

# CYBERANA – UMA POÉTICA DA MÁQUINA

*Cyberana – machine poetics*

ANA MARQUES GASTÃO

*amgastao@gmail.com*

*Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias  
da Faculdade de Letras de Lisboa (CLEPUL)*

DOI

[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-3\\_5](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-3_5)

*Recebido em setembro de 2016*

*Aprovado em novembro de 2016*

**Biblos.** Número 3, 2017 • 3.ª Série

pp. 101-121

**RESUMO.**

Construtora de uma máquina-escrita, Ana Hatherly apontava já, na década de 60, a sua *mão inteligente* para o mundo da robótica. *La Fée électricité* cedo antecipa o futuro. Os inventos-máquina atraem-na na arte como na ciência. Em *O POETA ROBOT H2*, segue o rumo das primeiras 39 tisanas, que encenam a marcha da criança até ao robot. O caminho é genesiaco, mas em sentido oposto. O futuro, ligado ao conceito de esperança, foi sempre entendido enquanto rede, pensado pela poeta-ensaísta segundo premissas espinosianas, a partir do presente. Faz-se coexistir passado e futuro num vórtice: quando uma espiral termina, outra começa. A *waste land* transforma-se em revelação.

**Palavras-chave:** Futuro; Máquina; Golem-robot; Corpo; Entropia.

**ABSTRACT.**

Creator of a writing-machine, Ana Hatherly's intelligent hand was already pointing in the 60s towards the world of robotics. *La Fée électricité* foretells the future from early on. She was drawn to machine-inventions, both in art and in science. In *ROBOT POET H2*, the first 39 tisanes lead the way, portraying the child's steps towards the robot. The path is like Genesis in reverse. For the poet and essayist, the future, linked to the concept of hope, has always been understood as a network constructed along Spinozan premises beginning in the present. The past and the future are made to co-exist in a vortex: as soon as a spiral ends, another one begins. The *waste land* is turned into a revelation.

**Keywords:** Future; Machine; Golem-robot; Body; Entropy.

*Voilà une contradiction surprenante. En un sens, l'homme se veut parfait; il se veut Dieu.*

*En même temps, il se veut jeune, il se veut imparfait.*

Gombrowicz

## INTRODUÇÃO

Desejo, tempo e infinito são conceitos essenciais do alfabeto hatherlyano aos quais se acrescenta a integração precoce do pensamento de Ana Hatherly numa antropologia filosófica da máquina que aborda, entre outros aspectos, os laços que ligam humanidade e artificialidade. No fundo sempre se tratou de uma tentativa de renovação do esforço dos alquimistas em criar um homúnculo. Na sua robótica poética, a criadora de *Joyciana* legou-nos um mecanicismo triunfante e nem sempre optimista, herdeiro da sistematização do Humanismo e do espírito crítico do Renascimento.

A obra de Ana Hatherly assenta não só num vasto conhecimento da Antiguidade e do Barroco – área privilegiada de estudo –, mas na harmonia entre a arte e uma visão do mundo, entre a apreensão directa do real e as pretensões da interpretação simbólica às quais o estruturalismo, enquanto nova linguagem, muito acrescentou. Havia que tomar nas mãos a própria vida, como os renascentistas o fizeram, aceitando a exortação antiga de que o homem deveria forjar o seu próprio destino – *faber fortunae suae*. (Burckhardt s/d). Giordano Bruno e Francis Bacon foram exemplos. Com eles, *Regnum hominis* passou a significar a instauração de um domínio progressivo da humanidade sobre a natureza física, obtido graças à evolução das ciências naturais e das aplicações técnicas, matérias que interessaram em particular à escritora, construtora de uma máquina-escrita.

Em alguns aspectos, a sua obra – uma *literatura que humaniza* – é um corpo-em-processo, corpo-estrutural, edifício-futuro e, por isso, em fabricação do ponto de vista anatómico. Isto se concebermos a escrita de um modo visual. Podemos observá-lo de modo microscópico e hiperbólico. Mais veementemente na fase experimental, mas não só, Ana Hatherly combina elementos (letras, palavras, conjuntos icónicos, sons da língua que procedem da fala) de tal for-

ma que qualquer modificação num deles altera os outros, o que condiz com a definição de estrutura de Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1958). A alternância entre a desordem, devida ao acaso, e a ordem é uma característica marcante de uma poética pensante e de enquadramento axiológico. O real é-nos transmitido numa aparência de totalidade, mas o leitor capta apenas fragmentos dessa totalidade. A dificuldade hermenêutica perante o *corpus* hatherlyano nasce daí porque os sistemas não possuem somente elementos aleatórios. Há uma unidade desejada, de sentido e forma, como preconizou Derrida (Derrida 1967), uma ordenação semântica que usa métodos estruturalistas, mas não abdica da dimensão histórica e assume o lado straussiano da teleologia do inconsciente.

Uma vasta investigação fenomenológica preside, todavia, a esta obra em que a análise da consciência se torna análise de actos na relação com objectos. Essa essência da intencionalidade, tão husserliana, fornece um conteúdo realista a um percurso lírico indissociável de uma corrente de experiências vividas e percebidas. Por outro lado, em determinada medida, a obra de Ana Hatherly pode ser observada, do ponto de vista da sua dimensão visual, como um corpo gigante, à luz da descrição da circulação do sangue por Harvey (Harvey 1628), primeiro médico a encarnar, segundo Gusdorf (Gusdorf 1960), as ideias do Barroco interessadas no movimento. O labirinto hatherlyano passa por essa movência-dentro e não só exterior, por uma movência-máquina com a qual Descartes havia explicado as obras da Natureza. Para a definir, Robert Boyle<sup>1</sup> pôs em circulação o vocábulo *mechanicus*, usando a expressão *mechanismus universalis*. Importou à autora pensar não exclusivamente a condição humana a partir de conceitos, imagens, órgãos – *Fibrações* (Hatherly 2005) centra-se, por exemplo, no coração, personagem em *O Mestre* (Hatherly 1963) –, mas colocá-los também em funcionamento, forma de oferecer ao leitor/espectador imagens, representações de mundos visíveis e invisíveis. De algum modo, seguiu

---

<sup>1</sup> Boyle (Boyle 1683) acreditava que o comportamento das substâncias poderia ser explicado pelo movimento dos átomos por intermédio da mecânica e foi também um estudioso da natureza do sangue.

o exemplo de Leonardo da Vinci, especialmente empenhado na relação entre teoria e prática, entre força criadora e ciência, na fulgurância da máquina.

