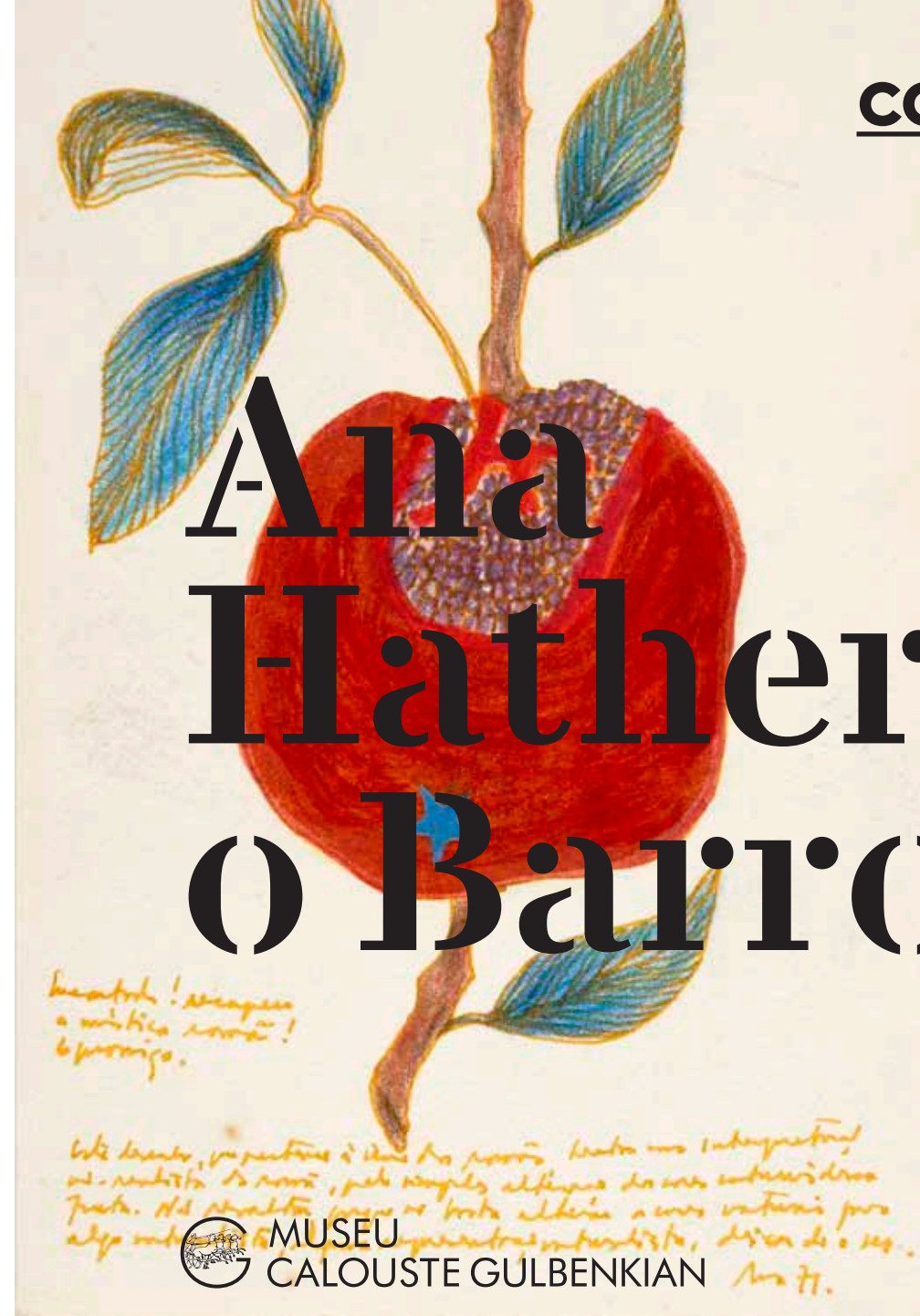
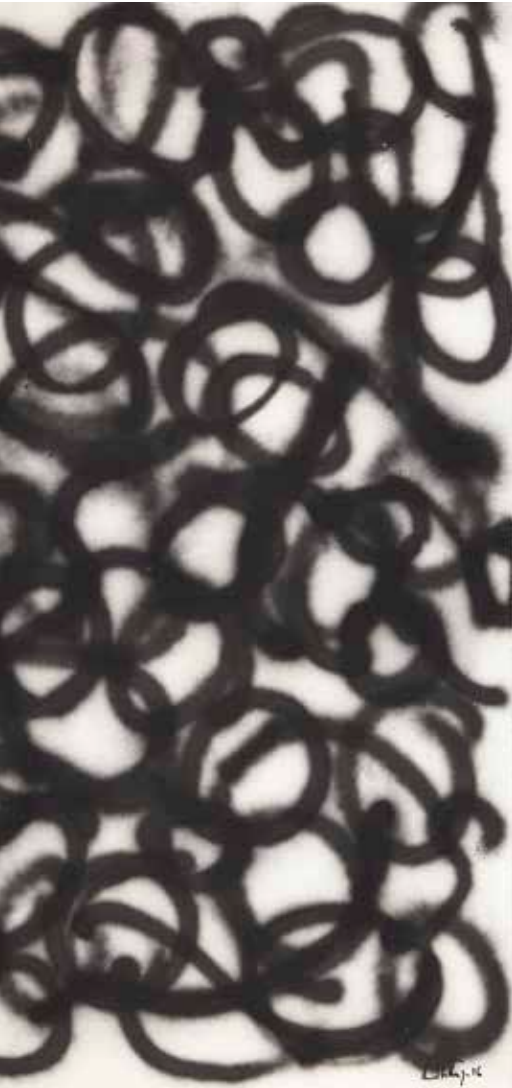


13.10.2017 — 15.01.2018



Artista plástica, realizadora, tradutora, escritora, Ana Hatherly (Porto, 1929 — Lisboa, 2015) foi também professora catedrática de Literatura Barroca. Com a sua investigação revalorizou esse período histórico, revelando uma profunda afinidade entre os experimentalistas do século XX, de que fazia parte, e os seus antecessores dos séculos XVII e XVIII. Esta exposição-ensaio procura mostrar essa relação de familiaridade — no entanto, não mostramos apenas a influência do Barroco na obra da artista, mas como ela o influenciou, como o reinventou. Foi nos ensaios de Ana Hatherly que encontramos o fio que nos guia nesta exposição, as categorias da mundivisão barroca que se revelam também na obra plástica e poética da artista: o Labirinto; o Tempo; a Alegoria; a Metamorfose. São estes os caminhos que continuamente se bifurcam neste «jardim feito de tinta».

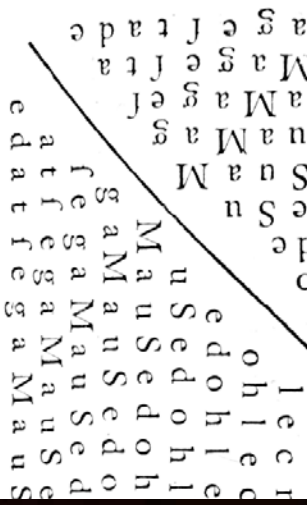
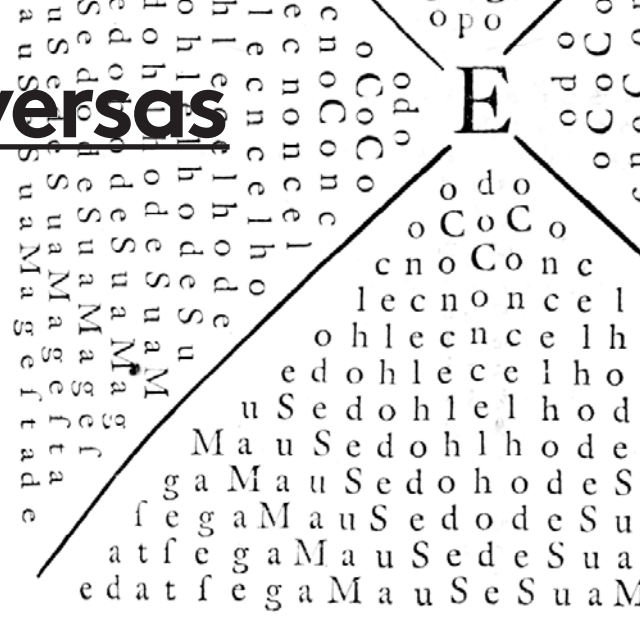
A visual artist, filmmaker, translator and writer, Ana Hatherly (Porto, 1929 — Lisbon, 2015) was also a Professor of Baroque Literature. Her research led to a greater appreciation of this historical period, revealing a deep affinity between the twentieth-century experimentalists, of which she was one, and their seventeenth- and eighteenth century forerunners. This exhibition essay seeks to show this relationship of familiarity — however, we not only show the influence of the Baroque on the artist's work, but also how she influenced it, reinvented it. Ana Hatherly's essays provided us with the thread that runs through this exhibition, the categories of the Baroque world view that are also present in the artist's visual and poetic work: the Labyrinth; Time; Allegory; Metamorphosis. These are the constantly forking paths in this "garden made of ink".



# Ana Hatherly e O Barroco

conversas

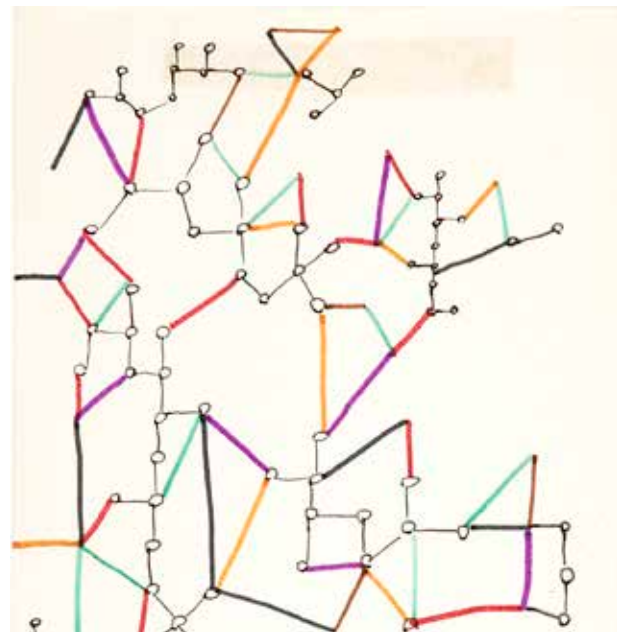
E



MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN

d a d  
a c a  
c A c  
A a A  
a d a  
d o d  
o c o  
c i c  
i m i  
m e m  
e d e  
d a d  
a i m e d a c a d e m i c o d a  
a i m e d a c A a d o c m e d a c A c a d e m i c o d  
R a i m e d a c A a d i m e d a c a d e m i c o d a  
e R a  
a c  
l

conversations



Paulo Pires do Vale





# Ana Hatherly e o Barroco. Num Jardim Feito de Tinta

# Ana Hatherly and the Baroque. In a Garden Made of Ink

## EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Museu Calouste Gulbenkian / Calouste Gulbenkian Museum
Coleção do Fundador e Galeria Piso Inferior/ Founder’s Collection and Lower Gallery

13 de outubro de 2017 a 15 de janeiro de 2018/ 13 October 2017 to 15 January 2018

13 de outubro de 2017 a 15 de janeiro de 2018/ 13 October 2017 to 15 January 2018

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Curadoria / Curator

Paulo Pires do Vale

*Arquitetura e coordenação técnica/ Architecture and technical coordination*

Cristina Sena da Fonseca

*Equipa registrar/ Registrar’s team*

Miguel Fumega Ana Gomes da Silva com a colaboração de/with the assistance of Rita Silveira Machado

*Equipa de montagem/ Construction crew*

Carlos Gonçalves Jacinto Ramos José António Oliveira José Leal Paulo Santos Rui Nunes Inês Pereira

*Projeto gráfico/ Graphic project*

Pedro Nora Pedro Leitão

*Instalação gráfica/ Graphic installation*

Logotexto

*Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian / Central Services Department of the Calouste Gulbenkian Foundation*

Luminotecnia / Lighting

Manuel Mileu

*Transportes/ Transportation*

Paulo Gregório

PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

*Coordenação/Coordination*

Carla Paulino Ana Maria Campino

*Texto/Text*

Paulo Pires do Vale O autor não escreve segundo as normas do acordo ortográfico de 1990.

*Tradução/Translation*

Kennistranslations

*Revisão/Proofreading*

António Alves Martins

*Design gráfico/ Graphic design*

Pedro Nora

*Fotoqrafia/ Photography*

Carlos Azevedo Catarina Gomes Ferreira Paulo Costa À exceção de/Except figs. 16, 23-24

*Direitos de reprodução/Reproduction rights*

© Poeta e artista plástica/ Poet and visual artist (figs. 3, 6-8, 11, 21-22, 26, 28, 31-52) Todos os direitos reservados/ All rights reserved (figs. 2, 5, 10, 13-14, 17-20, 29, 30)

*Impressão/ Printing*

AGIR

Capa/ Front cover: Pormenores de/ Details of figs. 9, 24, 33 Contracapa/ Back cover: Pormenores de/ Details of figs. 9, 13-14, 18, 33 e /and Ana Hatherly, Sem Título/Untitled, 1964, Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum - Modern Collection© Poeta e artista plástica/ Poet and visual artist

*Depósito Legal/ Legal depot*

0000000000

*ISBN*

978-989-8758-45-3

GULBENKIAN.PT

© Fundação Calouste Gulbenkian, dezembro 2017 © Calouste Gulbenkian Foundation, December 2017

*Agradecimentos/ Acknowledgements*

Ana Marques Gastão Pela colaboração na reedição do texto «Representações do tempo na idade barroca», da autoria de Ana Hatherly. For her collaboration on the reissue of the text “Representations of time during the Baroque period”, by Ana Hatherly.

**fig. 1** *Claro-Escuro: revista de estudos barrocos* Direção/ Director Ana Hatherly Lisboa: Quimera. N.º/ No. 1 (nov. 1988); 30 cm Semestral/ Biannual Coleção/ Collection Ana Hatherly Biblioteca de Arte/ Art Library, PCH 71

**fig. 2** *Claro-Escuro: revista de estudos barrocos* Direção/ Director Ana Hatherly Lisboa: Quimera. N.º/ No. 4/5 (mai./May - nov. 1990); 30 cm Semestral/ Biannual Coleção/ Collection Ana Hatherly Biblioteca de Arte/ Art Library, PCH 71

**fig. 3** Ana Hatherly (1929-2015) *Sem Título/Untitled, 1987* Tinta sobre papel de cenário/ Paint on scenographic paper 672 x 1092 x 150 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP253

**fig. 4** *Obsequios, applausos e triunfos, com que foy recebido em Portugal o Ex.mo e Rev.mo Sr. D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Evora, dignissimo bispo do Porto, recolhendose de Roma* Lisboa: Regia Offi. Sylviana, 1722; 8o Biblioteca Nacional de Portugal/ National Library of Portugal, L.1004 A.

