Figura 4, p. 142), “naturezas-mortas de flores e frutos” (ing. *Flower and fruit still life*) (n: 14) (e. g., Quadro 1, n. 33; Figura 5, p. 143), “naturezas-mortas com cenas de floresta” (ing. *Forest still life*) (n: 7) (e. g., Quadro 1, n. 69, 71; Figura 6, p. 144), “naturezas-mortas de flores e frutos com retratos alegóricos” (ing. *Allegoric portrait still life of flowers and fruit*) (n: 3), “naturezas-mortas com motivos da *Vanitas*” (ing. *Vanitas still life*) (n: 3), “naturezas-mortas de flores e frutos com retratos” (ing. *Portrait still life of flowers and fruit*) (n: 2) e “naturezas-mortas com representações dos quatro elementos” (ing. *Depiction of the four elements*) (n: 1).

Quatro pintores ativos em Antuérpia produziram metade das pinturas estudadas (50) e, certamente, não por coincidência, esses pertenceram à Guilda de São Lucas de Antuérpia, uma das mais antigas associações europeias de artistas, fundada no final do século XIV: 1) Jan Bruegel, o Velho, ou, de Velours (Bruxelas 1568-1625 Antuérpia), com cinco obras – filho de Pieter Bruegel, o Velho (Breda? c. 1525-1569 Bruxelas), pertenceu à primeira geração de pintores de naturezas-mortas; 2) Jan van Kessel (Antuérpia 1626-1679), com dez obras – neto de Jan Bruegel, o Velho, foi um reconhecido pintor de alegorias e registro da diversidade biológica; 3) Jan Davidsz. de Heem (Utrecht c. 1606-1683 Antuérpia), com 18 obras – considerado um dos melhores e mais bem pagos pintores de naturezas-mortas de seu tempo; 4) Daniel Seghers (Antuérpia c. 1590-1661), com 20 obras, sendo três delas em colaboração – padre, jesuíta, foi aluno de Jan Bruegel,

o Velho, com uma parte considerável de sua produção consistindo de colaborações com retratistas, tendo acrescentado representações altamente realísticas de grinaldas e buquês de flores ao redor de pinturas de retratos e *trompe l'oeil* de esculturas em baixo-relevo de santos (Hairs, 1988, p. 109). Biografias sobre esses pintores e informações gerais sobre as suas obras podem ser encontradas sobretudo em Hairs (1988).

Embora bastante diversificada em termos de estilo e composição, a amostra tende a uma certa uniformidade em termos estruturais, apresentando um tipo de enquadramento desenvolvido no período gótico, próprio de pinturas de temas cristãos, onde ao longo do eixo vertical costumam estar separados os elementos sagrados dos profanos, acima e abaixo, e no eixo horizontal, os elementos mais importantes, centralizados, dos menos relevantes, dispostos nas laterais (Ferro, 2015, p. 69). A luz está representada fluindo da esquerda para a direita em quase sua totalidade (97/100), no geral, obliquamente, da área superior esquerda para a inferior direita. Apenas em três pinturas (Quadro 1, n. 4, 66, 83), a luz encontra-se mais dispersa na área pictórica. Quanto à simetria, 80 apresentam uma bilateralidade bem estabelecida, onde os elementos mais importantes e descritivos estão naturalmente posicionados em relação a um eixo central vertical, flores e frutos em maioria. Como esses se encontram tendenciosamente representados em tamanho natural, a dimensão das pinturas parece encontrar-se relacionada ao número de elementos incluídos na composição. Uma superfície basal inferior está nitidamente representada em 72 pinturas (solo, baldrame, bancada, mesa, base de nicho, topo de coluna etc), sustentando os elementos centrais. As demais 28 tratam-se, sobretudo, de representações de arranjos sob a forma de buquês, festões e guirlandas, pendurados, podendo ser únicos e centrais na composição ou elementos decorativos, marginais, de nichos e cartuchos em *trompe-l'oeil*. Nestes, estão abrigados em destaque, sobretudo, imagens religiosas, tais como a Virgem com o Menino, que aparecem em 15 destas pinturas.

Padrões de ocorrência das borboletas representadas na amostra

Ao todo, estão representados na amostra, de forma relativamente acurada, 16 diferentes tipos iconográficos ou morfotipos das borboletas buscadas, cinco de Pieridae e onze de Nymphalidae, satisfatoriamente atribuíveis em nível de espécie ou gênero. Basicamente, a forma e o padrão geral de coloração das superfícies dorsais e ventrais das asas foram os elementos verificados para essa “tentativa de identificação”, além de seu tamanho relativo, que no caso das espécies europeias mais comuns pode ser suficiente para uma atribuição inequívoca. Na próxima seção são apresentadas pequenas diagnoses diferenciais das espécies mais importantes em termos de número de registros na amostra, compostas pelas condições morfológicas mais aparentes das asas, repetidamente representadas nas pinturas estudadas.

Na Tabela 1 (p. 136) são listadas as entidades representadas, número de pinturas em que aparecem, número de atribuições para cada entidade, com a discriminação das vistas representadas, lateral (L), dorsal (D) e ventral (V), além da indicação do número de pinturas onde foram consideradas em oposição. Das 100 naturezas-mortas reunidas, considerou-se a ocorrência de um par de borboletas em oposição, envolvendo um Pieridae de coloração geral clara e um Nymphalidae de coloração de fundo escura, em 90 delas, sendo, dessa forma, computadas 90 de cada família e 180 no total. Para isso, apenas duas possibilidades foram consideradas de forma objetiva: quando elas eram as únicas borboletas da cena retratada, independentemente de sua posição, ou, no caso da presença de três ou mais, quando havia um antagonismo explícito entre a única de uma das famílias e uma dentre as duas ou mais da outra. Neste caso, definiu-se visualmente a comparte que estaria em uma disposição mais semelhante à única, representada de forma especular, direcionada de frente para ela, posicionada geralmente no mesmo nível, embora podendo ocupar diferentes subáreas da pintura, à semelhança do encontrado na Figura 1 (p. 139). As subáreas de ocorrência das borboletas consideradas pareadas estão devidamente indicadas no Quadro 1 (p. 118). Abaixo são apresentados os nomes das entidades consideradas, seguido por três números entre parênteses que se referem, respectivamente, ao número de pinturas onde ocorrem, ao número total de representações e ao número de representações consideradas em oposição.

Dentre os pierídeos, principalmente *Pieris brassicae* (L.) (ing. *large white*) (Figura 7a, p. 145), mas também *Pieris rapae* (L.) (ing. *small white*) (Figura 7b, p. 145), foram os modelos mais considerados. Como muitas representações não permitem uma atribuição inequívoca em relação a essas espécies, em função da sua semelhança e simplicidade de seu padrão de coloração, essas foram tratadas no levantamento em uma única classe, como *Pieris* sp. (67/71/56). Em número, essa foi seguida por *Anthocharis cardamines* (L.) (ing. *orange-tip*) (32/30/26) (Figura 7c, p. 145) e *Gonepteryx rhamni* (L.) (ing. *common brimstone*) (7/7/6) (Figura 7d, p. 145). Os demais modelos de Pieridae registrados, atribuíveis a *Aporia crataegi* (L.) (ing. *black-veined white*) (3/3/2) e *Colias* sp. (1/1/0), foram distintamente pouco empregados.

Com relação aos ninfalídeos, *Vanessa atalanta* (L.) (ing. *red admiral*) foi a espécie mais representada na amostra (74/75/67) (Figura 7e, p. 145), seguida por *Inachis io* (L.) (ing. *European peacock*) (17/17/8) (Figura 7f, p. 145), *Aglais urticae* (L.) (ing. *small tortoiseshell*) (16/16/9) (Figura 7g, p. 145) e *Vanessa cardui* (L.) (ing. *painted lady*) (7/7/4) (Figura 7h, p. 145), que aparecem em número distintamente inferior. Sete entidades foram utilizadas como modelo em duas ou apenas uma pintura: *Issoria lathonia* (L.) (ing. *queen of spain fritillary*) (2/0), *Argynnis* sp. (1/1/0), *Euphydryas* sp. (1/1/1), *Hipparchia* sp. (1/1/0), além de três espécies de *Nymphalis*, *N. antiopa* (L.) (ing. *camberwell beauty*) (1/1/0), *N. c-album* (L.) (*comma*) (1/1/1) e *N. polychloros* (L.) (*large tortoiseshell*) (2/2/0).

Cópulas estão representadas apenas em três pinturas, duas “naturezas-mortas com cenas de floresta” de Otto Marseus van Schrieck (Nijmegen c. 1613-1678 Amsterdam), como no “Cardo com lagarto, cobra e borboletas” (1664, óleo sobre tela, 76 x 57,5 cm), *Musée Fabre*, Montpellier (Quadro 1, n. 69, 71; Figura 6, p. 144), ambas com um casal de *Pieris* sp. posicionado no eixo central da composição, além de uma “natureza-morta de flores e frutos” de Jan Davidsz. de Heem (Quadro 1, n. 35). Nesta, uma *A. cardamines* foi considerada em oposição a uma *V. atalanta*.

As representações consideradas antitéticas nas pinturas estudadas, em grande maioria, se tratam de vistas laterais de borboletas com asas fechadas ou entreabertas, sendo 85 de Pieridae e 73 de Nymphalidae, 158 do total de 180 (83,3%). Nesses casos, as superfícies ventrais das asas de apenas um dos lados, em especial de uma asa posterior,

foram privilegiadas na representação. Em alguns casos, onde as asas estão entreabertas, é possível distinguir parcialmente o padrão de coloração da região apical da superfície dorsal da asa anterior oposta. Representações em vista dorsal, por sua vez, onde as superfícies dorsais de ambos os pares de asas estão aparentes, são bem menos numerosas, sendo 5 de Pieridae, 16 de Nymphalidae, totalizando 21 imagens do total de 180 (11,7%). É importante ressaltar que essa baixa proporção de representações com asas abertas dentre as 16 entidades discriminadas só não é encontrada em *I. io* e *A. urticae*, que totalizam 15 de 17 (88,2%) e 8 de 16 (50%), respectivamente. De toda a amostra, apenas a representação de *V. atalanta* que aparece em uma “natureza-morta de flores e frutos com motivo religioso” de Daniel Seghers & Cornelis Schut (Antuérpia 1597-1655) (Quadro 1, n. 91), encontra-se em vista ventral (0,6%).

Quanto às oposições, foram averiguadas 14 diferentes possibilidades entre os quatro morfotipos de pierídeos e os sete de ninfalídeos (Tabela 2, p. 137). Os pares mais frequentes foram formados entre *Pieris* sp. e *V. atalanta*, encontrados em 43 pinturas (48%), *A. cardamines* e *V. atalanta*, em 18 (20%), além de *Pieris* sp. e *A. urticae*, em 8 (8,9%). As 11 demais possibilidades foram numericamente baixas, de apenas 1 a 4, este abaixo de 5%.

Diagnoses e resenhas sobre a biologia das borboletas representadas na amostra

As borboletas acima discriminadas em nível específico foram todas descritas originalmente no gênero *Papilio* por Carl von Linné ou, latinizado, Carolus Linnaeus (Råshult 1707-1778 Uppsala), na décima edição do seu *Systema Naturae* (1758) (Linnaeus, 1894, p. 458), primeira obra a ser considerada para a validade de nomes entomológicos. As espécies citadas de pierídeos estão incluídas no grupo “*Candidi*” da falange (“*Phalanges*”) “*Danai*” e as de ninfalídeos nos grupos “*Gemmati*” e “*Phalerati*” da falange “*Nymphales*” (Linnaeus, 1894, p. 467-470 e p. 472-481, respectivamente). Essas apresentam ampla distribuição geográfica na Europa continental (Sterry & Mackay, 2004), incluindo a região dos Países Baixos, pelo menos em alguma época do ano, sendo bastante comuns e, em geral, facilmente observadas tanto no campo quanto nas cidades, em ambientes peridomiciliares, como parques, jardins e quintais. Representantes das famílias Lycaenidae e Papilionidae, entre outras, foram igualmente reconhecidos como modelos em várias pinturas, mas não considerados neste estudo.

Abaixo são tratadas as espécies cujos padrões morfológicos foram registrados em sete ou mais pinturas da amostra. Primeiramente, são apresentadas diagnoses diferenciais concebidas para a finalidade de sua atribuição, baseadas unicamente nas condições distintivas mais explícitas relativas à forma e padrão de coloração das asas. Em seguida, são fornecidas pequenas resenhas com informações gerais sobre a sua biologia que podem ter sido consideradas para a sua inclusão nas pinturas analisadas, considerando possíveis conhecimentos advindos da observação empírica e da tradição oral.

Pieris brassicae (L., p. 467, n. 58), borboleta-branca-da-couve (Figura 7a, p. 145) / *Pieris rapae* (L., p. 468, n. 59), borboleta-pequena-da-couve (Figura 7b, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas regular, distintamente arredondado na posterior. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfície dorsal: coloração de fundo branco-creme, com uma mancha escura, preta ou enegrecida, extensa no ápice da asa anterior e uma pequena mancha escura na margem anterior da

posterior; fêmeas com duas manchas adicionais arredondadas escuras na área central da anterior, além de uma faixa estreita escura na margem posterior dessa. Superfície ventral: coloração de fundo branco-amarelado ou amarelo, em especial na posterior; anterior com duas manchas arredondadas escuras em ambos os sexos, parcialmente encobertas pela sobreposição da posterior, quando em indivíduos pousados. *Pieris rapae* com padrão de coloração bastante semelhante ao de *P. brassicae*, embora, diferentemente desta, com a mancha do ápice da asa anterior menos extensa e menos escura, e machos com apenas uma mancha escura no centro da anterior, distinta dorsal e ventralmente. *Pieris brassicae* com envergadura de cerca de 6 cm (59-77 mm); *P. rapae* um pouco menor, com cerca de 5 cm (45-55 mm). Distribuição: Europa, norte da África, Ásia, com introduções acidentais em outros continentes.

Os primeiros registros sobre a biologia de borboletas possivelmente foram baseados na observação do desenvolvimento de indivíduos dessas espécies, como registrado por Aristóteles no Livro V da sua História dos Animais (Aristóteles, 2006, p. 232). O principal alimento das lagartas dessas espécies são folhas de espécies de Brassicaceae, inclusive das variedades cultivadas de *Brassica oleracea* L. (couves, repolhos etc). As lagartas são gregárias, se concentrando na planta alimento em pequenos grupos, tendo extraordinária voracidade, podendo ser consideradas pragas. O seu período de voo está concentrado entre abril e outubro na Europa Ocidental, com gerações sucessivas, entre a primavera e o outono. Embora de padrão ainda não completamente compreendido, essa espécie é migratória, obrigatória ou facultativa, onde grupos de indivíduos da geração de primavera, no geral, costumam voar na direção norte e os da geração de outono na direção sul em dias ensolarados (Spieth & Kaschuba-Holtgrave, 1996, p. 289). Existem registros da ocorrência em séculos passados de revoadas tão grandes dessa espécie a ponto de cobrir a luz do sol, em rotas migratórias estabelecidas (Brattström, 2007, p. 9), fenômeno hoje provavelmente não mais relatado em função do uso de pesticidas. Informações gerais sobre essa espécie estão reunidas em Feltwell (1982). Essas borboletas costumam pousar com as asas fechadas, recolhidas no dorso, enquanto visitam flores. A hipótese de que sua coloração branca, assim como a de outros pierídeos, seria um sinal de aviso, aposemático, que anunciaria a sua condição de impalatabilidade a possíveis predadores, não foi comprovada (Lyytinen *et al.*, 1999).

Anthocharis cardamines (L., p. 468, n. 63), borboleta-aurora (Figura 7c, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas regular, distintamente arredondado nos dois pares. Padrão de coloração relativamente semelhante em ambos os sexos, sendo o macho notadamente distinguível por apresentar uma faixa subapical larga e de laranja intenso na asa anterior, distinta em ambas as superfícies. Superfície dorsal: coloração branca, escurecida nas bases; anterior com uma mancha escura (enegrecida) no ápice e uma pequena mancha escura no centro, mais próxima à margem anterior, distintas em ambas as superfícies. Superfície ventral: posterior de padrão marmorizado, críptico, com áreas brancas entremeadas com áreas verde-musgo escuro ou cinza. Envergadura de cerca de 4,5 cm (31-50 mm). Distribuição: Europa e Ásia.

As principais plantas alimento das lagartas são espécies da família Brassicaceae, como a *Alliaria petiolata* (Beib.) (erva-alheira) e *Cardamine pratensis* L. (agrião dos prados). As lagartas vivem isoladas, se alimentando de ramos reprodutivos e flores. O período de voo dessa espécie se concentra entre abril e junho, durante a primavera. Como na maioria dos Pieridae, essa borboleta costuma pousar com as asas fechadas, recolhidas no dorso, enquanto visita flores.

Gonepteryx rhamni (L., p. 470, n. 73), borboleta-limão (Figura 7d, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas regular, a anterior de ápice encurvado e a posterior angular. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfícies dorsal e ventral de coloração uniforme, semelhantes; macho amarelo e fêmea branco-esverdeada, ambos com uma pequena mancha laranja-avermelhada no centro de cada uma das asas. Envergadura de cerca de 6 cm (51-63 mm). Distribuição: Europa, Ásia, norte da África e América do Sul.

O alimento das lagartas são as folhas das espécies da família Rhamnaceae *Rhamnus cathartica* L. e *Frangula alnus* Mill. (amieiro-negro). O período de voo dessa espécie está concentrado entre julho e outubro, e fevereiro e maio após a hibernação dos adultos, durante a maior parte do verão e da primavera, respectivamente, sendo a

primeira borboleta a voar, ainda no final do inverno. Essa borboleta pousa sempre com as asas fechadas, recolhidas no dorso, enquanto visita flores.

Vanessa atalanta (L., p. 478, n. 119), almirante-vermelho (Figura 7e, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas algo irregular; asa anterior com margem distal angular. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfície dorsal: coloração de fundo preto a marrom, com duas faixas vermelhas, uma transversal no centro da anterior, outra ao longo da margem distal da posterior, além de faixa transversal curta e manchas brancas de padrão característico na área distal da anterior. Superfície ventral: anterior com padrão semelhante à superfície dorsal, embora com tons mais esmaecidos; posterior com padrão marmorizado, críptico, marrom-esfumaçado, preto e cinza-azulado, com forma e disposição de manchas característica que faz lembrar a configuração de um crânio humano: faixa de ocelos com um par maior e mais definido (cavidades orbitais), manchas discais I e II contornadas de preto (cavidade nasal e espaço entre maxila e mandíbula, respectivamente). Envergadura de cerca de 6 cm (53-65 mm). Distribuição: Europa temperada, Ásia e América do Norte.

O principal alimento das lagartas consiste de folhas e ramos das Urticaceae *Urtica* spp. (urtigas). As lagartas são pouco conspícuas, solitárias, se alimentando no interior dos abrigos de folhas e seda que são formados consecutivamente. Ao contrário das outras espécies de ninfalídeos que se criam em urtigas, *V. atalanta* não se dispersa para empupar, usando para isso o último abrigo larvar. O período de voo dessa espécie se concentra entre maio e outubro, e março e abril (no Mediterrâneo), principalmente no verão e no início primavera, respectivamente, apresentando comportamento migratório.

Os machos dessa espécie apresentam comportamento territorial, delimitando uma área fixa de solo, por um determinado período de tempo, e a defendendo de outros machos (Bitzer & Shaw, 1979, p. 47). Em atividade, essa borboleta costuma pousar tanto com as asas fechadas quanto abertas, estendidas ao lado do corpo, exibindo a superfície dorsal, enquanto visita flores, frutos podres (Figura 9, p. 147), fezes e carcaças de animais (Colijn & Beekers, 2013, p. 200; Gu *et al.*, 2014, p. 69; Figura 11, p. 149). Os fenótipos

característicos relacionados aos padrões de coloração do dorso das asas das espécies de *Vanessa* parecem não desempenhar papéis importantes em possíveis defesas visuais como aposematismo, mimetismo, ou mesmo reconhecimento entre sexos para o acasalamento, podendo primariamente ser interpretados como efeitos fisiológicos colaterais da evolução de mecanismos de termorregulação (Otaki & Yamamoto, 2004). Essa borboleta é comprovadamente um componente sazonal no norte da Europa, incluindo a região dos Países Baixos (Digard, 2005, p. 175), estando restrita nos invernos mais rigorosos à região Mediterrânea. Na primavera, grupos se direcionam ao norte, chegando a atingir a Escandinávia no final da estação (Mikkola, 2003, p. 626). Após se criarem abundantemente durante o verão, ondas migratórias partem para o sul atingindo a região Mediterrânea entre o final de setembro e o início de novembro, no outono, utilizando-se de correntes aéreas frias em altitudes superiores a 2000 m. Essas chegam exatamente quando moitas de urtigas, alimentos de suas lagartas, voltam a crescer (Mikkola, 2003, p. 626). Estudos sobre a migração dessa borboleta são inúmeros, destacando-se os desenvolvidos por Brattström (2007).

Inachis io (L., p. 472, n. 88), borboleta-pavão (Figura 7f, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas irregular. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfície dorsal: coloração de fundo vermelho-oxidado; margens anteriores com faixas transversais pretas e amarelas intercaladas, curvas, que formam na área distal uma grande mancha ocelar de contorno amarelo com o centro preto e azul; margens distais marrons. Superfície ventral: ambas as asas com padrão críptico, de faixas estreitas irregulares de coloração marrom-escuro e preto. Envergadura de cerca de 6 cm (53-65 mm). Distribuição: Europa e Ásia temperada.

O principal alimento das lagartas consiste de folhas e ramos das Urticaceae *Urtica* spp. (urtigas). Essas lagartas são bastante conspícuas, por serem diurnas e de cor preta, vivendo em grupos sobre folhas até o último estágio, quando então se tornam solitárias. O período de voo dessa espécie se concentra entre julho e setembro, e março e maio após a hibernação dos adultos, principalmente no verão e na primavera.

Os machos dessa espécie são territoriais e costumam exibir o padrão de coloração característico do dorso de suas asas para defender a sua área de solo de outros machos e proceder rituais de corte com fêmeas receptivas (Baker, 1972, p. 453). Em atividade, quando pousada, essa borboleta costumeiramente mantém as asas fechadas ou abertas, enquanto visita flores, frutos podres, fezes e carcaças de animais para se alimentar (Gu *et al.*, 2014, p. 69). Expondo a superfície ventral das asas, escura e críptica, associada ao seu bordo irregular, se torna similar a uma folha seca (camuflagem). Apresentando típico comportamento deimático (Vukusic & Chittka, 2013, p. 814), quando descoberta ou perturbada, abre suas asas repentinamente, exibindo os dois pares de grandes manchas ocelares. Experimentos mostram que tais “falsos olhos” agem efetivamente como um blefe para possíveis predadores, como pássaros insetívoros, que se assustam e desistem de atacar presas como essa, que são potencialmente palatáveis (*e. g.*, Ruxton, 2005; Vallin *et al.*, 2006, p. 455). Além disso, associa simultaneamente a essa importante defesa visual a produção de fortes chiados estridulatórios e cliques ultrassônicos (Vallin *et al.*, 2006, p. 455; Wiklund *et al.*, 2008, p. 380). Tal conjunto multimodal de defesa, único dentre as borboletas europeias, vem sendo observado e testado nos últimos anos, mostrando-se bastante eficiente na sua defesa até mesmo em relação a aves maiores, como galinhas (Olofsson *et al.*, 2012). Durante o inverno, grupos dessas borboletas costumam se utilizar das edificações humanas sem aquecimento, tais como celeiros, estábulos, varandas e sótãos, para sua hibernação. Nesses, podem ser predadas por ratos (Wiklund *et al.*, 2008, p. 380).

Aglais urticae (L., p. 477, n. 114), borboleta-da-urtiga (Figura 7g, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas irregular. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfície dorsal: asas predominantemente de cor laranja, bordadas de preto e marrom, com máculas azuis submarginais alinhadas na margem distal; bases com muitas cerdas longas escuras; asa anterior com a margem anterior marcada com faixas transversais pretas curtas intercaladas com duas amarelas e uma branca mais distal, além de três manchas pretas, sendo uma maior, alinhadas no centro. Superfície ventral: padrão de coloração da asa anterior semelhante à superfície dorsal, embora com tons mais

escuras, sem a distinção das três manchas pretas centrais; posterior de padrão marmorizado, críptico, preto e marrom, mais escura na metade basal e na margem distal. Envergadura de cerca de 4,5 cm (40-52 mm). Distribuição: Europa temperada, Ásia, com provável introdução acidental na América do Norte.

O principal alimento das lagartas consiste de folhas e ramos das Urticaceae *Urtica* spp. (urtigas). As lagartas são relativamente conspícuas, diurnas, vivendo em grupos em abrigos de folhas e seda até o último estágio, quando então se tornam solitárias. O período de voo dessa espécie se concentra entre março e outubro, principalmente entre a primavera e o outono, com gerações sucessivas. Os adultos da última geração do outono hibernam durante o inverno.

Os machos dessa espécie são territoriais e costumam exibir o padrão de coloração característico do dorso das asas para defender a sua área de solo de outros machos, por um determinado período de tempo, e proceder rituais de corte com fêmeas receptivas (Baker, 1972, p. 453). Em atividade, essa borboleta costuma pousar com as asas fechadas ou abertas, estendidas ao lado do corpo, enquanto visita flores, frutos podres e fezes. Quando em repouso, fecha as asas, expondo a sua superfície ventral, escura e críptica, a qual, associada ao seu bordo irregular, a torna similar a uma folha seca (camuflagem). Nessas situações, quando descoberta ou perturbada, apresenta típico comportamento deimático (Vukusic & Chittka, 2013, p. 814), abrindo suas asas repentinamente, expondo a superfície dorsal e produzindo ruídos estridulatórios (Vallin *et al.*, 2006, p. 455; Wiklund *et al.*, 2008, p. 380). Experimentos mostram que tais estratégias são pouco efetivas contra possíveis predadores, como pássaros insetívoros, sendo presa palatável (*e. g.*, Ruxton, 2005). Durante o inverno, grupos dessas borboletas costumam se utilizar das edificações humanas sem aquecimento, tais como celeiros, estábulos, varandas e sótãos, para a hibernação. Nesses, podem ser dizimados por ratos (Wiklund *et al.*, 2008, p. 380).

Vanessa cardui (L., p. 475, n. 107), borboleta-dos-cardos (Figura 7h, p. 145)

Diagnose. Contorno distal das asas algo irregular; asa anterior com margem distal angular. Padrão de coloração semelhante em ambos os sexos. Superfície dorsal:

coloração de fundo preto a marrom-esfumado, distintamente marcada por manchas salmão-rosadas e brancas, estas concentradas na margem anterior da asa anterior, de padrão característico. Superfície ventral: anterior com padrão semelhante ao da superfície dorsal, embora com tons mais escuros e definidos; posterior de padrão marmorizado, críptico, marrom-esfumado e branco, com fileira de pequenos ocelos próximos à margem distal, dois dos quais bem definidos, contornados de preto. Envergadura de cerca de 6 cm (50-65 mm). Distribuição: todos os continentes, exceto Antártida e América do Sul.

Os principais alimentos das lagartas são folhas de urtigas (*Urtica* spp.) e de espécies da família Asteraceae, tais como *Carduus* spp. e *Cirsium* spp. (cardos) (Janz, 2005, p. 771). As lagartas são pouco conspícuas, se alimentando apenas da superfície inferior das folhas, protegidas em abrigos de seda. Quando crescidas, formam abrigos com folhas e seda que são formados consecutivamente, pois consomem praticamente toda a folha. Como em *V. atalanta*, não se dispersam para empupar, usando para isso o último abrigo larvar. O período de voo dessa espécie se concentra entre março e novembro, ou mais ao norte da Europa entre abril e outubro, principalmente entre a primavera e o outono, apresentando comportamento migratório.

Os machos dessa espécie apresentam comportamento territorial defendendo uma área fixa de solo de outros machos, por um determinado período de tempo (Bitzer & Shaw, 1979, p. 47; Bitzer & Shaw, 1995, p. 50). Em atividade, essa borboleta costuma pousar tanto com as asas fechadas quanto abertas, estendidas ao lado do corpo, exibindo a superfície dorsal, enquanto visita flores, frutos podres, fezes e carcaças de animais (Gu et al., 2014, p. 69). Os fenótipos chamativos do padrão de coloração do dorso das asas das espécies de *Vanessa* parecem não desempenhar qualquer papel em possíveis defesas visuais relacionadas à camuflagem, aposematismo, mimetismo, ou mesmo no reconhecimento entre sexos para o acasalamento, podendo ser interpretados primariamente como efeitos colaterais fisiológicos da termorregulação (Otaki & Yamamoto 2004).

À semelhança de *V. atalanta*, *V. cardui* é um migrante sazonal de longas distâncias. Na Europa, a partir da primavera, grupos se direcionam ao norte, atingindo o

Reino Unido, a Islândia e a Escandinávia, sendo alguns desses originários do norte da África (Stefanescu *et al.*, 2013). Após se criarem abundantemente durante o verão, ondas migratórias partem para o sul no outono, utilizando-se de correntes aéreas frias em altitudes superiores a 1000 m. O seu ciclo migratório, se estendendo por até 60 graus de latitude, envolve seis gerações.

Padrão de ocorrência dos pares de borboletas representadas na amostra

Com a finalidade de computar a ocorrência espacial das borboletas na amostra, somente as pinturas onde um par composto por um Pieridae e um Nymphalidae em potencial antagonismo foram analisadas. Assim, com a consideração de 90 das 100 pinturas, 180 representações de borboletas foram mapeadas no total, 90 referentes a cada família. Todos os dados relativos levantados, apresentados sob a forma de números e porcentagens, foram organizados em uma tabela pictórica onde as principais tendências da amostra puderam ser mais facilmente demonstradas (Figura 8, p. 146). Nessa representação, o quadrado composto corresponde à área pictórica das pinturas em estudo, estando subdividido em nove subáreas, designadas de A a I. Cada subárea encontra-se obliquamente dividida em duas, onde os números e porcentagens de ocorrência de pierídeos, sobre o fundo branco, e ninfalídeos, sobre o fundo preto, estão dispostos. As três caixas da direita e as três inferiores resumem os somatórios e porcentagens de pierídeos (fundo branco), ninfalídeos (fundo preto) e o total de borboletas (fundo cinza) por faixas e colunas, respectivamente: faixa superior (A+B+C), faixa mediana (D+E+F), faixa inferior (G+H+I), coluna esquerda (A+D+G), coluna central (B+E+H), coluna direita (C+F+I).

No gráfico localizado no espaço inferior direito da Figura 8 estão posicionados os centroides correspondentes aos centros de massa da distribuição das representações de pierídeos (C) e ninfalídeos (C') na amostra, a partir do traçar de coordenadas de cor cinza e de cor preta, respectivamente, em relação às subáreas. Nesse tipo de representação, para a consideração de uma distribuição aleatória de um determinado conjunto de elementos em relação às subáreas consideradas da área pictórica, o esperado seria localizar o centro de massa no interior da subárea central E. Como esses estão localizados no domínio das subáreas D e F, respectivamente, uma distribuição não-aleatória, agregada, de borboletas nas naturezas-mortas estudadas pode ser inferida. Enquanto os pierídeos estão claramente concentrados na coluna esquerda (57,8%), os ninfalídeos estão em maioria na coluna direita (63,3%). No total, cerca de 79% de todas as representações de borboletas estão distribuídos nas colunas laterais, com 38,3% na coluna esquerda e 40,6% na coluna direita. Apenas 21,1% estão incluídos na coluna central. Em relação às faixas, por sua vez, a distribuição é mais equitativa, com a inferior

apresentando uma concentração ligeiramente menor de representações de borboletas que nas outras, com 28,9% do total.

Como uma complementação estatística dos dados apresentados, nove provas de χ^2 foram aplicadas a partir de tabelas de contingência, relativas às subáreas, faixas e colunas discriminadas, no sentido de testar as diferenças encontradas entre a distribuição observada e a esperada de pierídeos (P), ninfalídeos (N) e do total de borboletas (P + N), permitindo aceitar ou rejeitar as relativas hipóteses de nulidade (H_0). Dados básicos sobre essas análises e seus resultados estão reunidos na Tabela 3 (p. 138). Os altos valores de χ^2 relativos às três análises realizadas que levam em conta as nove subáreas (provas 1-3) indicaram que a distribuição dos três conjuntos de borboletas nas pinturas não pode ser considerada aleatória, negando-se as respectivas hipóteses nulas. Já as análises em que as nove subáreas foram agrupadas de três em três, em três faixas (provas 4-6) e três colunas (provas 7-9), foram bem mais sensíveis e informativas quanto ao seu padrão de distribuição. Claramente, com valores relativamente baixos de χ^2 , as hipóteses nulas foram aceitas para as primeiras, onde a relação de agregação entre as representações de borboletas com a verticalidade pode ser considerada fraca. Por outro lado, as três análises que consideraram as colunas foram as que apresentaram os maiores valores de χ^2 , onde as hipóteses nulas foram rejeitadas, indicando um forte padrão agregado e corroborando a sua evidente relação de distribuição com a horizontalidade.

Dessa forma, os dados apresentados sustentam a hipótese de que, quando nas ocorrências em que representações de pierídeos e ninfalídeos estão pareadas e consideradas em oposição em pinturas de naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII, essas são elementos periféricos principalmente, estando posicionados lateralmente em relação aos elementos centrais, tais como flores, frutos, nichos e cartuchos com motivos religiosos, a partir dos quais eles regularmente se contrapõem. Essas borboletas encontram-se no geral pouco destacadas, ocupando uma pequena área pictórica, predominantemente de asas fechadas e, portanto, não exibindo distintamente as fortes cores ou padrões chamativos que apresentam dorsalmente. Enquanto pierídeos de cor clara, como *Pieris sp.* e *Anthocharis cardamines*, ocupam preferencialmente o lado esquerdo das cenas retratadas, área mais iluminada, ninfalídeos de cor de fundo escura,

especialmente *Vanessa atalanta*, predominam no lado direito, área mais sombria. As presenças dos ninfalídeos *Aglais urticae* e, principalmente, *Inachis io*, embora em baixo número, apenas em 16 e 17 pinturas, respectivamente, pouco contribuíram para o estabelecimento desse padrão. Esses ninfalídeos, em uma proporção preponderante das pinturas onde ocorrem, foram representados com as asas abertas (8/16 e 15/17, respectivamente), em áreas das pinturas onde visualmente contrastam, se destacando. Diferentemente dos demais tipos iconográficos de borboletas, em pelo menos metade das representações, não foram considerados em oposição, sendo elementos independentes aos pares estabelecidos.

DISCUSSÃO

“[...] O homem centraliza a própria identidade no seu organismo, como se existisse no espaço e no tempo. [...] A sua Queda ilusória compreende, dessa maneira, uma aparente descida não só da não-dualidade para a dualidade, mas também da Eternidade para o tempo, do Infinito para o espaço, da Subjetividade Absoluta para um mundo de sujeitos e objetos, e de uma identidade cósmica para uma identidade pessoal. [...] E assim, de um jeito verdadeiramente heroico, representa-se o drama do Homem no palco violento do espaço e do tempo [...]” (Wilber, 2007, p. 98).

Percepção visual, simbolismo de cores e padrões de borboletas

Como previamente assinalado, imagens de borboletas já vinham sendo incluídas em pinturas cristãs do norte da Europa nos séculos XV e XVI. Devidamente sintonizadas com o motivo ou a tônica das cenas retratadas, representações baseadas em pierídeos de cor clara constituiriam símbolos positivos (Carvalho, 2010, p. 183), e aquelas de cores escuras, baseadas principalmente em modelos de ninfalídeos, que frequentemente tiveram suas asas ilustradas na composição de demônios, cumpririam papéis negativos (Carvalho, 2010, p. 185). Na amostra de naturezas-mortas do século XVII estudada, composta intencionalmente por unidades em que padrões morfológicos dessas duas famílias de borboletas aparecem conjugados, claramente há uma discriminação entre esses no que se refere ao seu padrão diferencial de distribuição topográfica. Isso pode ser justificado, em uma primeira abordagem, pelo *imprinting* da vista humana de focar primeiramente na zona inferior esquerda de qualquer campo visual após uma rápida varredura vertical central primária (Dondis, 2007, p. 39). Artistas visuais tendem a privilegiar os elementos com simbolismo positivo, no caso as borboletas predominantemente brancas e amarelas, em suas obras com uma marcada bipolaridade horizontal, posicionando-os nesse lado. “O favorecimento da parte esquerda do campo visual talvez seja influenciado pelo modo ocidental de imprimir, e pelo forte condicionamento decorrente do fato de aprendermos a ler da esquerda para a direita” (Dondis, 2007, p. 39-40). A própria entrada de luz no espaço pictórico da quase totalidade da amostra, da esquerda superior para a direita inferior, está em perfeita sintonia com esse fluxo. Além disso, igualmente parece haver fortes correspondências topográficas entre elementos dessa iconografia com aqueles de alguns temas estabelecidos por séculos pela tradição iconográfica cristã, onde o simbolismo pode estar atrelado ao posicionamento relativo no espaço pictórico, questão que será tratada mais adiante.

Embora de caráter especulativo, é plausível justificar o potencial icônico das espécies mais representadas através de dois conjuntos de fatores. O primeiro deles está relacionado à impressão visual, onde as cores e os padrões de coloração das asas dos modelos teriam *per se* um papel fundamental, por suscitar em seus observadores impressões psicológicas e resgates imediatos de simbolismos consagrados pela tradição. Em uma segunda instância, o reconhecimento inequívoco de entidades biológicas de fácil

observação na natureza, ocorrentes no ambiente peridoméstico de exposição dessas pinturas, trariam à memória as peculiaridades de seu modo de vida e comportamento, acessáveis através da observação empírica direta ou do resgate dos conhecimentos e credences registrados documentalmente ou transmitidos pela tradição oral.

Pela natureza deste trabalho, os fatores relacionados aos conhecimentos de natureza biológica serão considerados com mais ênfase no sentido da compreensão do seu papel na consagração dos padrões morfológicos de determinadas espécies de borboletas como modelos pictóricos. Esses serão tratados separadamente na próxima seção. Já os aspectos psicológicos das cores e padrões cromáticos que porventura possam ter primariamente alguma importância na sua escolha serão brevemente tratados a seguir.

