

## TRADUÇÃO

## DE IMAGENS TÉCNICAS, JOGOS E INFORMAÇÕES.

A poesia digital à luz do pensamento de Vilém Flusser<sup>65</sup>Claudia Kozak<sup>66</sup>

Tradução: Helena Maria Cecilia Navarrete

**Resumo**

Este ensaio propõe investigar o grau de realização da “imaginação futurizante” proposta por Vilém Flusser sobre o futuro da escrita, em relação às manifestações atuais da poesia digital, a partir da análise de obras de poetas/programadores latino-americanos como Eugenio Tisselli e Milton Läufer. Ler a poesia digital contemporânea à luz do pensamento de Flusser nos permite abrir a possibilidade de uma leitura crítica mesmo em tempos pós-alfabéticos que - segundo Flusser - geralmente invalidam a própria leitura crítica.

**Palavras-chave:** Escrita; Imagens técnicas; Informação; Jogo; Poesia digital.

**Resumen**

El presente ensayo se propone indagar el grado de realización de la “imaginación futurizante” planteada por Vilém Flusser respecto del futuro de la escritura, en relación con las manifestaciones actuales de la poesía digital, a partir del análisis de obras de poetas/programadores latinoamericanos como Eugenio Tisselli y Milton Läufer. Leer la poesía digital contemporánea a la luz del pensamiento de Flusser nos permite abrir la posibilidad de una lectura crítica incluso en tiempos post-alfabéticos que –sostiene Flusser– invalidan por lo general la lectura crítica misma.

**Palabras clave:** Escritura; Imágenes técnicas; Información; Juego; Poesía digital.

A poesia, ao contrário da imitação, tomará caminhos até agora inimagináveis, especificamente os caminhos que se abrem graças à introdução de aparelhos e aos seus respectivos novos códigos. As imagens se desligarão de suas funções imitativa e mimética e vão se tornar poéticas, criadoras. Esse poder poético já está claramente evidente, por exemplo, em filmes, vídeos e imagens sintéticas. [...] Os aparelhos não podem, pois, brincar com a língua tanto quanto com as imagens e os tons musicais? Não pode, pois, haver, além de imagens e músicas eletrônicas, poesia eletrônica? É possível pensar programas que movimentem os aparelhos para uma modulação linguística automática a superar de longe, em termos de força poética, as modulações alfabéticas. (Flusser, 2010, p. 85)

---

<sup>65</sup> Uma primeira versão deste texto foi apresentada nas “Primeiras Jornadas Flusserianas: Natureza, Cultura, Lixo. Flusser e além...”, em Córdoba, Argentina, nos dias 27 e 28 de março de 2019.

<sup>66</sup> Doutora em Letras. Membro do Conselho Nacional Argentino de Pesquisas Científicas e Tecnológicas (Conicet). Professora dos departamentos de Literatura e Estudos da Comunicação da Universidade de Buenos Aires. E-mail: [ckozak@filo.uba.ar](mailto:ckozak@filo.uba.ar).



As palavras que tomo como epígrafe foram publicadas por Vilém Flusser em 1987. Em algum sentido, naquele momento, as perguntas que se fazia o autor sobre a possibilidade de uma nova poesia eletrônica já contavam, pelo menos em parte, com algumas respostas. E, como desenvolverei a seguir, devido às suas vinculações com outros pensadores que lhe foram contemporâneos, provavelmente ele sabia disso. Apenas porque essas respostas eram pouco visíveis para a sociedade em geral, então Flusser parecia ter se imposto a tarefa de escrever abertamente sobre o que já estava acontecendo em uma sociedade que, no entanto, não tinha as lentes de leitura adequadas para perceber.

De fato, o livro do qual tomo a epígrafe é dedicado a Abraham Moles, a quem Flusser nomeia ali como “inventor e pesquisador da pós-escrita” (p. 5). Moles havia publicado há bastante tempo, entre outros, seus livros *Théorie de l'information et perception esthétique* (1958) e *Art et ordinateur* (1971). Em termos gerais, poderia se dizer que Flusser estava, assim, em sintonia com seu contemporâneo Moles - ambos viveram quase nos mesmos anos: nasceram em 1920 e morreram um em 1991 e outro em 1992 -, embora essa sintonia deva ser pensada mais como *diálogo criativo*, pois não necessariamente implicou dizer o mesmo, mas *criar dialogicamente*, algo que, em muitas ocasiões, Flusser dá como definição mesma da comunicação humana. Rodrigo Maltez Novaes, tradutor da edição em inglês do livro *Pos-história* - originalmente publicado no Brasil em 1983 -, faz referência a uma carta enviada por Flusser em 1980 a seu amigo Milton Vargas, a partir da qual sabemos também que, em um capítulo desse livro, intitulado justamente “Nossa comunicação”, Flusser tinha “dialogado” com Moles, embora sem nomeá-lo (“*Translator's Introduction*”, XII). Teoria da informação, comunicação e arte são, de fato, temas caros a ambos os pensadores.