**fig. 5** Aspeto da exposição com/ Exhibition view with: *Loom*, sem data/ undated Acrílico/ Plexiglass 88 x 60 x 45 cm Coleção/ Collection Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação da artista/ Artist’s donation, 1999 E/ And Josefa de Ayala (Josefa de Óbidos) (1630-1684) *Transverberação de Santa Teresa / Transverberation of Saint Teresa*, [1672] Óleo sobre tela/ Oil on canvas 108,5 x 140 cm Paróquia de Cascais/ Cascais Parish

**fig. 6** Ana Hatherly (1929-2015) *Os Anjos Suspensos / The Suspended Angels*, 1998 Tinta da China sobre papel/ Indian ink on paper 13 x 20 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1761

**fig. 7** Ana Hatherly (1929-2015) *O Encontro / The Encounter*, 1997 Tinta da China sobre papel/ Indian ink on paper 12,7 x 20,3 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1762

**fig. 8** Ana Hatherly (1929-2015) *Salva a Alma! / Save the Soul!*, 1997 Tinta da China sobre papel/ Indian ink on paper 12,7 x 20,3 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1764

**fig. 9** *Colleção dos Applausos, em prosa e em verso, consagrados ao Excellentíssimo e Reverendíssimo Senhor D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Évora...* Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1745; [20] p. + 372 p.; 26 x 19 cm Coleção particular/ Private collection

**fig. 10** Ana Hatherly (1929-2015) *Labirinto Urbano / Urban Labyrinth*, 1999 Tinta sobre papel/ Ink on paper 20,2 x 12,6 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 11** Ana Hatherly (1929-2015) *Sem Título/Untitled*, sem data/ undated Ponta de feltro e verniz sobre papel/ Felt-tip pen and varnish on paper 26,4 x 22,4 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1488

**fig. 12** Luís Nunes Tinoco (1642?-1719) (?) *Labyrinthus Metricus...* Manuscrito sobre papel/ Manuscript on paper, século XVII/17th century; fol. 250 Encadernado com outros em miscelânea/ Bound with others; part of miscellany 30,8 x 21,7 x 4,5 cm Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra/ General Library of University of Coimbra, Ms. 582

**fig. 13** Ana Hatherly (1929-2015) *Labirinto Branco/ White Labyrinth*, 1996 Tinta de spray sobre papel/ Spray on paper 120 x 80 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 14** Ana Hatherly (1929-2015) *O Jogo do Escritor I / The Writer’s Game I*, 1970 Ponta de feltro sobre cartolina/ Felt-tip pen on card 50 x 35 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 15** Autor desconhecido/ Unknown author *Camino del Nada* Manuscrito sobre papel/ Manuscript on paper, século XVII/17th century; fol. 264 Encadernado com outros manuscritos em miscelânea/ Bound with other manuscripts; part of miscellany 21,5 x 17 x 4 cm Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra/ General Library of University of Coimbra, Ms.346, fi.264

**fig. 16** Autor desconhecido/ Unknown author *Vanitas*, primeira metade do século XVII/ first half of the 17th century Óleo sobre tela/ Oil on canvas 50 x 66 cm Lisboa/ Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1629 PINT Fotografia/ Photo: Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica. José Pessoa

**figs. 17-20** *Fotografias de Jorge Molder da ação Rotura realizada por Ana Hatherly em 1977 na Galeria Quadrum, Lisboa/ Photographs by Jorge Molder of the action Rupture performed by Ana Hatherly in 1977 at Galeria Quadrum, Lisbon* 14, 8 x 20,7 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 21** Ana Hatherly (1929-2015) *Sem Título (série «Paisagem Interior»)/ Untitled (“Interior Landscape” series)*, 1972 Tinta da China sobre papel/ Indian ink on paper 14,9 x 10,5 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP2009

**fig. 22** Ana Hatherly (1929-2015) *Estudo sobre um Tema de Füssli (The Nightmare) / Study on a Theme by Füssli (The Nightmare)*, 1973 Tinta da China, aguarela e lápis de cera sobre papel/ Indian ink, watercolour and crayon on paper 24 x 32 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1511

**fig. 23** Autor desconhecido/ Unknown author *O Sonho de Jacob / Jacob’s Dream*, c. 1648-1649 Óleo sobre tela/ Oil on canvas 74 x 63 cm Fundação Abel e João de Lacerda – Museu do Caramulo. Doação/ Donation Viscondessa de Taveiro e dos/ and Condes de Palma, inv. FAL 61

**fig. 24** Josefa de Ayala (Josefa de Óbidos) (1630-1684) *Agnus Dei*, c. 1660-1670 Óleo sobre tela/ Oil on canvas 87 x 116 cm Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo – Museu de Évora – DRCALEN, inv. ME 1126 Fotografia/ Photo: Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica. José Pessoa

**fig. 25** *Estela do escriba Iri/ Stele of the scribe Iry* Império Novo, XVIII dinastia, c. 1300 a.C./ New Kingdom, 18th dynasty, c. 1300 BC Calcário policromo/ Polychrome limestone 29 x 21,6 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção do Fundador/ Calouste Gulbenkian Museum – Founder’s Collection, inv. 160

**fig. 26** Ana Hatherly (1929-2015) *Metáfora da «Mão Inteligente» / Metaphor for the “Intelligent Hand”*, 1975 Tinta da China sobre papel/ Indian ink on paper 22,1 x 15,9 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. 04DP2003

**fig. 27** Manuel de Andrade de Figueiredo (1670-1735) *Nova Escola para aprender a ler, escrever, e cantar. Offerecida á Augusta Magestade do Senhor Dom João V. Rey de Portugal. Primeira parte / por Manoel de Andrade de Figueiredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa Occidental, e Oriental* Lisboa Occidental: Na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante, 1722; [18], 156 p., 44 p. grav. a buril/ intaglio prints : il./ill.; 2o (31 cm) Biblioteca Nacional de Portugal/ National Library of Portugal, RES. 3075 A.

**fig. 28** Ana Hatherly (1929-2015) *Torah, 1973* Ponta de feltro sobre papel e madeira/ Felt tip on paper and wood 10,5 x 45 x 42 cm Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1669

**fig. 29** Ana Hatherly (1929-2015) *Sem Título/Untitled*, 2003 Tinta de spray sobre papel/ Spray on paper 22 x 15 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 30** Ana Hatherly (1929-2015) *Estudo para O Jogo do Escritor VII / Study for The Writer’s Game VII*, 1970 Ponta de feltro sobre cartolina/ Felt-tip pen on card 13,8 x 8,8 cm Coleção particular em depósito no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Private collection on deposit at the Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection

**fig. 31** Ana Hatherly (1929-2015) *Revolução / Revolution*, 1975 Original em Super 8, transferido para DVD/ Super 8 mm original film, transferred to DVD Cor, som/ Colour, sound, 10’ 46’’ Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. IM12

**figs. 32–52** Ana Hatherly (1929-2015) *A Romã / The Pomegranate*, 1971-1972 Ponta de feltro, lápis de cor, tinta da China e colagem sobre papel/ Felt-tip pen, colour pencils, Indian ink and collage on paper 14 x 9 cm (aprox./ approx.) Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna/ Calouste Gulbenkian Museum – Modern Collection, inv. DP1468-DP1485 e /and DP1982, DP1985-DP1986 Este grupo de obras está ilustrado no desdobrável/ This group of works is illustrated on the leaflet



