

Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck)

Social status, courtesy and etiquette (reflections on Jan van Eyck's canvas The Arnolfini couple)

Estado social, civilidad (reflexiones sobre el lienzo La pareja Arnolfini, de Jan van Eyck)

Manoel Francisco Guaranha

UNISA - Universidade Santo Amaro/FATEC - Faculdade de Tecnologia de São Paulo

E-mail: manoel.guaranha@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8676-601X

Álvaro Cardoso Gomes

USP - Universidade de São Paulo

E-mail: alcgomes@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9546-1683>

Alzira Lobo de Arruda Campos

UNISA - Universidade Santo Amaro

E-mail: loboarruda@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7264-9368>

RESUMO:

Neste artigo interdisciplinar, fundindo História das Mentalidades e Artes Plásticas, abordamos a tela *O casal Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan van Eyck (c. 1390-1441), como uma ilustração sugestiva do nascimento da Europa Moderna e da família burguesa, no Renascimento Quatrocentista. Por meio da análise dos gestos, vestes, mobiliário e objetos de decoração, fixados por van Eyck, é possível verificar como a burguesia tornou-se dona do poder, assumindo os lugares ocupados pela nobreza, da qual herdaria costumes e etiquetas. A união do brasão à bolsa, como símbolos distintivos de poder, implicou a busca

GUARANHA, Manoel Francisco; GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Izira Lobo de Arruda. **Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26163>>

por códigos de civilidade e etiqueta que pusessem em equilíbrio os valores da vida pública e as exigências da vida privada.

Palavras-chave: *O casal Arnolfini. Pintura renascentista. Burguesia. Mercantilismo. Civilidade.*

ABSTRACT:

In this interdisciplinary article, merging History of Mentalities and Plastic Arts, we approach the painting *The Arnolfini Portrait* (1434), by Flemish painter Jan van Eyck (c. 1390-1441), as an illustration suggestive of the birth of Modern Europe and the bourgeois family, in Fourteenth century revival. Through the analysis of gestures, clothes, furniture and decorative objects, fixed by van Eyck, it is possible to verify how the bourgeoisie became the owner of power, occupied by the former nobility, from which he would inherit customs and labels. The union of the coat of arms with the bag, as distinctive symbols of power, implied the search for codes of civility and etiquette that would balance the values of public life and the demands of private life.

Keywords: *The Arnolfini Portrait. Renaissance painting. Bourgeoisie. Commercialism. Civility.*

RESUMEN:

En este interdisciplinar artículo, fusionando Historia de las Mentalidades y Artes Plásticas, nos acercamos al cuadro *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), del pintor flamenco Jan van Eyck (c.1390-1441), como ilustración sugerente del nacimiento de la Europa Moderna y la familia burguesa, en Renacimiento del siglo XIV. A través del análisis de gestos, vestimentas, muebles y objetos decorativos, fijado por van Eyck, es posible comprobar cómo la burguesía se convirtió en dueña del poder, apoderándose de los lugares ocupados por la antigua nobleza, del que heredaría costumbres y rótulos. La unión del escudo con el bolso, como símbolos distintivos del poder, implicó la búsqueda de códigos de civismo y etiqueta que equilibraran los valores de la vida pública y las exigencias de la vida privada.

Palabras clave: *El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa. Pintura renacentista. Burguesia. Mercantilismo. Civilidad.*

Artigo recebido em: 09/11/2020

Artigo aprovado em: 06/04/2021

Introdução: O nascimento da Europa Moderna

Na Europa do século XV, intensificou-se uma grande transformação econômico-social, representada pela ascensão da burguesia comercial que traçou os rumos dos séculos seguintes e da nossa contemporaneidade. Os burgueses conquistadores, donos dos negócios, tornaram-se atores principais desse processo, que deu ao mundo a feição que perdura até hoje. Nessa ascensão, aliaram-se à nobreza, forçando as fronteiras das ordens medievais, por meio de estratégias variadas. Uma das mais eficientes consistiu na criação de uma certa “respeitabilidade burguesa”, baseada na família, cujo modo de vida deveria reproduzir, em todas as suas esferas, mesmo as mais íntimas, o poder de novas dinastias. Essas técnicas de dominação social, estreitamente ligadas à esfera de produção, evidenciam-se nas artes visuais, que reproduzem o fenômeno muito mais amplo do renascimento dos negócios e das descobertas, do século XIV às primeiras décadas do XVII. É nesse espaço cronológico e no cenário espacial de Flandres e Holanda que se situam nossas inquietações.

É preciso considerar que os reis, a velha nobreza e o clero ainda mantinham determinadas prerrogativas do poder e ditavam as regras de etiqueta e cortesia, submetendo as classes do trabalho pela força das armas, da tradição e da manutenção de privilégios baseados em rígidos estatutos. A nova classe ascendente, porém, passou a conquistar *ranks* e *status* sociais mais altos, porque, naquele momento, era quem manipulava as transações comerciais e, por extensão, o dinheiro. Esse mundo em ebulição, com a subida de uma nova classe, adquiriu tal conformação devido ao expansionismo geográfico, motivado pelo interesse em negócios e descobertas, cujo marco fundamental foi a tomada de Ceuta pelos portugueses, em 1415, com o conseqüente crescimento do comércio, que culminaria com a descoberta do caminho marítimo das Índias, em 1498. Tal processo, tendo os portugueses como pioneiros, resultou na criação de um imenso império comercial e marítimo, que se estendeu da África e Índia às ilhas do Arquipélago Indonésio e ao Brasil (PARRY, 1964, p. 17-35, 378). Como resultado, verificou-se a definitiva ascensão social dos mercadores, comerciantes e banqueiros, que, acumulando riquezas, passaram a competir, em pé de igualdade, com a alta nobreza e o clero, como mostra Le Goff em “Cidades, Estados e dinheiro no fim da Idade Média” (LE GOFF, 2014, p. 177-194).

