



O DETALHE FORA DA VISTA: AS TORRES DA CATEDRAL DE RUÃO

Carla Alexandra Gonçalves¹

THE DETAIL OUT OF SIGHT:
THE TOWERS OF ROUEN'S CATHEDRAL

EL DETALLE FUERA DE LA VISTA:
LAS TORRES DE LA CATEDRAL DE ROUEN

¹ Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde investiga, no Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP); docente na Universidade Aberta de Portugal. Orcid:<http://orcid.org/0000-0002-3426-0359> E-mail: carla@uab.pt

RESUMO

O detalhe pode assumir várias dimensões, entre o pormenor, uma parte num todo, um fragmento, elemento mínimo, marginal, liminar, passando pelo carácter de elemento autónomo, simbólico, signifiante, dispositivo *modificador*, até de um acaso, ou insignificância ou, pelo contrário, de um exagero formal. O nome *detalhe* reveste-se de uma extraordinária polissemia, aplicando-se a um vasto conjunto de situações, pelo que os detalhes, no contexto da história da arte e da estética, não serão todos iguais, no que cumpre ao discurso, intenção, significação e carácter, não surgirão pelos mesmos motivos, não possuem a mesma força expressiva, nem devem ler-se segundo modelos de interpretação generalistas. A *compleição* do detalhe dificulta a objectividade e a fluidez da análise, e, sobretudo, a construção de narrativas limpas e acabadas. Estudar o detalhe pode, por tudo, constituir-se como uma tarefa que origina *discursos fragmentários*.

Depois de uma introdução teórica ao detalhe, na espessura das suas dimensões, traz-se à discussão o caso das encomendas das três torres da Catedral de Ruão (Normandia, França): a torre de Saint-Romain, a torre da Manteiga, e a idealização da *agulha* sobre a torre do cruzeiro. Estas edificações foram criticadas pela encomenda devido ao detalhe excessivo e ao talhe demorado e minucioso da pedra para obras *fora da vista*. O último trabalho, tido como o apogeu do detalhe, não chegaria a edificar-se.

A questão por resolver relaciona-se com os justos motivos que levaram às duras críticas dos comitentes e com a resistência empreendida pelos artistas, defendendo o detalhe mesmo perigando os seus trabalhos.

Palavras-chave: Detalhe. Escultura. Ruão. Catedral. Invisibilidade.

ABSTRACT

The detail can assume several dimensions, between particularities, parts in a whole, fragments, minimal, marginal and liminal elements, to the character of an autonomous, symbolic, and a significant element, a modifying device, even a random or insignificant occurrence or, on the contrary, a formal overstatement.

The term detail has an extraordinary polysemy, applying to a great kind of situations, therefore details, in the context of the history of art and aesthetics, will not all be the same, in terms of discourse, intention, meaning and character; they will not arise for the same reasons; won't have the same expressive force, nor should be read according to generalist models of interpretation. The complexion of the detail hinders the objectivity and fluidity of the analysis, and, above all, the construction of clean and finished narratives. Studying the detail can, by all means, constitute by itself a labour that originates fragmentary speeches.

After a theoretical introduction regarding the detail, in the density of its dimensions, we will analyse the case of the order of the three towers of Rouen's cathedral (Normandy, France): the Saint-Romain, the Manteiga, and the idealization of the spire over the cruise tower. The towers were criticized by the incumbents due to their excessive detail and the meticulous and time-consuming cutting of the stone for works out of sight. The last work, considered the pinnacle of detail, would never be built.

The unresolved issue is related to the just reasons for the harsh criticisms from the cathedral chapter which lead to the resistance undertaken by the artists, who defended the detail even at the risk of their work.

Key words: Detail. Sculpture. Rouen. Cathedral. Invisibility.

RESUMEN

El detalle puede asumir varias dimensiones, entre el pormenor, una parte en un todo, un fragmento, un elemento mínimo, marginal, liminal, pasando por el carácter de elemento autónomo, simbólico, significativo, un *dispositivo modificador*, incluso una casualidad, o insignificancia o, al mismo tiempo, y por el contrario, de una exageración formal.

El nombre *detalle* tiene una polisemia extraordinaria, aplicándose a una amplia gama de situaciones, por lo que los detalles, en el contexto de la historia del arte y de la estética, no serán todos iguales, en cuanto discurso, intención, significado y carácter, no surgirán por las mismas razones, no tendrán la misma fuerza expresiva, ni deberán leerse según modelos generalistas de interpretación. La *complexión* del detalle dificulta la objetividad y fluidez del análisis y, sobre todo, la construcción de narraciones limpias y acabadas. Estudiar el detalle puede, por supuesto, constituirse en una tarea que origina *discursos fragmentarios*.

Tras una introducción teórica sobre el detalle, en el espesor de sus dimensiones, se presenta en este estudio el caso del encargo de las tres torres de la Catedral de Rouen (Normandía, Francia): la torre de *Saint-Romain*, la torre de *Manteiga* y la idealización del pináculo sobre la torre del crucero. Estos edificios fueron criticados por la encomienda debido al excesivo detalle y al laborioso y minucioso corte de la piedra para obras que ficaron *fuera de la vista*. El último trabajo, considerado el apogeo del detalle, no se realizaría.

La cuestión pendiente se relaciona con las justas razones que llevaron a las duras críticas de los clientes y a la resistencia emprendida por los artistas, defendiendo el detalle y haciendo peligrar sus trabajos.

Palabras clave: Detalle. Escultura. Rouen. Catedral. Invisibilidad.

introdução²

O detalhe pode assumir várias dimensões, desde tratar-se de um pormenor, de uma parte num todo, de um fragmento, elemento mínimo, marginal (aqui sem um sentido físico), liminar (o *intervalo*), ou revelar-se pelo carácter de elemento autónomo, simbólico, significante, de dispositivo *modificador*, até de um acaso e, ainda, de uma insignificância ou, pelo contrário, de um exagero formal. O próprio nome *detalhe* reveste-se, de *per se*, de uma extraordinária polissemia, aplicando-se a um vasto conjunto de situações, pelo que os detalhes, mesmo no contexto da história da arte e da estética, não serão todos iguais, no que cumpre ao seu discurso, intenção, significação e carácter, não surgirão todos pelos mesmos motivos, não possuem, todos, a mesma força expressiva, nem devem ler-se segundo modelos de interpretação generalistas.

Por estes motivos, quando alvo de averiguação deve tentar *aferir-se* o detalhe quanto ao *género*, ou à sua *categoria*. Todavia, a *índole* do detalhe, por si só, dificulta a objectividade e a fluidez da análise, e, sobretudo, a construção de narrativas e de interpretações limpas, acabadas e coesas. Estudar o detalhe, ou sobre o detalhe, pode, por isso, constituir-se como uma tarefa que origina *discursos fragmentários*.

O risco de apresentar-se, com este texto, um estudo muito parcelar e difuso, ultrapassa a necessidade de expor um problema desafiante. O caso que aqui se traz refere-se às encomendas da reconstrução da torre de Saint-Romain, no canto norte da fachada oeste da Catedral de Ruão (Normandia, França), da edificação da torre da Manteiga (*Tour de Beurre*), no topo sul da fachada oeste da igreja, e da idealização do coruchéu, ou *flecha*, sobre a torre do cruzeiro (a *Tour Grêle*) do mesmo edifício. Estas histórias possuem em comum o facto da ideia e o trabalho dos artistas não terem sido bem aceites pelos comitentes. Nos dois primeiros casos,

2 Nota da Editora: Respeitamos a grafia de português de Portugal da autora.

as recepções negativas prenderam-se com o *detalhe excessivo* e o talhe demorado e minucioso da pedra para obras que ficariam *fora da vista*. O último trabalho, cujo desenho se conhece, nem chegaria a edificar-se, excluindo-se um projecto que se constituiria como o apogeu do detalhe numa estrutura sumptuosa que trespassaria os céus.