fig. 1



fig. 2



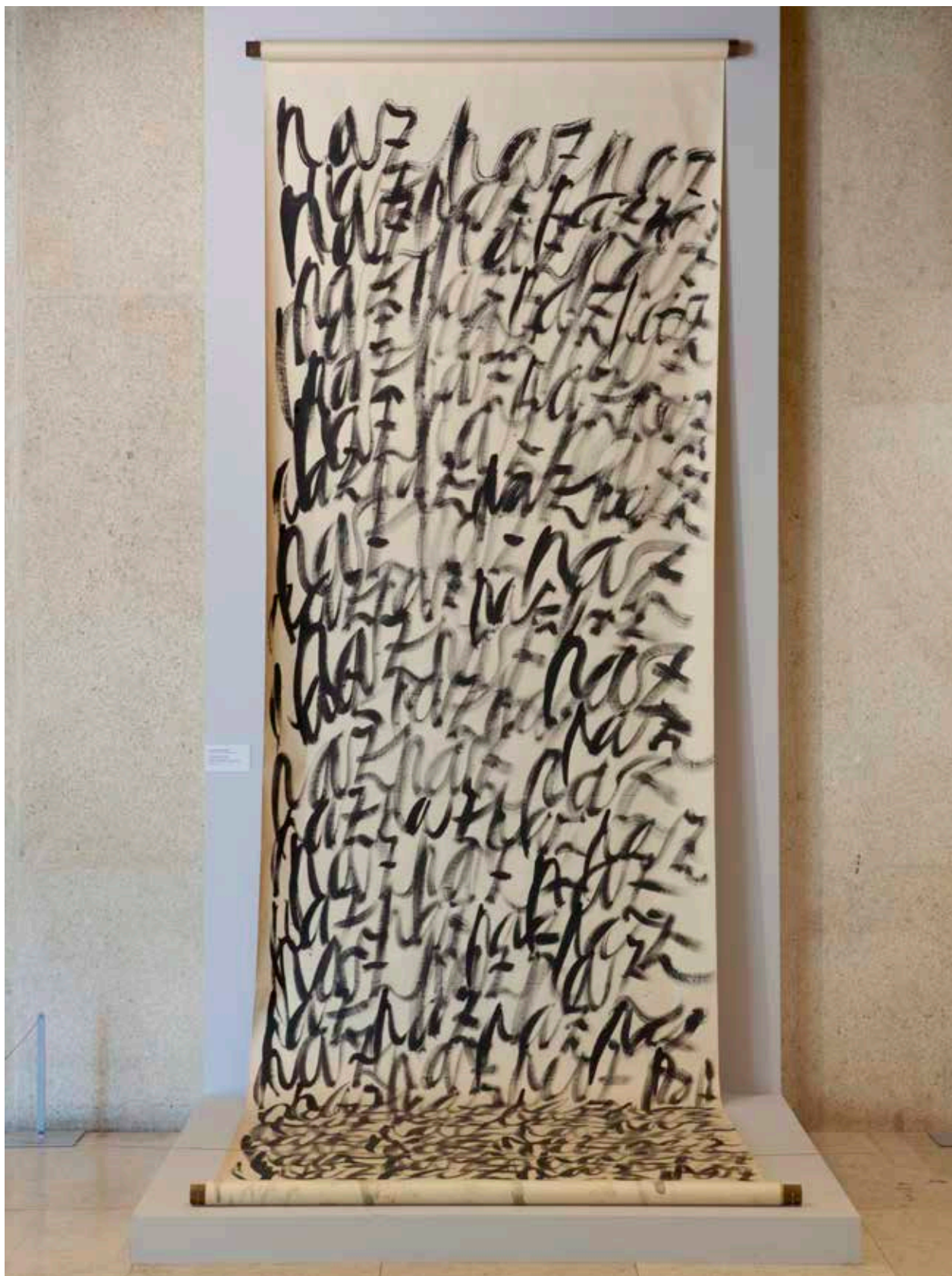


fig. 3

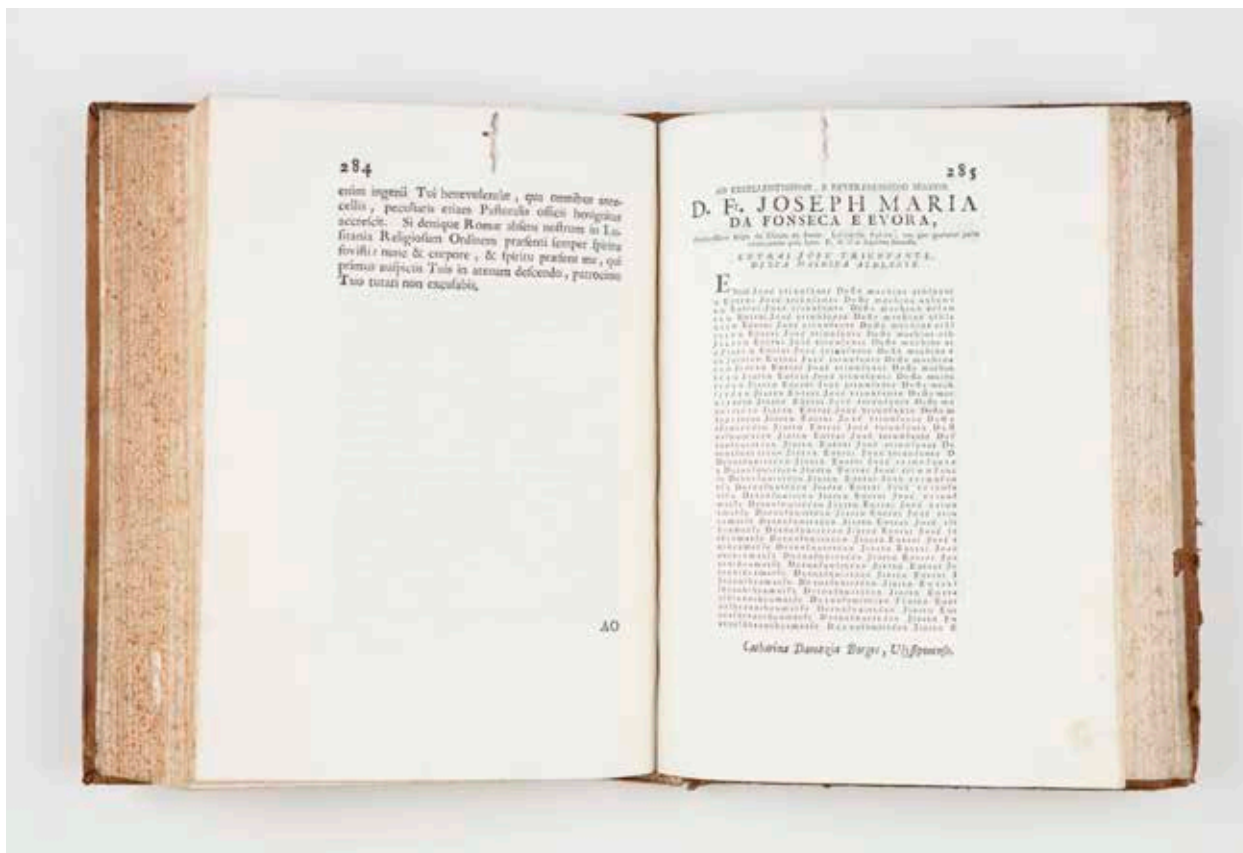


fig. 4







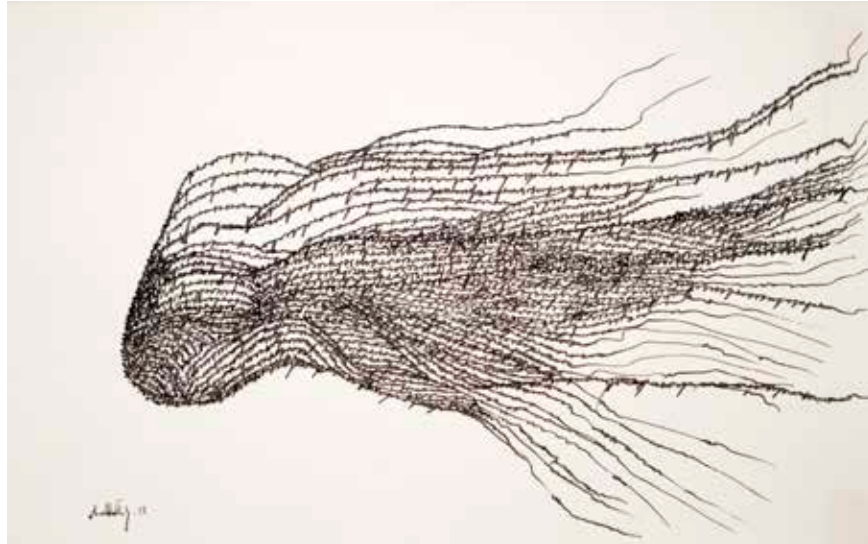


fig. 6

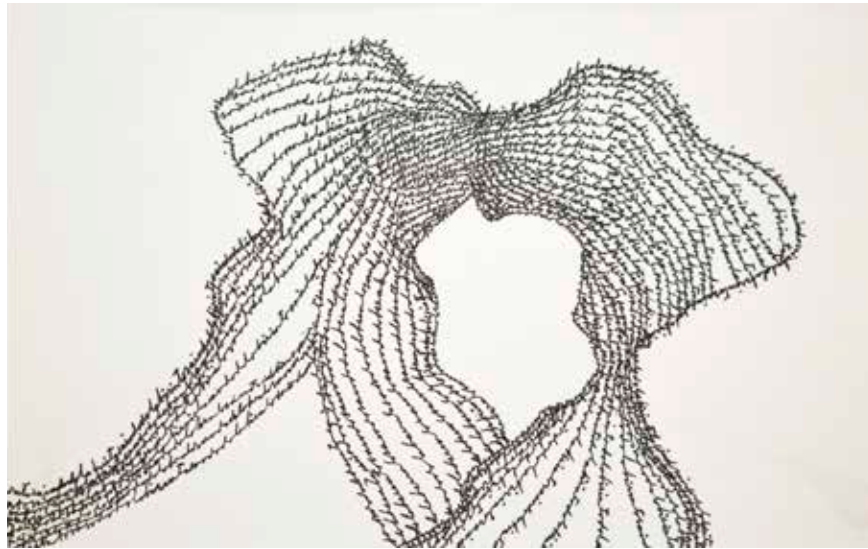


fig. 7

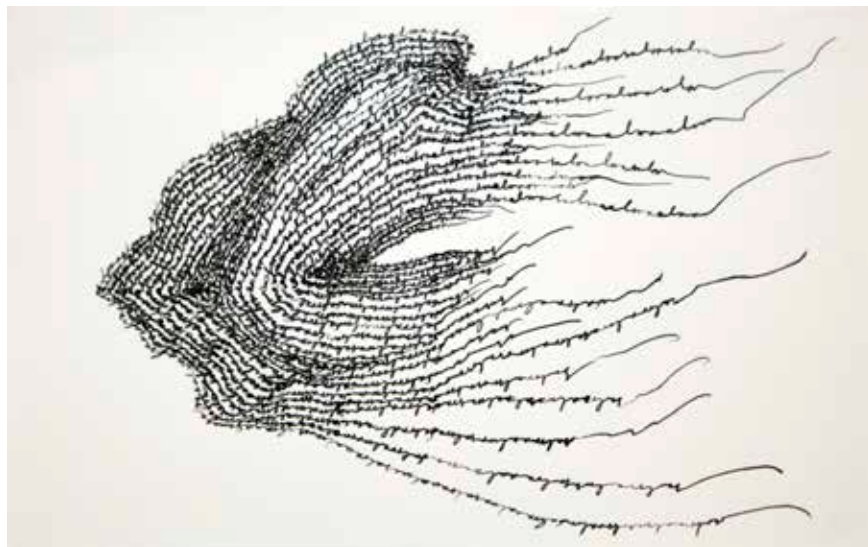


fig. 8



## A tradição como inovação

Paulo Pires do Vale

A verdade é que cada escritor cria os seus precursores.

A sua obra modifica a nossa concepção do passado,  
como há-de modificar o futuro.

— Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

\*

Em 1655, num sermão sobre o sermão<sup>2</sup> – estrutura especular, auto-reflexiva, tão barroca como o livro dentro do livro de Cervantes, ou a pintura dentro da pintura de Velázquez, – Padre António Vieira atacou o «estilo moderno» e «culto» de fazer sermões, que se tornavam incompreensíveis e obscuros, afirmando que o bom sermão «há-de ter um só assunto e uma só matéria» (VI, p. 155). Esse assunto único deverá ser dividido, aprofundado, retomado com exemplos e comparações diferentes, de modo a que todos os ouvintes, com formação e interesses distintos, possam nele fixar a sua atenção e dele aprender algo. O pregador jesuíta sabia que, em termos estruturais, «menos é mais». O Barroco, discursivo ou plástico, não corresponde a uma dispersão inusitada obscurantista e sem sentido, nem a um formalismo que se esgota no excesso – não podemos esquecer que o Barroco foi, no campo religioso, uma consequência da Contra-Reforma e, no campo político, arma do poder totalitário: com objectivos didácticos e doutrinários bem delineados.

A «matéria» desta exposição é «Ana Hatherly e o Barroco», mas, numa inversão temporal de sabor seiscentista, como num mundo ao revés<sup>3</sup>, não me ocupará apenas a influência do Barroco na obra de Ana Hatherly, mas como Ana Hatherly influenciou o Barroco, reinventando-o. Como modificou com os seus estudos, aulas e obras a nossa compreensão desse estilo e época. Esse interesse, comum a outros artistas seus contemporâneos, revelar-nos-á, também, algo sobre a segunda metade do século XX, e não apenas sobre a época barroca – e não esqueçamos que esses dois momentos da história, os séculos XVII-XVIII e o século XX, são retomados hoje, em 2017: poderá esta exposição ser um comentário ao presente, servir de espelho crítico, e não uma fuga erudita para um passado perdido?

\*

Encontrámos o desafio e a argumentação para a realização desta exposição na biografia e bibliografia da artista: artista plástica, precursora da poesia concreta e visual em Portugal, realizadora e *performer*, tradutora e escritora conceituada – quer de prosa, quer de poesia –, foi também professora catedrática na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, docente de Literatura Barroca, autora de teses, inúmeros ensaios e livros sobre escritores e temas barrocos, fundadora da revista de estudos barrocos *Claro-Escuro*. É Ana Hatherly que afirma como geracional a ligação aqui proposta:

«Quando os experimentalismos portugueses se comprometeram a defender a poesia da época barroca, período da nossa cultura sistematicamente condenado a partir do Neoclassicismo, fizeram-no em plena consciência. Foi precisamente porque o *establishment* condenava a produção poética daquele período que eles decidiram defendê-la. Tratava-se de demonstrar que havia um sequestro do Barroco. Era, evidentemente, uma questão política, no mais profundo sentido vanguardista. Os vanguardistas ousaram desafiar a crítica oficial e combater, com as armas da arte poética, todo um discurso oficial, politicamente correcto e esteticamente ultrapassado, associado a um regime ditatorial. Assumiam, ao mesmo tempo, outra re-descoberta, a dos valores operatórios da poética barroca: a sábia manipulação da linguagem, em que o carácter performativo da palavra, da imagem e da retórica em geral é concebido a partir de uma imensa criatividade conceptual, e em que o profundo sentido do acto criador como jogo se alia a uma aguda percepção do valor da forma, passa a ser motivo de admiração.»<sup>4</sup>

Ao mostrar esta cumplicidade com o Barroco na obra proteiforme de Hatherly, esta exposição procura reflectir sobre os modos de relação dos artistas com a tradição. Nesse Outro que antecede o artista, pode encontrar-se maior afinidade com épocas longínquas do que com as imediatamente próximas: Kandinsky sublinhou a afinidade que os artistas do seu tempo sentiam com os artistas primitivos, Hatherly apontou a familiaridade entre os experimentalistas dos anos de 1950 e 1960 e

os artistas barrocos. No entanto, como afirmei antes, essas obras posteriores alteram as anteriores. Os sucessores históricos parecem ser os criadores dos seus próprios antepassados. Ana Hatherly não pôde deixar de ver/ler o Barroco através das lentes da arte e literatura do seu tempo, que bem conheceu e praticou, tal como viu/leu a arte sua contemporânea com as lentes barrocas que apreendeu dos autores dos séculos XVII e XVIII que investigou: um movimento de vaivém histórico que alarga e recria horizontes, no passado e no presente. Abre futuro nos dois tempos. Hatherly fez uma releitura crítica quer da tradição, quer da contemporaneidade – acompanhando outros artistas da sua geração no interesse particular pelo Barroco: por exemplo, Haroldo de Campos polemizou com a academia brasileira ao escrever, em 1989, o livro *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*<sup>5</sup>, ou Ernesto de Melo e Castro, que afirmou:

«A recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda e por aqui se pode fazer uma aproximação com a dinâmica barroca. É que o Barroco tem um significado de dinamização e abertura e desprende-se de um período histórico definido. Se procurarmos cuidadosamente, encontraremos características de actividades de tipo barroco em todos os períodos da História em que o equilíbrio das formas e das fórmulas perfeitas e o estatismo das certezas dão lugar ao dinamismo das dúvidas e das perguntas, ao plurissignificado das formas, à crescente quantidade da informação contida nos sinais, à ambiguidade viva dos símbolos, ao espaço sensível das hipóteses, às formas dinamizadas da sua própria ascensão ou queda, ao ornamento estruturalmente funcional, à luz que potencializa os volumes, à sombra que define ou dilui giestalticamente o fundo e a figura, às palavras em movimento que inventam as ideias, às metáforas e aos objectos em diálogo de informação mútua, à redução e ao rigor matemático do aleatório, contra os cânones rígidos da beleza.

É por tudo isto que é preciso estudar e compreender o Barroco, não como mero período histórico mas sim como ideia mestra oposta à ideia de “clássico”, definindo um dos dois modos de o homem estar no Mundo, viver, criar e comunicar.»<sup>6</sup>

Afinal, o passado tem um futuro ainda por nascer, a tradição é uma (re)invenção<sup>7</sup> permanente: uma aventura, diria Ernesto de Sousa<sup>8</sup>.

\*

O núcleo introdutório desta exposição, «A tradição como inovação», onde se cruzam obras de épocas, autores e meios distintos, apresenta uma estrutura operativa que se repetirá ao longo da exposição, sublinhando não apenas a continuidade, mas também as descontinuidades. As obras não são, nesta introdução, apresentadas por um texto, antes retomamos aqui a retórica barroca de a obra se dirigir imediatamente aos sentidos, e só depois à razão. Seduzir sensualmente e afectar o sentimento, para persuadir, instruir e convencer o espírito. Chega-se ao coração pela sensibilidade e emoção. Trespasar o coração, incendiá-lo, poderia ser um resumo da retórica barroca – e a essa transverberação voltaremos.

O verdadeiro desejo do Barroco é o efeito interior. Persuadir, depois de deleitar – ou enquanto deleita. É a finalidade da retórica barroca e a sua função moral: através dos sentidos e das emoções atingir a vontade e a razão, convertê-las. O espectador é afectado, movido, co-movido, posto em movimento – diferentemente da serenidade renascentista. Com o Barroco, há uma nova forma de o espectador participar na obra. Exige-se uma percepção activa: um movimento exterior, espacial, um desequilíbrio e inquietude patentes, que corresponderão a um movimento interior, espiritual. Dentro e fora, interior e exterior, profundidade e superfície paradoxalmente confundem-se.

\*

Uma chama estilizada? Uma incomum escultura de Ana Hatherly, em vidro acrílico colorido, intitulada *Loom*, cujas cores parecem indicar um jogo linguístico entre o inglês e a palavra portuguesa homófona (lume): é este o surpreendente início desta exposição sobre uma artista que é mais reconhecida pelo desenho, pela poesia visual ou pelos seus filmes. Para além disso, não identificaríamos como barroca uma escultura despojada como esta – o que o título da exposição parece impor. A surpresa, no entanto, é uma tática barroca; o jogo de palavras é uma constante na literatura seiscentista e o lúdico é uma das suas categorias essenciais; o fogo, que a escultura sugere, é um elemento barroco por excelência. O Barroco não é uma mera questão de forma ou aparência, é preciso afastarmo-nos do formalismo em direcção à alma barroca<sup>9</sup> – à sua mundivisão.

A tradição  
como inovação  
vide figs. 3–8



Estas características intensificam-se na relação de proximidade, aparentemente inusitada, que estabelecemos no espaço com uma pintura de Josefa de Óbidos (pintora a quem Hatherly regressou em diferentes ensaios, e mesmo em poemas): a *Transverberação de Santa Teresa*. O êxtase que é representado, o modo de representação, a escala das figuras, o plano fechado sem horizonte: não podemos fugir do que Josefa nos quer mostrar. A carmelita espanhola do século XVI, a um tempo mística e mulher de acção, surge aqui no episódio da sua vida que foi tornado célebre por Bernini, escultura considerada como exemplo máximo do Barroco. Quer o representado, quer a representação são exemplares do paradigma barroco: sensualidade e espiritualidade são transmutáveis, no momento em que um anjo «muito belo», segundo a narrativa de Teresa de Ávila, trespassa repetidamente com uma seta o seu coração:

«Vi nele uma grande lança de ouro e na ponta da lança havia como que uma ponta de fogo que, repetidamente, ele como que cravava em meu coração, penetrando-me até às entranhas. Quando a retirava, como que de mim todas elas se retiravam, ficando eu muito abrasada do imenso amor de Deus. A dor que me causava era tão grande que toda eu em gemidos ficava, mas a doçura dessa dor era tamanha, que por nada deste mundo queria deixar de a conhecer.»<sup>10</sup>

Síntese do propósito retórico barroco, apresentado nesta introdução: atingir e abrasar o coração através do corpo em sobressalto. Um assalto. Esse *pathos* desvela-se nas obras barrocas, como nesta tela de Josefa: no rosto e no abandono do corpo de Teresa, suportada por anjos, a dor é indistinguível do prazer, a alegria espiritual indistinta do gozo dos sentidos. Na escultura de Bernini, a seta do anjo não parece dirigida ao coração, mas mais abaixo, e Josefa parece sugerir essa relação à sexualidade ao pintar, na veste do anjo à nossa esquerda, uma enorme prega negra vertical. Uma abertura, com uma forma vaginal, para um obscuro nada. Na superfície, revela-se e oculta-se a profundidade imperscrutável do corpo. Reversíveis, a superfície e a profundidade, como a dor e o gozo físico e espiritual.