1 A pintura renascentista italiana e a flamenga: estilos e artistas

Os Países Baixos, em razão do comércio e da finança, estavam em íntima comunicação com a Itália durante o século XV. Como resultado, há similaridades entre o Renascimento italiano e o flamengo. Como sabemos, a pintura renascentista começa na Itália por volta de 1420 e floresce até o meio do século XVI, quando foi gradualmente superada pelo estilo barroco. O primeiro Renascimento italiano é essencialmente um período experimental, caracterizado por estilos de artistas individuais e que nasceu na cidade-estado de Florença, expandindo-se para outros centros, como Urbino, Ferrara, Pádua, Mântua, Veneza e Milão. A situação política e econômica da Renascença Italiana, embora não estivesse provida de condições estáveis associadas com períodos de “Grande Arte”, assentava-se num meio intelectual extremamente propício ao desenvolvimento artístico. Os estudos sobre esse período ressaltam a tendência aparente na arte florentina de ver o mundo em termos humanos, enfatizando as relações entre o trabalho de arte e o observador. Este último aspecto do primeiro século XV das pinturas florentinas resultou na maior parte da invenção de um sistema de perspectiva, do qual derivou, por sua vez, uma nova leitura e uma nova visão do mundo (KEMP, 1980, p. 397), definitivamente burguesas, cujos sinais comparecem, de maneira bem clara, nas representações pictóricas do período. Se, durante a Idade Média, mereciam representação nas telas tão só e, preferencialmente, figuras religiosas – o Cristo, Madonas, santos e apóstolos –, além de figuras da nobreza, às vezes, oferecendo a face para representar santos, agora, em pleno Renascimento, comerciantes ricos também têm tal privilégio. Como seus coirmãos nobres, no momento em que obtêm o poder econômico e, por extensão, realizam a subida na escala social, fazem questão de ser representados em telas, para ostentar o *status* fundado na riqueza. Se os burgueses têm como características “perseguir metas positivas e utilitárias [...], a de entender por respeitabilidade solidez comercial e bom nome” (HAUSER, 1969, p. 369-370, tradução nossa), por outro lado, fazem questão de mostrar os sinais de novos ricos aos familiares, amigos e companheiros de profissão. Contudo, como, ao mesmo tempo, visam a se encaixar na rígida hierarquia, devem obedecer às normas de civilidade determinadas pela classe aristocrática, que, unida ao clero, inventou as três ordens sociais – três estados –, apoiadas, as duas primeiras (nobreza e clero), nos *operatori*, “os que trabalham”. Os pequenos e médios comerciantes, que constituíam os membros mais elevados do Terceiro Estado, foram os prováveis responsáveis pelo forçamento das fronteiras

que operavam as distinções rígidas do corpo místico social. Novos tempos a exigir novos comportamentos, como na questão da civilidade, inserida como uma categoria do que Chartier caracteriza como parte do processo de privatização:

Entre os séculos XVI e XVIII, o processo de privatização que caracteriza as sociedades ocidentais inclui expectativas e práticas novas, produz espaços, objetos, escritos até então desconhecidos, cria uma inédita consciência de si mesmo e dos outros (CHARTIER, 2009, p. 163).

A civilidade seria um dos aspectos decorrentes da cortesia, a arte de viver na Corte, conjunto de práticas que diferenciara, na Idade Média, o homem cortês do vilão, aquele que habitava a vila. A civilidade, conjunto de formalidades, palavras e atos que os cidadãos adotam entre si para demonstrar mútuo respeito, pode ser compreendida como um desdobramento dessa noção de cortesia ao longo dos séculos e do processo de aburguesamento do Ocidente: “[a] Idade Média privilegiou a cortesia, que subsistiu nos períodos subsequentes com os nomes de ‘civilidade’, ‘urbanidade’, ‘polidez” (CHARTIER, 2009, p. 303). Para esta reflexão, compreendemos a civilidade como “acima de tudo uma arte, sempre controlada, da representação de si mesmo para os outros, um modo estritamente regulamentado de mostrar a identidade que se deseja ver reconhecida” (CHARTIER, 2009, p. 165). Mais precisamente, vamos abordar a identidade do burguês tomando como base um dos espaços simbólicos em que o homem se representa e em que se manifesta a civilidade, o quarto, cujas peças do vestuário, do mobiliário, dos elementos decorativos remetem a posturas e gestos dos homens e mulheres civilizados.

Segundo Revel, sem negar a complexidade que envolve o divórcio entre o público e o privado na era moderna, em que o indivíduo é submetido a “uma rede de vigilância cada vez mais compacta”:

[...] o século XVI é o de um intenso esforço de codificação e controle dos comportamentos. Submete-os às normas da civilidade, isto é, às exigências do comércio social. Existe uma linguagem dos corpos, sim, porém destina-se aos outros, que devem poder captá-la. Ela projeta o indivíduo para fora de si mesmo e o expõe ao elogio ou à sanção do grupo. As regras da civilidade que se impõem então podem ser compreendidas como uma manobra para limitar ou até mesmo negar a vida privada. Assim, podemos tentar acompanhar ao longo de três séculos o deslocamento dessa fronteira que progressivamente circunscreve o privado ao íntimo, depois o íntimo ao secreto ou até ao inconfessável (REVEL, 2009, p. 169-170).

O comércio social daqueles que vivem na cidade gera uma tensão na fronteira entre o público e o privado, tensão esta administrada pelos códigos de conduta que se manifestam tanto por meio de atos como de objetos. Neste aspecto, a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (fig. 1), embora pintada em 1434, século XV, e, portanto, num período imediatamente anterior ao desencadeamento do fenômeno apontado por Revel, configura-se como um complexo sistema de atos e objetos simbólicos que alternam as instâncias pública e privada num jogo de linguagem que envolve os corpos e os objetos. Simultaneamente, a cena mostra e encobre os aspectos da vida íntima do casal no espaço privilegiado do quarto, por si só dependência símbolo de uma família burguesa abastada, uma vez que no período em questão: “Se as pessoas que vivem juntas podem se dar ao luxo de um segundo aposento, é ali que transcorre a vida afetiva e íntima do casal”, o que nos autoriza a pensar que *O casal Arnolfini* (1439), de Van Eyck, “parece confirmar a intimidade cerimoniosa dos recém-casados no quarto” (RANUM, 2009, p. 221) no momento em que abrem esse ambiente à visita não só dos personagens que vão aparecer no espelho, mas aos futuros espectadores da tela.



Fig. 1 –*O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, 1434. Fonte: The National Gallery, London. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg . Acesso em: 18 jun. 2021.

2 Van Eyck e retrato d' *O casal Arnolfini*: espaço metonímico de novos tempos

A história social das artes há muito tempo tem cultivado as narrações teleológicas simplificadas, quando se trata de analisar os meios pelos quais os artistas se mantiveram sob a tutela direta dos poderosos. O poder de constrangimento exercido pelos mecenas parecia oferecer o exemplo para as relações de dependência direta da arte em relação ao seu meio. Por outro lado, a análise do poder seria capaz de fornecer a chave para se caminhar do exterior – as condições de produção – para o interior da criação, a estrutura das obras e os princípios de seleção dos conteúdos mais valorizados. Nas obras produzidas, o grande artista é em geral tratado como um inovador, no duplo plano estético e social, seja por representar o poder, cavalgando forças sociais portadoras de novas aspirações e de novas visões do mundo, acordadas com os fundamentos de seu poder de contestação e de revolução socioeconômica, seja por marcar a divisão entre um regime antigo e um regime novo de organização do sistema de produção artística e entre suas camadas estéticas respectivas.