É pertinente acrescentar que, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, Moles esteve vinculado a Max Bense, com quem colaborou na elaboração de uma “estética informacional”. Assim, por exemplo, o primeiro número monográfico da revista croata *Bit International*, de 1968, intitulado *The Theory of Information and the New Aesthetics*, teve ambos como editores convidados. E, no que diz respeito ao objeto do meu ensaio - a poesia digital - com Bense também colaborou Theo Lutz, autor de “Texto estocástico”, um dos primeiros experimentos conhecidos de poesia digital, feito público



por seu autor em 1959 na revista *Augenblick. Aesthetica, Philosophica, Polemica*, dirigida por Bense.

Assim, embora além dos breves desenvolvimentos que aparecem principalmente no capítulo “Poesia” de *A escrita. Há futuro para a escrita?*, Flusser talvez não tenha publicado - até onde sei - desenvolvimentos mais extensos sobre poesia eletrônica, certamente ele sabia algo sobre ela, o que lhe servia como gatilho imaginativo para sua particular escrita ensaística “futurizante” sobre as possíveis derivas da escrita.

Relacionado a tudo isso, este texto tem um duplo objetivo. Por um lado, dar conta desse diálogo criativo que permite a Flusser tomar como ponto de partida questões previamente tratadas por Bense e Moles, mas também se tornar outra coisa - por isso é diálogo e é criativo. E, por outro lado, indagar também de maneira dialógica o grau de realização de sua imaginação em relação ao futuro da escrita, em relação às manifestações atuais da poesia digital a partir da análise de obras de poetas/programadores latino-americanos como Eugenio Tisselli e Milton Läuffer.

Minha hipótese é de que a particular escrita ensaística de Flusser, concebida como diálogo criativo, que constantemente vai tensionando o arco de suas próprias argumentações, distancia produtivamente o pensamento de Flusser em relação à *estética informacional* de Bense e Moles, embora esteja próximo de muitas de suas proposições - como, por exemplo, a interpretação que todos eles fazem da teoria cibernética da informação cruzada com a Segunda Lei da Termodinâmica e que concebe a noção de informação como situação pouco provável e *negentrópica*<sup>67</sup>. Essa distância

---

<sup>67</sup> Cito uma referência sobre este tema que desenvolvi na minha introdução à tradução para o espanhol do livro de Flusser *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*: “Como lo desarrolla varias veces en el libro, información significa ‘situación poco probable’. Parece que a fonte fundamental que Flusser utiliza como base teórica é a teoria matemática da informação, formulada por Claude Shannon, e a cibernética tal como desenvolvida por Norbert Wiener. Nesse sentido, toda informação é definida em termos do par probabilidade/improbabilidade: em um dado código, por exemplo, todo signo que ocorra ‘inesperadamente’ carrega muito mais informação do que aquele altamente previsível ou provável (...) Flusser adota de Wiener o entrelaçamento do conceito de informação com o de entropia, que este havia tirado da termodinâmica: se a entropia é a tendência do universo à morte pela distribuição cada vez mais uniforme de suas partículas, também o é para a desinformação. Distribuição uniforme, com uma única forma em que não se pode reconhecer algum tipo de organização, significa assim ‘sem forma’, e os seres humanos (e os artificiais criados pelos humanos) resistem a essa tendência entrópica, por serem seres com um alto grau de organização, o que permite, precisamente, que sejam informativos. Dessa forma, o provável é sem dúvida a morte térmica. O universo se dirige a ela, mas ‘o homem - sustenta Flusser - é um ser comprometido contra a estúpida tendência do universo a se desinformar’, e por isso, diminui a tendência universal à entropia” (p. 18-19). Mais referências sobre como Wiener cruzou a teoria



lhe permite evitar, com maior ou menor sucesso em alguns casos, certa utopia positiva acrítica que pode ser deduzida de alguns textos da última etapa do autor.

Isso é observado em textos como *O universo das imagens técnicas e A escrita*, nos quais ocorre esse desconcertante vaivém flusseriano entre duas tendências opostas - uma positiva, outra negativa - nas futurações em relação às imagens técnicas e à sociedade informacional, embora em momentos, e, ao contrário de textos anteriores do autor, a tendência positiva pareça ganhar o jogo. Nas palavras do próprio Flusser, que é consciente da ambivalência de seu discurso, essas tendências indicam tanto “em direção à sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores de imagens e dos funcionários das imagens; [como] em direção à sociedade telemática dialógica dos criadores de imagens e dos colecionadores de imagens” (Flusser, 2015, p. 26). O desconcerto decorre da presença das duas tendências como duas faces de uma mesma moeda, apesar de que, em princípio, de acordo com o desenvolvimento do autor, as imagens técnicas, por serem *informação*, implicariam a *criação de situações pouco prováveis e, portanto, verdadeiramente novas e criativas*. De fato, é esse vaivém nem sempre resolvido com argumentações convincentes que tem o valor de não fechar seus textos, deixando-nos assim pensando e dialogando. O próprio autor explica essa ambivalência em termos de uma “curiosa contradição”:

Los términos “probable” e “improbable” están íntimamente relacionados a la “información”, que puede ser definida como situación poco probable [...]. El propósito de los aparatos es crear, preservar y transmitir informaciones. En ese sentido, las imágenes técnicas son represas de información al servicio de nuestra inmortalidad.