\*

A pintura e a escultura permitem-nos ver o que na verdade não veríamos, nem existiria, sem elas: é criação de um imaginário. Forma-se, assim, uma «cultura do fantasma», como define Roland Barthes o projecto inscrito nos exercícios de Inácio de Loiola, o fundador dos Jesuítas – que tiveram uma papel preponderante na expansão do Barroco, arquitectónico, plástico e literário. Os exercícios espirituais de Inácio são exercícios de imaginação: ela é constantemente requerida e exercitada – «ao ponto de todo o trabalho dos Exercícios consistir em dar imagens àquele que, primitivamente, as não possuía»<sup>11</sup>. O exercitante deve «ocupar todos os sentidos fisiológicos»<sup>12</sup>, aplicá-los na meditação. Inácio de Loiola quer dar materialidade ao invisível, dar-lhe imagem, de modo a que se possa mobilizar o corpo e o desejo. Ao contrário de outras correntes espirituais, filosóficas e religiosas, para Santo Inácio os sentidos são uma forma de conhecimento, a imaginação é aliada da oração. A percepção sensual não é um estorvo, desde que dirigida – e não estranhemos quando lemos que Bernini era praticante dos exercícios espirituais<sup>13</sup>. Sê-lo-ia Josefa?

A visão torna-se vitoriosa no Barroco, alterando a hierarquia dos sentidos<sup>14</sup>. Ainda que a música ganhe, nessa época, uma enorme importância, até porque permite envolver e tocar no interior de forma muito directa, descobrimos nela uma soberania do olhar, uma «loucura da visão» (Christine Buci-Gluscksmann). O olho é o «membro divino» (Baltasar Gracián), o órgão barroco do conhecimento. Esta alteração na hierarquia dos sentidos implica também uma mudança religiosa, pois anteriormente o órgão cristão da fé era o ouvido. Quer místicos, como São João da Cruz, quer reformistas cristãos, como Calvino, revoltam-se contra as imagens, recusam-nas, desconfiam delas, na mesma medida em que desconfiam dos sentidos. Pelo contrário, com Inácio e o Barroco contra-reformista, desenvolve-se um imperialismo da imagem<sup>15</sup>. A imagem, a pintura ou a escultura, como um sermão, devem deleitar para mover e ensinar – e, por isso, a importância da retórica e da persuasão<sup>16</sup>. Como se repetia, o pintor é um pregador.

\*

Entre o fogo e o voo: no Barroco tudo arde e as formas elevam-se e esvoaçam como as chamas. Os anjos tornam-se omnipresentes. Os corpos dos santos contorcem-se, como os espaços arquitecturais, para o alto. Ardem em desejo divino. Levitam, como acontecia com Teresa quando tinha as suas experiências de êxtase místico.

Ainda na sala introdutória da exposição, ao lado da obra de Josefa, encontramos três desenhos de Ana Hatherly, de uma série onde a escrita se afirma desenho e se torna imagem: retomando a lição barroca, atraem imediatamente a visão para se revelarem depois à razão, à leitura – desenhos e textos que apresentam referências a anjos, ao encontro, à salvação da alma. Figuras que voam, em movimento suspenso.

Para além da referência temática e formal que aproxima estes desenhos da obra de Josefa, importa sublinhar já nesta introdução o papel da linguagem, nas suas múltiplas declinações, na obra de Hatherly; e a recorrente insistência da artista na serialidade, que podemos compreender como um traço do período barroco<sup>17</sup>. A serialidade revela uma estética da repetição e fuga. De abertura: uma forma aberta, em expansão, inacabada. Exercício para aprofundar e esgotar, por tentativas sucessivas, um assunto.

\*

Ainda nesta introdução, retomo uma questão a que Hatherly também deu especial atenção: a presença e o papel da mulher na sociedade<sup>18</sup>. Quer a pintora seiscentista, quer a santa carmelita representada, quer a autora das outras obras deste núcleo, todas são mulheres. Também por isso, no átrio da Coleção do Fundador, numa antevisão sumária da exposição, apresento, ao lado de um expressivo desenho-escrita de Hatherly, um livro do século XVIII, onde surge um labirinto poético que Hatherly reproduziu na sua colectânea *A Experiência do Prodígio* como de autor anónimo<sup>19</sup>, e que na investigação para esta exposição descobri ser de uma escritora, Catharina Damazia Borges<sup>20</sup>: uma colega «poeta visual» barroca. Duas artistas, mais de duzentos anos de distância, e, para além das diferenças, descobrimos a familiaridade: no uso lúdico da escrita, na repetição ritmada das palavras e das linhas do texto, na formação de uma imagem através da escrita, na proposta de uma reinvenção da leitura como jogo.

\*

Este núcleo introdutório indica, também, que esta exposição, por detrás de outros temas que levanta, é uma reflexão sobre o tempo – e, ao recuperar um ensaio de Hatherly sobre esse tema para a publicação, sublinho a sua importância. O núcleo termina com um documento do espólio de Ana Hatherly, *O tempo como factor de correcção semântica*, datado de 1966. Neste texto, no retomar das palavras e na conjugação nova que elas permitem ao longo dos séculos, compreendemos o duplo movimento exigido pela nossa condição histórica: permanência e mutação. A sobrevivência de uma tradição, de uma cultura, depende dessa dialéctica entre identidade e alteridade, continuidade e diferença:

*O tempo como factor de correcção semântica*

século VII

Aos meus ilustres antepassados e perante os espíritos  
perspicazes apresento minhas oferendas de joelhos

século III

Oh meus nobres antepassados espíritos tenazes aceitai  
minhas oferendas de joelhos

século I

Oh meus nobres antepassados ofereço-vos pertinazes  
os espíritos de joelhos

século III

Os antepassados dos espíritos aceitaram perspicazes  
as oferendas de joelhos

século VII

No passado acreditámos perspicazes nos espíritos  
e nas oferendas de joelhos



A este texto, Ana Hatherly acrescenta uma nota: «citar: Quanto mais perto se olha uma palavra mais ela nos olha de longe. Karl Kraus»<sup>21</sup>.

Este poder de eco longínquo das palavras, de espessura e de profundidade histórica que a linguagem contém, o modo como se modifica ao longo do tempo, guardando ainda memória do que foi antes, podemos afirmá-lo de todas as outras linguagens expressivas, de todos os gestos, de tudo o que é humano. É também isso que se compreende quando, na montagem que uma exposição exige, se aproxima o que não estava previsto ser aproximado: compreende-se o fio que tudo liga, as surpresas e também os cortes e separações; uma tradição e história em reinvenção permanente, com a correção que o tempo proporciona ou impõe. É essa *fidelidade infiel* que compreendemos na relação dos artistas dos anos de 1960 com os seus antecessores barrocos: «Os Experimentalistas não queriam fazer revivalismo: o que queriam e conseguiram fazer foi explorar sistemas operatórios que se revelaram tão eficazes no passado como no presente.»<sup>22</sup>

Ana Hatherly compreendeu que a inovação também acontece quando olhamos para trás e descobrimos, ou redescobrimos, na história o que aí tinha ficado esquecido. Rer ler é reinventar, reescrever. Na obra de Ana Hatherly essa releitura-reescrita da tradição é permanente, como uma forma de intertextualidade: cita, refere, alude, desvia-se, apropria-se. Para a artista, como para qualquer um de nós, mesmo sem o sabermos, Catharina Damazia Borges e Mallarmé são contemporâneos, e a influência de Haroldo de Campos sobre um autor barroco não é menos importante que a oposta. Neste cruzar de épocas, no tempo sempre presente da arte, a história cronológica perde a sua importância: tudo é simultâneo.

Algo de provocador acontece quando olhamos com outros olhos para a tradição, ou para o presente, através dessas lentes da história:

«A incorporação do passado no presente é uma acção subversiva, porque um dos efeitos mais surpreendentes da acção do tempo é transformar o usual em estranho, o conhecido em desconhecido, o ordinário em exótico. A incorporação de elementos antigos num contexto moderno rompe a continuidade, dispersa a continuidade nociva que conduz ao hábito, criando um conflito, um contraste, que não pode senão despertar o nosso consciente. Toda a cultura é diálogo e não há diálogo sem confrontação.»<sup>23</sup>

Este poderia ser o mote curatorial desta exposição.

\*

Esta é, como afirmei, uma exposição sobre o tempo, esse labirinto – partindo de uma análise do Barroco e da obra de Ana Hatherly. O fio de Ariadne que nos serve de guia são os ensaios da artista sobre o Barroco e as categorias epocais, culturais, psicológicas, filosóficas e de estilo que aí estudou: o Labirinto, e as suas dobras sobre dobras; o Tempo, e a conseqüente aposta paradoxal no Jogo e na Morte, no Lúdico e no Luto; a Alegoria, e a folia da interpretação que promove; a Metamorfose, e o diálogo oblíquo entre pintura e poesia, entre desenho e escrita. São estes os caminhos que se bifurcam neste Jardim.

## 1. Labirinto: dobras sobre dobras

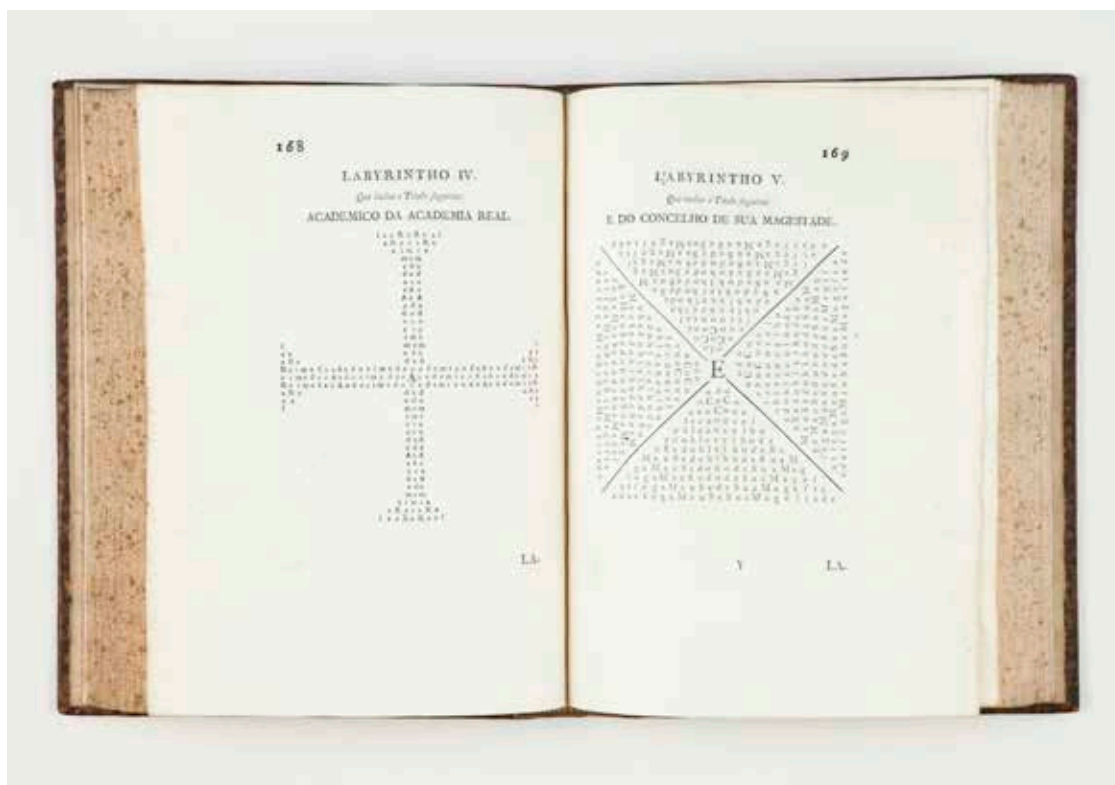


fig. 9

Uma das categorias recorrentes do Barroco é o Labirinto<sup>24</sup>: dos jardins seiscentistas, passando pela experiência existencial do perder-se, até à necessidade espiritual de encontrar o caminho no mundo ambíguo. Reconhecendo-o, Ana Hatherly recolheu os esquecidos «labirintos poéticos»<sup>25</sup> dos séculos XVII e XVIII, realizando uma arqueologia<sup>26</sup> da poesia visual do século XX, formando uma biblioteca (essa outra metáfora do labirinto) de «textos visuais», onde se equilibram regra e invenção, constrangimento e liberdade. Esses lugares criados pela palavra não são apenas um espaço na página, mas uma topografia mental e cultural. As dobras sobre dobras<sup>27</sup> que tornam o labirinto múltiplo, como as pregas dos panejamentos das esculturas barrocas, são imagem de convulsão interior e não apenas exterior. A realização de *séries* mostra essa mesma inquietude: repetir e divergir, variações de uma forma aberta. Percebemos por isso, nessa instabilidade, a importância do mapeamento – outra temática barroca<sup>28</sup> e hatherlyana: nos seus desenhos encontramos linhas errantes, caminhos sem saída, espirais vertiginosas<sup>29</sup>. Mapas da imaginação e da memória.







fig. 13



## 2. Tempo: o Jogo e a Morte



fig. 14

O verdadeiro protagonista da arte barroca é o Tempo<sup>30</sup>. Desse confronto essencial com a finitude surgem duas categorias omnipresentes na cultura barroca: o Jogo e a Morte. O homem barroco é um transeunte entre a postura agónica e a lúdica<sup>31</sup>. Revela-se também aí o gosto pelo paradoxal, assim como a superação das dicotomias: misturam-se o claro e o escuro, o sublime e o grotesco, o religioso e o profano, o cómico e o sério. Sem fronteiras definidas.

O lúdico é, também na obra de Ana Hatherly, uma categoria crítica fundamental – a criação é um acto lúdico<sup>32</sup>. Como escreveu no livro *O Mestre*, «o jardim é um lugar de jogo», mas é igualmente o lugar da «morte dos jogadores»<sup>33</sup>: o Barroco oscila entre a *Festa galante* e a *Vanitas* – o *desengano* do mundo, a consciência de que «tudo passa»<sup>34</sup>, a afirmação da *destruição* como lei da vida, e da arte<sup>35</sup>. Lição das trevas: o nocturno é paisagem interior.





fig. 15



fig. 16



figs. 17–20



fig. 21

### 3. Alegoria: a folia da interpretação



fig. 22

A Alegoria é uma das estratégias da retórica barroca<sup>36</sup>: fornece uma escada que vai da criatura ao criador, do natural ao transcendente, do sensível ao ideal. Tudo é outra coisa. O Barroco manifesta um interesse pela realidade e uma atenção à natureza, mas não é um realismo naturalista, é uma representação simbólica, emblemática<sup>37</sup>. Exige um esforço do leitor ou espectador: ele tem de estar preparado e activo, conhecer o código para interpretar.

Essa exigência hermenêutica manifesta-se no interesse de Ana Hatherly pelos sonhos, que anotava diariamente e pediu a amigos para interpretarem<sup>38</sup>. Encontramo-la também no estudo sobre a simbologia atribuída às flores e aos frutos, que realizou com o objectivo de compreender obras como as de Josefa de Óbidos ou de Sôror Maria do Céu<sup>39</sup> e retomou na sua obra plástica: uma romã é apenas uma romã?<sup>40</sup> O impulso alegórico espiritualiza o sensível e sensualiza o espiritual. No Barroco, onde impera a visão<sup>41</sup>, o pintor é um pregador.