Ana Hatherly é também uma típica artista renascentista – conhecedora da gramática, da retórica, da dialéctica e possuidora de uma exigência filológica rara –, uma vez que se debruçou sobre múltiplos domínios da vida, da arte e da ciência, valorizando bem mais o antropocentrismo do que o teocentrismo medieval, ainda que deste haja colhido muito, sobretudo no esclarecimento da sua espiritualidade. Relembre-se a influência que sobre a sua obra tiveram os escritos de Roger Bacon no campo da medicina mágica, da óptica, da mecânica, da astrologia, da filosofia e da alquimia. De algum modo, a autora é herdeira da sistematização metodológica do *Doctor Mirabilis*, baseada em ciclos repetidos de observação, hipótese, experimentação e verificação. Parafraseando Pico della Mirandola, assim deve o homem viver, nessa clausura de estar aberto a tudo, sobretudo à experiência; sem si próprio jamais conhecerá o divino. Na poética hatherlyana, a *jouissance* da Natureza alia-se, por outro lado, a uma energia singular, recheada de contrastes violentos, de luzes e sombras profundas. A naturalização do mundo e da Natureza nasce de uma cosmovisão, mas havia que compreender a história e a ordem existente para as transformar.

## FUTURO E ESPERANÇA

Ana Hatherly apontava já, na década de 60, a sua *mão inteligente*, sobretudo no domínio da poesia ficcional, para o mundo da robótica, aonde tanto do ser humano se inseriu em matéria de poder, desespero, amor e falta, procedendo a uma reflexão sobre a prática da liberdade e aquilo que se pode intitular “vazio de significado”. O encontro com a obra de arte fazia-se, pois, por meio da imaginação, da experiência, mas em autoconsciência. Sonhar sim, como aconselha Nietzsche, mas sabendo que se está a fazê-lo de forma não estática. O futuro, esse, foi sempre entendido enquanto rede, era pensado pela poeta-ensaísta, segundo premissas espinosianas, a partir do presente.

Na obra de Ana Hatherly, o futuro está ligado ao conceito de esperança, concebido enquanto afecto e evocado a partir da interrogação em torno do tempo: passado, presente e o que está para vir. Nessa senda, a de Ernst Bloch, o sujeito

poético, não sem o negrume de algum nevoeiro, procura a essência das essências, não chegando a alcançar o que deseja (Bloch 1976: 13). A pulsão é a de uma sede/fome de função antecipatória, que encerra a espiritualidade de uma marcha, método tranquilo da *durée* e do espaço. Utopia, cujo propósito último é viver na plenitude do instante, define-se, na obra de Ana Hatherly, como uma ontologia do “ainda não”, que transcende a ideia de existência terrena melhor, o lugar-comum utópico; nasce da reconfiguração social de um universo mítico e constitui uma forma racional do imaginário (Wunenburger 1979: 53-58). Deve ser entendida enquanto imaginação activa transportada pelo concreto: as cidades do sol também se criam na mente. Não sendo um messianismo, não deixa de conter em si algum do seu apaziguamento. Por essa razão, a arte surge numa dimensão de veículo de transformação e libertação, concentrada num estado-após-possibilidade. O possível objectivo só pode ser considerado insuficiente, vivido *hic et nunc*, aqui e agora.

Essa objectividade do conhecimento do real está presente em toda a obra da autora de *Rilkeana*, mas, no período do Experimentalismo, a preocupação com a multiplicação vertiginosa da comunicação e dos desejos – oposta a uma sociedade superiormente esclarecida na acepção de Lessing ou Hegel –, é mais concentrada, adquirindo por vezes uma dimensão de narrativa científica ou filo-ficção. A substituição da força orgânica pela anorgânica, a robótica e a inteligência artificial, as tecnologias informáticas, a sociedade massificada, e a luta entre o homem e o seu semelhante, foram, por isso, *leitmotiv* de um núcleo de textos anunciadores da contemporaneidade, a maioria dos quais incluídos em *Um Calculador de improbabilidades* (Hatherly 2001), colectânea, que reúne poemas, em prosa ou não, publicados entre 1959 e 1989<sup>2</sup>.

Não se tratava, pois, de “idealizar como condição perfeita o tempo das origens”, pois seria tão vazio como idealizar o futuro como tal: o sujeito pós-moderno deixara de ser o da “evidência irrefutável” (Vattimo 1991: 47). Ciente disso, a poeta-pintora passa a usar na sua escrita um efeito-projectil em cadeia e

---

<sup>2</sup> Relembre-se, a título de exemplo, os poemas “Um Calculador de Improbabilidades” e “Anatomia e Liberdade do Poeta Robot TU-114-Ag” (Hatherly 2011: 61-62; 101-106), bem como a tendência mecânica e tipográfica em muitos dos textos de “LEONORANA” (Hatherly 2011: 226-231).

modo de repetição, o mundo do “presente/futuro” torna-se alvo de um conhecimento metódico, racional e analítico, e a arte uma forma de implicação reactiva e ambiciosamente transformadora. Dos pequenos ciclos aos grandes ciclos, do Eu para o colectivo e vice-versa. A arquitetura é sempre a da imagem – incapaz de representar um original –, do simulacro, do reflexo, a arte um contramovimento. A obra *dir-se-ia*, no entanto, no sentido heideggeriano, um acontecimento do Ser no jogo especular do mundo, promessa de felicidade descontínua.