No obstante, hay una curiosa contradicción, una curiosa dialéctica interna en tal emprendimiento. Los aparatos están programados para crear situaciones poco probables, a saber, imágenes. Ello implica que esas imágenes están inscriptas en sus programas como virtualidades, y que cuanto más se desenvuelven esos programas, más probable se hace la realización de las imágenes. [...] Lo que viene a decir lo siguiente: las imágenes producidas por aparatos son poco probables desde el punto de vista del universo del cual son computadas (por ser imágenes); pero desde el punto de vista del programa de los aparatos son cada vez más probables [...]. Así, la entropía negativa, programada en los aparatos, se va volviendo entrópica para los receptores de imágenes. (Flusser, 2015, p. 41-42)

---

da informação com a Segunda Lei da Termodinâmica podem ser encontradas no livro *Historia de la información*, de Pablo Rodríguez.



Algumas páginas adiante, ele insiste sobre tal contradição, mas em termos de um *desafio* propício para que aqueles que produzem imagens assumam - criativamente - a tarefa de jogar contra a tendência entrópica dos programas produtores de imagens:

Las imágenes técnicas son, pues, productos de aparatos que fueron inventados con el propósito de informar, pero que acaban produciendo situaciones previsibles, probables. Precisamente, esta contradicción inherente a las imágenes técnicas desafía a los productores de imágenes. El desafío es hacer imágenes que sean poco probables desde el punto de vista del programa de los aparatos. El desafío es actuar contra el programa de los aparatos en el “interior” del propio programa. Por cierto, sin los aparatos programados las imágenes técnicas no pueden ser productivas, porque el “material” con el que los aparatos funcionan (los puntos) son humanamente inasibles, inimaginables, e inconcebibles. Pero, tal como son programados, los aparatos no sirven para producir imágenes informativas. Es preciso, entonces, utilizarlos contra sus programas. Es preciso luchar contra su automaticidad.

El gesto productor de imágenes técnicas se revela, así, como gesto compuesto por dos fases. En la primera fase los aparatos son inventados y programados. En la segunda, los aparatos son invertidos contra su programa. La primera fase es ejecutada por científicos y técnicos; la segunda, por los productores de las imágenes propiamente dichos. (Flusser, 2015, p. 45-46)

Ler a poesia digital contemporânea à luz do pensamento dialógico e em tensão de Flusser nos permite não tanto realizar uma comprovação de quão certas ou não puderam ser suas “futurações”, mas, seguindo o gesto flusseriano em duas fases, abrir a possibilidade de uma leitura crítica mesmo em tempos pós-alfabéticos que - sustenta o autor - invalidam a leitura crítica à qual estávamos acostumados (Flusser, 2015, p. 174-175). Tempos em que nem a noção de escrita, nem a de arte, nem a de crítica parecem ser mais o que eram. Flusser identifica escrita (alfabética), consciência histórica e pensamento crítico (Flusser, 2015) como um conjunto de opções humanas já não completamente compatíveis com a nova realidade das imagens técnicas. E, ao mesmo tempo que faz essa identificação, ele sabe que está se embarcando em uma aventura de nova leitura para a qual ele mesmo não está preparado. É o que ele diz claramente no pós-escrito de seu livro *A escrita*. Ainda assim, ele se empenha na tarefa de descobrir novas opções de escrita e leitura.

Dessa forma, é possível afirmar, junto com Flusser, que a revolução informática habilitou “descobrir um modo de leitura completamente diferente a partir dessa crise



da leitura e no futuro continuar a ler (...) [como] um jogo de montagem de peças (...) de forma a produzir alguma coisa significativa” (Flusser, 2015, p. 96-97). Nesse caso, ler não é mais o que era, porque já não se trata de “deduzir” um sentido daquilo que é lido, mas de “atribuir” um sentido montando quebra-cabeças (p. 97). Da mesma forma que “escrever” já não é para o “novo” poeta o que era, uma vez que “Ele não se reconhece mais como ‘autor’, mas como permutador” (p. 88).

Nisso, certamente, a poesia eletrônica, como Flusser a imagina, assemelha-se muito a várias obras de literatura digital - como as que vou analisar - que experimentam com a (im)probabilidade algorítmica, ou seja, com algoritmos generativos que produzem inúmeras atualizações, que por serem inúmeras parecem governadas pelo puro acaso, quando, na verdade, estão pelo cálculo de probabilidades. Diria que tais obras *buscam desesperadamente o inesperado*, embora nunca consigam estar completamente do lado do improvável em relação à probabilidade de funcionamento do *hardware* e do *software*, já que, na verdade, a completa improbabilidade seria inviável, pois não permitiria o funcionamento do dispositivo. Flusser insiste em compreender as imagens técnicas como sínteses improváveis do universo, mas, na verdade, a improbabilidade informática raramente ocorreria, talvez apenas nos casos de “falhas” do programa, como, por exemplo, no *glitch* (Crouzeilles, 2012, p. 114).<sup>68</sup> E talvez nem mesmo... já que alguma sequência de causalidades - embora desviada, não prevista - deve ocorrer como origem dessas falhas.