#### 4. Metamorfose: o diálogo oblíquo entre poesia e pintura



fig. 25

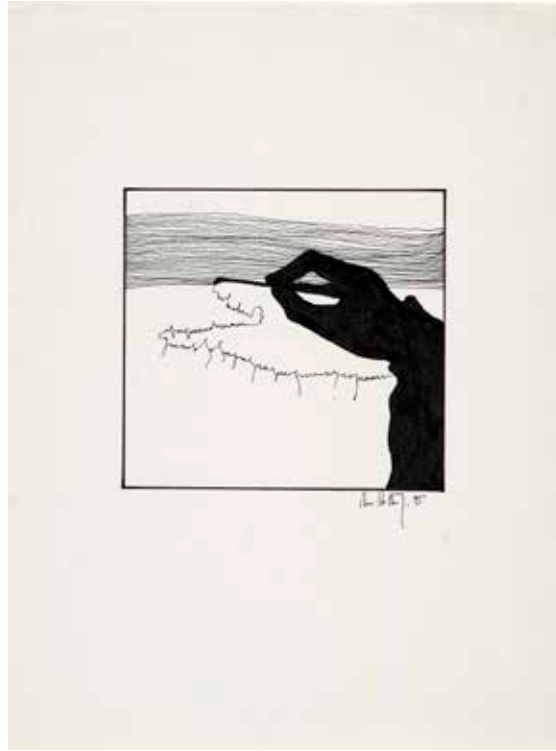


fig. 26

Nunca, como no Barroco, a pintura foi tão literária, nem a literatura foi tão pictórica<sup>42</sup>. Também a obra de Ana Hatherly se estabeleceu nessa fronteira, lugar de metamorfose, entre o texto como imagem e o desenho como escrita<sup>43</sup>. É esse «jogo do escritor» que recria o mundo através da palavra. Afirmou a artista: «O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante ainda foi o estudo da escrita propriamente dita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade.»<sup>44</sup>

O gosto pela mobilidade e fluidez<sup>45</sup> fica claro nos desenhos que representam-escrevem o vento, o mar, as ondas, elementos em fuga, fragmentos de letras suspensas. Ana Hatherly questionou a representação e a própria obra de arte – procurou uma metalinguagem, tema também barroco<sup>46</sup>. Desse modo, faz o elogio do leitor e propõe-nos uma reinvenção da leitura.





fig. 27



fig. 28



fig. 29



fig. 30



fig. 31



## NOTAS

- 1 Jorge Luis Borges, *Enquêtes*. Paris: Ed. Gallimard, 2010, p. 134 (*Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974).
- 2 Sermão da Sexagésima.
- 3 Sobre este «mundo ao revés», ler o primeiro capítulo, «L'univers réversible», do livro de Gérard Genette, *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, pp. 9-20. Aí, Genette cita esta afirmação de Baltasar Gracián: «não saberemos ver bem as coisas deste mundo senão olhando-as ao contrário» (p. 19). Sobre este tema, ler também José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2012, p. 249 e seguintes.
- 4 Ana Hatherly, «A reinvenção do espelho», in *Espança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utopico Barroco*, edição e introdução de Ana Marques Gastão. [Lisboa]: Theya, 2016, pp. 161-162. Sobre esta relação entre experimentalistas do século XX e os seus antecessores barrocos, entre outros textos possíveis, ler também Ana Hatherly, «Experimentalismo, Barroco e Neobarroco», in *A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisboa: Estampa, 1995, pp. 187-193.
- 5 Ana Hatherly tinha na sua biblioteca um exemplar deste livro, dedicado e autografado pelo autor.
- 6 Eugénio de Melo e Castro, «Ver ter ser», in *Contravento. Letras e artes* (dir. Fernando Pinto Ribeiro), n.º 2. Lisboa: Ed. Contravento, Dezembro de 1968, pp. 22-24. Conferir também o artigo que Melo e Castro escreveu no número da revista *Claro-Escuro*, dirigida por Ana Hatherly, sobre a relação do Barroco com o século XX: E. de Melo e Castro, «As Fontes, as Nuvens e o Caos. Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na Poesia Portuguesa da Segunda Metade do Século XX», in *Claro-Escuro*, n.º 4/5, 1990, pp. 71-108.
- 7 Como escreveu G. Genette: «Na nossa paisagem literária actual, a descoberta (ou a invenção) do Barroco tem mais importância que a herança romântica, e o nosso Shakespeare não é o de Voltaire, nem o de Hugo: ele é contemporâneo de Brecht e de Claudel, como o nosso Cervantes é contemporâneo de Kafka. Uma época manifesta-se tanto por aquilo que lê como por aquilo que escreve, e esses dois aspectos da sua literatura determinam-se mutuamente (...)» - G. Genette, *Ibidem*, pp. 168-169.
- 8 Ernesto de Sousa foi entrevistado por Hatherly para o programa televisivo «Obrigatório Não Ver», de que era autora, num episódio intitulado precisamente «A tradição como inovação». Cf. Ana Hatherly, *Obrigatório Não Ver e Outros Textos de Comunicação Social*. Lisboa: Quimera, 2009, p. 12.
- 9 Cf. o capítulo «La revalorización del Barroco: del formalismo a la búsqueda del alma barroca», in Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1970, pp. 25-29.
- 10 Santa Teresa de Ávila citada in Georges Bataille, *O Erotismo*, tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1968, p. 201 - e a descrição continua assim: «Esta dor não era corporal, mas espiritual, embora o corpo nela tomasse parte e grande parte. O que eu então conhecia era um afago de amor entre a alma e Deus, tão doce que rogo a Deus na sua bondade, ele o dá a conhecer a todo aquele que julga que eu minto».
- 11 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Laïola*. Lisboa: Ed. 70, 1979, p. 54.
- 12 *Idem*, *Ibidem*, p. 56.
- 13 Fernando Checa e José Miguel Morán, *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p. 213.
- 14 «Na Idade Média, dizem os historiadores, o sentido por excelência, aquele que melhor estabelece o contacto com o mundo, é o ouvido; a vista aparece apenas em terceiro lugar, a seguir ao tacto. Depois, há uma inversão: os olhos tornam-se os órgãos principais da percepção (o Barroco testemunhá-lo-ia, como arte da coisa vista)». Roland Barthes, *Ibidem*, p. 68.
- 15 Mesmo o jardim barroco parece ser mais uma proposta de visão e imagem de poder, para impressionar os olhos, do que um espaço físico para passar. Ou então, será para passar na medida em que isso permita a descoberta de outros «pontos de vista»: na arquitectura barroca, a existência de diferentes «pontos de vista» é um convite ao corpo em movimento, a ver com o corpo - quer nas igrejas, quer nos palácios e jardins, quer no urbanismo (o desenvolvimento da ideia de cidade é um traço desta época). A instabilidade criada pelos elementos arquitectónicos e artísticos instiga à participação, ao deambular, procurar outros pontos de visão. Já não há centro, o centro é onde está ou onde se coloca aquele que vê. Sobre a Cidade barroca e o Jardim como cenário do poder, ler Fernando Checa e José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 144 e 188. Ainda sobre a Cultura Urbana da época barroca, ler José Antonio Maravall, *Ibidem*, pp. 181-212.
- 16 Cf. o capítulo «Uma cultura dirigida» do livro de José Antonio Maravall, *Ibidem*, pp. 107-141.
- 17 Por exemplo, na música (fugas, variações...) ou na pintura de séries de apostolados ou vidas de santos: a pintura de Josefa que aqui mostramos faz parte de uma série de cinco sobre a vida de Santa Teresa de Jesus, ou de Ávila, hoje na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, em Cascais. Sobre a relação entre a serialidade barroca e como ela se espelha nos séculos XX e XXI, cf. Omar Calabrese, *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Ed. 70, 1999, pp. 41-60; e Angela Ndalina, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 2004.
- 18 O que fica evidente quando escreve ensaios, como «Tomar a palavra. Aspecto de vida da mulher na sociedade barroca», in *Identidade, Tradição e Memória: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 9. Lisboa: Ed. Colibri, 1996, pp. 269-280; ou quando decide investigar e reeditar a obra esquecida de Sórora Maria do Céu.
- 19 Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: INCM, 1985, fig. 25. Também em *A Casa das Musas* (p. 52), esse labirinto surge como de autor desconhecido.
- 20 Catharina Damazia Borges, «Ao Excelentíssimo, e reverendíssimo senhor D. Fr. Jozé Maria de Evora... Entrai Joze triunfante Desta machina athlantæ», in *Obsequios, applausos e triunfos, com que foy recebido em Portugal o Ex.mo e Rev.mo Sr. D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Evora, dignissimo bispo do Porto, recolhendose de Roma*. Lisboa: Regia Offi. Sylviana, 1722, p. 285. A descoberta de uma mulher escritora da época barroca como autora de labirintos teria deixado certamente Ana Hatherly muito contente.
- 21 Uma versão deste texto, com algumas diferenças, pode ser encontrada em Ana Hatherly, *Um Calculador de Improbabilidades* (Lisboa: Quimera, 2001, p. 63): ai é referido que a primeira ocorrência dos séculos VII, III e I é antes de Cristo (a.C.) e a segunda indicação dos séculos III e VII é depois de Cristo (d.C.).
- 22 Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, p. 179. Como também escreveu: «Essa é uma das diferenças da ruptura do experimentalismo desses artistas com a ruptura Futurista, que postulava um corte com o passado, sobrelavorizando o futuro. O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica (...)», *Ibidem*, p. 12.
- 23 *Idem*, *Ibidem*, pp. 180-181.
- 24 Sobre o labirinto como espaço psicológico e cultural barroco - o labirinto do mundo (Comenius) -, cf. José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 251 e seguintes; G. Genette, *Ibidem*, p. 88; Omar Calabrese, *Ibidem*, pp. 145-158.
- 25 Sobre esta categoria de «textos visuais», cf. Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio: Uma experiência programática da poesia*. Labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII», in *Colóquio/Artes*, n.º 45, Junho de 1980 (retomado em Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, pp. 37-61); Ana Hatherly, «Labirintos da Parte VII da Fuente de Aganipe de Manuel Faria e Sousa», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXI, 1985 (retomado in *A Casa das Musas*, pp. 63-98); Ana Hatherly, «Labirintos poéticos barrocos. Uma plataforma de ponderação», in *A Casa das Musas*, pp. 99-111.
- 26 É a palavra usada em «Para uma arqueologia da poesia experimental. Anagramas portugueses do século XVII», in *Colóquio/Artes*, n.º 40 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979; retomado in *A Casa das Musas*, pp. 15-36).
- 27 O livro de Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988), é um dos livros citados e analisados pela artista nos seus ensaios. Sobre a relação entre a dobra (*pli*) e o labirinto, Deleuze afirma: «Um labirinto diz-se múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras [*plis*]. O múltiplo não é somente o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas formas.» (p. 5); ou ainda: «A unidade de matéria, o elemento de labirinto mais pequeno, é a dobra (...)» (p. 9).
- 28 O que fica claro na importância da realização de mapas nesse período histórico pós-descoberta do Novo Mundo, causadora de uma «vertigem cosmológica» (G. Genette, *Ibidem*, p. 18).
- 29 Ainda sobre a Vertigem: «(...) Narciso contempla na fonte um outro Narciso que é mais Narciso que ele mesmo, e esse outro ele-mesmo é um abismo. O seu fascínio é de ordem intelectual, não erótica (...). A sua atitude simboliza bem o que podemos nomear o sentimento, ou melhor, a ideia barroca da existência, que não é outra senão a Vertigem, mas uma vertigem consciente e, se souso dizer, organizada.» (G. Genette, *Ibidem*, p. 28).
- 30 «O verdadeiro protagonista do drama barroco é o tempo», escreveu Emilio Orozco Díaz em *Ibidem*, p. 57 - afirmação que Ana Hatherly cita e aprofunda no texto que republicamos neste caderno, «Representações do tempo na idade barroca»: «Nas artes visuais, a gesticulação da figura, a movimentação das roupagens, os efeitos de claro-escuro e *trompe l'œil* correspondem, na área do espaço, à utilização do tempo nas artes da palavra.» (Ana Hatherly, *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 100). O próprio título deste livro, *O Ladrão Cristalino*, remete para a alegoria do tempo-rio (que encontramos representado no relógio do século XVIII, da Coleção do Fundador do Museu Calouste Gulbenkian, que apresentamos na exposição: a água que corre). Sobre a água que corre como espelho do homem barroco, ler também o capítulo «Complexo de Narcisess», in G. Genette, *Ibidem*, pp. 21-28: «(...) o homem barroco, o mundo barroco não são talvez: outra coisa que o seu próprio reflexo na água». Sobre a «obsessão pelo tempo e o afã de medi-lo, que é uma forma de submetê-lo ao domínio do homem», cf. José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 301 e seguintes, onde se lê os versos de Góngora: «Tú eres tiempo, el que te quedas/y yo soy el que me voy» (p. 302).
- 31 O Barroco define-se, tal como a obra de Calderón de la Barca o revela, na «precisão com que se harmonizam a dimensão do luto e do jogo», escreveu Walter Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão* (tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 76). O homem barroco oscila entre o *carpe diem*, aproveitar o dia e a vida - a festa -, e o *contemptus mundi*, o afastar-se do mundo e das suas vaidades, o luto. Ana Hatherly aprofunda este tema no texto que republicamos neste caderno, «Representações do tempo na idade barroca». Ainda sobre a relação da literatura barroca com o jogo, cf. Ana Hatherly, «O divertimento proveitoso. Enigmas barrocos portugueses», in *Colóquio/Artes*, n.º 76, 1988 (retomado in *A Casa das Musas*, pp. 149-174). Ler também os capítulos «Lo lúdico y lo solemne: la fiesta y el jardín a comienzos del siglo XVII» e «El sentido barroco de la muerte», in Fernando Checa e José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 65-72 e 244-251. Sobre esta paradoxal mundivisão barroca, entre a festa e o luto, cf. José Antonio Maravall, *Ibidem*, pp. 255-271.
- 32 «O Poeta define-se pela actividade criadora, a qual se define a si própria como acto lúdico. O poeta joga com o código jogando-se nele. Toda a criação é um jogo cuja utilidade nem sempre é imediatamente apreensível, dadas as limitações do código.» - Ana Hatherly in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO-EX. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 137. «O jogo da criação é o primeiro de todos os jogos e o modelo de todos eles (...)», in Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio*, p. 216. «Entre a recriação e o recreio assenta todo o jogo...», in Ana Hatherly, *O Mestre*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 11. O que se revela também na sua poesia: «A nossa tarefa é entender o mundo/diziam os antigos/já sabiam/que o jogo somos nós/ (the toys are us)», in Ana Hatherly, *Fibrilaciones*. Lisboa: Quimera, 2004, p. 13.
- 33 «Ele caminhou para ela sorrindo e disse: - Então não sabe que é proibido colher flores e andar por cima da relva? Ela disse: - Sim, mas eu gosto imenso de fazer o que é proibido... O costume. Os dois brincam no Jardim. É natural, o Jardim é um lugar de jogo. Pequeno jogo de roda, pequeno duelo ao longe, pequeno torneio futuro, morte dos jogadores, começo de outro jogo, fim de outro jogo, etc. Nunca mais acaba.» Ana Hatherly, *O Mestre*, p. 86.
- 34 É o que afirma Santa Teresa de Ávila: «Nada te turbe, / Nada te espante. / Todo se pasa / Dios no muda. / La paciencia / todo lo alcanza. / Quien a Dios tiene / nada le falta. / Sólo Dios basta.» Depois da vitalidade renascentista, regressa a omnipresença medieval da morte: o *requiem*, o sermão ou o panegírico fúnebre, a meditação diante da caveira, a negação da vaidade e o (vaidoso) mausoléu, o místico «caminho do nada», a confirmação da vida como ruína e do tempo como destruição - em tudo isso se manifesta a dúvida sobre o poder humano diante da morte. E, sobre o tempo, escreveu Hatherly em *As Aparências*, livro de 1959: «Enquanto houver o tempo a comandar, / A dividir e a condicionar. / Tudo é correr, / Tudo é esperar. / Após de ti eu vou inquietamente, / Tempo, / Mas sei que me detenho / Só naquele instante em que termina / O princípio do novo venho.» (Ana Hatherly, *As Aparências. Sombra, Claro-Escuro, Luz*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959, p. 21).
- 35 «Tudo está sempre a destruir tudo. Ou qualquer coisa. Ou alguém. Mas estamos sempre a destruir tudo ou qualquer coisa. Ou alguém», Ana Hatherly, *O Mestre*, p. 12.
- 36 Sobre a importância da alegoria no Barroco, cf. Fernando Checa e José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 38-43; Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea de arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016; e como essa alegorização barroca se espelha também na obra de Walter Benjamin, cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris: Gallilée, 1984, pp. 53-73.
- 37 «Parecendo realista, naturalista, o barroco perde a confiança nos sentidos», escreveu Emilio Orozco Díaz, in *Ibidem*, p. 44. Cf. também «El doble impulso del alma barroca», *Idem*, *Ibidem*, p. 49: entre a «ânsia de infinito» e o «impulso que o move no sentido horizontal, em direcção ao terreno»: «esse duplo impulso de atracção apaixonada em direcção à realidade concreta e
- a fuga ascética para o infinito explica a dupla tendência do Barroco: aprofundar e espiritualizar todo o sensível, por um lado, e, por outro, fazer sensível, por meio da alegoria, todo o espiritual» (p. 50).
- 38 Ana Hatherly, *Anacrusa: 68 sonhos*. Lisboa: & edit, 1983. Um eco da célebre peça de Calderón, *A Vida é Sonho? Ou será pesadelo* - como nos *Auto-Retratos (à la Füssli)* de Hatherly? Em qualquer caso, como escreveu Gérard Genette, uma «indistincção entre sonho e realidade, uma dialéctica perplexa da vigília e do sono, do real e do imaginário, da sabedoria e da loucura atravessa todo o pensamento barroco» (G. Genette, *Ibidem*, p. 18). Acerca da desconfiança sobre o que consideramos real como categoria da época barroca, Maravall recorda o verso de Calderón sobre o que é o céu azul que vemos: «Pues ni es cielo ni es azul» (José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 284).
- 39 Ana Hatherly, «As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos», in *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, coordenação de Vitor Serrão. Lisboa: TLP/Instituto Português do Património Cultural, 1993, pp. 71-85.
- 40 Esta série foi muito provavelmente inspirada na aguarela *Romã*, de 1575, de Jacques Le Moyne de Morgues, da colecção do Victoria and Albert Museum, em Londres (inv. AM.32672-1856).
- 41 Cf. Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Gallilée, 1986.
- 42 Sobre esse diálogo, e a origem do título deste núcleo, ler o ensaio de Ana Hatherly, «Metamorfoses barrocas: diálogo oblíquo entre a poesia e a pintura», in *Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade-Governo Civil do Porto, 1991, pp. 414-427 (existe separado). Ler também «Ut Pictura Poesis», in Fernando Checa e José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 117-125. Cf. também «Arte infinito», in Javier Portús, *Ibidem*, p. 165 e seguintes. Neste núcleo, mostramos também uma pequena história sobre este diálogo entre escrita e imagem: um diaporama constituído por mais de 350 *slides*, que a artista usou no curso livre «Relações entre a Palavra e a Imagem», leccionado no Ar.Co entre 1978-1979.
- 43 Sobre a relação entre o desenho e escrita, uma curiosa referência, que devo e agradeço a Joaquim Caetano, sobre a forma como escrevia Josefa de Ayala, ou de Óbidos: «escrevia como se debuxara, dando à letra uma primorosa e engraçada forma, com muitos primores de artifício» - Damiano de Froes Perym, *Teatro Heroico, Abecedario historico, e Catalogo das mulheres illustres em Armas, Letras, Açoões heroicas, e Artes liberaes*. Lisboa: Officina da Musica de Theatono Antunes Lima, 1736, p. 495.
- 44 Ana Hatherly in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 265. Devido a esta relação com outras formas de escrita, introduzimos na Coleção do Fundador, ao lado de azelejos islâmicos com caligrafia árabe e de lâmpadas islâmicas de mesquita, também com desenho caligráfico, um núcleo de obras de Ana Hatherly: *neografittis*, signos suspensos ou fragmentados, estilhaços de traços que poderíamos encontrar nas paredes urbanas, agora transformados em significantes sem significado exacto. A relação com os muros, como lugar de comunicação, neste núcleo de azelejos, revela-se também no filme que ai apresentamos: *Revolução*, de 1975, dá-nos a ver as paredes intervencionadas de Lisboa no pós-revolução, com os seus cartazes e murais políticos. Neste núcleo museográfico de obras islâmicas, provenientes da Turquia e da Síria, ou do Médio Oriente islâmico, os sons das manifestações revolucionárias em Lisboa e as palavras de 1974 têm agora um outro eco: recontextualizam-se e atualizam-se, fazem pensar nas Primaveras que rapidamente dão lugar a Invernos.
- 45 Sobre o movimento como estrutura fundamental do Barroco, cf. José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 284 e seguintes. Também nesse sentido, Genette apontou a importância da água, principalmente as águas correntes, nesse período - G. Genette, *Ibidem*, p. 21 e seguintes.
- 46 «Toda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código», escreveu Ana Hatherly em 1967 (Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 137). A obra que se pensa a si mesma é tema familiar ao universo barroco. Uma mesma em abyme, reversibilidade entre real e ficção: a cena dentro da cena, o teatro dentro do teatro, o livro dentro do livro, a história dentro da história... O escritor a fazer de escritor, o pintor de pintor, o actor de actor... E alguém a ler dentro do livro, a ver a pintura dentro da pintura, a assistir a peça dentro da peça... cf. Javier Portús, *Ibidem*. Cf. também José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 321 e seguintes.



