

O APREÇO PELO DETALHE: VAN EYCK, “O CASAL ARNOLFINI” E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

THE APPRECIATION FOR DETAIL: VAN EYCK, “THE ARNOLFINI PORTRAIT” AND COMIC BOOKS

Rafael Ghiraldelli da Silva

<ghiralds@gmail.com>

Graduando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

<http://lattes.cnpq.br/2180455146892702>

RESUMO

Este artigo estabelece paralelos entre o painel “O casal Arnolfini” (1434) e alguns exemplos notáveis de histórias em quadrinhos (HQs) contemporâneas que compartilham com a referida obra do pintor flamengo Jan van Eyck (c. 1390 – 1441) o apreço pelo detalhe. O ponto de partida para esse estudo são as opiniões do quadrinista norte-americano Scott McCloud (1960 –) expressas em “Desenhando quadrinhos” (2008) – obra na qual ele afirma que a adição de detalhes pode ajudar a despertar memórias, não apenas da aparência dos temas, mas também das sensações que eles causam na realidade, dando margem para que o leitor explore e se insira no mundo representado pelo artista. Com isso, “O casal Arnolfini” será analisado, em um primeiro momento, em termos dos elementos visuais que o compõem e as possíveis significações que eles detêm junto de leituras temáticas da obra, valendo-se de referências a estudiosos como Ernst Gombrich (1909 – 2001) e Erwin Panofsky (1892 – 1968). Em seguida, tomando como certa a importância dessa estética do detalhe para o valor simbólico de “O casal Arnolfini”, transporemos essa noção para analisar *graphic novels* como “Asterios Polyp” (2011), de David Mazzucchelli (1960 –), e “Tintim no país do ouro negro” (1975), de Hergé (1907 – 1983), com o intuito de demonstrar como o virtuosismo técnico aplicado ao detalhismo pode servir aos propósitos das narrativas em HQs tão bem quanto pode servir à pintura enquanto meio de expressão artística.

Palavras-chave: Van Eyck; pintura flamenga; detalhe; quadrinhos.

ABSTRACT

This article draws parallels between the panel "The Arnolfini portrait" (1434) and some notable examples of contemporary comic books (comics) that share with the work of Flemish painter Jan van Eyck (c 1390 – 1441) the appreciation for detail. The starting point for this study are the opinions of American cartoonist Scott McCloud (1960 –) expressed in "Making comics" (2006). In that book, McCloud states that adding details can help awaken memories not only through the appearance of subjects but also by tapping into feelings they move in reality, leaving room for the reader to explore and enter the world represented by the artist. With that in mind, "The Arnolfini portrait" will be discussed here at first in terms of visual elements that compose it and the possible meanings they hold together regarding thematic readings of the work itself that draw on references to scholars such as Ernst Gombrich (1909 - 2001) and Erwin Panofsky (1892-1968). Then, after assuring the importance of this aesthetics based on detail to the symbolic value of "The Arnolfini portrait", this notion will be put into use once more in order to study graphic novels such as David Mazzucchelli's "Asterios Polyp" (2011) and Hergé's "Land of black gold" (1975). By doing so, one will notice how the technical virtuosity applied to a high degree of visual detail may serve the purposes of comic books storytelling as well as it serves painting as a means of artistic expression.

Keywords: Van Eyck; Flemish painting; detail; comics.



INTRODUÇÃO

O presente artigo objetiva estabelecer comparações entre a pintura gótica flamenga - ou, mais precisamente, o painel "O casal Arnolfini" (1434), de Jan van Eyck (c. 1390 – 1441) – e algumas histórias em quadrinhos (HQs) contemporâneas no sentido de desvendar relações existentes entre os processos de criação e de fruição das obras aqui analisadas. A pedra de toque utilizada será a opção estética do apreço pelo detalhe, uma vez que ambas as formas de expressão – pintura e quadrinhos –, embora apresentando várias e óbvias diferenças entre si, souberam fazer uso do detalhismo para contar aos seus respectivos espectadores "histórias dentro de histórias" em diferentes épocas, ou seja, dizer coisas sobre personagens, locais e situações sem apresentá-las explicitamente, ou apresentando-as em planos de menor destaque visual.