A perspectiva anterior parece poder acumular muito particularmente as seduções analíticas: a história encarna-se nos indivíduos que fazem época, isto é, que mostram rupturas no tecido histórico. Tal fascinação é inspirada pela excepcionalidade criativa. No entanto, quando se passa do esquema ideal-típico à demonstração empírica, as coisas complicam-se: a realidade histórica é mais fácil de estilizar do que de explorar em seus pormenores. Mais fácil é uma expressão simplificadora, pois se trata de um modelo (MANGER, 2002, p. 57). Nesse quadro teórico, há de se destacar a posição da história em relação às biografias. Na renovação de seus conceitos sobre o papel de "grandes personagens" na marcha dos acontecimentos, a história deslocou a sua atenção para destinos coletivos, abandonando a influência de indivíduos sobre fatos e assumindo as macroexplicações consideradas como predeterminantes nas ações humanas. Em época recente, os historiadores voltaram a colocar o indivíduo em suas preocupações centrais, vendo nele a manifestação de destinos de grupo ou de classe. Essa reviravolta pode ser vista como uma decorrência da crise da "história científica", que se fundamentou em conceitos totalizantes – por exemplo, de classe social ou de mentalidade –, reduzindo, dessa forma, o sentido das ações humanas a um subproduto de forças produtivas e de meios culturais. A crise dos quadros interpretativos – do modelo marxista,

do modelo estrutural e da análise cliométrica – estimulou o alargamento da noção histórica de indivíduo. A decepção com o uso de categorias interpretativas predeterminadas levou os historiadores sociais, tradicionalmente mais interessados com a dimensão coletiva da experiência humana, a refletir sobre destinos singulares. Essa mudança foi vista, muitas vezes, como uma capitulação, uma vez que alguns historiadores declararam que se estava correndo o risco de abandonar a chamada "história problema" para retornar a uma história cronológica, dotada de uma conceituação frágil e implícita na finalidade temporal, como estruturante da narrativa (LORIGA, 1998, p. 225-226).

De início ligada a investigações sobre culturas subalternas, a subjetividade de novos sujeitos logo se estendeu a toda a pesquisa histórica, como resposta a motivações profundas. A inclusão de biografias na história da arte apresenta limitações sérias, uma vez que os destinos individuais se inscrevem em destinos mais amplos. As relações entre o indivíduo e a arte abrangem a análise da exceção talentosa, que não interessa unicamente ao modo como se redige a biografia de uma pessoa admirável, mas que apresenta uma coloração significativa sobre o comportamento do dito artista, à luz de suas circunstâncias de vida, e a importância de sua obra, nas condições em que foi produzida. É preciso, sobretudo, compreender a análise de caso como uma forma paradigmática de explicação quase causal, no sentido de Paul Ricoeur: aplicando-se às ocorrências individuais fenômenos genéricos, faz-se a transição entre as causalidades narrativa e explicativa, e opera-se a ligação de uma análise por causas determinantes a uma análise por razões de agir (RICOEUR, 1983, p. 73). Dessa óptica provêm os riscos de flutuação e de contradição entre uma concepção determinista do comportamento, submetido a forças expressas dentro do jogo dos fatores sociais, e uma concepção estratégica da ação, que dota o autor (microautor ou macroautor coletivo) de intenção e de consciência. Analisar a carreira e a obra de um grande artista supõe poder descrever um fragmento da história do mundo submetido às leis da causalidade, dotando o artista do poder de agir. A grandeza do artista será caracterizada por sua capacidade de fazer desviar o curso previsível do mundo (o curso do mundo artístico e, além, direta ou indiretamente, o do mundo em geral), à qual é preciso assinalar causas e razões (MANGER, 2002, p. 967-999).

A hesitação dos trabalhos sobre a grandeza ou a genialidade artística encontra muitas fórmulas. Entre elas destaca-se a do controle idealmente eficaz, que coloca o artista sob a dependência de forças sociais e econômicas, aí compreendido o espaço de confinamento que é seu mundo profissional, mas onde ele supostamente exerce uma “autonomia relativa”. De acordo com esse esquema, que comporta uma armadilha habitual para a razão histórica, a invenção é posta a serviço da consolidação da ordem social, mesmo e, sobretudo, quando ela é reputada como capaz de romper com essa mesma ordem. Uma segunda fórmula analisa a produção artística como uma intervenção consciente e deliberada, fundada sobre a mobilização de recursos individuais e coletivos, que aproxima o artista da estratégia racional, capaz de procurar a fórmula ótima de organização de sua atividade para estabelecer um poder artístico e social à altura do talento do qual ele se sabe portador. No primeiro caso, o artista não passa de um agente remarcável da história. No segundo, de longe o mais interessante, ele é um ator.

Essas considerações integram-se ao modelo de análise do quadro que retrata a ascensão dos burgueses conquistadores da banca e da arte. Assim, constitui produtivo objeto de reflexão sobre como a classe de mercadores que ascendia socialmente deixava-se representar e era representada, deixava-se vigiar e era vigiada por meio de uma linguagem pictórica que caracterizou o período como “A conquista da realidade” (GOMBRICH, 1993, p. 167-182) em uma obra em que

um simples recanto do mundo real fora subitamente fixado num painel como que por mágica. Nada lhe faltava: o tapete e os chinelos, o rosário na parede, a pequena escova ao lado do leito e as frutas no parapeito da janela sobre a arca. É como se pudéssemos fazer uma visita aos Arnolfini em sua residência (GOMBRICH, 1993, p. 179-180).

Van Eyck, segundo Gombrich (1993, p. 180), viveu em um momento em que se fez um novo emprego da pintura “o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha idônea”, uma vez que “[p]rovavelmente o pintor foi chamado a registrar esse importante momento (os esposais dos Arnolfini) como testemunha, tal como um notário poderia ser chamado para declarar que esteve presente num ato solene idêntico”. Isso explicaria, inclusive, a inscrição em latim no quadro “*Johannes de eyck fuit hic*” (“Jan Van Eyck esteve aqui”), detalhe que comentaremos mais adiante.

O caráter oficial do registro dos esposais, que pretende dar conta ao foro público de uma união matrimonial, exigência dos códigos da civilidade, tem como palco o quarto, espaço privado da intimidade “que reveste as condutas doravante interditas em público porém permitidas, até exigidas pela afinidade entre os que se amam” (CHARTIER, 2009, p. 165). Isso configura certa tensão entre o público e o privado que apontamos anteriormente e talvez explique, em certo sentido, a rigidez dos protagonistas do quadro em meio aos objetos que se convertem em símbolos os quais destacaremos em nossa análise. Vale dizer que a tensão entre o público e o privado se converte no traço estilístico a saber: como testemunha ocular, Van Eyck tentou adicionar “cada vez mais detalhes baseados na observação, e [...] copiar a superfície das coisas até o ínfimo sombreado” (GOMBRICH, 1993, p. 191), o que tornou suas figuras “mais estátuas do que seres vivos. A razão disso pode ser que, quanto mais escrupulosamente copiamos uma figura linha por linha, detalhe por detalhe, menos podemos imaginar que ela se movesse e respirasse” (GOMBRICH, 1993, p. 228). De qualquer modo, como efeito dessa perspectiva detalhista, temos que a pose decorosa do casal e o quarto, microscopicamente retratados, funcionariam como simulacros que sublimam as relações íntimas dos esposos paradoxalmente interditas fora do casamento e, ao mesmo tempo, legitimadas pelo matrimônio.