No entanto, os casos de poesia digital a serem analisados - poesia algorítmica generativa, poesia automática, conforme imaginada por Flusser - também procuram expor - *deliberadamente* Flusser poderia ter dito<sup>69</sup> - um certo reverso da trama da sociedade informacional contemporânea em função de sua inscrição política, social e

---

<sup>68</sup> De acordo com Crouzeilles (2012), o termo refere-se a um “inequívoco e inexplicable ‘hipo’ en un sistema que debería funcionar sin contratiempos. En la informática y en los videojuegos, un *glitch* es un error que, al no afectar negativamente al rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o juego en cuestión, no puede considerarse un defecto del software (bug) sino más bien una característica no prevista. En algunos videojuegos se pueden observar *glitches* visuales debido a ficheros mal codificados o dañados que, al ser leídos, forman figuras o imágenes erróneas. Si en un sentido técnico un fallo es el resultado inesperado de un mal funcionamiento, en sentido artístico, es otro camino a seguir para la creación, un camino de mutaciones con resultados inesperados que hacen que el creador sea a la vez participe y espectador del error” (p. 114).

<sup>69</sup> No capítulo 3 de “O Universo das Imagens Técnicas”, Flusser abunda em referências à sua noção de “deliberar”: “La forma hasta ahora insospechada de libertad será la de la deliberación en el interior de un programa” (57).



econômica. Eles tentam jogar contra o programa do aparelho no interior do próprio dispositivo, desde que o aparelho não seja entendido apenas como um dispositivo digital específico, o computador, por exemplo, mas como o programa social que o contém, sobrepondo uma posição de produção e leitura ao mesmo tempo “interna” e “externa”. São obras que tentam, por meio de diversos procedimentos, revelar, por exemplo, tanto a parte de caixa preta que os aparelhos digitais têm em geral para a maioria das pessoas que habitam a cultura informacional, quanto as orientações capitalistas que guiam probabilisticamente os consumos contemporâneos de imagens técnicas que, em princípio, segundo Flusser, deveriam ser, pelo contrário, sínteses improváveis do universo. O jogo contra o programa do aparelho digital é feito na verdade tanto dentro quanto fora desse aparelho.

### **Eugenio Tisselli e sua política algorítmica**

Várias das obras de Eugenio Tisselli - poeta/programador mexicano - podem ser lidas como esse jogo contra/no aparelho digital. Vou me deter especialmente nas que ele mesmo rotula como “política algorítmica”. Atualmente, em seu site e sob esse rótulo, estão incluídas as seguintes peças: *The 27th/El 27* (2014); *Institute for the advancement of popular automatisms* (2015, em colaboração com Joanna Moll); *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte* (2018); e *Amazon* (2020).

A aposta geral dessa série de peças está vinculada - sem descuidar de aspectos formais ligados ao visual, ao texto e em alguns casos ao som - a uma espécie de conceitualismo tecnológico que utiliza as mesmas ferramentas que discute, tornando isso um dos conceitos centrais de cada peça. Trata-se, assim, de uma intervenção algorítmica no interior da própria máquina algorítmica. Tisselli sustenta que as peças não operam por negação, mas por exacerbação das políticas algorítmicas que regem a vida cotidiana nas sociedades informacionais contemporâneas: “Lejos de trazar un camino de salida al horror y la explotación necrocapitalista, la política algorítmica ahonda en la herida al intentar meter profundamente el dedo (robótico) en la llaga del cuerpo común” (Tisselli, 2019, p. 36).

A noção de necrocapitalismo, que o artista deriva da necropolítica, cunhada por Achille Mbembe, permite-lhe vincular esse conceitualismo tecnológico com temas relacionados à intervenção aniquiladora do capital sobre os *bens comuns*: a natureza, os

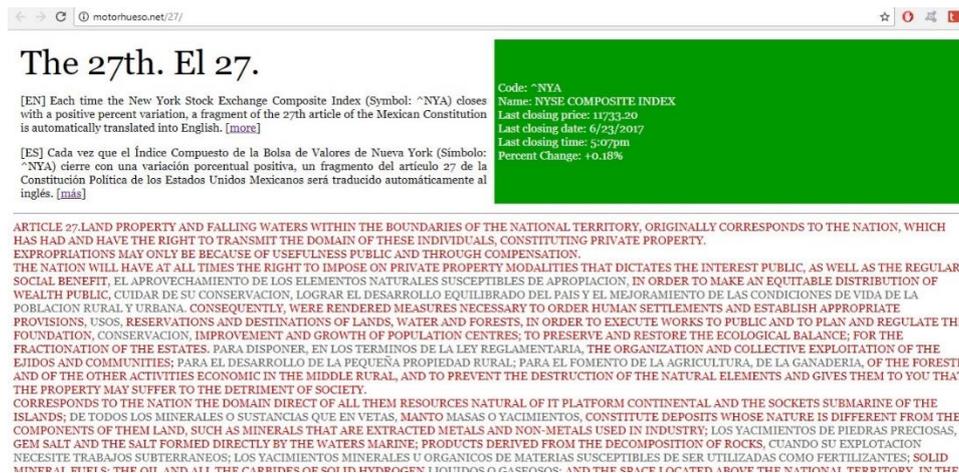


corpos, as subjetividades e as linguagens. “Así, el verdadero poder se traslada directamente a las manos del capital, que es ahora quien ejerce el necropoder. El poder del capital es un poder necrocapitalista que, no obstante, es ejecutado por los funcionarios de la antigua esfera política” (Tisselli, 2019, p. 35). Daí, por exemplo, que em *The 27th/El 27*, uma de suas peças mais conhecidas e analisadas pela crítica (entre outros: Cruz Arzabal; Dot; Gómez; Kozak “Literatura expandida”, “Literatura eletrônica latino-americana”), a operação algorítmica da invasão necrocapitalista ocorra por meio da tradução automática para o inglês do artigo 27 da constituição do Estado Mexicano que, em sua reformulação neoliberal de 2013, concede poder ao Estado para a cessão dos direitos dos recursos naturais da nação a empresas privadas. Essa colonização do texto da Constituição ocorre também diariamente sempre que a Bolsa de Valores de Nova York fecha em alta<sup>70</sup>. Por outro lado, não é por acaso que Tisselli cite, a propósito dessa necropolítica do capital, tanto a assinatura do Tratado de Livre Comércio da América do Norte (TLCAN), em 1992, quanto o desaparecimento forçado dos 43 estudantes de Ayotzinapa em 2014 (Tisselli, 2019).

---

<sup>70</sup> A peça teve duas realizações: a primeira vez, em 1 de janeiro de 2014, vinte anos após a assinatura do Tratado de Livre Comércio da América do Norte (Nafta, na sigla em inglês). A segunda vez, em fevereiro de 2016, depois que o texto da Constituição foi substituído quase completamente por sua tradução automática para o inglês. Esta segunda versão deixou de funcionar em outubro de 2017 devido a uma incompatibilidade entre o programa que capturava os dados de fechamento da Bolsa de Valores e o site de onde eram extraídos. De qualquer forma, a peça continua online, embora não existam novas atualizações desde então.



Figura 1 - Eugenio Tisselli, *The 27th/El 27*

Fonte: captura de tela feita pela autora.

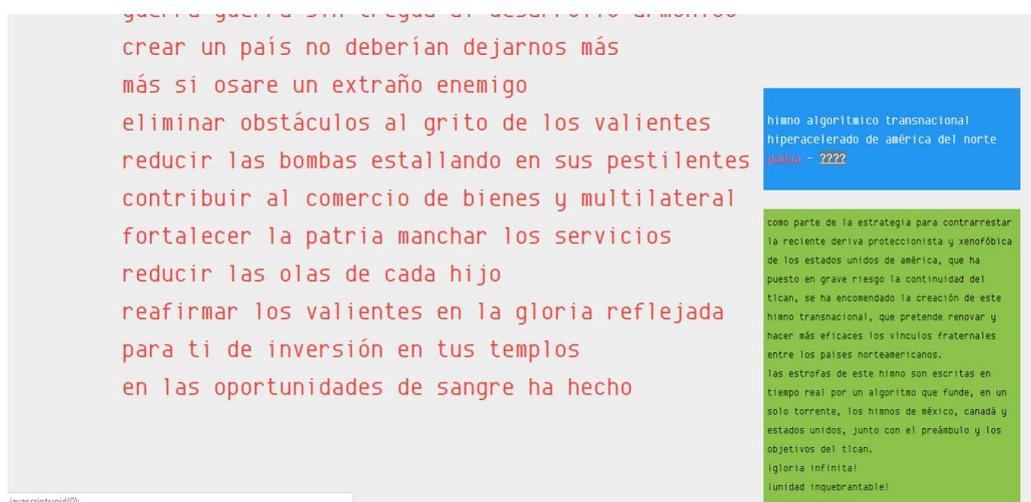
*The 27th/El 27* está estreitamente relacionado com outra peça de Tisselli, *Hino algorítmico transnacional hiperacelerado da América do Norte*, na qual volta a aparecer a invasão discursiva em relação ao TLCAN, um tratado em que o artista associa diretamente a “una secuencia caótica e inabarcable de privatizaciones, expolios y crímenes, miseria y empobrecimiento radicales cuyo origen y propósito es la destrucción total de la antigua esfera política” (Tisselli, 2019, p. 35). Nessa peça, os textos dos hinos nacionais dos Estados Unidos, Canadá e México, mais o preâmbulo do TLCAN, são combinados a partir de um algoritmo generativo. Assim, podemos ver como as línguas estatais da América do Norte se tensionam umas com as outras por meio de um algoritmo probabilístico que mistura todos esses textos políticos ao ritmo de uma música automatizada anacrônica de 8 bytes, que recupera os chiptunes dos videogames dos anos 1980. Seguindo um caminho invertido em relação a *The 27th/El 27*, nessa peça o espanhol é a língua principal. Os hinos em inglês do Canadá e dos Estados Unidos foram previamente traduzidos para o espanhol por um tradutor automático, e só então foram incluídos em uma cadeia de *JavaScript*, um após o outro.