Fig. 1 (página anterior): reprodução de "O casal Arnolfini", de Jan van Eyck (1434, óleo sobre painel de carvalho, National Gallery, Londres, Reino Unido).

De um lado, "O casal Arnolfini" é uma amostra notável de como as preferências estilísticas e temáticas dos artistas flamengos de seu tempo de criação influenciaram decisivamente a maneira como suas pinturas abririam margem à experiência estética aprofundada, despertando no espectador um senso de maravilhamento ao fazê-lo deparar com material visual de sobra para seus olhos apreciarem. Cada um desses detalhes poderia contar, por exemplo, algo sobre quem são as personagens retratadas, qual é a relevância social delas, qual a época do ano em que as cenas são apresentadas, qual o clima da região retratada, etc.

De outro lado, não faltam exemplos de histórias em quadrinhos que, por intermédio de detalhes inseridos nas cenas desenhadas, nas representações pictóricas de sons (balões de fala e onomatopeias) ou até mesmo no layout das páginas, apresentam aos seus leitores narrativas subliminares que, quando interpretadas em conjunto, podem dar ao leitor uma compreensão muito mais satisfatória da linha narrativa principal.

Assim sendo, este trabalho inspira-se em grande medida na obra teórica de Scott McCloud – quadrinista norte-americano que escreveu uma série de livros nos quais objetivou abrir os olhos do público leigo em relação à produção de histórias em quadrinhos para a importância da arte sequencial¹, apresentando várias possibilidades de se trabalhar com seus recursos para contar histórias e o quanto esta linguagem expressiva ainda sofre diversos preconceitos. Tanto que McCloud, em "Desenhando quadrinhos" (2008), e em concordância com as intenções dos pintores góticos flamengos, afirma que a adição de detalhes pode ajudar a despertar memórias – não apenas da aparência dos temas, mas também das sensações que eles causam na realidade, dando margem para que o leitor realmente explore e se insira no mundo representado pelo artista. Como são muitas as histórias em quadrinhos que se encaixam nesse critério, buscaremos apresentar alguns exemplos bem selecionados mais adiante, sob a justificativa de compreender pela chave do detalhismo como a arte da pintura ocidental contribuiu para a consolidação de determinadas abordagens imagéticas e narrativas que, mais tarde, seriam também exploradas pela linguagem própria das HQs na forma de enquadramento de cenas ilustradas, preparação de

¹ Entendemos arte sequencial como uma noção mais ampla de expressão artística que se vale de imagens pictóricas dispostas numa sequência culturalmente determinada (como a convenção dextrógrada de leitura/escrita ocidental) e que visam transmitir informações e/ou produzir uma reação junto do espectador. As histórias em quadrinhos são uma de suas formas possíveis, e McCloud (2005, pp 9-19) reconhece nos códices maias, na Tapeçaria de Bayeux, na Coluna de Trajano e nas pinturas murais egípcias exemplos de formas antecedentes às HQs de arte sequencial.

ambientes para a imersão do leitor e caracterização social, econômica ou psicológica das personagens retratadas.

SOBRE "O CASAL ARNOLFINI"

Segundo Gombrich (2009, p. 240), acredita-se que "O casal Arnolfini" retrata Giovanni di Nicolao Arnolfini e sua esposa Giovanna di Cenami (ou Jeanne de Chenany, em outras leituras), membros de ricas famílias de origem italiana que viviam em Bruges na época (1434). No entanto, para entender melhor quem são os retratados e o porquê de eles terem sido retratados, é importante entender primeiro um pouco do contexto histórico e artístico que levou a pintura flamenga àquele fascinante ponto de ebulição técnica e criativa.

O período histórico no qual o chamado Gótico Flamengo floresce correspondeu, conforme Zaczek (2011, p. 140), a uma fase de prosperidade econômica em Flandres. O aumento da atividade comercial na região resultou em novas e importantes formas de mecenato. Tal expansão ajudou a aumentar o prestígio social de vários artistas flamengos – os quais, antes, ou trabalhavam para a Igreja ou necessitavam manter relações sociais com uma família real ou aristocrata. Contudo, já na segunda metade do séc. XV, tais artistas obtiveram muito mais independência criativa e passaram a rejeitar a elegância cortês e os ornamentos extravagantes do Gótico Internacional em favor de um novo realismo.