Fontes do início da Idade Moderna sobre cores e seus sentidos emblemáticos são poucas, superficiais e contraditórias. Os primeiros tratados mais estruturados foram escritos a partir da primeira metade do século XVIII, como o segundo volume do *Groot Schilderboeck* (1740) de Gerard de Lairese (Liège 1640-1711 Amsterdã), tratado com certo detalhamento e reproduzido parcialmente em *fac simile* por Taylor (1995, p. 100-113, 197-200). Essa fonte, única que inclui uma discussão extensa sobre a estética da pintura de flores nos Países Baixos antes do século XIX, mostra-se bastante conflituosa entre as suas seções em relação ao significado emblemático das cores, e que por sua vez não parecem corroborar os poucos comentários das fontes mais substanciadas do século anterior, como os escritos de Karel van Mander (Meulebeke 1548-1606 Amsterdã) (1604) e de Samuel van Hoogstraten (Dordrecht 1627-1678) em seu *"Schilderkonst"* (1678) (Hoogstraten, 1969). A única exceção trata-se da convergência dos comentários a respeito do uso da cor branca, que sempre conotaria pureza. Assim, com essa aparente falta de sistematização, Taylor (1995, p. 109) admite que "[...] o significado emblemático das cores parece não ter sido levado muito a sério" no que diz respeito ao período de apogeu das naturezas-mortas. Dessa forma, não desmerecendo a importância das fontes contemporâneas na compreensão do panorama estético da iconografia do século XVII, este trabalho restringiu-se em tratar de forma mais intuitiva a questão das cores e padrões de coloração.

Dentre inúmeras fontes que abordam a questão da impressão das cores sobre as sensações humanas e seu uso na produção de imagens, o ensaio intitulado *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken* de Eva Heller, publicado em 2000, é um dos mais completos no sentido de correlacionar explicitamente cores a sentimentos (Heller, 2012). Os resultados de sua pesquisa, conduzida experimentalmente de forma aleatória com 2000 pessoas na Alemanha contemporânea, consagrou que no geral tais associações não se dão ao acaso, nem são uma questão de gosto individual. Tratando-se principalmente de consequências de experiências universais enraizadas em nosso pensamento e em nossa linguagem, essas estariam condicionadas à tradição histórico-cultural do Ocidente, mas, igualmente ao simbolismo psicológico, relacionado ao estabelecimento de arquétipos através do inconsciente coletivo.

O branco, predominante nas borboletas atribuídas em *Pieris* sp., representadas em quase 70% das pinturas reunidas para este estudo, não por coincidência foi indicado como a cor mais provável de estar visualmente associada com simbolismos positivos pelo estudo de Heller: “[...] o branco é a mais perfeita entre todas as cores. Não existe nenhuma ‘concepção de branco’ com significado negativo” (Heller, 2012, p. 155). Ela preponderantemente evoca em nossa mente o início, o novo, o bom, o verdadeiro, o ideal e a perfeição, além dos sentimentos de honestidade, clareza, exatidão, pureza e limpeza, inocência, objetividade e leveza, entre outras sensações agradáveis. O branco está mais perto de Deus (Houayek, 2011, p. 36). Quanto ao amarelo, igualmente predominante em pierídeos, Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt 1749-1832 Weimar) em seu *Zur Farbenlehre* (1810), uma das fontes mais importantes a correlacionar cores a sensações e sentimentos, comenta nas suas observações 765 e 768 (Goethe, 2013, p. 166-167): “[...] É a cor mais próxima da luz”; “[...] Condiz com a experiência que o amarelo produza uma impressão calorosa e agradável. Por isso, também na pintura pertence à parte iluminada e ativa”. Houayek (2011, p. 20), no contexto do trabalho de Goethe, traçou uma analogia da cor amarela com a figura do anjo: “[...] intermediária entre terra e o céu, entre Deus e o homem”.

Acordes de cores compostos predominantemente de branco, amarelo e laranja, cores combinadas em algumas das espécies de pierídeos registradas, como *Anthocharis cardamines*, em geral, demonstraram ser ideais para descrever o calor, a felicidade, o

lúdico, o novo, a leveza, o otimismo e a simpatia (Heller, 2012, p. 187). Goethe (2013, p. 166) relaciona atribuições muito semelhantes para tons de amarelo e laranja (observação 764): “As cores do lado positivo são o amarelo, amarelo-avermelhado (laranja), vermelho-amarelado (mínio, cinabre). Elas são estimulantes, vivazes e ativas”.

Por outro lado, as cores de fundo predominantes nas asas dos ninfalídeos representados nas naturezas-mortas estudadas, preto e marrom, são aquelas de simbolismos mais associados à negatividade. No espectro de cores acromáticas, se branco é o começo, preto é o fim, pois é a ausência absoluta de luz. Como bem colocado por Wassily Kandinsky, mentor do abstracionismo no século XX (Kandinsky, 1977, p. 39): “[...] o preto é algo queimado como as cinzas de uma pira funerária, algo imóvel como um cadáver. O silêncio do negro é o silêncio da morte [...]”. O marrom, por sua vez, é a cor mais frequentemente rejeitada e desdenhada, por estar em toda parte. Tida como feia, desagradável e vulgar, é a cor que melhor representa a preguiça e a imbecilidade (Heller, 2012, p. 255).

Cores quentes, como o vermelho, laranja e amarelo, primariamente estimulantes, quando combinadas com escuras, como o preto, o marrom ou o cinza, como encontradas nas espécies de Nymphalidae representadas nas pinturas avaliadas, produzem acordes com evidente simbolismo negativo, transmitindo sentimentos como o ódio, a agressividade e a brutalidade aos seus observadores (Heller, 2012, p. 131). Muitos painéis produzidos entre os séculos XV e XVII incluem, nas áreas relativas ao inferno, zonas de escuridão intercaladas com chamas de cores quentes, produzindo impressões visuais muito semelhantes aos padrões das asas de *Vanessa atalanta* e *Aglais urticae*, como no mencionado tríptico de Hans Memling, onde não coincidentemente asas de ambas as espécies se encontram associadas a demônios (Carvalho, 2010). A observação 798 do *Zur Farbenlehre* de Goethe relaciona tons avermelhados sobre um fundo escuro exatamente ao assunto do painel citado: “Através de um vidro púrpura (vermelho), uma paisagem bem iluminada se apresenta com uma luz terrível. É bem possível que no dia do Juízo Final essa tonalidade se espalhe pelo céu e pela terra” (Goethe, 2013, p. 171).

Em dois casos mais explícitos, os padrões de coloração das asas levam ao discernimento de estruturas que apresentam simbolismos bem estabelecidos, e que

podem ter contribuído para a sua escolha como modelos. No caso de *Inachis io*, a “Borboleta-pavão”, uma grande mancha ocelar está delineada subapicalmente na superfície dorsal de cada uma das asas. Essas tornam-se distintas apenas quando o inseto abre as asas, posição em que é preferencialmente representada nas pinturas da amostra estudada, caso exclusivo dessa espécie (88%, n. 17). Não é por um acaso que o nome popular dessa borboleta em vários países onde ocorre se refere ao pavão (al. *tagpfauenaug*; esp. *mariposa pavo real*; fr. *paon du jour*; hol. *dagpauwoog*; ing. *European peacock*; it. *occhio di pavone*), ave cujas penas da cauda formam subapicalmente, de forma semelhante, manchas ocelares iridescentes. O simbolismo do pavão no Ocidente é ambíguo, embora na tradição judaico-cristã facetas positivas prevaleçam. Baseado na crença que a sua carne seria imputrescível, alusão ao Cristo, e de que perderia suas penas a cada outono e as recuperaria na primavera, essa ave se tornou um símbolo de renascimento espiritual e de ressurreição (Jackson, 1993, p. 78; Miranda, 2003, p. 254). Inúmeros exemplos dessa associação se encontram na arte funerária do Cristianismo primitivo (Andelkovik *et al.*, 2010), onde o padrão de sua cauda evocaria o céu estrelado, a eternidade. Por outro lado, a visão mais popular a respeito dessa ave leva em conta o fato de que o macho em corte exibe com aparente altivez a sua esplêndida plumagem da cauda, ficando, dessa forma, fortemente associado ao orgulho e à vaidade, e, igualmente, ao luxo e a futilidade (Ferguson, 1961, p. 23; Miranda, 2003, p. 253). Entretanto, por portar os seus vários “olhos que tudo veem” em distintas direções de sua cauda em leque, quase circular, a sua imagem pode igualmente representar a “Igreja que tudo vê” ou a onisciência divina (Ferguson, 1961, p. 23; Impelluso, 2004, p. 309). Não é por acaso que muitos anjos foram representados com as asas compostas por penas baseadas naquelas da cauda do pavão (Miranda, 2003, p. 254), como é o caso de São Miguel Arcanjo em algumas cenas de Juízo Final, personagem que pesa as almas em uma balança, como já exemplificado através do tríptico de Hans Memling.

No caso de *Vanessa atalanta*, essa ao invés de ser exposta preferencialmente na amostra sob o ângulo óbvio da superfície dorsal de suas asas, com faixas e manchas bem coloridas e delimitadas, esteticamente mais apreciável em princípio, é revelada através do padrão críptico da superfície ventral de sua asa posterior (89%, n. 75). Essa superfície, escura e pouco definida, igualmente permite aos seus apreciadores imaginar a forma de

um crânio ou caveira, espécie de emblema mais certo da *Vanitas* nas artes visuais (Casimiro, 2015, p. 170; Giorgi, 2005, p. 189), algo sugerido pelo arranjo da faixa de ocelos e manchas difusas (Figura 7e, p. 145). O próprio epíteto genérico “*Vanessa*”, introduzido por Fabricius em 1807 para incluir *Papilio atalanta* L. dentre outras espécies lineanas (Illiger, 1807, p. 281), incluindo a espécie acima comentada *Inachis io*, parece ser derivado de “*vanitas*” (Dicke, 2000, p. 231), palavra latina que abrange inúmeros significados, como falsidade, futilidade e inutilidade, conceitualmente apreendida como *Vanitas* ou, simplesmente, “Vaidades” em história da arte. Esse termo denomina uma modalidade de pintura, abrangendo naturezas-mortas, que trata explicitamente da lembrança da morte (lat. *memento mori*), e, conseqüentemente, do caráter transitório da vida e dos prazeres terrenos (Bergström, 1956, p. 154; Casimiro, 2015; Schneider, 1994, p. 76), na qual essa espécie foi frequentemente representada (Dicke, 2000, p. 231).

Grupos simbólicos de borboletas e suas características biológicas

Considerando a cor e a forma das imagens de borboletas e o seu padrão de ocupação do espaço pictórico das naturezas-mortas estudadas, como anteriormente descrito, são reconhecidos três grupos distintos: 1) representações laterais de pierídeos de cor clara (predominância de *Pieris* sp., com asas fechadas), ocupantes preferenciais do lado esquerdo das pinturas, em áreas mais iluminadas, apresentando pouco contraste com a coloração de fundo, predominantemente opostas a de ninfalídeos de cor escura; 2) representações laterais de ninfalídeos de cor escura (predominância de *Vanessa atalanta*, com asas fechadas), ocupantes preferenciais do lado direito, em áreas mais sombrias, apresentando pouco contraste com a coloração de fundo, predominantemente opostas a de pierídeos de cor clara; 3) representações dorsais de ninfalídeos de padrões chamativos (predominância de *Inachis io*, com asas abertas), muitas em *trompe-l'oeil* – dispostas como uma espécie de elemento real pousado sobre a superfície da pintura, em posição de destaque, geralmente apresentando forte contraste com a coloração de fundo, primariamente sem ocupação preferencial (o seu baixo número na amostra não permite qualquer avaliação), não participantes de oposições com outras borboletas. Representantes característicos desses três grupos são indicados na “Guirlanda de flores com a sagrada família” de Jan van Kessel (s/d, óleo sobre tela, 69 x 83 cm), *Musée Curtius*, Liège (Quadro 1, n. 42; Figura 3, p. 141). As cores predominantes e padrões de coloração das asas relativos a essas três unidades iconográficas, que por si só impõem sensações e traduções simbólicas diferenciadas, coincidentemente possibilitam o seu reconhecimento inequívoco como entidades biológicas distintas. Dessa forma, levando-se em conta a intensa relação dos europeus com natureza antes da Revolução Industrial, conhecimentos empíricos relativos ao modo de vida dessas borboletas, adquiridos através de sua fácil observação direta, difundidos por tradição oral e documentação (incl. folclore), podem ter reforçado seus potenciais icônicos e terem sido decisivos para a sua consagração como modelos moralizantes na doutrina da Bíblia da Natureza (*e. g.*, Taylor, 1995, p. 28). Na tentativa de facilitar a compreensão da dimensão funcional dos três grupos discriminados na amostra, com a apropriação de termos próprios da Ecologia, como empreendido por Català Domènech (2011, p. 56), esses se enquadrariam na definição de “guildas” (Pinto-Coelho, 2007, p. 58), que ocupariam “nichos ecológicos” (*op. cit.*, p. 100)

distintos no “ecossistema” (*op. cit.*, p. 70) das naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII.

Entre os pierídeos representados, todos participantes do primeiro grupo funcional reconhecido – corroborados como símbolos de positividade, há uma certa uniformidade tanto no que diz respeito à sua aparência geral, quanto ao seu comportamento na natureza. Em função disso, alguns pesquisadores os consideraram como possíveis integrantes de um anel mimético Mülleriano, onde *Pieris brassicae* seria a borboleta mais impalatável, hipótese que não foi comprovada (Lyytinen *et al.*, 1999), mas não categoricamente descartada. Esses, quando pousados, costumam se manter mais frequentemente com as asas fechadas, o que pode conotar ao cristão leitor do “livro da natureza” a discrição e a lembrança da posição de suas mãos em oração. Caracteristicamente voam desde o início da primavera, estação de renovação. Espécie mais reconhecida desse grupo na amostra, *P. brassicae* é tipicamente migratória, havendo inúmeras narrativas históricas de suas revoadas (Feltwell, 1982, p. 343). Ao estudar registros iconográficos de borboletas migratórias nos Países Baixos, Fagniar (2004) ressalta a representatividade de *P. brassicae* e *Anthocharis cardamines* em sua amostra de 118 pinturas, com 34 e 18 registros, respectivamente, embora não tenha assumido que o seu comportamento migratório possa ter influenciado diretamente os pintores a incluírem-nas como modelos. Percebidos como formas alóctones aos olhos humanos do início da Idade Moderna, pierídeos imigrantes podem ter sido compreendidos como anunciadores ou agentes de boas novidades, como são os anjos. Pierídeos não são comumente vistos sobre matéria orgânica em decomposição para se alimentar, não costumando pousar sobre animais mortos (Gu *et al.*, 2014, p. 69; Payne & King, 1969, p. 192), reforçando a sua condição de pureza em comparação com borboletas de outras famílias.

Os ninfalídeos constituintes do segundo grupo funcional – corroborados como símbolos de negatividade, por sua vez, costumam se manter com as asas abertas enquanto pousados, exibindo padrões dorsais de coloração distintos e vibrantes, comportamento que pode conotar a vaidade ao olhar cristão. Tal comportamento, intensivamente estudado em espécies de *Vanessa*, pode ter diferentes funções biológicas, onde a termorregulação (Abbasi & Marcus, 2015) e o territorialismo (Bitzer &

Shaw, 1995) prevalecem. A sua representação em vista lateral na maioria das naturezas-mortas estudadas, em princípio descomprometida com o registro de sua postura usual quando em atividade, assim como do melhor ângulo em termos estéticos, pode ser tentativamente explicada por três diferentes hipóteses: 1) dificultar a sua detecção imediata, com a exibição de padrões de coloração mais crípticos, em áreas mais escuras do campo pictórico; 2) viabilizar o reconhecimento de sua oposição com o par pierídeo, permitindo que ambas apresentem contornos semelhantes e ocupem pequenas áreas de dimensões aproximadas, sem “roubar a cena” dos elementos centrais das composições; 3) possibilitar o estabelecimento de um segundo padrão funcional para representações de ninfalídeos em pinturas, esse com asas abertas. Justificando a primeira hipótese, é lembrado que, em sintonia com os textos do cristianismo, o mal à espreita é uma constante na maior parte das representações pictóricas do início da Idade Moderna. Mesmo em temas distintamente positivos, como é o caso da Natividade, não é incomum a representação de demônios, mesmo que muito retraídos ou em fuga (Walker, 1960; Wood, 1992, p. 23), o que está de acordo com as descrições medievais dessa passagem (Varazze, 2011, p. 100). O contorno distal das asas dessas borboletas, irregular, pode lembrar a forma das asas de um morcego, animal que “ama as trevas e, de um modo absolutamente diabólico, vive de cabeça para baixo” (Nogueira, 2000, p. 67) e, por isso, tradicionalmente associado ao demônio na iconografia do Ocidente.

O estudo de Fagniard (2004) sobre a iconografia de borboletas migratórias nos Países Baixos indica *V. atalanta* como a espécie mais representada, com 43 registros em 118 pinturas, não assumindo que o seu comportamento migratório possa ter influenciado diretamente os pintores na sua escolha como modelo. Percebidos como formas alóctones aos olhos supersticiosos dos europeus do século XVII, indivíduos imigrantes dessa espécie podem ter sido interpretados como prenunciadores ou agentes de más novidades, como demônios, elementos contrários aos pierídeos.

Os modelos de ninfalídeos representados nas pinturas utilizam-se regularmente de matéria orgânica em decomposição para a sua alimentação, visitando frutos podres, fezes e carcaças de animais (Colijn & Beekers, 2013, p. 200; Gu *et al.*, 2014, p. 69), comportamento que condiciona a sua relação simbólica com a imundícia e a morte. O epíteto lineano “*Atalanta*”, consagrado a partir da metade do século XVIII para nomear a

borboleta mais representada na iconografia artística do Ocidente, indiscutivelmente está relacionado ao conhecimento de seu hábito de pousar sobre frutos podres (e. g., Figura 9, p. 147), indicando a condição biológica que mais parece ter chamado a atenção dos naturalistas do Iluminismo a seu respeito. *Atalanta* é a forma em latim romano de Atalante, atleta da mitologia grega, senhora dos bosques e florestas que, com sua constante recusa ao casamento, eliminava os seus pretendentes com sua lança. Sua história é narrada no Livro X das *Metamorfoses*, dentre as canções de Orfeu (Ovídio, 2007, p. 261). Desde muito jovem, a heroína estabeleceu que só se casaria com aquele que conseguisse vencê-la na corrida. Todavia, se o competidor fosse derrotado, pagaria com a vida. Muitos já haviam perecido quando surgiu o astuto Hipômenes que, com a ajuda de Afrodite, que não admitia rebeldes ao amor, desafia a sua pretendente. Ao longo da corrida, Hipômenes lança ao chão, um a um, adiante de sua bela antagonista, as três maçãs de ouro a ele ofertadas por Afrodite. Atalante, seduzida pelo ouro das maçãs, parou três vezes para pegá-las, propiciando a vitória de Hipômenes (Brandão, 1993, p. 133). Os dois, por fim, envolvidos pela paixão, acabam sendo transformados em leões por Ártemis, e atrelados ao carro de Cibele como animais de tração. Com a escolha desse nome, fica evidente a ciência do hábito alimentar de *V. atalanta* e sua conseqüente derivação moralizante na doutrina da Bíblia da Natureza, com a correlação do ouro à perdição e ruína.

As lagartas da maior parte dos ninfálideos representados nas pinturas da amostra, no geral, facilmente visualizáveis, são características das urtigas, plantas urticantes tradicionalmente utilizadas em procedimentos de autoflagelação. No capítulo 2 do Segundo Livro de Diálogos de São Gregório Magno intitulado “Vitória sobre a tentação da carne”, compilado no capítulo 48 da *Legenda Aurea* (Varazze, 2011, p. 297), é contada uma passagem da vida de São Bento, onde este, quase vencido pela paixão e prestes a cometer pecados de luxúria, é contemplado pela graça celeste e se atira despido sobre densos espinheiros e moitas de urtiga (Vogüé, 2006, p. 17), esfregando-se nessas “pontas e chamas” (Laureati & Onoti, 2006, p. 150). Nesta passagem, as urtigas são explicitamente comparadas às labaredas do inferno, pois ardendo por fora em justa punição, apagou o que por dentro ilicitamente queimava, transformando a natureza do incêndio. Assim sendo, “[...] O ardor da penitência venceu o incêndio do pecado. A partir

daquele momento, nunca mais uma tentação manifestou-se em seu corpo” (Varazze, 2011, p. 298).

Um outro aspecto biológico característico de muitos lepidópteros, ocorrente nos ninfalídeos citados, pode ter contribuído fortemente para a sua associação com o lado do mal na Idade Moderna. Borboletas recém-emergidas costumam liberar, durante ou logo após a sua emergência, o mecônio, que, no caso, é formado por excreções líquidas produzidas e acumuladas durante a metamorfose, frequentemente pigmentadas (Shapiro, 1981-1982). No caso de várias espécies de ninfalídeos, esse costuma ser de cor vermelha intensa, podendo ser expelido ainda durante os primeiros voos, inclusive na formação de nuvens migratórias. Dessa forma, várias ocorrências do fenômeno conhecido como “chuva vermelha” (ing. *bloody rain; red rain*) foram associadas às revoadas dessas borboletas no século XIX (Cowan, 1865, p. 216-232; Holland, 1898, p. 299-303). Inúmeras narrativas de chuvas de sangue, ocorridas ao longo de séculos desde a antiguidade, em várias regiões da Europa, estão fortemente relacionadas com superstição, religiosidade, temor e ocorrência de massacres, onde o “[...] sangue de crianças e inocentes seria espalhado por demônios e bruxas, anunciando períodos de pragas” (Cowan, 1865, p. 219). Alguns desses eventos, como aquele ocorrido em Aix-en-Provence (França) em 1608 (Cowan, 1865, p. 218), registrados no mês de julho (verão), coincidentemente correspondem à época em que há a emergência e migração para o Mediterrâneo da geração de *V. atalanta* produzida no norte da Europa.

Por sua vez, os ninfalídeos representados na amostra constituintes do terceiro grupo funcional – aqui considerados como símbolos visuais de advertência, como nas demais espécies comentadas da família, costumam se manter com as asas abertas enquanto pousados, posição em que exhibe padrões dorsais de coloração distintos e de cores contrastantes, comportamento que conota igualmente a vaidade ao olhar do cristão. Representadas preferencialmente em vista dorsal nas pinturas, ao contrário dos demais ninfalídeos do grupo anteriormente comentado, *Aglais urticae* e *Inachis io* apresentam hábitos bastante diferenciados, passando o inverno como adultos no norte da Europa, em hibernação. Essas borboletas, por se utilizarem das edificações humanas sem aquecimento para se abrigarem, são costumeiramente encontradas e facilmente observadas (Wiklund *et al.*, 2008, p. 380), deixando evidente os seus hábitos peculiares

de defesa contra a predação. Confundidas com folhas secas quando em repouso, passam a exibir um típico comportamento deimático quando perturbadas por possíveis predadores (Vukusic & Chittka, 2013, p. 814). No caso de *I. io*, o abrir repentino das asas, além de evidenciar os dois pares de grandes “falsos olhos” (e. g., Ruxton, 2005; Vallin *et al.*, 2006, p. 455), promove a produção de fortes ruídos, que agem efetivamente como um blefe. Chamando a atenção para si, acabam por afastar de forma eficiente roedores, pássaros e morcegos insetívoros, que possivelmente as confundem com vertebrados maiores (Olofsson *et al.*, 2012; Vallin *et al.*, 2006, p. 455; Wiklund *et al.*, 2008, p. 380). Embora, sob o ponto de vista humano possam não assumir a aparência geral ou *Gestalt* de um vertebrado, no caso de *I. io*, em que esse teria quatro “olhos”, estudos recentes têm mostrado que a visão de muitos vertebrados pode não privilegiar a compreensão do todo, mas o reconhecimento de determinados detalhes morfológicos, o que vem contribuir para o desenvolvimento da noção de mimetismo satírico (Howse, 2013). Aos olhos humanos, o padrão de coloração escuro, críptico, e o contorno corporal irregular desses ninfalídeos, em especial o de *A. urticae*, sobretudo quando recolhidos nos tetos e forros das habitações, de asas fechadas pendidas para baixo, os fazem assemelhados aos morcegos, animais tradicionalmente associados ao demônio na iconografia (Nogueira, 2000, p. 67).

O nome da espécie acima referida, “*Io*”, formalizado por Linnaeus, faz referência a uma personagem da mitologia grega cuja história é narrada no Livro I das *Metamorfoses* (Ovídio, 2007, p. 53) e parece estar comprometido com o conhecimento do hábito descrito. Transmutada em uma vaca, a princesa Io foi colocada por Hera, esposa de Zeus, sob a severa vigilância de Argos, gigante de cem olhos, na tentativa de impedir que o seu marido tivesse relações com ela. Encontrando o seu vigilante decapitado por Hermes, Hera tirou-lhe os cem olhos, um a um, colocando-os na cauda do pavão, sua ave predileta (Brandão, 1993, p. 115, 610). Em função da semelhança das asas oceladas dessa borboleta com as penas do pavão e de seu comportamento de exibição *sui generis*, essa parece compartilhar o mesmo simbolismo da ave, frequentemente representada nas pinturas cristãs contemporâneas, como apresentado na seção anterior. Assim, a provável tradução moralizante da sua presença no “microcosmo” das naturezas-mortas faz referência à onisciência divina.

Em diferentes modalidades de naturezas-mortas, representações em vista dorsal de lepidópteros isolados, pintadas em *trompe-l'oeil*, aparecem em destaque, em especial tendo *I. io* como modelo. Essas parecem cumprir um papel de advertência visual em relação às tentações mundanas impostas aos sentidos, em provável sintonia com um movimento moralizante promovido por muitos autores e pregadores do século XVII (Schama, 2009, p. 171). Dentre essas, se destacam representações de mesas postas com muitos itens, como em inúmeras composições de Georg Flegel (Olomouc 1566-1638 Frankfurt), pintor alemão com comprovadas relações com os Países Baixos. No exemplo selecionado “Natureza-morta com papagaio” (c. 1630, óleo sobre tela, 78 x 67 cm), *Altepinakothek*, Munique (Figura 12, p. 150), além da inclusão de um papagaio, símbolo de status no século XVII (Goedkoop & Zandvliet, 2012, p. 136), uma generosa tigela de doces foi colocada no centro, em primeiro plano. Diante dessas perdições trazidas de terras distantes, as “[...] camadas médias e pobres, tanto quanto a elite, precisavam ser advertidas dos perigos da bebedeira e da comilança, antes que incorressem no resultado inevitável – o pecado” (Schama, 2009, p. 171), em especial do consumo do açúcar, “agente incansável de Satanás” (*op. cit.*, p. 169). Pinturas de arranjos de flores raras, como algumas variedades de tulipas, e de conchas de moluscos, itens de alto custo cujos preços rivalizavam (Taylor, 1995, p. 138), igualmente costumavam abrigar representações isoladas de lepidópteros. Observações mais cuidadosas sobre as coleções de conchas representadas, mostram que várias são oriundas de terras muito distantes, como nos exemplos de Balthasar van der Ast (Middelburg 1593/1594-1657 Delft), como na “Natureza-morta com conchas” (c. 1640, óleo sobre madeira, 30 x 47 cm), *Museum Boijmans van Beuningen*, Roterdã (*e. g.*, Figura 13, p. 151), que costumava incorporar modelos de pelo menos dois diferentes continentes em uma mesma composição (Bergström, 1956, p. 70). Essas conchas provavelmente eram trazidas pelas embarcações das Companhias Holandesas das Índias Orientais e Ocidentais (hol. “*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*”; “*West-Indische Compagnie*”) para serem comercializadas na Europa. Esses conjuntos, flores raras e coleções de conchas de moluscos, aparecem sob forte crítica nos livros de emblemas da época, aqui exemplificado no *Sinnepoppen* de Roemer Visscher, na ilustração de motes que associam o esbanjamento com a estupidez (Bergström, 1956, p. 157; Brummel, 1949, p. 4-5) (*e. g.*, Figuras 14-15, pp. 152-153).

Como bem comenta João Calvino sobre o Gênesis 13, 5-7: “Aqueles que têm abundância, lembrem-se de que estão rodeados de espinhos e tomem cuidado para não ser picados” (Schama, 2009, p. 7).

Com a observação de inúmeras naturezas-mortas correlatas, não incluídas na amostra, é possível propor preliminarmente que representações isoladas em vista dorsal de outros lepidópteros possam cumprir a mesma função simbólica desse terceiro grupo de espécies de ninfalídeos. Esse é certamente o caso daquelas baseadas na mariposa-tigre-de-jardim *Arctia caja* (L.) (ing. *garden tiger*), como é distinto no exemplo de Adriaen Coorte (Middelburg c. 1665-1707), “Natureza-morta com borboleta [mariposa], abricós, cerejas e castanha” (1685, óleo sobre tela, 40,6 x 34,9 cm), coleção particular / *Sotheby's*, Nova Iorque (Figura 16, p. 154) e em muitos outros. Essa mariposa, como várias da família Arctiidae, além de apresentar cerdas urticantes, tem a capacidade de acumular em seus tecidos corporais alcaloides produzidos pelas plantas que alimentam as lagartas, o que a torna impalatável (Conner & Weller, 2004, p. 248). Ativa durante o dia, apresenta, à semelhança de *I. io*, uma série de estratégias visuais de proteção, nesse caso envolvendo aposematismo e mimetismo Mülleriano (Rothschild, 1972, p. 319), onde o padrão de coloração dorsal das asas tem um papel fundamental no seu reconhecimento por potenciais predadores. Surpreendentemente, como *I. io* e *A. urticae*, *A. caja* também previne a sua predação durante a noite com alertas auditivos (Rothschild & Haskell, 1966).

Correlações estruturais entre naturezas-mortas e temas da pintura cristã

Como promulgado por pensadores renascentistas como Nicolau de Cusa (Kues 1401-1464 Todi): “[...] Deus é uma circunferência cujo centro está em toda parte e a circunferência em lugar algum” (Catalá Domènech, 2011, p. 13), pois assim, “[...] o centro, a periferia e o diâmetro devem coincidir com o infinito” (Papavero, 1991, p. 13). Se o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, a sua divisão natural e mínima é a quaternidade (Jung, 2008, p. 55), arquétipo que se encontra em todas as civilizações e em todos os tempos. Não é por acaso que “[...] molduras [quadrangulares] estão presentes em toda parte, tanto que podemos considera-las uma forma simbólica, ou seja, uma noção que, materializada ou não em um objeto concreto, organiza não só os materiais da cultura como também os do imaginário em que esses materiais são gestados” (Catalá Domènech, 2011, p. 134).

Quando traduzidos em representações de duas dimensões, os diferentes fluxos de percepção do ambiente passam a ser dispostos basicamente sob o ponto de vista de duas direções distintas. Fortemente condicionado à estrutura corporal humana, o plano vertical se estabelece entre a cabeça, equilibrada no ar, no sentido contrário à força gravitacional, e os pés, firmemente apoiados no chão, a seu favor, exatamente no limite entre o céu e a terra. Tal experiência ambiental na nossa tradição cultural acaba por valorizar o que está acima em detrimento do que está baixo, estabelecendo a estrutura metafórica de determinadas crenças ou mitologias, que impõem limites físicos entre o bem e o mal, entre o Céu e o Inferno (Catalá Domènech, 2011, p. 215). O plano horizontal, por sua vez, se institui entre os órgãos dos sentidos mais precisos, como os olhos e os ouvidos, além de um par de braços com mãos sensíveis e exploratórias, estruturas bilateralmente dispostas entre os lados esquerdo e direito. Assim, se deriva a concepção pitagórica da alma, ou da consciência humana, representada por um quadrado (Jung, 2008, p. 55). O plano de representação do homem Vitruviano, proposição clássica retomada no século XVI por Leonardo da Vinci (Vinci 1452-1519 Amboise), inscrito em um quadrado e um círculo, se torna no Ocidente Moderno um símbolo da simpatia matemática entre o microcosmo, o corpo humano, e o macrocosmo, o universo, o homem como a imagem de Deus (Wayman, 1982, p. 183). São exemplos de organizações quaternárias de diversidades naturais, os elementos, os cantos da Terra e seus

continentes, os pontos cardeais, as estações do ano, os períodos do dia, as idades do homem, os humores corporais, os temperamentos.

Por sua vez, a mente humana parece estar predisposta em não somente organizar fenômenos de diferentes naturezas em segmentos, mas arranjá-los em oposições binárias (Tuan, 1974, p. 16). Fluxos contínuos são decompostos na base de categorias ordenadas, polarizadas, nitidamente contrapostas, como “luz e sombra, calor e frio, alto e baixo” (Ginzburg, 1976, p. 31; 2012, p. 97). Com a implantação do Cristianismo no Ocidente durante a Idade Média, essas categorias ganham o status de gêneros de bem e mal, positivo e negativo, aspectos morais de distintas antinomias (Jung, 2008, p. 36), onde o mal pode ser compreendido como a inexistência ou o corrompimento do bem. São palavras de Santo Tomás de Aquino (Roccasecca 1225-1274 Fossanova): “[...] alguns contrários são unívocos [...] como o branco e o negro pertencem ao gênero da cor [...] quer a gêneros próximos opostos, como a castidade e a desonestidade, que estão sob a virtude e o vício; [...] o bem e o mal se dizem gêneros contrários, enquanto um dos contrários é defectivo com relação ao outro, como o negro com relação ao branco, e como o amargo com relação ao doce; e, assim, todos os contrários se reduzem, de algum modo, ao bem e ao mal, na medida em que todo e qualquer defeito pertence à razão de mal; [...] os contrários sempre se relacionam mutuamente como o melhor e o pior” (Tomás de Aquino, 2005, p. 21).

Como uma amostra da produção iconográfica realista do Ocidente Moderno, as naturezas-mortas estudadas foram evidentemente concebidas no contexto das tendências de percepção sensorial acima expostas. Essas, confinadas ao plano retangular, assumido como superfície e forma isolada do mundo que melhor representa os humanos, se estabeleceram como janelas ou espelhos da psique, fronteiras com barreiras bem estabelecidas que acabaram por determinar e delimitar o arranjo dos elementos iconográficos (Houayek, 2011, p. 31). Dessa forma, além de um gradiente vertical, definido principalmente pelo delineamento de um substrato inferior, a partir do qual estão sustentados os principais elementos das cenas retratadas, elas também apresentam caracteristicamente um gradiente horizontal definido pelo fluxo de luz. Essa condição promove uma divisão do espaço em um lado esquerdo mais quente e iluminado, e um lado direito mais sombrio e escuro, padrão frequentemente

compartilhado com aqueles de alguns temas recorrentes na pintura cristã produzida nos séculos XVI e XVII, como nas tentações e na queda do homem (Tristan, 1981), mas, especialmente, nos Juízos Finais e nas crucifixões, onde Cristo encontra-se representado no eixo central (Merback, 1999, p. 231; Merback, 2014, p. 288).

Componente central das crucifixões, a própria Cruz, principal símbolo do Cristianismo, é evidentemente uma representação da quaternidade (Jung, 2008, p. 58), contribuindo para uma óbvia subdivisão do espaço pictórico. Elementos em oposição, antitéticos, posicionados à Sua direita (lat. *dextra*) e à Sua esquerda (lat. *sinistra*), respectivamente, como o sol e a lua, o dia e a noite, a luz e a escuridão, e o bom e o mau ladrão (Dimas e Gestas), na parte superior, assim como cristãos e judeus, na inferior, costumam estar consonantemente distribuídos. Algumas dessas oposições são distintas na “A Crucifixão de Cristo” (s/d, óleo sobre cobre, 34,5 x 27 cm) de Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), Coleção particular / *Galerie Bassenge*, Berlim (Figura 17, p. 155). Inúmeras crucifixões alemãs e italianas do período, embora apresentem basicamente a mesma configuração daquelas dos Países Baixos, costumam associar a Dimas e Gestas, modelo e anti-modelo de conduta diante da morte, um anjo e um demônio, respectivamente. Esses tratam-se de materializações personificadas do bem e do mal, que conduzem as suas distintas almas sob a forma de homúnculos, representações de diminutos humanos nus, recém-emergidos de suas bocas (Merback, 1999, p. 231).

Algumas cenas de Juízo Particular, mais usuais na iconografia dos Países Baixos como iluminuras de livros das horas, possuem exatamente a mesma configuração bilateral descrita, embora com menos elementos (Rogers, 1983). Nessas, é representado o momento em que uma alma, igualmente sob a forma de um homúnculo que se separa de seu corpo, jazigo na Terra, imediatamente após sua morte, se vê diante de Deus Pai ou de Cristo no Céu, que julga se ela vai para o paraíso ou para o inferno (ou purgatório), enquanto um anjo e um demônio, no limite entre o céu e a Terra, à esquerda e à direita, respectivamente, se contrapõem na realização de sua missão, como no exemplo do Livro das Horas, uso de Sarum, ou Livro das Horas de Ana Bolena (Bruges, c. 1500), na miniatura “Batalha por uma alma com Deus acima no Céu”, *British Library*, Londres (King’s

9, f. 212v) (Figura 18, p. 156). Algumas naturezas-mortas mais simples da amostra podem ter sido inspiradas nesse tipo de configuração.

Com o traçar de analogias entre os distintos elementos iconográficos inclusos nas naturezas-mortas estudadas e em representantes dos temas cristãos citados, considerando o potencial compartilhamento da mesma organização estrutural básica entre essas distintas iconografias, percebe-se evidentemente fortes correspondências. Dessa forma, cenas de naturezas-mortas, aparentes instantâneos realistas de flores, frutos e insetos, ingênuos e descomprometidos em um primeiro olhar, potencialmente podem contrafazer as mesmas situações de tensão de algumas passagens bíblicas. Nessas, os elementos representados, cuidadosamente escolhidos, muitos já presentes e previamente relacionados aos personagens dos retábulos e painéis cristãos dos séculos XV e XVI, como no famoso caso dos arranjos florais incluídos no painel central do “Tríptico Portinari” (c. 1475-1476) pintado por Hugo van der Goes (Ghent c. 1430/1440-1482 Auderghem) (*Galeria Uffizi*, Florença) (Harbison, 2012, p. 58), ganham autonomia, comportando simbolismos disfarçados (Schneider, 1994, p. 17), com intenção moralizante. Dependente de sua função no conjunto, relativa a referências teológicas e cosmológicas pré-estabelecidas (Grimm, 1992, p. 70), a distribuição de determinados itens no espaço pictórico não se dá aleatoriamente, caso em que se enquadram as borboletas enfocadas neste estudo. Com o objetivo de exemplificar a grande semelhança estrutural entre essas distintas iconografias, uma comparação entre uma natureza-morta de frutos e um Juízo Final, ambos representativos de amostras estudadas, será apresentada mais adiante (p. 97). Ao se estabelecer relações topográficas e funcionais entre seus distintos componentes, hipóteses de possíveis simbolismos previamente atribuídos a elementos recorrentes nas naturezas-mortas serão testadas, permitindo, conseqüentemente, se revelar a dimensão alegórica dos representantes seiscentistas desse gênero pictórico.