## Tradition as innovation

Paulo Pires do Vale

The fact is that each writer creates his precursors.

His work modifies our conception of the past,

as it will modify the future.

— Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

\*

In 1655, in a sermon about the sermon<sup>2</sup> – a mirror-like, self-reflective structure, as Baroque as Cervantes's book within a book or Velázquez's painting within a painting – Padre António Vieira attacked the “modern” and “educated style” of giving sermons, which rendered them incomprehensible and obscure, stating that a good sermon “must deal with only one matter and have only one subject” (VI, p. 155). This one matter should be divided up, explored and re-examined using different examples and comparisons, allowing listeners with different degrees of education and different interests to concentrate and be instructed. The Jesuit preacher knew that, in structural terms, “less is more”. In both language and art, the Baroque was not an unusual, obscure and meaningless dispersion, or a formalism that exhausted itself through excess – it shouldn't be forgotten that the Baroque, in the religious sphere, was a consequence of the Counter-Reformation, and in the political sphere, a weapon of totalitarian power, with clearly defined didactic and doctrinal objectives.

The “subject” of this exhibition is “Ana Hatherly and the Baroque”, but, in a temporal inversion with a seventeenth-century flavour, as if in a world in reverse,<sup>3</sup> I will deal not only with the influence of the Baroque on Ana Hatherly's work but also with the way that Ana Hatherly influenced the Baroque, re-inventing it. How, through her studies, classes and work, she modified our understanding of this style and period. This interest, common to other artists who were her contemporaries, will also reveal to us something about the second half of the twentieth century, as well as about the Baroque period. We shouldn't forget, either, that we are looking at these two moments in history, the seventeenth/eighteenth century and the twentieth century, from the standpoint of today, 2017: might not this exhibition be a commentary on the present, a kind of critical mirror, and not an erudite fugue for a vanished past?

\*

The challenge and the logic behind this exhibition can be found in the artist's biography and bibliography: she was a visual artist, a precursor to concrete and visual poetry in Portugal, a filmmaker and performer, translator and respected writer of both prose and poetry, Professor at the Faculty of Social Sciences and Humanities of the Universidade Nova de Lisboa, lecturer in Baroque literature, author of theses and countless essays and books on Baroque writers and themes, and founder of the magazine of Baroque studies *Claro-Escuro*. It was Ana Hatherly who defined as generational the connection that we suggest here:

“When experimental movements in Portugal committed themselves to a defence of the poetry of the Baroque age, a period in our culture that has been systematically condemned since the time of Neoclassicism, they were fully aware of what they were doing. It was precisely because the establishment condemned the poetic production of that period that they decided to defend it. It was about showing that the Baroque had been hijacked. It was, evidently, a political question, in the deepest avant-garde sense. The avant-garde dared to challenge official criticism and to combat, using the art of poetry as a weapon, an entire politically correct and aesthetically outdated official discourse that was associated with a dictatorial regime. At the same time, they undertook another rediscovery, that of the operative values of Baroque poetics: the clever manipulation of language – in which the performative nature of the word, the image and rhetoric in general, is conceived of on the basis of an immense conceptual creativity, and in which the deep sense of the creative act as a game is allied with an acute perception of the value of form – becomes something to be admired.”<sup>4</sup>

By showing this affinity with the Baroque in Hatherly's multiform work, this exhibition sets out to reflect on the way that artists relate to tradition. In this Other that comes before the artist, greater affinity may be discovered between far off times than immediately preceding periods: Kandinsky emphasised the affinity that artists of his time felt with primitive artists, while Hatherly signalled

the familiarity between the experimentalists of the 1950s and 60s and Baroque artists. However, as I stated earlier, the later works altered those that came before them. The historical successors seem to be the creators of their own ancestors. Ana Hatherly could not help seeing and reading the Baroque through the lenses of the art and literature of her time, as she well knew and practised, just as she saw and read the art of her time with the Baroque lenses that she learnt from the seventeenth- and eighteenth-century artists and writers that she researched: a historical back and forth that extends and recreates horizons, in the past and in the present, opening up a future in both periods. Hatherly developed a critical rereading of both tradition and contemporaneity – sharing the particular interest in the Baroque with other artists of her generation, such as Haroldo de Campos, who polemicised with Brazilian academia when he wrote, in 1989, the book *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*,<sup>5</sup> and Ernesto de Melo e Castro, who stated:

“The rejection of static models is an aspect of avant-garde art and here one can make a connection with the Baroque dynamic. The fact is that the Baroque has a sense of dynamisation and opening and detaches itself from a defined historical period. If we look carefully, we can find characteristics of ‘Baroque’ activity across all periods of History in which the equilibrium of perfect forms and formulas and the immobility of certainties give way to the dynamism of doubts and questions, to the multiple meaning of forms, to the increasing quantity of information contained in signs, to the intense ambiguity of symbols, to the sensible space of hypotheses, to the dynamised forms of its own ascension or fall, to the structurally functional ornament, to the light that enhances volumes, to the shadow that defines or gestaltically dilutes background and figure, to words in movement that invent ideas, to metaphors and objects in dialogue with mutual information, to the reduction and mathematical rigour of the aleatory, against the rigid canons of beauty.

It is because of all this that we must study and understand the Baroque, not as a mere historical period but as a major idea that contrasts with the idea of the ‘classical’, defining one of the two ways of man’s being in the World, and of living, creating and communicating.”<sup>6</sup>

Ultimately, the past has a future that is yet to emerge, tradition is a permanent (re)invention<sup>7</sup>: an adventure, as Ernesto de Sousa would say.<sup>8</sup>

\*

The introductory section of this exhibition, “Tradition as innovation”, which brings together works from different periods, by different artists, and in different mediums, sets out an operative structure that is repeated throughout the exhibition, underlining not only continuity but also discontinuities. The works are not, in this introduction, anticipated by a text; instead we draw on the Baroque rhetoric that the work should appeal immediately to the senses, and only afterwards to reason. That it should seduce sensually and affect feelings, in order to persuade, instruct and convince the mind. The heart is reached through sensibility and emotion. To pierce the heart, to set it aflame – this might be a summary of Baroque rhetoric – and we will return to this transverberation.

What the Baroque really desires is the internal effect. To persuade, after delighting – or while delighting. This is the aim of Baroque rhetoric and its moral function: using senses and emotions to affect will and reason, and to convert them. The viewer is touched, moved, driven to movement – in contrast to the serenity of the Renaissance. With the Baroque, a new type of viewer participates in the work. An active perception is called for: an exterior, spatial movement, an imbalance and clear restlessness, that reflect an internal, spiritual movement. Inside and outside, interior and exterior, depth and surface are paradoxically merged.

\*

A stylised flame? An unusual sculpture by Ana Hatherly, in coloured acrylic glass, titled *Loom*, its colours seeming to suggest a linguistic game between English and the Portuguese homophone (*lume*): this is the surprising start to this exhibition of an artist more recognised for drawing, for visual poetry and for her films. In addition, contrary to the expectations raised in us by the exhibition’s title, this austere sculpture is hard to recognise as Baroque. Surprise, however, is a Baroque tactic; wordplay is characteristic of seventeenth-century literature and the ludic is one of its essential categories; and fire, which the sculpture suggests, is a Baroque element *par excellence*. The Baroque is not simply a question of form or appearance, we need to move away from formalism towards the soul of the Baroque<sup>9</sup> – towards its world view.

Tradition  
as innovation  
vide figs. 3–8

These characteristics become more intense in the apparently unusual close relationship that we establish in the space with a painting by Josefa de Óbidos (a painter to whom Hatherly returned in various essays, and even in poems): *Transverberation of Saint Teresa*. The ecstasy that is represented, the method of representation, the scale of the figures, the closed, horizon-less framing we cannot escape from what Josefa wants to show to us. The sixteenth-century Spanish Carmelite, both a mystic and a woman of action, appears here in the episode from her life made famous by Bernini, a sculpture regarded as the supreme example of the Baroque. Both the subject matter and its depiction are examples of the Baroque paradigm: sensuality and spirituality are transmutable, in the moment in which an “extremely beautiful” angel, according to Teresa of Avila’s account, repeatedly pierced her heart with an arrow:

“In his hands I saw a long spear of gold and at the end of the iron tip I seemed to see a point of fire. With this he seemed to pierce my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he drew it out I thought he was drawing them out with it and left me completely afire with a great love for God. The pain was so sharp that it made me utter several moans; and so excessive was the sweetness caused me by this intense excessive pain that one can never wish to lose it.”<sup>10</sup>

This sums up the aim of Baroque rhetoric, as set out in this introduction: to touch and inflame the heart through the shocked body. An assault. This *pathos* is revealed in Baroque works, such as in this painting by Josefa de Óbidos: in Teresa’s face and abandoned body, supported by angels, pain is indistinguishable from pleasure, spiritual happiness indistinct from the pleasure of the senses. In Bernini’s sculpture, the angel’s arrow doesn’t appear to be aiming at the heart, but further down, and Josefa seems to suggest this relationship with sexuality by painting, on the robe of the angel to the left, an enormous black vertical fold, a vagina-shaped opening to a dark nothingness. On the surface, the inscrutable depth of the body is revealed and hidden. Surface and depth are interchangeable, like pain and physical and spiritual pleasure.