Ao contrário de seus colegas italianos, os artistas flamengos organizavam suas composições intuitivamente, sem a utilização de um sistema metódico para calcular a perspectiva e a proporção. Para Gombrich (2009, p. 239), Van Eyck e seus contemporâneos adotaram um caminho oposto ao dos mestres florentinos do círculo de Brunelleschi ao realizar a ilusão da natureza através da paciente combinação de detalhes capturados da realidade sob observação atenta. E buscando atingir o grau de detalhismo sem precedentes apresentado em suas obras, os artistas flamengos também foram os primeiros a explorar a fundo as possibilidades da pintura a óleo sobre painéis de madeira. Em um dos prefácios de sua conhecida obra "Vidas" (1550-1568), Giorgio Vasari chegou mesmo a afirmar que o próprio Van Eyck inventou a técnica. Entretanto, Zaczek (2011, p. 143) discorda, valendo-se de novas descobertas ao apontar que foi Van Eyck quem elevou a então recém-descoberta forma de pintar a novos patamares, utilizando-se de tal modo de camadas de tinta sobrepostas a ponto de obter misturas imperceptíveis de tons e reproduzir com sucesso objetos minúsculos.

Outro fator importante que se deve levar em conta na cultura e na sociedade flamenga da época diz respeito aos sentimentos religiosos na região, influenciados pelos movimentos espirituais de então que estimulavam os fiéis a estabelecer uma relação mais pessoal, profunda e autêntica com Deus. Segundo Langui (1970, p. 15), tal relação com o solene transparece na pintura flamenga nas expressões vagas das figuras, nos seus olhares que não procuram o espectador, parecendo sempre deixar uma espécie de devir introspectivo transparecer. O retrato do casal Arnolfini não é exceção a essa regra – tanto que estudiosos ainda debatem a respeito do significado preciso da obra. Porém, é certo afirmar que ela não se trata de um retrato matrimonial típico. Conforme Panofsky (1934, p. 118) aponta, “O casal Arnolfini” é uma obra exemplar da tendência dos retratos de época da vida doméstica, nos quais a espiritualidade pessoal, subjetiva, e a realidade exterior, objetiva, rica em estímulos visuais, eram dispostas lado a lado. Van Eyck buscou conciliar nessa e em outras obras valores particulares do simbolismo medieval a um naturalismo atento às minúcias que marcaria fortemente a produção pictórica em Flandres daquele ponto da história da arte em diante.

“O casal Arnolfini” é repleto de objetos que, para nossos olhos contemporâneos, parecem possuir uma função unicamente compositiva – ou seja, parecem estar ali, presentes na cena retratada, justamente porque já faziam parte dela na realidade, quando Van Eyck a pintou. Tal forma de apreensão da obra, parece, é adotada (ou até mesmo preferida) por muitos, especialmente em virtude de como Van Eyck trabalhou para articular a composição da cena à iluminação. Para Panofsky (1934, p. 122), a luz externa, diurna, parece banhar o interior do quarto de tal modo que as texturas e materiais dos objetos são evidenciados ao máximo e a presença do casal adquire um quê de escultórico (em decorrência do *chiaroscuro*).

De fato, quando é levada em conta a visão de mundo do homem na época da criação da obra, formado em meio a uma toda um repertório imagético de origem medieval que dava grande valor à iconografia e à significação de símbolos e atributos, os objetos do quarto do casal Arnolfini podem ser vistos como mais do que eles aparentam ser. Van Eyck povoa o quarto com utensílios, mobílias, objetos decorativos e outros artefatos de tal modo que cada um deles tem como se relacionar com o contexto do sacramento que ali ocorreu, servindo como atributos que nos contam características da noiva e do noivo, individualmente, ou sobre a relação que ambos fundamentam. São, realmente, objetos que nos contam histórias que fogem da obviedade documental do painel. Contudo, a relevância dos gestos e das expressões faciais não deve ser

ignorada; muito pelo contrário. Estes têm um papel importantíssimo para a compreensão que muitos estudiosos têm da obra e do contexto histórico no qual ela foi criada.