Mesmo nas naturezas-mortas de flores mais simples, como na intitulada “Flores em um vaso de vidro” de Daniel Seghers (c. 1640, óleo sobre tela, 41 x 33,5 cm), coleção particular / *Christie, Manson & Woods*, Londres (Quadro 1, n. 73; Figura 2, p. 140), pintura considerada bastante representativa da amostra, o padrão de distribuição característico de seus poucos componentes é passível de pronto reconhecimento. Nesse tipo de

pintura, flores, como elementos centrais, assumem alegoricamente a transitoriedade da condição humana, como textualmente aparece em algumas passagens da Bíblia, tal como em 1 Pedro 1, 24-25, e de forma semelhante em Isaías 40, 6-8: “[...] Todos os homens são como a erva, e toda a sua beleza como as flores do campo [...] Seca-se a erva, e caem as flores, mas a palavra do nosso Deus subsiste eternamente”; e Jó 14, 2: “Nasce como a flor, e murcha; como uma sombra passageira, não permanece”. Tal mote também é explícito em inúmeros tratados contemporâneos, como no *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton (Leicestershire 1577-1640 Oxford) (*e. g.*, Part. III, Sec. II, Mem. V, Subs. III: “Feito um buquê, ela tem um doce perfume, fresquíssimo e belo num dia, mas ressequido, enrugado e fétido no outro”) (Burton, 2013, p 307), e em livros de emblemas, como no supracitado *Sinnepoppen* (*e. g.*, Emblema LIX: *Jongh Hoveligh / out schoveling*: “[...] Senhoras exibem um buquê fresco de belas flores no seu melhor cômodo, mas antes que oito dias tenham se passado, elas os lançam sobre um monte de estrume [...]”) (Brummel, 1949, p. 120; Segal, 1990, p. 65).

A distribuição de flores maiores e mais destacadas em algumas representações de buquês da amostra indica a ocorrência de oposições emparelhadas em sintonia com a distribuição de borboletas, condição distinta em exemplos de Jan Davidsz. de Heem (Quadro 1, n. 25, 31 e 33), apontada na sua “Natureza-morta com flores em um vaso de vidro e frutas” (c. 1665, óleo sobre tela, 53,4 x 41 cm), *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madri (Quadro 1, n. 33; Figura 5, p. 143). À esquerda concentram-se lírios brancos e rosas brancas, elementos simbólicos positivos estabelecidos pela tradição cristã (*e. g.*, Camerarius, 1654, p. 91; Meyenburg, 1991, p. 47; Segal 1990, p. 23; Taylor, 1995, p. 56), e à direita peônias e tulipas, símbolos de vaidade, riqueza e esbanjamento (*e. g.*, Camerarius, 1654, p. 64, 90; Meyenburg, 1991, p. 54; Taylor, 1995, p. 70), além de papoulas, símbolos do sono e da morte (*e. g.*, Camerarius, 1654, p. 78; Impelluso, 2004, p. 111; Segal, 1990, p. 35; Tapié, 2000, p. 148). É importante frisar que nos Juízos Finais uma rama de lírio branco, representando a graça divina (Meyenburg, 1991, p. 47) e a ressurreição para o céu, encontra-se em oposição à espada em brasa do tormento eterno, às laterais da boca de Cristo (Lindberg, 2001, p. 77). Como no exemplo supracitado de Seghers (Quadro 1, n. 73; Figura 2, p. 140), muitas naturezas-mortas de flores abrigam viçosas rosas de cor amarela, rosa ou vermelha na posição central, e as bases cortadas de

seus respectivos ramos podem ser vistas através das paredes de vasos de vidro, denotando a sua morte iminente. A consideração dos padrões de ocorrência e distribuição de flores e frutos em naturezas-mortas pode ser um alvo promissor de pesquisas futuras no que diz respeito ao seu simbolismo individual e, também, na percepção de concepções alegóricas em arranjos florais.

A padronização das práticas pictóricas do século XVII nos Países Baixos faz referência ao sistema de guildas, associações estáveis de artistas que regulamentaram inúmeros procedimentos, de questões técnicas e iconográficas até a comercialização de obras (Billinge *et al.*, 1997). Herdeiros de uma longa tradição iconográfica e detentores de conhecimentos empíricos relativos aos elementos naturais incluídos em seus trabalhos, artistas compuseram novas naturezas-mortas a partir de motivos e detalhes retirados de outros de seus próprios desenhos e composições, bem como de obras de colegas, que, por sua vez, foram em algum momento rascunhados com precisão diante de itens reais, incluindo borboletas e outros insetos. Conseqüentemente, muitas naturezas-mortas são mais composições de pinturas individuais feitas a partir de imagens destacadas do que representações de composições naturais (Bott, 2008, p. 13). Vários exemplos de arranjos florais realisticamente representadas não seriam possíveis de serem produzidos *in vivo*, já que as flores escolhidas floresceriam em diferentes momentos, estações e regiões, como já registrado (Bocquillon, 2002, p. 11; Bott, 2008, p. 36; Grimm, 1992, p. 66; Meyenburg, 1991, p. 43; Monestier, 2004, p. 261; NGA, 2007, p. 93). Portanto, apesar de cada elemento natural pintado corresponder fortemente a um item real, a composição como um todo pode ser bastante irreal. Principalmente desenvolvidas como exercícios de retórica pictórica, essas pinturas podem ser elevadas ao status de abstrações materializadas (ing. *realized abstractions*; Alpers, 1999, p. 412). Sem os componentes narrativos óbvios das pinturas de temas religiosos, mitológicos ou históricos, uma analogia pode ser traçada entre a natureza-morta e a música puramente instrumental da época (Bott, 2008, p. 13), pois ambas não têm o recurso das palavras como veiculador imediato de emoções e mensagens, mas desenvolveram a sua própria retórica.

Cenas de floresta como representações de paisagens infernais

Dentre as pinturas estudadas, aquelas classificadas como “naturezas-mortas com cenas de floresta” de Otto Marseus van Schrieck (Quadro 1, n. 69-71) e, também, de Abraham Mignon (Frankfurt 1640-1679 Utrecht) (Quadro 1, n. 54-56), pintores do norte dos Países Baixos, merecem alguns comentários por sua condição excepcional. Nessas, borboletas pierídeas tendem a estar posicionadas centralmente, ocupando a área de E (central) em quatro dos seis exemplos. Tal estilo de composição, onde pequenas cenas escuras são privilegiadas, também conhecido como *Sottobosco* (hol. *bosstilleven*), foi estabelecido por van Schrieck na década de 1650 (Leonhard, 2009-2010). Nesse, cogumelos e plantas representados em seu hábitat, não arrancadas, de simbolismo primariamente negativo como cardos e papoulas (e. g., Camerarius, 1654, p. 78; Impelluso, 2004, p. 111, 134; Segal, 1990, p. 35; Tapié, 2000, p. 147-148), são admitidos como elementos centrais. Representações de anfíbios, répteis e artrópodes peçonhentos, em interações belicosas, abundam, e, dentre essas, também estão imagens de borboletas, por vezes parcialmente compostas, de forma surpreendente, pelas próprias escamas das asas de espécimes reais transferidas diretamente para a tela (Berthier *et al.*, 2008).

A temática de tais pinturas pode ser preliminarmente relacionada com as de algumas paisagens infernais (hol. *Spoockerijen*) (Nile, 2013), gênero igualmente em voga nos Países Baixos durante os séculos XVI e XVII, onde demônios, na forma de quimeras antropozoomórficas, foram abundantemente representados. Coincidentemente, em alguns exemplos de Cornelis Saftleven (Gorinchen 1607-1681 Roterdã), um dos pintores que mais se dedicou ao gênero (Davidson, 2012, p. 993), demônios portam asas realísticas de mariposas e borboletas ninfalídeas. Representações de asas de *Vanessa cardui* podem ser encontradas em pelo menos três de suas pinturas: “O Sabá da bruxa” de c. 1650 (*Art Institute of Chicago*, Chicago), “Funeral de um homem rico” (*Muzeum Narodowe w Warszawie*, Varsóvia) e “Tentação de Santo Antão” (coleção particular / *Sotheby’s*, Londres), posicionadas nas costas de demônios predominantemente antropomórficos nos dois primeiros exemplos e de um demônio zoomórfico no terceiro. “O Sabá da bruxa” (c. 1650, óleo sobre madeira, 54,3 x 78,2 cm), *Art Institute of Chicago*, Chicago (Figura 19, p. 157) constitui a representação visual de um provérbio popular dos

Países Baixos que deveria ser aplicado a uma mulher de gênio forte, obstinada, ou a uma bruxa: “Ela amarra o diabo a um travesseiro” (hol. “*De duivel op het kussen binden*”). Esse é um dos ditos considerados na famosa pintura de Pieter Bruegel, o Velho, de 1559, intitulada “Provérbios Flamengos” (*Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin*) (e. g., Michel & Charles, 2007, p. 140). Asas de *Vanessa atalanta*, por sua vez, são encontradas na pintura “Orfeu e Eurídice nos infernos” (s/d, óleo sobre painel, 41,2 x 33,7 cm), *Musée Magnin, Dijon*, tema recorrente em várias manifestações artísticas do Ocidente, associada a um demônio zoomórfico, com a cabeça de uma ave de bico longo e reto, e cauda de serpente (Figura 20, p. 158).

Nas paisagens infernais a tensão dramática pode ser aumentada com a representação de personagens simbolicamente positivos, tal como o Cristo libertando almas, exemplificado em duas pinturas do tema “Cristo no limbo” de Jan Bruegel, o Velho, de c. 1594 (*Galleria Colonna, Roma*) e 1597 (*Mauritshuis, Haia*), ou, em referência a passagens mitológicas greco-romanas, quando semideuses descem ao reino de Hades para encontrar ou resgatar mortais falecidos. Exemplos podem ser vistos em “Enéas e Sibila no mundo inferior” de Jan Bruegel, o Velho, de 1598 (coleção particular / *Sotheby’s, Londres*), onde alguns demônios também foram representados com asas de borboletas ninfalídeas, “Orfeu e Eurídice no inferno” de Pieter Fris (Amsterdã c. 1627-1706 Delft), de 1652 (*Museo del Prado, Madri*), assim como na pintura homônima supracitada de Cornelis Saftleven (Figura 20, p. 158). A inclusão de borboletas brancas pierídeas nas “naturezas-mortas com cenas de floresta” (e. g., Quadro 1, n. 69; Figura 6, p. 144), primariamente elementos positivos, pode ser compreendida como uma espécie de tradução entomológica desse tipo de personagem.

Representações pictóricas do Juízo Final nos Países Baixos e suas variantes

A congruência das observações reunidas neste trabalho indica que influências medievais de organização topográfica de elementos simbólicos, consagradas em pinturas de temática religiosa, também contaminaram gêneros profanos do século XVII como as naturezas-mortas. Nessas, cada motivo icônico inserido em uma dada composição possuiria uma significação secundária, codificada de maneira tão forte que os espectadores as leriam “como um livro aberto”. Substituindo a pintura religiosa, a função dessa pintura profana era a de “[...] conduzir o espectador a uma meditação espiritual e religiosa sobre a vida e a morte, o bem e o mal, o efêmero e o eterno” (Joly, 2007, p. 121). Corroborando tais pressuposições, reafirma-se que, predominantemente, as naturezas-mortas do Século de Ouro dos Países Baixos, contrafazem ou, ao menos, foram inspiradas em motivos cristãos, mitológicos ou alegóricos, condição previamente apontada para cenas de gênero contemporâneas (*e. g.*, Hedquist, 2000, 2008). No caso em estudo, com a reunião de uma amostra de pinturas com a premissa de inclusão de representações de pares de elementos icônicos de simbolismos antagônicos (borboletas de duas diferentes famílias), houve a provável seleção de exemplos baseados em cenas de Juízo Final, principal tema cristão onde oposições entre as partes superior e inferior e, especialmente, entre os lados esquerdo e direito estão mais explicitamente estabelecidas. Com a finalidade de promover comparações entre exemplos dessas duas modalidades aparentemente tão desconexas de pinturas, trata-se nesta seção de ressaltar os aspectos peculiares aos Juízos Finais e de algumas de suas variantes.

O Juízo Final, ou Julgamento Final ou Universal, por vezes denominado de Segundo Advento ou Parúsia, é um dos temas mais relevantes para os cristãos, pois trata do “[...] momento em que o objetivo final da religião se concretiza, quando os eleitos serão apartados em definitivo dos condenados e poderão gozar da eternidade ao lado do Criador” (Quírico, 2014, p. 13). Nesse evento, essencial na escatologia cristã, mencionado em diversos trechos da Bíblia, mas principalmente descrito no Evangelho segundo Mateus (25: 31-46) e no Apocalipse (20: 11-15), primeiro e último livros do Novo Testamento, está previsto que não apenas os corpos ressuscitarão no último dia, como também que todos serão julgados pelo Cristo juiz (Giorgi, 2005, p. 206; Quírico, 2014, p. 13). O representante mais famoso desse tema na atualidade foi pintado entre 1535 e 1541 por

Michelangelo Buonarroti (Caprese 1475-1564 Roma) sob a forma de um grande afresco na parede do altar da Capela Sistina, no Vaticano.

Esse tema foi explorado tardiamente na iconografia do Ocidente, especialmente a partir do século XIII, embora o primeiro exemplo conhecido date do século IX (Quírico, 2014, p. 33). Inúmeros pintores dos Países Baixos, como os já mencionados Hieronymus Bosch e Hans Memling, contribuíram para o seu apogeu na região, ocorrido entre os séculos XV e XVII. Primariamente destinados a locais públicos, Juízos Finais eram concebidos no século XV como obras de grandes dimensões, sob a forma de retábulos, compostos por três ou mais partes, como o famoso “Retábulo de Beaune”, políptico de Rogier van der Weyden (Tournai 1400-1464 Bruxelas), localizado desde sua concepção no *Musée Hôtel-Dieu*, em Beaune (França), antigo hospital de caridade (Kemperdinck, 2007, p. 66; Schlessler, 2012, p. 28). Nos séculos seguintes, esses passaram a ser redimensionados para o espaço pictórico de telas ou painéis retangulares de pequenas dimensões, adequados ao espaço de pequenas capelas e ao ambiente doméstico. Na obra-prima “Mulher segurando uma balança” (1662-1663, óleo sobre tela, 42,5 cm × 38 cm) de Johannes Vermeer (Delft 1632-1675), *National Gallery of Art*, Washington (Figura 21, p. 159), a representação de uma pintura com esse tema se destaca na parede de fundo de um cômodo de uma casa, por detrás de uma jovem que, encobrendo parcialmente o quadro, assume posição análoga à de São Miguel Arcanjo (NGA, 2007, p. 36; Schneider, 2001, p. 59). Na pintura de Willem van Haecht (Antuérpia 1593-1637) intitulada “Gabinete de Cornelis van der Geest”, de 1628 (*Rubenshuis*, Antuérpia), uma coleção de pinturas de uma rica casa burguesa de Antuérpia está representada. Dentre naturezas-mortas, paisagens, retratos, cenas de gênero, se destacam temas relacionados à antiguidade clássica e à tradição cristã, como uma cena de Juízo Final, identificada como aquela pintada pelo alemão Hans Rottenhammer (Munique 1564-1625 Augsburg) nos anos de 1590 (hoje pertencente ao acervo da *Alte Pinakothek*, Munique), posicionada no primeiro plano da composição, na área inferior direita (Peterson, 2010, p. 114).

Segue abaixo uma generalização baseada no levantamento amostral de 30 pinturas desse tema, estruturadas em uma única base de formato quadrangular, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII (Quadro 2, p. 128). Dessas, “O Juízo Final” (s/d, óleo sobre madeira, 148,6 x 127 cm), coleção particular / *Christie’s*,

Londres, de Pieter Aertsen (Amsterdã c. 1508-1575), precursor do gênero, é destacada como um exemplo (Quadro 2, n. 1; Figura 22, p. 160). Como nas naturezas-mortas da amostra, essas foram pintadas a óleo sobre bases retangulares de madeira, tela ou cobre. Quanto às dimensões, a menor delas é a de Jan Bruegel, o Velho (Quadro 2, n. 10), com 27,5 x 36 cm, e a maior, de Peter Paul Rubens (Quadro 2, n. 29), apresenta tamanho bastante excepcional, com 608,5 x 463,5 cm. Essas representações escatológicas, bastante características e uniformes em termos de composição e simetria, apresentam quatro conjuntos distintos de personagens antropomórficos principais, agrupados em relação aos quatro lados que delimitam o campo pictórico, condição que confere a essas obras uma marcada bilateralidade. Esses naturalmente se opõem em pares, na orientação vertical e horizontal. No eixo vertical, acima, um séquito celestial, sobre nuvens, liderado por Cristo juiz centralmente representado, se opõe a uma multidão terrena de ressurretos nus, sobre o solo, dentre sepulturas, abaixo. O conjunto superior é mais organizado e pode apresentar mais personagens. Dentre anjos e santos, divididos em dois grupos, se destacam a Virgem Maria e São João Batista, intercessores que, posicionados à Sua esquerda e à Sua direita, respectivamente, estruturam a cena da *Deesis* (Quírico, 2014, p. 37), invariavelmente representada. No eixo horizontal, na faixa entre o Céu e a Terra, os ressurretos são triados no centro e direcionados para portais laterais, um a cada lado, geralmente de forma conturbada, com o acompanhamento de personagens invasores distintos, geralmente alados. O portal do Paraíso está posicionado à esquerda, dentro da área mais iluminada, à Sua direita – o lado do bem, através do qual os abençoados, devidamente acompanhados por anjos, ascendem. Esse portal pode apresentar distintas formas, sendo simples aberturas luminosas entre nuvens a mais usual, embora pórticos góticos e túneis de luz também sejam representações frequentes. A boca do Inferno, por sua vez, está à direita, dentro da área sombreada das cenas, à Sua esquerda, de onde os condenados, tocados por demônios, experimentam a queda. Precipícios, caldeiras, pórticos e cidadelas em chamas são as formas mais usuais de sua representação. São personagens intermediários, comuns a esses dois conjuntos opostos, centrais em relação às pinturas, anjos trombeteiros, que anunciam o final dos tempos, a personificação da Justiça ou, principalmente, o Arcanjo São Miguel, mediador que desce à Terra com espada e balança para cumprir as ordens do Juiz Supremo,

procedendo a pesagem das almas ou psicostasia (Quírico, 2007). Nesta área central, é possível avistar elementos paisagísticos ao fundo, como montanhas, lagos e fortalezas. Mais informações sobre os tipos iconográficos relativos ao tema, baseadas em pinturas murais italianas do século XIV, são encontradas em Quírico (2014, p. 36-37).

Para uma melhor comparação entre a distribuição das borboletas nas naturezas-mortas da amostra em estudo e as dos portais ou acessos ao Paraíso e Inferno, e dos psicopompos, anjos e demônios, nos Juízos Finais selecionados, tabelas pictóricas com os cálculos e porcentagens por subáreas, faixas e colunas foram igualmente construídas. Na Figura 23 (p. 161) fica patente que o padrão de distribuição dos portais é bastante restrito, estando o do Paraíso localizado entre as subáreas A e, preferencialmente, D, e o do Inferno localizado entre as subáreas F, preferencialmente, e I, pares de subáreas que somadas em ambos os casos acumulam, coincidentemente, 97% dos registros. Não há portais registrados nas três subáreas que compõem a coluna central. A Figura 24 (p. 162) mostra que representações de anjos e demônios psicopompos, por sua vez, possuem uma distribuição mais ampla, embora estejam praticamente restritas às subáreas que compõem as faixas mediana e inferior. Essas tendem a se excluir lateralmente, onde os anjos estão mais concentrados na subárea D, e os demônios entre F e I, subáreas onde estão localizados os portais de acesso aos seus locais de origem, Paraíso e Inferno, respectivamente. Nas subáreas centrais E e H há ocorrência de ambos, áreas de triagem e disputa entre o bem e o mal, onde predominam representações de ressurretos.

A promoção da extraordinária uniformidade das pinturas consideradas pode estar respaldada nas passagens do Novo Testamento que descrevem o evento retratado, como em Mateus 25, onde os versículos 34 e 41, como palavras do Senhor, acabam por convencionar o lado direito como o lado do bem e o esquerdo como o do mal (“Então dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, possui por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo”; “Então dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos”). Em sintonia, algumas passagens do Antigo Testamento igualmente discriminam negativamente o lado esquerdo, como em Eclesiastes 10, versículo 2 (“O coração do sábio se inclina para a direita, mas o coração do tolo para a esquerda”). Das 30 pinturas do levantamento, apenas duas não concordam

com a generalização apresentada. Na de Pieter Huys (Antuérpia c.1520-1581) (Quadro 2, n. 22) os lados do bem e do mal estão em posição invertida. A de Cornelis de Voos (Hulst c. 1584-1651 Antuérpia) (Quadro 2, n. 30), por sua vez, se afasta muito do tema do Juízo Final, posicionando Deus-Pai no lugar de Cristo, e o representando à esquerda com sua cruz, em oposição à Maria. Além disso, não há qualquer oposição entre os personagens terrenos, todos indiscriminadamente atacados por anjos arqueiros e espadachins.

Esse tema, da qual algumas crucifixões se aproximam em termos de composição e estrutura, parece ter inspirado uma série de outras configurações pictóricas *sui generis* nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII envolvendo oposições entre distintas facções laterais. Abaixo, quatro exemplos serão brevemente descritos. Nesses, as oposições entre os lados direito e esquerdo, o bem contra o mal, respectivamente posicionados, podem ser traduzidas em confrontos entre o paraíso e o inferno, cristãos e Fariseus, o Calvinismo e o Catolicismo, as virtudes teológicas e os pecados capitais.

Um dos exemplos mais antigos da apropriação da polarização horizontal típica dos Juízos Finais é encontrado no painel de Joachim Patinir (Dinant c. 1480-1524 Antuérpia) intitulado “A travessia do Rio Estige” (1520-1524, óleo sobre madeira, 64 x 103 cm), *Museo del Prado*, Madri (Figura 25, p. 163). Essa pintura se destaca pela originalidade e composição, onde a mitologia greco-romana se mistura ao cristianismo. O autor dividiu verticalmente o espaço em três zonas colunais. Na central, ocupada pelo Rio Estige, Caronte, barqueiro do Hades, com o olhar voltado para o observador da pintura, navega com sua barca acompanhado da alma de um recém-morto, representada por uma espécie de homúnculo, no momento de decidir sobre o seu destino final. Na lateral esquerda o Paraíso cristão está estabelecido, verdejante, com seus anjos psicopompos e almas abençoadas. O canal que permite a sua entrada, indicado por um anjo sobre um promontório, é estreito e, com muitas pedras, onde um pavão com cauda em leque representa a onisciência divina. Do lado direito, Cérbero, monstruoso cão de três cabeças, identifica o purgatório, uma espécie de portal que conduz ao inferno crepitante, local onde demônios atormentam as almas condenadas. O canal que leva a essa entrada é largo e espraiado, lembrando dos falsos paraísos e das tentações que podem levar à condenação. Nessa obra, Patinir converteu uma simples paisagem em um distinto *memento mori*, uma lembrança da morte a ser contemplada em um gabinete de uma

casa burguesa, ambiente de reflexão do humanismo, sugestionando que o apreciador se prepare para a morte em vida, e, imitando Cristo, não siga, o caminho mais fácil.

No eixo central da contraditória “Alegoria da Trindade” (1562, óleo sobre madeira, 1,65 x 2,30 m.) de Frans Floris (Antuérpia 1517-1570), *Musée du Louvre*, Paris, representações de Deus-Pai, da pomba do espírito-santo e do Cristo crucificado sobre uma espécie de figueira estão verticalmente sobrepostas (Figura 26, p. 164). Das costas de Cristo se abrem grandes asas de uma ave, embaixo das quais homens e mulheres, na terra, se refugiam. Na área central do limite inferior, em um ninho, uma galinha abriga seus pintos recém-chocados. No limite esquerdo da composição, mais iluminado, com a cidade de Jerusalém representada ao fundo, Cristo guia a humanidade arrastando uma faixa onde está inscrito as Suas palavras transcritas no versículo 37 de Mateus 23 (“Jerusalém, Jerusalém! que matas os profetas e apedrejas os que te são enviados! quantas vezes quis eu ajuntar os teus filhos, como a galinha ajunta os seus pintinhos debaixo das asas, e tu não quiseste!”). Sobre Ele, um pássaro carregando um provável galho de oliveira, voa para a esquerda. Do lado oposto, na extrema direita, fora do abrigo da “asa esquerda de Cristo”, um grupo se reúne sendo direcionado à direita por um chefe fariseu representado como um papa, uma provável alusão e crítica à Paulo III (Wouk, 2014, p. 44). Acima desses, um personagem demoníaco, esvoaça com o auxílio de asas inspiradas naquelas de um morcego. No primeiro plano, a esquerda, uma representação de São João Batista direciona o olhar ao observador da pintura, exibindo entre as suas mãos uma faixa com a inscrição “*Ecce agnus Dei*” (“esse é o cordeiro de Deus”).

A famosa “Pescaria de Almas” (1614, óleo sobre madeira, 98,5 x 187, 8 cm) do pintor e gravurista Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft 1589-1662 Haia), *Rijksmuseum*, Amsterdã, representa o embate entre protestantes calvinistas e católicos nos Países Baixos (Soest, 2003, p. 24) (Figura 27, p. 165). A pintura visualiza as repetidas palavras de Cristo aos seus discípulos: “Vinde após mim, e eu vos farei pescadores de homens” (Mateus 4:19; Marcos 1:17; Lucas 5:10). Como em uma gincana, os dois grupos se posicionam a cada margem de um rio representado na área central, os protestantes calvinistas à esquerda e os católicos à direita. Os protestantes embarcados, melhor sucedidos, atraem e resgatam almas utilizando unicamente a Bíblia e lendas das virtudes teológicas: “*fides*”, “*spes*” e “*charitas*” (fé, esperança e caridade) no primeiro

plano. Ao lado, em uma área aberta representando a superfície de água, uma mosca pintada em *trompe-l'oeil* se destaca. Os monges católicos, por sua vez, quase a pique em um barco no segundo plano, utilizam imagens, objetos de ouro, incenso e música como se fossem iscas. Na margem esquerda, os líderes das Províncias do Norte estão bem alinhados, o sol está do seu lado e árvores copadas sobressaem. Os menos numerosos dignitários flamengos estão na margem direita, onde se destaca uma árvore parcialmente seca, que abriga em seu tronco uma espécie de oratório. Como nos citados retábulos do século XV de Hieroninus Bosch, Rogier van der Weyden e Hans Memling, mais tradicionais, há um arco-íris na parte superior ligando os dois lados. Sua parte central, mais alta, posição onde Cristo é representado de frente nos Juízos Finais, está inteligentemente fora do campo pictórico do quadro.

Outro exemplo excepcional de apropriação da estrutura pictórica do Juízo Final pode ser encontrado na pintura de Otto Octavius van Veen (Leiden c.1556-1629 Bruxelas), pintor ativo em Antuérpia, intitulada "*Miles Christianus*" ou "Soldado de Cristo" (1609-1629, óleo sobre tela, 159 x 117 cm), coleção particular / *Van Ham Kunstauktionen*, Colônia (Figura 28, p. 166). Aqui estão bem definidas aglomerações de personagens em três faixas, onde a central é a principal descritora do conjunto. Essa, de forma contundente, descreve a batalha dramática de um jovem cavaleiro que, confiando nas três virtudes cristãs, posicionadas à esquerda, empunha firme- e corajosamente a espada com sua mão direita, contra os sete pecados capitais e a própria morte, à direita. Em seu escudo, posicionado no centro da composição, há a representação de Abraão prestes a sacrificar o seu filho Isaac, passagem narrada no Gênesis 22, que representa o dever humano de obediência a voz de Deus. De forma personificada, a tríade – fé, esperança e caridade, e o septeto de vícios – ira, avareza, preguiça, orgulho, luxúria, inveja e gula, são representados com seus atributos. Na faixa celestial, doze anjos em arco exibem os instrumentos da Paixão, onde o jovem herói é coroado por Cristo abaixo de um arco íris, ao centro. Na inferior há um abismo com fogo onde estão os condenados, envoltos aos vícios. Um personagem feminino na margem inferior esquerda, fora do grupo maldito, se inclina sobre a moldura com a inscrição "*Miles Christianus contra peccata mortalia pugnans coronam recipit*" ("O Soldado de Cristo que lutou contra os pecados mortais é coroado"), mote da pintura.

Conexões topográficas e funcionais entre naturezas-mortas e Juízos Finais

Com a finalidade de ilustrar as declarações apresentadas na seção da p. 82, a “Natureza-morta com uvas, nozes, um limão semi-descascado e amoras em uma tigela de porcelana *Wan-Li*, com um camundongo, borboletas e outros objetos” pintada por Martinus Nellius (ativo em 1669-1719 Haia) (1644?, óleo sobre tela, 67,7 x 54,3 cm), coleção particular / *Sotheby's*, Amsterdã (Quadro 1, n. 53; Figura 4, p. 142), foi estruturalmente comparada à uma pintura flamenga de Juízo Final do início do século XVII, adequadamente representante desse tema, pintada por Frans Francken, o Jovem, intitulada “Juízo Final” (1606, óleo sobre cobre, 67,2 x 52 cm), coleção particular / *Christie's*, Nova Iorque (Quadro 2, n. 19; Figura 29, p. 167). A escolha dessas duas pinturas se deveu principalmente à sua representatividade em relação a cada um dos conjuntos examinados, além de seu nível comparável de complexidade e pelas suas proporções aproximadas, o que permitiu sob o ponto de vista da *Gestalt* (“forma global”) evidenciar um forte isomorfismo. Viabilizando a comparação das partes, a malha de 3x3 utilizada no estudo comparativo das naturezas-mortas foi igualmente sobreposta na imagem do Juízo Final e as nove subáreas de mesmas dimensões foram emparelhadas àquelas da natureza-morta primariamente analisada (Figuras 30, 30a-i, pp. 168-172). O Quadro 3 (p. 132) sintetiza o levantamento dos elementos representados pelas subáreas de ambas pinturas, relacionando aqueles que são análogos em termos de posição relativa e possível função simbólica, considerados de “equivalência ecológica” (Pinto-Coelho, 2007, p. 17) nesses dois distintos “ecossistemas”, naturezas-mortas e Juízos Finais.

Ao longo do eixo central do Juízo Final selecionado estão os três descritores mais importantes do tema. O Cristo juiz, representado entronizado sobre as nuvens, na subárea B; a separação entre os eleitos e os condenados, onde São Miguel Arcanjo desce à Terra para pesar as almas, a psicostasia, na subárea E; e a ressurreição dos corpos (Quírico, 2014, p. 38), principalmente a subárea H. Topograficamente na natureza-morta, Cristo corresponde a um grande cacho de uvas verdes (Figura 30b, p. 169), um dos símbolos eucarísticos mais importantes (Bergström, 1955a, p. 304; Impelluso, 2004, p. 32; Jongh, 1974, p. 182), e as suas hastes, que emitem folhas e gavinhas para ambos os lados, penetrando nas subáreas A e C, são claramente percebidos como substitutos botânicos da Virgem Maria e São João Batista e Seus outros parceiros (Figuras 30a, p. 168 e 30c, p.

169), correspondência já considerada por outros autores (e. g., Jongh, 1974, p. 184; Jung, 2008, p. 43). Como único elemento fixo no topo da cena, o cacho de uvas verdes está ligado por um grande laço de fita azul, cor do céu e símbolo do amor celeste (Jacobs & Jacobs, 1958, p. 29), a um anel de metal parcialmente representado, sugere a sua fixação na parte posterior da trave superior da moldura da pintura, fora do campo visual. A figura de São Miguel Arcanjo, ou, de forma alternativa, da personificação da justiça, ou, ao menos, de sua balança, por sua vez, pode ter equivalência à representação da tigela de porcelana *Wanli* desequilibrada, que tomba para o lado direito da natureza-morta. Nas subáreas E e H, frutas correspondem aos corpos ressuscitados ou almas humanas em julgamento no Juízo Final (Figuras 30e, p. 170 e 30h, p. 172), onde o limão parcialmente descascado é o elemento central da composição, exatamente no meio da subárea E. Este item, como representado, extremamente frequente em naturezas-mortas, tem sido interpretado como o processo de evolução do tempo de vida na Terra (Marcolli, 2013, p. 39), ao longo do qual o indivíduo libera o espírito de seu invólucro material expondo a polpa de sua essência espiritual. Logo abaixo, na mesma área (Figura 30e, p. 170), outro elemento importante, de alguma complexidade, consagra essa suposição. Fora da tigela, no limite com a subárea H, um cone estreito de papel feito a partir da página de rosto de um almanaque é representado derramando grãos de pimenta sobre a mesa, similarmente ao que aparece em outros exemplos (e. g., Chong & Kloek, 1999, p. 154; Hochstrasser, 2007, p. 97; NGA, 2007, p. 34, 90). Alguns detalhes da impressão são bem distintos, como o título “ALMANAC[H]”, em vermelho, uma gravura de uma mão esquerda segurando um tubo com uma bolha de sabão (como a parte visível de um retrato) e o número “1644”, em preto, este interpretado como possível ano de finalização da pintura. Enquanto as quatro primeiras letras em evidência do título em questão (“ALMA”) formam a palavra que significa “alma” em diferentes línguas, condição que é reforçada em outras pinturas de Martinus Nelliuss (e. g., Quadro 1, n. 61; imagem da capa), a comparação da vida humana com bolhas de sabão (*homo bula*) é um tema clássico que foi revitalizado no contexto da retórica visual e da filosofia do desengano na Europa dos séculos XVI e XVII (Giorgi, 2005, p. 193; Vives-Ferrandiz, 2013). O tema pode abranger algumas derivações simbólicas, como a vulnerabilidade da castidade (Vaeck, 2007, p. 59).

Às laterais, a representação de alguns elementos e efeitos visuais exibidos pela natureza-morta são extraordinários, como a toalha de mesa amarfanhada, limitada às subáreas da coluna esquerda D e G (Figuras 30d, p. 170 e 30g, p. 171), correspondentes topológicos às nuvens do Juízo Final, onde os frutos “abençoados” e um caracol em escalada têm lugar, os quais formam um conjunto abaixo da borda elevada da tigela que sugere um movimento ascendente. Caracóis terrestres, que se recolhem em sua concha durante o inverno e períodos de seca, tornaram-se símbolos da sobriedade, virtude, e Ressurreição na arte (e. g., Impelluso, 2004, p. 162, 341). No lado direito, em oposição, nas subáreas F e I, por sua vez, alguns frutos e ostras foram representados na borda do tampo exposto da mesa, correspondendo aos condenados à beira do abismo no Juízo Final. Considerada como um símbolo do sentido do paladar e, também, como afrodisíaco (NGA, 2007, p. 90), o significado erótico da ostra foi progressivamente acentuado durante o século XVII nas cenas moralizantes de banquetes, trazendo à mente dos observadores “múltiplos significados do prazer, pecados e de suas consequências - comida e sexo; gula e luxúria; paixão momentânea e vida transitória, como riqueza efêmera e inconsistente” (Cheney, 1987, p. 155).

Com relação aos insetos representados, uma distinção clara entre sua posição e função parece existir. Moscas, bem como camundongos ou ratos (surpreendentemente presentes na subárea H de ambas as pinturas), decompositores, habitantes do lixo, são elementos relacionados à lembrança da finitude do corpo (Eisler, 1991, p. 201), devidamente representado no centro da parte mais inferior da natureza-morta (Figuras 4, p. 142 e 30h, p. 172). Tradicionalmente ambos os tipos de animais também têm sido associados com o diabo (e. g., Impelluso, 2004, p. 231, 336; Miranda, 2003, p. 201; Miranda, 2004, p. 422; Monestier, 2004, p. 253, 262). As borboletas *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta*, por sua vez, representadas de forma instável nas laterais da composição, pousadas sobre as hastes de frutos nas subáreas A e F, respectivamente, em nítida oposição, parecem cumprir papéis espirituais essenciais no sistema.

Mesmo com um número reduzido de elementos pictóricos parece ser possível representar alegoricamente uma cena de julgamento em uma natureza-morta, como exemplificado na “Natureza-morta com abricós e borboletas” (1683, óleo sobre madeira, 28,9 x 25,1 cm) de Jan Mortel (Leiden 1652-1719), uma das menores pinturas da amostra

(*Museum of Fine Arts, Houston*) (Quadro 1, n. 57; Figura 31, p. 173). Nessa, os elementos centrais são alguns abricós ou damascos, que assumem a representação da matéria corruptível. Sustentados pela base plana de um nicho de canto na forma de um portal romano, metade círculo e metade quadrado, formato que expressa a síntese entre o Céu e a Terra, esses estão opostos à ramos de hera, símbolo da vida eterna e de Cristo (*e. g.*, Ferguson, 1961, p. 33; Impelluso, 2004, p. 50), pendidos da parte mais alta do nicho abobadado. Sublinhados pelo mesmo par icônico de borboletas, estas praticamente na mesma posição relativa encontrada no exemplo comentado de Martinus Nelli, elementos laterais, símbolos do bem e do mal, se opõem. À esquerda, por onde a luz adentra na composição, há uma estreita faixa de paisagem verdejante, uma visão do Paraíso, onde, a torre de uma igreja no alto de um monte, o seu portal, aponta para o Céu luminoso. À direita, há somente uma faixa negra de sombra, símbolo de decaimento, da finitude e das trevas do Inferno.

Repertório simbólico de borboletas e outros elementos biológicos em naturezas-mortas

A qualificação de uma criatura mítica como um anjo faz referência à sua capacidade de se mover entre diferentes mundos ou meios, sendo a asa o símbolo específico de movimento, e que também agrega os conceitos de passagem e metamorfose (Kreisler & Gallien, 1988, p. 17). O cristianismo adotou um simbolismo ambíguo para as asas derivado daquele dos antigos anjos pagãos greco-romanos, as relacionando tanto com conexões entre a Terra com as esferas celestes, como, também, com as profundezas do inferno.