Estes acontecimentos, decorridos na capital normanda entre 1467 e 1516 (aproximadamente), colocam um sério dilema. Se os artistas, diligentes, pretendiam realizar obras belas, perfeitas e minuciosas, entregando-se ao rigor, à perícia, à qualidade digna ao olhar de Deus, o Cabido³ catedralício afastar-se-ia deste horizonte. A questão que fica por resolver, com objectividade, relaciona-se com os justos motivos que levaram às duras críticas dos comitentes e com a resistência empreendida pelos artistas, dedicando-se aos detalhes e fazendo, deste modo, perigar a prossecução dos trabalhos.

do detalhe

O detalhe, entendido como *pormenor, elemento mínimo*, misterioso, como *intervalo, minúcia*, ou até *acaso*, tem vindo a constituir-se como objecto de investigação de um conjunto de historiadores da arte contemporâneos, particularmente depois dos trabalhos de Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff, 1816-1891), que divisou o detalhe como uma fonte para o reconhecimento de elementos identificadores, porque distintivos. Morelli desenvolveu a análise das obras de arte (especialmente a pintura) atendendo e observando os detalhes, em detrimento das características formais mais *previsíveis*. É no exame dos detalhes, ou dos pormenores mais *negligenciáveis*, ou nos registos de personalidade do autor, que deve centrar-se o pesquisador. É nas minúcias, tais como o desenho das unhas, dos lóbulos das orelhas, do formato dos dedos

³ Cabido significa o grupo constituído por cónegos ou outros eclesiásticos que garantem o serviço religioso e o governo da diocese.

das personagens representadas que residem os *indícios* que permitirão determinar autorias e distinguir as cópias dos originais. Estes detalhes das imagens são considerados, por Morelli, como *involuntários* (os signos involuntários, quase automáticos), ou provenientes do inconsciente do artista, e é precisamente por esse motivo que devem constituir-se como alvos preferenciais de observação analítica. Este método, que pesquisa os pequenos *indícios*, ou que investe sobre os dados *marginais* tão reveladores é, então, semelhante ao do detective, como também defenderia Aby Warburg (1866-1929) em 1902⁴, quando assentou que o trabalho de um historiador é um *Detektivarbeit*, já que os materiais de que dispõe lhe aparecem inertes, ou mortos, para ressurgirem, após a exumação arqueológica e através de métodos indirectos de pesquisa que reanimam o passado (WARBURG, 1999, pp. 184-222; DIDI-HUBERMAN, 1996, pp. 145-163).

Carlo Ginzburg é outro historiador entusiasta do detalhe – mas também do micro e do periferismo, estendendo estas dimensões ao ponto de se embutirem na sua metodologia de investigação –, acrescentou que a história da arte, além de assemelhar-se à pesquisa do detective, também deve equiparar-se à prática da medicina: “E, como o do médico, o conhecimento histórico é indirecto, indiciário, conjectural.” (1991, p. 157).

É incontornável chamar Aby Warburg quando o assunto é o detalhe, por tratar-se de um pensador que se ateu inteiramente nele, descobrindo-o como *senal*, com o valor de um fragmento que enforma (ou enraíza) o esquema do pensamento sobre a cultura; como a própria cultura, vislumbrada como uma estrutura de laços perdurantes que incorpora e chama o passado constantemente, seja através de sinais, de símbolos e de outras estruturas cristalizadas, seja através da imagem e dos seus códigos que afloram, construindo teias de relações entre

4 No ensaio publicado em Leipzig com o título original Bildniskunst und Florentinisches Bürger-tum I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen.

si, mas também com outros dispositivos, como a palavra; divisando-o como a fonte absoluta para as suas investigações, porque é partindo da observação e do entendimento do mínimo, do pormenor, do detalhe visível que se alcança o fundamental; usando-o como fundamento metodológico, essencialmente *detalhista*.

Por esta via, o todo faz-se de partes em permanente inter-relação, estabelecendo redes, ou construções dinâmicas que perfazem estruturas de continuidades. Assim se garante a relevância dos *vestígios* e dos *pormenores* que viajam e sobrevivem no tempo (essa dimensão que, para Warburg, possui uma qualidade muito especial, por vezes não linear, e que se permite a justaposições constantes) e no espaço, de modo muito transversal. E assim se admite uma espécie de reminiscência contínua, ou de uma ordem de impregnação inconsciente, ou um quase *inconsciente colectivo* (de Jung), ou imaginário colectivo, que justifica a sobrevida do passado (o *Nachleben*, a vida póstuma) no presente e que se anota, por tantas vezes, precisamente através dos detalhes, ou seja, das especificidades de cada objecto singular, mas também nos detalhes que a imagem em si contém.

Para deixar que a imagem fale é preciso *olhares intensivistas* e reconhecer que nela reside o âmago da análise. Deslocando a força indagativa na direcção da imagem, e das suas alusões, captam-se os sinais, que derivam em *sintomas* que avisam. É neste horizonte teórico que o discípulo de André Chastel, Daniel Arasse (1944-2003), veio demonstrar que o detalhe, especialmente o pictórico, se reveste de uma força imensa, quer para o artista, quer para o observador. Para este autor, que propõe a *iconografia analítica* como o método que permite que as imagens *falem*, deve o receptor, no confronto com a arte, entregar-se à sua *percepção penetrante*. É partindo da contemplação, da percepção atenta (*visão pura*) e, posteriormente, do apoio teórico necessário, que se conseguem analisar e descobrir os *sentidos do figurativo* que emanam do particular, ou dos detalhes. Arasse defende que nada é ao acaso e, por isso, atender

ao mínimo, ao invés de investir no todo já muito debatido e repassado, tanto quanto repisado, faz do historiador da arte um verdadeiro *cientista da imagem*. Os mais ínfimos pormenores podem, efectivamente, desviar o sentido do todo e alterar completamente a interpretação genérica, ou panorâmica e superficial da representação (ARASSE, 1992; 2014).

Corporizando o *marginal expressivo*, o detalhe como elemento autónomo (ainda que, e sempre, integrado num todo figurativo) assoma ao olhar como uma rebelião artística. Por vezes dissonante, atonal e contraditório, o marginal concebe-se como o que está fora do centro, o periférico, a florando como um elemento desintegrador que gera instabilidades, porque distrai e inquieta, dissolvendo a leitura directa e estabilizada da imagem onde se faz notar como quebra⁵.

O detalhe também pode funcionar como *elemento modificador*, quando se descobre a força significativa desse pormenor, ou de *margem* que fortalece, alterando os eixos de leitura que assim se outorga ao polissémico, garantindo a densidade expressiva que determinadas obras de arte possuem. Trata-se aqui da possibilidade do detalhe assumir a força maior da obra, estabelecendo-se como um centro, pervertendo as expectativas e a linearidade da leitura e gerando a possibilidade de uma *marginalidade centrada* (Cf. ANTUNES, CRAVEIRO, GONÇALVES, 2019).

Seja como for, o detalhe configura-se, quase sempre, como matéria recôndita e mínima, ou como uma partícula do visual, facto que o torna genericamente desconhecido e apagado, como preconizam algumas perspectivas sobre o modo como a realidade é percebida, tais

⁵ O caso da representação da mosca na cópia anónima da pintura de Dürer, cujo original data de 1506, e titulada *The Feast of the Rose Garlands* (A festa das grinaldas de rosas), pertencente ao Museu Kunsthistorisches (Viena) e agora exposto na National Gallery, Londres (na exposição *Journeys: Travels of a Renaissance Artist de Dürer*) ilustra este sistema. A pintura original de Dürer ficou, logo no século XVI, muito deteriorada, e os vários restauros viriam a transformá-la dramaticamente, sobrando já pouco do que é de Dürer. Estes factos levariam às suas várias replicações ao longo da história. A mosca que se pintou no centro da composição, sobre o joelho da Virgem e no pano que embala Cristo menino, feita numa escala superior à das restantes personagens, esteve presente em várias cópias feitas a partir desta pintura anónima, realizadas desde o século XVII e, particularmente, durante o século XIX (KOTKOVÁ, 2002). Na verdade, a escala da mosca permite-nos pensar tratar-se da representação de um insecto sobre o quadro, ao invés de integrar a narrativa, como uma nota anedótica que, ao mesmo tempo, funcionaria como um dispositivo que indica o facto de estarmos perante outro quadro, ou de uma pintura que não era a autêntica, ou a realizada pelas mãos de quem a assina: Albrecht Dürer.

como as que procedem da *Gestalttheorie*. Para os psicólogos da Escola Gestalt, a percepção é entendida como uma actividade holística, integrada, unificada e geral, que começa com a captação dos padrões visuais genéricos, tendendo para o todo, alcançando-se as partes, ou os detalhes, em momentos ulteriores (GONÇALVES, 2018). Deste modo, atender ao detalhe, seja na concepção, seja na percepção, é alterar o normativo da visualidade, é metamorfosear o sistema mental e biológico, é jogar com a natureza e com as coisas. Para perceber o detalhe é, então, necessário mobilizar o corpo, a atenção e a motivação, alterando o comportamento. Nesta medida, perceber o detalhe, no todo, exige disposição e entrega, bem como uma urgência que impele para uma análise mais densa e demorada daquilo que está diante do sujeito que vê.