Para Zaczek (2001, p. 145), "O casal Arnolfini" é um lembrete de que as pessoas retratadas são companheiras em um ato sagrado. Pode-se entender melhor essa afirmação após se analisar os costumes sociais e religiosos do período segundo Panofsky (1934, p. 125), quem afirmou que antes do Concílio de Trento (ou seja, até 1563), não havia prescrições claramente definidas pela Igreja quanto à cooperação de um sacerdote ou à presença de testemunhas no momento do matrimônio para que este fosse formalizado. Em outras palavras, o ato matrimonial poderia ocorrer de forma perfeitamente válida e legal contando somente com o consenso mútuo do casal expresso através "de palavras e ações visíveis" (conforme dizeres de São Tomás de Aquino). Isso pode ser apontado claramente em "O casal Arnolfini" no gesto que o homem realiza com a mão direita (*fides levata*) e nas mãos do casal unidas. E é Panofsky (1934, p. 125) quem também constata que, desde a Antiguidade, em culturas diferentes que conviveram com o Cristianismo e seus ritos em momentos diferentes de suas respectivas historiografias, essas ações foram interpretadas como sendo muito características do ato matrimonial.



Fig. 2: detalhe de "O casal Arnolfini" (1434) – inscrição em latim sobre espelho ao fundo que diz "Jan van Eyck esteve aqui. 1434."

Levando o que foi mencionado acima em consideração, é uma característica particular da época e da localidade de Van Eyck – a liberdade de se contrair matrimônio sem a realização do ritual religioso – que aparenta estar representada nessa pintura. Ao fundo, como foco principal da composição, há um espelho convexo no qual vê-se o reflexo de dois homens, dos quais um talvez seja o artista, o que acrescenta significado à inscrição em latim sobre o espelho: “Jan van Eyck esteve aqui. 1434”. Para Panofsky (1934, p.127), tal inscrição fará total sentido ao espectador da obra se ele pensar em Van Eyck como sendo uma testemunha ocular do ato realizado pelo casal Arnolfini. Dessa forma, a pintura possui, além de seu caráter nativamente documental, um caráter oficial: ela constitui uma espécie de certificado do matrimônio, endossado por um artista renomado e respeitado em seu tempo, tornando pública aos olhos dos homens a relação do casal retratado.

Conforme aponta Zaczek (2011, p. 145), Van Eyck também faz referência aos propósitos mais terrenos do casamento: a expressão solene do homem ou a pose formal do casal não são de comemoração. O casal se dá as mãos de uma maneira quase artificial², e a mão da mulher parece se soltar da do marido. Também há alusões à gravidez da mulher; por exemplo, na presença de uma estatueta de Santa Margarida – a santa protetora dos partos – reconhecível em cena pelo seu atributo: um dragão. Além disso, há estudiosos da obra que, inclusive, pensam em termos de uma união movida por interesses, uma vez que o casal retratado vem de famílias bem-sucedidas de comerciantes e suas riquezas estão bem à mostra. Laranjas caras e importadas estão sobre uma mesa de canto, a mobília é opulenta e as roupas são feitas de bons tecidos e obviamente caras.

De todo modo, o tom religioso da cena é reforçado pela presença de vários outros objetos. Há um rosário pendurado na parede ao fundo. Os medalhões que enfeitam o espelho ao lado, por sua vez, contêm dez cenas identificáveis da Paixão de Cristo. Além disso, há os tamancos de homem, que aparentam ser mais do que um simples detalhe doméstico. De acordo tanto com Panofsky (1934, p. 126) como Zaczek (2011, p. 145), eles constituem uma referência simbólica ao

² Panofsky (1934, pp. 123-124) suscita dúvidas quanto a isso em seu texto. Não é possível dizer se a “artificialidade” apontada por Zaczek ocorreu devido a uma escolha compositiva de Van Eyck (ao privilegiar um posicionamento simétrico do casal em relação à cena como um todo) ou se houve de fato a intenção do pintor de realizar algum comentário crítico, contrariando toda uma significação simbólica, típica do repertório imagético de seu tempo, o qual apresentara até aquele dado momento cultural cenas de casamento nas quais os casais apareciam com suas respectivas mãos direitas unidas. Inclusive, Panofsky aponta esse ato de união das mãos direitas (*dextrarum junctio*) como sendo também muito marcante na caracterização das representações de matrimônios desde a Antiguidade. Porém, em “O casal Arnolfini”, o homem aparece com sua mão *esquerda* unida à da direita da mulher.

seguinte trecho do Êxodo: "Tira as sandálias dos pés porque o lugar em que estás é uma terra santa". Por isso que os referidos tamancos estão dispostos com destaque, na parte inferior do painel, à esquerda, para justamente enfatizar a natureza sagrada do momento.