Foi sempre vital para Ana Hatherly obrigar-se à variação dos meios de representação, dos modos de pensamento e dos processos, a uma certa objectivação do poético. Havia que comprová-lo experimentalmente até ao esgotamento das possibilidades. Sabedoria, ciência e técnica cedo deram as mãos, mas não só na obra literária. O futuro estava mais dentro que fora. Nos filmes *Diga-me, o que é a ciência?* (I) e *Diga-me, o que é a ciência?* (II), documentários realizados em 1976 para o Ministério da Educação, a artista pretende demonstrar que a realidade segue, pelo menos num sentido mais estrito, os seus caminhos próprios, independentemente das condições sociais, económicas, históricas, políticas. Veja-se como os camponeses e os operários dizem exactamente o contrário do que convinha ao poder instalado.

De modo quase anónimo, Ana Hatherly, ausente do ecrã, manipula, enquanto personagem interrogativa, o microfone, conferindo mistério à rodagem. A crueza das perguntas e a filmagem roualtiana dos rostos – suspensos num olhar que não esquece o neorealismo italiano – constituem a unidade substancial cinematográfica. Conclui-se que o método, nesta arte, não procura uma condição da verdade, dá a ver. Submerso em camadas orgânicas profundas, o processo de abstractização usado amiúde pela criadora de *Tisanas* era na realidade muito concreto e a estrutura da sua obra bergsoniana (Bergson 2013), pois para o filósofo o intelecto só pode ser julgado a partir da acção.

A ferramenta-máquina (naquele caso a câmara e o microfone) tende a diminuir o esforço, a acelerar os processos, a auxiliar a mão humana, mas *dir-se-ia* igualmente um instrumento de desvalorização, algo que Ana Hatherly investiga, sobretudo no domínio literário e plástico, não deixando de observar a arte enquanto meio de fabricação de coisas. Esse lado maquinal da obra surge ainda da ligação musical com os processos rítmicos e periódicos do mundo

exterior e com a ideia da automação. A série de textos-automóvel – o mais recente, em *Neo-Penélope*, toma a forma de uma carta de amor endereçada a um Clio (Hatherly 2007: 31) – não pretende representar tão só a importância de mecanismos para obtenção de resultados orientadores da ordem humana; evidencia que a máquina, a mais perfeita, a começar pelo nosso corpo, é finita.

### GOLEM-ROBOT

Mesmo aplicados à arte, quaisquer princípios de organização procuram ampliar o poder sobre a Natureza, algo que a antropologia estuda e a autora não desdenha no seu caminho artístico: “Com a mesma energia cega que impele para diante o seu espírito, o homem procura objectivar-se a si próprio; encontra no mundo exterior os modelos e imagens do seu próprio ser misterioso” (Gehlen 1960: 33). Feito à imagem e semelhança de Deus, o ser humano constrói uma narrativa, cria um golem-robot à sua imagem, Pinóquio que logo quebra o nariz. O Sistema é uma projecção e, na obra, neste caso, um paradigma, um arquétipo. O poeta transcende o padrão, qual ser apocalíptico.

Ana Hatherly aborda, sobretudo no período experimental, o conceito de máquina – explanado em vários (prosa)poemas –, associando-o aos conceitos de operação, de diversos tipos e influência estruturalista, e de (não)comunicação (*Sigma* e poemas contemporâneos). Acresce na sua obra a importância da Teoria de Informação, ramo da teoria da probabilidade e da matemática estatística, que lhe foi fornecendo inspiração, principalmente sobre os modos de comunicação e transmissão de dados, a criptografia e a codificação. A imagem converte-se num dispositivo de correspondências sistémicas, as composições literário-visuais vão do unidimensional ao bidimensional e ao multidimensional. A vertente exploratória torna-se futuroológica.

A aparente mecanização da linguagem só destapa aqui e ali o véu de uma literatura do espírito que a poeta-ficcionista sempre praticou e à qual associou considerações e cálculos probabilísticos<sup>3</sup> (Laplace 1840), a com-

---

<sup>3</sup> Do latim *probare*, provar, testar.



binatória, que estuda colecções finitas de objectos, ou a teoria axiomática. O conceito de entropia<sup>4</sup>, interpretado com recurso à analogia, e veiculado pelos estudiosos da Teoria da Informação, tornou-se, por outro lado, extremamente relevante na obra de Hatherly, ou seja a ideia segundo a qual, na transformação das mensagens, como na transformação da energia, acontece sempre uma degradação. A informação infinita é impossível e impensável. Intolerável. Esse é o fundamento da síntese-rigor na obra de Ana Hatherly, que procura a justa medida, um centro. Isto é: se fornecermos informação errada a uma máquina, um autómato, um robot, estes processam-na mal e tornam-se perigosos na medida em que podem gerar o caos, algo aplicável à máquina-empresa-mundo, que tantas vezes despoja tudo e todos de tudo à velocidade da luz (Lévy 1987). Leia-se a Tisana 39, escrita na década de 60, na sua elaboração irónica e profética da sociedade contemporânea. Por lixo entenda-se TUDO:

Tendo a gerência de um grande hotel resolvido mecanizar os seus serviços de limpeza adquire para esse efeito um robot cinzento estreito e funcional. O robot limpa admiravelmente. Despoja as pessoas de tudo o que trazem na mão ou sobre o corpo. Como as pessoas deixam de frequentar o hotel o robot limpa o hotel de toda a mobília e de todos os objectos que nele se encontram acumulados. Quando não restam mais objectos para limpar o robot que se chamava ANONA-UÁ erra pelos corredores raspando as paredes para libertar o hotel de todo o lixo.  
(Hatherly 2006: 41)

As repetidas transmutações da matéria adoptam, no percurso da autora de *O Cisne intacto*, a forma de sucessivas OPERAÇÕES anatómicas das palavras – do corpo-texto –, como nas variações de LEONORANA.