Esse modo de produzir arte e tentar reproduzir a realidade está em consonância com o papel da pintura no contexto em que a obra em questão foi produzida: a pintura do Renascimento apresenta “uma nova maneira de conceber a representação do Espaço e da Forma” e corresponde a uma nova maneira de ver presidida por normas que “constituem um verdadeiro Código de Visualidade que se contrapõe e, aos poucos, revoga inteiramente a tradição da pintura medieval precedente, de origem bizantina, românica e gótica” (RIBEIRO, 1978, p. 105). Frente às mudanças socioculturais apontadas anteriormente, pode-se dizer que a arte, em geral, cumpriu o papel de “fiel espelho que registrou as mais íntimas confidências da alma renascentista que na pintura deixou sua mais secreta confissão para a História pela mão dos grandes artistas, naturais intérpretes que são do estado geral da sensibilidade” (RIBEIRO, 1978, p. 107-108).

O grande artista, no caso deste artigo, Van Eyck, torna-se, desse modo, mais do que um agente remarcável da história, como dizíamos há pouco, ele assume o papel de um ator de seu tempo, quer como testemunha, quer como produtor de uma imagem da realidade que a pintura tenta

representar como um espelho, que, no caso do quadro em questão, não é somente metafórico, uma vez que o espelho, literalmente, ocupa posição central e emblemática no quadro dos Arnolfini, como analisaremos mais adiante.

Ao confrontar aspectos das pinturas medieval e renascentista, Ribeiro (1978, p 111) aponta que na pintura da Idade Média, “as figuras são estáticas. O ambiente é, no seu todo, extraterreno, celestial”, enquanto no Renascimento a pintura é de “índole antropocêntrica. [Isso] significa o aparecimento do Individualismo, a descoberta do Homem e da Natureza” em quadros nos quais “o Cristo e a corte celeste são, por assim dizer, trazidos à Terra [...] em obras como, por exemplo, a *Virgem do Chanceler de Rollin* de João Van Eyck que tem ao fundo um rio, suas pontes, o casario urbano e os longes de uma paisagem distante” (fig. 2).



Fig. 2 – *Virgem do Chanceler de Rollin*, de Jan Van Eyck, 1435. Fonte: Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_The_Virgin_of_Chancellor_Rolin.jpg>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Van Eyck compõe a cena com figuras de corpo inteiro, que representam muito mais a função do homem do que a sua personalidade (FRANCASTEL, 1973, p. 49), ao contrário do que acontece quando se procura pintar um tronco ou mesmo um rosto. No caso do quadro que é objeto de nosso estudo (fig. 1), privilegia-se na tela de Van Eyck uma identidade, uma personalidade, porque é o comerciante Arnolfini e sua esposa que são os protagonistas da cena. Se o interesse pela individualidade não começa propriamente no Renascimento e já se verifica em parte durante a Idade Média, no entanto, a forte consciência do individualismo vai se manifestar, de maneira bem objetiva, durante os séculos XV e XVI: “o individualismo do Renascimento foi novo somente como programa consciente” (HAUSER, 1969, p. 346). Buckhardt, nesse sentido, afirma que durante a Idade Média, “as duas faces da consciência, a face objetiva e a face subjetiva, estavam de alguma maneira veladas”; pois o homem “apenas se conhecia como raça, povo, partido, corporação, família ou sob uma outra forma geral e coletiva”. Esse véu, ainda segundo o teórico alemão, é rasgado, pela primeira vez, na Itália quando então se desenvolve “o aspecto *subjetivo*; o homem torna-se *indivíduo* espiritual e tem consciência deste novo estado” (BUCKHARDT, 1973, p. 107, *grifos do autor*).

Contudo, a ruptura entre indivíduo e coletividade deve ser relativizada uma vez que se há traços de individualidade nas figuras, esses traços podem, de certo modo, constituir denominadores comuns de homens do tempo. No quadro de van Eyck (fig. 1), por exemplo, as imagens representadas de indivíduos específicos, o senhor Giovanni Arnolfini e sua esposa Giovanna Cenami, que se estabeleceram e prosperaram na cidade de Bruges (hoje pertencente à Bélgica), entre 1420 e 1472, têm muita semelhança com a de outros indivíduos, pois “van Eyck pintou as mesmas características reconhecíveis outra vez no meio-retrato de um homem (fig. 3), recriando o mesmo tipo com uma face [de] que era difícil de se esquecer” (HICKS, 2012, p. 21, tradução nossa). De qualquer modo, são seres ancorados na realidade que se fazem representar nas obras, quer porque têm dinheiro para isso, quer porque chamam a atenção do pintor-ator de seu tempo.



Fig. 3 – Jan van Eyck (ou sucessores) – *Retrato de um homem com um cravo*, circa, 1436. Fonte: The Gemäldegalerie Painting Gallery, Berlin. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/2QHggYD4Tgsdkg>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Também a ruptura entre Teocentrismo medieval e Antropocentrismo renascentista pode ser relativizada. Como exemplo disso, temos a imagem da mulher representada na tela (fig. 1). A senhora Arnolfini, tanto em suas vestes quanto em sua pose, possui bastante similaridade com a própria mulher do pintor (Margaret van Eyck, 1439) e com as imagens de Madonas e anjos da Anunciação que ele produziu ao longo de sua vida. A esse propósito, é possível considerar que a mulher que o pintor retrata “parece ser um arquétipo, uma imagem existente antes na sua mente do que depois diante de seus olhos” (HICKS, 2012, p. 22). Diríamos que estamos diante de um modelo platônico de mulher, altamente idealizado, o que implica que a passagem formal das figuras hieráticas e místicas da Idade Média para as profanas do Renascimento dá-se sem que se perca a aura sacra delas. Em outras palavras, o que as diferencia basicamente são as roupagens, signos da posição social que ocupam. O próprio mobiliário não se distingue daquele visto em algumas *Anunciações*, como é

possível comprovar, se contemplarmos, por exemplo, *A Anunciação* (c. 1430), pintada por Rogier van der Weyden (1400-1464) (fig. 4), em que detectamos a presença de móveis e elementos de decoração bem semelhantes aos pintados em *O casal Arnolfini*.



Fig. 4– *A Anunciação*, Rogier van der Weyden, *circa* 1430. Fonte (parte central) : Museu do Louvre, Paris; e partes laterais e Galleria Sabauda, Berlin. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg. Acesso em: 18 jun. 2021.