Fig. 3: detalhe de "O casal Arnolfini" (1434) – espelho convexo ao fundo. Pode-se ver nele o reflexo das personagens em cena e, ao redor, na forma de medalhões, dez cenas da Paixão de Cristo.

Há ainda outros elementos da cena que se referem simbolicamente à noção de casamento. Segundo Frère (1997, p. 32), a única vela no candelabro acima do casal, acesa em plena luz do dia, remete ao papel simbólico que a vela tradicionalmente detinha no sacramento do matrimônio, representando "o olho de Deus" que velaria pelo casal recém-formado (já sob uma óptica cristã), ou ainda, mais remotamente, à relação que o elemento do fogo manteve desde o início das civilizações humanas com o ato nupcial. Por sua vez, o cão, conforme afirmam Frère (1997, p. 35) e Panofsky (1934, p. 126), é um emblema de fidelidade. Era inclusive muito comum na tradição medieval de se esculpir figuras em pedra para tumbas e mausoléus de casais

representar a mulher apoiada sobre ou ao lado de um cachorro para evidenciar a sua firmeza em vida nos votos de casamento.



Fig. 4: quadro de "Asterios Polyp" (2011) no qual a questão do detalhismo empregado na *graphic novel* fica bem evidente, na representação de um ambiente. Créditos: David Mazzucchelli (escritor / artista).

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: PARALELOS COM O PAINEL DE VAN EYCK

Muitos trabalhos de quadrinistas, tanto nacionais como estrangeiros, apresentam pontos em comum com "O casal Arnolfini" em termos de soluções representacionais ou estilísticas. Se Van Eyck fez uso de uma grande variedade de elementos representados em minúcia para dizer ao espectador sobre a relevância social do casal retratado e seu poder aquisitivo, o quadrinista norte-americano David Mazzucchelli (1960 –) adota a mesma abordagem em sua *graphic novel* "Asterios Polyp" (2011), mas com uma intenção um pouco diferente em mente.

Nessa obra, são representadas cenas de interiores nas quais há uma grande profusão de elementos – retratados com clareza extrema pelo traço sóbrio de Mazzucchelli – os quais, em sua ordem (ou desordem), nos dizem muito sobre o comportamento ou a situação psicológica corrente das personagens da história. São marcantes as páginas iniciais onde o leitor é levado a vagar pelo apartamento do protagonista, através de uma sequência de quadros que focalizam diferentes pontos da morada, até encontrá-lo deitado em sua cama, emocionalmente abatido por causa de seu divórcio. Vê-se com detalhes, por exemplo, em um quadro, toda a louça suja que se acumula sobre a pia e o fogão na cozinha. Em outro quadro, a secretária eletrônica com quarenta e sete mensagens não ouvidas, ao lado de várias correspondências abertas comunicando contas em atraso. Vê-se pingos de chuva escorrendo pelas janelas. Tudo isso é banhado por uma luz azulada, de caráter noturno, que, analogamente à maneira como Van Eyck faz uso da luz diurna para ressaltar texturas e materiais em sua obra, parece reforçar aqui um sentimento de depressão decorrente tanto da desordem do apartamento como da tristeza sentida pelo protagonista.

Em momentos de flashback na história, Mazzucchelli utiliza-se novamente de sua abordagem clara e minuciosa para representar elementos em cena; dessa vez para estabelecer um comparativo sutil entre as personalidades díspares do protagonista e sua futura esposa, quando esta se muda para o apartamento dele.