---

<sup>4</sup> Shannon, Wiener e Brillouin compararam as perdas de informação ocorridas na transmissão de mensagens, por intervenção do acaso, à degradação de energia exposta segundo princípios da termodinâmica.

Detergência de *detergir*, refere a poeta, em *Um Calculador de improbabilidades* (Hatherly 2001: 18), querendo significar *mudança-lavagem* na obra e na sociedade; na sociedade por meio da obra. O conceito de imagem, tecido referencial, não existe apenas enquanto entidade isolada, mas como inscrição numa rede de relações. Não importa o que a arte faz, mas como penetra no mundo da cultura, para isso é preciso *making it work* (Goodman 1996: 55).

Com e depois de Turing (1912-1954), assistia-se no tempo do Experimentalismo ao debate sobre a possibilidade de existência de uma máquina pensante, apoiada por uns e negada por outros, hesitantes entre o progresso e uma descida aos infernos. A verdade é que hoje algoritmos se entrelaçam com redes de neurónios artificiais, os ciborgues da ficção científica passaram a compensar a deficiência física a exemplo dos implantes na cóclea ou magnéticos. O próprio ser humano pode definir-se como ciborgue, pois integra na sua organicidade dispositivos como os *pacemakers*. A possibilidade de existência de uma “máquina universo” avisa-nos, por outro lado, por meio de uma rede cerrada de computadores conectados, para o perigo de uma sociedade sobrevigiada, com meios de controlo cada vez menos subtis. Deleuze alerta-nos para ela em vários escritos: “Nem o Estado dispõe de meios políticos, institucionais ou financeiros que permitam travar os contragolpes sociais desta grande “máquina abstracta” (Deleuze 1996: 175).

A literatura não a deixou de parte e chamou-lhe, pela mão de Orwell, *Big Brother. Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), filmado por François Truffaut (1966), vem à memória, o *melhor dos mundos* que Huxley nos legou; Yevgeny Zamyatin deixou em *Nós*, romance satírico e distópico da década de 20, as impressões de um cientista sobre a sociedade opressora. E assim perduramos com uma visão estereotipada do mundo, presos a próteses técnicas com efeitos tão positivos quanto perversos. O *smartphone* prolonga a mão, é memória-fora, e a ficção aproveita a linguagem dos telemóveis ou a correspondência electrónica, algo já realizado de forma semelhante por Ana Hatherly, mas de modo complexamente erudito, no período experimental.

### *LA FÉE ÉLECTRICITÉ*

Consciente de que a mecânica clássica pertence à memória, de que as máquinas da musculatura humana e da tracção animal foram ficando para trás nas sociedades mais avançadas (e com elas um determinado tipo de ruído hoje substituído por outros), de que a evolução trouxe desemprego em massa, acelerando a produção industrial, a poeta opõe a cadência infernal dos novos tempos à solidão. *La Fée électricité* cedo antecipa o futuro, sabe, antes de testemunhar certos avanços da técnica, que a identidade não se resume um *tablet* ou a uma *nuvem*, formas enviesadas de extensão corpórea. Do mesmo modo que fascinaram os futuristas, os inventos-máquina atraem-na na arte – relembre-se Léger –, como na ciência, num jogo de espelhos integrados na materialidade dos signos.

Só que hoje se vive dentro da máquina a partir de um narcisismo *selfie*, as refeições fazem-se com *fantasmasphones* à mesa e o amor passou a ser a três, contando com o telemóvel. Mundos admiráveis encenam-se ao pôr-do-sol no *facebook*, os livros-blogue são, antes de chegarem ao papel, sem cheiro, a velha materialidade quotidiana fere-nos de um modo menos directo, mas automatiza-uniformiza o ser humano. Acelera-se, mas afastando o embate emocional corpo-a-corpo. A inteligência artificial, de magnificência neónica, aparta-se da intimidade recôndita num alargamento do poder de numerar, que perde a dimensão simbólica. Do número ao carácter alfabético, à imagem pixelizada e ao som electrónico. Nenhum silêncio, quase nenhum. A concepção de tempo sobrepõe-se – um sms chega quase em simultâneo a emissor e receptor –, enquanto a Wikipédia toma as vestes do saber enciclopédico. A escolha faz-se entre o conforto e a barbárie, a comunidade e a solidão virtual, o apagamento e a velocidade incalculada. A cultura progressiva leva ao isolamento; são tantas as aplicações de telemóvel e os modos de comunicação *online* que a presença no usufruto do relacionamento humano passa a ser a excepção à regra.

A máquina-ferramenta vestia-se, porém, prematuramente, de corpo-máquina, em “Eros Frenético”, de Ana Hatherly, poema que dá título ao livro de 1968 (Hatherly 1968: 48-52). Usando uma imagística singular – em sua geometria codificadora da linguagem e respectivos fluxos energéticos –, a poeta descreve, de modo implacável e alucinante, o corpo em solidão amorosa como se este “fosse uma máquina sofredora” (Hatherly 2004:160). O vocabulário,

inusitado, vale-se, por outro lado, da nomenclatura científica, da anatomia à química e à astrofísica, como se pode ler num excerto do texto:

Suas bocas caladas exalavam o cheiro acre do  
combustível muito quieto aguardando as próximas  
violentas combustões.  
(Hatherly 1968: 48)