\*

Painting and sculpture allow us to see what in fact wouldn’t be visible, or which would not exist, without them: they create an imaginary. In this way a “culture of the phantasm”, as Roland Barthes defined the project inscribed in the exercises of Ignatius of Loyola, the founder of the Jesuits – who played an important role in the expansion of the Baroque across architecture, the visual arts and literature. Loyola’s *spiritual exercises* are exercises of the imagination, calling on it and exercising it constantly – “to the point that precisely all the labor of the *Exercises* consists in providing images to one who is innately without them”.<sup>11</sup> The exercitant should “keep all the physiological senses (...) occupied”,<sup>12</sup> applying them to meditation. Ignatius of Loyola’s intention is to give materiality to the invisible, to provide it with an image, so that it can mobilise the body and desire. In contrast to other spiritual, philosophical and religious tendencies, for Saint Ignatius, the senses are a form of knowledge, imagination is linked to prayer. Sensual perception is not a handicap, so long as it is directed – and it is not surprising to learn that Bernini practised the spiritual exercises.<sup>13</sup> Might not Josefa have done so too?

Sight triumphs during the Baroque, altering the hierarchy of the senses.<sup>14</sup> In this period, even though music becomes hugely important, not least because it makes it possible to involve and affect the heart very directly, we discover a supremacy of the gaze, a “madness of vision” (Christine Buci-Glucksmann). The eye is the “divine member” (Baltasar Gracián), the Baroque organ of knowledge. This alteration to the hierarchy of the sense also implies a religious change, since previously the Christian organ of faith was hearing. Both mystics, such as Saint John of the Cross, and Christian reformists, such as Calvin, revolted against images, rejected them, distrusted them, just as they distrusted the senses. In contrast, with Ignatius and the counter-reformist Baroque, an imperialism of the image developed.<sup>15</sup> An image, a painting or a sculpture, like a sermon, should delight in order to move and teach – hence the importance of rhetoric and persuasion.<sup>16</sup> As was often said, the painter is a preacher.

\*

Between fire and flight: during the Baroque everything burns and forms rise up and flutter like flames. Angels become omnipresent. The bodies of saints, like architectural spaces, twist upwards. They burn with divine desire. They levitate, like Teresa when she experienced mystical ecstasy.



In the room that opens the exhibition, alongside the work by Josefa de Óbidos, there are three drawings by Ana Hatherly, from a series in which writing establishes itself as drawing and becomes image: following the lesson of the Baroque, they immediately attract the eye before revealing to logic, to reading. Drawings and texts that exhibit references to angels, to the encounter, to the salvation of the soul. Figures that fly, in a suspended movement.

Beyond the thematic and formal reference that links these drawings with Josefa's painting, it is important to underline in this introduction the role of language, in its many different forms, in Hatherly's work; and also the artist's recurrent insistence on seriality, which we can understand as a trait of the Baroque period.<sup>17</sup> Seriality reveals an aesthetic of repetition and of flight. Of openness: an open, expanding, unfinished form. An exercise aimed at exploring and exhausting a subject through a series of approaches.

\*

In this introduction, I also examine an issue that Hatherly, too, paid particular attention to: the presence and role of women in society.<sup>18</sup> The seventeenth-century painter, the Carmelite saint depicted, and the author of the works in this section are all women. And because of this, as a foretaste to the exhibition in the Founder's Collection atrium, I present alongside an expressive drawing-text by Hatherly, a book from the eighteenth century featuring a labyrinth poem that Hatherly reproduced in her collection *A Experiência do Prodígio* as by an anonymous author,<sup>19</sup> and which during research for this exhibition I discovered to be by Catharina Damazia Borges:<sup>20</sup> a Baroque "visual poet". Two women artists, more than 200 years apart, and beyond the differences, we discover familiarity: in the playful use of writing, in the rhymed repetition of words and lines of text, in the formation of an image through writing, in the proposed reinvention of reading as a game.

\*

This introductory section also indicates that, while other themes are addressed, the underlying theme of this exhibition is a reflection on time, and I emphasise its importance by republishing an essay by Hatherly on this subject for the publication. This introductory section ends with a document from Ana Hatherly's estate, *O tempo como factor de correcção semântica* [Time as a factor of semantic correction], dated 1966. In this text, through the reutilisation of words and the new conjugation that they enable over the centuries, we understand the dual movement required by our historical condition: continuance and change. The survival of a tradition, of a culture, depends on this dialectic between identity and alterity, continuity and difference:

*Time as a factor in semantic correction*

seventh century

To my illustrious ancestors and in the presence of perspicacious  
spirits I present my offerings on bended knee

third century

Oh my noble ancestors tenacious  
spirits accept my offerings on bended knee

first century

Oh my noble ancestors I offer you pertinacious  
spirits on bended knee

third century

The ancestors of the spirits perspicaciously accepted  
the offerings on bended knee

seventh century

In the past we believed perspicaciously in spirits  
and in offerings on bended knee

Ana Hatherly added a note to this text: “quote: The closer one looks at a word, the greater the distance from which it looks back. Karl Kraus.”<sup>21</sup>

This power that words have to echo from a distance, the denseness and historical depth that language contains, the way it changes over time, yet retaining a memory of what it was before, can be said of all other expressive languages, all gestures, of all that is human. It is also this that is understood when, in an exhibition, things are brought together that were not expected to come together: there is an understanding of the thread that links everything, the surprises and also the cuts and separations; a tradition and history in permanent reinvention, with the correction that time provides or imposes. It is this *unfaithful fidelity* that we understand in the relationship between the artists of the 1960s and their Baroque ancestors: “The Experimentalists didn’t want revivalism: what they wanted and managed to do was to explore operative systems that proved to be as effective in the past as in the present.”<sup>22</sup>

Ana Hatherly understood that innovation also happens when we look back and discover, or rediscover, in history what had been forgotten there. To reread is to reinvent, rewrite. In Ana Hatherly’s work this rereading-rewriting of tradition is permanent, like a kind of intertextuality: it cites, refers, alludes, deviates, appropriates. For the artist, as for any of us, even if we don’t realise it, Catharina Damazia Borges and Mallarmé are contemporaries, and the influence of Haroldo de Campos on a Baroque writer is no less important than the opposite. In this intersection of eras, in the always present time of art, chronological history loses its importance: everything is simultaneous.

Something provocative happens when we look with other eyes at tradition, or at the present through those lenses of history:

“The incorporation of the past into the present is a subversive action, because one of the most surprising effects of the action of time is the transformation of the usual into the strange, the known into the unknown, the ordinary into the exotic. The incorporation of older elements into a modern context disrupts continuity, disperses the noxious continuity that leads to habit, creating a conflict, a contrast, which cannot help but awaken our consciousness. All culture is dialogue and there is no dialogue without confrontation.”<sup>23</sup>

This could be the curatorial motto of this exhibition.

\*

This is, as I mentioned previously, an exhibition about the labyrinth that is time, based on an analysis of the Baroque and of the work of Hatherly. The Ariadne’s thread that guides us are the artist’s essays on the Baroque and the historical, cultural, psychological, philosophical and stylistic categories that she studied in them: the Labyrinth, and its folds upon folds; Time, and the resulting paradoxical focus on the Game and on Death, on the Ludic and on Mourning; Allegory, and the joy of interpretation it fosters; the Metamorphosis, and the oblique dialogue between painting and poetry, between drawing and writing. These are the forking paths of this Garden.

### 1. Labyrinth: folds upon folds

One of the recurrent categories of the Baroque is the Labyrinth:<sup>24</sup> from the seventeenth-century garden, to the existential experience of getting lost, to the spiritual need to find one’s way in an ambiguous world. Recognising this, Ana Hatherly collected the forgotten “labyrinth poems”<sup>25</sup> of the seventeenth and eighteenth centuries, conducted an archaeology<sup>26</sup> of the visual poetry of the twentieth century and formed a library (another metaphor for the labyrinth) of “visual texts”, in which rules and invention and restrictions and freedom are counterbalanced. These places created by the word are not only a space on a page, but also a mental and cultural topography. The folds upon folds<sup>27</sup> that give the labyrinth its multiplicity, like the draping of Baroque sculpture, are an image of a convulsion that is not only external but internal. The creation of *series* reveals this same restlessness: repeating and diverging, variations on an open form. Through this, in this instability, one can perceive the importance of mapping – another Baroque<sup>28</sup> and “Hatherlyan” theme: in her drawings we encounter wandering lines, dead ends, dizzying spirals.<sup>29</sup> They are maps from the imagination and from memory.

Labyrinth: folds upon folds  
vide figs. 9–13

## 2. Time: the Game and Death

The true protagonist of Baroque art is Time.<sup>30</sup> Out of this crucial confrontation with finitude, two categories emerge that are omnipresent in Baroque culture: the Game and Death. Baroque man wanders between an agonised and a ludic posture.<sup>31</sup> What is also evident here is a taste for the paradoxical, and the overcoming of dichotomies: dark merges with light, the sublime with the grotesque, the religious with the profane, the comical with the serious. With no defined boundaries.

In Ana Hatherly's work the ludic is also a fundamental critical category – creation is a ludic act.<sup>32</sup> As she wrote in the book *O Mestre*, “the garden is a place for playing”, but it is also the place of the “death of the players”:<sup>33</sup> the Baroque wavers between the *fête galante* and the *vanitas* – the *deception* of the world, the awareness that “everything passes”,<sup>34</sup> the assertion of *destruction* as a law of life and art.<sup>35</sup> A lesson of darkness: the nocturnal is an interior landscape.

Time: the Game and Death  
vide figs. 14–21

## 3. Allegory: the joy of interpretation

Allegory is one of the strategies of Baroque rhetoric:<sup>36</sup> it provides a stairway from creature to creator, from the natural to the transcendent, from the material to the ideal. Everything is something else. The Baroque displays an interest in reality and an awareness of nature, yet it is not a naturalistic realism, but a symbolic, emblematic representation.<sup>37</sup> It demands effort from the reader or viewer, who must be prepared and active, must know the code in order to interpret.

We find this hermeneutic requirement in Ana Hatherly's interest in dreams, which she wrote down every day and asked friends to interpret.<sup>38</sup> Or in her study of the symbology attributed to flowers and fruits, in order to understand works such as those of Josefa de Óbidos or Sórora Maria do Céu,<sup>39</sup> and returned to in her art work: is a pomegranate just a pomegranate?<sup>40</sup> The allegorical impulse spiritualises the sensual and sensualises the spiritual. In the Baroque, where vision reigns,<sup>41</sup> the painter is a preacher.

Allegory: the joy of interpretation  
vide figs. 22–24

## 4. Metamorphosis: the oblique dialogue between poetry and painting

Never has painting been so literary, nor literature so pictorial as during the Baroque.<sup>42</sup> Ana Hatherly's work also found its place at this border, this place of metamorphosis, between text as image and drawing as writing.<sup>43</sup> It is the “writer's game” that recreates the world with the word. The artist stated: “My work begins with writing – I am a writer who drifts towards the visual arts through experimentation with the word. Concrete Poetry was a necessary stage, but what was more important still was studying writing itself, printed and handwritten, particularly ancient Chinese and European writing. My work also starts with painting – I am a painter who drifts towards literature through a process of awareness of the connections that unite all the arts, particularly in our society”.<sup>44</sup>

This taste for mobility and fluidity<sup>45</sup> is clear in the drawings that represent-write the wind, the sea, the waves, elements in flight, suspended fragments of writing. Ana Hatherly questioned representation, including the work of art itself – in search of a metalanguage, which was also a theme of the Baroque.<sup>46</sup> In this way she celebrates the reader and proposes a reinvention of reading.

Metamorphosis: the oblique dialogue between poetry and painting  
vide figs. 25–31



NOTES

- 1 Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions 1937-1934*, translated by Ruth L. C. Simms. Austin: University of Texas Press, 1964, p. 108.
- 2 Sermon of the Sexagesima.
- 3 With respect to this "world in reverse", see the first chapter, "L'univers réversible", of Gérard Genette's *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, pp. 9-20. In it, Genette quotes this statement by Baltasar Gracián: "the things of this world can be truly perceived only by looking at them backwards" (p. 19). On this subject, see also José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2012, p. 249 onwards.
- 4 Ana Hatherly, "A reinvenção do espelho", in *Espança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utopico Barroco*, edition and introduction by Ana Marques Gastão. [Lisbon]: Theya, 2016, pp. 161-162. With respect to this relationship between twentieth-century experimentalists and their Baroque predecessors see also – among other possible texts – Ana Hatherly, "Experimentalismo, Barroco e Neobarroco", in *A Casa das Musas: Uma Releitura Crítica da Tradição*. Lisbon: Estampa, 1995, pp. 187-193.
- 5 In her library, Ana Hatherly had a copy of this book dedicated to her and signed by the author.
- 6 Eugénio de Melo e Castro, "Ver ter ser", in *Contravento. Letras e artes* (dir. Fernando Pinto Ribeiro), no. 2. Lisbon: Ed. Contravento, December 1968, pp. 22-24. See also the article by Melo e Castro in an issue of the magazine *Claro-Escuro*, edited by Ana Hatherly, on the relationship between the Baroque and the twentieth century: E. de Melo e Castro, "As Fontes, as Nuvens e o Caos. Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na Poesia Portuguesa do Segundo Metade do Século XX", in *Claro-Escuro*, no. 4/5, 1990, pp. 71-108.
- 7 As G. Genette wrote: "In our current literary landscape, the discovery (or invention) of the Baroque is more important than the Romantic legacy, and our Shakespeare is not that of Voltaire, nor of Hugo: he is a contemporary of Brecht and of Claudel, just as our Cervantes is a contemporary of Kafka. An epoch reveals itself by what it reads just as much as by what it writes, and these two aspects of its literature mutually determine each other (...)". – G. Genette, *Ibidem*, pp. 168-169.
- 8 Ernesto de Sousa was interviewed by Hatherly for the television programme "Obrigatório Não Ver", created by her, in an episode titled precisely "A tradição como inovação" [Tradition as innovation]. See Ana Hatherly, *Obrigatório Não Ver e Outros Textos de Comunicação Social*. Lisbon: Quimera, 2009, p. 12.
- 9 See the chapter "La revalorización del Barroco: del formalismo a la búsqueda del alma barroca", in Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*. Salamanca: Anaya, 1970, pp. 25-29.
- 10 Saint Teresa of Ávila cited in Georges Bataille, *Eroticism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986, p. 224. The description continues as follows: "It is not bodily pain, but spiritual, although the body has a share in it – indeed a great share. So sweet are the colloquies of love which pass between the soul and God that if anyone thinks I am lying I beseech God, in His goodness, to give him the same experience".
- 11 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, translated by Richard Miller. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 50.
- 12 *Ibidem*, pp. 51-52.
- 13 Fernando Checa and José Miguel Morán, *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982, p. 213.
- 14 "In the Middle Ages, historians tell us, the most refined sense, the perceptive sense *par excellence*, the one that established the richest contact with the world, was hearing: sight came in only third place, after touch. Then we have a reversal: the eye becomes the prime organ of perception (Baroque, art of the thing seen, attests to it)". Roland Barthes, *Ibidem*, p. 65.
- 15 Even the Baroque garden seems to be more a visual proposal and an image of power, to impress the eye, than a physical space to wander around. Or rather, to wander in to the extent that this allows other "points of view" to be discovered: in Baroque architecture, the existence of other "points of view" is an invitation to the body in movement, to see with the body – whether in churches, palaces or gardens, or in the urban landscape – and the development of the idea of the city is a trait of this period. The instability created by architectural and artistic elements invites participation, wandering, searching for other points from which to see. There is no longer a centre; the centre is where the viewer is or places him/herself. With respect to the Baroque city and the garden as a landscape of power, see Fernando Checa and José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 144 and 188. And on the urban culture of the Baroque period, see José Antonio Maravall, *Ibidem*, pp. 181-212.
- 16 See the chapter "Una cultura dirigida" in José Antonio Maravall, *Ibidem*, pp. 107-141.
- 17 In music, for example (fugues, variations...) or in paintings of series of apostles or the lives of