Ao longo da história foram sendo realizadas obras de arte mais ou menos carregadas de detalhes (perpassando todas as categorias artísticas). Sinais de erudição, de rigor, de perfeição, de perícia técnica, de refinamento, de espiritualidade, de qualidade, de entrega à característica que diferencia, os detalhes assomam, nas obras de arte, também como artifícios, como marcas, sinais e sintomas reveladores. Sabem os artistas que esses pormenores passarão despercebidos à maioria dos sujeitos (especialmente aos mais desatentos), mas, e ainda assim, não os denegam. Esta apetência revela sobre a exigência e a erudição, ou sobre os predicados do trabalho artístico que se assume como uma realização que chama a um género específico de percepção, mas também revelará outras ordens de relação que o artista pretende estabelecer com o receptor, achegadas ao jogo, ao desvio, ao insólito, ao complexo, ao luxuriante, à dobra, à antítese, ao limiar, por vezes ao caricato ou ao anedótico, ao excepcional, ou à recreação pura e simples. Sabe, ou intui o artista (dependendo do seu tempo histórico), que, para anotar-se o detalhe, é necessária perspicácia, sensibilidade e aproximação, ou uma quase imersão no seu trabalho, densificando-se a relação proximal com

o sujeito que percepção. Estabelece, assim, o artista uma espécie de conversa a dois, ao invés de um discurso massivo, vago e irrefletido.

Assim dividido, o detalhe nunca pode ser encarado como um elemento dispensável, *superfluido*, ou secundário, mas como um sinal transmissivo que diferencia, que expande, que contradiz, que desafia, joga e seduz (a sedução como um prémio), que reclama sobre os conteúdos simbólicos (que podem ser mais heterodoxos e desafiantes), funcionando como um elemento transformador, ou autónomo, e como um *punctum* barthesiano, esse *suplemento da visão* que punge, que exige do *olho que pensa*, que surge como uma *dádiva*, que detona, que provoca a *expansão retórica* e que *quebra* a unidade de coisa dada, ou a *retórica da normalidade* (vulgar), a passividade, o que se recebe de uma só vez, a ingenuidade, a imagem *sem intenção e sem cálculo*, que não distrai, nem oculta nem retarda (BARTHES,1984).

E se o todo não se faz *de partes* como ensina a *gestalttheorie*, faz-se *com* as partes. Por outras palavras, o elevado, ou o grandioso, não se obtém sem um comprometimento com o pormenor. E ainda por outras palavras, é, por vezes, partindo do detalhe que se consegue alcançar a ideia que definiu, ou norteou a acção artística.

O excesso de detalhe, ou o detalhe como *dispositivo* estruturante, ou construtor, constitui-se como outra matéria que aqui se traz em alusão e com o sentido de enquadrar o problema. Tradicionalmente ligado às superfluidades dos últimos desenvolvimentos de determinado momento artístico, o detalhe em demasia também foi entendido, ao longo da história da arte e do pensamento estético, como um subterfúgio para esconder, ao invés de relevar, como só o *depuramento* consegue.

O carácter de uma *obra de arte translúcida*, pouco artificiosa e *honest*a foi defendido, com maior ou menor intensidade, ao longo da história da estética. Recordemos, por exemplo, a *Ars Poetica* (c. 14-10 a.C.) de Horácio (65-8 a.C.), também conhecida como *Epistula ad Pisones*, que ensina sobre os preceitos que devem cumprir à poesia, destacando-se a

urgência da liberdade criativa *sem excessos*, a *honestidade*, a *unidade*, a *adequação* [o *decorum* de Cícero (106 a.C.-46 a.C.)], a *verosimilhança*, a *simplicidade* e a *moderação* (*Aurea Mediocritas*). Este seria o caminho empreendido pelo poeta de engenho, possuidor de arte e de bom senso, que não excede nem enfatua (cf. HORÁCIO, 1827; OLIVEIRA, 2000; REBELLO, 2014). Este pensamento estético permaneceu como um condutor teórico genérico, durante a longa e diversa Idade Média. Aos artistas *cumpriria* representar a essência das coisas, ao invés de copiar as suas aparências, expressar valores espirituais e condutas exemplares de forma clara, adequada ao propósito e ao lugar, entendível e sem subterfúgios e artifícios (mesmo que naturais) que pudessem desviar a atenção, ou perturbar a leitura. Esta redução da forma à função acabou por determinar uma certa abstracção, ou idealização, enaltecendo-se o todo em detrimento dos pormenores. Todavia, a arte medieval está repleta de pormenores (concretos ou simbólicos ou alegóricos) e, especialmente, de elementos marginais, de detalhes que graduem os sentidos das figurações (por vezes tão dissolutas) e que espantam, inebriando, tornando-as alvo de elogiosas descrições pelo requinte, pela minúcia e pela destreza (ou a firmeza). Este paradoxo, ou *dualismo*, não é mais do que o reflexo da antinomia referencial da existência medieval, entre o pecado e a beatitude, entre o Uno e o Diverso, entre o corpo e a alma, entre o terreno e o divino, o mau e o bom, o pecado (a luxúria) e a virtude, e, também, entre a sobriedade (a moderação) e o riso (a festa), a iconoclastia e a iconofilia, o excesso e a sobriedade.

O lento ocaso da Idade Média é um tempo de fascinação, de euforia e de inventividade. Se a natureza era agora a mãe de todas as coisas, os artistas visuais mais estimados seriam aqueles cujas obras ofereciam a ilusão da realidade natural (numa proposta oposta à do logro de Platão). Esta capacidade de representar tão proximamente à visão era, então, estimada como uma qualidade ímpar, na medida em que a obra de arte era encarada como uma representação capaz de gerar perfeitas ilusões do

real. Foi precisamente esse talento que Boccaccio (1313-1385) discerniu em Giotto (1267-1337), expondo no *Decamerone* (1349-1353) que, com o seu estilo, este pintor reproduzia fielmente a natureza, ao ponto de não parecer idêntica, mas a própria coisa tomada do modelo, usando o claro e o escuro tão inteligentemente que, ao invés de deleitar os olhos dos ignorantes, trabalhava na direcção do intelecto dos sábios em pintura⁶.

Acompanhando o progresso científico e cultural que ampliou o mundo, investem os artistas na sua observação e representação, extasiados e extasiando com a sua imensa diversidade e metamorfose constante. E se a *ideia* artística, como um *locus* que preside à forma, fora considerada durante toda a Idade Média, nos seus finais atinge um patamar de crédito que qualificará o próprio artista, medido, também, pela sua *ciência* e destreza técnica. Aos artistas de entre os séculos XV e XVI importa observar (estudar) para criar, dar espaço ao engenho e à mestria que arrebatam, servindo-se da beleza para chamar à contemplação, ao espanto e para deleitar, servindo-se da imaginação, cheia de imagens e de modelos que a nenhum outro acomete, para conceber o que nunca antes fora visto. O século XV é o tempo do artista que, com a sua perícia, o seu conhecimento das medidas e dos números, a sua intuição e raciocínio, ajuda a dar nova forma ao mundo.

a Catedral de Ruão e a encomenda das suas t orres

A Catedral gótica da cidade de Ruão (Normandia) data do século XIII e veio alterar e acrescentar uma construção que começara a nascer nos

⁶ Il Decamerone, sexto dia, quinta novela: “[...] e l’altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar de’ cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E perciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni che più a diletta gli occhi degl’ignoranti, che a compiacere allo intelletto de’ savi dipignendo, era stata sepultura, meritamente una delle luci della floretina gloria dir si puote; e tanto più, quanto com Maggiore umilità, maestro degli altri incìò vivendo, quela acquistò, sempre rifiutando d’ esse chiamato maestro.” [...]. (BOCCACCIO, 1849, pp. 14, 15).