O inter-relacionamento entre dois seres é abordado no poema a partir da metáfora da combustão – processo de obtenção de energia, no qual as palavras se integram –, por meio da qual se formam diversos produtos resultantes da combinação de átomos dos reagentes. Na queima em ar de hidrocarbonetos (por exemplo, gasolina ou diesel), criam-se centenas de compostos, entre os quais o  $H^2O$ , a fórmula molecular da água (com 89 designações no *Dictionnaire Myto-Hermétique*, de A.-J. Pernety<sup>5</sup>), símbolo cosmogónico, elemento que figurará no título de um poema fulcral da autora, *O POETA ROBOT H2*. Hatherly dá a conhecer que os princípios da Arquitectura, da Física (a Dinâmica, como ramo da Mecânica) e da Química regem a estrutura do corpo humano e fá-lo de forma oblíqua, por vezes microscópica, no desenho e na escrita. Relembre-se o texto “Aperto a tua mão até os ossos doerem” (Hatherly 1968: 20-21), em que o animal dorido (outro *leimotiv* da obra), a quem se aperta a mão, é um Cristo martirizado, autoabsorvido, para quem *o tremor de um cílio é já demasiado* e a *carícia na anca muito branca* se torna *parábola nas mãos trémulas* (*ib.*).

Com Espinosa (Espinosa 1955), a escritora identifica, por outro lado, a Natureza e Deus com a ordem geométrica [necessária] do mundo, escolhendo o léxico da máquina para falar de outra coisa, algo diverso do que os olhos lêem na aparência. Se, por outro lado, podemos dizer que a linguagem verbal não existe sem o humano, ela descreve-se pela linguística das articulações que se transpõem para um computador, mas este não é nem O, nem UM criador, não se mostrando capaz de tomar uma decisão não racional. O *lap-top* não pensa,

---

<sup>5</sup> Consultar bibliografia.

não sente, não tem emoções, algo que Ana Hatherly aborda de modo contrastante em “Glória”, de *Eros Frenético*, livro que guarda tonalidades de *O Mestre*.

Neste texto, a autora usa expedientes cinematográficos – não tão obviamente como em “O Pastor em Imagens. Um Poema em Cinema” (Hatherly 2001: 166-168) –, estruturando o discurso em vários planos, o da máquina e o da mística, o do lirismo e de uma crueza metálica. Um simples “olá” torna-se numa palavra demasiado longa para uma existência tão cruel, povoada de tarefas difíceis. O ser sente que é infinitamente alheio a toda a perfeição. O desaparecimento (mais que o fim) surge como tema central na obra hatherlyana, bem como a conjugação entre uma aparente frieza da linguagem e a sua dimensão sublime, que glosa a tradição, absorvendo-a, subvertendo-a, desconstruindo-a, quase a destruindo. Aproximação e distanciamento são recursos poéticos característicos em Ana Hatherly: escalada e queda ajudam à hiperbolização do real, a poesia é a do sujeito objectivado para que se obtenha maior subjectivização.

Neste excerto de “Glória”, a ideia de ameaça e de retirada (para perseguir *Glória*, a sublimação, a separação entre matéria e espírito, a evocação) dominam a página. A maquinização do Eu torna-se centro elocutório de forma tão violenta que o sujeito se metamorfoseia em mercadoria, insusceptível de ser amada:

[...] Dizendo um para o outro de nós  
somos dotados de um maquinismo razoável  
trouxeram-nos para aqui para realizarmos as tarefas  
difíceis  
Às vezes é preciso retirar  
Perseguindo Glória.  
Ah chora  
Chora por mim agora  
Se eu morrer não sei quem por mim chora.  
Se eu morresse agora amanhã de manhã aparecia no  
jornal um anúncio assim  
MÁQUINA DE ESCREVER  
VENDE-SE  
(Hatherly 1968: 44-47)

O texto, tragicômico, redigido em telas alternas, com significações contrastantes, encena, em curto-circuito rítmico, a imperfeição do humano, a incomunicabilidade instalada na intersubjectividade, o poder nenhum da máquina perante o divino, assumindo uma plasticidade secreta. Glória, fenómeno óptico observado em voo devido ao tunelamento da luz, é também o nome da fêmea que luta com o macho imposto, “o que nós julgávamos ser um macho” (*ib.*: 44) e preside a uma jaculatória contemporânea, usando vestígios dos neumas, elementos básicos do sistema de notação musical antes da invenção da notação de pautas de cinco linhas. O poema está recheado de *virgas* e *tractulus* invisíveis. Há nele sinais de mínimas alterações rítmicas, melódicas, assinaladas com letras que poderiam estar separadas e não estão como “A-h”, “(O-l)-á”, “G (ló-ria)” ou “No-me”, de onde se forma, entre outras, a palavra GOLEM, a subdividir noutras *ad infinitum*. O que não se vê na página traça, por outro lado, triângulos, representantes da tríada sagrada, equilíbrio das forças divinas.

O maquinismo, em *Eros Frenético*, centrado nas transições do amor (humano e o divino, protagonizado pelo jardim-horto de “E Mesmo o Jardim está em tua Coxa” (*ib.*: 15-17), anunciava já um mundo oscilante entre o tiquetaque do relógio antigo e o ritmo silencioso dos relógios digitais dos *tablets*. Foi a máquina, depois da orientação pela alternância entre o dia e a noite, a introduzir o tempo no universo quase intemporal dos pré-humanos. A coisa fabricada não anula, porém, a transcendência e o impulso da alma, tal como Ficino ou Pico della Mirandola os traçaram num permanente devir. A máquina também ajuda o homem a perseguir a emoção e coloca-o perante a questão da eternidade. Recorde-se como Proust se deslumbra perante a chegada do aparelho telefónico, assinalando, de modo poético, os seus efeitos na vida pessoal:

C'est lui, c'est sa voix qui nos parle, qui est là. Mais comme elle est loin!  
Que de fois je n'ai pu écouter sans angoisse, comme si devant de cette  
impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix  
était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il a de décevant dans  
l'apparence du rapprochement le plus doux.  
(Proust 1998: 126)

Dante prevenira-nos, porém, no primeiro canto do *Paraíso*, diante Beatriz resplandecendo como um outro sol, quanto à vertigem de tudo querer, de tudo alcançar, sobretudo além da condição humana: “Transumanar (ultrapassar a condição humana)<sup>6</sup>, o sentido que observa / por palavras se exclui; o exemplo baste / a quem a graça experiência reserva” (Moura 1995: 599). *Trasumanar* comporta um movimento transformador, o da tentativa de o ser humano se aproximar do divino. Esta dinâmica afasta-se da futurologia do movimento transumanista na sua concepção voluntarista de um indivíduo quase-deus, construído sob a forma de avatares numéricos, fundado na convergência das nanotecnologias, da biologia, da informática e das ciências cognitivas. Os dispositivos de comunicação organizam-nos, nunca deixando de ser fora-corpo, são ferramentas úteis do desenvolvimento e (ou) instrumentos do anódino.

Na obra, nem sempre experimentalista, mas ininterruptamente experimental de Ana Hatherly, a linguagem de programação empregada, por exemplo, em *O POETA ROBOT H2* (Hatherly 2011: 58-60), é utilizada, convertida, ou traduzida, em código-máquina, algo que abarca, por analogia, as dez sefirot que contêm algo de mecânico. A dança das abelhas em *O Mestre* (Hatherly 1963: 132) remete, por outro lado, o leitor para os *Parzufim*, rostos da divindade (de Luria), associando-os à morte<sup>7</sup>, ou para as ligações em favos de mel, representadas por Knorr von Rosenroth (Rosenroth 1677-8), que nada mais são do que reestruturas do diagrama da árvore sefirótica. Observado microscopicamente, assemelha-se ao motor de um carro (Ezequiel 1,4, 28). As rodas representam a história humana como um todo harmonioso, dirigida por uma mão infinita – a mão de Deus.

Neste prosopoeia de *Sigma* (1965), uma mensagem escrita num telegrama ordena ao *homo sapiens*, indivíduo em trânsito, para construir, numa oficina situada numa cave, um robot que evitaria que ele mais nada fizesse. A descrição

---

<sup>6</sup> Ir além do humano é algo que não se pode dar a conhecer com palavras. Que baste o exemplo de Glauco: “Trasumanar significar *per verba / non si poria; però l'esempio basti a cui esperienza grazia serba*” (Moura 1995: 598-599).

<sup>7</sup> Mais do que a morte, o desaparecimento é um conceito central na obra de Ana Hatherly.

que a autora faz do indivíduo é classificatória, a de um corpo em evolução antropológica e em observação científica. Estamos perante um organismo biológico, sem idealização – o “exemplar [é] taxinómico” de “prognatismo consideravelmente atenuado” (Hatherly 2011: 59) –, mas sobrecarregado de bagagem. No poema subvertem-se as coordenadas do Renascimento, que estimulou uma nova separação entre o Corpo e o Ser, cujo conceito viria a ser formulado por Descartes. Ana Hatherly não alude aqui a uma geometria pedagógica, como a de Dürer perante os arquétipos bíblicos de Adão e Eva, mas dá-os a ver de outra forma. O homem enquanto medida de todas as coisas é reduzido aos seus próprios limites. Leonardo da Vinci, que nos legou um *corpus* magnífico de desenhos anatómicos, ao traçar os primeiros esboços de uma máquina voadora, antecipava a história moderna, algo que este texto reformula em forma de anúncio de uma revolução tecnológica que compromete escola, códigos de trabalho, a livre escolha. Marginalizá-la seria, porém, deixar o ser humano na borda da sociedade.

No poema, o homem carrega não uma bagagem comum, mas em dobradiça (que faz mover a porta, mecanismo de passagem). Não vai na mão e entra em processo de eliminação gradual (a morte aproxima-se). A cruz deste ser mais robot do que o robot é um *dépliant*, uma brochura, tal como a descreve a autora: “Ele viajava com uma bagagem em dobradiça, um *dépliant*, que além de ser o seu *baedeker* [guia de viagem neste caso do peregrino], o seu *vademecum*, o seu instrutor e piloto [remissão para *Piloto do Céu*], era também a sua despensa, o seu alforge, o seu *picnic basket*. E o seu leque” (*ib.*: 58). A inclinação da figura permite que o ângulo de incidência fique exactamente igual ao ângulo de reflexão. Se nos detivermos num dos momentos mais líricos do texto, vemos que o robot passa a imitar, com eficiência poética, as emoções do ser humano. Observe-se como, de forma manipulatória (promessa/desejo), se estabelece também uma relação de dependência, uma dialéctica senhor/escravo:

Daqui bem diante não precisarás de fazer mais nada. Eu trabalharei por ti.  
Colocar-me-ás no promontório mais a sul e enquanto tu dormires deitado  
na areia eu trabalharei. À passagem de uma nuvem cerrarei a pálpebra e



verterei uma lágrima para dentro. À passagem de um pássaro criarei o riso e quando o mar avançar mais alteroso estremecerei. Quando o vento soprar começarei cantando e ao sol poente criarei a dança propiciatória da noite. Ficarei ébrio com o cheiro do pólen, um perfume do mar pigmentará meus sobressaltos e a cada pancada do teu coração criarei um nome e com tudo isso farei um poema.