Além da dicotomia entre as esferas espiritual e mundana, a obra retrata as tênues nuances entre ser, ter e parecer em um mundo em que as fronteiras sociais estão em movimento. Mais do que pela aparência (que como vimos obedece a um padrão de uniformidade), o que determina a diferenciação, a localização no tempo e a posição social das figuras são as vestes. Segundo Hicks, no quando *O casal Arnolfini*,

É por suas vestimentas que van Eyck os localiza [os personagens da tela] no mundo externo. Ambos usam os produtos que fizeram Bruges o centro do império comercial – pele, seda, lã, linho, couro, ouro – e personificam a riqueza da cidade naquela época. Vestidos para impressionar, estão eles marcando seu status na sociedade. Para os colegas, familiares e amigos para quem a pintura foi feita para impressionar, o código está perfeitamente claro. Isto sugeria *discreta ostentação*, e celebrava a classe do mercador em todo o *refinamento que lhe era permitido ostentar* (HICKS, 2012, p. 22, grifos nossos).

Esse jogo entre individualidade e padrão de uniformidade acrescido de detalhes do cotidiano que permeiam a vida civil está em consonância com aquela tensão entre os anseios do indivíduo e as exigências dos códigos de civilidade. Quanto a este aspecto, observe-se que há a necessidade de

ostentação por parte do homem, pois, por meio dela, o mercador marca sua posição na sociedade, embora ele tenha obrigatoriamente que limitar tal ostentação, obedecendo a etiquetas e normas que o sistema social determinava para cada classe social. Em seu caso e, por extensão, no caso de sua mulher, jamais poderia mostrar algo nas vestes, no mobiliário e objetos de decoração que as obras de etiqueta da época determinassem ser prerrogativas dos nobres apenas. A esse propósito, nota-se que

aqueles que estavam no controle trataram de regular o que as demais pessoas deviam usar. Na Idade Média, moralidade e conservadorismo combinaram criar luxuosas legislações destinadas a preservar uma estrita hierarquia social. [...] Evidência da ansiedade contemporânea acerca de social transgressão é dada por uma estátua desenhada em 1430 pelo Duque de Savoy [...], que definia trinta e nove diferentes classificações sociais e especificava as roupas e acessórios apropriados para cada uma (HICKS, 2012, p. 22-23, tradução nossa).

Sendo assim, a veste que o mercador usa corresponde à que os nobres usavam, mas com algumas diferenças substanciais, diferenças essas que apontam para questões de luxo, de valor. Suas vestes apresentam discreta ostentação, marcando a classe do mercador com a elegância que lhe era permitida e mostrando limites, por ele não ser de uma classe superior. Observando-lhe as vestimentas, nota-se que Arnolfini traja um longo tabardo, sem mangas e aberto nos dois lados, feito de seda e veludo e de grande tamanho, implicando com isso o uso de vários metros de luxuosos tecidos, importados de Lucca, na Itália. Mas, para elevar ainda mais o custo, a cor escura da veste (prerrogativa dos nobres e mercadores enriquecidos) foi conseguida graças ao uso de um pigmento extraído de um parasita que vivia entre as folhas e galhos do carvalho vermelho do Oriente e que sofria depois complexos tratamentos químicos até se transformar na tintura de carmim utilizada para tingir os tecidos.

Mas outro pormenor importante é o forro de pele utilizado na veste de Arnolfini. Na época, o mais prestigioso e suntuoso de todos, segundo Hicks (2012), costumava ser a zibelina, reservada para a realeza e para a alta aristocracia, devido a seu caríssimo preço (era proveniente de animais da longínqua e quase inacessível Sibéria). Já o forro utilizado pelo mercador era feito de marta, inferior à zibelina, mas superior no ranking a outras peles, como as de esquilo, rato e gato, via de regra, usadas por pessoas menos abastadas: pequenos comerciantes ou nobres empobrecidos. A pele de

marta, oriunda da Rússia e da Escandinávia, era cara, não só devido à sua origem, mas também à quantidade exigida para uma veste como o referido tabardo, que talvez utilizasse, no mínimo, 100 peles desse animal.¹

Sob o tabardo, Arnolfini usa uma elegante blusa de cetim, cujas mangas são presas ao pulso por braçadeiras de prata. Nas pernas, longas meias de cor roxa, combinando com o tom do tabardo, são protegidas por um par de botas pontudas, feitas de couro bem flexível, na medida em que deixa bem visíveis os contornos dos pés. As delicadas botas, por sua vez, seriam protegidas da sujeira das ruas (a lembrar que raramente ou quase nunca havia calçamento sobre elas) pelo par de tamancos presentes à esquerda dos pés do dono da casa. A reparar o cuidado com que foram confeccionados os tamancos, que têm a mesma forma pontuda das botas, o solado com escavações feitas na madeira, a fim de deixar os pés mais longe da sujeira e umidade do solo, além de que o fabricante dotou o calçado de correias de couro com uma fivela no meio.

Já na cabeça, Giovanni leva um grande chapéu de palha trançada, que deve ter sido resultado de minucioso trabalho artesanal, mas o que o encarece ainda mais é o fato de ele ser tinto na mesma cor do tabardo. A combinação sóbria de tons e a qualidade dos tecidos e adereços servem para dar ao todo da vestimenta luxo e elegância nos detalhes, nos materiais e em sua confecção. E isto apesar de ele ser um comerciante, e um comerciante precavido, que sabia de sua posição na hierarquia social, o que implicava o cuidado em não ostentar o que era prerrogativa dos nobres.

Maior e mais delicado contraste há entre o homem e a mulher, pois, enquanto nele predominam as cores sóbrias e escuras, nela, as cores são luminosas, claras – o verde, o branco e o azul. Além disso, utilizando-se de um recurso técnico muito comum em pintura, ao confrontar uma cor primária (o rubro) com uma secundária (o verde), realçando-a (ou vice-versa), van Eyck enche de plenitude as vestes femininas, muito mais longas e mais decoradas com detalhes de ornamentação do que as do homem. À cabeça, a mulher leva um véu, dobrado de forma a realçar as rendas e sustentado por pinos invisíveis e pelo arranjo do cabelo em forma de cone. Ao usar tal véu, ela obedece às normas de contenção impostas à mulher de um mercador, pois uma aristocrata “usaria algo mais largo e mais alto”, além de que mostra pouco do cabelo, como forma de preservar a intimidade, ao contrário das “grandes senhoras, mesmo as casadas” a quem “era permitido revelar mais cabelo do que pode ser visto nesta versão mais austera” (HICKS, 2012, p. 28).

GUARANHA, Manoel Francisco; GOMES, Álvaro Cardoso; CAMPOS, Izira Lobo de Arruda. **Status social, civilidade (reflexões sobre a tela *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck).**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.26163>>

Para acentuar o luxo das vestes, a mulher usa um vestido que excede em muito o comprimento do tabardo do marido, graças à longuíssima cauda e ao dispêndio do tecido, que lhe dá excepcional volume. O material de que é feito, de delicada textura, parece ser uma espécie de lã, decorada nas aberturas para os braços, no colarinho e na barra com pele de marta ou de esquilo. As aberturas para os braços, longas, têm sua extensão aumentada graças à guarnição ricamente ornamentada de bordados que pende quase chegando ao chão. Para prender ao corpo o vestido de modo bem justo, ela usa um cinto de couro com relevos em ouro, muito apertado logo abaixo do busto, o que veio a provocar considerações curiosas por parte de diferentes exegetas, porque isto acabava por dar a impressão de um estômago demasiado protuberante. Entre essas considerações, há a discussão sobre se a mulher do mercador estaria grávida ou não. A dúvida, por exemplo, é posta por um poeta como Murilo Mendes, em seu poema “O Quadro”:

É verdade que Giovanni Arnolfini
Não olha a mulher – *grávida*
talvez –
Olha antes o espectador
Também ele
Protagonista/testemunha (MENDES, 2014, p. 237, grifos nossos).

