

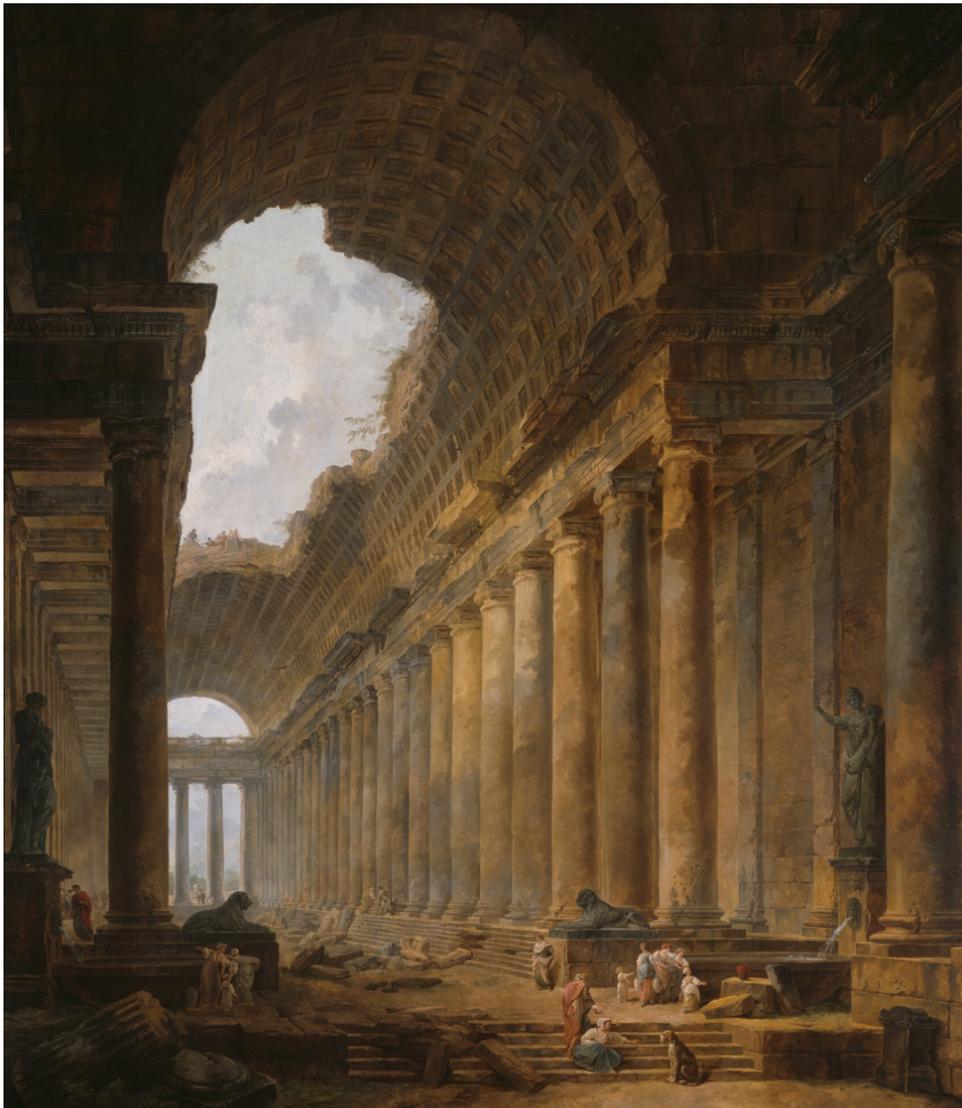
# Poética das ruínas e modernidade: acerca de alguns fragmentos da crítica de arte de Denis Diderot sobre Hubert Robert

FLÁVIA FALLEIROS  
PROFESSORA DE TEORIA LITERÁRIA NA UNESP

Os fragmentos aqui traduzidos e comentados foram extraídos do *Salão de 1767*, que é o quinto volume do conjunto de textos de crítica de arte publicados por Diderot entre 1759 e 1781, conhecidos como *Salões*. A tradução foi realizada a partir da edição publicada por Hermann; esta, por sua vez, baseou-se no manuscrito autógrafo em posse da Biblioteca Nacional de França.<sup>1</sup> Como todos os outros *Salões*, este é uma composição fragmentária que se organiza como uma deambulação por uma exposição de pintura, no caso, a bienal do Museu do Louvre de 1767. Diderot apresenta a seu leitor uma sequência de quadros expostos, visitados, descritos e comentados por ele, um a um. Assim, cruzam-se, já no molde textual resultante desta organização, as dimensões temporal e espacial: a primeira

---

<sup>1</sup>Consultar FALLEIROS, Flávia. *O Passeio Vernet, de Diderot: arte, natureza, religião e sociedade*. Organização, ensaio e notas de tradução de Flávia Falleiros; tradução de Flávia Falleiros e Letícia Iarossi. São Paulo: Editacuja, 2021. O livro, que pode ser obtido gratuitamente no site da editora, contém mais elementos descritivos sobre o *Salão de 1767* e um estudo sobre o trecho crítico que o filósofo dedicou ao pintor Vernet.



*O velho templo*, de Hubert Robert. Pintura sobre tela, 1787-1788, 255 × 223.2 cm. *The Art Institute of Chicago*. A imagem acima se encontra em domínio público e foi captada no site do Instituto de Arte de Chicago. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/57048/the-old-temple> Acesso em: 9 jul. 2023.

delas imposta pelo *contar*, ao passo que a segunda é sugerida pela representação do próprio deambular, bem como pelas descrições, na maioria das vezes minuciosas, das obras *vistas*.

Diderot dedica a cada expositor um ou mais fragmentos, de acordo com o número de obras que cada qual expõe. Entre muitos outros, consta o pintor de ruínas Hubert Robert (1733-1808), um de seus artistas prediletos,<sup>2</sup> cujos quadros representavam tanto ruínas imaginárias quanto reais, antigas ou contemporâneas; por exemplo, a coluna de Trajano ou o Teatro da Ópera devastado pelo fogo. Parisiense, Hubert formou-se no ateliê do pintor francês Michel-Ange Slodtz. Em 1754, acompanhou-o numa viagem a Roma, onde viveria até 1765, ano em que voltou à capital francesa. Na Itália, foi influenciado pelo contato com as pinturas das antiguidades de Roma feitas por Giovanni Paolo Pannini (1691-1765); viajando pelo país, Robert realizou uma grande quantidade de croquis de sítios e monumentos antigos, bem como de cenas pitorescas. Sua obra foi também amplamente influenciada por um novo gênero nascido, segundo alguns, na Itália, a pintura e a gravura de *vedute*,<sup>3</sup> isto é, de vistas, que entusiasmou artistas e viajantes no século XVIII. A viagem à Itália conheceu uma voga significativa na época e muitos eram os visitantes que desejavam admirar as belezas do país e, depois, conservar lembranças de sua estadia, o que explica a grande quantidade de obras desse tipo então produzidas e seu intenso comércio.<sup>4</sup> Após seu retorno à França, Robert consagrou-se com constância ao motivo pictórico das ruínas, tendo pintado alguns monumentos antigos da Provença, antiga terra romana,

<sup>2</sup>Diderot não deixa dúvidas quanto à sua admiração por Robert, que realmente foi um de seus pintores preferidos. No entanto, via com reservas alguns aspectos de seus quadros, notadamente a composição das figuras humanas inseridas na paisagem. Robert é quanto a isso amiúde comparado por Diderot a Vernet (1714-1789), com quem, segundo o filósofo, o primeiro teria muito a “aprender”.