(Hatherly 2001: 58-60)

Considerado pela autora uma poetização do tema da robótica e da inteligência artificial, o texto insere-se igualmente na linha da literatura cabalística de Ana Hatherly. Nele, a criatura humana sente cada vez menos e é substituída pelo robot até se perceber que as emoções são experiências humanas: “O homem recuava. O mar adormecendo o dia poetava e o Robot avançava. / O mar” (*ib.*: 60). Só que o robot é, por outro lado – e em aparente contradição com a faceta crítica do discurso –, um golem, criatura fabricada de modo *artificial* e, que, de modo mágico, combina os Nomes Divinos. O golem, independente da astrologia no judaísmo, figura apenas uma vez na Bíblia (Sl. 139, 16), e aí se recolhe o seu sentido talmúdico, relacionado com algo de imperfeito, de inacabado, matéria sem forma, que só a arte ou a mística, ligadas a experiências extáticas, esculpem. A verdade é que somos ferramentas e máquinas, matéria moldável. Que diferença há, então, senão a da Ética, entre o sujeito e o instrumento técnico? Protagonizamos uma história de artifícios com os nossos músculos exteriorizados, as nossas próteses técnicas, a nossa improbabilidade humana, imagens de uma imagem idealizada ou deturpada, interdita, a de Deus.

Nada de muito diferente do ser humano este (*O*) *POETA ROBOT H2*. Leia-se H2 como AGADOIS ou HACHEDEUX, tradução fonética, referida a título de exemplo, em português e em francês. Leia-se 2 como número da dualidade (matéria/espírito, bem e mal, etc.), tal como Pitágoras o definiu. E não significa *HACHE* martelo (que imita o punho), símbolo da ferramenta que antecedeu a máquina, ambos pertencentes a mundos intermediários entre o ser humano e a Natureza? Combinando as letras do título do poema (atendendo ao som), encontramos de novo o número OITO (ACHT em ale-

mão, EIGHT em inglês, OTO em latim<sup>8</sup>, central na organização do alfabeto estrutural criado por Ana Hatherly em *Mapas da imaginação e da memória* (Hatherly 1973)<sup>9</sup>. Oito, bem conhecido dos construtores de catedrais, é o número da ressurreição (CHRISTUS), do infinito, do equilíbrio cósmico anunciador de uma nova era ( $5+3=8$ ), o que nos conduz à estrela de oito pontas (octagrama), aos oito caminhos da via de Buda ou às oito miríades de Kami. Outras leituras haverá, porém irreveláveis, para o título do texto.

### ESPELHO PERFEITO

Por isso, em *O POETA ROBOT H2*, a ideia do espelho enquanto espelho de Deus (Arabí 1997: 66), lugar de manifestação do seu segredo, é central, temática cara tanto a Platão como a Plotino, bem como à filosofia e mística muçulmanas, inspiradas no neoplatonismo. Como nos quer dizer Ana Hatherly, antes de jogar com a imagem do prisma, o espelho não tem como única função reflectir uma imagem: sendo um espelho *perfeito*, a alma participa dele e transforma-se, “forma-se no infinito” (Hatherly 2011: 59). A analogia água-espelho remete-nos, por outro lado, para o *mar* obsessivo, com o qual encerra o texto, simbolizando o *polimento* pela ascese:

Todos os dias me deitarás contigo e segundo o desenho dos teus sonhos eu renovarei as minhas células. De manhã me levarás até ao promontório onde eu estarei historicamente em frémite até que a noite [a morte] nos reúna. Ouviu isto o homem e achou que estava bem.  
(Hatherly 2001: 60)

<sup>8</sup> “escrevo com sete línguas como quem atira / contra um alvo”, “Litoteana”, *Poemas de Eros frenético e contemporâneos* (Hatherly 2011: 147-156).

<sup>9</sup> Ler de Ana Marques Gastão, Ana plurinímica: [http://www.acad-ciencias.pt/document-uploads/4900851\\_ana-marques-gastao-ana-plurinimica.pdf](http://www.acad-ciencias.pt/document-uploads/4900851_ana-marques-gastao-ana-plurinimica.pdf) (consultado a 1/9/2016). Refira-se, no entanto, em síntese, que o valor de YHVH (yod-hé-vav-hé), o TETRAGRAMATON (O Nome de Deus), do ponto de vista da gematria, é igual a 26. Adicionando  $2+6$ , obtemos 8. São 26 gerações a separar Moisés de Adão. O livro IV do Génesis, que começa pela palavra Adão e termina com o tetragrama sagrado, inclui 26 versículos:  $2+6=8$ .

Talvez seja o momento de regressar à epígrafe de Gombrowicz que nos diz que o homem deseja-se Deus, mas jamais conseguirá a perfeição. Pretende a juventude eterna, mas a juventude é imperfeita. Se alguma sabedoria se adquire vem com a experiência que o faz correr para o desaparecimento, para o futuro. E qual? Talvez por isso se extasie com a possibilidade de construção de seres vivos, algo difundido nas tradições mágicas e por tantos escritores como Mary Shelley. De algum modo, *O POETA ROBOT H2* segue o rumo das primeiras 39 tisanas, que encenam, segundo a autora, a marcha da criança até ao robot. O caminho é genesiaco, mas num sentido oposto, invertido. O “daqui em diante não precisarás de fazer mais nada” do poema (Hatherly 2001: 59) nasce em contraposição à forma como a origem do trabalho é descrita no Livro de Génesis: “No suor do teu rosto comerás o teu pão até que te tornes terra; porque dela foste tomado” (Génesis 3: 19). E mais adiante: “Ouviu isto o homem e achou que estava bem” (*ib.*: 60), como Deus: Leia-se em contraponto: “E viu Deus tudo quanto tinha feito, e eis que era muito bom; e foi a tarde e a manhã, o dia sexto” (Génesis 1: 31).