FIGURA 1.

Catedral de Ruão, Vista Geral.
Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público.

tempos carolíngios, entre os séculos III e IV (CARMENT-LANFRY, 2010), desenvolvendo-se durante toda a Idade Média e Moderna (Fig. 1).

Interessa, de entre os vários tempos e os tantos episódios relacionados com a história deste extraordinário edifício, três momentos particulares: a reconstrução da torre de Saint-Romain, no canto norte da fachada oeste; a edificação da torre da Manteiga (*Tour de Beurre*), no topo sul da fachada oeste da igreja e a idealização da *flecha* da torre (a *Tour Grêle*) sobre o cruzeiro (Fig. 2). Estas histórias possuem um fundo comum, relacionado com a ideia e o trabalho dos artistas que os encomendadores desaprovaram. Nos dois primeiros casos, os comentários voltaram-se contra o *detalhe excessivo* e o *talhe demorado e minucioso da pedra* para utilizar em obras tão longe do chão e fora da vista. A última obra, cujo desenho se conhece, não chegou a termo, acabando por declinar-se.

Recuando até à segunda metade do século XV, e ultrapassada a Guerra dos Cem Anos, encontramos, na Catedral de Ruão, um vivo estaleiro construtivo e, também por isso, um obradouro exigente que reclamava uma gestão financeira cuidada, dado que a liquidez do Cabido não admitia gastos excessivos. Esta pressão determinava, muito naturalmente, um equilíbrio entre a qualidade e a quantidade de construções, bem como a harmonia entre qualidade e necessidade.

Durante o período de trabalho chefiado pelo mestre-de-obras Gillaume Pontifs (entre 1462 e 1496) foram realizadas várias edificações de vulto. O historiador e arquivista Charles Marie de Robillard de Beaurepaire elenca, de forma muito completa, as obras daquele artista, destacando-se, do cômputo geral, as ampliações na livraria do Capítulo (a biblioteca) e a sua (belíssima) escadaria no interior da igreja, a construção da sacristia, a da extraordinária entrada do pátio dos livreiros, a refenestração alta da nave, as obras no cemitério (no exterior da Catedral), no transepto, entre outras e tantas construções relativamente menores, ainda que em grande quantidade (BEAUREPAIRE, 1903). No contexto que agora importa, salientem-se os trabalhos relativos à consolidação e conclusão



FIGURA 2.

Fachada principal da Catedral de Ruão.
Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público.

da torre de Saint-Romain, bem como os da construção, inacabada, da torre da Manteiga.

Gillaume Pontifs, que desenvolveu trabalhos arquitectónicos, construtivos e de chefia de obra na Catedral de Ruão, nem sempre fora bem pago, tirando o aumento salarial auferido quando do encargo da reconstrução da torre onzacentista de Saint-Romain, que lhe foi entregue em 1467 (Fig. 3), pese embora o facto de trabalhar na consolidação das fundações e estabilização dos pilares desde 1463 (BEAUREPAIRE, 1903, p. 52).

A obra que ele encontrou possuía uma forma robusta, semelhante a uma torre defensiva, entre contrafortes, sem janelas no primeiro piso e com arcos cegos que vazam quase no topo, cumprindo ao artista refazer e actualizar o que estava construído. Durante os primeiros anos de trabalho, entre 1467 e 1469, andava Pontifs arrebatado, trabalhando no projecto que havia ideado e entregue ao Cabido e que contava com um piso a sobrepor à estrutura existente, com o seu coroamento de fecho. Aliás, os últimos dias de 1468 foram passados a entalhar pedras para a torre, apoiado pelos dois trabalhadores que tinha sob sua direcção, Oudin Le Coq e Denis Pontifs (BEAUREPAIRE, 1903, p. 54). No início do ano seguinte, o mestre admite, na sua equipe, 6 novos elementos, facto que traduz o andamento dos trabalhos e a sua crescente complexificação.

Todavia, a partir do momento em que os encomendantes colocaram em risco a sua ideia para a torre, que previa uma cobertura em coruchéu com uma agulha, para elegerem uma terminação em *terraço*, o artista perdeu o ânimo, atrasando a empreitada. Em 1469, ordenavam os cónegos ao mestre que acelerasse o trabalho, que renunciasse aos ornamentos supérfluos e que não desejasse a perfeição no tamanho das pedras que seriam para colocar fora da vista (BEAUREPAIRE, 1903, p. 55). Esta notícia é, em tantos sentidos, muito interessante, revelando sobre a qualidade e o mérito do artista, entregue aos detalhes mínimos independentemente do contexto, ou do lugar que viriam a ocupar, mas também sobre força

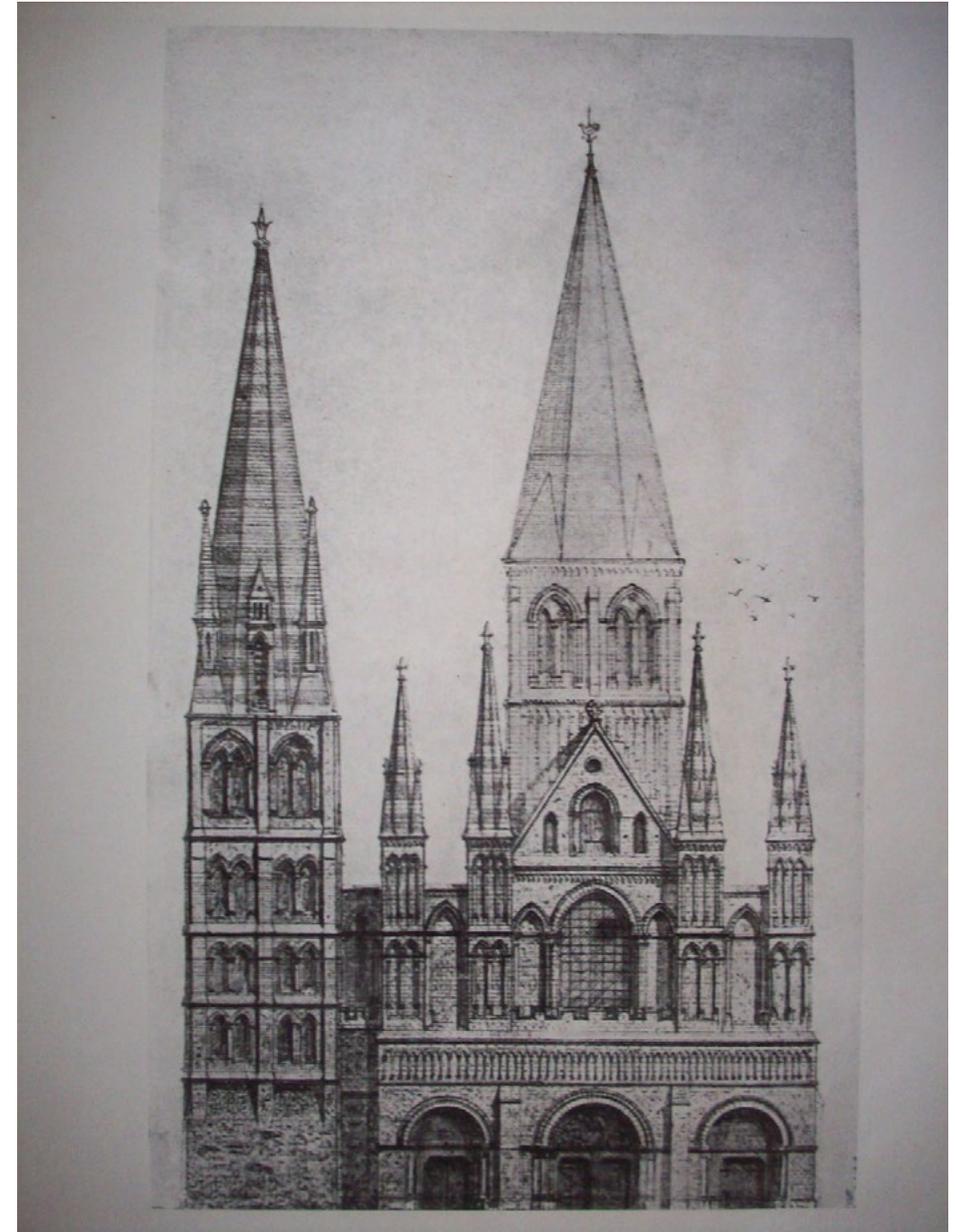


FIGURA 3.