Em representações artísticas de anjos e demônios (anjos decaídos), ou o bem e o mal personificados, asas de aves e morcegos foram aquelas mais tradicionalmente utilizadas como modelos na Europa desde o final da Idade Média para a sua composição na iconografia Cristã, respectivamente (Giorgi, 2005; Link, 1998; Nogueira, 2000). A associação de asas de morcegos com demônios aparece na iconografia do Ocidente pelo menos cem anos antes das descrições do diabo na *Commedia* de Dante Alighieri (Florença 1265-1321 Ravena), obra de grande impacto sobre os artistas visuais a partir do século XIV que reforça essa alternativa. A “[...] explicação para essa opção iconográfica derivaria do fato que, por serem anjos caídos, não poderiam ter asas de pássaros, “que voa[m], à luz do dia”; mais indicado seria, pelo contrário, as asas de um morcego [...]” (Quírico, 2014 p. 111). Dessa forma, essas estruturas podem ser consideradas como atributos indicadores da origem de seus portadores quando estes se fazem presentes na Terra.

Seguindo diretamente essa tradição, na “Natureza-morta *Vanitas*” de Alexander Coosemans (Antuérpia 1627-1689), s. d. (*Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelas), assim como no “*Momento Mori*” de Jan Davidsz. de Heem, c. 1630-1660 (*York Museums Trust*, York), uma asa de ave e uma de morcego, componentes amputados, foram posicionados como um par antagonista aos lados de uma ampulheta (Bergström, 1955b, p. 344), símbolo da passagem do tempo. Na primeira, sobre esse conjunto, uma esfera (*globus cruciger*), símbolo de força e poder (Molnar, 1998 p. 2), foi também representada. O provável significado deste insólito objeto composto pode encontrar correspondência com o mesmo simbolismo de Cronos (Saturno) na alegoria “O Eterno Dilema da Humanidade – A Escolha entre a Virtude e o Vício” de Frans Francken, o Jovem,

de 1633 (*Museum of Fine Arts*, Boston). Uma representação semelhante aparece sobre a cabeça deste personagem que, posicionado com sua foice em uma escadaria à direita da pintura, entre a Terra – com suas virtudes e vícios personificados – e a boca do inferno, denota a passagem do tempo e o espírito dual das ações humanas (Ripa, 1709, p. 38).

Porém, no “microcosmo” das naturezas-mortas, descrições realistas de pequenas cenas do mundo terrestre, insetos distintos desse ambiente, principalmente borboletas, em função de seu tamanho proporcional aos itens privilegiados nessas produções – flores e frutos, e que são proprietárias de asas reveladoras, parecem ter assumido preferencialmente a representação de movimentos de ascensão e de queda, ou em um sentido moralista: o praticar de virtudes, teologais e cardinais, e de pecados mortais. Consideradas como representações de almas desencarnadas na iconografia artística por milênios, o que parece fazer sentido em muitos casos (*e. g.*, Bruyère, 2010, p. 318; Germond, 2008-2010; Zöllner, 2005, p. 33), imagens de borboletas experimentaram uma diversificação e sofisticação simbólica entre os séculos XV e XVII nos Países Baixos, como ocorrido, por exemplo, com àquelas de abelhas (Eberle, 1979), ostras (Cheney, 1987) e uvas (Jongh, 1974). Como visto na seção anterior, a maioria das naturezas-mortas da amostra estudada exibe uma estrutura organizacional muito semelhante àquela dos Juízos Finais e temas correlatos produzidos em bases pictóricas retangulares, mas, essencialmente, parece haver pouca correspondência topográfica entre as imagens das borboletas, componentes laterais, marginais, e a representação de corpos humanos ressuscitados ou almas, que são elementos centrais nessa iconografia. Posicionadas tendenciosamente nos extremos do gradiente horizontal, imersas no ar, representações de *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta*, borboletas migratórias comuns e amplamente distribuídas na Europa, respectivamente ocupam as posições correspondentes àquelas de anjos e demônios, seres invasores, alóctones, igualmente imigrantes nas cenas retratadas, forças materializadas do bem e do mal que vêm agir sobre os elementos terrenos centrais. Para a escolha dessas borboletas como símbolos pictóricos, impressões psicológicas produzidas pela sua forma, cor e padrão de coloração, tanto como o conhecimento empírico de inúmeros aspectos distintivos da biologia e comportamento, como a sua invasão sazonal, parecem ter sido fortemente considerados. Fagniart (2004) ao realizar um inventário dos lepidópteros migratórios na pintura Flamenga dos séculos

XVI e XVII, cita exatamente *Vanessa atalanta* e *Pieris brassicae* como as espécies numericamente mais representados de sua amostra. Esse autor assume aprioristicamente que o fenômeno da migração nesses animais seria desconhecido dos pintores, sendo descrito e estudado apenas a partir do século XX. Essa posição é questionada neste trabalho, considerando a possibilidade real de sua observação e, inclusive, da existência de registros históricos de grandes revoadas sazonais, ou mesmo, ocasionais, como aquela de *P. brassicae* ocorrida em 1540 na região de Calais, no extremo norte da França (Feltwell, 1982, p. 343). A partir do século XIX há um aumento do número de registros em função da sistematização do estudo e da publicação científica, ao mesmo tempo que a urbanização e o uso de pesticidas devem ter diminuído em muito a ocorrência de tais fenômenos, especialmente a partir do século XX.

Essa aparente tradição pictórica dos Países Baixos de se opor pierídeos contra ninfalídeos, em par, para sublinhar situações de tenção, o bem contra o mal, não está especialmente confinada à produção artística da região de Antuérpia, em Flandres, como a amostra em estudo parece sugerir. Talvez isso possa ter sido influenciado pela consideração de várias pinturas de poucos autores, já que o coligir de imagens de algumas pinturas de outros gêneros pictóricos contemporâneos mostra, preponderantemente, a ocorrência das mesmas oposições na produção das Províncias do Norte entre os séculos XVI e XVII, como será apresentado adiante (p. 111). Até o presente não foi encontrado qualquer registro documental que faça menção explícita a qualquer discriminação entre essas borboletas. Em um trecho de seu livro "*Schilderskonst*" (1678), Samuel van Hoogstraten, no capítulo relativo à musa Clio, ao apresentar os elementos recorrentemente incluídos em natureza-mortas (*stil leven*), discrimina borboletas branca e escura (*witte en geverfde Papeljoentjes*) (Hoogstraten, 1969, p. 75).

Embora existam centenas de passagens com menções à insetos na Bíblia, onde podem assumir importantes papéis simbólicos (e. g., Miranda, 2003, 2004), borboletas não foram citadas em quaisquer dos livros, não se sabendo nem mesmo como se chamariam no hebraico antigo (Miranda, 2003, p. 240). Os únicos lepidópteros citados são as traças (Tineidae), pequenas mariposas que, pela sua aparência e biologia, seriam percebidas de maneira muito diferenciada daquela das borboletas.

Os livros de emblemas, que foram as principais fontes para símbolos na Europa Moderna, especialmente entre os séculos XVI e XVII, pouco trataram de borboletas. Esses costumavam associar a um título – lema ou mote, considerada a “alma do emblema”, uma ilustração, sob a forma de gravura – o emblema propriamente dito, e acompanhá-lo a um epigrama, texto curto explicativo em prosa ou em verso. Versões em latim eram mais comuns, mas igualmente eram publicadas versões em língua vernácula, por vezes em várias línguas no mesmo volume. Jacob Cats (Brouwershaven 1577-1660 Haia) foi um importante autor de livros de emblemas ligados à cultura holandesa. A grande maioria dos seus emblemas trata-se de provérbios ilustrados com comentários anexos. Sendo, por sua própria natureza, lugares-comuns, seriam exemplos de uma sabedoria antes partilhada que oculta, onde as imagens e seus significados seriam facilmente captados (Alpers, 1999, p. 413). Diferentemente de seus contemporâneos, Cats em alguns de seus livros adotou explicitamente a possibilidade de leitura de seus emblemas nos três diferentes níveis tradicionais de significação: amoroso, moral e religioso (Alpers, 1999, p. 416), reforçando o seu conteúdo com citações dos Clássicos e da Bíblia.

O *Minne-beelden verandert in sinne-beelden*, obra mais famosa de Cats, publicada originalmente em 1627, e ilustrada pelo já citado Adriaen Pietersz. van de Venne, inclui um emblema com uma borboleta, representada de forma pouco acurada. O mote de número 52 (LII) intitulado “*Amor elegantiae pater*” (“O Amor é o pai da elegância”), último do livro, ilustra tal borboleta emergindo de sua crisálida sob o sol (Figura 32, p. 174), em representação à alma humana se libertando de seu invólucro terreno (Cats, 1627, p. 308). A esse mote, Cats associa algumas passagens bíblicas a saber: 2 Coríntios 5, 17: “Portanto, se alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram, tudo se fez novo”; Efésios 3, 22: “que, quanto ao trato passado, vos despojeis do velho homem, que se corrompe pelas concupiscências do engano”; Jó 19, 25: “Eu sei que o meu Redentor vive, e que por fim se levantará sobre a terra”; João 5, 28: “Não vos maravilheis disto, pois vem a hora em que todos os que estão nos sepulcros ouvirão a sua voz e sairão:”, complementando (João 5, 29): “Os que fizeram o bem sairão para a ressurreição da vida, e os que praticaram o mal, para a ressurreição da condenação”.

Na coleção de emblemas intitulada *De Bykorf des Gemoeds* (1711), de Jan Luyken (Amsterdã 1649-1712), uma gravura que sugere o ciclo de vida das borboletas está

acoplada ao mote *Het zal anders worden* (“Será o contrário”). Neste caso, duas mulheres, representadas em segundo plano, observam lagartas sobre folhas e borboletas voando na natureza, que, embora em destaque, são pouco acuradas (Figura 33, p. 175). A relação simbólica das lagartas e borboletas com a condição humana, sob o ponto de vista da moral cristã, é explicitada em um epigrama estruturado em poesia: “Assim também é o homem, como um verme [lagarta] na terra, vive a sua dura vida em meio a inutilidade, até que morra e tombe em uma cova escura. Lá, ele se encontrará até o fim do mundo, quando a mão de Deus irá ressuscitar os mortos, e dar aos virtuosos a sua recompensa, e aos maus a sua punição” (Taylor, 1995, p. 75). Igualmente, é citada a passagem de 2 Coríntios 5, 10: “Pois todos devemos comparecer perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem, ou mal”.

Esses dois emblemas apresentam de maneira contundente a questão da renovação espiritual relacionada a contemplação do ciclo de vida holometabólico das borboletas, aludindo ao seu papel moral simbólico mais tradicional e genérico. Mas, não por coincidência, em ambos foram associados textos que tratam do Juízo Final, abrindo a possibilidade de se relacionar a imagem da borboleta não somente com a alma dos homens, mas também com a representação da sua ressurreição no final dos tempos (Taylor, 1995, p. 75). Com isso, se introduz a noção de julgamento, de bem e de mal, o que é parece ser uma das tônicas dos Países Baixos no Período Moderno, e que de alguma forma corrobora a produção artística contemporânea tratada. A partir da consideração desses motes, se abre igualmente a possibilidade da compreensão simbólica do par de distintas borboletas, pierídeo e ninfalídeo, como almas ressurretas – boa e má, abençoada e condenada, embora, como antes explicitado, não haja correspondência topográfica entre a representação de ressurretos de uma cena de Juízo Final com imagens de borboletas de uma natureza-morta.

Flores e frutos, por sua vez, arrancados de suas plantas – desconectados de seus ramos, troncos e raízes, em maioria, muitos ainda bastante exuberantes, agonizam no meio da cena, assumindo a transitoriedade humana sob o ponto de vista cristão – corpo finito, e alma sujeita a julgamento. Exemplos moralizantes baseados nessa relação podem ser encontrados em livros contemporâneos de emblemas, como no supracitado *Sinnepoppen* (Brummel, 1949, p. 27 – frutos, p. 120 – flores). As flores, em especial, como

unidades de um amplo espectro potencial de representação de sentimentos e personagens (e. g., Camerarius, 1654; Tapié, 2000), quando combinadas, podem facilmente retratar situações muito dramáticas. No buquê de Jan Bruegel, o Velho (Quadro 1, n. 13; Figura 34, p. 176), três flores maiores e mais altas se destacam no conjunto, uma coroa imperial ao centro, lírios brancos à esquerda e uma peônia vermelha à direita. Estas, bastante comprometidas com o simbolismo cristão, como evidenciado nos motes da coleção de emblemas de Joachim Camerarius (Camerarius, 1654, p. 64, 73, 91; Taylor, 1995, p. 60, 70, 74), representam respectivamente, a humildade e o amor divino (LXXI *Modesta Juventus, Honesta senectus*), a nobreza e a pureza (LXXXIX *Semper inclyta virtus*), e o prazer passageiro e a volúpia (LXII *Caduca voluptas*). Essa configuração pode remeter em termos topológicos, em analogia com padrões iconográficos do cristianismo, a própria cena da *Deesis* de um Juízo Final. No “Retrato alegórico de Guilherme III de Orange” de Jan Davidsz. de Heem (Quadro 1, n. 31; Figura 35, p. 177), pintor reconhecido por selecionar cores e flores com evidentes associações católicas (NGA, 2007, p. 140), uma situação bastante semelhante se configura na parte superior do arranjo floral disposto sobre as costas do *Leo Belgicus*, então símbolo cartográfico dos Países Baixos (Schama, 2009, p. 64). Neste caso, uma rama de lírio laranja, flor de destaque nos citados retábulos de Hans Memling e de Hugo van der Goes, está posicionada no centro da guirlanda, em substituição à coroa imperial do exemplo de Jan Bruegel, o Velho, e, de forma perspicaz, uma das peônias foi representada inteiramente despetalada. Dessa forma, representações de determinadas flores, frutos e insetos, em situações específicas, podem assumir virtualmente os papéis de santos, da Virgem Maria, e mesmo de Cristo, como parece ser o caso de alguns besouros (e. g., Cambefort, 2007, p. 42; Neri, 2011, p. xiv) e libélulas (Carvalho, 2013, p. 28).

Portanto, como exemplificado pela composição com frutos de Martinus Nellius tratada na seção anterior (Quadro 1, n. 53; Figura 4, p. 142), os resultados deste estudo indicam que muitas naturezas-mortas podem ser claramente compreendidas como versões alegoricamente transmutadas, disfarçadas e econômicas de temas consagrados pela tradição cristã. O reconhecimento dos elementos representados (sentidos literais) como metáforas visuais em interação, permite aos seus espectadores identificar as mesmas ambiências complexas, meditativas, compatíveis em estrutura ou mesmo

isomórficas, da iconografia religiosa estabelecida antes da Reforma. Remetendo às suas imagens e conceitos (sentidos alegóricos), a partir da consideração de suas distintas propriedades e biológicas, conseqüentemente, se é induzido à busca de significações morais (sentidos tropológicos) e de êxtase cristã (sentidos anagógicos), como na aplicação da exegese medieval em um texto bíblico (Groulier, 2004, p. 14; Taylor, 1995, p. 32), as quais seus autores provavelmente quiseram estimular. De forma contraditória, a exegese era aparentemente rejeitada pelos protestantes, que buscavam apenas um único sentido para as passagens bíblicas (Taylor, 1995, p. 32). Mas, como bem colocado por Alpers (1999, p. 40), os fenômenos pictóricos que floresceram no século XVII trataram-se de decorrências de processos já desencadeados bem antes da Reforma. Se por um lado, se argumenta que a preferência por temas seculares na pintura denota uma influência calvinista, “[...] pode-se objetar que a própria centralidade das imagens e a confiança nelas contrariam o doma calvinista básico – a confiança na Palavra” (Alpers, 1999, p. 40).

Em princípio, desenvolvidas em um ambiente predominantemente calvinista, do qual as imagens sacras foram banidas, a partir da consideração de exemplos estudados é possível imaginar ter ocorrido o desenvolvimento de uma espécie de “sincretismo” em referência à imagética católica. Aparentemente descomprometidos, em função de sua comunalidade, objetos simbólicos cristãos e atributos dos santos podem ter passado a ser substitutos de suas próprias imagens nas naturezas-mortas. Para exemplificar, a presença do Cristo ressurreto tanto pode ser subentendida através da representação centralizada na parte superior de uma composição pela presença óbvia de um crucifixo sobre um ostensório (*e. g.*, Quadro 1, n. 40), quanto, de alguns frutos, como cachos de uvas (*e. g.*, Quadro 1, n. 60; Figura 4, p. 142) ou cinco cerejas (ou cornisos), estas em referência às chagas (*e. g.*, Figura 1, p. 139), de flores, como a coroa imperial (*e. g.*, Quadro 1, n. 13), de um ramo de folhas de hera (*e. g.*, Quadro 1, n. 31), de uma taça *Rummer* com vinho (*e. g.*, Quadro 1, n. 61; Figura da capa). Vários desses itens, como símbolos consagrados em inúmeras Madonas dos séculos XV e XVI, já aludiam sobre o futuro do Menino Jesus (*e. g.*, Bergström, 1955a, b; 1956, p. 10), podendo ser considerados, portanto, como seus atributos. Dessa forma, além das metáforas, forma mais crucial de figura retórica relacionada às imagens (Catalá Domènech, 2011, p. 218), o uso de metonímias pode igualmente ser considerado no caso de naturezas-mortas alegóricas.

Naturezas-mortas de flores, frutos e insetos e a *Vanitas*

O período entre o desenvolvimento e o apogeu das naturezas-mortas dos Países Baixos foi coincidentemente um dos mais tumultuados e decisivos da história da região. Graves crises sociais e religiosas ocorreram, incluindo ataques iconoclastas, pontuado pelas mazelas desencadeadas pela Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648), que contribuiu severamente para que a expectativa de vida ao nascimento caísse a cerca de 28,4 anos (Vries, 1991, p. 263). Por fim, quando Tratado de Westfália encerra essa longa peleja, o conjunto predominantemente calvinista das Províncias do Norte passa a ser reconhecido como uma República livre do controle espanhol. Ao mesmo tempo, principalmente em função do grande poderio naval das Províncias do Norte, a região como um todo acabou por desenvolver muito rapidamente as bases para o crescimento do comércio mundial e a acumulação de riqueza, e também para o desenvolvimento da arte e da ciência (*e. g.*, Goedkoop & Zandvliet, 2012; Freedberg & Vries, 1991; Hochstrasser, 2007), predicados próprios da Idade Moderna.

Nesse contexto, pinturas de flores, frutos e insetos, em um primeiro olhar, estariam descontextualizadas ou, no máximo, contribuiriam para o estabelecimento de uma ambientação *blasé* nos lares dos mais abastados, burgueses e aristocratas. Sendo consideradas tradicionalmente independentes de qualquer programa teológico pelos historiadores de arte mais tradicionais (*e. g.*, Gombrich, 2013, p. 328; Grimm, 1992, p. 74), essas estariam filosoficamente comprometidas com o exercício de meditação espiritual e religiosa (Taylor, 1995, p. 38; Joly, 2007, p. 121). Submetidas a uma ambientação secular, onde o colecionismo vem indicar a sede de conhecimento sobre o mundo, essas composições estabeleceriam uma atmosfera cristã moralizante, onde o bem e o mal estariam em sua eterna luta em torno da matéria perecível, e a sua contemplação traria à memória a fragilidade humana. Em tudo, elas vêm rememorar a máxima bíblica do Eclesiastes (1: 2) “Vaidade das vaidades, diz o pregador, vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (lat. “*Vanitas vanitatum, dixit Eclesiastes: vanitatum vanitas, et omnia vanitas*”).

As vaidades terrenas foram exploradas nas naturezas-mortas de várias formas, onde representações de objetos colecionáveis de diferentes naturezas, *naturalia* e

artificialia, tentam seduzir os sentidos humanos, dentre esses, exemplares biológicos monetariamente valiosos. Em determinadas situações, os próprios arranjos florais, elementos centrais em muitas dessas pinturas, podem ser compreendidos como representações simbólicas da vaidade mundana (Schama, 2009, p. 563), em função de seu alto valor de mercado, que poderia ultrapassar o preço de sua pintura (Taylor, 1995, p. 10). Variedades raras de flores cultivadas como algumas tulipas foram levadas à forte negociação e especulação na década de 1630, chegando a provocar um grande desastre econômico (Meyenburg, 1991, p. 52; Schama, 2009, p. 348; Schneider, 1994, p. 140). Espécimes exóticos de borboletas e besouros, assim como determinadas conchas de moluscos, em especial, trazidos para a Europa de terras distantes, adquiridos por colecionadores e expostos em seus gabinetes de curiosidades, foram imortalizados em numerosas composições como elementos centrais, indicadores de status (Neri, 2011, p. 76). A presença de representações do besouro cerambicídeo Arlequim-da-mata *Acrocinus longimanus* (L.), inseto nativo da América do Sul, na “Flores em um vaso esculpido” de Jan Bruegel, o Velho, pintado entre 1620 e 1621 (*Nationalmuseum*, Stockholm) (Bocquillon, 2002, p. 10), e na “Grande natureza-morta de flores com coroa imperial” (1624) (*Centraal Museum*, Utrecht) de Roelant Savery (Kortrijk 1576-1639 Utrecht), nesta, pintado como exemplar morto de coleção, ilustra bem essa prática. Conchas do molusco cefalópode *Nautilus*, provenientes do sudoeste do Pacífico e costumeiramente montadas em ricas taças trabalhadas em prata, traduzidos em objetos identificadores da cultura visual do século XVII dos Países Baixos, são celebradas em inúmeras composições (Kehoe, 2011).

Diferentemente, esse não foi o tipo de apropriação ao qual foram submetidas as borboletas tratadas neste estudo, todas espécies comuns e com ampla distribuição na Europa, que já vinham sendo representadas com função simbólica em obras de arte bem antes do Século de Ouro. O seu reconhecimento através da imediata observação de suas cores e padrões colocados em tela, bastante distintivos no caso desses insetos, traz à lembrança os seus aspectos biológicos e comportamentais particulares, advindos principalmente de conhecimento empírico, adquirido na sua observação direta na natureza ou pela tradição oral. O simbolismo das cores conjugado a esse conhecimento, possivelmente condicionado a folclorismos e credences, contribuiu para o reforço do

potencial icônico de vários modelos, podendo ter sido decisivo para a escolha daqueles mais consagrados, como é o caso de *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta*.

Embora possam ser classificadas como exemplos inquestionáveis de “belas-artes”, as naturezas-mortas de flores e frutos do século XVII, da mesma forma que os retratos, têm um propósito, uma função e uma produção com aspectos normativos estruturais tão rígidos, que conceitualmente podem estar pouco distanciadas das artes aplicadas (ver Dondis, 2007, p. 7). “O caráter pronunciadamente decorativo de determinadas naturezas-mortas pode em alguns casos ser um obstáculo para a sua apreciação; a admiração pela beleza sensual de uma pintura pode nos levar a ignorar a presença de outras formas de acesso a composição em um nível intelectual, formas que complementariam ainda mais prazer visual” (Bott, 2008, p. 14). O público contemporâneo, em um museu, “[...] entusiasticamente interessado em prostrar-se em atitude de reverência diante do altar da beleza, dela se aproxima sem se dar conta de um ambiente incredivelmente feio” (Dondis, 2007, p. 12). A flor que murcha, o fruto que apodrece ou uma única folha destacada que seca pode evocar a lembrança da morte, tratada por vezes de forma explícita na iconografia cristã, e igualmente nas naturezas-mortas, através crânios humanos, seu emblema mais certo. Não deve ser por acaso que a representação de borboleta mais frequente nesse gênero pictórico trata-se de uma imagem em vista lateral do ninfalídeo *Vanessa atalanta*, posição que toma costumeiramente quando pousa sobre matéria morta para se alimentar. Esta, ao invés de ser exposta sob o ângulo óbvio da superfície dorsal de suas asas, com faixas e manchas bem coloridas e delimitadas, esteticamente mais apreciável em princípio, é revelada através do padrão críptico da superfície ventral de sua asa posterior, escuro e pouco definido, permitindo aos seus apreciadores imaginar até mesmo a forma de um crânio, algo sugerido pela disposição de manchas difusas. Mesmo na ausência desse perfil amedrontador, junto à uma ampulheta, uma clepsidra ou um relógio mecânico, marcadores de tempo, a imagem de um botão floral ou de um fruto de vez ganham a mesma conotação.

Oposições entre pares de borboletas em pinturas de outros gêneros

Com a finalidade de contextualizar as oposições entre pierídeos e ninfalídeos estudadas nas naturezas-mortas na produção pictórica contemporânea dos Países Baixos, e ratificar os seus papéis simbólicos, foram buscados tentativamente exemplos de outros gêneros que igualmente as incluíssem, em exposições de museus, assim como em catálogos e livros ilustrados. Foram reunidas para esta breve apreciação complementar as 11 pinturas listadas no Quadro 4 (p. 133). À exceção de uma pintura mitológica do pintor maneirista flamengo Bartholomeus Spranger (Antuérpia 1546-1611 Praga), as dez demais são representantes artísticos da produção das Províncias do Norte. Essas estão distribuídas entre representantes do movimento maneirista que se estabeleceu a partir de meados do século XVI e de gêneros profanos que floresceram igualmente no século XVII. Estão inclusas três cenas religiosas e quatro mitológicas, além de uma alegoria histórica, duas cenas de gênero e um retrato de família. Quatro dessas foram produzidas por Abraham Bloemaert (Gorinchem 1566-1651 Utrecht) e duas por Gabriël Metsu (Leiden 1629-1667 Amsterdã). Em todas as pinturas, o par de borboletas composto predominantemente por representações de *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta*, quando passíveis de atribuição, pode ser considerado como um conjunto periférico a parte no campo pictórico, composto por um par de elementos antitéticos, que parece traduzir no nível do “microcosmo” a situação de tensão que vem ocorrer entre os personagens antropomórficos, protagonistas no nível do “macrocosmo”.

A pintura mais antiga do conjunto trata-se de uma parte de um retábulo atribuído à Aertgen Claesz. van Leiden (Leiden c. 1498-c. 1564), hoje incompleto e fragmentado, que narraria em imagens a história de Santo Antão. Esse fragmento intitulado “Tentação de Santo Antão” (c.1530, óleo sobre madeira, 66 x 71 cm), *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelas, retrata a cena descrita no livro de Santo Atanásio de Alexandria sobre a vida de Santo Antão (Athanasius, 1978, p. 64), onde é narrado o momento em que este, atormentado por demônios zoomórficos, com a ajuda da Luz Divina, está prestes a afugentar todo o mal (Quadro 4, n. 6; Figura 36, p. 178). A representação de uma *V. atalanta* com asas abertas pousada sobre a sua veste pode ser compreendida como uma espécie de síntese do ataque infernal. De frente ao Santo, à sua direita, está

posicionada a benvida *P. brassicae* com as asas fechadas, no sentido da luz divina, no alto de que parece ser um tronco seco, ao lado do altar.

Em oito das onze pinturas, os personagens principais são pares compostos por um homem e uma mulher representados em óbvia situação de tensão em suas passagens, bíblicas ou mitológicas: Adão e Eva, Cristo e a Samaritana, Vênus e Adônias (2), Vertuno e Pomona, Teágenes e Caricléia, um vendedor e uma compradora. Na cena mitológica de Abraham Bloemaert “Vênus e Adonis” (1632, óleo sobre tela, 134 x 191 cm), *Statens Museum for Kunst*, Copenhague (Quadro 4, n. 4; Figura 37, p. 179), bastante representativa do conjunto, enquanto os protagonistas se despedem, as duas borboletas do par antitético interagem em uma pequena moita à frente. Na direita, ao fundo, a morte de Adonis, a ocorrer em uma malfadada caçada de javalis, é prenunciada.

Na célebre “A Queda do Homem” (1592, óleo sobre tela, 273 x 220 cm) de Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem 1562-1638), *Rijksmuseum*, Amsterdã (Quadro 4, n. 5; Figura 38, p. 180), uma borboleta *P. brassicae* está representada no centro da composição (Niessen, 2012, p. 56), em destaque, pousada de asas fechadas no tronco da árvore do conhecimento, entre Adão e Eva, e abaixo da serpente. Ao lado direito de Eva, bem menos evidente, uma representação de asas abertas de *Aglais urticae* pousada sobre uma folha de parreira parece desempenhar um outro papel simbólico importante (Figura 38a, p. 181). No fundo escuro que a emoldura, um leão de boca entreaberta pouco se distingue, e acima deste, um dragão, semelhante àquele que o próprio pintor colocou na sua “A queda dos anjos rebeldes” ou “Titanomaquia” (c. 1588, óleo sobre tela, 239 x 307 cm), *Statens Museum for Kunst*, Copenhague (Niessen, 2012, p. 33), pintura que abriga igualmente representações compatíveis com *Nymphalis c-album*, espécie que costumeiramente pousa sobre animais mortos (Colijn & Beekers, 2013, p. 200; Figuras 10-11, pp. 148-149). O conjunto certamente faz referência ao portal do inferno, sendo o ninfalídeo uma espécie de demônio que penetra sorrateiro no Paraíso Terrestre. A genitália de Eva, coberta pelas folhas do ramo que porta a maçã que é ofertada à Adão, está posicionada exatamente entre as duas borboletas, relacionando o sexo como o pecado original.

As cenas de gênero, características das Províncias do Norte, estão representadas nessa pequena seleção por duas pinturas de Gabriël Metsu, pintor que reconhecidamente referenciou a sua produção secular com a imagética Católica Romana (Hedquist, 2008). Na “Senhora sentada à janela” (c. 1661, óleo sobre madeira, 27,6 x 22,5 cm), do *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque (Quadro 4, n. 8; Figura 39, p. 182), se estabelece uma espécie de cena de julgamento, onde uma senhora, empunhada com uma faca, escolhe uma de quatro maçãs de uma tija desequilibrada. No entorno da janela em formato de nicho, uma parreira com um cacho de uvas se espraia. Nessa, encontram-se pousadas as borboletas do par, a *Pieris* sp. acima e a *V. atalanta* abaixo. A outra pintura de Metsu trata-se de uma cena de mercado intitulada “Vendedor de aves” (1662, óleo sobre madeira, 61,5 cm x 45,5 cm), pertencente ao *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Dresden (Quadro 4, n. 9). Para sua contextualização, segue o breve comentário de Schama (2009, p. 561-562) “[...] Tais cenas reduzem o ato de vender a uma visita servil. Na desigualdade das partes focalizadas, aparentam-se com outro tema comum nas cenas de gênero: o encontro entre o rico e o pobre”.

A alegoria histórica selecionada de Adriaen Pietersz. van de Venne, intitulada “Príncipe Mauritz e Frederik Hendrik de Orange na feira de cavalos de Valkenburg” (1618, óleo sobre madeira, 54,2 x 133,5 cm), em exposição no *Rijksmuseum*, Amsterdã (Quadro 4, n. 11; Figura 40, p. 183), igualmente confronta ricos cortesãos com pobres camponeses, mas, por sua vez, de forma singular parece tratar também de questões da *Vanitas*. Enquanto em uma feira, a nobreza com seus cavalos de raça cinza e cães desfilam à esquerda, pessoas comuns do povoado os observam à direita. Entre eles, um estreito córrego utilizado como esgoto serve de depósito de ossos, onde os crânios de um cavalo e de um cão são prontamente identificados, posicionados próximos a uma erva crescida na margem direita, onde as borboletas do par emblemático se afrontam. Entre uma tábua de madeira colocada como ponte sobre o córrego, local onde o pintor assina, se cumprimentam um nobre a cavalo e um jovem camponês. Como os cavalos e os cães, nobres ou ordinários, postos lado a lado, todos os homens são semelhantes diante da morte.

CONCLUSÕES

“[...] a natureza-morta é, sem dúvida, o gênero icônico em que entra em jogo mais de perto o cenário moderno da encarnação imaginal. Essas coisas inanimadas e consumíveis fazem eco, em seu silêncio, à voz solitária da carne crucificada. Conjurando as ficções idolátricas, a natureza-morta reativa a questão icônica, aos poucos sacudindo o jugo da representação especular. Ela é um grande substituto na reconquista da iconicidade no interior da arte europeia, e numa forma espiritual ainda mais nova, por já não ser religiosa [...]” (Mondzain, 2013, p. 245).

. A hipótese prévia de que representações de borboletas pierídeas de cor clara e ninfalídeas de cor escura seriam ícones positivos e negativos, respectivamente, na produção pictórica cristã da Idade Moderna do norte da Europa, apresentada de forma intuitiva com base em material religioso dos séculos XV e XVI por Carvalho (2010), foi corroborada em um contexto secular, a partir de um estudo amostral de naturezas-mortas do século XVII.

. Em relação à essa amostra, dentre os pierídeos, as espécies mais frequentemente representadas são algumas do gênero *Pieris*, em especial, *P. brassicae*, além de *Anthocharis cardamines*. Dentre os ninfalídeos, *Vanessa atalanta* é o modelo predominante. Aparecem em baixa frequência *Inachis io* e *Aglais urticae*. Todas essas borboletas são comuns na Europa Ocidental, sendo habitantes de ambientes peridomésticos.

. As cores e padrões de coloração distintos entre pierídeos e ninfalídeos que, por si só podem ser tratados como elementos simbólicos, podem ser indicadores visuais de conhecimentos biológicos relativos às espécies consagradas como modelos. Em princípio, a metamorfose holometabólica e a migração sazonal parecem ter sido os traços mais fortemente considerados. São condições biológicas próprias dos ninfalídeos, passíveis de fácil observação empírica, que podem ter reforçado o potencial icônico dos modelos: o pousar continuado com as asas abertas enquanto em atividade; a alimentação sobre frutos podres e cadáveres; a capacidade de hibernação no inverno; o comportamento deimático; o hábito das larvas se alimentarem de urtigas.

. Foram reconhecidas representações de borboletas referidas a três grupos simbólicos na amostra de naturezas-mortas, que apresentam cores, morfologias e aspectos biológicos bastante distintos: 1) representações laterais de pierídeos de asas brancas ou amarelas, com maior frequência de *Pieris* sp. com asas fechadas, ocupantes preferenciais do lado esquerdo das pinturas, em áreas mais iluminadas, apresentando pouco contraste com a coloração de fundo, predominantemente opostas a de ninfalídeos de cor escura; 2) representações laterais de ninfalídeos de cor de fundo preto ou marrom, com predominância de *V. atalanta* com asas fechadas, ocupantes preferenciais do lado direito, em áreas mais sombrias, apresentando pouco contraste com a coloração de fundo, predominantemente opostas a de pierídeos de cor clara; 3) representações dorsais de ninfalídeos de padrões chamativos, predominância de *I. io* com asas abertas, dispostas como uma espécie de elemento real pousado sobre a superfície da pintura, em posição de destaque, geralmente apresentando forte contraste com a coloração de fundo, primariamente sem ocupação preferencial (o seu relativo baixo número na amostra não permite avaliações mais acuradas), não participantes de oposições com outras borboletas.

. Os padrões encontrados na distribuição das borboletas e outros elementos na amostra examinada, referidos à uma estrutura medieval de composição de bilateralidade fortemente estabelecida, são congruentes com àqueles de temas cristãos como Juízos Finais, crucifixões e tentações, onde à esquerda do observador, área mais iluminada, está o lado do bem, e à sua direita, área mais sombreada, o lado do mal.

. Produzidas sob forte influência da implantação do protestantismo no norte da Europa no século XVII, em especial do Calvinismo, as naturezas-mortas dos Países Baixos podem ser compreendidas, pelo menos em parte, como formas alegóricas, transmutadas, disfarçadas e econômicas de gêneros iconográficos previamente estabelecidos da tradição cristã. No caso da amostra, há uma forte corroboração entre a sua estrutura com aquela dos Juízos Finais produzidos nos séculos XVI e XVII nos Países Baixos, onde as borboletas seriam elementos periféricos, de mesma posição relativa dos entes psicopompos e de seus portais para o além.

. A maior parte das borboletas da amostra, como elementos laterais, opostos, não representariam as almas libertas, como tradicionalmente aceito para outras iconografias, e, sim, forças antagônicas que agem sobre elementos centrais, flores e frutos em maioria. Nesses sistemas, representações em vista lateral de pierídeos e ninfálídeos em oposição, em maioria, podem ser consideradas como abstrações materializadas, símbolos do bem e do mal, análogos aos anjos psicopompos e demônios dos Juízos Finais, respectivamente. Por sua vez, representações em vista dorsal de *I. io* e *A. urticae* podem ser compreendidas como sinais visuais de alerta, comentando sobre a condição de tentação dos demais objetos postos em cena.

. Embora ambientadas em um contexto secular, as naturezas-mortas com borboletas acabam por estabelecer uma atmosfera cristã moralizante, onde o bem e o mal se confrontam em torno da matéria perecível, a lembrança da condição humana: vida terrena curta e destino pós-morte condicionado a julgamento.

QUADROS

Quadro 1 – Amostra de 100 naturezas-mortas reunidas para este estudo, produzidas nos Países Baixos durante o século XVII, contendo representações conjuntas de borboletas claras e escuras, pertencentes à Pieridae e Nymphalidae. Fichamento e levantamento dessas ocorrências, assim como dos elementos da subárea central “E”. Na coluna “BILAT” são indicadas as pinturas com bilateralidade bem marcada relativa à organização dos elementos representados. A coluna PxN indica se há consideração de oposição entre uma representação de cada uma dessas famílias. Nas duas colunas à direita dessa, são listadas todas as atribuições em nível de gênero ou espécie relativas à essas famílias em cada pintura, seguida da indicação sua vista entre colchetes: lateral [L], dorsal [D] e ventral [V]. As representações consideradas em oposição são posicionadas em primeiro lugar, seguida, após uma barra invertida, de sua localização topográfica em relação às subáreas discriminadas (A-I).