Estamos diante de uma dialéctica das rotações (como as de um motor), paralela à de Yeats, como se do lado da lua só vissemos metade, e perante uma poética apocalíptica. Ana Hatherly faz coexistir presente, passado e futuro num vórtice: quando uma espiral termina, outra começa, transformando a *waste land* numa revelação. Os seus textos encobrem um mistério, são feitos de vagas alusões, de enigmas, apólogos, fábulas, parábolas e alegorias. Os jogos de palavras são, na verdade, ocultações do discurso cifrado sobre o que não pode ser dito, mas age, intervém, transforma a realidade. Explica-nos Frank Kermode que “a crise é uma forma de cada um pensar o seu próprio momento, não é inerente ao próprio momento. A transição, como outras fases apocalípticas, é, para repetir a frase de Focillon, uma “agonia intemporal” (Kermode 1997: 104)”. Esta comporta ameaça e promessa, o final sem fim de Derrida.

Da migalhinha que escorre pelo olho do homem (e nos remete para a parábola da mulher cananeia, Mateus 15, 21-28) à abordagem do prisma enquanto elemento óptico que refracta a luz, a do infinito, e à visualização, por analogia, do prisma pentagonal (um poliedro) enquanto representação esquemática de uma planta de uma catedral, o texto decorre fluido e desconcertante,

estruturalmente descontínuo. O *telegrama que se entrega*: “SE QUISESERES SER FELIZ USA O ROBOT” (Hatherly 2011: 59), é, de modo subliminar, um Cristo interno, o do *artista* que caminha durante muito tempo, erra pelas vias falsas, e vê finalmente escorrer água a seus pés – o mar que encerra o poema, mar de vidro semelhante ao cristal, de João (Apocalipse 4, 6-7).

O poema não deixa de ser um roteiro sobre a obediência e a rebelião, trajecto geometrizado de um trilho interior e seus corredores escondidos. São fortes os músculos que partilham o esforço da construção, o homem leva-a nos braços. O robot de Ana Hatherly cumpre, afinal, de modo contemporâneo, a tradição antropomórfica da potência divina, que os textos sagrados e Homero nos legaram, oferecendo a terra e a arte como lugares de exploração. O robot representa um mito metálico, um outro conto de fadas, alma falante num corpo só, revelando-nos que sem alma não há criação, nem bem-aventurança, algo encenado pelo mar, assombroso. Para isso, há que ver-em, ver-dentro, imaginar-ver. Esse dir-se-ia o mérito da arte, a capacidade de cultivar a simulação e de a transformar até ao infinito. O futuro consiste nisso, em saber que toda imagem é ficção. Ficção sobre o aqui e o além – *faire semblant*.

## BIBLIOGRAFIA

- Arabí, Idn (1997). *Le livre des chatons des sagesse*s. Trad., notas e comentários de Charles-André Gilis. Vol 1. Paris: Les Éditions Al-Bouraq.
- Bergson, Henri (2013). *L'évolution créatrice*. Ed. crit. Frédéric Worms. Pref., notas Arnaud François. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bloch, Ernst (1976). *Le Principe espérance*, 3 vols. Trad. F. Wuilmart. Paris: Gallimard.
- Boyle, Robert (1683). *Memoirs for the Natural History of Human Blood, Especially the Spirit of that Liquor*. London: Samuel Smith.
- Burckhardt, Jacob (s/d). *A Civilização da Renascença italiana*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença [1.ª ed. 1860].
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Espinosa (1955). *Pensées méthapysiques. Oeuvres complètes*. Trad., intr. Roland Caillois, Madeleine Francès, Robert Misrahi. Paris: Gallimard, Pléiade, [1663].

- Gehlen, Arnold (1960). *A Alma na era da técnica. Problemas de Psicologia Social na sociedade industrializada*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil.
- Goodman, Nelson (1996). *L'Art en théorie et en action*. Trad. J.-P. Cometti; Roger Pouivet. Paris: Éditions de l'éclat.
- Gusdorf, Georges (1960). *Introduction aux Sciences Humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*. Strasbourg: Publications de la Faculté des Lettres.
- Harvey, William (1628). *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*. Francofurti: Sumptibus Guilielmi Fitzeri.
- Hatherly, Ana (1963). *O Mestre*. Lisboa: Arcádia.
- Hatherly, Ana (1968). *Eros frenético*. Lisboa: Moraes Editora.
- Hatherly, Ana (1973). *Mapas da imaginação e da memória*. Lisboa: Moraes Editores.
- Hatherly, Ana (2001). *Um Calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera.
- Hatherly, Ana (2004). *Interfaces do olhar. Uma Antologia crítica. Uma Antologia poética*. Lisboa: Roma Editora.
- Hatherly, Ana (2005). *Fibrilações*. Trad. para castelhano de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Quimera.
- Hatherly, Ana (2006). *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera.
- Kabbala Denudata, seu, Doctrina Hebraeorum transcendentalis et metaphysica atque theologica* (1677-8-1684). Ed. Christian Knorr von Rosenroth. Sulzbach. Frankfurt: J. D. Zunner, 2 vols.
- Kermode, Frank (1997). *A Sensibilidade apocalíptica*. Trad. de Melo Furtado. Pref. de José Augusto Mourão. Lisboa: Século XXI.
- Laplace, Pierre-Simon (1840). *Essai philosophique sur les probabilités*. Paris: Bachelier.
- Lévy, Pierre (1987). *La Machine univers*. Paris: La Découverte.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Pon.
- Moura, Vasco Graça (1995). *A Divina comédia de Dante Alighieri*. Venda Nova: Bertrand.
- Pernety, A.-J. (1980). *Dictionnaire Mytho-Hermétique (1758)*. Milano: Archè.
- Proust, Marcel (1998). *Le côté de Guermantes*. Paris: Folio Gallimard.
- Vattimo, Gianni (1991). *A sociedade transparente*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rev. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Wunenburger, Jean-Jacques. (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris: Jean-Pierre Delarge.