O quadrinista belga Hergé (1907 – 1987) também possui uma obra na qual buscou representar com grande clareza e com grande quantidade de elementos todo um mundo no qual sua mais conhecida criação, o repórter Tintim, vivera suas aventuras. Como estas sempre aconteciam em diferentes lugares do planeta e envolviam personagens de diferentes nacionalidades, Hergé fazia uso do detalhismo não só apenas para ressaltar o que considerava exótico nas culturas que lhe eram estrangeiras, como também (e mais ao encontro da intenção de Van Eyck aqui do que Mazzucchelli) reforçar uma separação entre classes sociais dentro de critérios políticos e/ou aquisitivos. "Tintim no país do ouro negro" talvez seja a história envolvendo a personagem em questão em que este último aspecto fica mais evidente. Em uma das cenas memoráveis da referida narrativa, Hergé dedica-se em retratar minuciosamente a confusão de pessoas e produtos em um mercado árabe movimentado no meio do qual os detetives Dupont e Dupond irrompem com um carro descontrolado. Aqui, a confusão visual alude à confusão na qual ambos os detetives se meteram: eles se encontram em um país que lhes é estranho em muitos aspectos, não sabendo se comunicar (em árabe) com as pessoas que lhes detiveram por causa

do estrago causado.



Fig. 5: excerto da edição inglesa de "Tintim no país do ouro negro" (*Land of black gold*, 1975). Créditos: Hergé (escritor / artista).

Ainda falando sobre detalhismo e clareza representacional, vale a pena mencionar também o trabalho de dois quadrinistas brasileiros vivos: Lourenço Mutarelli (em sua série de histórias em quadrinhos sobre o detetive particular Diomedes) e Rafael Coutinho (em especial, na *graphic novel* de 2010, "Cachalote"). Enquanto Mazzucchelli ainda faz uso da cor para criar atmosferas condizentes com as sensações físicas e psicológicas de seus personagens, tanto

Mutarelli como Coutinho utilizam apenas o preto do nanquim sobre o branco do papel para criar cenas que, tal como muitas obras de artistas flamengos contemporâneos a (e algumas do próprio) Van Eyck, colocam a exatidão de uma perspectiva linear em um grau de menor importância, ou chegam mesmo a subvertê-la, visando a privilegiar a representação de detalhes em quantidade suficiente para deleitar os olhos do leitor. Por exemplo, em muitas cenas de "Cachalote", Coutinho, com um traço quase nunca retilíneo, trabalha com extrema paciência a textura de objetos diversos e a grandiosidade de paisagens naturais e urbanas. Nelas, os personagens presentes parecem diminuídos diante de quão bem aparentes são as texturas dos elementos que os cercam. Também são muitos os momentos na *graphic novel* em que as imagens nos dizem muito mais sobre os hábitos, o passado ou a situação psicológica dos personagens do que as falas nos balões indicam. Isso fica bem evidente na linha narrativa do personagem Xu Dongsheng, um ator de cinema chinês em decadência que vem ao Brasil para negociar um retorno às telas com investidores locais.



Figs. 6 (acima) e 7 (abaixo): excertos da *graphic novel* "Cachalote" (2010). Observa-se como os personagens apresentados em ambas as sequências de quadros acima são, por assim

dizer, subjugados pelas grandes dimensões e quantidade de detalhes dos ambientes que os cercam. Créditos: Daniel Galera (escritor) e Rafael Coutinho (artista).



Em "Promethea", uma série de histórias em quadrinhos escrita pelo inglês Alan Moore (1953 –) e desenhada pelo norte-americano J. H. Williams III (1965 –), publicada originalmente nos Estados Unidos de 1999 a 2005, há uma grande quantidade de linhas narrativas que, se forem lidas apenas interpretando figurativamente os elementos das cenas, não serão totalmente compreendidas e darão grande margem a dúvidas. Williams, sob instrução de Moore³, povoa os

³ Moore é conhecido por escrever roteiros para HQ extremamente elaborados e complexos, tanto no ponto de vista descritivo das cenas como na maneira pela qual orienta *subplots* em relação à trama principal. Como exemplo disso, vale citar o roteiro que ele escreveu para a *graphic novel* "A piada mortal" (1988, DC Comics, vol. único), cujas páginas iniciais encontram-se disponíveis on-line para consulta: <http://www.comicbookscriptarchive.com/archive/wp-content/uploads/2014/05/Killingjoke_10pages.doc>.

quadros com uma grande quantidade de elementos representados com grande realismo, mas que, na verdade, possuem forte valor simbólico. Afinal, além de escrever para HQs, Moore é um renomado estudioso em ocultismo – fato que lhe conferiu grande repertório visual e literário, capacitando-o em relacionar as situações, personagens e objetos em "Promethea" a aspectos das mitologias grega e egípcia, misticismo, religiões pagãs, maçonaria, escritos de H. P. Lovecraft e Aleister Crowley, tarô, entre muitas outras vertentes históricas de expressão artística e cultural. Tanto que na última edição de "Promethea", toda ideia de *storytelling* de HQ mais convencional é abandonada em prol de uma abordagem narrativo-visual que se assemelha mais a uma espécie de dicionário iconológico no qual muitas imagens e textos são sobrepostos um ao outro diante de uma profusão de cores de fundo que ocupam páginas inteiras, tal como pinturas.