N.	ARTISTA	TÍTULO (ANO)	ESTILO	COLEÇÃO	BASE	BILAT	PxN	PIERIDAE / SUBÁREA	NYMPHALIDAE / SUBÁREA	ELEMENTOS SUBÁREA "E"
1	Aelst, Willem van (Delft c. 1626-1683 Amsterdã)	Natureza-morta de flores com relógio (1663)	natureza-morta de flores	<i>Mauritshuis</i> , Haia	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. cardui</i> [L] / E	flores
2	Aelst, Willem van	Flores e borboletas (c. 1670)	natureza-morta de flores	<i>Galleria Borghese</i> , Roma	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>A. urticae</i> [L] / F	flores
3	Aelst, Willem van	Natureza-morta com frutos, camundongo e borboletas (1677)	natureza-morta de frutos	<i>Museumslandschaft Hessen Kassel</i> , Kassel	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / H	<i>V. atalanta</i> [L] / H; <i>I. io</i> [D]	frutos, borboleta (<i>I. io</i>)
4	Anônimo ("Anversois")	Flores em um vaso	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1988, p. 22)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>A. urticae</i> [D] / G	flores
5	Anônimo (atelier de Osias Beert)	Natureza-morta com flores em um vaso <i>Wan Li</i> e um cesto de flores (c. 1620)	natureza-morta de flores	particular (<i>Piasa</i> , Paris, 2011)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / H	Flores
6	Anônimo (seguidor de Daniel Seghers)	Rosas, iris, tulipas, jasmíns e outras flores em vaso de vidro “ <i>façon de venise</i> ”	natureza-morta de flores	particular (<i>Christie's</i> , Londres, 2002)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / G	flores
7	Assteyn, Bartholomeus Abrahamsz. (Dordrecht 1607-1669/1677)	Composição de flores e frutos (1632)	natureza-morta de flores e frutos	particular (Bergström 1956, p.82)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / C	<i>V. cardui</i> [L] / D	flores, frutos

8	Baers, Johannes (ativo em Utrecht 1624-c.1641)	Natureza-morta com maçãs, peras, flores etc	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Sotheby's</i> , Londres, 2015)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [D] / A	<i>V. atalanta</i> (D) / B	frutos
9	Berghe, Christoffel van den (Antuérpia c. 1590-1645)	Natureza-morta com flores em um vaso (1617)	natureza-morta de flores	<i>Philadelphia Museum of Art</i> , Filadélfia	sim	Sim	não	<i>Pieris</i> sp. [L] / -	<i>V. cardui</i> [L] / -; <i>I. io</i> [D]; <i>A. urticae</i> [L]	flores
10	Bosman, Andries Antuérpia 1621-c. 1681 Roma)	Grinalda com Santa Ana, a Virgem e o Menino	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Museo del Prado</i> , Madri	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / F	<i>V. atalanta</i> [L] / D; <i>A. urticae</i> [L]	cartucho com a Virgem, o Menino e Santa Ana
11	Bruegel, Jan, o Velho (Bruxelas 1568-1625 Antuérpia)	Buquê de íris vieneses em um vaso de barro (1599-1607)	natureza-morta de flores	<i>Kunsthistorisches Museum</i> , Viena	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / F; <i>Hipparchia</i> sp. [L]	flores
12	Bruegel, Jan, o Velho	Vaso de flores com joias, moedas e conchas (1606)	natureza-morta de flores	<i>Pinacoteca Ambrosiana</i> , Milão	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / G	flores
13	Bruegel, Jan, o Velho	Buquê (após 1607)	natureza-morta de flores	<i>Alte Pinakothek</i> , Munique	sim	Sim	não	<i>A. cardamines</i> [L] / -	<i>V. atalanta</i> [L] / -; <i>V. cardui</i> [L]	flores
14	Bruegel, Jan, o Velho	Buquê de flores em uma porcelana chinesa	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1988, p. 70)	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A	<i>V. cardui</i> [L] / C	flores
15	Bruegel, Jan, o Velho	Buquê de flores em uma porcelana Chinesa	natureza-morta de flores	<i>Kunsthistorisches Museum</i> , Viena	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A	<i>V. cardui</i> [L] / C	flores
16	Elliger, Ottmar, o Velho (Göteborg 1633-1679 Berlim)	Natureza-morta com lagosta, frutos e uma concha de nautilus (1667)	natureza-morta de frutos	particular (<i>Adam Williams Fine Art Ltd</i> , Nova Iorque, 2010)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> (2) [L, D] / F	frutos
17	Fornenburgh, Jan Baptist van Antuérpia 1585/95-1648/49 Haia)	Natureza-morta de tulipas e outras flores em um vaso de vidro em um nicho de mármore	natureza-morta de flores	particular (<i>Sotheby's</i> , Londres, 2009)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [D] / B	flores
18	Galle, Hieronymus (Antuérpia 1625-após 1679)	Vaso de flores (1643)	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 281)	sim	Sim	sim	<i>G. rhamnii</i> [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores

19	Galle, Hieronymus	Buquê de flores suspensas com borboletas (1651)	natureza-morta de flores (festão)	particular (<i>Alain Truong</i> , Paris, 2012)	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores
20	Heem, Jan Davidsz. de (Utrecht c. 1606-1683 Antuérpia)	Guirlanda de frutos e flores com um cartucho com o Santíssimo Sacramento (1648)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Kunsthistorisches Museum</i> , Viena	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [L] / D	ostensório com óstia
21	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta com muitos frutos requintados (1653)	natureza-morta de frutos	<i>Alte Pinakothek</i> , Munique	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / I	<i>V. atalanta</i> [L] / F	vegetais
22	Heem, Jan Davidsz. de	Frutos e um vaso de Flores (1655)	natureza-morta de flores e frutos	<i>The State Hermitage Museum</i> , São Petersburgo	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / G	frutos, vegetais
23	Heem, Jan Davidsz. de	Guirlanda de flores e frutos (c. 1660)	natureza-morta de flores e frutos	<i>Staatliche Kunsthalle</i> , Karlsruhe	não	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores, frutos, vegetais
24	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta com frutos e lagosta (c. 1669)	natureza-morta de frutos	<i>Staatliche Kunstsammlungen Dresden</i> , Dresden	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / H	<i>V. atalanta</i> [L] / A	frutos, lagosta
25	Heem, Jan Davidsz. de	Vaso de flores (c. 1670)	natureza-morta de flores e frutos	<i>Mauritshuis</i> , Haia	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / D	<i>A. urticae</i> [L] / F; <i>I. io</i> [D]	flores
26	Heem, Jan Davidsz. de	Tulipas e outras flores em um vaso de vidro sobre on um frontão de mármore	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Christie's</i> , Londres, 2013)	sim	Sim	sim	<i>G. rhamnii</i> [L] / D	<i>I. io</i> [L] / F; <i>V. atalanta</i> [L]	flores
27	Heem, Jan Davidsz. de	Flores em um frasco de vidro e frutos	natureza-morta de flores e frutos	<i>Staatliche Kunstsammlungen Dresden</i> , Dresden	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / B	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores, frutos
28	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta com ninho de pássaro	natureza-morta de frutos	<i>Staatliche Kunstsammlungen Dresden</i> , Dresden	sim	Não	sim	<i>G. rhamnii</i> [L] / I	<i>V. atalanta</i> [L] / B	frutos
29	Heem, Jan Davidsz. de	Vaso de flores	natureza-morta de flores	<i>The State Hermitage Museum</i> , São Petersburgo	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / B; <i>G. rhamnii</i> [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / A	flores
30	Heem, Jan Davidsz. de	Flores e insetos	natureza-morta de flores (guirlanda)	<i>Koninklijk Museum voor Schone Kunsten</i> , Antuérpia	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / B	<i>V. atalanta</i> [L] / B	flores

31	Heem, Jan Davidsz. de	Retrato alegórico de Guilherme III de Orange	natureza-morta de flores e frutos com retrato	<i>Musée des Beaux-Arts</i> , Lyon	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I	cartucho com busto de príncipe
32	Heem, Jan Davidsz. de	Vaso de flores	natureza-morta de flores	<i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique</i> , Bruxelas	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / C	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores
33	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta com flores em um vaso de vidro e frutos (c. 1665)	natureza-morta de flores e frutos	<i>Museo Thyssen-Bornemisza</i> , Madri	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores
34	Heem, Jan Davidsz. de	Cena de floresta com flores e anfíbios	natureza-morta com cena de floresta	<i>Fürstl. Sammlung</i> , Vaduz (Liechtenstein)	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / E	<i>V. atalanta</i> (L) / C; <i>I. io</i> (D)	plantas, pedras
35	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta de flores e frutos com taça <i>Rummer</i>	natureza-morta de flores e frutos (com crustáceos)	<i>Staatgalerie Aschaffenburg im Schloss Johannisburg</i> , Aschaffenburg	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> (par em cópula) [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / C	taça de vinho, frutos
36	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta com papagaio (1646-1650)	natureza-morta de frutos (com lagosta, papagaios e moluscos)	<i>John and Mable Ringling Museum of Art</i> , Sarasota	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / H	<i>V. atalanta</i> [L] / F	frutos, lagosta, ostras
37	Heem, Jan Davidsz. de	Natureza-morta de frutos, sementes, ostras, lagosta, insetos e caracol, com vasos	natureza-morta de frutos	particular (<i>Sotheby's</i> , Nova Iorque, 2015)	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / H	<i>I. io</i> [D] / D	frutos, vasos
38	Kessel, Jan van (Antuérpia 1626-1679)	Natureza-morta <i>Vanitas</i> (c. 1556-1670)	natureza-morta com motivos da <i>Vanitas</i>	<i>National Gallery of Art</i> , Washington	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>Euphydryas</i> sp. [L] / C	crânio
39	Kessel, Jan van	Guirlanda de flores (1656-1680)	natureza-morta de flores (guirlanda)	particular (<i>Colnaghi</i> , Londres, 2006)	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. (2) [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I	flores, borboleta (<i>Pieris</i> sp.)
40	Kessel, Jan van	Natureza-morta de flores e uvas ao redor de um ostensório em um nicho (c. 1670)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>National Galleries of Scotland</i> , Edinburgo	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I	ostensório com óstia
41	Kessel, Jan van	Rosas, centáurea, papoula e tulipa em um vaso de vidro sobre uma mesa com insetos	natureza-morta de flores	particular (<i>Christie's</i> , Nova Iorque, 1997)	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A; <i>Pieris</i> sp. [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores

42	Kessel, Jan van	Guirlanda de flores em torno de um cartucho com a Sagrada Família	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Musée des beaux-arts de Liège (Musée de l'Art wallon)</i> , Liège	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I; <i>A. urticae</i> [D]; <i>I. lathonia</i> [L]	cartucho com a Sagrada Família
43	Kessel, Jan van	Ao quatro elementos	natureza-morta com os quatro elementos	<i>Musée des Beaux-Arts de Strasbourg</i> , Estrasburgo	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I	nicho com candelabro
44	Kessel, Jan van	Buquê de flores	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 200)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>A. urticae</i> [D] / I	flores
45	Kessel, Jan van	Tulipas, rosas, peônias e outras flores em uma taça <i>Rummer</i>	natureza-morta de flores	particular (<i>Christie's</i> , Nova Iorque, 2013)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores
46	Kessel, Jan van	Vaso de flores	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 199)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>I. io</i> [L] / C	flores
47	Kessel, Jan van	Flores em um vaso de vidro com o desenvolvimento do bicho-da-seda (c. 1660)	natureza-morta de flores	particular (<i>Kunsthau Zurich</i> , Zurique, 2015)	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A	<i>I. lathonia</i> [L] / F	flores
48	Loeding, Harmen (Leiden c. 1637-1673)	Natureza-morta com rosas, uma taça <i>Rummer</i> e uma tijela chinesa com cerejas	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Lempertz</i> , Colônia, 2012)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [D] / C	<i>I. io</i> [D] / B	folhas, frutos
49	Luyckx, Carstian (Antuérpia 1623-1657?)	Natureza-morta de rosas suspensas por um laço azul com borboletas	natureza-morta de flores (festão)	particular (<i>Sotheby's</i> , Londres, 2013)	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores
50	Luyckx, Carstian	Festão de rosas e folhas atadas por um laço azul sobre uma cortina azul com borboletas	natureza-morta de flores (festão)	particular (<i>Sotheby's</i> , Amsterdã, 2010)	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / H	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores
51	Luyckx, Carstian	Personificação de Tempo em uma guirlanda de flores	natureza-morta de flores e frutos com retrato (alegoria)	<i>Muzeum Narodowe w Warszawie</i> , Varsóvia	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / C	cartucho com a personificação do Tempo
52	Marlier, Philippe de (Antuérpia 1573-1668)	Santa Doroteia (1640)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Koninklijk Museum voor Schone Kunsten</i> , Antuérpia	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / B	<i>V. atalanta</i> [L] / B	cartucho com Santa Doroteia

53	Mignon, Abraham (Frankfurt 1640-1679 Utrecht)	Vaso de flores (c. 1665)	natureza-morta de flores	<i>Museum Boijmans van Beuningen, Roterdã</i>	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> (2) [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores
54	Mignon, Abraham	Natureza com um símbolo da <i>Vanitas</i> (1665-1679)	natureza-morta com cena de floresta	<i>Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt</i>	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / F	<i>I. io</i> [D] / I	flores, borboleta (<i>A. cardamines</i>)
55	Mignon, Abraham	Interior de gruta com sapos, salamandras, ninho de pássaro e um grande buquê de flores	natureza-morta com cena de floresta	particular (<i>Sotheby's, London, 2007</i>)	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / F	<i>I. io</i> [D] / F	flores, plantas, pedra
56	Mignon, Abraham	Natureza-morta	natureza-morta com cena de floresta	<i>Musée du Louvre, Paris</i>	sim	Não	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / E	<i>I. io</i> [D] / F	flores, frutos, vegetais, borboleta (<i>A. cardamines</i>)
57	Mortel, Jan (Leiden 1652-1719)	Natureza-morta com abricós e borboletas	natureza-morta de frutos	<i>Museum of Fine Arts, Houston</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / F	frutos
58	Mortel, Jan	Natureza-morta com frutos	natureza-morta de frutos	<i>National Trust, Mompesson House, Salisbury</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / E	<i>V. atalanta</i> [L] / F	frutos, borboleta (<i>Pieris</i> sp.)
59	Mortel, Jan	Natureza-morta de frutos, uvas e folhagem, com moscas e borboletas	natureza-morta de frutos	<i>National Trust, East Riddlesden Hall, Keighley</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / B	<i>A. urticae</i> [D] / C	frutos
60	Nellius, Martinus (ativo em 1669-1719 Haia)	Natureza-morta de uvas, nozes, limão e amoras em uma tijela <i>Wan-Li</i> , com rato e borboletas (1644?)	natureza-morta de frutos	particular (<i>Sotheby's, Amsterdã, 2011</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / F	frutos
61	Nellius, Martinus	Composição de café da manhã (1693)	natureza-morta de frutos	<i>Hallwylska Museet, Estocolmo</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [L] / I	frutos
62	Nellius, Martinus	Natureza-morta de frutos em uma tijela cerâmica e taças de vinho (c. 1695)	natureza-morta de frutos	particular (<i>Palais Dorotheum, Viena, 2013</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / C	<i>V. atalanta</i> [L] / B	frutos

63	Nellius, Martinus	Natureza-morta de flores com borboletas e moscas contra um fundo escuro	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Auktionshaus Michael Zeller, Lindau, 2009</i>)	sim	Não	não	<i>Pieris</i> sp. [L] / -	<i>V. atalanta</i> [L] / -; <i>A. urticae</i> [D]	flores, frutos
64	Nellius, Martinus	Natureza-morta com limão e taça de vinho, pássaros e borboletas (1680)	natureza-morta de frutos	particular (<i>Galerie Koller, Zurique, 2012</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>A. urticae</i> [D] / C	frutos
65	Nellius, Martinus	Natureza-morta com varias flores em um vaso de vidro sobre um peitoril	natureza-morta de flores	particular (<i>Sotheby's, Londres, 2005</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / E	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores, borboleta (<i>Pieris</i> sp.)
66	Oosterwijck, Maria van (Nootdorp 1630-1693 Amsterdã)	Natureza-morta com uma guirlanda de frutos e flores atadas com um laço azul	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Bonhams, Londres, BON51647</i>)	não	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores, frutos
67	Oosterwijck, Maria van	Natureza-morta <i>Vanitas</i> (1668)	natureza-morta com representações da <i>Vanitas</i>	<i>Kunsthistorisches Museum, Viena</i>	sim	Não	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [D] / H	crânio, flores, globo celeste, livro
68	Ruysch, Rachel (Haia 1664-1750 Amsterdã)	Vaso de flores com alguns frutos (c. 1685)	natureza-morta de flores e frutos	<i>Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden</i>	sim	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / B	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores, vegetais
69	Schrieck, Otto Marseus van (Nijmegen c. 1613-1678 Amsterdã)	Cardo com lagarto, cobra e borboleta (1664)	natureza-morta com cena de floresta	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>	sim	Não	não	<i>Pieris</i> sp. (par em cópula) [L] / -	<i>A. urticae</i> [L] / -; <i>V. atalanta</i> [L]; <i>I. io</i> [D]; <i>I. lathonia</i> [L]	plantas, borboletas em cópula (<i>Pieris</i> sp.)
70	Schrieck, Otto Marseus van	Chão de floresta com borboletas e um lagarto	natureza-morta com cena de floresta	particular (<i>Christie's, Amsterdã, 2013</i>)	sim	Não	não	<i>Pieris</i> sp. [L] / -	<i>N. antiopa</i> [D] / -; <i>N. polychloros</i> [L]; <i>I. io</i> [D]; <i>V. cardui</i> [L]	planta
71	Schrieck, Otto Marseus van	Borboletas, lagarto, pássaro e uma libélula em um cardo	natureza-morta com cena de floresta	<i>Musée Rolin, Autun</i>	sim	Sim	não	<i>Pieris</i> sp. (par em cópula) [D, L] / -	<i>I. io</i> [D] / -; <i>V. atalanta</i> [L]; <i>N. polychloros</i> [L]	planta, borboleta (<i>V. atalanta</i>)
72	Seghers, Daniel (Antuérpia 1590-1661)	Buquês de flores	natureza-morta de flores	<i>Fitzwilliam Museum, Cambridge</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [L] / B	flores

73	Seghers, Daniel	Buquê em um vaso de vidro	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 158)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / G	flores
74	Seghers, Daniel	Flores em um vaso de vidro	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 128)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [L] / F	flores
75	Seghers, Daniel	Grinalda floral com um relevo da Virgem, Cristo e São João Batista segundo Quellinus (c. 1650-1660)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Staatliche Museen zu Berlin, Berlim</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / I	<i>V. atalanta</i> [L] / H	cartucho com a Virgem e o Menino e São João Batista
76	Seghers, Daniel	Guirlanda com estatueta da Virgem e o Menino	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / E	<i>A. urticae</i> [L] / E	cartucho com a Virgem e o Menino
77	Seghers, Daniel	Guirlanda de flores com retrato de uma senhora	natureza-morta de flores e frutos com retrato	<i>Kunsthistorisches Museum, Viena</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / B	<i>V. atalanta</i> [L] / A	cartucho com retrato
78	Seghers, Daniel	Guirlanda em torno da Sagrada Família e São João Batista	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munique</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>A. urticae</i> [L] / I	cartucho com a Sagrada Família e São João Batista
79	Seghers, Daniel	Guirlanda com busto de Flora	natureza-morta de flores e frutos com retrato (alegoria)	<i>Musée Boymans-van Beunigen, Roterdã</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / F; <i>A. cardamines</i> [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / D	cartucho com um busto de Flora
80	Seghers, Daniel	Guirlanda de flores no entorno da image de Nossa Senhora de Hal	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	particular (Hairs 1998, p. 148)	não	Sim	não	<i>Pieris</i> sp. [L] / -; <i>A. crataegi</i> [L]	<i>A. urticae</i> [D] / -	cartucho com a Virgem e o Menino e anjos
81	Seghers, Daniel	Guirlandas de flores adornando um cartucho com a Virgem e o Menino e Santa Ana	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Kunsthistorisches Museum, Viena</i>	não	Sim	sim	<i>G. rhamnii</i> [L] / H	<i>V. atalanta</i> [L] / D	cartucho com a Sagrada Família
82	Seghers, Daniel	Guirlanda com a Virgem e o Menino (1644)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Museo Nacional del Prado, Madri</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / F	<i>V. atalanta</i> [L] / E	cartucho com a Virgem e o Menino

83	Seghers, Daniel	Alegoria da Sociedade de Jesus	natureza-morta de flores	particular (<i>Musée des Beaux-Arts de Caen, Caen, 2003</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / I	<i>V. atalanta</i> [L] / C	flores
84	Seghers, Daniel	Guirlanda com Cristo no Monte das Oliveiras	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>V. atalanta</i> [L] / C	cartucho com Cristo
85	Seghers, Daniel	Guirlanda de flores com a Virgem, o Menino e São João Batista	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	particular (Hairs 1998, p. 170)	não	Sim	não	<i>A. cardamines</i> [L] / -	<i>A. urticae</i> [D] / -; <i>V. atalanta</i> [L]	cartucho com a Virgem, o Menino e São João Batista
86	Seghers, Daniel	Vaso de flores	natureza-morta de flores	<i>Fitzwilliam Museum, Cambridge</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / A	<i>A. urticae</i> [L] / F	flores
87	Seghers, Daniel	Guirlanda de flores com a Sagrada Família (1625-1627)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>San Diego Museum of Art, San Diego</i>	não	Sim	sim	<i>G. rhamnii</i> [L] / H	<i>I. io</i> [D] / F	cartucho com a Sagrada Família
88	Seghers, Daniel	Cartucho de pedra com flores e a Madona e o Menino	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	particular (<i>Christie's, lot 21, sale 2840</i>)	não	Sim	sim	<i>A. crataegi</i> [L] / G; <i>Pieris</i> sp. [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / I	cartucho com a Virgem e o Menino
89	Seghers, Daniel & Quellinus II, Erasmus	Guirlanda de flores com a Virgem e o Menino	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Musei Vaticani (Pinacoteca Vaticana), Vaticano</i>	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [D] / F; <i>A. cardamines</i> [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / D	cartucho com a Virgem e o Menino
90	Seghers, Daniel & Quellinus II, Erasmus	Guirlanda com Maria e o Menino	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	<i>Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bolonha</i>	não	Sim	sim	<i>A. cardamines</i> [L] / E; <i>Pieris</i> sp. [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / F	cartucho com a Virgem e o Menino
91	Seghers, Daniel & Schut, Cornelis	Cartucho de pedra circundado por guirlandas de rosas	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	particular (<i>Christie's, Amsterdam, 2010</i>)	não	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / F	<i>V. atalanta</i> [V] / G	cartucho com a Virgem e o Menino
92	Son, Joris van (Antuérpia 1623-1667)	Alegoria sobre a vida humana	Natureza-morta com motivos da <i>Vanitas</i>	<i>Walters Art Museum, Baltimore</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / G	<i>V. atalanta</i> [L] / I; <i>Argynnis</i> sp. [L]	crânio, candelabro, ampulheta, documento?

93	Spelt, Adriaen van der (Leiden 1630-1673 Gouda)	Natureza-morta com frutos, borboletas e caracóis em um nicho (1662)	natureza-morta de frutos	<i>Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf</i>	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [D] / E	<i>V. atalanta</i> [D] / I	frutos, borboleta (<i>Pieris</i> sp.)
94	Spelt, Adriaen van der	Flores em um vaso de vidro sobre um peitoril de mármore com duas borboletas (1665)	natureza-morta de flores	particular (<i>Christie's, Nova Iorque, 2012</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / D	<i>V. atalanta</i> [D] / F	flores
95	Thielen, Jan Philipp van (Mechelen 1618-1667 Booschoot)	Buquê de flores em um vaso de vidro	natureza-morta de flores	particular (Hairs 1998, p. 193)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / C	<i>V. atalanta</i> [L] / A	flores
96	Thielen, Jan Philipp van	Madona e o Menino em uma guirlanda (1649)	natureza-morta de flores e frutos com motivos religiosos	particular (<i>Christie's, Amsterdã, 2014</i>)	não	Sim	sim	<i>A. crataegi</i> [L] / G	<i>N. c-album</i> [L] / F; <i>I. io</i> [D]	cartucho com a Virgem e o Menino
97	Verelst, Simon (Haia 1644-c. 1721 Londres)	Tulipas, papoulas, íris, erva-cicutária, corriola e outras flores em um frasco de vidro com borboletas	natureza-morta de flores	particular (<i>Bonhams, Londres, 2015</i>)	sim	Sim	sim	<i>G. rhamnii</i> [D] / D	<i>V. atalanta</i> [D] / F; <i>I. io</i> [D]	flores
98	Verelst, Simon	Frutos sobre uma mesa de pedra (1672)	natureza-morta de frutos	particular (<i>Isabel Bader, Milwaukee</i>)	sim	Sim	sim	<i>Pieris</i> sp. [L] / E	<i>V. atalanta</i> [L] / H	frutos
99	Walscapelle, Jacob van (Dordrecht 1644-1727 Amsterdã)	Guirlanda de flores e frutos com um coracól e borboletas (1670)	natureza-morta de flores e frutos	particular (<i>Christie's, Nova Iorque, 2014</i>)	não	Sim	não	<i>Pieris</i> sp. [L] / -; <i>Colias</i> sp. [L]	<i>V. atalanta</i> [L] / -	flores, frutos
100	Ykens, Frans (Antuérpia 1601-1693 Bruxelas)	Mulher com atributos de Flora e Amor	natureza-morta de flores e frutos com retrato (alegoria)	<i>Musée du Louvre, Paris</i>	sim	Sim	não	<i>Pieris</i> sp. (2) [D, L] / -	<i>V. atalanta</i> [L] / -	retrato de Flora

Quadro 2 – Amostra de 30 pinturas com a representação do tema do Juízo Final produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII, concebidas integralmente para ocupação de um único suporte retangular. Fichamento e levantamento das ocorrências e características das representações de portais para o Paraíso e Inferno, assim como daquelas de anjos e demônios psicopompos.

N.	ARTISTA	TÍTULO (ANO)	SUPORTE / DIMENSÕES	COLEÇÃO	PERSONAGEM CENTRAL (E) (ATRIBUTOS)	PORTAL PARAÍSO (SUBÁREA)	PORTAL INFERNO (SUBÁREA)	ANJOS PSICOPOMPOS (SUBÁREA)	DEMÔNIOS PSICOPOMPOS (SUBÁREA)
1	Aertsen, Peter (Amsterdã 1507/1508-1575)	O Juízo Final (1550-1555)	óleo sobre madeira / 148,6 x 127 cm	particular (<i>Christie's</i> , Londres, 2008)	São Miguel Arcanjo (espada e balança)	nuvens (D)	pórtico em chamas (F)	alados (D-G)	antropozoomórficos alados ou não (F-I)
2	Backer, Jacob de (Antuérpia c.1555/1560-c.1585/1590 Antuérpia)	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre tela / 115 x 93 cm	particular (<i>Hampel Auctions</i> , Munique, 2012)	Justiça? (lança com cruz e coroa de louros?)	abertura luminosa nas nuvens (A-D)	fornalha (F)	não alados (D-G)	antropozoomórficos não alados (E-F-H-I)
3	Backer, Jacob de	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre tela / 142,2 x 121,2 cm	particular (<i>Christie's</i> , Nova Iorque, 2015)	Justiça? (bastão em cruz e [?])	abertura luminosa nas nuvens (A)	fornalha (F)	não alados (D-G)	antropozoomórficos não alados (E-F-H-I)
4	Backer, Jacob de	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre tela / 193 x 121,9 cm	<i>Indianapolis Museum of Art</i> , Indianapolis	São Miguel Arcanjo ou Justiça? (bastão em cruz e balança)	abertura luminosa nas nuvens (D)	fornalha (F)	não alados (D-G)	antropozoomórficos não alados (E-F-H-I)
5	Broeck, Chrispijn van den (Mechelen 1523-c. 1591 Antuérpia)	O Juízo Final (1560)	óleo sobre madeira / 133 x 100 cm	<i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique</i> , Bruxelas	[?]	abertura luminosa nas nuvens (A-D)	gruta com abertura circular (F)	alados (D)	antropozoomórficos não alados (E-F-H-I)
6	Broeck, Chrispijn van den	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre madeira / 65,5 x 52 cm	particular (<i>Im Kinsky Kunst Auktionen</i> , Viena, 2011)	São Miguel Arcanjo (espada e balança)	abertura luminosa nas nuvens (D)	portão e abismo com fogo (F)	alados (D-G)	antropozoomórficos e zoomórficos, alados ou não; animais (E-F-H-I)
7	Broeck, Chrispijn van den	O Juízo Final (1560)	óleo sobre madeira / 170 x 140 cm	particular (<i>Vanderkindere</i> , Bruxelas, 2011)	Anjo trombeteiro / construção com portal e fila de almas (purgatório?)	abertura nas nuvens, c/ turbilhão de almas (A-D)	labaredas e instrumentos de tortura (F)	alados (D-E-F-G-H-I)	antropozoomórficos não alados (H-I)
8	Broeck, Chrispijn van den	Juízo Final (1573)	óleo sobre madeira / 142,2 x 114,3 cm	particular (<i>Sotheby's</i> , Nova Iorque, 2002)	São Miguel Arcanjo? (sem atributos)	abertura luminosa nas nuvens (D)	depressão com fogo e aparelhos de tortura (F)	alados (D)	antropozoomórficos alados ou não (F-H-I)

9	Broeck, Crispijn van den (círculo de)	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre tela / 81,2 x 59,8 cm	particular (<i>Jackson's, Ceddar-Falls</i> , 2011)	[?] (personagem minúsculo)	abertura nas nuvens (D)	abismo com fogo, abaixo de uma força (F)	alados (D)	antropozoomórficos alados ou não; animais (D-E-F-G-H-I)
10	Brueghel, Jan, O Velho (Bruxelas 1568-1625 Antuérpia)	Juízo Final (1602)	óleo sobre cobre / 27,5 x 36 cm	<i>Statens Museum for Kunst</i> , Copenhagen	anjo trombeteiro / rochedo ao fundo	aberturas nas nuvens (A-D)	labaredas (F-I)	alados (D-G)	antropozoomórficos alados ou não (E-F-H-I)
11	Cleve, Joos van (Cleves c. 1485-1540/1541 Antuérpia)	O Juízo Final (c. 1520-1525)	óleo sobre madeira / 86,4 x 123,8 cm	<i>The Metropolitan Museum of Art</i> , Nova Iorque	São Miguel Arcanjo (espada em brasa)	não há	não há (há fogo entre os condenados)	não há	não há
12	Coxie, Raphael (Mechelen c. 1540-1616 Bruxelas)	O Juízo Final (c. 1588)	óleo sobre madeira / 298 x 363 cm	<i>Museum voor Schone Kunsten</i> , Ghent	São Miguel Arcanjo (espada)	abertura luminosa nas nuvens (D)	labaredas ao fundo (F)	alado (D)	antropozoomórficos e zoomórficos, não alados; animais (F-G-H-I)
13	Crayner, Gaspar de (Antuérpia c. 1582-1669 Gante)	O Juízo Final (1650)	[?]	<i>Yekaterinburg Museum of Fine Arts</i> , Yekaterinburg	anjo trombeteiro (São Miguel Arcanjo à direita, com escudo e raios?)	abertura luminosa nas nuvens (D)	precipício com fogo (F-I)	alados ou não (A-D)	antropozoomórficos não alados (E-F-I)
14	Eliasz., Nicolaes (Pickenoy) (Antuérpia 1588 – 1653/1656 Amsterdã)	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre tela / 1,88 x 1,92 m	<i>Museo de Bellas Artes</i> , Cádiz	anjo trombeteiro (abaixo luz e penumbra)	tunel em redemoinho de nuvens (A-D)	precipício na escuridão (F)	alados (A-D)	antropozoomórficos e zoomórficos, alados ou não (F-I)
15	Eliasz., Nicolaes (Pickenoy)	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre madeira / 103 x 106 cm	<i>Musée des Beaux-Arts</i> , Pau	não há / nuvens escuras ao fundo	penhasco (A-D)	precipício (I)	alados (D-E-G-H)	antropozoomórficos não alados (E-F-H-I)
16	Floris, Frans (Antuérpia c. 1516-1570)	Juízo Final (1565)	óleo sobre tela / 164 x 221 cm	<i>Kunsthistorisches Museum</i> , Viena	Justiça? (espada em brasa)	passagem entre nuvens (A)	precipício e gruta com fogo (C)	alados (A-D-G)	antropozoomórficos não alados (C-E-F-H-I)
17	Francken, Frans, O Jovem (Antuérpia 1581-1642)	Juízo Final (1609)	óleo sobre cobre / 51 x 37,5 cm	particular (<i>Old Masters Gallery</i> , Moscou)	anjo trombeteiro / cruz cercada de multidão de almas	nuvens em turbilhão (D)	portal, aparelhos de tortura e precipício com fogo (F-I)	alados (D-E-G-H)	antropozoomórficos não alados; animais (E-F-H-I)

18	Francken, Frans, O Jovem	O Juízo Final (1597-1616)	óleo sobre madeira / 32,5 x 46 cm	<i>Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth</i>	São Miguel Arcanjo (espada e balança)	abertura luminosa nas nuvens (A-D)	cidade em chamas com portal (F)	alados (D)	antropozoomórficos alados ou não; animais (E-F-I)
19	Francken, Frans, O Jovem	O Juízo Final (1606)	óleo sobre cobre / 67 x 52 cm	Particular (?)	São Miguel Arcanjo (espada e balança)	abertura luminosa nas nuvens (D)	cidade em chamas com portal e precipício (F-I)	alados (D-G)	antropozoomórficos alados ou não; animais (E-F-H-I)
20	Francken, Frans, O Jovem	O Dia do Julgamento (s/d)	óleo sobre madeira / 43,7 x 29,5 cm	particular (<i>Christie's</i> , Londres)	par de anjos com uma cruz luminosa (em uma abertura circular nas nuvens)	abertura luminosa nas nuvens (D)	cidade em chamas (F)	alados (D-E)	antropozoomórficos alados e não; animais (F-I)
21	Huys, Pieter (Antuérpia c. 1520-1581)	O Juízo Final (1554)	óleo sobre madeira / 133 x 100 cm	<i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique</i> , Bruxelas	[?] / rochedo ao fundo	túnel de luz (A)	cidade em chamas com portal (C-F)	não há?	Antropozoomórficos e zoomórficos, alados ou não; animais (D-E-F-G-H-I)
22	Huys, Pieter	O Juízo Final (c. 1555-1560)	óleo sobre madeira / 115 x 85,4 cm	<i>The Walters Art Museum</i> , Baltimore	São Miguel Arcanjo? / construção com portal (purgatório?)	penhasco (F)	cidade em chamas com portal (D)	alados (E-F)	antropozoomórficos e zoomórficos, alados ou não; animais (D-E-G-H-I)
23	Jordaens, Jacob (Antuérpia 1593-1678)	O Juízo Final (1653)	óleo sobre tela / 391 x 300 cm	<i>Musée du Louvre</i> , Paris	São Miguel Arcanjo (escudo e raios)	abertura nas nuvens, com turbilhão de almas (A-D)	precipício com fumaça e fogo, com turbilhão de almas (F-I)	alados (A-D-E-G)	antropozoomórficos e zoomórficos, não alados (F-I)
24	Mandijn, Jan (Haarlem c. 1490/1510-1550/1570 Antuérpia)	Juízo Final (c. 1550)	[?]	<i>Museum of Fine Arts</i> , Springfield, (MA)	[?] / túnel escuro ao fundo	túnel de luz nas nuvens (A)	cidade em chamas (C-F)	alados (A)	antropozoomórficos e zoomórficos, alados ou não; animais (D-E-F-G-H-I)

25	Pietersz., Aert (Amsterdã 1550-1612)	O Juízo Final (1611)	óleo sobre tela / 200 x 200 cm	<i>Rijksmuseum</i> , Amsterdã	mão de anjo apontada para o paraíso, entre par de anjos ao fundo, com lírio (esquerda) e espada (direita), anjo trombeteiro (acima) e alma (abaixo)	abertura atrás de nuvens (D)	escuridão (F)	alados (D-E-H)	antropozoomórficos alados ou não (F-I)
26	Pourbus, Pieter (Gouda c. 1523-1584 Bruges)	O Juízo Final (1551)	óleo sobre madeira / 228,5 x 181 cm	<i>Groeningemuseum</i> , Bruges	[?] / rochedo ou ilha ao fundo	abertura nas nuvens (D)	precipício com fumaça e fogo (F-I)	alados (D-E)	antropozoomórficos alados ou não (F-I)
27	Provost, Jan (Mons c. 1465-1529/1532 Bruges)	O Juízo Final (c. 1525)	óleo sobre madeira / 57,8 x 60,6 cm	<i>Detroit Institute of Arts</i> , Detroit	anjos trombeteiros	pórtico dourado, com São Pedro (D)	cabeça de animal com boca aberta e caldeira no interior (F-I)	alados (D-E-G-H)	zoomórficos não alados (F-I)
28	Provost, Jan	O Juízo Final (s/d)	óleo sobre madeira / 67,7 x 61,5 cm	<i>Hamburger Kunsthalle</i> , Hamburgo	anjo com alma em julgamento / pódio com orbe (<i>globus cruciger</i>), livro aberto etc.	pórtico de catedral (D)	grande abertura no chão com mandíbula (F-I)	alados (E-H)	zoomórficos não alados (I)
29	Rubens, Peter Paul (Siegen 1577-1640 Antuérpia)	O grande Juízo Final (1617)	óleo sobre tela / 608,5 x 463,5 cm	<i>Alte Pinakothek</i> , Munique	anjos trombeteiros / céu aberto	nuvens, turbilhão de almas (A-D)	precipício com labaredas (F-I)	alados (B-C-D-E-F)	antropozoomórficos não alados (F-I)
30	Voos, Cornelis de (Hulst c. 1584-1651 Antuérpia)	O Juízo Final (1600-1625)	[?]	<i>Statens Museum for Kunst</i> , Copenhague	anjo arqueiro	não há	não há	não há	não há

Quadro 3 – Correspondência topográfica entre componentes de uma natureza-morta (Quadro 1, n. 53: Martinus Nelliuss; Figura 4) e um Juízo Final (Quadro 2, n. 19: Frans Francken, o Jovem; Figura 29), ambos da primeira metade do século XVII dos Países Baixos (Figuras 30, 30a-i).