<sup>3</sup>No singular, *veduta*. É a vista de um lugar que comporte alinhamentos arquitetônicos; o gênero existia desde o século XVII e tomou forte impulso com os pintores holandeses estabelecidos na Itália; esses pintores, chamados *vedutisti*, aplicavam-se a recompor com exatidão a percepção óptica. As *vedute* podiam ser pintadas, gravadas ou desenhadas e eram os cartões-postais do século XVIII. Ver LEDUC, Alain. Verbete “Veduta”. In: *Les Mots de la peinture*. Paris: Belin, 2002.

<sup>4</sup>GOMBRICH, Ernest Hans. “L’Italie: deuxième moitié du XVIIe siècle et XVIIIe siècle”. In: *Histoire de l’art*. Trad. J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. Paris: Phaidon, 2001, p. 444.

por exemplo o quadro *Ponte sobre o Rio Gard*;<sup>5</sup> pintou, também, a *Demolição da Ponte de Notre-Dame* (Paris). Robert não tinha o desígnio de fazer reconstituições arqueológicas. Seus quadros são animados por um espírito fantasioso e pela presença de luzes difusas, características que lhes dão um aspecto melancólico, razão pela qual é muitas vezes considerado um pré-romântico.<sup>6</sup> A ele são consagradas, no *Salão de 1767*, 44 páginas de comentários críticos, contendo 21 fragmentos de extensão variável, cada qual relativo a uma obra – nem sempre identificada e por vezes sequer identificável; cada fragmento leva um título que remete à obra examinada pelo filósofo.<sup>7</sup> Mais adiante, trechos desses fragmentos serão objeto de reflexão.

A admiração de Diderot por Robert deve-se precisamente a esse gosto comum a ambos pelas ruínas, que se tornaram, no século XVIII, não apenas um motivo pictórico relevante, um objeto estético, mas também literário.<sup>8</sup> A voga foi tamanha, naquele momento, que se chegou a forjar um vocábulo, em francês, para designar os pintores de ruínas: *ruinistes* (“ruinistas”).<sup>9</sup> Figurando lugares imaginários ou reais, as ruínas passaram a ter destaque nos quadros como um espaço privilegiado em meio ao tumulto da vida: um lugar em que o indivíduo pode estar só para meditar sobre si mesmo e o mundo. Porém, se a ruína é, antes de tudo, a figuração de um espaço preciso, ela também remete ao tempo, pois conota a sua fuga, a caducidade das coisas e a morte – em especial a das civilizações

---

<sup>5</sup>Essa famosa ponte é o que resta de um aqueduto romano, provavelmente construído no Século I da era cristã.

<sup>6</sup>*Le Robert des noms propres*, verbete Hubert Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

<sup>7</sup>A edição de Hermann, que foi a fonte deste ensaio e da tradução do fragmento selecionado, é uma brochura em capa mole contendo 46 ilustrações em preto e branco distribuídas ao longo de 564 páginas em formato 15 x 20,8 cm; cerca de 450 páginas abrigam o texto de Diderot propriamente dito. O conjunto dos 21 fragmentos que dizem respeito a Hubert Robert encontra-se às páginas 325-369. Diversas obras examinadas por Diderot perderam-se, outras fazem parte de acervos espalhados mundo afora; Diderot comenta quadros (telas), esboços e um desenho do artista. Referências: DIDEROT, Denis. “Robert”. In: *Salon de 1767. Ruines et paysages*. Textos estabelecidos e apresentados por Else Marie Bukdahl, Michel Delon, com notas de Annette Lorenceau. Paris: Hermann Éditeur des Sciences et des arts, 1995, pp. 325-369.

<sup>8</sup>Como foi dito anteriormente, as paisagens de ruínas também se tornaram um cobiçado bem de consumo, numa época que vivia os prenúncios da mercantilização das obras de arte.

<sup>9</sup>Cabe notar que a pintura renascentista, o barroco e o rococó produziram paisagens com ruínas, mas o gênero foi especialmente apreciado no Setecentos.

e dos impérios. Geneviève Cammagre nota que elas parecem ter substituído, a partir do Setecentos, os lugares de meditação religiosa, o que sugere a emergência de um novo tipo de sacralidade, resultante da passagem da austeridade de um retiro devoto cujo objetivo era se voltar para Deus, a um retiro num tempo e espaço que, por trazer as marcas da perda, mostra-se propício aos devaneios melancólicos, podendo servir tanto à apologética religiosa quanto às visões e reflexões de natureza política.<sup>10</sup>

Stéphane Lojkine, por sua vez, observa que a relação de Diderot ao tempo é original e até mesmo desconcertante para a perspectiva clássica, pois o tempo diderotiano não é propriamente narratológico. Se é verdade que o filósofo reflete sobre a atemporalidade pura da eternidade teológica, ele também se engaja no debate sobre a posteridade, precisamente por meio da meditação sobre as ruínas, o que lhe permite imaginar a vida e a morte das nações e, para além disso, até mesmo a criação e a evolução das espécies ao longo das eras. O tempo, para Diderot, é na verdade uma pluralidade de temporalidades: a temporalidade do tédio e a do devaneio, a da conversação e a da experiência, a da imaginação e a da poesia, a da pintura e a do espetáculo – nota Lojkine.<sup>11</sup>

A ruína também ocupa um lugar especial nas meditações de Diderot pelo fato de lhe permitir pensar sobre um dos assuntos que mais o interessam: o debate comparativo entre as artes plásticas e a literatura. Desde Horácio, esse debate instituiu-se pelo confronto entre uma representação fundada no espaço e uma narrativa fundada sobre o tempo. Como aponta Michel Delon em diversos estudos, Diderot interessa-se por tudo que permita paradoxalmente à pintura exprimir o movimento, bem como por tudo que seja capaz, pela linguagem, de dizer o tempo que passa.<sup>12</sup> Seu interesse pelas ruínas explica-se assim também

<sup>10</sup>CAMMAGRE, Geneviève. “Ruines et retraite, de Diderot à Volney”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 48, n. 1, 2016, pp. 181-195.