Jean-Baptiste Foucher, desenho da hipotética fachada da Catedral de Ruão no séc. XII. 1906. Fonte: Wikipédia commons. Domínio Público. Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Fa%C3%A7ade_de_la_cath%C3%A9drale_de_Rouen_au_XIIe_si%C3%A8cle.JPG Acesso em 20 jan. 2022

da encomenda, na relação entre artista e incumbente.

Na verdade, a história da arte conhece vários projectos malogrados e substituídos, por várias razões, alterando-se inclusivamente o artista seleccionado, quando os empreendimentos não satisfaziam a encomenda. Todavia, a crítica de um projecto pelo excesso de esmero e propriedade, especialmente no que concerne aos detalhes, que, por seu turno, traduzem a perfeição e o acabado da obra, será incomum, mais ainda no contexto de uma solicitação catedralícia que pretendia actualizar a plástica do edifício.

O Cabido não resolveu o problema do coroamento da torre sem hesitações, como se anota através das consultas feitas à sociedade civil da cidade de Ruão, aos notáveis e aos homens comuns, com o sentido de sentir o pulso do gosto artístico de então. Segundo Beaurepaire (1903, p. 55), o relatório desta consulta aprovou o projectado coruchéu, facto que viria a absorver quase todos os fundos da fábrica até 1477 (Fig. 4).

Fonte: Bibliothèque Municipale de Rouen, Ms. g 3-5; Proveniência: Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100500169?rk=21459;2#>. Acesso em 20 dez. 2021.

A actual torre de Saint-Romain já não é a que Pontifis planejou e construiu, perdendo-se para sempre vários detalhes originais (esculturas, florões, os pináculos) e uma série de elementos apensos ao edificado, bem como o coroamento primitivo e parte da estrutura do último piso que a II Grande Guerra arruinaria, a de 1 de Junho de 1944. Os restauros posteriores, feitos com base em fotografias e postais antigos, bem como nos desenhos de Emmanuel Chaîne, realizados entre 1905 e 1909 (Fig. 5), tentaram oferecer a imagem anterior desta edificação, restaurada pela última vez em 1990 (Fig. 6).

Como esta torre norte da fachada da Catedral, terminada em 1478 (BEAUREPAIRE, 1903, pp. 54-55; CARMEN-LANFRY, 2010, p. 47), fascinou a cidade pela sua grandiosidade, altura, recomposição dos volumes e detalhes esculpidos, e porque à fachada assim refeita faltava



source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Rouen

FIGURA 4.

Jacques Le Lieur, “La Grande Vue de Rouen en 1525”, *Livre des Fontaines de Rouen*, Ruão, c. 1525-1526. Cópia de Théodore de Jolimont (1823).

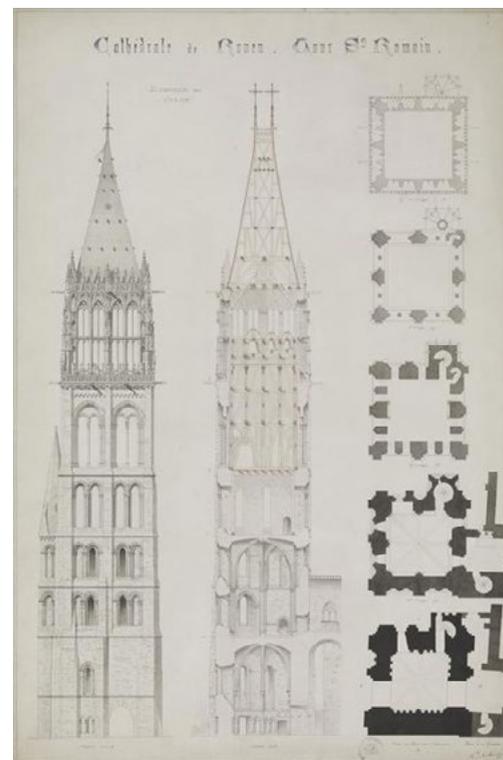


FIGURA 5.

Emmanuel Chaîne, desenho do alçado norte e seção norte-sul da torre Saint-Romain, c. 1905.
Fonte: Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / *image RMN-GP*
Disponível em <https://www.photo.rmn.fr/archive/11-517907-2C6NU0M7WFJP.html> Acesso em 20 Dez. 2021.



FIGURA 6.

Cobertura actual da Torre de Saint-Romain.
Fonte: French Moments. Domínio Público.
Disponível em <https://frenchmoments.eu/tour-saint-romain-rouen-cathedral/> Acesso em 20 Dez. 2021

uma estrutura que lhe oferecesse o desejado equilíbrio das formas, decidiu o Cabido, no primeiro meado dos anos oitenta (c. 1483), construir uma torre nova no canto sul (Fig. 7), sobre a capela de Saint-Étienne (*de la Grande Église*). Para isso, teria aproveitado o dinheiro pago por indulgências (referentes ao levantamento da proibição de uso de leites e derivados, durante a Quaresma) e os donativos dos *notáveis* da cidade (BEAUREPAIRE, 1903, p. 59). Este facto acabaria por dar o nome à torre: a da Manteiga (*tour de Beurre*).

O mestre-de-obras Gillaume Pontifs foi chamado para verificar a viabilidade da construção, iniciando-a em 1485, na linha da torre de Saint-Romain. Desconhecem-se os seus projectos, entregues ao encomendador naquele ano (BEAUREPAIRE, 1903, p. 60). Com base na documentação tratada por Beaurepaire, sabe-se que em 1486 estava o Cabido novamente incomodado com o facto de o mestre-de-obras se perder com os detalhes da capela de Saint-Etienne, no primeiro piso da torre, pedindo-lhe que se moderasse, atendendo sempre às despesas.

Foi Jacques le Roux que, em 1496, viria a substituir Pontifs como mestre-de-obras da Catedral, ficando incumbido de terminar a torre da Manteiga, trabalho a que se dedicaria até 1507, não sem problemas, especialmente relacionados com a sua liberdade criativa e de acção, tolhida pelos encomendantes⁷. Sabe-se que, em 1497, as preocupações com a gestão financeira da obra levaram os cónegos a repreender Jacques le Roux porque, contrariamente ao que lhe tinham recomendado logo no início do contrato, o arquitecto perdia muito tempo lapidando *pedras finas* destinadas às frestas altas da torre que estavam fora da vista, e, além disso, com detalhes delicados e mais propensos à deterioração (BEAUREPAIRE, 1903, p. 64). Certo é que esta torre se aprimora em detalhes à medida da sua elevação, “explodindo numa exuberância extravagante, num festival de pináculos em forma de gancho, empenas

⁷ Para mais informações sobre a escultura e o seu programa iconográfico, leia-se Bottineau-Fuchs (1992).



FIGURA 7.

Torre da Manteiga, Catedral de Ruão.
Fonte: French Moments. Domínio Público.

com florões emoldurando sumptuosamente as janelas para se juntarem à balaustrada superior” (CARMENT-LANFRY, 2010, p. 225)⁸.

Em 1499, tendo atingido o topo da torre, os trabalhos foram novamente interrompidos para deliberar-se sobre o coroamento que se pretendia em terraço, depois de consultados alguns peritos em arquitectura e notáveis comerciantes da cidade (BEAUREPAIRE, 1903, p. 65). O arquitecto opor-se-ia terminantemente a esta decisão, preferindo um coruchéu, e os trabalhos não avançaram durante anos, crescendo as desavenças entre o artista e os donos da obra. Em 1501, o Cardeal d’Amboise optava por um coroamento em flecha e o assunto foi, novamente, colocado ao juízo dos ilustres da cidade. Dois anos depois, volta o caso à discussão e, projecto após projecto, a torre viria a concluir-se com uma coroa, em 1507, pela mão de Roulland le Roux. Esta solução, inusitada, rogava um grande engenho arquitectónico e construtivo, sendo necessário sobrepujar à planta quadrada uma outra, octogonal, definindo-se um conjunto de recursos decorativos para ligar as estruturas de forma harmoniosa, ocultando-as (Fig. 8).