Área Coluna / Faixa	Natureza morta (Haia, 1644?) Martinus Nelliuss (coleção particular / Sotheby's, Amsterdã)	Juízo Final (Antuérpia, 1604) Frans Francken, o Jovem (coleção particular / Christie's, Nova Iorque)
A Esquerda / Superior	haste de cacho de uvas verdes, com folhas e gavinhas	Virgem Maria; Patriarcas; anjo trombeteiro; livro das boas ações; ramo de lírios brancos
	haste e folha de cacho de uvas vermelhas (ocupante principal da área D)	-
	borboleta <i>Pieris brassicae</i> (pousada em folha do cacho de uvas vermelhas)	[anjos psicopompos - área D]
	-	nuvens
B Central / Superior	cacho de uvas verdes	Cristo
	anel de metal	auréola solar em torno de Cristo
	laço azul	céu (Paraíso)
	hastes de cacho de uvas verdes, com gavinhas	anjos com símbolos da Paixão e livros das boas e más ações
-	nuvens; símbolos dos quatro Evangelistas	
C Direita / Superior	haste de cacho de uvas verdes, com folhas e gavinhas	São João Batista; apóstolos; anjo trombeteiro; livro das más ações; espada
	haste de cacho de uvas azuis (ocupante principal da área F)	-
	-	nuvens
D Esquerda / Mediana	amoras; cacho de uvas vermelhas; pedaço de laranja; nozes	abençoados em ascensão
	[borboleta <i>Pieris brassicae</i> - área A]	anjos psicopompos
	Bordo da tigela de porcelana (ocupante principal da área E)	-
E Central / Mediana	tigela de porcelana	São Miguel com espada e balança
	limão parcialmente descascado	ressurreto em julgamento
	uvas vermelhas; uvas azuis; noz; nêspers; amoras; marmelo; cone de papel (de um almanaque) com pimenta	ressurretos
	mosca	demônios
-	uvas verdes (ocupante principal da área D)	-
F Direita / Mediana	cacho de uvas azuis; amoras; laranja com folhas; ostra; grãos de pimenta	condenados em queda
	borboleta <i>Vanessa atalanta</i> (pousada em folha da laranja)	demônios (incl. tartaruga)
	-	construção em chamas; chamas
G Esquerda / Inferior	marmelo; caracol	abençoados
	toalha de mesa	nuvens
	franjas douradas da toalha de mesa	chamas;
	-	anjos psicopompos; ressurretos; solo
H Central / Inferior	peras; nêspers; amoras; noz aberta	ressurretos
	rato; mosca	demônios (incl. rato e macaco)
	franjas douradas da toalha de mesa	chamas
	tampo de mesa	solo
I Direita / Inferior	amoras; ostras	condenados em queda
	ângulo direito do tampo de mesa	beira do abismo
	-	demônios (incl. toupeira); construção em chamas; chamas; fumaça

Quadro 4 – Amostra de 11 pinturas não naturezas-mortas, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII, contendo representações de um par de borboletas, um Pieridae de cor clara e um Nymphalidae de cor escura, consideradas em oposição. Fichamento e levantamento dessas ocorrências.

N.	ARTISTA	TÍTULO (ANO)	SUORTE / DIMENSÕES	COLEÇÃO	GÊNERO OU TEMA	PIERIDAE	NYMPHALIDAE
1	Bloemaert, Abraham (Dordrecht 1566-1651 Utrecht)	Vertuno e Pomona (1620)	óleo sobre tela / 98 x 125 cm	particular (<i>Web Gallery of Art</i>)	Mitologia	<i>Pieris</i> sp. (2)	<i>V. atalanta?</i>
2	Bloemaert, Abraham	Cristo e a Samaritana (1624-1626)	óleo sobre tela / [?]	<i>Museum of Fine Arts, St. Petersburg (FL)</i>	Cristianismo	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
3	Bloemaert, Abraham	Teágenes e Caricléia (1626)	óleo sobre tela / 157,2 x 157,7 cm	<i>Mauritshuis Royal Picture Gallery, Haia</i>	Mitologia	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
4	Bloemaert, Abraham	Vênus e Adonis (1632)	óleo sobre tela / 134 x 191 cm	<i>Statens Museum for Kunst, Copenhague</i>	Mitologia	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
5	Haarlem, Cornelis Cornelisz. van (Haarlem 1562-1638)	A Queda do Homem ou Adão e Eva (1592)	óleo sobre tela / 273 x 220 cm	<i>Rijksmuseum, Amsterdã</i>	Cristianismo	<i>Pieris</i> sp.	<i>A. urticae</i>
6	Leyden, Aertgen Claesz. Van (Leiden c. 1498-1564), atr.	Tentação de Santo Antão (c. 1530)	óleo sobre madeira / 66 x 71 cm	<i>Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas</i>	Cristianismo	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
7	Maes, Nicolaes (Dordrecht 1634-1693 Amsterdã)	Retrato de um casal com uma criança (1655-1660)	óleo sobre tela / 220,3 cm x 190,7 cm	<i>Museum Boijmans van Beuningen, Roterdã</i>	Retrato	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
8	Metsu, Gabriël (Leiden 1629-1667 Amsterdã)	Senhora sentada à janela (c. 1661)	óleo sobre madeira / 27,6 x 22,5 cm	<i>Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque</i>	Cena de gênero	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
9	Metsu, Gabriël	Vendedor de aves (1662)	óleo sobre madeira / 61,5 cm x 45,5 cm	<i>Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister), Dresden</i>	Cena de gênero	<i>Pieris</i> sp.	<i>V. atalanta</i>
10	Spranger, Bartholomeus (Antuérpia 1546-1611 Praga)	Vênus e Adonis (c. 1587)	óleo sobre madeira / 135 x 109 cm	<i>Rijksmuseum, Amsterdã</i>	Mitologia	Pieridae	<i>V. atalanta</i>
11	Venne, Adriaen Pietersz. van de (Delft 1589-1662 Haia)	Príncipe Mauritz e Frederik Hendrik de Orange na feira de cavalos de Valkenburg (1618)	óleo sobre madeira / 54,2 x 133,5 cm	<i>Rijksmuseum, Amsterdã</i>	Alegoria histórica	Pieridae	Nymphalidae

TABELAS

Tabela 1 – Lista de atribuições em nível de gênero e espécie relativa às representações de borboletas Pieridae e Nymphalidae ocorrentes na amostra de 100 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII reunida para este estudo, com a indicação do número de pinturas em que aparecem, número total de representações para cada entidade, com a discriminação das vistas representadas, lateral (L), dorsal (D) e ventral (V), além da indicação do número de pinturas onde foram consideradas em oposição.

TÁXON	PINTURAS	REPRESENTAÇÕES	L	D	V	OPOSIÇÃO
PIERIDAE	100	114	106	8	0	90 (85L, 5D)
<i>Anthocharis cardamines</i>	30	32	32	0	0	26 (L)*
<i>Aporia crataegi</i>	3	3	3	0	0	2 (L)
<i>Colias</i> sp.	1	1	1	0	0	0
<i>Gonepteryx rhamni</i>	7	7	6	1	0	6 (5L, 1D)
<i>Pieris</i> sp.	67	71	65	6	0	56 (52L, 4D)
NYMPHALIDAE	100	124	92	31	1	90 (73L, 16D, 1V)
<i>Argynnis</i> sp.	1	1	1	0	0	0
<i>Aglais urticae</i>	16	16	8	8	0	9 (5L, 4D)
<i>Euphydryas</i> sp.	1	1	1	0	0	1 (L)
<i>Hipparchia</i> sp.	1	1	1	0	0	0
<i>Inachis io</i>	17	17	2	15	0	8 (2L, 6D)
<i>Issoria lathonia</i>	2	2	2	0	0	1 (L)
<i>Nymphalis antiopa</i>	1	1	0	1	0	0
<i>N. c-album</i>	1	1	1	0	0	1 (L)
<i>N. polychloros</i>	2	2	2	0	0	0
<i>Vanessa atalanta</i>	74	75	67	7	1	66 (59L, 6D, 1V)
<i>V. cardui</i>	7	7	7	0	0	4 (L)

* Incluindo a representação de um casal em cópula.

Tabela 2 – Número de oposições, par a par e totais, entre distintas representações de borboletas Pieridae e Nymphalidae de um subtotal de 90 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII da amostra reunida para este estudo.

	<i>A. cardamines</i>	<i>Aporia</i> sp.	<i>G. rhamnii</i>	<i>Pieris</i> sp.	Totais
<i>A. urticae</i>	1	0	0	8	9
<i>Euphydryas</i> sp.	0	0	0	1	1
<i>I. io</i>	4	0	2	2	8
<i>I. lathonia</i>	1	0	0	0	1
<i>N. c-album</i>	0	1	0	0	1
<i>V. atalanta</i>	18	1	4	43	66
<i>V. cardui</i>	2	0	0	2	4
Totais	26	2	6	56	90

Tabela 3 – Dados básicos e resultados de nove provas de χ^2 aplicadas a partir de tabelas de contingência, com a consideração das distribuições observadas e a esperadas de representações de pierídeos, ninfalídeos e dos totais de borboletas (P + N) em áreas pictóricas de 90 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII. N.total – número total de representações; N.categ. – número de categorias topográficas; N.repr. – número de representações esperadas por categoria; *gl* – graus de liberdade; H_0 – Hipótese nula.

Prova	Aplicação	Táxon	N.total	N.categ.	N.esp.	χ^2	<i>gl</i>	Probabilidade	H_0
1	subáreas	Pieridae	90	9	10	32,6	8	< 0,001	Rejeitar
2	subáreas	Nymphalidae	90	9	10	48,0	8	< 0,001	Rejeitar
3	subáreas	P + N	180	9	20	22,0	8	0,01-0,001	Rejeitar
4	faixas	Pieridae	90	3	30	2,232	2	0,50-0,30	Aceitar
5	faixas	Nymphalidae	90	3	30	2,866	2	0,30-0,20	Aceitar
6	faixas	P+N	180	3	60	1,734	2	0,50-0,30	Aceitar
7	colunas	Pieridae	90	3	30	24,799	2	< 0,001	Rejeitar
8	colunas	Nymphalidae	90	3	30	36,467	2	< 0,001	Rejeitar
9	colunas	P+N	180	3	60	12,234	2	< 0,001	Rejeitar

FIGURAS



Figura 1 – Joris van Son (Antuérpia 1623-1667), “Três *putti* com símbolos de *Vanitas* sobre um cartucho decorado” (s/d, óleo sobre tela, 94 x 73 cm). Coleção particular/ *Lempertz*, Colônia (imagem *Lempertz*, Colônia; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Imagem com indicação de divisão da área pictórica em nove subáreas (A a I) aplicada nas pinturas estudadas para viabilizar o registro topográfico de borboletas e outros itens avaliados. As representações das borboletas consideradas em oposição *Pieris* sp. (Pieridae) e *Vanessa atalanta* (Nymphalidae), nas subáreas D e F, respectivamente, encontram-se circundadas.



Figura 2 – Daniel Seghers (Antuérpia 1590-1661), “Flores em um vaso de vidro” (c. 1640, óleo sobre tela, 41 x 33,5 cm). Coleção particular / *Christie, Manson & Woods*, Londres (imagem reproduzida de Hairs, 1998, p. 128; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas consideradas em oposição *Pieris* sp. e *Vanessa atalanta* encontram-se circundadas.



Figura 3 – Jan van Kessel (Antuérpia 1626-1679), “Guirlanda de flores com a sagrada família” (s/d, óleo sobre tela, 69 x 83 cm). Musée Curtius, Liège (imagem *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas consideradas em oposição *Pieris* sp. e *Vanessa atalanta*, além de *Aglais urticae* (de asas abertas), encontram-se circundadas.



Figura 4 – Martinus Nellijs (ativo em 1669-1719 Haia), “Natureza-morta com uvas, nozes, um limão semi-descascado e amoras em uma tigela de porcelana *Wan-Li*, com um camundongo, borboletas e outros objetos” (1644?, óleo sobre tela, 67,7 x 54,3 cm). Coleção particular / *Sotheby's*, Amsterdã (imagem cortesia da *Sotheby's*, Amsterdã; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas consideradas em oposição *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta* encontram-se circundadas.



Figura 5 – Jan Davidsz. de Heem (Utrecht c. 1606-1683 Antuérpia), “Natureza-morta com flores em um vaso de vidro e frutas” (c. 1665, óleo sobre tela, 53,4 x 41 cm). *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madri (imagem *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas consideradas em oposição *Anthocharis cardamines* e *Vanessa atalanta* encontram-se circundadas.



Figura 6 – Otto Marseus van Schrieck (Nijmegen c. 1613-1678 Amsterdã), “Cardo com lagarto, cobra e borboletas” (1664, óleo sobre tela, 76 x 57,5 cm). *Musée Fabre*, Montpellier (imagem *Wikimedia Commons*, *Creative Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). A representação do casal em cópula de *Pieris brassicae* encontra-se circundada.

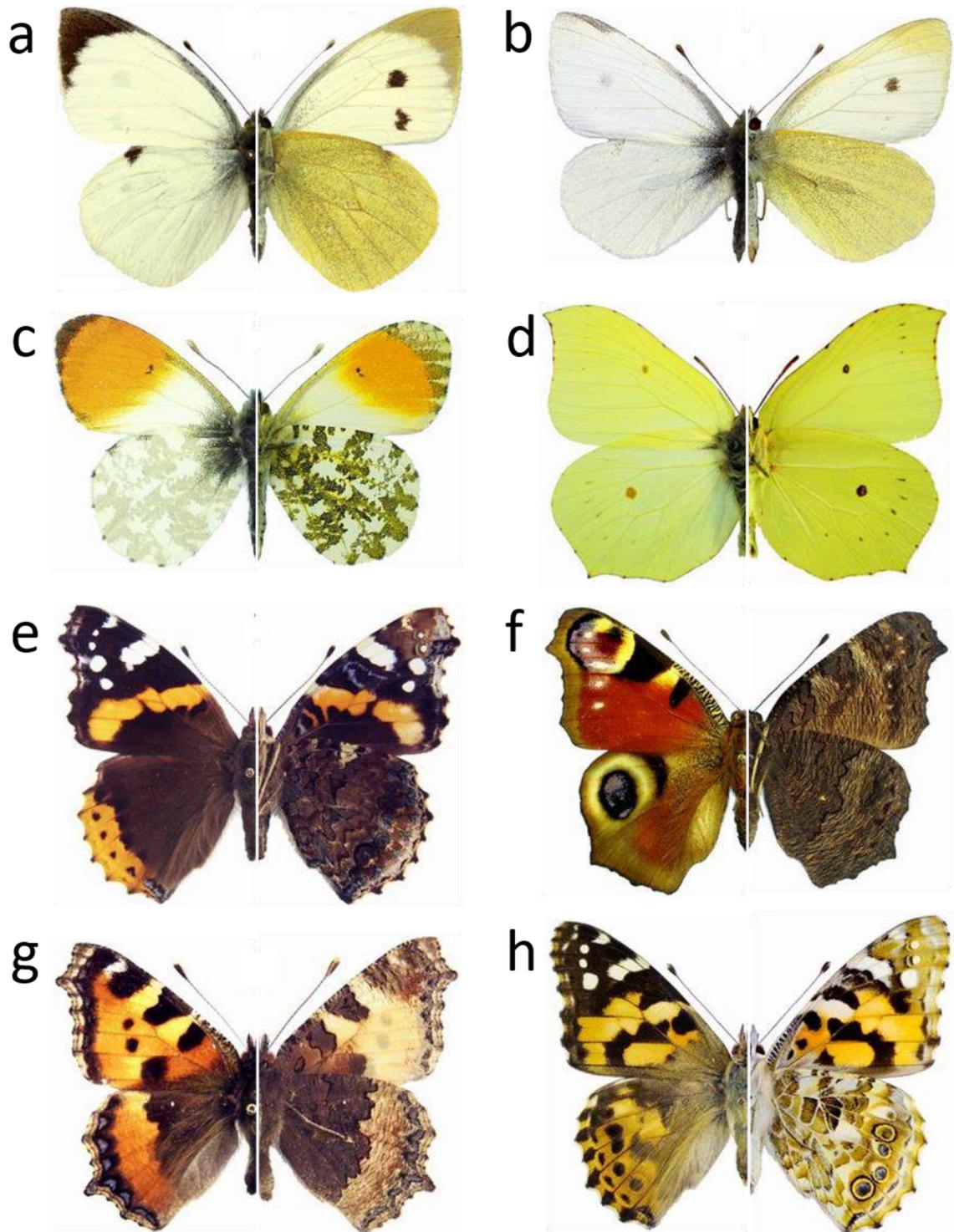


Figura 7 – Borboletas mais representadas na amostra de 100 naturezas-mortas dos Países Baixos do século XVII: a. *Pieris brassicae* (L.), borboleta-branca-da-couve; b. *Pieris rapae* (L.), borboleta-pequena-da-couve; c. *Anthocharis cardamines* (L.), borboleta-aurora; d. *Gonepteryx rhamni* (L.), borboleta-limão; e. *Vanessa atalanta* (L.), almirante-vermelho; f. *Inachis io* (L.), borboleta-pavão; g. *Aglais urticae* (L.), borboleta-da-urtiga; h. *Vanessa cardui* (L.), borboleta-dos-cardos. Vistas dorsal e ventral das asas do lado esquerdo de exemplares machos (imagens originais Josef Dvořák / BioLib Biological Library / <<http://www.biolib.cz/en/galleryuser/?uid=394>>; uso não comercial, acadêmico, das reproduções).

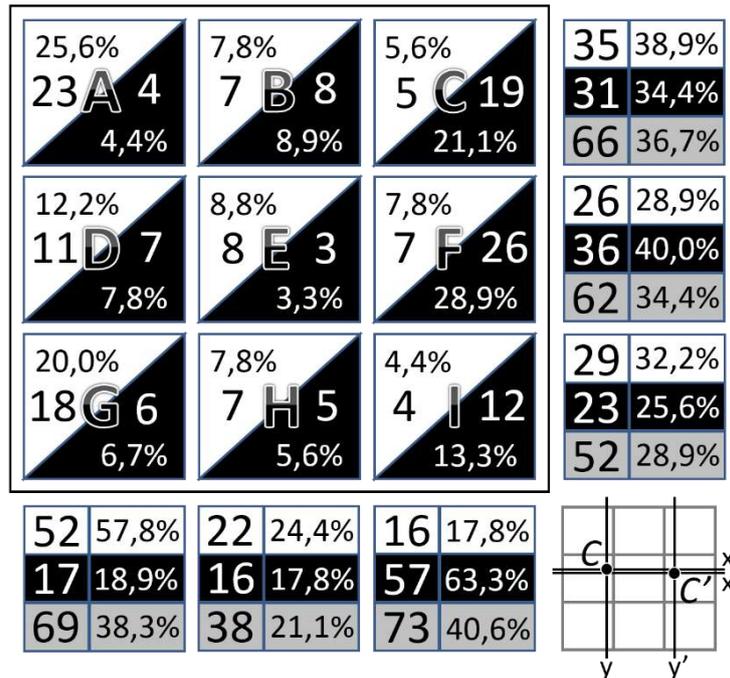


Figura 8 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de borboletas das famílias Pieridae (n: 90, fundo branco) e Nymphalidae (n: 90, fundo preto) sobre as nove subáreas discriminadas da área pictórica de 90 pinturas de naturezas-mortas de formato quadrangular, consideradas a incluir antagonismos entre pares compostos por uma borboleta de cada família (total n=180, fundo cinza). As caixas da direita e inferiores correspondem a soma e percentagens aproximadas das fileiras (superior A+B+C, mediana D+E+F, inferior G+H+I) e colunas (esquerda A+D+G, central B+E+H, direita C+F+I), respectivamente. O gráfico localizado no ângulo inferior direito indica a posição dos centroides relativos às distribuições das representações de Pieridae (C) e Nymphalidae (C'), posicionadas nas subáreas D e F, respectivamente.



Figura 9 – Exemplos de *Vanessa atalanta* alimentando-se do sumo de frutos apodrecidos em um jardim em Utrecht, Países Baixos (imagem *Animal States* / Fritz Haeg / <<http://www.fritzhaeg.com/garden/initiatives/animalestates/animals/red-admiral-butterfly.html>>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 10 – Exemplar de *Nymphalis c-album* pousado sobre o focinho de uma raposa recém-morta, próximo ao Rio Isonzo, Gorizia, Itália (imagem *The Purple Empire* / Simon Kovacic / <<http://apaturairis.blogspot.com.br/2013/01/lesser-purple-emperors-on-former-fox.html>>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

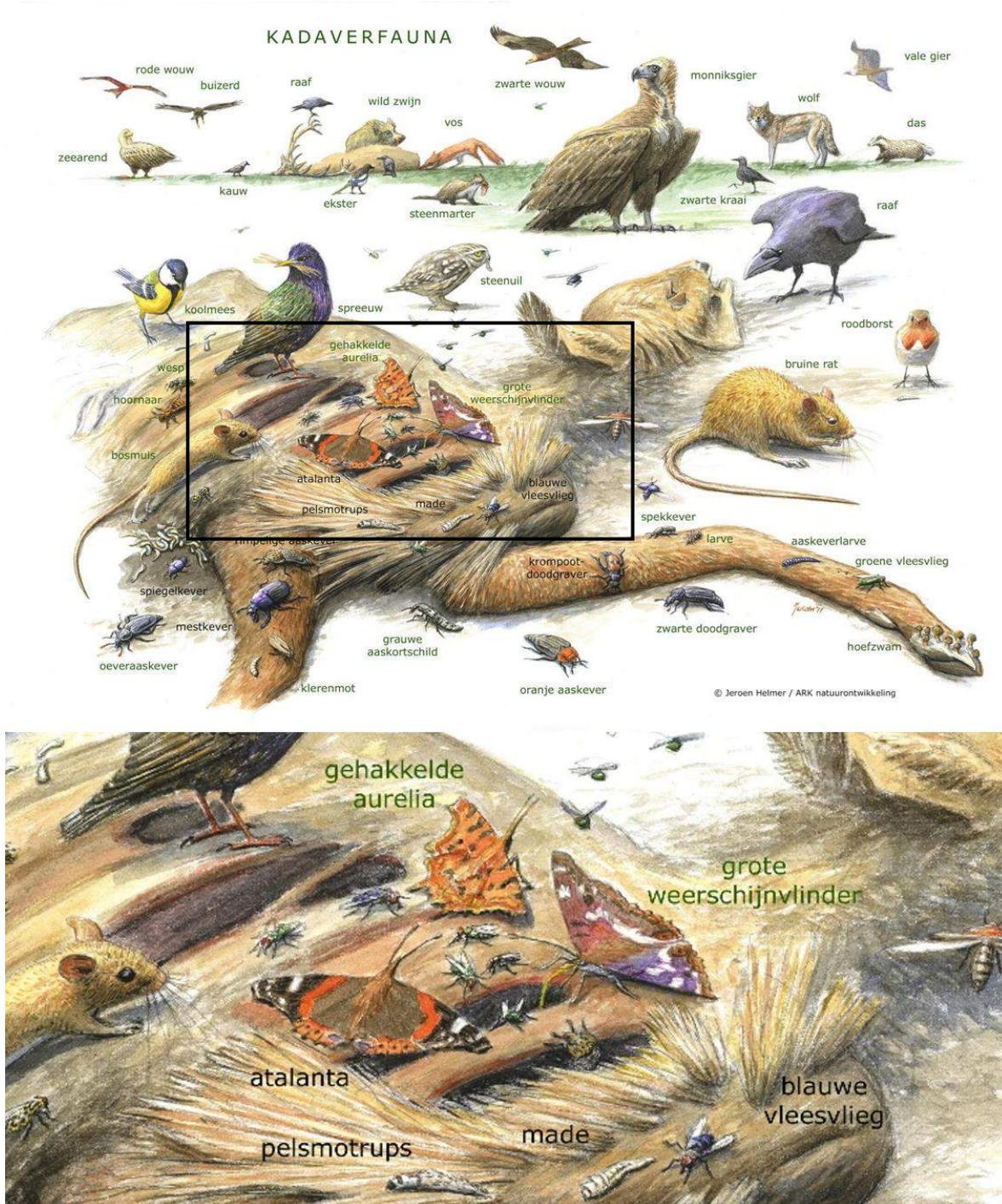


Figura 11 – Ilustração “Kadaverfauna” (“Fauna cadavérica”) integrante do folder e da brochura de divulgação científica “Dood doet Leven: Ruimte voor aaseters” (“A morte dá a vida: oportunidade para os decompositores”), ARK Natuurontwikkeling (Nijmegen, 2012-2015). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada, onde borboletas ninfalídeas, incluindo *Vanessa atalanta* e *Nymphalis c-album*, são indicadas como visitantes corriqueiros de carcaças de animais nos Países Baixos (imagem ARK Natuurontwikkeling, Jeroen Helmer / <<https://www.ark.eu/natuurontwikkeling/natuurlijke-processen/dood-doet-leven/ddl-circle-life>>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 12 – Georg Flegel (Olomouc 1566-1638 Frankfurt), “Natureza-morta com papagaio” (c. 1630, óleo sobre tela, 78 x 67 cm). *Altepinakothek*, Munique (imagem *Wikipedia*, *Web Gallery of Art* - WGA; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). A representação da borboleta *Inachis io* encontra-se circundada.



Figura 13 – Balthasar van der Ast (Middelburg 1593/94-1657 Delft). “Natureza-morta com conchas” (c. 1640, óleo sobre madeira, 30 x 47 cm). *Museum Boijmans van Beuningen*, Roterdã (imagem *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução / A. L. Carvalho, original). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada, onde está disposta a representação da borboleta *Inachis io*.



Figura 14 – Roemer Visscher (Amsterdã 1547-1620). *Sinnepoppen* (1614), emblema IV *Tis misselijck waer een geck zijn gelt aen leijt* (“É espantoso o que um tolo pode fazer de seu dinheiro”) (imagem reproduzida de Brummel, 1948, p. 4; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 15 – Roemer Visscher (Amsterdã 1547-1620). *Sinnepoppen* (1614), emblema V *Een dwaes en zijn gelt zijn haestghescheijden* (“Um tolo e seu dinheiro logo se separam”) (imagem reproduzida de Brummel, 1948, p. 5; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 16 – Adriaen Coorte (Middelburg c. 1665-1707). “Natureza-morta com borboleta [mariposa], abricós, cerejas e castanha” (1685, óleo sobre tela, 40,6 x 34,9 cm). Coleção particular / Sotheby’s, Nova Iorque (imagem *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). A representação da mariposa *Arctia caja* encontra-se circundada.

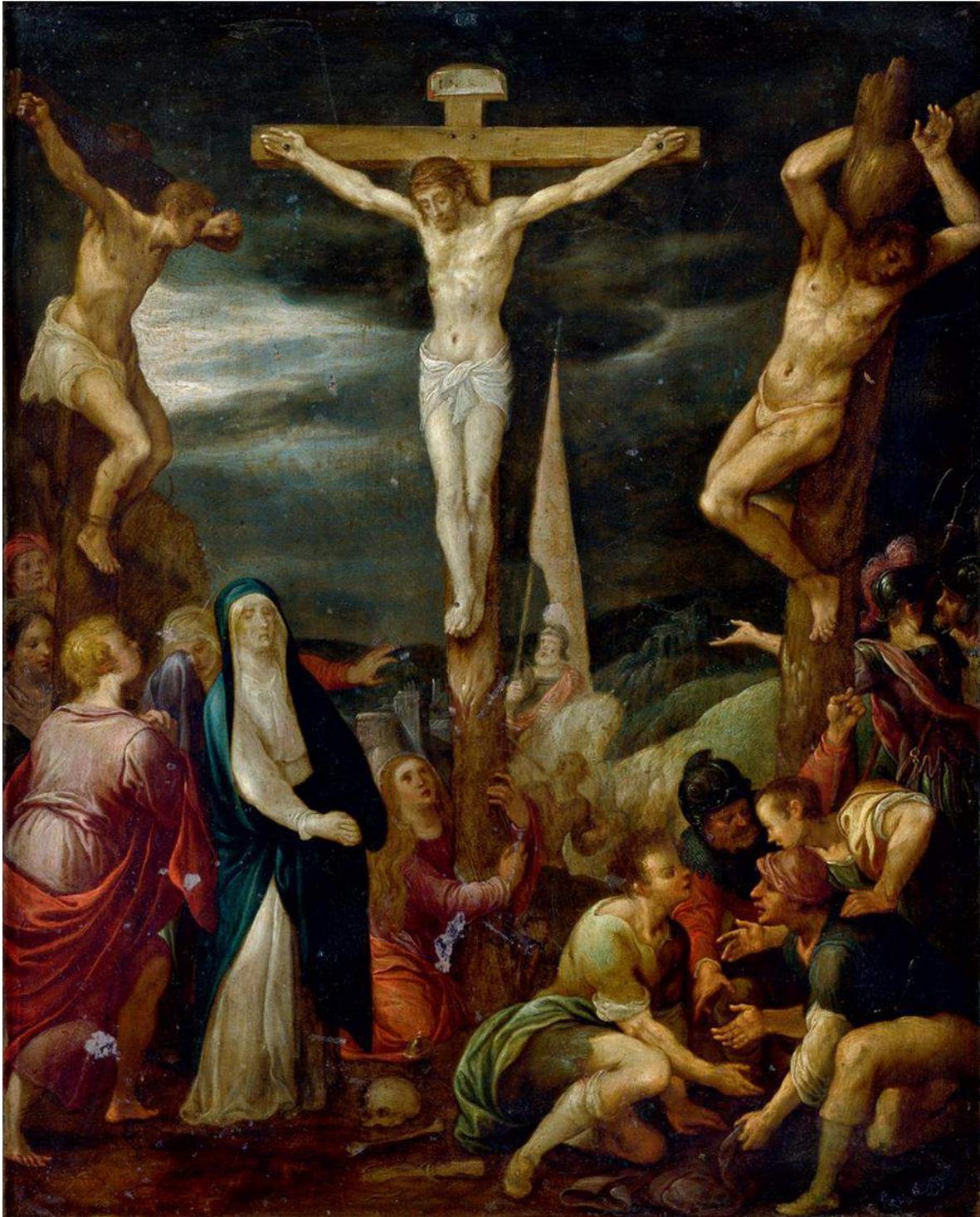


Figura 17 – Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), “A Crucifixão de Cristo” (s/d, óleo sobre cobre, 34,5 x 27 cm). Coleção particular / *Galerie Bassenge*, Berlim (imagem *The Saleroom* / <<https://cdn.globalauctionplatform.com/11441bff-5e5c-48ec-9a38-a48b00c461d8/90bee503-c206-4153-a482-a48b00d38332/original.jpg>>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

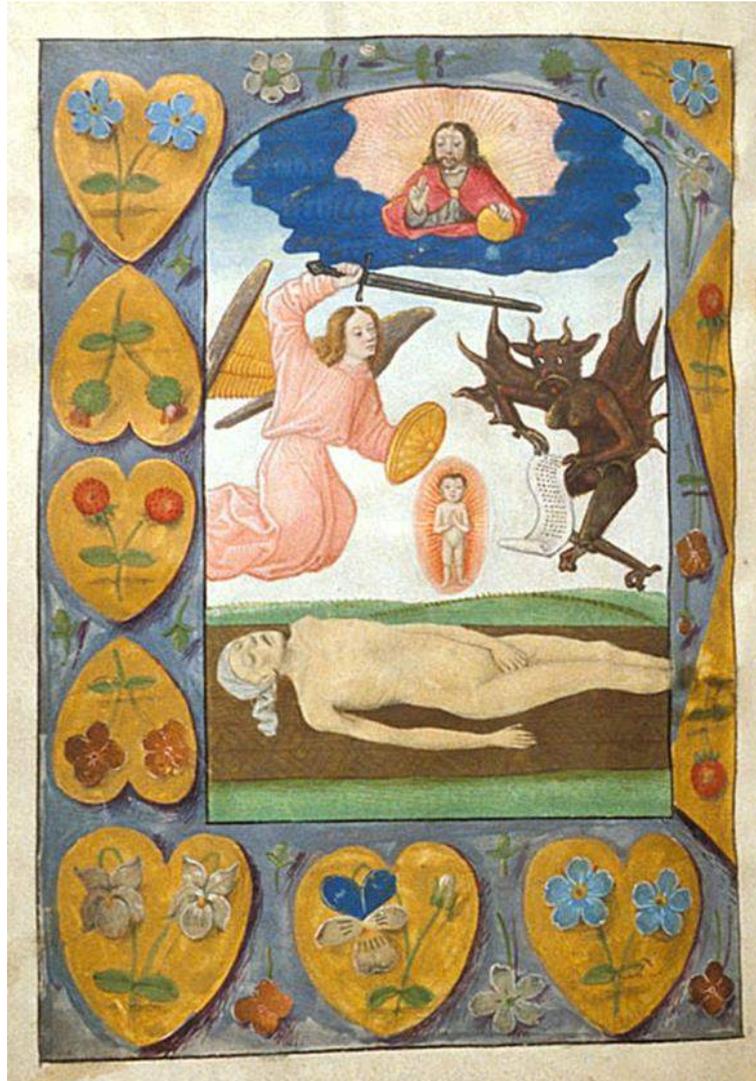


Figura 18 – Livro das Horas, uso de Sarum (ou Livro das Horas de Ana Bolena) (Bruges, c. 1500), miniatura “Batalha por uma alma com Deus acima no Céu” (King’s 9, f. 212v). *British Library*, Londres (imagem *Catalogue of Illuminated Manuscripts, British Library*, Londres; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 19 – Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607-1681 Roterdã), “Um sabá da bruxa” (c. 1650, óleo sobre madeira, 54,3 x 78,2 cm). *Art Institute of Chicago*, Chicago (imagem *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 20 – Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607-1681 Roterdã), “Orfeu e Eurídice no inferno” (s/d, óleo sobre painel, 41,2 x 33,7 cm). *Musée Magnin*, Dijon (imagem *Réunion des musées nationaux*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 21 – Johannes Vermeer (Delft 1632-1675). “Mulher segurando uma balança” (1662-1663, óleo sobre tela, 42,5 cm × 38 cm). *National Gallery of Art, Washington* (imagem *Wikimedia Commons / Google Art Project*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

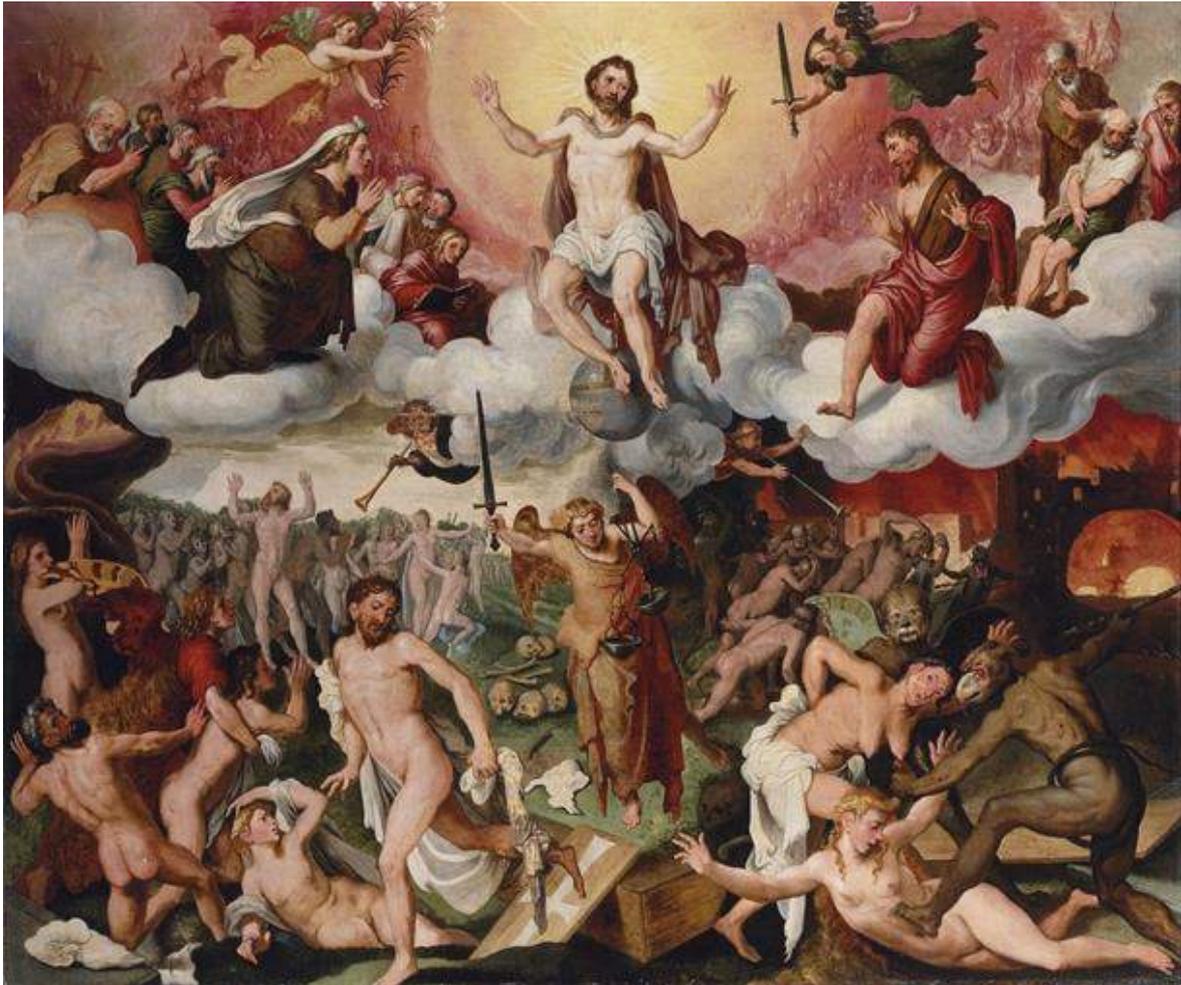


Figura 22 – Pieter Aertsen (Amsterdã c. 1508-1575). “O Juízo Final” (s/d, óleo sobre madeira, 148,6 x 127 cm). Coleção particular / *Christie’s*, Londres (imagem *Christie’s*, Londres; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

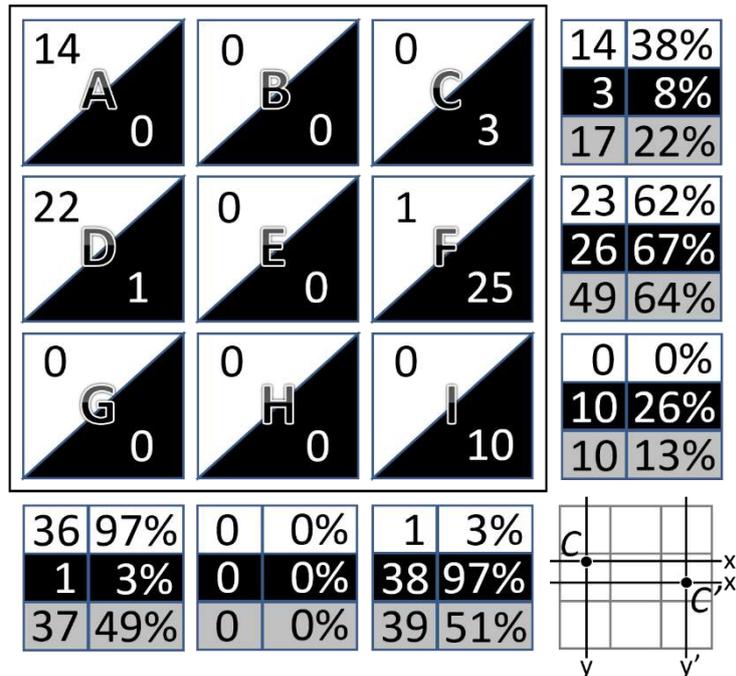


Figura 23 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de acessos ao paraíso (n: 37, fundo branco) e ao inferno (n: 39, fundo preto), sobre as nove subáreas discriminadas de 30 pinturas de Júízo Final de formato quadrangular, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII (total n: 76, fundo cinza). As caixas da direita e inferiores correspondem a soma e percentagens aproximadas das fileiras (superior A+B+C, mediana D+E+F, inferior G+H+I) e colunas (esquerda A+D+G, central B+E+H, direita C+F+I), respectivamente. O gráfico localizado no ângulo inferior direito indica a posição dos centroides relativos às distribuições das representações de acessos ao paraíso (C) e ao inferno (C'), posicionadas nas subáreas D e F, respectivamente.