Como para tornar acesa tal dúvida, van Eyck, em outras telas que pintou, representou mulheres que não estavam necessariamente grávidas com tal tipo de ventre. Como Santa Catarina, no tríptico de Dresden, em que a mulher, reconhecida virgem, apresenta um estômago tão protuberante que ela até apoia o livro de orações sobre ele. Esse efeito, na verdade, servia para dar uma impressão de altíssima elegância, porque “a fertilidade era uma qualidade vital numa mulher” (HICKS, 2019, p. 30), pois implicava a maternidade e afastava toda e qualquer ilação que retirasse do matrimônio seu fim específico que era o da procriação, o do “crescei e multiplicai-vos”. Em suma, um mercador de tanta relevância como Giovanni Arnolfini não podia deixar de seguir as convenções, as regras de civilidade da época, relativas à sua esposa, que deveria estar grávida ou que mesmo representasse estar grávida. Por outro lado, essa desejada gravidez está decorosamente dissociada do ato sexual necessário para obtê-la pelo caráter ascético da representação arquetípica, associada às santas virgens, que o pintor faz de Giovana.

Retornando à descrição de Giovana, verifica-se que, sob o vestido verde, ela usa outra veste, de cor azul, feita de veludo ou damasco, dotada de pele de marta na bainha e de mangas, presa no punho por braceletes, cujos fios dourados são entrelaçados com fios roxos. Como já vimos, as vestes são bem ajustadas ao corpo por um cinto feito de couro, com detalhes em ouro e pequenos diamantes. Ao pescoço, leva um delicado colar duplo de ouro e na mão esquerda ostenta discretos anéis. Aliás, a discrição é fundamental nela, pois, se suas vestes são caras e luxuosas, por outro lado, estão longe de ser extravagantes. Caso o fossem, poderiam dar a ela a reputação de mulher frívola. Para acentuar o seu recato, já presente no olhar que se dirige humildemente ao marido, e para afastar qualquer ideia de frivolidade, ela também não mostra os pés, que ficam ocultos pelo vasto vestido que cai em dobras no chão. Esta parte do corpo, diferentemente da cabeça e das mãos, é mais ligada à terra e, portanto, constitui um visível signo da sensualidade ou mesmo um símbolo fálico: “Segundo os psicanalistas (Freud, Jung etc.) o pé teria uma *significação fálica* [...]. O pé é um símbolo erótico, de potência bem inegável” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 391, tradução nossa, grifos dos autores). Sendo assim, em muitas civilizações, às mulheres não é permitido exhibir nus, o que implicaria a perda do recato. Contudo, se ela esconde os pés, mostra as belas sandálias de couro vermelho, abandonadas no chão de maneira aparentemente despreziosa, como se Giovanna as tivesse tirado naquele momento para posar para o pintor. A cor delas cria um forte contraste com as suas vestes, todavia, combina harmoniosamente com o tom do banco, das almofadas e dos cortinados do leito.

Se as vestes obedecem à etiqueta do período, é preciso considerar também o mobiliário, os objetos de decoração e os demais componentes da tela. Giovanni Arnolfini, com seu gesto duplo da mão direita erguida e da mão esquerda apresentando a esposa, parece estar recebendo convidados (as duas figuras refletidas no espelho por detrás deles). E, como tal, os introduz no aposento que passa a ter a função de um “quarto de recepção” (HICKS, 2012) e, sendo assim, a mobília e acessórios exibidos serviriam para confirmar o *status* do casal. Ela consiste de um baú junto à janela, um banco, uma cadeira e um leito de dossel.

Os baús costumavam ser um item importante nas casas, não só para guardar em casa pertences, de maneira geral, delicadas vestes, cobertas e mantas, como também para ser utilizado em viagens. Podiam ser ricamente ornamentados com entalhes de todo tipo, mas o pouco que se pode

perceber daquele dos Arnolfini é que pertencia a um modelo mais *standard*, sem muitos detalhes de ornamentação e apoiado nos quatro pés. Verifica-se, pois, uma ambiguidade – ter um baú mostrava *status*, pois servia para dar ciência às pessoas que os moradores da casa possuíam objetos de valor, mas ter um baú sem muita ornamentação mostrava, por sua vez, a posição que o mercador ocupava na hierarquia da época. Dependendo de sua posição, ele precisava seguir as regras de etiqueta. Aliénor de Poitiers, uma dama que acompanhou Isabel de Portugal até o Flandres, em seu manual *Les Honneurs de la Cour* (1480), lamentava que as rígidas fórmulas estivessem sendo perigosamente erodidas: “As velhas regras mudaram em algumas instâncias, mas estes antigos honores e *status*, que foram feitos e estabelecidos após muitas reflexões e por boas razões, não podem ser degradados ou abolidos” (HICKS, 2012, p. 67, tradução nossa).

Essa crítica implicava, pois, que as pessoas deviam obedecer aos estamentos, às regras, ainda que dissessem respeito ao mobiliário de uma casa. A mesma Aliénor desaprovou, por exemplo, Marie de Burgundy, que violou todas as regras de etiqueta, ao possuir um bufê com cinco gavetas, em vez de quatro, como lhe permitia sua posição de simples arquiduquesa.

O banco é coberto com o mesmo tecido vermelho do leito e conta com almofadas e com três curiosas figuras entalhadas que são espécies de quimeras, à maneira daquelas que aparecem nas gárgulas, animais fantásticos, compostos de partes de animais diferentes, reais ou imaginários. Um desses elementos está na parte inferior do braço do banco e outros dois, de costas um para o outro, encabeçam a intersecção entre o braço e o espaldar do móvel. O banco possui, ainda, uma base que permite que ele seja usado como genuflexório, índice da religiosidade do casal.

Junto a esse banco, vê-se uma cadeira, decorada com altos-relevos delicadamente esculpidos, compondo arcos com flores ornamentais e, no alto, uma fieira de flores-de-lis encimada pela imagem de uma mulher orando e que emerge do corpo de um dragão provido de asas. Ela poderia ser uma representação de Santa Margarete de Antióquia, que, segundo a lenda cristã, teria escapado do ventre de um monstro graças à sua fé.

Ao lado da cadeira, fica o leito de grandes dimensões, provido de almofadas, cobertas e amplos cortinados cor de sangue, o que serve para demonstrar conforto e, ao mesmo tempo, ostentar *status*. Possuir um móvel tão notável e luxuoso naquela época era sinal de posses. Vem daí que ele,

com sua cor forte e vibrante, apareça de maneira destacada neste aposento, que, na realidade, constitui uma verdadeira sala de visitas. No conjunto, ostenta-se não só um quarto de dormir, mas aquele que é considerado o aposento nobre da casa, contendo o que havia de mais luxuoso e confortável em termos de mobiliário e de objetos de decoração. A imagem do leito é importante pela riqueza do móvel e pela sugestão de conforto e descanso que devem ser proporcionados àqueles que, como os Arnolfini, possuem dinheiro suficiente para comprar uma peça tão rara como a que van Eyck registrou com seu pincel.

Mas é preciso assinalar a presença dos objetos de decoração que, ao lado do mobiliário e das vestes, são muito especiais. Começamos pela vidraça da janela, pintada magistralmente por van Eyck, ainda mais se considerarmos a complexa geometria imposta pela perspectiva. Não bastasse a rigorosa técnica empregada pelo pintor, é preciso considerar sinais de riqueza nela, graças ao uso de vidros, coisas raras nas casas da época, devido ao alto custo do material empregado, ainda mais decorado com peças circulares e coloridas as quais, além da função decorativa, também tinham função utilitária, no sentido de filtrar os raios do sol, criando um ambiente agradável para os moradores. Ao mesmo tempo, em se tratando aqui de uma pintura, percebe-se que a janela fornece ao artista gradações de luz que são importantes para nuançar as cores do ambiente a ser representado na tela. O tapete, por sua vez, como componente dos acessórios do quarto, tem uma função utilitária (proteger os pés do frio ou do eventual pó do chão) e outra decorativa, já que era um objeto caro, importado do Oriente, mais especificamente da Turquia. Apesar de o desenho central estar oculto por Giovanna, percebe-se que ele é composto de três faixas de decoração: a primeira, bem estreita, de cor verde, vermelha e azul, contém pequenas flores; a segunda das faixas tem formas geométricas e motivos florais, nas mesmas cores e, por fim, a última, mais larga, parece desenvolver as configurações das anteriores, mas sugerindo outras complexas derivações.

O candelabro dependurado do teto é muito bem elaborado, feito provavelmente de bronze ou de outro metal bastante polido, provido de seis braços, nos quais se notam intrincados detalhes, o que implicaria que tivesse, além de uma função utilitária, uma função decorativa. Mas o que chama mais a atenção nele, além da delicadeza de sua feitura, é o fato de ter uma única vela acesa, apesar de que, no lado de fora, faça um luminoso dia de primavera, o que dispensaria o uso da luz artificial. Podemos pensar que tecnicamente a chama tem o condão de tornar mais brilhante o metal do

candelabro, reproduzido com perfeição graças à genialidade do artista, mas cremos que há outra explicação para o fato de aquela vela solitária estar acesa. Isto se buscamos uma interpretação simbólica para este detalhe, servindo-nos, como ponto de partida, de reflexões de Bachelard:

A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores *operadores de imagens*. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina. Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações (BACHELARD, 1989, p. 9-10, grifos do autor).

Se a chama é mesmo uma das “maiores *operadoras de imagens*”, ela nos permitirá, de certo modo, imaginar uma interpretação convincente para o seu estranho uso no quadro, sobretudo porque, como vimos, é a única chama que está acesa num candelabro que comporta seis velas e uma chama acesa num dia de muita luz. A se considerar que “em todas as tradições, a chama é um símbolo de *purificação*, de *iluminação* e de *amor espiritual*. Ela é a imagem do espírito e da transcendência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p. 324, grifos dos autores), seríamos tentados a sugerir que ela simboliza o amor espiritual do casal e, mais que isso, a unidade perfeita entre eles. Tal unidade, que tem respaldo no recato da mulher, na sugestão de uma hipotética gravidez, seria essencial para a imagem do mercador frente à sociedade a que pertence. Celebra-se na tela, pois, não só a riqueza material do homem, mas igualmente a riqueza espiritual, a lembrar que Giovanni e Giovanna constroem a imagem de um casal perfeito, exemplar em todos os sentidos e motivo de admiração dos parentes, amigos e companheiros de trabalho.

O espelho é outro objeto de decoração dos mais intrigantes, não só por ser caro, luxuoso, devido à sua elaborada feitura, mas também devido à sua função na economia da tela. Eis sua reprodução aumentada a seguir:



Fig. 5 – Detalhe do quadro *O casal Arnolfini*, de Jan van Eck (1434). Fonte: The National Gallery, London. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg. Acesso em: 18 jun. 2021.

Este objeto que poucos possuíam, de forma circular, é emoldurado por um complexo de dez pequenos lóbulos esmaltados que reproduzem cenas da paixão de Cristo: a agonia no jardim, a prisão de Cristo, Cristo diante de Pilatos, a flagelação, Cristo carregando a cruz, a crucificação, a descida da cruz, o enterro, a angústia do inferno e a ressurreição.² Mas, além da intrincada, elaborada confecção do espelho, é preciso refletir sobre o porquê de van Eyck tê-lo colocado bem ao centro do quadro, refletindo o reverso das imagens pintadas, mas também introduzindo na cena outras pessoas por uma porta na parede oposta. Segundo Hicks, este objeto, em especial,

cria um complexo sentido de terceira dimensão, mais intrincado ainda pelo fato de que o espelho revela mais do quarto do que o faz a pintura “real”. [...] O espelho é como um cenário dentro de outro cenário, e o último grande golpe do truque de van Eyck é a introdução de dois personagens que apenas existem no reflexo pintado, como se fossem excluídas do “atual” quarto onde eles estão aparentemente entrando (HICKS, 2012, p. 135, tradução nossa).

Nota-se que o espelho, além de indicar a presença de outros protagonistas, ainda mostra partes do leito, do baú, da paisagem pela janela e, sobretudo, das traves do teto, que não comparecem na cena em que o casal posa de frente. Em suma, o espelho convexo complementa e fecha de vez o aposento, preenchendo o espaço vazio que devia estar à frente dos Arnolfini e, de certo modo, explicando ao espectador a quem Giovanni estaria se dirigindo para mostrar seu suntuoso quarto e Giovanna. Janela e espelho, nestas circunstâncias, constituem objetos em estreita simbiose no que diz respeito às interrelações entre o público e o privado: enquanto a janela coa, filtra a luz externa que invade o quarto, o espelho reflete, amplia e projeta a luz e a cena do quarto para além do domínio doméstico, revelando aos espectadores a presença das testemunhas e colocando o próprio espectador na posição de testemunha privilegiada da cena. Confirma esta nossa perspectiva o gesto do homem que indica que ele está apresentando a esposa para o espectador, ou para as testemunhas, cujas presenças se fazem notar no espelho ao fundo.

A mulher, por sua vez, cujo olhar humilde dirige-se tão só ao marido, é, pois, por força da representação, motivo de orgulho por parte do homem, que a exhibe em suas roupagens e joias mais luxuosas, obtidas evidentemente pelo seu poder monetário. O truque de van Eyck, que resultou de uma técnica das mais admiráveis, ao reproduzir imagens deformadas pelo espelho com tanta precisão, tem o condão de nos oferecer a imagem de um mundo completo em todos seus detalhes, a ponto de ele preencher o vazio existente nas telas em geral, em que as cenas pintadas parecem se oferecer como um palco, no qual se fecham as paredes laterais e o teto, mas cuja parede frontal é inexistente para permitir o olhar dos espectadores.

E para concluir este inventário de coisas presentes no quadro, há ainda que se referir à escova, à inscrição na parede, às laranjas e ao cão. A primeira delas é um trivial objeto de limpeza dependurado de uma das pontas do espaldar da cadeira. A inscrição, que se observa acima do espelho, está em latim: "*Johannes van Eyck fuit hic 1434*" ('Jan van Eyck esteve aqui em 1434') e é uma ostensiva assinatura do pintor, acentuada pelo fato de ele marcar sua presença no aposento do mercador e também se identificar como testemunha da cena, quase como um fotógrafo dos tempos modernos, como adiantamos no início deste trabalho.

As laranjas colocadas sobre o baú são mais um sinal de riqueza pelo fato de elas virem de países mediterrâneos, onde poderiam ser cultivadas devido ao clima mais temperado. Só possuiriam tais frutos, para lhes aproveitar do suco ou para se fazerem geleias e marmeladas, quem dispusesse de muito dinheiro para importá-los. Tecnicamente, na tela, a presença das laranjas serve para dar luminosidade a um recanto obscurecido pela cor da madeira do baú, graças à intensa e brilhante cor laranja. Quanto ao cão, parece dar um tom trivial e familiar (assim como a escova) à cena, às vezes, suntuosa demais. Por outro lado, pode o cãozinho simbolicamente representar a ideia de fidelidade, uma das virtudes de um casal como os Arnolfini. Não à toa, ele está situado harmonicamente entre os dois consortes.

Considerações finais: O luxo privado como filho da herança do fausto público

Toda essa riqueza é consequência do poder econômico na região em que o casal Arnolfini viveu. Segundo Le Goff (2014, p. 182), “[a] densidade urbana, na Flandres dos séculos XIV e XV, era excepcional”, o que implicava no fato de as cidades dessa região, com destaque para Antuérpia e Bruges, “serem ao mesmo tempo grandes centros de produção têxtil, produtos de luxo e produtos mais acessíveis, e um grande mercado de trocas garantido pelas colônias de comerciantes estrangeiros”. Bugres foi uma cidade sob a condição de condado. Não obstante, os condados, administrados pela nobreza, tenham sofrido com o endividamento público, Bugres “tornou-se a principal emprestadora para os condes, e nisso achou meio essencial de enriquecimento”. Os “profissionais do crédito e também os que emprestavam com a garantia de penhores, os usurários, os lombardos e cambistas de todo tipo foram excluídos pelo patriciado da cobrança de impostos” (LE GOFF, 2014, p. 183). Esse consórcio entre a nobreza e a burguesia no plano econômico manifesta-se, no plano artístico e simbólico, no consórcio entre o modo de vida faustoso da nobreza e o modo de vida luxuoso do burguês que se deixa representar civilizadamente segundo as regras desse comércio social decorrente das riquezas do comércio de produtos e serviços.

O espectador, chamado pelo olhar de Giovanni Arnolfini, é convidado a entrar nesse mundo para, em primeiro lugar, servir de testemunha legal do casamento que ora se realiza; em segundo lugar, testemunhar a riqueza do casal; e, em terceiro lugar, confirmar a ascensão de uma classe, a burguesa, que passa a ter os mesmos privilégios de uma classe superior – a qual a burguesia come-

çava a substituir –, a nobreza. Essa reunião, contudo, é regulada pelas regras da civilidade que, decorosamente, torna pública a vida privada do casal por meio de uma linguagem construída de ações reguladas pelos protocolos da civilidade e de objetos, cujas funções práticas e plásticas refratam o fausto ao mesmo tempo que refletem certo luxo e bom gosto dos Arnolfini, metonímias da burguesia ascendente.

Com efeito, a tela, entre outras coisas, é fundamental como registro histórico de uma profunda mudança social, principalmente nos países do Flandres e na Itália, em que o poder do dinheiro, de certo modo, começa a suplantar o do sangue. Isso, a ponto de um simples mercador merecer posição de destaque, ao ser representado num quadro, não pelo fato de pertencer à nobreza, mas por suas posses. A verticalidade social começa a ser substituída pela horizontalidade, com a valorização dos bens terrenos, o materialismo, ou, em certo sentido, o Antropocentrismo. E para celebrar esse novo e luminoso mundo que nasce, com todo seu esplendor e beleza, em tudo oposto ao mundo da transcendência, representada, por exemplo, nos quadros medievais de Giotto e Fra Angelico, ainda van Eyck, como testemunha e como ator da história, oferta-nos a gravidez da mulher, como símbolo fértil da vinda de um renascimento que mudaria as relações de poder entre os mundos nobre e burguês, entre as esferas pública e privada, e que transformaria o antigo fausto da nobreza em expressões civilizadas de requintado luxo.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BURCKHARDT, Jacob. **O Renascimento italiano**. Lisboa: Presença, 1973.
- CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1974. 4 v.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. 2. ed. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HICKS, Carola. **Girl in a Green Gown: the History and Mystery of the Arnolfini Portrait**. London: Vintage Books, 2012.
- KEMP, Martin J. Visual Arts, Western. **The New Encyclopaedia Britannica – Macropaedia**. 15. ed. Chicago: The University of Chicago, 1980. v. 19.
- LE GOFF, Jacques. **A Idade Média e o dinheiro**: ensaio de antropologia histórica. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LORIGA, Sabina. A Biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 225-249.
- PARRY, J. H. **La epoca de los descubrimientos geograficos. 1450-1620**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 211-262.
- REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada, 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 169-210.
- RIBEIRO, Carlos Flexa. A Pintura no Renascimento. In: FRANCO, Afonso Arinos de Melo *et al.* **O Renascimento**. Rio de Janeiro: Agir, 1978. p. 105-117.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit: 1 - L'Intrigue et le Récit historique**. Paris: Le Seuil, 1983.
- MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOTAS

1 Hicks (2012), em uma passagem de seu livro, lembra que Philippa de Lencaster, irmã de Henry IV, quando desposou o rei da Dinamarca, em 1406, usou um vestido de noivado em que estavam costuradas 2.114 peles de esquilo da Rússia e que o duque de Bedford possuía uma veste com 2.000 peles do mesmo animal.

2 Observe-se que essa manifestação ostensiva de apreço pela vida religiosa do casal acentua-se com a presença, ao lado do espelho, do magnífico rosário, cujas contas, em número de trinta, são feitas de âmbar, um material caro e raro, extraído de resinas fossilizadas de antigas coníferas.