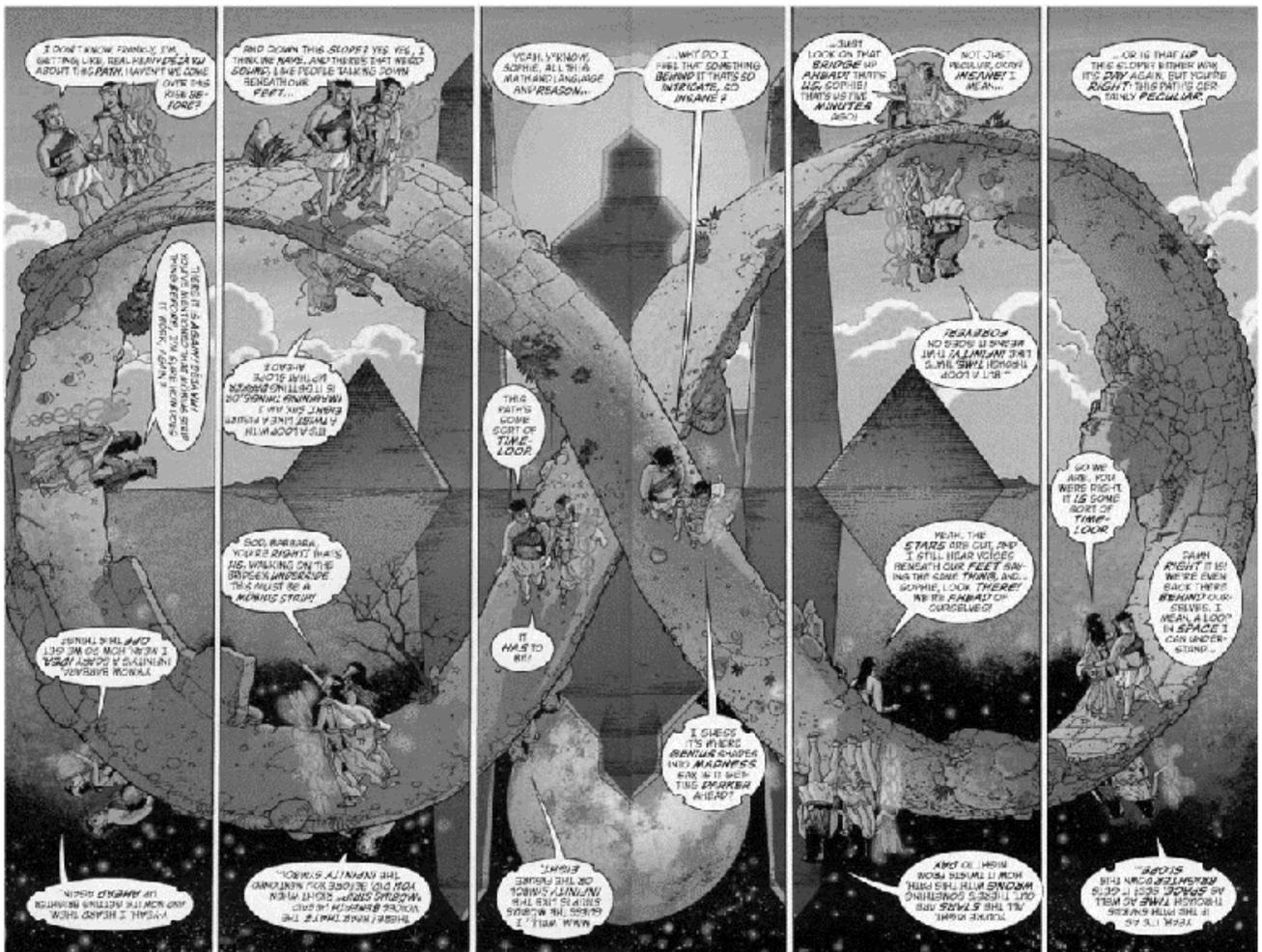


Fig. 8: excerto de uma das edições da série "Promethea" (n. 15, 2001). Observa-se como o grande nível de detalhes com que J. H. Williams III trabalha os elementos em cena reforça em grande medida o aspecto simbólico destes, auxiliando na decorrência de narrativas subliminares. Créditos: Alan Moore (escritor), J. H. Williams III (desenhista), Mick Gray (arte-finalista), Jeromy Cox (colorista) e Todd Klein (letreiramento).

CONCLUSÃO

Por mais que seja forçado dizer que o apreço pelos detalhes da pintura gótica flamenga teve influência direta no trabalho de quadrinistas que se valem também do recurso do detalhismo para contar suas histórias, é possível afirmar que, de qualquer modo, o trabalho dos artistas flamengos (em especial do séc. XV) provocou mudanças que levariam a desenvolvimentos nas formas de representação da realidade próprias das artes visuais do Ocidente – berço da forma de se fazer histórias em quadrinhos com a qual nós, brasileiros, estamos mais habituados. Além disso, pode-se pensar na pintura gótica flamenga como sendo a principal formadora de toda uma tradição pictórica em sua localidade⁴, a qual é até os dias de hoje espaço para o surgimento de personalidades relevantes no cenário artístico mundial – sejam elas pintores ou quadrinistas⁵

Levando isso em consideração, foi possível apresentar neste artigo diversas comparações entre histórias em quadrinhos e aspectos específicos de "O casal Arnolfini", mas é preciso ressaltar em tempo que as convergências entre ambas as linguagens abordadas não se limitam ao que foi exposto aqui: são muitas as maneiras pelas quais o desenvolvimento das técnicas e temas da pintura no geral influenciou a arte sequencial, e vice-versa. Elas constituíram pontos de partida pertinentes para se discutir arte e estética em artigos subsequentes, sabendo que cada uma dessas convergências prova que a separação que muitos promulgam atualmente entre alta e baixa arte, ao pensar em, respectivamente, pintura e histórias em quadrinhos, é equivocada e tendenciosa.