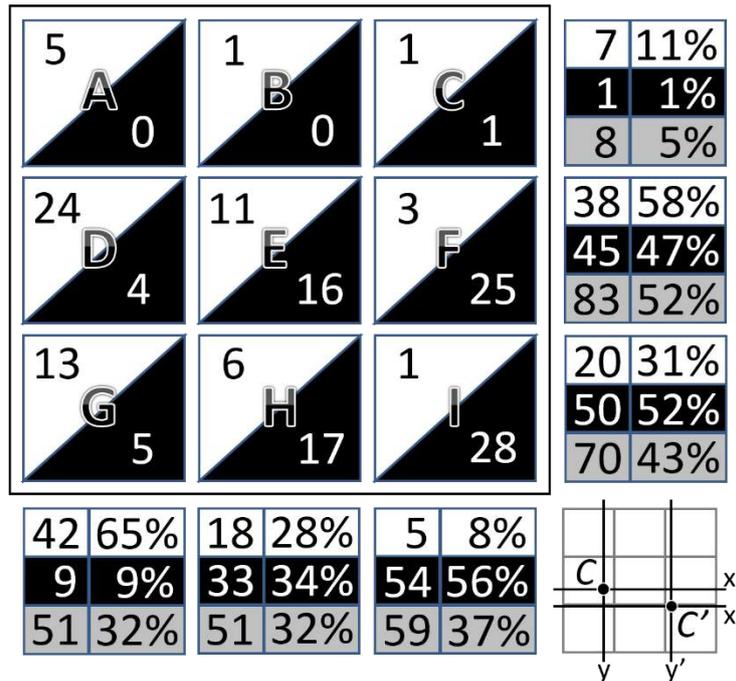


Figura 24 – Tabela pictórica com a disposição de dados quantitativos do registro topográfico de representações de anjos (n: 65, fundo branco) e demônios (n: 96, fundo preto) psicopompos, sobre as nove subáreas discriminadas de 30 pinturas de Juízo Final de formato quadrangular, produzidas nos Países Baixos entre os séculos XVI e XVII (total n: 161, fundo cinza). As caixas da direita e inferiores correspondem a soma e percentagens aproximadas das fileiras (superior A+B+C, mediana D+E+F, inferior G+H+I) e colunas (esquerda A+D+G, central B+E+H, direita C+F+I), respectivamente. O gráfico localizado no ângulo inferior direito indica a posição dos centroides relativos às distribuições das representações de anjos (C) e demônios (C'), posicionadas nas subáreas D e F, respectivamente.

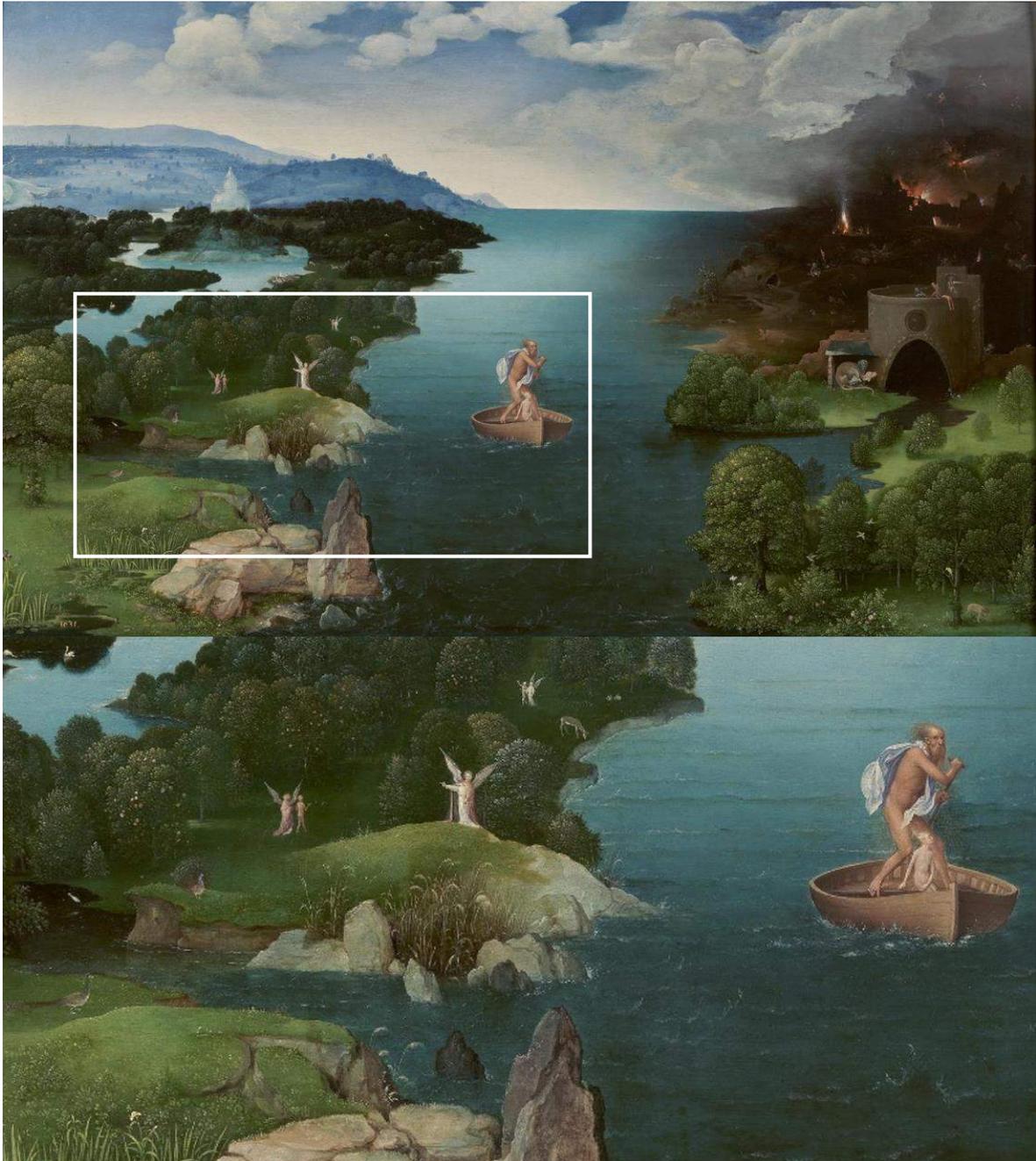


Figura 25 – Joachim Patinir (Dinant 1480-1524 Antuérpia). “A travessia do Rio Estige” (1520-1524, óleo sobre madeira, 64 x 103 cm). *Museo del Prado*, Madri (imagem *Museo del Prado*, Madri; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada.



Figura 26 – Frans Floris (Antuérpia 1517-1570). “Alegoria da Trindade” (1562, óleo sobre madeira, 1,65 x 2,30 m). *Musée du Louvre*, Paris (imagem A. L. Carvalho, original). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada.



Figura 27 – Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft 1589-1662 Haia). “Pesca de Almas” (1614, óleo sobre madeira, 98,5 x 187, 8 cm). *Rijksmuseum*, Amsterdã (imagem *Rijksmuseum*, Amsterdã; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada.



Figura 28 – Otto Octavius van Veen (Leiden c. 1556-1629 Bruxelas), “O Soldado de Cristo” (“*Miles Christianus*”) (1609-1629, óleo sobre tela, 159 x 117 cm). Coleção particular / Van Ham Kunstauktionen, Colônia (imagem Koller, Zurique; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).



Figura 29 – Frans Francken, o Jovem (Antuérpia 1581-1642), “Juízo Final” (1606, óleo sobre cobre, 67,2 x 52 cm). Coleção particular / *Christie’s*, Nova Iorque (imagem *Wikimedia Commons*, *Web Gallery of Art*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

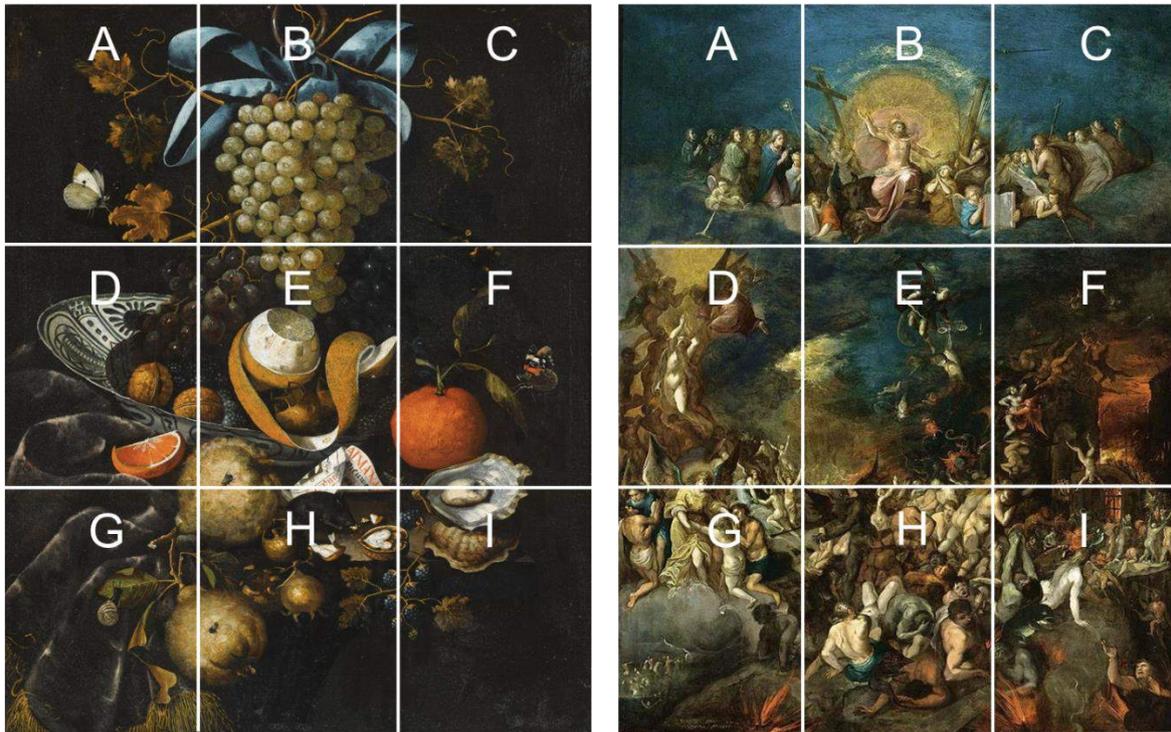


Figura 30 – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, com indicação de divisão das áreas pictóricas em nove subáreas (A a I).

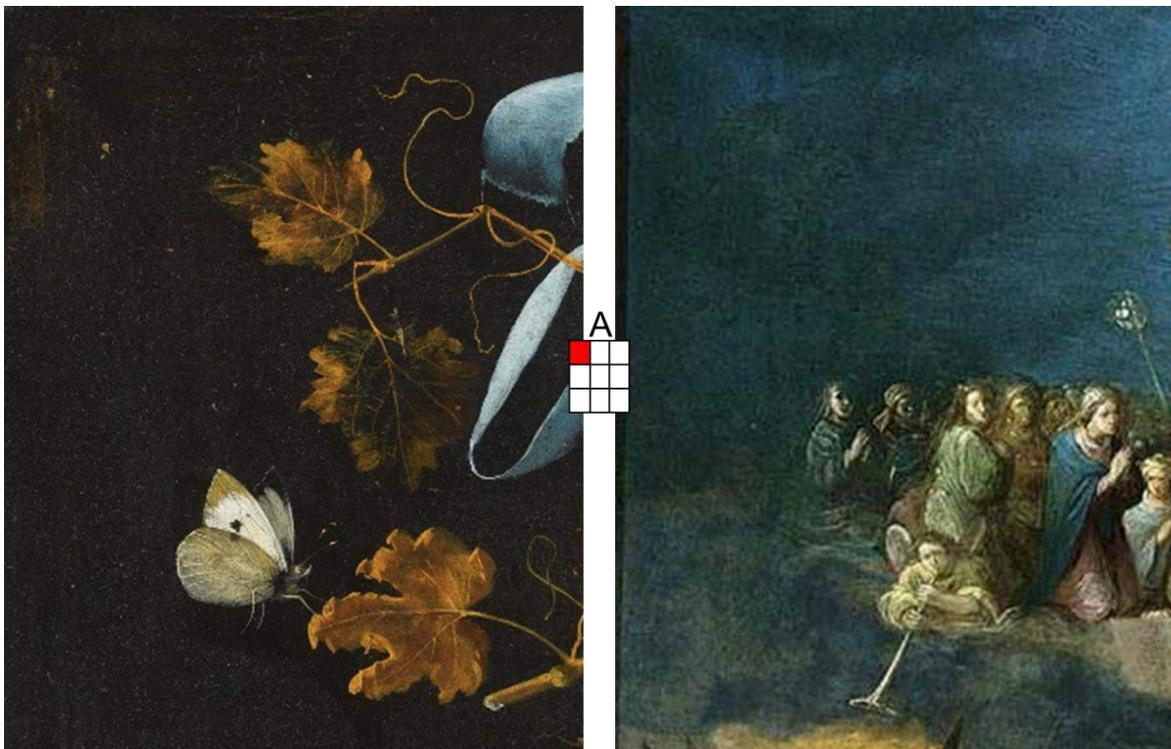


Figura 30a – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “A”.

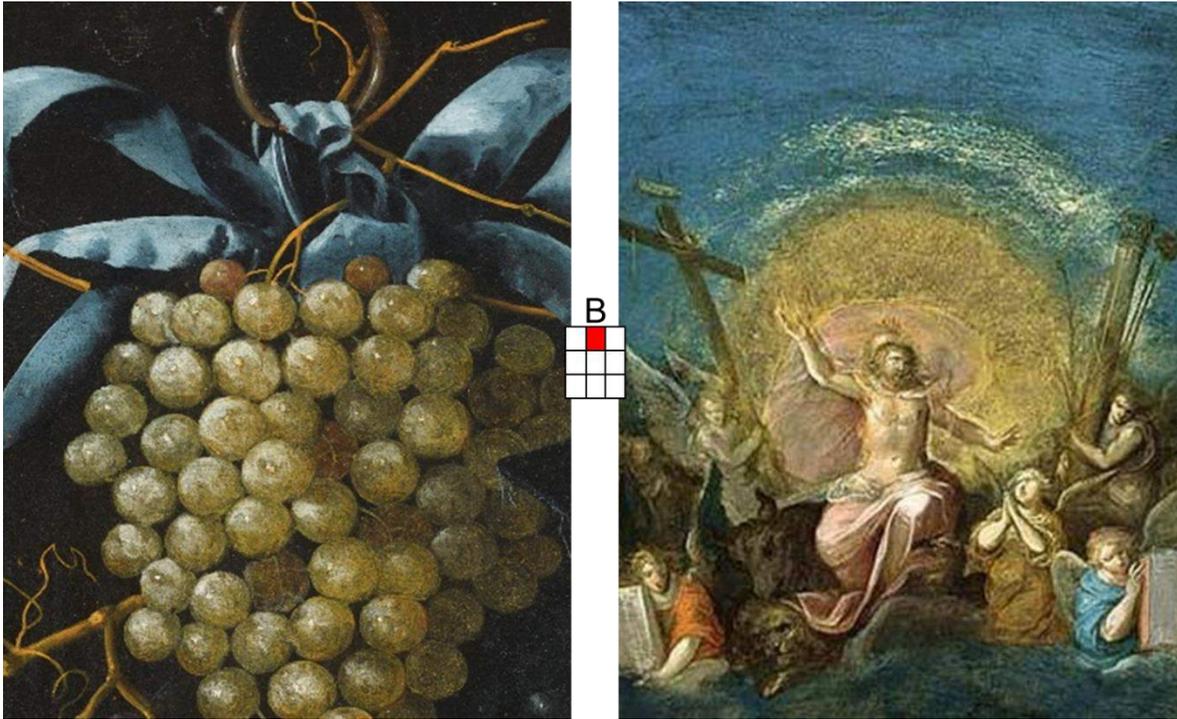


Figura 30b – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “B”.

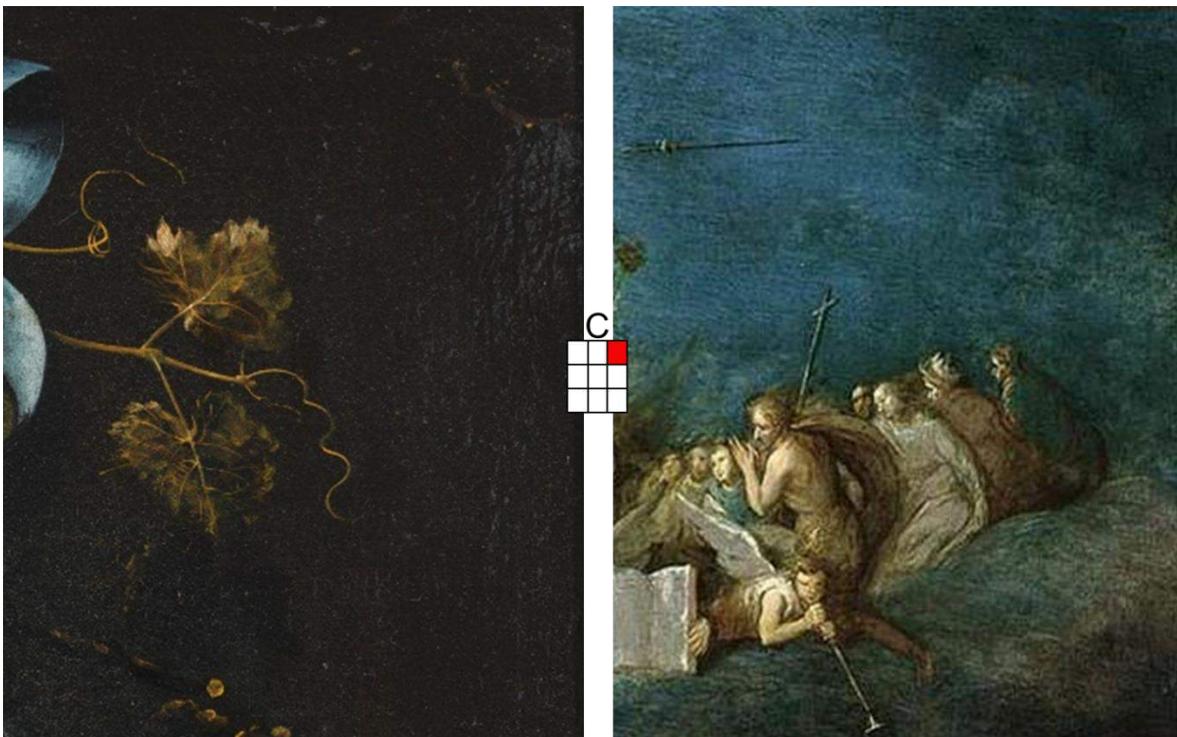


Figura 30c – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “C”.



Figura 30d – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “D”.

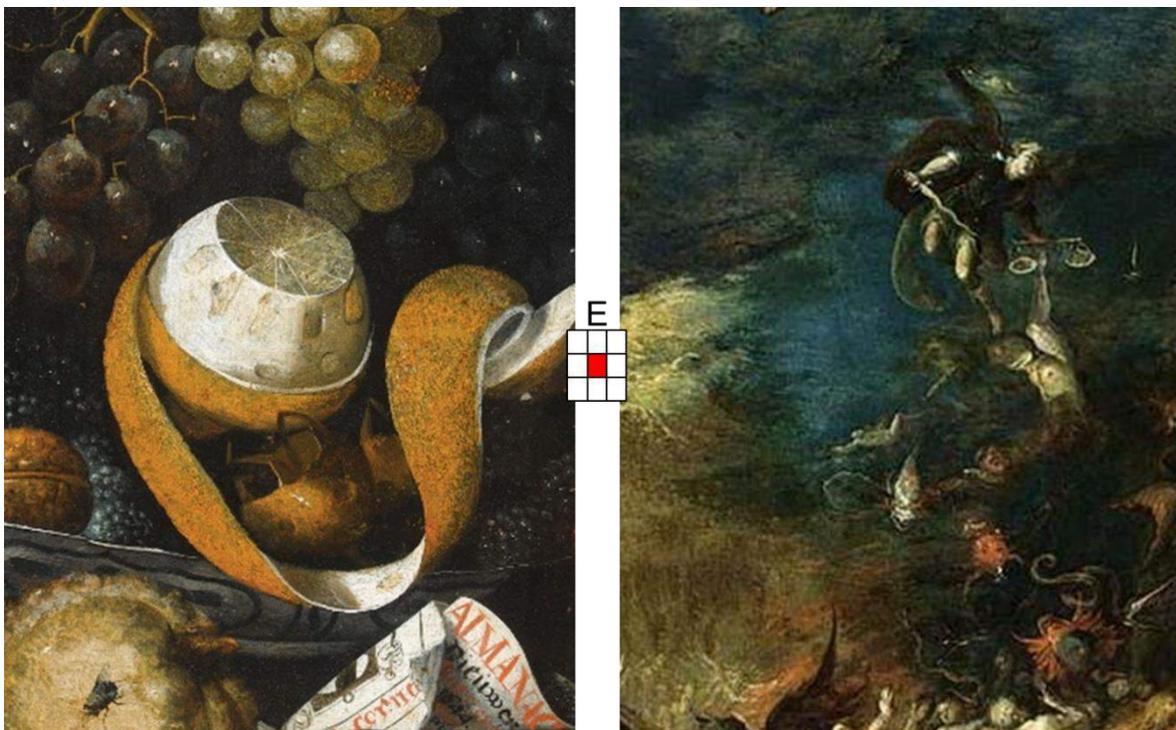


Figura 30e – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “E”.



Figura 30f – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “F”.

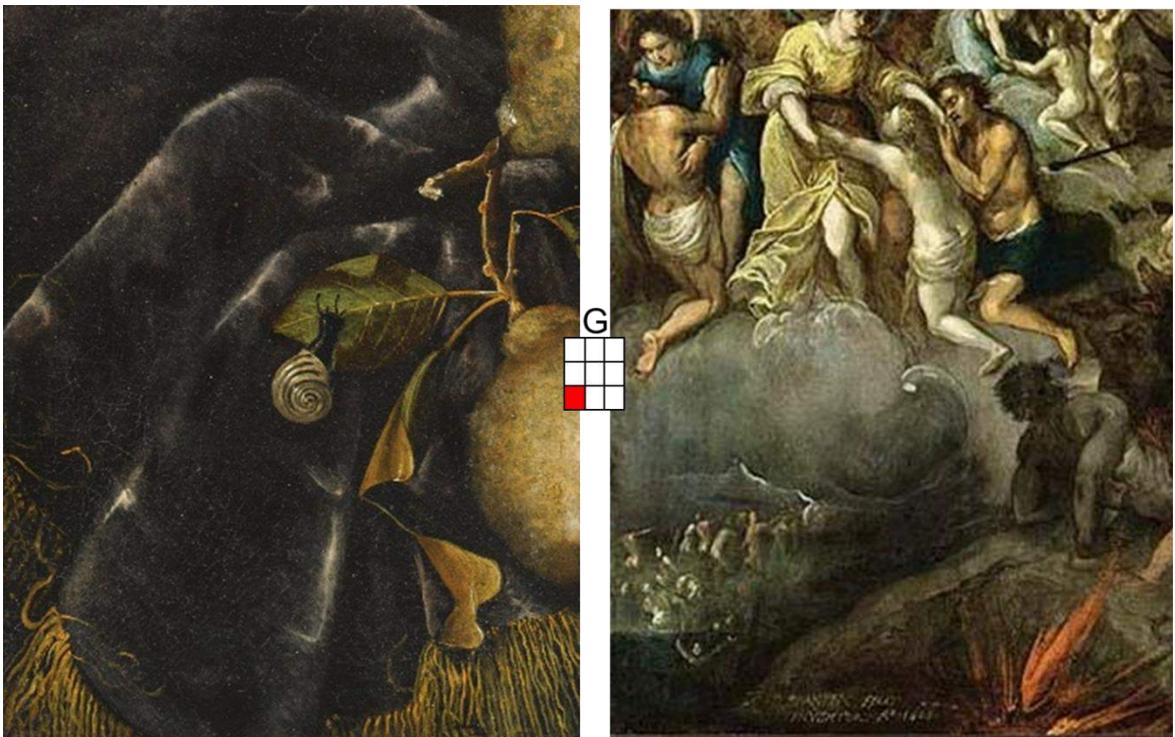


Figura 30g – Martinus Nelli, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “G”.

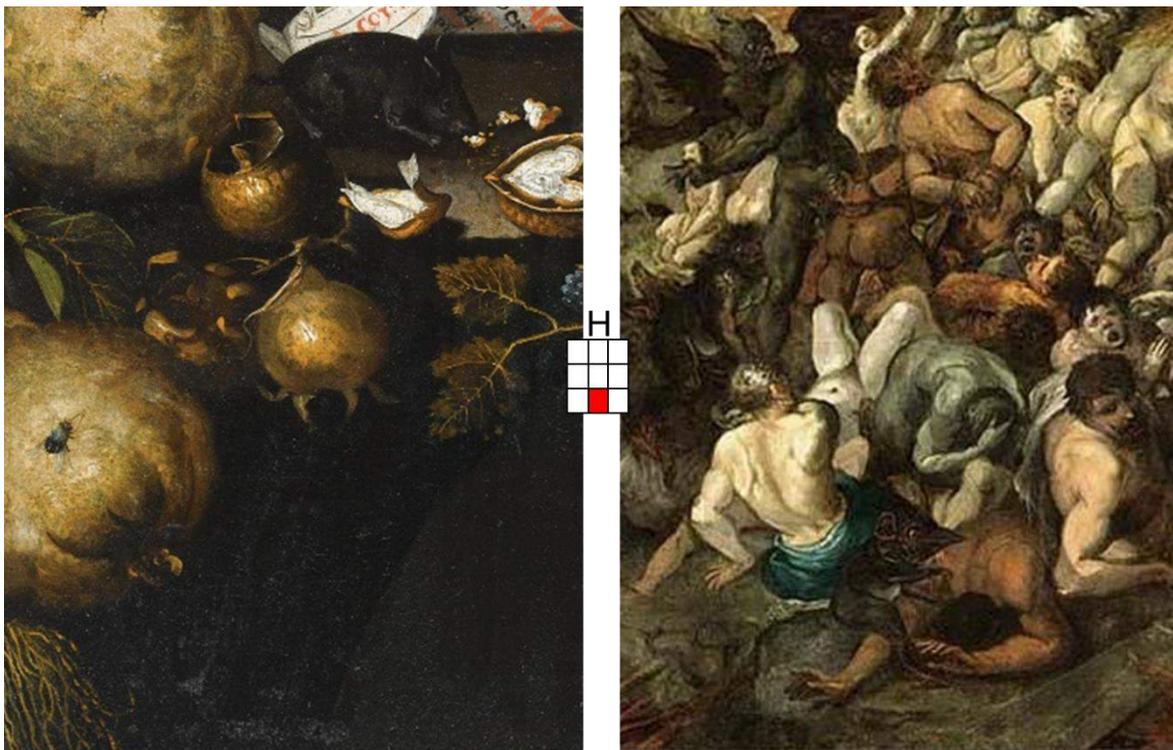


Figura 30h – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “H”.

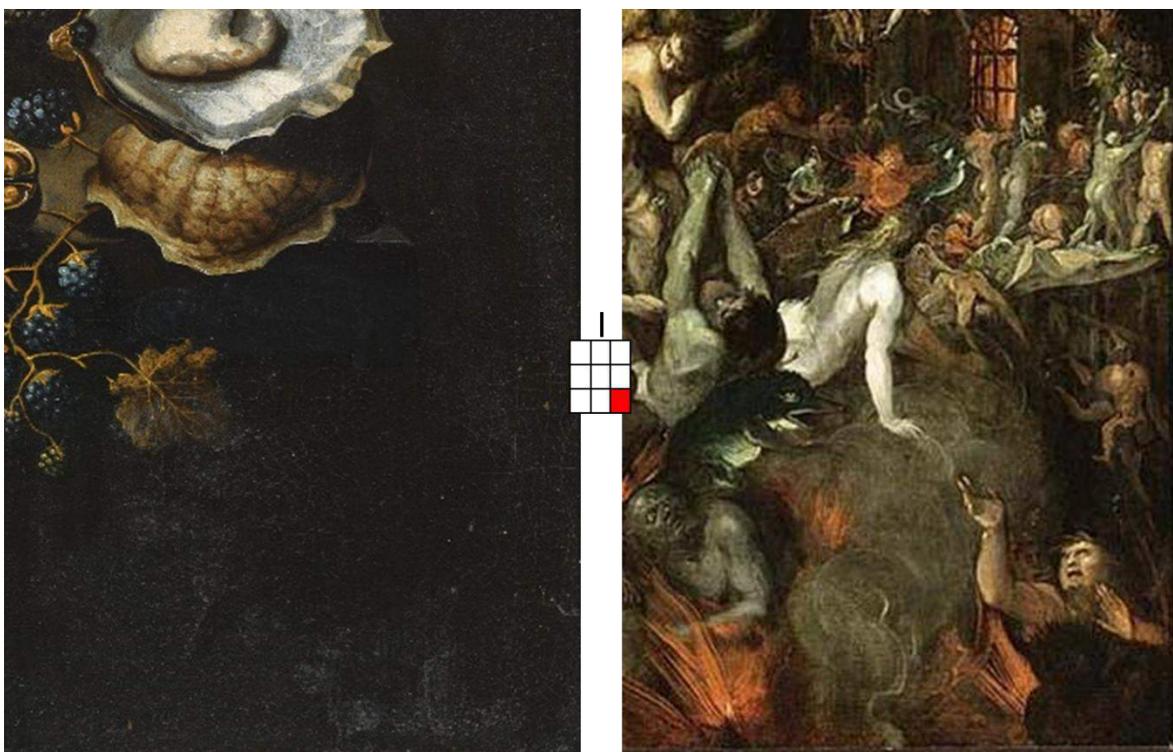


Figura 30i – Martinus Nelliuss, “Natureza-morta” (Quadro 1, n. 53; Figura 4), à esquerda, e Frans Francken, o Jovem, “Juízo Final” (Quadro 2, n. 19; Figura 29), à direita, detalhes das subáreas “I”.



Figura 31 – Jan Mortel (Leiden 1652-1719), “Natureza-morta com abricós e borboletas” (1683, óleo sobre madeira, 28,9 x 25,1 cm). *Museum of Fine Arts, Houston* (imagem *Wikimedia Commons / Google Art Project*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas consideradas em oposição *Pieris brassicae* e *Vanessa atalanta* encontram-se circundadas.



Figura 32 – Jacob Cats (Brouwershaven 1577-1660 Haia). *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden* (1627), Emblema 52 “Amor Elegantiae Pater”, p. 308 (imagem reproduzida de Cats, 1627, p. 308 / Getty Research Institute / <https://archive.org/details/proteusofteminne00cats>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

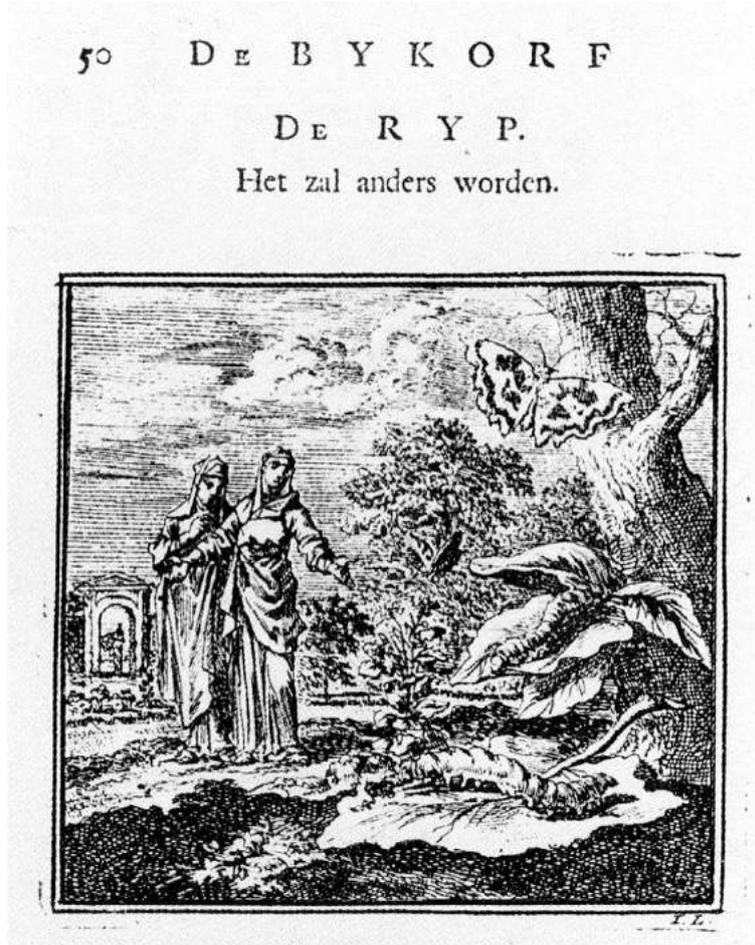


Figura 33 – Jan Luyken (Amsterdã 1649-1712). *De Bykorf des Gemoeds* (1711), Emblema da página 50 “*Het zal anders worden*” (imagem reproduzida de Taylor, 1995, p. 75; uso não comercial, acadêmico, da reprodução).

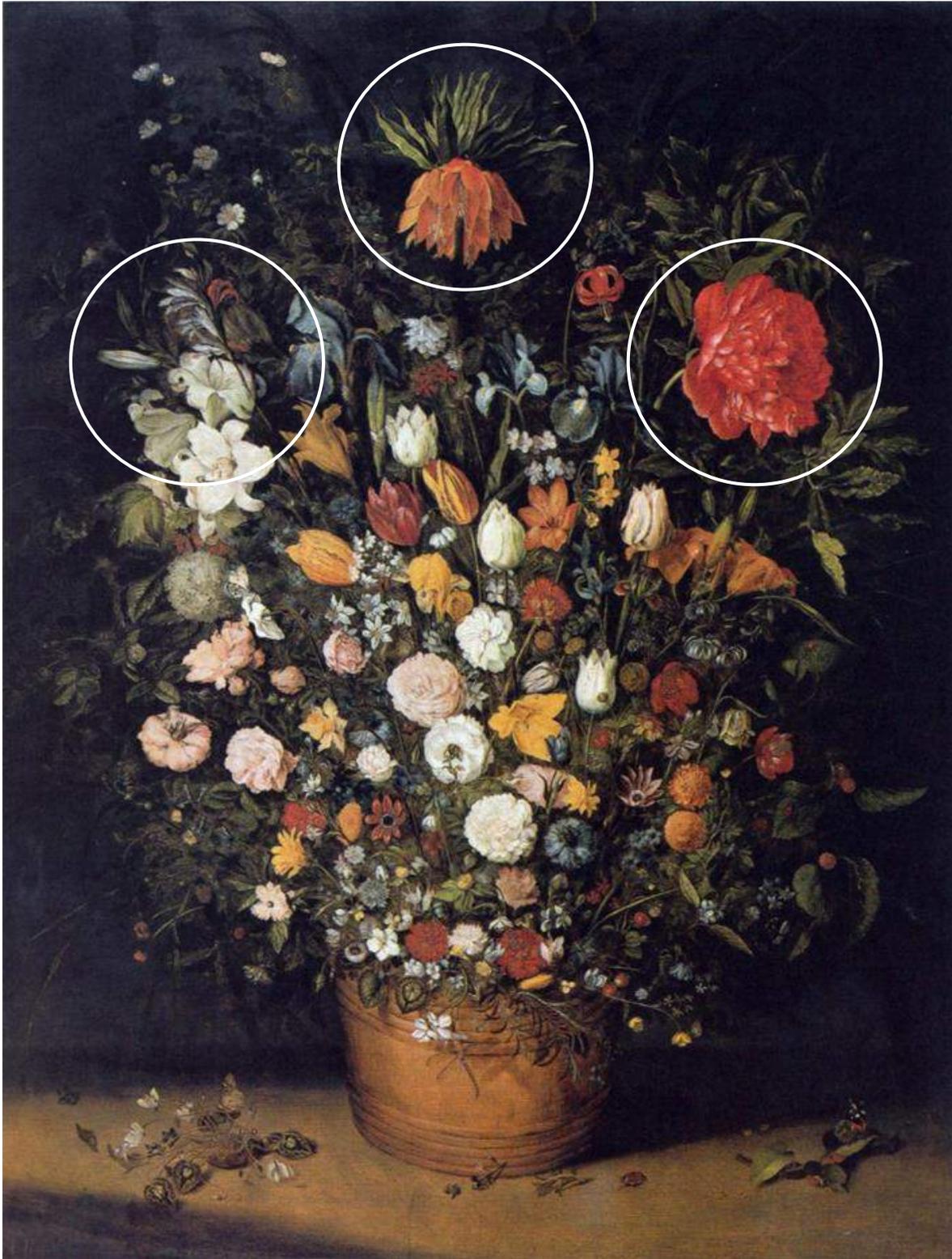


Figura 34 – Jan Bruegel, o Velho (Bruxelas 1568-1625 Antuérpia), “Buquê de flores” (1600-1625, óleo sobre madeira, 124 x 96 cm). *Alte Pinakothek*, Munique (imagem *Pinterest* / <[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Jan_Brueghel_l'Ancien#/media/Fichier:Jan_Brueghel_\(I\)_-_Bouquet_of_Flowers.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Jan_Brueghel_l'Ancien#/media/Fichier:Jan_Brueghel_(I)_-_Bouquet_of_Flowers.jpg)>; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das flores coroa imperial (centro), lírio branco (esquerda) e peônia vermelha (direita), encontram-se circundadas.



Figura 35– Jan Davidsz de Heem (Utrecht, 1606 - Antuérpia, 1683-1684), “Guirlanda de flores e frutos com o retrato de Guilherme III de Orange” (c. 1665, óleo sobre tela, 132 x 108 cm), *Musée de Beaux-Arts de Lyon*, Lyon (Fonte da imagem: *Wikimedia Commons*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das flores coroa imperial (centro), lírio branco (esquerda) e peônia vermelha (direita), encontram-se circundadas.