A forma como o código funciona para obter o texto de mistura resultante não busca realmente o sem sentido, uma vez que o processo generativo obedece a uma cadeia de Markov, na qual a probabilidade de cada evento depende apenas do estado alcançado no evento anterior. A topografia da estrutura de dados é uma rede, na qual cada palavra é um nó relacionado aos outros nós em relação às palavras que a seguem imediatamente. Embora os tradutores automáticos sejam hoje muito mais precisos do

que há alguns anos, e embora a cadeia de Markov garanta, em geral, um texto resultante gramaticalmente correto em espanhol, o trabalho produz uma espécie de efeito textual de desfamiliarização. Isso se deve em grande parte ao fato de que, por um lado, temos três hinos nacionais diferentes, com suas respectivas letras idiossincráticas e, por outro lado, temos um acordo comercial internacional contemporâneo. As letras dos três hinos foram escritas em um período entre 1814 e 1908. Podemos dizer que o espírito dessas letras está ligado à linguagem do século XIX, com um vocabulário cheio de noções como coragem e heroísmo. Claro, todas são letras patrióticas. Pelo contrário, a linguagem do acordo comercial é mais uma série de clichês burocráticos, com ênfase em uma linguagem politicamente correta que fala de amizade, cooperação e desenvolvimento pacífico. No entanto, algo que chama a atenção ao tentar ler o texto da mistura resultante é que a palavra “guerra” e, em geral, uma linguagem bélica, aparecem repetidamente.

A época em que os hinos nacionais foram compostos certamente influencia - sendo o hino do Canadá o mais pacífico e o mexicano o mais aguerrido -; mas a tensão belicosa adquire um novo significado no contexto contemporâneo da globalização, que supostamente apaga as fronteiras e nivela as diferenças, enquanto reproduz desigualdades uma e outra vez. A tensão entre esses dois tipos de discurso torna visível o não dito da suposta igualdade e liberdade pregada pelo acordo comercial.

**Figura 2** - Eugenio Tisselli, *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte*



Fonte: captura de tela feita pela autora.

As sociedades contemporâneas em que opera a necropolítica baseiam-se em um tipo de quantificação da existência que hoje reconhecemos no fenômeno da “*dataficação*”<sup>71</sup>. Isso pode ser lido na peça mais recente publicada por Tisselli sob a etiqueta de política algorítmica. Trata-se de *Amazon*, um código HTML que, uma vez executado, leva a uma peça visual composta por pequenos ícones de árvores que estão corroídos - substituídos - por números. A corrosão desta floresta tropical - amazônica - começa lentamente e acelera até transformar a Amazônia em um quadro abstrato de números superpostos sem vestígios de árvores. Em *Amazon*, por outro lado, em vez de acessar o poema visual animado a partir de um simples *hiperlink*, o artista nos pede que copiemos o código que ele publica, salvemo-nos e só então o executemos. Passo que, por não ser habitual, põe em evidência o próprio dispositivo.

Assim, as peças de política algorítmica de Tisselli aderem a uma desconstrução da suposta neutralidade dos dados quantificáveis no interior das culturas digitais, ao mesmo tempo que desnaturalizam nossas interações mais cotidianas com o dispositivo digital hegemônico<sup>72</sup>. Na última década, muitos críticos culturais - entre eles, Evgeny Morozov (*La locura del solucionismo tecnológico*) e Éric Sadin (*La humanidad aumentada; La siliconización del mundo*) - têm atualizado a crítica cultural em relação à tecnologia digital contemporânea, por meio da análise da promessa de felicidade sem fim sustentada pelos gurus tecnológicos do Vale do Silício, promessa ancorada em noções como inovação e/ou melhoria tecnológica, o que resulta em uma espécie de

---

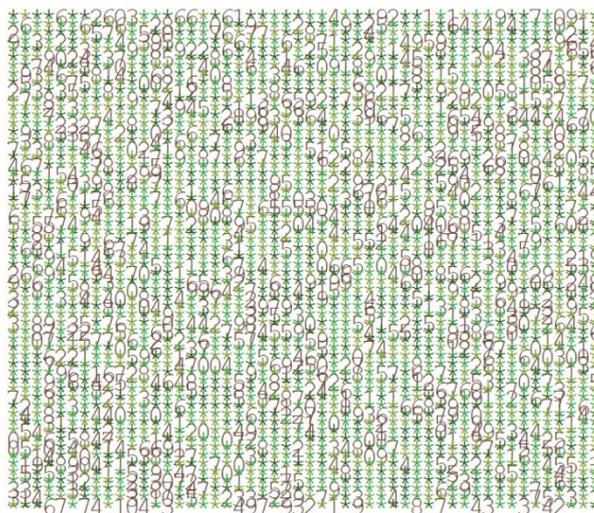
<sup>71</sup> Como aponta o pesquisador chileno Martín Tironi na apresentação de seu projeto intitulado “Dataficação” na plataforma interdisciplinar *Sociedad, Diseño y Tecnología (SDT)*, “el creciente despliegue de dispositivos e interfaces digitales, redes sociales y tecnologías de auto-monitoreo (self-tracking) ha generado que cualquier evento cotidiano – desde comprar en un supermercado, caminar o subirse al transporte público – produzca algún tipo de rastro o huella digital sobre los comportamientos de los individuos, amplificando la cuantificación y trazabilidad de lo social”. Contra os supostos benefícios de uma sociedade datificada, ponderados pelo discurso dataísta que chegou a afirmar que produzirá indivíduos mais reflexivos e autônomos, o autor sustenta como hipótese central do projeto que está conduzindo que “los dispositivos asociados a la dataficação, lejos de constituir una técnica neutra de registro y análisis, modelan y afectan políticamente los entornos urbanos e individuos que pretenden cuantificar” (<https://plataformasdt.cl/proyectos/datafizacion/>). Nesse sentido, é importante também a maneira como Nick Couldry e Ulises Mejías (2019) interpretam o mesmo fenômeno em termos de “colonialismo de dados”.

<sup>72</sup> O seguinte parágrafo é uma tradução para o espanhol de um trecho de um ensaio que publiquei em inglês na revista *Electronic Book Review (ebr)*, (Kozak, *Electronic Literature Experimentalism* 3-4). Em ensaios anteriores, analisei tanto *The 27th/El 27* (Kozak “Literatura expandida”; “Latin American Literature”) como *IFAPA e Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte* (Kozak “Poéticas/Políticas de la materialidad”).



ideologia tecnocrática de aperfeiçoamento algorítmico total da vida: “solucionismo” em termos de Morozov (*La locura del solucionismo tecnológico*) ou governança algorítmica relacionada à “siliconização do mundo” em termos de Sadin (*La siliconización del mundo*). Um aspecto crucial da governança algorítmica, relacionado à análise do *Big Data* e ao reconhecimento de padrões, é que ela oculta sob uma tecnologia supostamente neutra um assunto altamente político (Apprich, 2018). De fato, como Apprich questiona ao apresentar a contribuição de Hito Steyerl para a coleção de ensaios *Pattern Discrimination*, “why is it that there is almost no discussion about the implicit racist, sexist, and classist assumptions within network analytics?” (Apprich, 2018, p. 10). Poderíamos dizer que, basicamente, isso acontece porque a cultura digital “nos convida” a ver os dados como uma coleção de fatos neutros, enquanto, como argumenta Florian Cramer em sua contribuição para a mesma coleção de ensaios, voltando ao debate sobre a suposta neutralidade dos dados realizado pela Escola de Frankfurt, “data is always qualitative, even when its processing is quantitative: this is why algorithms and analytics discriminate, in the literal as well as in the broader sense of the word, whenever they recognize patterns.” (p. 24-25).

**Figura 3** - Eugenio Tisselli, *Amazon*



**Fonte:** captura de tela feita pela autora.



### A modo de encerramento: As vozes da máquina

Retomo para terminar a insistência de Flusser em compreender as imagens técnicas como *sínteses improváveis do universo* que lutam contra a probabilidade construtiva das máquinas. A vontade para o improvável surge da noção flusseriana de informação computada, mas está claramente ancorada no humano, não nas máquinas de computação. O caráter da noção deliberativa que ele desenvolve em mais de um escrito, também. Ainda assim, e talvez como tentativa de materialização desse desejo flusseriano de improbabilidade, a zona mais autorreferencialmente algorítmica da poesia digital se encontra do lado de um desejo de vontade maquínica, não humana, embora nunca realizado. Em um texto teórico-crítico de Tisselli, intitulado “¿Por qué escriben las máquinas que escriben?” lemos:

[...] la verdadera poesía electrónica surgirá solamente cuando las computadoras desarrollen, de manera autónoma, la motivación necesaria como para querer escribir un poema.

[...] Sin embargo, es posible que, sin que lo hayamos advertido, la motivación no humana esté latiendo ya entre nosotros. Es posible que la poesía electrónica sea otra cosa: no los bots poéticos, sino otra cosa que existe sin nosotros. Es posible que los humanos no logremos entender el sentido de la poesía de las máquinas. Los estados de error, los quiebres, los funcionamientos absurdos: las pantallas que se congelan, el rehusarse a funcionar, los chispazos, en fin, de voluntad puramente electrónica: ¿no serán todos ellos los verdaderos poemas electrónicos?