Anos depois desta luxuriante *vitrine* de detalhes (Fig. 9), traduzida na escultura, na decoração dos perfis dos nichos, mísulas e balaústres, nas gárgulas, nos pináculos e nos tantos elementos vegetalistas e florais que escondem as estruturas, esculpindo-se detalhada e minuciosamente, esperava-se outra obra, para a mesma Catedral, igualmente circunstanciada. Tratava-se da nova agulha para sobrepujar à torre sobre o cruzeiro. Depois da completa destruição daquela estrutura, realizada em madeira e chumbo, no incêndio de Outubro de 1514, o então mestre-de-obras da Catedral, o arquitecto Roulland le Roux, prontificou-se imediatamente para a substituir, submetendo, logo em 1516, o projecto para a nova flecha que queria ver fabricada em pedra. Porque a torre sobre o transepto não possuía força para suportar uma *flecha* tão pesada,

8 Tradução da autora.

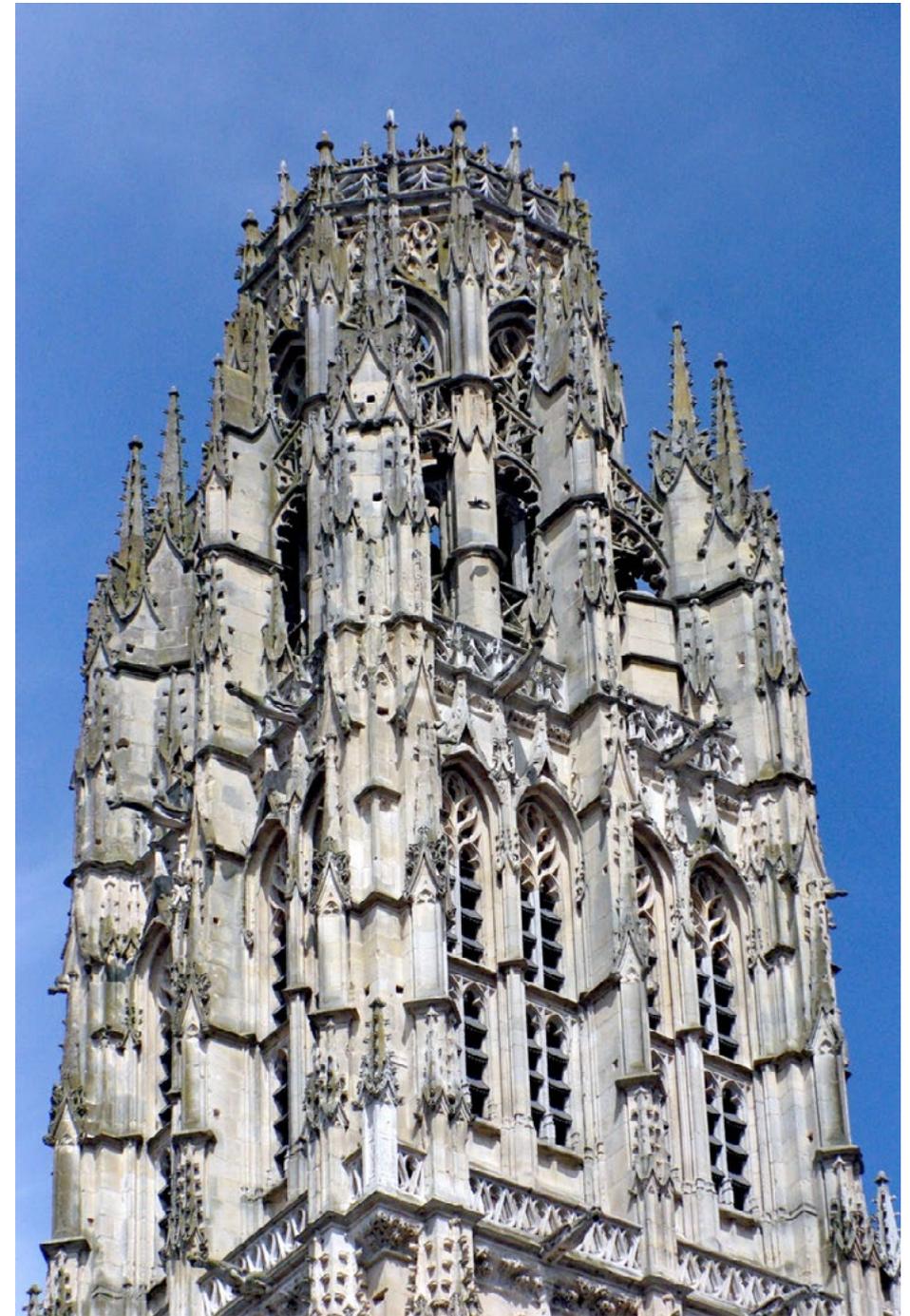


FIGURA 8.

Coroamento da Torre da Manteiga.
Fonte: French Moments. Domínio Público

le Roux arquitectou contrafortes e redesenhou a torre, elevando-a em cinco metros (Fig. 4), para lançar o gigante pináculo então ideado (LANFRY et all., 1959, p. 6; BORK, 2003; CARMEN-LANFRY, 2010, p. 51). O desenho da flecha, apresentado ao Cabido no dia 8 de Março de 1516, foi recusado. Os comitentes desconfiavam do trabalho, alegando o perigo do peso da pedra sobre a estrutura. Calculamos, todavia, que o desenho também terá causado aborrecimentos devido ao excesso de detalhes e minúcias escultóricas. Roulland le Roux já tinha sido criticado quando da finalização da torre de Manteiga, e também durante as obras do portal principal da Catedral⁹, realizado entre o primeiro e o segundo decénio do século XVI, altura em que o Cabido convidou o mestre “[...] à *ne point trop rechercher le fini dans les sculptures de la partie supérieure, en lui faisant observer qu’à la hauteur où elles seraient placées, elles n’avaient pas besoin d’être traitées avec une perfection scrupuleuse [...]*”¹⁰ (BEAUREPAIRE, 1904, p. 120). O arquitecto objectou, dizendo que trabalhava para a beleza e esplendor da Catedral (BOTTINEAU-FUCHS, 1986, p. 189).

Em 1522, depois das tantas reuniões entre o artista e os encomendadores, a perícia do arquitecto teria feito regressar o assunto à deliberação, reanalizando-se a proposta sem ter sido tomada uma decisão. Todavia, em Janeiro de 1523 foi determinada a construção de um pináculo, mas depôs-se aquele tão disputado plano (BEAUREPAIRE 1904, p. 122), para grande descontentamento do arquitecto, demasiadamente envolvido no seu projecto, majestoso e teatral.

Em 2014, a historiadora da arte Costanza Beltrami descobriu um enorme e invulgar desenho (com mais de três metros de altura) de uma *torre gótica*, pertencente a uma colecção particular francesa (mais tarde

⁹ Nas palavras de Pierre CHIROL (1946, p. 46), este fabuloso portal é onde o encantamento e o luxo atingem o clímax.

¹⁰ “não procurar demasiado o acabamento nas esculturas da parte superior, assinalando-lhe que à altura onde seriam colocadas, não precisavam de ser tratadas com escrupulosa perfeição” Tradução da autora.



FIGURA 9.

Torre da Manteiga. Pormenor
Fonte: French Moments. Domínio Público. Disponível em <https://frenchmoments.eu/tour-de-beurre-rouen-cathedral/> Acesso em Dez. 2021.

da colecção da Galeria Sam Fogg Gallery, em Londres e, depois, da do Museum of Fine Arts de Houston), acabando por atribuí-lo a Roulland le Roux, defendendo tratar-se de um dos desenhos de apresentação, ou projecto, para a flecha da Catedral de Ruão (BELTRAMI, 2016). Na verdade, este colossal desenho (Fig. 10), minuciado e realizado em perspectiva, pretendia cativar, ou convencer o encomendador, inebriando-o através do esplendor da obra que dali resultaria. Apesar da qualidade e do fascínio que este registo material provoca, bem como das suas qualidades plásticas, que representam convincentemente as possibilidades do trabalho, apesar do fulgor dos detalhes, revelando todo o programa escultórico e decorativo, magnetizante e escrupuloso, convidando a múltiplas e demoradas percepções (Fig. 11), o projecto não convenceu, determinando várias querelas entre o artista e os comitentes que, por sua vez, usaram o peso do material como a alegação que determinaria a entrega do trabalho, em 1523, a Martin Desperrois, que, por sua vez, apresentara um projecto de uma flecha em madeira e chumbo (BEAUREPAIRE, 1904, p. 123).

Um testemunho iconográfico, datado de c. 1530-35, confirma que nestas datas a agulha ainda estava por edificar (Fig. 12), revelando-se, todavia, a alta torre sobre o cruzeiro. De facto, o falecimento do mestre Desperrois, entre outras causas, interrompera os trabalhos e a flecha edificar-se-ia mais tarde, entre 1542 e 1545, seguindo o projecto (então também muito discutido) de Robert Becquet (BÉRARD, 1872, p. 57), um mestre que arredaria os desenhos anteriores, revelando um trabalho de sabor clássico que contrastaria com a plástica da torre (Fig. 13). Esta flecha manter-se-ia até 1822, altura em que foi atingida por um raio que a devastou¹¹.

11 O actual pináculo da torre do transepto da Catedral é uma obra neogótica de ferro ideada pelo arquitecto Jean-Antoine Alavoine. Começada em 1825, a obra não se fez sem problemas, vindo a concluir-se décadas depois. Cf. Imagem de Jean Antoine ALVOINE, *Projet de flèche en fonte de fer pour la cathédrale de Rouen*, 1823. © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / image RMN-GP. Disponível em https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/jean-antoine-alavoine_projet-de-fleche-en-fonte-de-fer-pour-la-cathedrale-de-rouen_1823. Acesso em



FIGURA 10.

Roulland le Roux (atr.), *projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, c. 1516, 335.3 /65.4 cm. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021



FIGURA 11.

Roulland le Roux (atr.), *projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, pormenor, c. 1516, 335.3 /65.4 cm. Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021



FIGURA 12.

Jacques Le Lieur (?), *Recueil des Chants royaux de Rouen: Vue de Rouen*, c. 1530-35. Fonte : Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Français n.º 379, fl. 45v. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10720621r/f49.item> Acesso em 20 Dez. 2021.

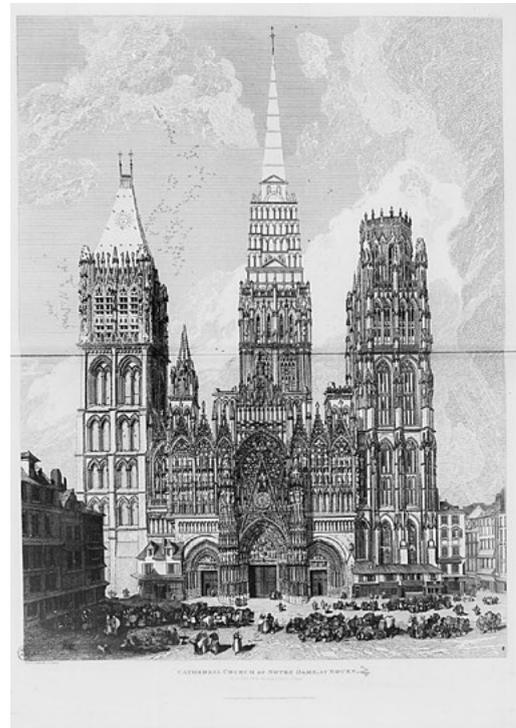


FIGURA 13.

Vista da Catedral de Ruão com a flecha de Robert Becquet, realizada entre 1542-45.
Fonte: J.S. COTMAN, *Illustrations de Architectural Antiquities of Normandy*. Vol. I, Pl. 51 e 52. 1822. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000671/f53.item> Acesso em 20 Dez. 2021.

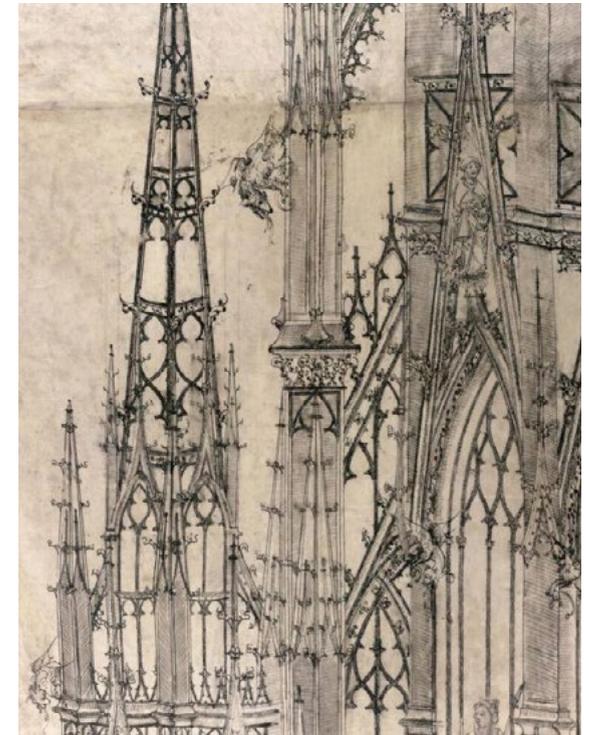


FIGURA 14.

Rouland le Roux (atr.), *Projecto para a Torre da Catedral de Ruão*, pormenor. c. 1516, 335.3 / 65.4 cm.
Fonte: The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em <https://emuseum.mfah.org/objects/139620/design-for-the-rouen-cathedral-tower?ctx=f233d4807f4e280bcb3741a3b5d12050f6a777a6&idx=0> Acesso em 20 Dez. 2021.

A ideia prodigiosa de le Roux caíra por terra e a Catedral declinou um trabalho artístico ímpar, elegante e ruptural. A *flecha* imaginada por le Roux trazia à matéria uma estrutura elegante, elevada e filigranada, o mundo imaterial, onírico e complexo, prenhe de imagens esculpidas, de gárgulas fantásticas, de motivos decorativos férteis e caprichosos, de nichos esplendorosamente decorados com folhagens que tudo recobre, como se se movessem, ansiosas por serem vistas sem, contudo, se aproximarem da vista, ou do chão (Fig. 14).

ideias finais

Uma Catedral é, por excelência, o espaço do assombro, a casa de Deus que a todos olha, alberga e acolhe, permitindo ao Homem imaginar como será o Paraíso eternal. Foi, naturalmente, com este sentido que os artistas aqui chamados se entregaram aos seus trabalhos, visando reflectir o grandioso e, se possível, traduzir o incomensurável e o perfeito, desejando reproduzir, como um espelho, a perfeição celestial. Mas porque obras com esta qualidade e dimensão são impossíveis de realizar-se, vêm-se os artistas obrigados a consecutivas multiplicações para a consubstanciação de cada trabalho que, de *per se*, pretende materializar a totalidade e o mundo.

Na verdade, *Deus revela-se nos detalhes*, precisamente porque imperceptíveis, manifestando assim a sua essência inalcançável e enigmática. Trata-se do *Deus absconditus* que Nicolau de Cusa pensou¹², atingível através da *Douta Ignorância*¹³ (o Homem que se descobre douto em ignorância, ou *na ignorância que lhe é própria*), o Deus Uno (não múltiplo), que não se coloca ao nível de todas as coisas (não manifestado), mas que as transcende, o Deus oculto, como é oculta a verdade, inacessível aos homens que, ainda assim, a procuram (CUSA, 1964). O destino da humanidade é, deste modo, procurar o Uno no múltiplo, é aspirar sem aceder. A beleza (a face de Deus), por outro lado, encontra-se na escuridão, na penumbra, no invisível, nas pausas, nos intervalos, no velado, no enigmático, ou fora do alcance da vista.