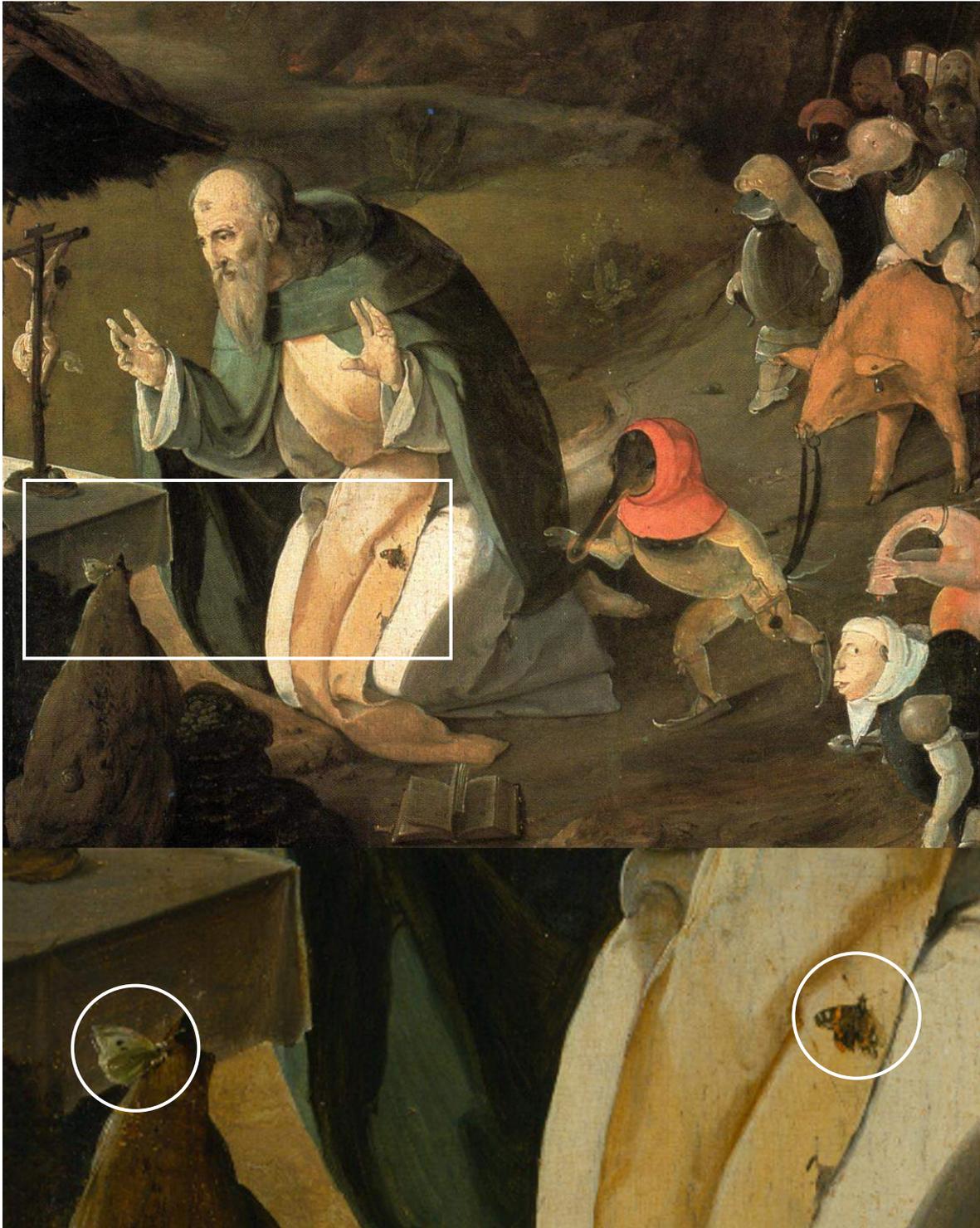


Figura 36 - Aertgen Claesz. van Leiden (Leiden c. 1498-c. 1564), “Tentação de Santo Antão” (c. 1530, óleo sobre madeira, 66 x 71 cm). *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelas (imagem *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelas; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada, onde estão dispostas representações das borboletas *Pieris brassicae* e *Vannessa atalanta*, circundadas.



Figura 37 – Abraham Bloemaert (Dordrecht 1566-1651 Utrecht), “Vênus e Adonis” (1632, óleo sobre tela, 134 x 191 cm). *Statens Museum for Kunst, Copenhague* (imagem *Wikimedia Commons / Google Art Project*; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada, onde estão dispostas representações das borboletas *Pieris* sp. e *Vanessa atalanta*, circundadas.

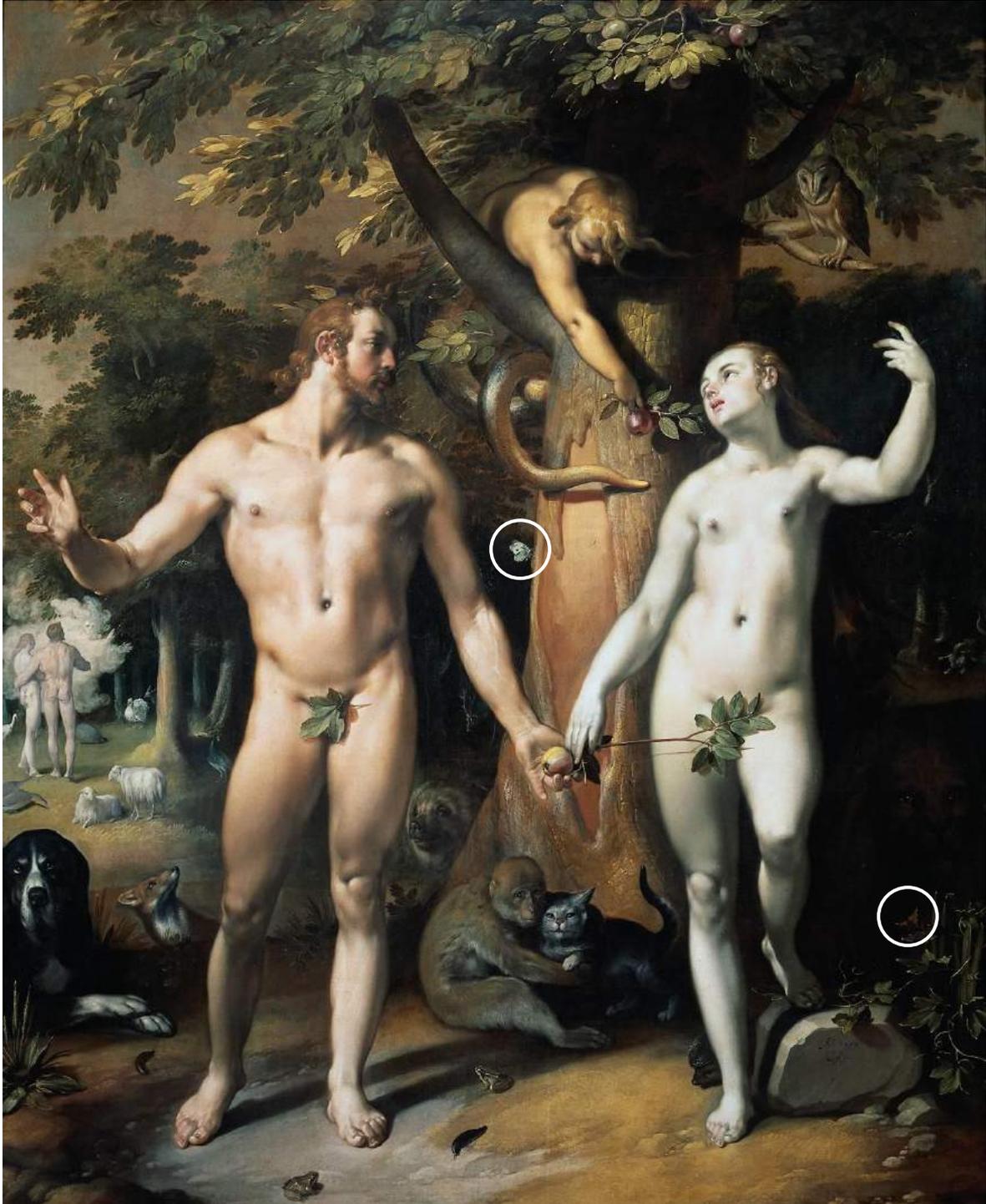


Figura 38 – Cornelis Cornelisz. van Haerlem (Haarlem 1562-1638). “A Queda do Homem” (1592, óleo sobre tela, 273 x 220 cm). *Rijksmuseum*, Amsterdã (imagem *Rijksmuseum*, Amsterdã; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas *Pieris* sp. e *Aglais urticae* encontram-se circundadas.



Figura 38a – Cornelis Cornelisz. van Haarlen, “A Queda do Homem” (Figura 38), detalhe da área inferior direita. A representação da borboleta *Aglais urticae* encontra-se circundada (imagem A. L. Carvalho, original).



Figura 39 – Gabriël Metsu (Leiden 1629-1667 Amsterdã). “Senhora sentada à janela” (c. 1661, óleo sobre madeira, 27,6 x 22,5 cm). *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque (imagem *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). As representações das borboletas *Pieris* sp. e *Vanessa atalanta* encontram-se circundadas.



Figura 40 – Adriaen Pietersz. van de Venne (Delft 1589-1662 Haia). “Príncipe Mauritz e Frederik Hendrik de Orange na feira de cavalos de Valkenburg” (1618, óleo sobre madeira, 54,2 x 133,5 cm). *Rijksmuseum*, Amsterdã (imagem *Rijksmuseum*, Amsterdã; uso não comercial, acadêmico, da reprodução). Abaixo encontra-se ampliada a área destacada, onde estão dispostas, dentre outros elementos, representações de borboletas com os padrões gerais de Pieridae e Nymphalidae, circundadas.

REFERÊNCIAS

- Abbasi, R. & Marcus, J. M., 2015. Color pattern evolution in *Vanessa* butterflies (Nymphalidae: Nymphalini): non-eyespot characters. *Evolution & Development*, 17(1): 63-81.
- Alexander, J. J. G., 1970. *The Master of Mary of Burgundy. A book of Hours for Engelbert of Nassau, The Bodleian Library, Oxford*. George Braziller, Nova Iorque.
- Almeida, A.V. & Magalhães, F.O., 2010. Robert Hooke e o problema da geração espontânea no século XVII. *Scientiae Studia*, 8(3): 367-388.
- Alpers, S., 1999. *A arte de descrever: A arte holandesa no século XVII* (Texto & Arte, 16, trad. A. P. Danesi). Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Andelkovic, J., Rogic, D. & Nolic, E., 2010. Peacock as a sign in the late antique and early Christian art. *Archaeology and Science*, 6: 231-248.
- Arasse, D., 2008. *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion, Paris.
- Aristóteles, 2006. *História dos Animais I: Obras Completas de Aristóteles - Livros I-VI* (Biblioteca de Autores Clássicos). Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- Ashenden, L., 2000-2001. Ada's Erotic Entomology. *Nabokov Studies*, 6: 129-148.
- Athanasius, St., 1978. *The life of St. Antony* (Ancient Christian Writers n. 10, trad. R. T. Meyer). Newman Press, Nova Iorque.
- Baker, R. R., 1972. Territorial Behaviour of the Nymphalid Butterflies, *Aglais urticae* (L.) and *Inachis io* (L.). *Journal of Animal Ecology*, 41(2): 453-469.
- Barnes, D. R. & Rose, P. G., 2002. *Matters of taste: food and drink in seventeenth-century Dutch art and life*. Albany Institute of History of Art & Syracuse University Press, Albany (NY).
- Barraclough, G. (ed.), 1995. *Atlas da História Universal 'The Times'*. O Globo / Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
- Bergström, I., 1955a. Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: I. *The Burlington Magazine*, 97(631): 303-308.
- Bergström, I., 1955b. Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: II. *The Burlington Magazine*, 97(632): 342-347+349.
- Bergström, I., 1956. *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. Faber and Faber, Londres.

- Berthier, S., Boulenguez, J., Menu, M., & Mottin, B., 2008. Butterfly inclusions in Van Schrieck masterpieces. Techniques and optical properties. *Applied Physics, A*, 92(1): 51-57.
- Billinge, R., Campbell, L., Dunkerton, J., Foister, S., Kirby, J., Pilc, J., *et al.*, 1997. Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400–1550. *National Gallery Technical Bulletin*, 18: 6-55.
- Bitzer, R. J. & Shaw, K. C., 1979. Territorial behavior of the Red Admiral, *Vanessa atalanta* (L.) (Lepidoptera: Nymphalidae). *Journal of Research on the Lepidoptera*, 18(1): 36-49.
- Bitzer, R. J. & Shaw, K. C., 1995. Territorial behavior of the Red Admiral, *Vanessa atalanta* (Lepidoptera: Nymphalidae) I. The role of climatic factors and early interaction frequency on territorial start time. *Journal of Insect Behavior*, 8(1): 47-66.
- Blom, P., 2003. *Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Editora Record, Rio de Janeiro.
- Bocquillon, J. -C., 2002. Les insectes dans la peinture du siècle d'or hollandais, ou la réponse de l'Arlequin. *Insectes*, 127: 6-11.
- Bott, G. C., 2008. *Still life*. Taschen, Colônia.
- Brandão, J., 1993. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega* (Volume I, 2ª Edição). Editora Vozes, Petrópolis.
- Brattström, O., 2007. *Ecology of red admiral migration* (Thesis). SE-LUNBDS/NBZE, Lund.
- Brummel, L., 1949. *Roemer Visscher, Sinnepoppen*. Martinus Nijhoff, Haia.
- Bruno, S., 2010. *Flemish and Dutch painting*. Scala, Florença.
- Bruyère, P., 2010. La «Vierge au papillon» du Trésor de la cathédrale de Liège (ca 1459), fruit d'une réflexion théologique originale. *Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes*, 50: 303-327.
- Burton, R., 2013. *A Anatomia da Melancolia. Vol IV, A Terceira Partição, Melancolia Amorosa*. Editora UFPR, Curitiba.
- Cambefort, Y., 2007. A Sacred Insect on the Margins. *Antennae*, 1(3): 39-49.
- Camerarius, J., 1654. *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumptorum centúria una collecta*. Johann Ammon, Frankfurt.
- Carroll, N., 2001. Visual Metaphor. In: Carroll, N. (ed.). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 347-367.

- Carvalho, A. L., 2010. Butterflies at the Mouth of Hell: traces of biology of two species of Nymphalidae (Lepidoptera) in European paintings of the fifteenth century. *Filosofia e História da Biologia*, 5(2): 177-193.
- Carvalho, A. L., 2013. Demons or angels: dragonfly symbolism in the early 17th century still life in the Low Countries. In: Weihrauch, F. (ed.). *International Congress of Odonatology: Book of Abstracts*. F. Weihrauch, Wolnzach, p. 28.
- Carvalho, A. L., 2014. Borboletas entre o céu e o inferno: O confronto entre os Pieridae e os Nymphalidae (Insecta: Lepidoptera) nas naturezas-mortas dos Países Baixos no século XVII. *Anamorfose*, 2(1): 11-19.
- Casimiro, L. A., 2015. *Vanitas vanitatum omnia vanitas*: uma iconografia controversa e inquietante. *Revista Lumen et Virtus*, 6(13): 15-197.
- Catalá Domènech, J. M., 2011. *A forma do real. Introdução aos estudos visuais*. Summus Editorial, São Paulo.
- Cats, J., 1627. *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden*. Pieter van Waesberge, Roterdã.
- Cheney, L. G., 1987. The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism. *Artibus et Historiae*, 8(15): 135-158.
- Chong, A. 1999. Contained under the name of still life: The associations of still-life paintings. In: Chong, A. & Kloek, W. (eds.), *Still-life paintings from the Netherlands, 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdã, p. 11-38.
- Chong, A. & Kloek, W. (eds.), 1999. *Still-life paintings from the Netherlands, 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdã.
- Clingerman, F., 2013. Butterflies dwell betwixt and between: non-human animals, theology, and dwelling in place. In: Deane-Drimppnd, C., Clough, D. L. & Artinian-Kaiser, R. (eds.), *Animals as religious subjects. Transdisciplinary perspectives*. Bloomsbury, Londres, p. 169-190.
- Cobb, M., 2006. *Generation: The seventeenth-century scientists who unraveled the secrets of sex, life, and growth*. Bloomsbury, Nova Iorque.
- Colijn, E. & Beekers, B., 2013. Zonder dood, minder leven: Ruimte voor aas(fauna) in het natuurbeheer. *De Levende Natuur*, 114(5): 198-203.
- Conner, W. E. & Weller, S. J., 2004. A quest for alkaloids: the curious relationship between tiger moths and plants containing pyrrolizidine alkaloids (cap. 7). In: Cardé, R. T. & Millar, J. G. (eds.). *Advances in insect chemical ecology*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 248-265.

- Connor, S., 2006. *Fly* (Animal series). Reaktion Books, Londres.
- Costa-Neto, E.M., 2014. *Entomologia Cultural: Ecos do I Simpósio Brasileiro de Entomologia Cultural – 2013*. UEFS Editora, Feira de Santana (BA).
- Cowan, F., 1865. *Curious facts in the History of Insects; including spiders and scorpions*. J. B. Lippincott & Co, Filadélfia.
- Davidson, J. P., 2012. *Early modern supernatural: the dark side of European culture, 1400-1700*. ABC-CLIO, LLC, Santa Barbara (CA).
- Dekoninck, R., 2012. L'invention anversoise d'une culture visuelle jésuite. In: Renoux-Caron, P. & Vincent-Cassy, C. (eds.). *Les jésuites dans la monarchie catholique (1565-1615)*. Editions Le Manuscrit, Paris, p. 145-165.
- Dennis, R. L. H., 2004. Landform resources for territorial nettle-feeding Nymphalid butterflies: biases at different spatial scales. *Animal Biodiversity and Conservation*, 27(2): 37-45.
- Dicke, M., 2000. Insects in Western art. *American Entomologist*, 46(4): 228-236.
- Dicke, M., 2004. From Venice to Fabre: insects in western art. *Proceedings of the Netherlands Entomological Society*, 15: 9-14.
- Didi-Huberman, G., 2013. Prefácio / O saber-movimento (o homem que falava com borboletas - 1998). In: Michaud, P. -A. *Aby Warburg e a imagem em movimento* (Coleção Artefissil). Contraponto / Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, p. 17-28.
- Digard, J. -P., 2005. «Liliane Bodson, ed, La Migration des animaux: connaissances zoologiques et exploitations anthropologiques selon les espèces, les lieux et les époques», *L'Homme*, 175-176: 507-508.
- Doby, J. -M., 1999. Le mouche dans les art pictureaux. *Annales de la Société entomologique de France (N.S.)*, 35 (suppl.): 560-565.
- Dondis, D. A., 2007. *Sintaxe da Linguagem Visual* (trad. J L. Camargo, 3a edição). Martins Fontes, São Paulo.
- Duffield, G., 1959. Calvin's Institutes of the Christian Religion. *The Churchman*, 73(3): 136-146.
- Eberle, M. W., 1979. Lucas Cranach's cupid as honey thief paintings: Allegories of syphilis?. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10(1): 21-30.
- Eisler, C., 1991. *Dürer's animals*. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

- Fagniard, V., 2004. Les papillons migrateurs dans la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècles. In: Bodson, L. (ed.). *La migration des animaux: connaissances zoologiques et exploitations anthropologiques selon les espèces, les lieux et les époques* (Colloques d'Histoire des Connaissances Zoologiques 15). Université de Liège, Liège, p. 113-139.
- Feltwell, J., 1982. *Large White Butterfly. The biology, biochemistry and physiology of Pieris brassicae (Linnaeus)* (Series Entomologica, vol. 18). Dr W. Junk Publishers, Haia.
- Ferguson, G., 1961. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, Londres.
- Ferro, S., 2015. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. Editora 34 Ltda., São Paulo.
- Freedberg, D., & Vries, J. De, 1991. *Art in history / History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture* (Issues & Debates). Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica.
- Germond, P., 2008-2010. Le papillon, un marqueur symbolique de la renaissance du défunt?. *Bulletin de la Société D'égyptologie de Genève*, 28: 35-55.
- Ginzburg, C., 1976. High and low: The theme of forbidden knowledge in the sixteenth and seventeenth centuries. *Past and Present*, 73: 28-41.
- Ginzburg, C., 2012. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história* (trad. F. Carotti). Companhia das Letras, São Paulo.
- Giorgi, R., 2005. *Angels and demons in art*. The Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Goedkoop, H. & Zandvliet, K., 2012. *The Dutch Golden Age*. Walburg Pers, Zutphen.
- Goethe, J. W., 2013. *Doutrina das cores*. Nova Alexandria, São Paulo.
- Gombrich, E. H., 2013. *A história da arte*. Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda., Rio de Janeiro.
- Grimm, C., 1992. *Natures mortes flamands, hollandaises et allemandes aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Éditions Herscher, Paris.
- Grootenboer, H., 2005. *The rhetoric of perspective. Realism and illusionism in the seventeenth-century Dutch still-life painting*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Groulier, J. -F., 2004. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: Lichtenstein, J. (org.). *A pintura. Textos essenciais, Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Editora 34, São Paulo, p. 9-15.

- Gu, X., Haelewaters, D., Krawczynski, R., Vanpoucke, S., Wagner, H. -G. & Wiegleb, G., 2014. Carcass ecology – more than just beetles. *Entomologische Berichten*, 74 (1-2): 68-74.
- Hairs, M. -L., 1988. *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle* (Collection Référence). La Renaissance du Livre, Tournai.
- Harbison, C., 2012. *The art of the Northern Renaissance*. Laurence King Publishing, Londres.
- Hedquist, V., 2000. The real presence of Christ and the penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer. *Art History*, 23(3): 333-364.
- Hedquist, V., 2008. Dutch genre painting as religious art: Gabriel Metsu's Roman Catholic imagery. *Art History*, 31(2): 159-186.
- Heilmeyer, M., 2013. *Die Sprache der Blumen. Pflanzen und ihre symbolische Bedeutung*. Bassermann, Munique.
- Heller, E., 2012. *A psicologia das cores. Como as cores afetam a emoção e a razão*. Editora G. Gili Ltda., São Paulo.
- Hochstrasser, J. B., 2007. *Still life and trade in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, New Haven e Londres.
- Hogue, C.L., 1987. Cultural Entomology. *Annual Review of Entomology*, 32:181-199.
- Holland, W. J., 1898. *The Butterfly Book. A popular guide to a knowledge of the butterflies of North America*. Doubleday & McClure Co., Nova York.
- Hoogstraten, S. van, 1969. *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* [edição fac-similar]. Davaco Publishers, Doornspijk.
- Houayek, H., 2011. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Editora Apicuri, Rio de Janeiro.
- Huygue, R., 1998. *O poder da imagem* (Arte & Comunicação). Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo.
- Illiger, K., 1807. VIII. Die neueste Gattungs-Eintheilung der Schmetterlinge aus den Linnéischen Gattungen *Papilio* und *Sphinx*. *Magazin für Insektenkunde*, 6: 277-295.
- Impelluso, L., 2004. *Nature and its symbols*. The Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Jackson, C. E., 1993. *Great bird paintings of the World (Volume I. The old masters)*. Antique Collectors' Club, Woodbridge.

- Jacobs, V. & Jacobs, W., 1958. The color blue: its use as metaphor and Symbol. *American Speech*, 33(1): 29-46.
- Janz, N., 2005. The relationship between habitat selection and preference for adult and larval food resources in the polyphagous butterfly *Vanessa cardui* (Lepidoptera: Nymphalidae). *Journal of Insect Behavior*, 18(6): 767-780.
- Joly, M., 2007. *Introdução à análise da imagem* (trad. M. Appenzeller). Papirus Editora, Campinas.
- Jongh, E. de, 1974. Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7(4): 166-191.
- Jorink, E., 2007. Between emblematics and the 'argument from design'. The representation of insects in the Dutch Republic. In: Enenkel, K.A.E., Kolfin, E.E.P. & Smith, P.J. (eds.). *Early modern zoology: The construction of animals in science, literature and the visual arts* (Intersections: Yearbook for Early Modern Studies 7). Brill, Leiden, p. 147-175.
- Jorink, E., 2010. *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575–1715* (Brill's Studies in Intellectual History 191, trad. P. Mason). Brill, Leiden.
- Jung, K. G., 2008. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade* (trad. Pe. Dom M. R. Rocha, OSB, 7ª edição). Editora Vozes, Petrópolis.
- Kandinsky, E., 1977. *Concerning the spiritual in art* (trad. M. T. H. Sadler). Dover Publications, Nova Iorque.
- Kehoe, M. L., 2011. The *Nautilus* cup between foreign and domestic in the Dutch Golden Age. *Dutch Crossing*, 35(3): 275-285.
- Kemperdick, S., 2007. *Masters of Netherlandish Art – Rogier van der Weyden*. h.f. Ullmann in der Tandem Verlag GmbH, Königswinter.
- Kreisler, M. B. & Gallien, J., 1988. *La Métamorphose des anges*. Editions Du Souverain, Bruxelas.
- Lane, B. G., 1991. The patron and the pirate: the mystery of Memling's Gdansk Last Judgment. *The Art Bulletin*, 73(4): 623-640.
- Laureati, L. & Onoti, L. M. (eds), 2006. *Gentile da Fabriano and the other Renaissance*. Mondadori Electa S.p.A., Milão.
- Lenteren, J.C. van & Godfray, H.C.J., 2005. European science in the Enlightenment and the discovery of the insect parasitoid life cycle in The Netherlands and Great Britain. *Biological Control*, 32: 12-24.

- Leonhard, K., 2009-2010. Pictura's fertile field: Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 34(2): 95-118.
- Lewis, H. L., 1987. *Butterflies of the World*. Harrison House, New York.
- Levi D'Ancona, M. 2001. *Lo Zoo del Rinascimento: il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*. Maria Paccini Fazzi Editore, Lucca.
- Lichtenstein, J. (org.), 2004. *A pintura. Textos essenciais, Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Editora 34, São Paulo, p. 9-15.
- Lindberg, C., 2001. *As Reformas na Europa*. Editora Sinodal / IEPG, São Leopoldo.
- Link, L., 1998. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Linnaeus, C., 1894. *Systema Naturae. Regnum Animale (Editio Decima, 1758)*. Societatis Zoologicae Germanicae Iterum Editia / Sumptibus Guilielmi Engelmann, Leipzig.
- Lyytinen, A., Alatalo, R. V., Lindström, L. & Mappes, J., 1999. Are European white butterflies aposematic?. *Evolutionary Ecology*, 13: 709-719.
- Manguel, A., 2003. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Marcolli, M., 2013. *Still life as a model of Spacetime* (lecture at Century Books, Pasadena, 2012). Lulu Press, Raleigh (NC).
- Meganck, T. L., 2014. *Pieter Bruegel the Elder, Fall of the rebel angels: Art, knowledge and politics on the eve of the Dutch Revolt*. Silvana Editoriale / Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Milão.
- Merback, M. B., 1999. *The thief, the cross and the wheel: pain and the spectacle of punishment in medieval and Renaissance Europe*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Merback, M. B., 2014. Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's Santa Croce in Gerusalemme of 1504. *Art Bulletin*, 96(3): 288-318.
- Meyenburg, B. von, 1991. 'Saying it with flowers': The flower as an artistic motif from the late Middle Ages until the Baroque. In: Woldbye, V. (ed.). *Flowers into art: Floral motifs in European painting and decorative arts*. SDU Publishers, Haia, p. 37-56.
- Michel, E. & Charles, V., 2007. *The Brueghels*. Parkstone Press International, Nova Iorque.
- Mikkola, K., 2003. The Red Admiral butterfly (*Vanessa atalanta*, Lepidoptera: Nymphalidae) is a true seasonal migrant: an evolutionary puzzle resolved?. *European Journal of Entomology*, 100: 625-626.

- Miranda, E. E., 2003. *Animais Interiores. Os voadores*. Edições Loyola, São Paulo.
- Miranda, E. E., 2004. *Animais Interiores. Nadadores e rastejantes*. Edições Loyola, São Paulo.
- Molnar, M. R., 1998. Symbolism of the Sphere. *The Celator*, 12(6): 1-2.
- Mondzain, M. -J., 2013. *Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (Coleção ArteFíssil). Contraponto / Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.
- Monestier, M., 2004. *Las moscas. El peor enemigo del hombre* (Colec. Sección de Obras de Ciencia e Tecnología). Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F..
- Montserrat, V. J., 2011. Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa* (S.E.A.), 49: 413–434.
- Neri, J., 2011. *The insect and the image: Visualizing nature in early modern Europe, 1500-1700*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- NGA, 2007. *Painting in the Dutch Golden Age. A Profile of the Seventeenth Century*. National Gallery of Art, Washington.
- Nierop, H.F.K. van, 1993. *The nobility of Holland: from knights to regents, 1500-1650* (trad. M. Ultee). Cambridge University Press, Cambridge.
- Niessen, J., 2012. *Cornelis van Haarlem 1562-1638*. Frans Hals Museum, Haarlem.
- Nile, T. De, 2013. *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo* (Unpublished Doctoral Thesis). Leiden University, Leiden.
- Nogueira, C. R., 2000. *O diabo no imaginário cristão*. EDUSC, Bauru.
- Ogilvie, B. W., 2008. Nature's Bible: Insects in seventeenth-century European art and science. *Tidsskrift for kulturforskning*, 7(3): 5-21.
- Olofsson, M., Løvlie, H., Tibblin, J., Jakobsson, S. & Wiklunda, C., 2012. Eyespot display in the peacock butterfly triggers antipredator behaviors in naïve adult fowl. *Behavioral Ecology*, 24 (1): 305-310.
- Otaki, J. M. & Yamamoto, H., 2004. Species-specific color-pattern modifications of butterfly wings. *Development, Growth & Differentiation*, 46: 1-14.
- Ovídio, 2007. *Metamorfoses* (trad. P. F. Alberto). Livros Cotovia, Lisboa.
- Panofski, E., 2012. *Significado nas artes visuais* (Debates 99). Perspectiva, São Paulo.

- Papavero, N., 1991. *Introdução histórica à biologia comparada, com especial referência à biogeografia. III. De Nicolau de Cusa a Francis Bacon (1493 - 1634)*. Editora Universitária Santa Úrsula, Rio de Janeiro.
- Papavero, N. & Pujol-Luz, J.-R., 1997. *Introdução histórica à biologia comparada, com especial referência à biogeografia. IV. De Descartes a Leibniz (1628 a 1716)*. Editora Universidade Rural, Rio de Janeiro.
- Payne, J. A. & King, E.W., 1969. Lepidoptera associated with pig carrion. *Journal of the Lepidopterists' Society*, 23(3): 191-195.
- Peterson, C. M., 2010. The five senses in Willem II van Haecht's Cabinet of Cornelis van der Geest. *Intellectual History Review*, 20(1): 103-121.
- Pinto-Coelho, R. M., 2007. *Fundamentos em Ecologia*. Artmed, Porto Alegre.
- Pressly, W. L., 1973. The praying mantis in Surrealist Art. *The Art Bulletin*, 55(4): 600-615.
- Quírico, T., 2007. A psicostasia nas representações visuais do Juízo final. In: Silva, A. C. L. F. & Silva, L. R. (org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*. PEM/ UFRJ, Rio de Janeiro, p. 191-200.
- Quírico, T., 2014. *Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Editora da Unicamp, Campinas.
- Roggen, V., 2007. Biology and theology in Franzius's *Historia Animalium Sacra* (1612). In: Ehenkel, K. A. E. & Smith, P. J. (eds.). *Early Modern Zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*. Brill, Leiden / Boston, p. 121-146.
- Rogers, N., 1983. The Particular Judgement: two earlier examples of a motif in Jan Mostaert's lost self-portrait. *Oud Holland*, 97(3): 125-127.
- Rothschild, M. & Haskell, P. T., 1966. Stridulation of the Garden Tiger Moth, *Arctia caja* L., audible to the human ear. *Proceedings of the Royal Entomological Society of London. Series A, General Entomology*, 41(10-12): 167-170.
- Rothschild, M., 1972. Colour and poisons in insect protection. *New Scientist*, 11: 318-320.
- Ruxton, G. D., 2005. Intimidating butterflies. *Trends in Ecology and Evolution*, 20 (6): 276-278.
- Schama, S., 2009. *O desconforto da riqueza: A cultura holandesa na Época de Ouro, uma interpretação*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Schlessler, T., 2012. Rogier van der Weyden, polyptyque du Jugement dernier. Un retable aux dimensions exceptionnelles. In: Beaux Arts éditions (ed.), *Hôtel-Dieu. Hospices de Beaune*. Beaux Arts / TTM Éditions, Paris, p. 28-33.

- Schneider, N., 1994. *Still Life*. Taschen, Colônia.
- Schneider, N., 2001. *Vermeer. A obra completa*. Taschen, Colônia.
- Segal, S., 1990. *Flowers and Nature. Netherlandish flower painting of four centuries*. Hijnk International b.v., Amstelveen.
- Segal, S., 2000. Une symbolique du Bien et du Mal. In: Tapié, A. (ed.), *Les sens caché des fleurs*. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle. Adam Biro, Paris, p. 17-21.
- Shapiro, A. M., 1981-1982. The biological and systematic significance of red fecal and meconial pigments in butterflies: a review with special reference to the Pieridae. *Journal of Research on the Lepidoptera*, 20(2): 97-102.
- Siegel, S., 1975. *Estatística não-paramétrica para as ciências do comportamento*. Editora McGraw-Hill, São Paulo.
- Smith, P.H., 2000. Artists as scientists: nature and realism in early modern Europe. *Endeavour*, 24(1): 13-21.
- Soest, M. D. -van., 2003. *Rijksmuseum: The Masterpieces Guide*. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdã.
- Spieth, H. R. & Kaschuba-Holtgrave, A., 1996. A new experimental approach to investigate migration in *Pieris brassicae* L.. *Ecological Entomology*, 21: 289-294.
- Stefanescu, C., Páramo, F., Åkesson, S., Alarcón, M., Ávila, A., Brereton, T., Carnicer, J., Cassar, L. F., Fox, R., Heliölä, J., Hill, J. K., Hirneisen, N., Kjellén, N., Kühn, E., Kuussaari, M., Leskinen, M., Liechti, F., Musche, M., Regan, E. C., Reynolds, D. R., Roy, D. B., Ryrholm, N., Schmaljohann, H., Settele, J., Thomas, C. D., Swaay, C. van & Chapman, J. W., 2013. Multi-generational long-distance migration of insects: studying the painted lady butterfly in the Western Palaearctic. *Ecography*, 36: 474-486.
- Sterling, C., 1985. *La Nature morte. De l'Antiquité au XX^e siècle* (nouvelle édition révisée). Éditions Macula, Paris.
- Sterry, P. & Mackay, A., 2004. *Butterflies and moths of Britain and Europe* (Pocket Nature Series). Dorling Kindersley, London.
- Tanis, J. R., 1999. Netherlandish reformed traditions in the graphic arts, 1550-1630. In: Finney, P. C. (ed.). *Seeing beyond the word: Visual arts and the Calvinism tradition*. Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids, p. 369-395.
- Tapié, A., 2000. *Les sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle*. Adam Biro, Paris.

- Taylor, P., 1995. *Dutch flower painting, 1600-1720*. Yale University Press, New Haven e Londres.
- Thompson, F. C. (compilado e redigido), 2002 (15ª reimpressão). *Bíblia de Referência Thompson* (trad. J. F. de Almeida, 1990). Editora Vida, São Paulo.
- Tomás de Aquino, Santo, 2005. *Sobre o mal. Tomo I* (edição bilíngue, trad. C. A. Nougé). Sétimo Selo Editora, Rio de Janeiro.
- Tristan, F., 1981. *Les tentations*. Éditions Balland / Massin, Paris.
- Tuan, Y. -F., 1974. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Columbia University Press, Nova Iorque.
- Vaeck, M. van, 2007. Encoding the emblematic tradition of love. The emblems in the *Imago primi saeculi societatis Jesu* (Antwerp 1640) and Poirter's emblematica verses in the *Afbeeldinghe van d'eerste eeuwe der societeyt Jesu* (Antwerp 1640). In: Stronks, E. & Boot, P. (eds.), *Learned Love: Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet* (November 2006). DANS Symposium Publications, Haia, p. 49-72.
- Vallin, A., Jakobsson, S., Lind, J. & Wiklund, C., 2006. Crypsis versus intimidation – anti-predation defense in three closely related butterflies. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 59: 455-459.
- Varazze, J. de, 2011. *Legenda Aurea. Vida de Santos* (trad. H. Franco Jr). Companhia das Letras, São Paulo.
- Vives-Ferrandiz S. L., 2013. Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad. *Goya: Revista de arte*, 342: 44-61.
- Vries, J. De., 1991. Art History. In: Freedberg, D. & Vries, J. De (org.). *Art in history / History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture* (Issues & Debates). Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, p. 249-282.
- Vogüé, A. de, 2006. *Saint Benedict: the man and his work* (trad. G. Malsbary). St. Bede's Publication, Petersham.
- Vukusic, P. & Chittka, L., 2013. Visual signals: color and light production (cap. 25). In: Simpson, S. J. & Douglas, A. E. (eds.). *The Insects: Structure and Function* (5th edition). Cambridge University Press, Cambridge, p. 793-823.
- Walker, R. M., 1960. The Demon of the Portinari Altarpiece. *The Art Bulletin*, 42(3): 218-219.

- Warburg, A., 2013. *A renovação da antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (Coleção Artefossil). Contraponto Editora Ltda. / Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.
- Wayman, A., 1982. The human body as microcosm in India, Greek cosmology, and sixteenth-century Europe. *History of Religions*, 22(2): 172-190.
- Wiklund, C., Vallin, A., Fridberg, M. & Jakobsson, S., 2008. Rodent predation on hibernating peacock and small tortoiseshell butterflies. *Behavioral Ecology and Sociobiology*, 62: 379-389.
- Wilber, K., 2007. *O Espectro da Consciência* (trad. O. M. Cajado). Editora Pensamento-Cultrix Ltda., São Paulo.
- Witkoswski, N., 2007. *Papillonnages. Une histoire culturelle du papillon*. Éditions du Seuil, Paris.
- Wood, J., 1992. *The Nativity* (Themes in Art). Scala Books, Londres.
- Wouk, E. H., 2014. Frans Floris's Allegory of the Trinity (1562) and the Limits of Tolerance. *Art History*, 38(1): 38-67.
- Zöllner, F., 2005. The "Motions of the mind" in Renaissance portraits: The spiritual dimensions of portraiture. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68: 23-40.
-