<sup>11</sup>LOJKINE, Stéphane. “Avant-propos”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição *on-line* disponível em: <https://books.openedition.org/pup/10563>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.10563>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

<sup>12</sup>Ver, por exemplo: DELON, Michel. “Profondeur de la ruine”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le*

por elas serem uma espécie de condensado das questões ligadas à representação espacial e, ao mesmo tempo, daquelas ligadas à arte do tempo.

Numa outra perspectiva, diversa daquela de que falava Geneviève Cammagre, acima citada, parece possível dizer que a emergência do motivo da ruína no século XVIII está relacionada a um processo de dessacralização generalizado que tem lugar a partir da instauração da *modernidade*. Entenda-se aqui essa palavra no sentido que lhe deu Jean Baudrillard: não propriamente um conceito político ou histórico, mas sim um “modo de civilização característico, que se opõe ao modo da tradição, isto é, a todas as outras culturas anteriores ou tradicionais”. O mesmo filósofo observa ainda que a modernidade não é somente um conjunto de mudanças técnicas, científicas e políticas, mas algo que pode ser definido como “um jogo de signos, costumes e cultura, que traduz essas mudanças de estrutura nos rituais e no *habitus* social”. Ele sublinha a importância do Setecentos como um tempo em que se alicerçaram os fundamentos filosóficos e políticos da modernidade, entre os quais enumera: o pensamento individualista e racionalista moderno, do qual tanto o Iluminismo, quanto anteriormente Descartes (1596-1650), são representativos; o Estado monárquico centralizado, que sucedeu, com suas técnicas administrativas, ao sistema feudal; as bases de uma ciência física e natural, que acarretaram os primeiros efeitos de uma tecnologia aplicada; a secularização total das artes e das ciências; e, a partir de 1789, o Estado burguês moderno, centralizado e democrático, com o qual a modernidade assumiu os matizes de uma burguesia liberal que, depois, continuou sendo sua marca ideológica. Devido a tantas e tão profundas rupturas, instaurou-se na vida social “uma dimensão de mudança permanente, de desestruturação dos costumes e da cultura tradicional”,<sup>13</sup> cuja compreensão parece indispensável para compreender a emergência do tema pictórico das ruínas no Setecentos.

No século seguinte, aquele do “auge do capitalismo”, em que todas essas mudanças se aprofundam devido à consolidação do Estado burguês, o tema afirma-se como motivo literário, agora mais especialmente relacionado à precariedade da

---

*temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição *on-line* disponível em: <http://books.openedition.org/pup/10808>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.10808>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

<sup>13</sup>BAUDRILLARD, Jean. “Modernité” (verbete). In: *Encyclopédia Universalis*. Paris: Éditeur à Paris, 2002, pp. 317-319.

vida urbana, algo sobre o que insistiu Walter Benjamin em seus estudos acerca de Charles Baudelaire, poeta do efêmero. Ao comentar alguns aspectos de sua obra poética, o pensador alemão evoca, em dado momento, o escritor Maxime du Camp, contemporâneo de Baudelaire, e sua copiosíssima obra *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle*,<sup>14</sup> cuja ideia lhe veio numa tarde de 1862 num momento em que se encontrava numa das pontes sobre o rio Sena, a contemplar o espetáculo provocado pelos trabalhos de reforma da capital, conduzidos pelo administrador Haussmann, sob Napoleão III:

Veio-lhe a ideia do interesse prodigioso que teria hoje um quadro exato e completo de uma Atenas dos tempos de Péricles, de uma Cartago dos tempos dos Barca, de uma Alexandria dos tempos dos Ptolomeus, de uma Roma dos tempos dos Césares... (...). Por uma dessas intuições fulgurantes em que um magnífico tema de trabalho surge diante do espírito, ele percebeu claramente a possibilidade de escrever sobre Paris esse livro que os historiadores da Antiguidade não escreveram sobre suas cidades.<sup>15</sup>

As breves considerações feitas até aqui bastam para sublinhar algumas das razões que fazem das ruínas um motivo moderno por excelência. Para Diderot, elas interessam tanto quanto tema pictórico – afinal ele resenha e critica quadros – quanto literário e filosófico, pois ele consagra a elas reflexões que ultrapassam, em muito, o âmbito da crítica de arte. Como já foi dito acima, esse interesse pelas ruínas justifica-se por um lado pelo fato de elas serem uma espécie de condensado das questões ligadas à representação espacial e, ao mesmo tempo, daquelas ligadas à arte do tempo, isto é, a narrativa.<sup>16</sup> Interessam ainda, sobretudo, pelo fato de porem em cena, agudamente, a historicidade das coisas. Mais adiante, a leitura

<sup>14</sup>São seis enormes volumes de crônicas jornalísticas, publicados entre 1869 e 1875, com o propósito de oferecer um quadro descritivo completo da capital francesa.

<sup>15</sup>Apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Payot, 1979, pp. 124-125.

<sup>16</sup>Interesse que a arte moderna não desmentiria. Artistas como o belga René Magritte (1898-1967), o alemão Anselm Kiefer (nascido em 1945) e o francês Édouard Trémeau (nascido em 1936) exploraram o tema.

de uma seleta de fragmentos dedicados por Diderot a Robert permitirá mostrar como isso se dá.

Antes, convém dizer que, no *Salão de 1767*, o trecho dedicado a Hubert Robert inicia-se com uma longa digressão filosófica – muito ao gosto de Diderot – sobre a viagem e os viajantes. O impulso à viagem é creditado, pelo pensador, a um excesso de energia: “Com um fundo de inércia, mais ou menos considerável, a natureza, que vela por nossa conservação, deu-nos uma porção de energia que nos solicita incessantemente ao movimento e à ação”.<sup>17</sup> Opõe-se à energia a inércia, como ocorre no reino animal: “No meio das florestas, o animal desperta, persegue sua presa, atinge-a, devora-a e adormece.” Essas considerações permitem-lhe dizer que:

Nas cidades, onde uma parte dos homens são sacrificados para satisfazer as necessidades dos outros, a energia que resta a estes se consagra a diferentes objetos. Eu corro atrás de uma ideia porque um miserável corre atrás de uma lebre para mim.<sup>18</sup>

O trecho acima surpreende, se não já por sua evidente atualidade, também por conter uma reflexão sobre a desigualdade, que estabelece lugares precisos aos homens de acordo com sua posição social; assim, longe de tratar de pintura, Diderot fala, aqui, da vida na Pólis. É a partir desse raciocínio construído por digressões sobre questões aparentemente díspares que o filósofo chegará à crítica de um contemporâneo, o Abade Richard, e mais especialmente a uma obra sua intitulada *Viagem à Itália*.<sup>19</sup> Ele afirma tê-la lido porque esperava encontrar, num livro sobre a Itália, informações sobre as ruínas, por ser este o país, dentre todos, que as tem em maior número; assim, tinha a intenção de acrescentar à obra do abade algum “suplemento”, ao comentar a arte pictórica de Robert. Ao cabo da larga digressão sobre a viagem, os viajantes, a energia e a inércia, Diderot

---

<sup>17</sup>Edição Hermann, p. 325.

<sup>18</sup>Idem, ibidem.

<sup>19</sup>Diderot refere-se à obra simplesmente como *Voyage en Italie*. Na verdade, o título exato desse livro é: *Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux Mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle* (1766). O nome do abade é Jérôme Richard.

chegará, porém, à conclusão de que a “viagem à Itália” do Abade Richard não terá sido de nenhuma valia, já que em seu livro não encontrou “uma miserável linha que (...) servisse”.<sup>20</sup>

Diderot dá-se conta, perfeitamente, de dissertar por caminhos que podem parecer tortuosos, antes de abordar o assunto do fragmento, que é a pintura de Hubert Robert, tanto que interpela diretamente os leitores: “Mas para que serve, perguntariam vocês, esse desvio sobre os viajantes e as viagens? Que relação entre essas ideias falsas ou verdadeiras com as ruínas de Robert?”<sup>21</sup>

Logo adiante, é a própria crítica feita ao Abade Richard que lhe dá a ocasião de anunciar enfim, de modo inesperado, seu tema principal:

Se teu livro passar, não teria valido a pena escrevê-lo; e, caso ele perdure, percebes que tu passarás à posteridade como um tolo? E quando o tempo terá pulverizado as estátuas, destruído as pinturas, amontoado os edifícios dos quais tu me falas, que confiança o futuro atribuirá aos relatos de uma cabeça limitada e embriagada pelas mais ridículas noções?<sup>22</sup>

Assim se compreende que a crítica ao livro do Abade Richard terá servido de pretexto para introduzir o verdadeiro tema central dos fragmentos sobre Robert: a *ruína*, a caducidade das coisas, estampada nas estátuas reduzidas a pó e nos edifícios transformados em entulhos. Contudo, paralelamente à ruína dos monumentos, Diderot alude à precariedade dos escritos, motivada por seu baixo valor estético. Por isso ele se pergunta: valeria a pena durar com obras como a do Abade Richard? Certamente não, pois de nada vale a posteridade quando obtida com uma obra vazia e néscia. Aqui se expressa nas entrelinhas outra obsessão do filósofo: a preocupação com a posteridade de seus próprios escritos. Nos ensaios que consagrou à obra de Diderot, Herbert Dieckmann demonstrou, por meio de diversos exemplos e principalmente pela postura de Diderot em relação à *Enciclopédia*, em especial graças ao famoso trecho em que o filósofo fala do objetivo

---

<sup>20</sup>Edição Hermann, p. 328.

<sup>21</sup>Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup>Idem, *ibidem*.

dessa obra monumental, destinada às gerações futuras, o quanto a posteridade revelava-se importante para o pensador. Dieckmann afirma que “a defesa calorosa da posteridade” e a concepção de um público futuro demonstrariam que, graças à *Enciclopédia*, Diderot chegou a resolver o problema de suas relações com o leitor, que o preocupava e sobre o qual refletia constantemente.<sup>23</sup>

Apenas depois de muitas digressões, portanto, é que Diderot, quase ao término do primeiro fragmento, apresenta o pintor cujos quadros o interessam:

Robert é um jovem artista que expõe pela primeira vez; ele está de volta da Itália, de onde trouxe a facilidade e a cor; ele expôs um grande número de obras entre as quais há as excelentes, outras medíocres e quase nenhuma má (ruim). Eu as distribuirei em três classes, os quadros, os esboços e os desenhos.<sup>24</sup>

Iniciam-se então os comentários, em sequência, sobre suas obras.<sup>25</sup> Os fragmentos tratam de onze quadros, nove esboços e de um desenho de Hubert Robert, nesta ordem. A seguir, a tradução integral do décimo-nono fragmento sobre o pintor (um esboço), com notas de rodapé, seguida por uma análise e mais algumas observações feitas a partir de um breve florilégio de excertos sobre Hubert Robert.

<sup>23</sup>Herbert Dieckmann. “Diderot et son lecteur”. In: *Cinq leçons sur Diderot*. Prefácio de Jean Pommier. Paris-Genebra: Minard-Droz, 1959, p. 17-39.

<sup>24</sup>Edição Hermann, p. 331.

<sup>25</sup>A sequência contém os seguintes títulos (alguns deles se repetem): *Robert*; / *Uma grande paisagem ao gosto dos campos da Itália*; / *Dois quadros. Uma ponte sob a qual se descobrem os campos de Sabina, a quarenta léguas de Roma. As Ruínas do famoso pórtico do tempo de Balbec, em Heliópolis*; / *Ruínas de um arco do triunfo e outros monumentos*; / *Grande Galeria iluminada pelo fundo*; / *Interior de uma galeria em ruínas*; / *Pequena, pequenina ruína* / *Grande escadaria que conduz a um antigo pórtico*; / *Cascata caindo entre dois alpendres, no meio de uma colunata*; / *Uma vista da Vigne-Madame, em Roma*; / *O Pátio do palácio romano, inundado no alto verão para refrescar as galerias que o rodeiam*; / *Porto de Roma, ornado de diferentes monumentos de arquitetura antiga e moderna*; / *Estábulo e depósito de feno, pintados segundo a natureza, em Roma*; / *Cozinha italiana*; / *Esboços*; / *Ruínas*; / *Ruína de escadaria*; / *Interior de um lugar subterrâneo, de uma caverna iluminada por uma janelinha com grades no fundo do quadro, no centro da composição que ela ilumina*; / *Ruínas*; / *Parte de um templo*; / *Outras ruínas*; / *Ruínas*; / *Esboço colorido segundo a natureza em Roma*; / *Desenho de ruína*.

## Outras ruínas<sup>26</sup>

Grande edifício<sup>27</sup> ocupando a direita, a esquerda e o fundo do esboço. É um palácio, ou melhor, foi. A degradação está tão avançada que pouco se pode ver dos vestígios dos capitéis, dos frontões e dos entablamentos.<sup>28</sup> O tempo reduziu a pó a morada de um desses mestres do mundo, de uma dessas feras selvagens que devoravam os reis que devoram os homens. Sob essas arcadas que eles ergueram, e onde um Verres<sup>29</sup> amontoava os despojos das nações, moram agora vendedoras de ervas, cavalos, bois, animais; e nos lugares dos quais os homens se distanciaram, encontram-se tigres, serpentes, e além disso ladrões. Contra essa fachada, eis aqui um hangar cujo teto se alonga inclinando-se para a frente; é um edifício semelhante a esses enfadonhos entulhos pendurados nas soberbas paredes do Louvre. Camponeses trancaram ali dentro os instrumentos de seu ofício. Veem-se à direita carroças e um monte de estrume; à esquerda, cavaleiros a pé que põem ferraduras em seus cavalos, um marechal ajoelhado ferra o seu, um de seus companheiros segura a pata do cavalo, um dos valetes dos cavaleiros segura o animal pelas rédeas.

Algo mais que eu acrescentaria ainda ao efeito das ruínas é uma forte imagem da vicissitude. Pois bem, esses poderosos da terra que acreditavam construir para a eternidade, que mandaram fazer magníficas moradas, destinando-as em seus loucos pensamentos a uma seqüência ininterrupta de descendentes, herdeiros de

<sup>26</sup>Trecho traduzido da edição Hermann, já citada; está situado às páginas 364-366. Anne Lorenceau, em nota de rodapé desta edição, informa que, pela descrição feita por Diderot desse esboço, é possível pensar que se trata da obra n° 4 de uma coleção de desenhos de Hubert Robert que faz parte do acervo do *Musée de Valence*.

<sup>27</sup>No original, *fabrique*: muito em voga no século XVIII e amiúde empregado por Diderot em sua crítica de arte, esse termo designa um elemento de arquitetura inserido num quadro, ou qualquer construção que sirva como ornamento num jardim ou num parque (ponte, colunas, palácios, etc.); esses elementos são frequentes nas telas de Hubert Robert, onde aparecem em forma de ruínas, como na obra comentada aqui.

<sup>28</sup>Termo de arquitetura que designa, nos edifícios clássicos, o conjunto de elementos reunindo a arquitrave, o friso e a cornija.

<sup>29</sup>Caio Licínio Verres (119-43 a.C.), procônsul romano, cúpido e corrupto; ficou conhecido por ter enriquecido saqueando diversas cidades da Sicília; também foi acusado de matar cidadãos romanos sem julgamento, o que era proibido pelas leis de Roma.

seus sobrenomes, de seus títulos e de sua opulência – nada resta de seus esforços, de seus enormes gastos, de sua grande ambição, além dos destroços que servem de asilo à parte mais indigente, mais infeliz da espécie humana e que são mais úteis agora em ruínas do que foram em seu primeiro esplendor.

Ó pintores de ruínas, caso vocês conservem em seu quadro um fragmento de baixo-relevo, que ele resulte do mais belo trabalho e represente sempre alguma ação interessante de uma data muito anterior aos tempos prósperos da nação<sup>30</sup> arruinada. Vocês produzirão assim dois efeitos; levar-me-ão tanto mais longe rumo às profundezas do tempo, e inspirar-me-ão ainda mais veneração e pesar por um povo que dominou as belas-artes em tão elevado grau de perfeição. Caso decidam mutilar a parte superior de uma estátua, que então as pernas e os pés permanecendo na base tenham a forma recortada pelo mais belo cinzel e sejam do mais refinado gosto em desenho. Que esse busto pulverulento que vocês me mostram meio submerso na terra, entre moitas de sarça, tenha um forte caráter e seja a imagem de um personagem famoso. Que a arquitetura seja rica e os ornamentos puros; que a parte subsistente não dê de modo algum uma ideia ordinária. Engrandecem a ruína e, com ela, será grande a nação.

Percorram a terra inteira, mas que eu sempre saiba onde vocês se encontram, na Grécia, no Egito, em Alexandria, em Roma. Abracem todos os tempos, mas que eu não possa ignorar a data do monumento; mostrem-me todos os tipos de arquitetura e todas as espécies de edifícios; mas com algumas características que especifiquem os lugares, os costumes, os tempos, os usos e as pessoas. Que, nesse sentido, suas ruínas sejam ainda mais eruditas.<sup>31</sup>

\*\*\*

---

<sup>30</sup>No original, *cité*.

<sup>31</sup>No original, *savantes*, termo que poderia ser traduzido em português por “cultas”, “eruditas” ou “sábias”. Mais adiante, no comentário ao fragmento, trato da dificuldade de tradução desse vocábulo, nesse contexto preciso.

O fragmento contém quatro parágrafos e, no conjunto, mesclam-se a descrição da obra, as reflexões do filósofo e os conselhos do crítico. Os elementos descritivos são na verdade escassos quando se considera, na íntegra, o excerto; eles estão concentrados na cena do primeiro parágrafo, embora já apareçam ali lado a lado com algumas reflexões pessoais de Diderot, tanto as de natureza política quanto as filosóficas. A descrição desse lugar que *foi* um palácio está a serviço, desde o início do fragmento, da ideia central de Diderot relativamente às ruínas: elas são um motivo pictórico eloquente da caducidade das coisas que, no texto de Diderot, fica expressa pelo campo semântico dominante. Apenas no primeiro parágrafo, acumulam-se os vocábulos: degradação, vestígios, pó, despojos, entulhos, monte de estrume; a carga semântica desses substantivos é acentuada por alguns verbos: reduzir, devorar, amontoar, distanciar-se. É de se notar, também, que esse campo semântico se opõe, no mesmo parágrafo, a um outro:

mestres do mundo / reis	ladrões / camponeses / vendedoras de ervas / cavaleiros a pé
homens	tigres / serpentes / cavalos / bois / animais
erguer	amontoar / entulhos
hangar	soberbas paredes do Louvre
grande edifício / palácio / capitéis / frontões / entablamentos	vestígios / pó / carroças / monte de estrume

O contraste resultante dessas oposições semânticas sugere uma *inversão*: um passado glorioso dá lugar a uma cena banal do cotidiano de gente miúda, pessoas simples, populares. No parágrafo seguinte, que é bem menos descritivo, as oposições também estão presentes. Na coluna da direita encontram-se os elementos que remetem ao passado; à esquerda, os que dizem respeito ao presente:

<b>Passado (real, histórico)</b>	<b>Presente (aqui e agora do desenho)</b>
poderosos da terra	a parte mais indigente e mais infeliz da espécie humana
crença na eternidade	vicissitude
magníficas moradas	destroços, asilo
sequência ininterrupta de descendentes; herdeiros de (...) sobrenomes; títulos, opulência; enormes gastos; grande ambição; esplendor	ruínas

Os elementos do passado, numerosos, remetendo a uma realidade finda, dão lugar ao presente da arte, do desenho contemplado pelo observador, que é marcado pela escassez; de toda a riqueza e a abundância de um tempo no qual era possível “acreditar na eternidade”, restam apenas ruínas e indigentes. A passagem do tempo reafirma a ideia de *inversão*. Talvez só possa haver permanência na precariedade: e não apenas a precariedade das construções humanas, como também aquela das relações de poder que regem as sociedades.

No terceiro e no quarto parágrafos, Diderot passa a se dirigir diretamente aos pintores de ruínas, interpelando-os com conselhos sobre como torná-las mais eloquentes. Ele propõe-lhes uma maior profundidade histórica, a ser alcançada por alguns expedientes que dizem respeito ao conteúdo e à forma dos quadros: por um lado, que as ruínas representadas sejam tanto mais antigas e distantes no tempo quanto possível; que os personagens representados sejam históricos, isto é, que tenham de fato existido; e que os vestígios arquitetônicos figurando no quadro sejam “ricos” e contenham “ornamentos puros”. A frase que fecha o

parágrafo sintetiza os conselhos: “Engrandecem a ruína e, com ela, será grande a nação”.

No quarto e último parágrafo, o crítico prossegue com suas sugestões, agora visando o problema da representação espacial: de que ruínas deve tratar uma boa obra? E que tratamento se deve dar a elas? Segundo Diderot, a resposta deve ser óbvia para o observador; daí a importância de as ruínas serem situadas não só num tempo histórico preciso, mas também num espaço reconhecível: quer se trate da Grécia, do Egito, de Alexandria ou de Roma – lugares nos quais floresceram as grandes civilizações que ele nomeia no fragmento – tudo deve estar representado na obra, inclusive também os “costumes”, os “usos e as pessoas”. O *excipit* do fragmento é formulado em tom imperativo: “Que, nesse sentido, suas ruínas sejam ainda mais eruditas.” O que quer dizer essa injunção? Antes de mais nada, há que apontar, aqui, para a dificuldade de traduzir, nesse contexto específico, o último vocábulo do *excipit*. Normalmente, o termo *savant*, como adjetivo, é traduzido por “culto”, “erudito”, “sábio”, podendo também ser entendido como “letrado” ou “ilustrado”. As traduções para o português muitas vezes parecem insuficientes, este é o caso presente. Feita essa observação, cabe perguntar: em que consistiria, exatamente, tornar as ruínas “ainda mais eruditas” (ou “sábias”, ou “cultas”), por meio dos expedientes recomendados por Diderot? Como se viu, ele aconselha a inclusão, nas representações pictóricas de ruínas, de elementos que ampliem o *conhecimento* do objeto representado: características espaciais de civilizações variadas, datação e diversidade dos monumentos arquitetônicos que figuram nos quadros, informações inequívocas sobre “os lugares, os costumes, os tempos, os usos e as pessoas”. O vasto conhecimento exigido pelo filósofo dos pintores de ruínas só pode ser o da história, o que sugere uma defesa, de sua parte, desse gênero pictórico específico, do qual, contudo, ele propunha uma definição um pouco distinta daquela em vigor no seu tempo.

Como afirma Nadeije Laneyrie-Dagen, denominava-se pintura de história toda obra que trata sob uma forma narrativa ou simbólica de assuntos “sérios”, capazes de elevar a alma do espectador, de instruí-lo e torná-lo melhor. A partir do século XVII, os temas religiosos, tanto quanto aqueles tomados de empréstimo à mitologia e à história, e ainda as alegorias, foram qualificados como “pintura de história” na França. A definição mais importante do gênero foi formulada por André Félibien (1617-1695) e ela estabelece uma hierarquia entre os gêneros,

na qual a pintura de história aparece no cimo: ela é o “grande gênero” e inclui, além da história dos povos – que, salvo raríssimas exceções, é aquela dos reis e das grandes batalhas – a história religiosa (relatos do Antigo Testamento, da vida de Jesus e dos santos, etc.) e a mitologia (temas retirados dos grandes textos da Antiguidade). Caso retrate figuras reais e cenas históricas verdadeiras ocorridas em algum momento dos antigos tempos, ela deve ser também verossímil.<sup>32</sup> Vista como o gênero mais elevado, a pintura de história é de fato tecnicamente difícil, pois exige do artista diversas aptidões: que seja retratista e paisagista, por exemplo, além de culto, pois o conhecimento da história e a compreensão de seu sentido são imprescindíveis para a realização de obras de acordo com tais exigências.

Diderot concordava com a definição de Félibien sobre a pintura de história, dominante em sua época. Contudo, como nota Kate E. Tunstall, ainda que a adotasse, ele defendia sua ampliação para além das cenas históricas de fatos heroicos e edificantes, das cenas mitológicas e religiosas.<sup>33</sup> Já nos *Ensaio sobre a pintura*, Diderot propunha que obras representando cenas da vida burguesa e até mesmo as paisagens marítimas de Vernet também fossem consideradas como pertencentes a esse gênero superior. Tratando especificamente de Vernet, Diderot afirmava, então, que suas telas de temática marítima “oferecem toda sorte de incidentes e de cenas” e são, para ele, quadros de história tanto quanto os de Poussin (1594-1665), Le Brun (1755-1842) e Van Loo (1707-1771), notáveis mestres do gênero, os dois últimos contemporâneos de Diderot.<sup>34</sup> O filósofo não cita Hubert Robert, e talvez sequer o conhecesse quando escreveu os *Ensaio sobre a pintura*, datados de 1765, ano em que Robert, ainda jovem, voltou a viver na França, onde só exporia seus quadros pela primeira vez dois anos depois, na bienal de 1767. Seja como for, parece pertinente compreender o *excipit* do fragmento acima citado à luz da definição de Félibert acrescentando-lhe a ampliação de seu sentido, como proposta por Diderot. Ao exigir que os artistas tornem suas ruínas “ainda mais sábias” (ou “cultas”, ou “eruditas”), o filósofo alça os “ruinistas” às

<sup>32</sup>Ver LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse, 2015, p. 24.

<sup>33</sup>TUNSTALL, Kate E. “Diderot, Chardin et la matière sensible”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 39, n. 1, 2007, pp. 577-593.

<sup>34</sup>DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture*. Edição Laurent Versini. In: *Œuvres*. Paris: Bouquins, 1994-1977, volume IV, p. 506.

fileiras dos pintores de história, tanto pelas exigências de conteúdo quanto de domínio técnico da arte pictórica.

Convém lembrar, todavia, que as ruínas nada têm de heroico, pois se distanciam das lições edificantes propostas pelas obras representando as grandes cenas da história e as alegorias bíblicas e mitológicas, cujo objetivo é instruir o espectador e torná-lo melhor a fim de elevar-lhe a alma. O motivo pictórico da ruína dificilmente pode ser assimilado a uma lição de moral edificante, pois ele abre uma fenda nos preceitos da estética clássica. Afinal, o que ensinam as ruínas?

No brevíssimo florilégio abaixo, Diderot responde.

Excerto de *Ruínas de um arco do triunfo e outros monumentos*:

O efeito dessas composições, boas ou más, é de nos mergulhar numa doce melancolia. Fixamos nosso olhar sobre os escombros de um arco do triunfo, de um pórtico, de uma pirâmide, de um templo, de um palácio; e voltamo-nos para nós mesmos; antecipamos os estragos do tempo; e nossa imaginação dispersa sobre a terra até mesmo os edifícios em que moramos. Nesse instante a solidão e o silêncio reinam ao nosso redor. Permanecemos sós, remanescentes de toda uma nação que já não há. E eis a primeira linha da poética das ruínas.<sup>35</sup>

Excerto de *Grande galeria iluminada pelo fundo*:

Com que espanto, com que surpresa olho para essa abóboda trincada e as massas que a sobrepõem! Os povos que ergueram esse monumento – onde estão eles? Em que se transformaram? Em que enorme profundidade obscura e muda meu olhar vai se perder? A que prodigiosa distância é afastada a porção de céu que entrevejo através dessa abertura! Que espantosa degradação da luz! Como ela se enfraquece ao descer do alto dessa abóbada, ao longo das colunas! Como as trevas se encontram espremidas pela luz na entrada e a

---

<sup>35</sup>Edição Hermann, p. 335.

luz ao fundo! Não nos cansamos de olhar. O tempo detém-se para aquele que admira. Como eu vivi pouco! Como minha juventude foi passageira!

(...)

A ideia que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo aniquilasse, tudo perece, tudo passa. Apenas o mundo resta. Apenas o tempo dura. Como esse mundo é velho! Caminho entre duas eternidades. Para onde quer que eu dirija meu olhar, os objetos que me rodeiam anunciam um fim e me resignam àquele que me aguarda. O que é minha existência efêmera em comparação àquela de um rochedo que desmorona, de um vale que se torna mais profundo, de uma floresta que fenece, dessas massas suspensas acima de minha cabeça que se abalam. Vejo o mármore dos túmulos reduzir-se a pó, e não quero morrer; prefiro o fraco tecido de fibras e de carne do que uma lei geral a que obedece o bronze, e não quero morrer. Uma avalanche arrasta as nações umas sobre as outras para o fundo de um abismo comum; eu, e somente eu, tenho a pretensão de me deter a suas margens e abrir caminho na vaga que corre a meu lado!<sup>36</sup>

Excerto de *Ruínas*:

Por que não se lê, como numa tabuleta, acima dessas vendedoras de ervas, *Divo Augusto, Divo Neroni*?<sup>37</sup> Por que não ter gravado nesse obelisco *Jovi servatori, quod feliciter periculum evaserit, Sylla*,<sup>38</sup> ou *Trigesis centenis hominum caesis, Pompeius*?<sup>39</sup> Esta última inscrição teria despertado em mim o horror que devo sentir por um monstro glorificado por ter degolado três milhões de homens. Essas ruínas diriam-me muito mais. A inscrição anterior me recordaria a morada

<sup>36</sup>Edição Hermann, pp. 337-339.

<sup>37</sup>Ao divino Augusto, ao divino Nero.

<sup>38</sup>A Júpiter conservador, que o preservou do perigo, Sula (Lúcio Cornélio Sula, por vezes chamado também de Sila).

<sup>39</sup>Depois de ter degolado três milhões de homens, Pompeu.

de um biltre que, depois de ter ensanguentado todas as famílias de Roma, pôs-se ao abrigo da vingança, sob o escudo de Júpiter. Eu poderia falar da fatuidade das coisas desse mundo, se lesse, acima da cabeça de uma vendedora de ervas, *Ao Divino Augusto, Ao divino Nero*, e da baixeza dos homens que foram capazes de divinizar um covarde proscritor, um tigre coroadado.<sup>40</sup>

Nos trechos acima reproduzidos, expressa-se de modo agudo o principal *ensinamento* das ruínas: a historicidade das coisas, que elas tornam concreta, palpável, visível nas transformações espaciais decorrentes da passagem do tempo. Em todos esses espaços é perceptível uma *inversão* de situações: um passado glorioso dando lugar a cenas banais do cotidiano da vida de gente do povo; assim, no presente do observador, antigos espaços de poder aparecem cumprindo uma função social totalmente diversa daquela que motivara sua construção. As transformações do tempo e do espaço têm uma dimensão coletiva, já que dizem respeito à vida das sociedades e fazem refletir também, portanto, sobre a precariedade e a instabilidade dos ordenamentos que as regulam. Esta parece ser uma das funções primordiais dessa *poética das ruínas* (a expressão é de Diderot). Michel Delon afirma, a propósito, que:

a substituição dos poderosos em seus palácios pelos miseráveis nas ruínas não corresponde mais somente ao tema tradicional da inconstância das coisas humanas; ela dá um conteúdo histórico e social à roda da fortuna, ela lembra as anamorfoses e o *morphing* que faz passar do pequeno ao grande e da ordem à desordem.<sup>41</sup>

Outro elemento característico da *poética das ruínas* é seu poder de agir sobre a imaginação do observador, seja para lhe permitir a reconstituição subjetiva dos espaços, seja para se projetar, por meio da contemplação de edificações deterioradas, em sua própria e inevitável finitude: ao fixar seu olhar “sobre os escombros de um arco do triunfo, de um pórtico, de uma pirâmide, de um templo, de um

<sup>40</sup>Edição Hermann, p. 360.

<sup>41</sup>Op. cit., sem número de página.

palácio”, o espectador volta-se para si mesmo e antecipa “os estragos do tempo”, imerso na “solidão” e no “silêncio”. Esse “eu” espectador, falando na 1ª pessoa do plural e incluindo assim em seu discurso o leitor, afirma que, nesses momentos, “permanecemos sós, remanescentes de toda uma nação que já não há”. Assim ele desliza sutilmente para dentro do quadro, convidando o leitor a atravessar com ele as soleiras do tempo e passando do aqui e agora para um passado distante e findo.

Esse *deslizar* permite compreender a complexidade do tempo em Diderot, a que já aludiu esse artigo, por meio da citação dos estudos de Stéphane Lojkin, para quem o tempo, na obra do filósofo, é muito raramente dado do exterior. Ao contrário, partindo do sujeito observador, ele é fragmentário e múltiplo e define a própria prática poética do filósofo, além de determinar sua experiência estética, que é sempre, também, filosófica.<sup>42</sup> De fato, o convite para adentrar o quadro ilustra muito bem essa dupla prática: por um lado, filosófica, dada pela necessidade de refletir sobre o mundo; por outro, poética, estética, motivada pelas “belas e sublimes ruínas”.<sup>43</sup> Assim, a prática narrativa e a forma de pensamento do filósofo deixam à mostra uma relação particularíssima ao tempo: descontinuidade, heterogeneidade, saltos espantosos, condensações bruscas, superposições audaciosas, são características de seus escritos enumeradas por Lojkin que aparecem em muitos deles, e também nesses sobre a pintura, nos quais tanto o observador – Diderot – e o leitor transitam permanentemente do passado ao presente – veja-se por exemplo sua pungente confissão ao contemplar os escombros que tem diante de si: “eu não quero morrer” (afirmação cujo apelo emotivo provoca facilmente, no leitor, uma identificação).

Talvez fosse possível considerar que os fragmentos de Diderot sobre Robert e suas ruínas contenham algo de uma lição edificante, porém provavelmente apenas na medida em que são um convite à reflexão filosófica sobre a passagem do tempo e as transformações dela resultantes. Contudo, esta afirmação choca-se à tonalidade

---

<sup>42</sup>LOJKINE, Stéphane. “Histoire, procédure, vicissitudes”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016. Edição *on-line* disponível em: <https://books.openedition.org/pup/10623>. ISBN: 9791036550690. DOI: <https://doi.org/10.400/books.pup.10623>. Último acesso em 9 de julho de 2023.

<sup>43</sup>Edição Hermann, p. 336.

taciturna desses escritos. Diante do tempo, o que é e o que pode o homem? Os poderes do tempo são invencíveis e não há ensinamento edificante à altura de deter suas propriedades de corrosão. Nisso também se estampa a modernidade desses escritos de Diderot: eles rompem com os preceitos cardinais da estética clássica: edificar, instruir, tornar moralmente superior, missões iluministas motivadas pela confiança no conhecimento e no progresso; um progresso que, a julgar pelas tonalidades sombrias e melancólicas estampadas nas ruínas de Hubert Robert, parece fadado ao malogro.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. Verbete “Modernité”. In: *Encyclopædia Universalis*. Paris: Éditeur à Paris, 2002.

CAMMAGRE, Geneviève. “Ruines et retraite, de Diderot à Volney”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 48, n. 1, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éditions Payot, 1979.

DELON, Michel. “Profondeur de la ruine”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOU, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.

DIDEROT, Denis. “Robert”. In: *Salon de 1767. Ruines et paysages*. Textos estabelecidos e apresentados por Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annete Lorenceau. Paris : Hermann, Éditeur des Sciences et des arts, 1995.

\_\_\_\_\_. *Essais sur la peinture*. Edição Laurent Versini. In: *Œuvres*. Paris: Bouquins, 1994-1977, vol. IV.

DIECKMANN, Herbert. “Diderot et son lecteur”. Prefácio de Jean Pommier. In : *Cinq leçons sur Diderot*. Paris-Genebra: Minard-Droz, 1959.

FALLEIROS, Flávia. *O Passeio Vernet, de Diderot: arte, natureza, religião e sociedade*. Organização, ensaio e notas de tradução de Flávia Falleiros; tradução e glossário de Flávia Falleiros e Letícia Iarossi. São Paulo: Editacuja, 2021 (e-book disponível no site da editora, gratuitamente).

GOMBRICH, E. H. “L’Italie: deuxième moitié du XVIIe siècle et XVIIIe siècle”. Trad. J. Combe, C. Lauriol e D. Collins. In: *Histoire de l’art*. Paris: Phaidon, 2001.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*. Paris: Larousse, 2015.

LEDUC, Alain. Verbete “Veduta”. In: *Les Mots de la peinture*. Paris: Belin, 2002.

LOJKINE, Stéphane. “Avant-propos”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). In: *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.

\_\_\_\_\_. “Histoire, procédure, vicissitudes”. In: LOJKINE, Stéphane; PASCHOUD, Adrien; SELMECI CASTIONI, Barbara (orgs.). *Diderot et le temps*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.

TUNSTALL, Kate E., “Diderot, Chardin et la matière sensible”. In: *Dix-huitième siècle*, vol. 39, n. 1, 2007.

*Le Robert des noms propres*, verbete Hubert Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

RESUMO: Esse artigo apresenta algumas reflexões sobre a crítica de arte de Denis Diderot relativa ao pintor Hubert Robert (1733-1808). Partindo de algumas considerações quanto ao sentido da emergência do motivo pictórico da ruína no século XVIII, a autora propõe uma análise de alguns excertos sobre o pintor, contidos no *Salão de 1767*; ao mesmo tempo, apresenta a tradução de um florilégio dos fragmentos sobre Robert, analisando-os. Ao cabo da reflexão, a autora conclui que a “poética das ruínas” de Diderot se inscreve na ruptura com alguns dos mais impor-

ABSTRACT: In this essay, I intend to briefly present Diderot’s art critic about the painter Hubert Robert (1733-1808). First of all, I will look at the meaning of the pictural theme emergence of the ruins in the Eighteen century. After this introduction, I analyze some fragments about this painter, translated by me from the *Salon de 1767*. At the end of these reflections, I conclude that Diderot’s *poetics of ruins* is inscribed in the break with some of the most important precepts of classical aesthetics, insofar as it questions the Enlightenment ideal that, confident in progress, saw, in art,

tantes preceitos da estética clássica, na medida em que questiona o ideal iluminista que, confiante no progresso, via, na arte, um meio para instruir e elevar moralmente. Nesse sentido, a crítica de Diderot a Robert pode ser considerada moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Diderot; Robert; Ruínas; Modernidade.

a means to instruct and morally uplift. In that sense, Diderot's critique of Robert can be considered modern.

**KEYWORDS:** Diderot; Robert; Ruins; Modernity.