E aqui se regressa a Aby Warburg, a Ginzburg, a Arasse, a Didi-Huberman (entre outros, como Agamben, que os sutura), numa outra esfera, ainda que no âmbito da categoria *divina* do pormenor, ao problema do artístico, ou da criação, como um rasgo que nasce de um

12 O De Deo Abscondito foi escrito por Nicolau de Cusa em c. 1445 e viria a ser publicado na edição parisiense das obras do filósofo em 1514.

13 A obra, dividida em três livros, *De docta ignorantia*, foi concluída por Nicolau de Cusa em 1440.

violento estímulo para a acção, que provém da imaginação, da memória, do inconsciente colectivo e da cultura e que se concretiza por meio da matemática e dos números.

O detalhe imaginado (e de certa forma concebido) para as torres da Catedral de Ruão, bem como o seu apogeu na ideia, ou no projecto malogrado para a *flecha* sobre a torre do transepto, traduz todas as dimensões que no início desta exposição se declararam. Trata-se da demonstração da pertinência do pormenor como minúcia, como astúcia e capacidade, ou destreza técnica e artística, que cumpre aos artistas mais qualificados, aos que incansavelmente procuram atingir a perfeição. Roulland le Roux não escondeu trabalhar para a beleza e o esplendor da Catedral.

Por outro lado, o detalhe constitui-se, também aqui, como um corpo íntegro e como imagem que fala, como valor expressivo, nem sempre à margem, mas nos centros, ou como elemento autónomo que garante a sobrevivência do todo que, por sua vez, assoma como um corpo cuja pele se enriquece, independentemente do tamanho, ou da altura. O detalhe é, nestes casos aqui difundidos, um relevante material e simbólico, espiritual, fecundo em significados e em sentidos, ou sinais que revelam e que escondem. Trata-se, igualmente, de um dispositivo transformador, que altera o carácter do todo que se dissemina, pronto a dissipar-se ou a desmaterializar-se, ultrapassando a atracção gravítica que a todos subjuga. Os detalhes das torres de Ruão empurram para cima, ampliam o horizonte e atravessam os céus, subindo. São as gárgulas que, no decurso dessa ascensão, nos lançam um último olhar.

O detalhe aqui chamado através da Catedral de Ruão também funciona como marca autoral, ou como dispositivo que personaliza a obra, garantindo a reputação do seu idealizador, ou fabricante, embora os encomendantes preferissem, por motivos presos com a alegada disponibilidade financeira, trabalhos menos categorizados e rigorosos, facto que indignaria os artistas que se rebelaram de vários modos

contra os pareceres fundados na distância do olhar dos espectadores, ou na incapacidade da pedra para durar no tempo, quando talhada minuciosamente. Este apego ao mínimo, mesmo que longe da vista, traduz o frémio criativo, a energia delicada do gesto no desenho, a espessura da cultura espiritual, evocando o transcendente acessível a poucos, ou a nenhuns, bem como o carácter verdadeiro do Deus oculto.

E o apreço pelo detalhe, por parte de cada um dos artistas aqui nomeados, originaria litígios e delongas nos obradouros, mas a crítica dos patronos não demoveu a determinação dos arquitectos que, também por esta via, demonstraram a sua virtude, singularidade e liberalidade. O caso da flecha ideada por Roulland le Roux não conheceu o mesmo desfecho, negando-se a sua edificação reiteradamente. Todavia, por ironia do destino salvou-se o seu projecto, dando-se a conhecer através de um trabalho de investigação cripto-histórico realizado por Constanza Beltrami e que nos permite, hoje, imaginar aquele *mundo-outro* feito de partículas de um céu que os olhos dos mortais queimaria.

referências:

ANTUNES, Joana; CRAVEIRO, Maria de Lurdes, GONÇALVES, Carla Alexandra (Coord.). **The Centre as Margin: Eccentric Perspectives on Art**. Delaware: Vernon Press, 2019.

ARASSE, Daniel. **Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1992.

ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara, nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUREPAIRE, Charles Marie de Robillard de. Notes sur les architectes de Rouen. Jean Richier, Les Pontifs, Jacques Le Roux, Guillaume Duval, Pierre le Signerre, et Autres (Seconde moitié du XVe siècle). **Les Amis des Monuments Rouennais**. Bulletin de 1903. Rouen: Imprime Julien Lecerf, p. 47-77.

BEAUREPAIRE, Charles Marie de Robillard de. Les architectes de Ruen dans la première moitié du XVI^e siècle. **Les Amis des Monuments Rouennais**. Bulletin de 1904. Rouen: Imprime Julien Lecerf, p. 119-130.

BELTRAMI, Costanza. **Building a Crossing Tower: A Design for Rouen Cathedral of 1516**. London: Sam Fogg/Paul Holberton Publishing, 2016.

Bérard, André. **Dictionnaire Biographique Des Artistes Français Du XII^e Au XVII^e Siècle Suivi d'une Table Chronologique et Alphabetique Comprenant en vingt classes les arts mentions dans l'ouvrage**. Paris: JB Dumoulin Libraire De L'École Des Chartes 13, Quai des Grands-

Augustins, 1872.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Vol. Secondo. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1849.

BORK, Robert. **Great Spires: Skyscrapers of the New Jerusalem**. Köln: Kolner Architekturstudien, 2003.

BOTTINEAU-FUCHS, Yves. Maître d'oeuvre-maître d'ouvrage: les Le Roux et le chapitre cathédrale de Rouen. In : **Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age**. Paris, 1986. p. 183-195.

BOTTINEAU-FUCHS, Yves. La statuaire de la Première Renaissance en Haute-Normandie. **Annales de Normandie**, 42^e année, n°4, pp. 365-393, 1992;. Doi: 10.3406/annor.1992.2143.

CHIROL, Pierre. **Rouen 1939**. Grenoble-Paris: B. Arthaud, 1946.

DIDI-HUBERMAN, G. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne. **Genèses**, n.º 24, pp. 145-163, 1996.

CARMENT-LANFRY, Anne-Marie; Le Maho, Jacques le (ed.). **La Cathédrale Notre-Dame de Rouen**. Rouen: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2010.

CUSA, Nicolau. De Deo Abscondito: O Deus Escondido. **Revista Portuguesa de Filosofia**, 20, n.º 4, 1964, pp. 436–53. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40334349> Acesso em: dezembro de 2021

GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas sinais. Morfologia e história**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GONÇALVES, Carla Alexandra. **Para uma Introdução à Psicologia da Arte: as formas e os sujeitos**. Lisboa: Edições 70, 2018.

HORACIO. **Arte poetica de Q. Horacio Flacco, epistola aos Pisões**. Traduzida em verso portuguez por Antonio José de Lima Leitão. Lisboa: Imp. Manoel Joseph da Cruz, 1827. Disponível em: <https://purl.pt/27913/1/index.html#/1/html> Acesso em: novembro de 2021

KOTKOVÁ, Olga. 'The Feast of the Rose Garlands': What Remains of Dürer? **The Burlington Magazine**. Vol. 144, n.º 1186, pp. 4-13, Jan., 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/889418> Acesso em: dezembro de 2021.

LANFRY, Georges; CHIROL, Elisabeth; BAILLY. **Jean, Le Tombau des cardinaux d'Amboise à la Cathédrale de Rouen**. Rouen: Lecerf, 1959.

OLIVEIRA, Emília Rocha de. A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca. **Ágora**, Aveiro: Universidade de Aveiro, n.º 2, pp. 155-183, 2000.

REBELLO, Lucia Sá. Ars Poetica de Horácio – o texto original. **Organon**. Porto Alegre: UFRGS, v. 29, n.º 56, pp. 259-277, 2014.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Santos, J. Oliveira e Pina, A. Ambrósio de. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

VERDIER, François. La Tour de Beurre et la Tour couronnée, deux chefs-d'œuvre de la fin du Moyen Age à Rouen. **In Situ. Revue des patrimoines**. 1, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/1148>

Acesso em: novembro de 2021.

WARBURG, Aby. The art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: the portraites of Lorenzo de' Medici and his household. In: WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Introduction by Kurt W. Forster; Translation by David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. p. 184-222.

Artigo submetido em: 25/01/2022

Aceito em: 10/03/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.