- saints: the painting by Josefa that we show here is part of a series of five paintings on the life of Saint Teresa of Jesus, or Ávila, now in the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, in Cascais. With respect to the relationship between Baroque seriality and its reflection in the twentieth and twenty-first centuries, see Omar Calabrese, *A Idade Neobarroca*. Lisbon: Ed. 70, 1999, pp. 41-60; and Angela Ndaljian, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge/London: The MIT Press, 2004.
- 18 This is clear when she writes essays such as "Tomar a palavra. Aspecto de vida da mulher na sociedade barroca", in *Identidade, Tradição e Memória: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, no. 9. Lisbon: Ed. Colibri, 1996, pp. 269-280; or when she decided to research and republish the forgotten work of Sórora Maria do Céu.
- 19 Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lisbon: INCM, 1983, fig. 25. In *A Casa das Musas* (p. 52), too, this labyrinth appears as the work of an unknown author.
- 20 Catharina Damazia Borges, "Ao Excelentíssimo, e reverendíssimo senhor D. Fr. José Maria de Évora... Entrai Joze trunfante Desta machina atlante", in *Obsequios, aplausos e triunfos, com que foy recebido em Portugal o Ex.mo e Rev.mo Sr. D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Évora, digníssimo bispo do Porto, recolhendose de Roma*. Lisbon: Regia Offi. Sylviana, 1722, p. 285. The discovery of a female author of labyrinths during the Baroque period would undoubtedly have made Ana Hatherly very happy.
- 21 A version of this text, with some differences, can be found in Ana Hatherly, *Um Calculador de Improbabilidades* (Lisbon: Quimera, 2001, p. 63): here it is indicated that the first occurrence of the seventh, third and first century are before Christ (BC), and the second mentions of the third and seventh century are after Christ (AD).
- 22 Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, p. 179. As she also wrote: "This is one of the differences between the rupture of the experimentalism of these artists and the Futurist rupture, which proposed a break with the past, overestimating the future. Experimentalism confronts the present in order to intervene in it, it contests what may be academic or immobilising about the past, and reacts with what may be dynamic within tradition (...)". *Ibidem*, p. 12.
- 23 *Ibidem*, pp. 180-181.
- 24 With respect to the labyrinth as a Baroque psychological and cultural space – the labyrinth of the world (Comenius); see José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 251 onwards; G. Genette, *Ibidem*, p. 88; and Omar Calabrese, *Ibidem*, pp. 145-158.
- 25 For more on this category of "visual texts", see Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio*; Ana Hatherly, "Uma experiência programática da poesia. Labirintos portugueses dos séculos XVII e XVIII", in *Colóquio/Artes*, no. 45, June 1980 (also in Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, pp. 37-61); Ana Hatherly, "Labirintos da Parte VII da Fuente de Aganipe de Manuel Faria e Sousa", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXI, 1985 (also in *A Casa das Musas*, pp. 63-98); and Ana Hatherly, "Labirintos poéticos barrocos. Uma plataforma de ponderação", in *A Casa das Musas*, pp. 99-111.
- 26 This is the word used in "Para uma arqueologia da poesia experimental. Anagramas portugueses do século XVII", in *Colóquio/Artes*, no. 40 (Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 1979; also in *A Casa das Musas*, pp. 15-36).
- 27 Gilles Deleuze's book *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) is one of the books that the artist cites and analyses in her essays. Discussing the relationship between the fold (*pli*) and the labyrinth, Deleuze states: "A labyrinth is said, etymologically, to be multiple because it contains many folds [*plis*]. The multiple is not only what has many parts but what is folded in many ways." (p. 3); and: "The unit of matter, the smallest element of the labyrinth, is the fold (...)". (p. 6).
- 28 The importance of map production during this period that followed the discovery of the New World, which created a "cosmological vertigo" (G. Genette, *Ibidem*, p. 18), makes this quite clear.
- 29 Again on vertigo: "(...) Narcissus contemplates in the water another Narcissus who is more Narcissus than himself and this other is himself an abyss. His fascination is intellectual rather than erotic in nature (...). His attitude clearly symbolises what we might call the Baroque feeling, or rather the Baroque idea of existence, which is nothing other than Vertigo, yet a vertigo that is conscious and, I might venture to say, organised." (G. Genette, *Ibidem*, p. 28).
- 30 "The true protagonist of the Baroque drama is time" (Orozco Díaz, *Ibidem*, p. 57) – a phrase that Ana Hatherly quotes and expands upon in the text we have republished in this booklet, "Representations of time during the Baroque period": "In the visual arts, the gesturing of figures, the movement of clothes and the effects of *chiaroscuro* and *trompe l'œil* are spatial

- equivalents to the use of time in the arts of the word." (Ana Hatherly, *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*. Lisbon: Cosmos, 1997, p. 100). The very title of this book, *O Ladrão Cristalino* [The Crystal Thief], evokes the allegory of time as a river (which we find represented in the eighteenth-century clock from the Gulbenkian Museum Founder's Collection that is included in the exhibition: water that flows). On flowing water as the mirror of Baroque man, see also the chapter "Complexo de Narcisse" in G. Genette, *Ibidem*, pp. 21-28: "(...) Baroque man, the Baroque world are perhaps nothing more than their own reflection in the water". On the "obsession with time and the zeal to measure it, which was a mode of beginning to submit it to human", see José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 301 onwards, which includes Góngora's lines: "Tú eres tiempo, el que te quedas / y yo soy el que me voy" [You, time, are what stays behind, and I am the one on the way out] (p. 302) [Translator's note: the English quotes are extracted in this note from José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp. 185-186].
- 31 In the words of Walter Benjamin, the Baroque is defined, as Calderón de la Barca's work reveals, in the "precision with which the 'mourning' and the 'play' can harmonise with each other" (*The Origin of German Tragic Drama*, translation by John Osborne. London: Verso, 1994, p. 81). The Baroque man wavers between *carpe diem*, seizing the day and life (play), and *contemptus mundi*, withdrawal from the world and its vanities (mourning). Ana Hatherly explores this theme in the text we have republished in this booklet, "Representations of time during the Baroque period". And on the relationship between Baroque literature and the game, see Ana Hatherly, "O divertimento proveitoso. Enigmas barrocos portugueses", in *Colóquio/Artes*, no. 76, 1988 (also in *A Casa das Musas*, pp. 149-174). See also the chapters "Lo lúdico y lo solemne: la fiesta y el jardín a comienzos del siglo XVII" and "El sentido barroco de la muerte", in Fernando Checa and José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 65-72 and 244-251. On this paradoxical Baroque world view, alternating between celebration and mourning, see José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 255-271.
- 32 "The Poet is defined by creative activity, which defines itself as a playful act. The poet plays with the code, playing within it. All creation is a game whose use is not always immediately comprehensible, given the limitations of the code." – Ana Hatherly in Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, *PO-EX. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisbon: Moraes Editores, 1981, p. 137. "The game of creation is the first of all games and the model for all of them (...)". in Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio*, p. 216. "Every game lies between recreating and recreation.", in Ana Hatherly, *O Mestre*. Lisbon: Arcádia, 1963, p. 11. This is also evident in her poetry: "Our task is to understand the world / said the ancients / they already knew / that we are the game / (the toys are us)". in Ana Hatherly, *Fibrilações*. Lisbon: Quimera, 2004, p. 13 (Editor's note: the expression "(the toys are us)" is in English in the original poem by Ana Hatherly).
- 33 "He walked towards her smiling and said: – Don't you know it's forbidden to pick flowers and walk on the grass? She said: – Yes, but I love doing what is forbidden... The usual. The two play in the Garden. Naturally, the Garden is a place for playing. A little game of ring o' roses, a little duel in the distance, a little future competition, death of the players, beginning of another game, end of another game, etc. It never ends." Ana Hatherly, *O Mestre*, p. 86.
- 34 This is what Teresa of Ávila states: "Let nothing disturb you / Let nothing frighten you / All things pass / God does not change. Patience / achieves everything / Whoever has God / lacks nothing / God alone suffices." After the vitality of the Renaissance, the medieval omnipresence of death returns: the requiem, the sermon and the funeral panegyric, contemplation of the skull, the negation of vanity and the (vain) mausoleum, the mystical 'path of nothingness' and confirmation of life as ruin and of time as destruction – all this reveals uncertainty about human power in the face of death. And, in relation to time, Hatherly wrote in her 1959 book *As Aparências*: "As long as there is time to control, / To divide and to regulate, / It is all running, / It is all waiting, / / It goes restlessly behind you, / Time, / But I know that I stop / Only at that moment which is the end / Of the beginning from whence I come." (Ana Hatherly, *As Aparências. Sombra, Claro-Escuro, Luz*. Lisbon: Sociedade de Expansão Cultural, 1959, p. 21).
- 35 "Everything is always destroying everything. Or something. Or someone. But we are always destroying everything or something. Or someone", Ana Hatherly, *O Mestre*, p. 12.
- 36 With respect to the importance of allegory during the Baroque, see Fernando Checa and José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 38-43; Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea de arte en España*.

- Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016; and on how this Baroque allegorisation is also reflected in the work of Walter Benjamin, see Christine Buci-Glucksmann, *La Raison Baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984, pp. 53-73.
- 37 "Seemingly realist, naturalistic, the Baroque loses confidence in the senses" (Emilio Orozco Díaz, *Ibidem*, p. 44). See also "El doble impulso del alma barroca", *Ibidem*, pp. 49: between the "craving for infinity" and the "impulse that moves it horizontally, towards the earth": "this dual impulse of passionate attraction to concrete reality and ascetic flight to infinity explains Baroque's dual tendency: to give greater depth and spirituality to the sensual, on one hand, and, on the other, to use allegory to make all that is spiritual sensual" (p. 50).
- 38 Ana Hatherly, *Anacrusa: 68 sonhos*. Lisbon: & etc, 1983. An echo of Calderón's famous play *Life is a Dream? Or a nightmare – as in the Self-Portraits (à la Fúsilil)* by Hatherly? In any case, as Gérard Genette wrote, a "blurring between dream and reality, a perplexed dialectic of sleeplessness and sleep, of the real and the imaginary, of wisdom and madness permeates all Baroque thought" (G. Genette, *Ibidem*, p. 18). In terms of mistrust of what we consider to be real as a category of the Baroque period, Maravall cites Calderón's verse on the sky that we see as blue: "Pues ni es cielo ni es azul" [It is not sky and it is not blue] (José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 284).
- 39 Ana Hatherly, "As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos", in *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, edited by Vítor Serrão. Lisbon: TLP/Instituto Português do Património Cultural, 1993, pp. 71-85.
- 40 It is very likely that this series was inspired by the watercolour *Pomegranate* from 1575, by Jacques Le Moyne de Morgues, in the collection of the Victoria and Albert Museum, in London (inv. AM.32672-1856).
- 41 See Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986.
- 42 With respect to this dialogue, and the origin of the title of this section, see Ana Hatherly's essay, "Metamorfose barroca: diálogo obliquo entre a poesia e a pintura", in *Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Reitoria da Universidade – Governo Civil do Porto, 1991, pp. 414-427 (an offprint exists). See also "Ut Pictura Poesis", in Fernando Checa and José Miguel Morán, *Ibidem*, pp. 117-125. See also "Arte infinito", in Javier Portús, *Ibidem*, p. 165 onwards. In this section we also show a brief history of this dialogue between text and image: a diaporama consisting of over 350 slides, which the artist used on the course she gave at Ar.Co from 1978-1979, titled "The Relationship Between Words and Images".
- 43 On the relationship between drawing and writing, I am grateful to Joaquim Caetano for drawing my attention to an interesting description of the way that Josefa de Ayala, or de Óbidos, wrote: "she wrote as if sketching, giving letters an exquisite and beautiful form, with much skillful finesse" – Damião de Froes Perym, *Teatro Heroico, Abecedario historico, e Catalogo das mulheres illustres em Armas, Letras, Accoens heroicas, e Artes liberas*. Lisbon: Officina da Musica de Theotónio Antunes Lima, 1736, p. 495.
- 44 Ana Hatherly in Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 265. Due to this relationship with other forms of writing, we placed a group of works by Ana Hatherly within the Gulbenkian Museum Founder's Collection, alongside Islamic tiles with Arabic calligraphy and Islamic mosque lamps, also with a calligraphic design: *neografitti*, suspended or fragmented signs, splintered lines we might find on urban walls, here transformed into signifiers without an exact meaning. The relationship with walls, as a place of communication, in this group of tiles, is also evident in the film we show here: *Revolution*, from 1975, presents us with the walls of post-revolutionary Lisbon, the site of interventions such political posters and murals. In this museum collection of Islamic works from Syria and the Islamic Middle East, the sounds of revolutionary demonstrations in Lisbon and the words of 1974 now resound differently: they are contextualised and brought into the present; they summarised up Springs that rapidly make way for Winters.
- 45 On movement as a fundamental structure of the Baroque, see José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 284 onwards. Similarly, Genette signalled the importance of water, particularly flowing water, during this period – G. Genette, *Ibidem*, p. 21 onwards.
- 46 "All art is metalanguage, a reflection on the code", wrote Ana Hatherly in 1967 (Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, *Ibidem*, p. 137). The self-reflective work is a familiar theme to the Baroque world. *A mise en abyme*, reversibility between reality and fiction: the scene within the scene, the theatre within the theatre, the book within the book, the story within the story... The writer playing a writer, the painter a painter, the actor an actor... And someone reading within the book, looking at a painting within a painting, watching a play within a play... see Javier Portús, *Ibidem*. See also José Antonio Maravall, *Ibidem*, p. 321 onwards.

# Ponte pensada arquitecto do não-útil por entre o cosmos e o caos o poeta olha o mundo e reinventa-o no seu jardim feito de tinta

Imagined bridge  
architect of the useless  
between cosmos and chaos  
the poet looks at the world  
and reinvents it  
in his garden made of ink

Ana Hatherly, *A Idade da Escrita*. Lisboa: Edições Tema, 1998, p. 19.