REFERÊNCIAS

- COUTINHO, Rafael; GALERA, Daniel. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 320 p.
- FRÈRE, Jean-Claude. Hubert and Jan van Eyck. In: _____. *Early flemish painting*. Paris: Finest SA : Éditions Terrail, 1997. pp. 25-48.
- GOMBRICH, Ernst H. A conquista da realidade. In: _____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009. pp. 223-245.
- HERGÉ. *Land of black gold*. Londres: Methuen, 1975. 64 p.
- LANGUI, Emile. *Flemish portraits: from the 15th to the 17th century*. Nova York: New American Library : UNESCO, 1970. 56 p.
- MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 344 p.

⁴ A região de Flandres corresponde atualmente ao norte da Bélgica, onde a maioria da população fala holandês.

⁵ Como no caso de Hergé, que nasceu na comuna bilíngue de Etterbeek, Bélgica.

MCCLLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels*. São Paulo: M. Books., 2008. 264 p.

_____. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005. 218 p.

MOORE, Alan; WILLIAMS III, J. H. *Promethea*. Nova York: Wildstorm / DC Comics, 1999 – 2005.

MUTARELLI, Lourenço. *Diomedes: a trilogia do acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 432 p.

PANOFSKY, Erwin. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 64, n. 372, pp. 117-127. Londres, mar. 1934. Disponível on-line em:

<<http://www.jstor.org/stable/865802>>. Acesso em 01 fev. 2016.

ZACZEK, Iain. Gótico Flamengo. In: FARTHING, Stephen (Org.). *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. pp. 140-149.



Submissão: 20 de fevereiro de 2016
Avaliações concluídas: 08 de maio de 2016
Aprovação: 22 de junho de 2016

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

SILVA, Rafael Ghiraldelli da. O Apreço pelo Detalhe: Van Eyck, "O Casal Arnolfini" e Histórias em Quadrinhos (Dossiê História em Quadrinhos: Criação, Estudos da Linguagem e usos na Educação). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 16, n. 02, p. 410-425 de 469, número especial, 2016. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >