

Eugenio D'Ors e o tempo tectônico

135

Luiza de Aguiar Borges¹

O ensaio aqui apresentado se sustenta em uma colagem de falas. A primeira vem de Gilles Deleuze, em *Logique de la sensation*, quando, a respeito de Francis Bacon, diz que “la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance” precisamente porque a tarefa da pintura é “la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas” (DELEUZE, 2007, p. 57). Para Deleuze há, na pintura, um combate entre forças invisíveis, ou entre força e contraforça, do qual irrompe a sensação. Semelhante é a compreensão de Carl Einstein que, em 1929, no início de seus *Aphorismes méthodiques*, dizia que “l’histoire de l’art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations” (EINSTEIN, 1929, p. 32). Por último, recupero de *Devant le temps*, de Georges Didi-Huberman, seu conceito de sintoma (que, por sua vez, foi recuperado da psicanálise), especificamente no momento em que o historiador da arte diz que “um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e doutoranda em Literatura pela mesma instituição.

Essa constelação – dizendo de modo benjaminiano – leva em conta, portanto, a existência de uma luta entre forças irruptivas e disruptivas na obra de arte, forças essas que se manifestam através de sintomas, que subsistem em um tempo distinto da cronologia dos acontecimentos sucessivos e que se reconhecem mesmo no menor fragmento de cultura, desde que se detenha sobre ele uma leitura tectônica.

Em 1935, em edição francesa, Eugenio D’Ors publicaria seu *Du Baroque*, posteriormente traduzido para o espanhol como *Lo Barroco*. Ao retomar o pensamento suscitado previamente por Wölfflin e rejeitar a tendência comum de considerar o Barroco como um fenômeno fixado (geograficamente e cronologicamente) na historiografia, D’Ors propõe, em síntese, uma concepção de tempo diversa daquela que sustentavam os historiadores positivistas. Apresentando uma renovação da leitura histórica, um dos primeiros passos do autor é *realizar uma revisão metodológica do tempo*:

parece factible el sustituir la enumeración lineal por la clasificación sistemática. «Edades», «Épocas», «Siglos», corresponden en la cronología a las «zonas» y a las «regiones» topográficas. En el tiempo, como en el espacio, una reflexión ahincada demuestra el existir de sistemas, de síntesis eficientes, que juntan elementos distantes y disocian los elementos próximos contiguos. (D’ORS, 1993, p. 60)

Eugenio D’Ors quer, portanto, substituir a linearidade pela “classificação sistemática”, pois assume identificar, no tempo e no espaço, a existência de sistemas que reúnem – não de forma fixa, mas instável – elementos distantes que, no entanto, possuem entre si um “denominador comum”. A ideia dorsiana se sintetiza numa curta passagem, na qual afirma tentar demonstrar, na presente obra, “que es posible considerar en la historia humana otra cosa que una sucesión cronológica” (D’ORS, 1993, p. 63). Para fundamentar esse objetivo, o autor se apropria de um termo que possui, em sua órbita, referências muito férteis:

Un *eón* para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico – es decir, a pesar de contituir estrictamente una categoría –, tenía un

desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia. (D'ORS, 1993, p. 63)

A escolha vocabular de D'Ors é particularmente produtiva. É possível pensar o *eón* como um elemento lexical da terminologia geológica para significar a maior subdivisão do tempo, porém essencialmente inexata. Isso significa dizer que dentro do *eón* geológico cabem diversas outras subdivisões, eventos completamente diversos uns dos outros que se embaralham em sua completude. Ora, essa definição não está muito longe daquela do *αἰών*, a matriz linguística grega da qual se derivou o *eón*, e cujo significado foi formalizado inicialmente no *Timeu* platônico, colocando-a em confronto com outro elemento: o *χρόνος*. No parágrafo 37d, Platão refere-se ao *χρόνος* como “uma imagem móbil da eternidade” [εἰκὼ δ' ἐπενόει κινητόν τινα αἰῶνος], – ou seja, uma imagem móvel de *aion* –, para, posteriormente, afirmar ainda que “expressões do seguinte tipo: passado é passado, presente é presente e futuro é futuro, e o não-existente é não existente mesmo, são maneiras erradas de expressar-se” (PLATÃO, 1977, p. 54).

Gilles Deleuze, em sua *Lógica do sentido*, auxilia essa compreensão:

Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado. (DELEUZE, 1974, p. 167)

O que seria o *aion* senão um “ana-cronismo”? Não mais um tempo de presentes sucessivos, mas o embaralhamento de passado e futuro. Múltiplos tempos de uma só vez. A fecundidade do anacronismo, Georges Didi-Huberman reitera, torna-se evidente quando percebemos que “Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26). Esse “mais-que-presente” capaz de rompimentos e choques trabalha sob o signo do *aion*, o tempo que,

tomando as palavras de Raúl Antelo, é capaz de “perfurar o presente” (ANTELO, 2018, p. 11), trazendo consigo material do passado e material do futuro. D’Ors defende uma *clasificación sistemática* do tempo, mas poderíamos dizer ainda, aproveitando a paronímia, uma classificação “sintomática” do tempo. Didi-Huberman defende que o anacronismo só pode ser pensado a partir do sintoma, ou seja, como uma *aparición*: “um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas [...]. Um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

O elogio do anacronismo empreitado por Didi-Huberman encara o sintoma como um “sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa *que ainda não é visível*, alguma coisa que ainda não conhecemos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 240). Significa dizer que o sintoma está sempre no intervalo entre os tempos, num limiar, em uma constante comunicação entre dois pontos possíveis, ou seja, que não está fixado, mas pendendo de um lugar ao outro. Se ainda não é visível, mas se anuncia visualmente, o sintoma não é identificado por um olhar que já sabe o que procurar, mas por um olhar que se deixar surpreender pela contingência. Pode-se, então, dizer que o sintoma é evidência de uma forma de tempo distinta daquela cronológica.

Eugenio D’Ors estende, ainda, sua tese. Reconhece, dentro desses “sistemas sobretemporales” a existência de “constantes”, “elementos de fijeza”, e as insere dentro do *eón*, contentor do permanente que possui uma história, da eternidade que conhece vicissitudes, mas também de um tempo embaralhado, instável. Nas palavras do autor,

Estas “constantes históricas” entran en la vida universal de la Humanidad y en su pluralidad uniforme, instaurando una invariabilidad relativa y una estabilidad, allí donde lo demás es cambio, contingencia, fluir. La trama compleja de la historia deja paso a la presencia de estas “constantes”; presencia manifiesta y dominante en ciertas ocasiones; en otras, subordinada y oculta. (D’ORS, 1993, p. 61)

Na classificação dorsiana do tempo, na qual predomina a aproximação de elementos distantes, disparatados, são essas constantes

que evidenciam o movimento *tectónico* da cultura, aquele que também opera através dos acasos.

Acompanhando a edição de 15 de abril de 1928 do jornal ABC de Madrid – alguns anos antes da publicação de *Lo Barroco*, portanto –, a revista Blanco y negro apresentaria a “Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas” de Eugenio D’Ors, texto no qual o autor se detém no usual reconhecimento de Goya como um pintor barroco, afirmando que “las consecuencias de esta definición esencial han de encontrarse, concretamente, en el sistema, en los métodos de la composición goyesca” (D’ORS, 1928, p. 33). É essa composição precisamente o que D’Ors denomina *tectónica*, apontando, ainda, para o seu caráter de ruína:

Sí, las obras de Goya son, tectónicamente, una ruina. Pero son una ruina *sabrosa*. El mismo fraccionamiento, la misma mescolanza, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *tropezón* de materia pictórica, el máximo de su intensidad, el máximo de su calidad voluptuosa. (D’ORS, 1928, p. 34)

A tectónica de D’Ors identifica na ruína *sabrosa* de Goya um fracionamento, uma mistura e uma incoerência capazes de dar aos seus fragmentos pictóricos o máximo de intensidade. *Sabrosa* por conta de sua heterogeneidade: cada elemento está permeado de diferentes tempos, diferentes lugares, diferentes gostos. Essa ruína se assemelha, para D’Ors, às mesas da cozinha hispânica, nas quais “la multiplicidad es ley y la abigarrada contradicción de elementos, la multipolaridad de intenciones, la alternativa entre la fluidez y la consistencia” (D’ORS, 1928, p. 35). A ruína, carregada de multiplicidade, contradição, fluidez, contém, em seu núcleo, material de tempo cristalizado: da mesma forma em que carrega os destroços do passado, aponta invariavelmente para uma potência de futuro, materializando-se em uma aparição imprevista no presente. A ruína é um fóssil.

Em seu estudo sobre o pensamento warburgiano, Didi-Huberman aponta para a relevância do fóssil no pensamento do

historiador da arte a partir do conceito de *Leitfossil*: pensar, a partir do movimento, a sobrevivência daquilo que se fossilizou. Sobre as particularidades desse ângulo, Didi-Huberman afirma:

O *Leitfossil* estaria para a profundidade dos tempos geológicos como o *Leitmotif* para a continuidade de um desenvolvimento melódico: ele retorna aqui e ali, de modo errático, mas obstinado, de tal modo que a cada retorno é reconhecido, mesmo que transformado, como uma força soberana da *Nachleben*. Na geologia, os “fósseis diretores” – ou “fósseis característicos”, como também são chamados – são formações pertencentes a uma mesma época, a uma mesma “camada”, embora possam ser encontrados em locais completamente separados entre si. Assim, o *Leitfossil* pressupõe uma persistência temporal das formas, só que perpassada pela descontinuidade das fraturas, dos sismos, das tectônicas de placas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 293)

Formações pertencentes a uma mesma camada que, no entanto, podem ser encontradas em locais diversos. São retornos erráticos e intempestivos, sobrevêm em lugares onde menos se espera. Não é à toa que Didi-Huberman associa o *Leitfossil* ao tempo geológico, ou seja, ao tempo no qual os movimentos tectônicos se manifestam. O *Leitfossil* sobrevive, persiste, não em uma continuidade ininterrupta e regular, mas em um ritmo descontínuo de ondulações, elevações e depressões. É fácil perceber configuração semelhante no pensamento de Eugenio D’Ors dedicado ao Barroco e ao método pictórico de Goya: no tempo dos eóns, ou seja, no tempo aiônico – o tempo “ana-crônico” –, reconhecem-se constantes, ou seja, sintomas, que de forma análoga – em sua sobrevida, em seus retornos intempestivos – se inserem nas rupturas e só podem ser descobertos considerando o movimento das suas forças internas e suas aparições, ou seja, seu *rastro*.

Gómez de la Serna ambienta seu *El rastro*, de 1914, no tradicional mercado ao ar livre homônimo de Madrid: itens de coleção, móveis, livros antigos, raridades, peças de segunda mão, tudo se espalha entre os pequenos postos ambulantes ao longo da Plaza de Cascorro. O prólogo do livro compõe-se de dezesseis pequenos trechos nos quais de la Serna propõe “la moral (?) y la intención de este libro”. Começa por dizer que

El Rastro no es un lugar simbólico ni es un simple rincón local, no; el Rastro es en mi síntesis ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad, y en el que se aglomeran los trastos viejos e inservibles, pues si no son comparables las ciudades por sus monumentos, por sus torres o por su riqueza, lo son por esos trastos filiales.

Por eso donde he sentido más aclarado el misterio de la identidad del corazón a través de la tierra, ha sido en los Rastros de esas ciudades por que pasé, en los que he visto resuelto con una facilidad inefable el esquema del mapamundi del mundo natural. (DE LA SERNA, 1915, p. IX)

Ao comparar as cidades não por seus monumentos, mas por suas ruínas, Gómez de la Serna leva o leitor, sequencialmente, aos mercados de Paris, Londres, Milão, Veneza e Nápoles, insistindo que há em comum em todos esses uma “confusión”, “incongruencia profunda”, “cosas flotantes, informes, sospechosas”, “variedad inexpresable”, “mezcla de ideas inseparables y tranquilizadora” (DE LA SERNA, 1915, p. IX-X). As coisas dispostas nas feiras são, principalmente, “maravillosas asociadoras de ideas” (DE LA SERNA, 1915, p. XI), capazes de evidenciar uma identidade mais profunda do que aquela que se acha na superfície do mapa-múndi.

Qual, então, a relevância de *El rastro*? Quando pensamos no mercado de itens usados, obsoletos, leva-se em conta que eles sobrevivem, ou seja, são fósseis. Ao escrever sobre eles, Gómez de la Serna se sustenta a partir de uma tectônica, pois considera os movimentos desses objetos, as suas divergências, os locais de onde vêm; em síntese, sua mistura. Da mesma forma, esses objetos são ruínas. Se uma tectônica é, afinal, uma arqueologia, um estudo dos fósseis, dizemos que essa arqueologia se realiza levando em consideração justamente o tempo do fóssil: para além da sucessão contínua de presentes, o objeto do *El rastro* supera a sua própria morte, em uma linha do tempo que pende para o passado da obsolescência, para o futuro do retorno inevitável e, intermitentemente, cava buracos no presente da iminência.

Convém um retorno a Didi-Huberman para entender o tempo do rastro: “os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, ‘quedas’ ou ‘irrupções’, sintomas ou mal-estares, sínopes ou anacronismos na continuidade dos ‘fatos do passado’.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Ora, se o rastro é análogo ao sintoma, também se movimenta num contrarritmo, ou seja,

é possível assim afirmar que o rastro irrompe no presente, quebrando a sucessão, contaminando a linearidade com outros tempos dos quais ele mesmo é formado. O rastro, portanto, opera sob o tempo do Aion e recupera a constante de Eugenio D'Ors, o elemento que permanece no tempo aiônico, em sua vida póstuma, para retornar – irromper – no presente e quebrar o fluxo sucessivo dos acontecimentos. É evidente, assim, no fóssil, nos objetos obsoletos que insistem em retornar, a luta entre tempos, o objeto que traz material do passado e do futuro. Fica claro, dessa forma, que quando D'Ors afirma a necessidade de uma *tectónica*, leva em conta também o tempo do fóssil para repensar o barroco: aquilo que sempre retorna, não possui uma origem fixa, definida, e que mesmo na sua transformação é reconhecido.

142

A descrição mais produtiva da feira espanhola aparece no fragmento X, que merece ser reproduzido aqui em sua integridade:

Pero el rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores, que para no traicionarse, tan pronto como se forman y á continuación, se deforman en blancas, transparente, aéreas y volanderas ironías... ¿Cómo y hasta qué punto darían explicaciones por haberse formado?... Se suceden unas á otras sin detenerse por tremendas ó balbucientes e ingenuas y se las acepta y se las sonrío ó se las lamente y se las suelta.

Entre todas estas asociaciones de ideas y estas imágenes hay una absurda, pero insistente y decorativa. Se forma del recuerdo imponente de esa región inexplorada de la China, de cuyos tesoros se tienen ideas muy inciertas y en la que están emplazadas las tumbas de la dinastía China de los Ming... Es desolado y vasto el cuadro... Por una puerta abierta en una tapia, de la que sólo quedan dos retazos en ruina, se entra en el inmenso valle fúnebre, en cuya larga avenida abandonada, llena de erial y de piedras, hay alineadas en dos filas figuras de un tamaño gigantesco, sin pedestales para más realidad de la escena, para más humanidad de las imágenes...

«...Animales, monstruos, mandarines, sacerdotes, guerreros, todos mudos, descreídos, curados de su exceso de poder, penetrados de la aplastante veracidad que es bóveda de la llanura...»

Esta es la asociación de ideas más pintoresca que nos ha sugerido el Rastro... ¿Se sabe por qué? ¿Se explica esa comparación cuando el Rastro es tan bajetón, tan humilde y tan ruin? No se sabe ni se explica, hay que morder el polvo de no poder decirlo con precisión, sin involucrarlo todo, pero un tremendo y riguroso parecido, una viva justificación nos ha asistido en la evocación, quizás respondiendo á esa ley que hace que lo grande

se envuelva y se halle en lo pequeño y por la que *orbe* quiere decir tanto esfera celeste, esfera terrestre ó menuda esfera de cristal. Quizás por alguna razón más sencilla y liviana. (DE LA SERNA, 1915, p. XV-XVI)

Gómez de la Serna aponta para a “asociación de ideas pintoresca” possibilitada pela pluralidade característica do *Rastro*, o qual, mais do que um lugar de objetos, é um lugar de imagens. Especificamente, daquelas imagens das quais o historiador como *Lumpensammler*, o “trapeiro” de Walter Benjamin, comporia sua coleção, recolhendo os rejeitos do século XIX para transportá-los ao século XX com a intenção de, simultaneamente, preservar e destruir². Ao mesmo tempo em que o *Rastro* pode ser comparado ao atlas de imagens heterocrônicas e heterotópicas de Aby Warburg, o historiador é também o espectador que anda pelos corredores da feira, entre as bancadas improvisadas, desviando das mercadorias que invadem a calçada e se espalham pelo chão. Gómez de la Serna toma a feira espanhola como protagonista não para elencar as características de um ponto turístico popular, mas para expor o impulso de vida daqueles objetos em sua condição de fósseis. Postos lado a lado, os objetos de *El Rastro* atravessam o próprio passado para, a partir dessa introdução brusca no presente, iluminar a potência do seu futuro.

Aqui os caminhos de D’Ors e Gómez de la Serna convergem aos de Carl Einstein, em textos produzidos todos naquele início de século XX. Retornando para os “Aphorismes méthodiques” de Einstein, publicados no primeiro número da revista *Documents*, lemos que o quadro é “une défense contre la fuite du temps” (EINSTEIN, 1929, p. 32), e que, no início daquele século XX, o historiador da arte percebia uma distinção entre o tempo funcional, composto pelos processos psicológicos, e um tempo rígido, imóvel, formulado pela ilusão da continuidade. No tempo rígido, permeavam os objetos imutáveis, aqueles que correspondem de forma idêntica aos objetos da visão – ou

2 Refiro-me ao conceito trabalhado à larga por Georges Didi-Huberman, especialmente em *Devant le temps*, mas também, anteriormente, por Irving Wohlfarth, no texto “Et Cetera? De l’historien comme chiffonnier», presente no volume *Walter Benjamin et Paris*. Paris: H. Eismann, 1986. Quando Walter Benjamin, em suas *Passagens*, explica seu método de *montagem literária*, afirmando que “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrúpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.” (BEJAMIN, 2006, p. 502), está cumprindo, ele mesmo, o papel do *Lumpensammler*.

seja, vazios, sem conteúdo. Por outro lado, para que se pudesse escapar da “escroquerie d’une continuité monotone” (EINSTEIN, 1929, p. 34), seria necessário transformar esse tempo rígido em um tempo fluido, variável, precisamente o tempo no qual a obra de arte primitiva se insere. No “realismo metafísico” da obra de arte primitiva, não há a representação da morte mesma, mas, afirma Einstein, do seu *ka*, ou seja, a parte espiritual que sobrevive após a morte do indivíduo³. A essa particularidade da obra primitiva Carl Einstein chama “caractère tectonique”.

Na sua análise da *tectónica goyesca*, Eugenio D’Ors, ao se deter no mural *Una Manola* de Goya, percebe, simultaneamente, o desprezo pelo arquitetural e insistência no assimétrico: o elemento mais corpóreo e grave da pintura é relegado às margens, enquanto todo o resto do quadro se compõe de uma “monótona masa negra [...] con grandes brochazos, que insinúan apenas la presencia de unas rocas, la de un barandal indeciso” (D’ORS, 1928, p. 34). Questionando essa disparidade, D’Ors emprega uma palavra-chave: “la vaguedad de ciertas estructuras, cuya posición parece deber atribuirles una misión de sostener o fijar, produce una impresión total de *fluidez*” (D’ORS, 1928, p. 34). É a partir da assimetria, ou seja, da multiplicidade, da simultaneidade, que se desenvolve a fluidez, a mesma que Carl Einstein percebe na obra de arte primitiva: o caráter tectônico – não apenas da obra de arte, mas do tempo – permite a fluência dos elementos.

Multiplicidade e fluidez. Para superar a continuidade monótona da representação naturalista, cuja intenção é eternizar o antepassado através de objetos afuncionais, Einstein defende a priorização de um tempo que permita a existência de relações contraditórias, alucinatórias, possibilitando, assim, uma leitura produtiva da obra de arte. Não mais procurando as formas imóveis, precisas, mas traçando o caminho sinuoso e embaralhado de uma sobrevivência. Para contrapor as *cosas de museo*, esterilizadas em suas imóveis e opressivas perdurações, os objetos expostos ao “aire salvador del Rastro, en el que ceden á sus

3 De acordo com a filosofia egípcia antiga, *ka* nomeia uma das três partes do espírito humano, além de *ba* e *akh*. Ao contrário de *ba*, o pássaro com cabeça humana que sobrevoa a múmia após a morte do indivíduo, assim conectando o mundo dos vivos ao mundo dos mortos, *ka* seria essencialmente o duplo do indivíduo, que sobreviveria após sua morte e teria as mesmas necessidades físicas do vivo. Cf. WISSEMAN, S. U. *The virtual mummy*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 2003.

impulsos espontâneos” (DE LA SERNA, 1915, p. XIII), onde estão inseridos em uma rede de conexões contingentes, passíveis de choques e contágios. Os mesmos pensamentos fomentavam as teses de Eugenio D’Ors: a linearidade do tempo cronológico já não sustenta uma leitura inovadora do Barroco; é preciso invocar um tempo tectônico, o tempo do *Aion*, que não se estabelece em uma sucessão monótona e improdutiva, mas se constrói de camadas de passado e futuro, ricas em matéria potencial. O Barroco dorsiano não se assemelha àquele objeto rígido do qual nos fala Carl Einstein, mas ao *ka* do tempo fluido, um fóssil, um sintoma, um rastro. Uma constante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. *Por que o “Nu masculino sentado com bastão” de Eliseu Visconti é uma tela moderna?* Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

D’ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.

_____. Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas. *Blanco y Negro, ABC*. Madrid, a. 38, nº 1926, 15 abr. 1928.

_____. Barroco. In: PORTO-BOMPIANI, G. *Diccionario literario*, Madrid: Hora, 1959. pp. 55-70.

EINSTEIN, Carl. Aphorismes méthodiques. In: *Documents*, n. 1, Paris, 1929, p. 32-34.

PLATÃO. *Diálogos*, vol. XI: Timeu, Crítias, Segundo Alcibíades,

Hípias Menor. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1977.

DE LA SERNA, Ramón Gómez. *El Rastro*. Madrid: Sociedad Editorial Prometeo, 1915.

RESUMO:

Esse ensaio se dedica a investigar o conceito de tempo como *tectónica* exposto por Eugenio D'Ors em seu *Lo Barroco*. Quando D'Ors toma o vocabulário geológico de empréstimo para pensar as multiplicidades do Barroco, sua intenção é realizar uma revisão sistemática do modo de ler a arte, propondo uma abordagem a partir de constantes situadas em um éon; dessa forma, ao mesmo tempo, realizar tanto uma arqueologia sob o signo do *Leitfossil* de Georges Didi-Huberman quanto uma busca pelo *rastro* do qual fala Gómez de la Serna em seu livro homônimo de 1914.

Palavras-chave: Eugenio D'Ors; Gómez de la Serna; tectônica; rastro; fóssil.

ABSTRACT:

This essay focuses on investigating the concept of time as *tectónica* proposed by Eugenio D'Ors in his book *Lo Barroco*. When D'Ors employs geological vocabulary as a means to reflect on Baroque's multiplicities, his intention is to engage in a systematic revision of how to read art, offering an approach based on constants which in turn are situated on an éon; thus, making it possible, at the same time, to perform an archeology inspired by Georges Didi-Huberman's *Leitfossil* as well as a search for the *rastro* as Gómez de la Serna presents on his homonymous book.

Keywords: Eugenio D'Ors; Gómez de la Serna; tectonics; trace; fossil.