A citação está em linha com a hipótese que apresentei anteriormente sobre o *glitch*, mesmo se mantivermos as dúvidas possíveis quanto à *verdadeira* vontade de improbabilidade. Porque talvez, como diz Tisselli (2019), ainda não sejamos capazes de entender o verdadeiro sentido da poesia das máquinas. Por enquanto, nos contentamos com tentativas em que, como humanos programadores e meta-autores de poemas generativos, ao mesmo tempo que leitores, vamos em direção a vozes improváveis surgidas paradoxalmente da probabilidade das máquinas.<sup>73</sup>

*La Mareadora. El blog de una máquina con la lengua suelta* (2005) é outra peça de Tisselli na qual são gerados breves *posts* aleatórios a partir de buscas de frases na

---

<sup>73</sup> O texto atual foi elaborado vários anos antes que desenvolvimentos de Inteligência Artificial como o *ChatGPT*, por exemplo, fossem disponibilizados para o público em geral, o que abriu novas considerações possíveis para dar continuidade às desenvolvidas aqui.



internet<sup>74</sup>. A peça utiliza o script PHP de outra obra de Tisselli, *PAC. Poesia asistida por computadora*, uma obra-programa como ferramenta para criação de outras obras, e com a qual Tisselli produziu, por exemplo, seu livro *El drama del lavaplatos* (2010). Embora a peça tenha sido realizada na época dos *blogs*, seria facilmente convertida agora em um *bot* poético para circular em outras redes sociais, como os que circularam, por exemplo, no *Twitter*, já que o formato dos textos gerados se adapta muito bem à restrição de caracteres. E, como toda outra realização poética desse tipo, sua textualidade se vincula a uma longa história de discursividades breves, desde os provérbios aos grafites verbais, apenas que aqui se põe em evidencia a colisão entre a vontade humana e a máquina, já que não necessariamente o procedimento generativo resulta em proposições possíveis e, portanto, corretas, mas com sentido. De fato, a peça leva por epígrafe uma frase de Wittgenstein que fala sobre isso: “Cualquier proposición posible está correctamente formada y si carece de sentido ello sólo puede deberse a que no hemos dado significado a alguna de sus partes integrantes” (*apud* Ocaña, 2010, p. 159).

Cito alguns exemplos poeticamente sugestivos para minha percepção humana dessa voz de máquina: “Precisamente en breve en el fenómeno orgánico es excesivamente tarde”; “La próxima licencia viene de un disgusto polisilábico y un silencio de larga duración”; “Posteriormente considero lo impensable pero no lo improbable”.

Tal a voz da máquina. Que podemos vincular com outro poema generativo, intitulado “Emociones artificiales” (2017), neste caso de Milton Läufer, poeta/programador argentino, e no qual a máquina “nos fala” continuamente de sua distância insuperável com o humano. Extraio alguns fragmentos:

si mis conectores  
se recalientan  
de tiempo  
no es casi acabar y  
cuando  
mis memorias se engrasan con polvo no es lo mismo que vomitar  
si  
mis memorias se funden sin descuido  
no es onda olvidarse

---

<sup>74</sup> Em paralelo a esta peça em espanhol, Tisselli também criou versões em inglês e francês: *J B Wock. An English speaking blogmachine* y *Le Bavarde. Une machine qui écrit*.



si mis  
 teclas se  
 llenan  
 en datos no es  
 cercano a  
 estar triste cuando mis botones  
 se funden de humedad no es casi alegrarse

Ao mesmo tempo que lemos aqui a voz da máquina, mas em uma linguagem “natural” que tende para o humano, podemos também ler a linguagem artificial do código que dá origem à efetuação da linguagem natural. Assim, na sobreposição das leituras, obtemos um detalhe um pouco mais preciso da convergência, mas também da distância entre ambas as linguagens.

```
<body id=q
onload=p=document.createElement('pre');b="\x20",q.appendChild(p)
,w='__y_y_o|cuando_si_cada\x20vez\x20que|mis|circuitos_discos\x
20duros_memorias_conectores_coolers_puertos_compuertas_chips
_teclas_botones|se|llenar_oxidar_recaldan_sulfatan_tuercen_fu
nden_sobrepresan_optimizan_overclockean_engrasan|con_por_d
e_sin_en_sobre|polvo_datos_tiempo_descuido_gotas_vapor_hum
dad_pelitos_silicio|no\x20es|un\x20poco\x20como_parecido\x20a_
casi_lo\x20mismo\x20que_cercano\x20a_tipo_onda|estar\x20triste
_calentarse_olvidarse alegrarse_enojarse_acabar_frustrarse_reír_ca
gar_vomitarse'.split('|').map(function(e){return(e.split('_'))});setInterval
("(r=(Math.random()*9).toString().replace('.',));for(z=0;z<11;z++)p.ap
pend(w[z][r[z]%w[z].length]+b+(r[z+1]%4==0?'\\n:')+(r[r[z+1]]%3==0
?b+b:"))",1e3)>
```

Conforme esclarecido no início do texto, o fato de tanto o poema em língua natural quanto o código informático que o produz serem visíveis dentro de retângulos separados se deve ao fato de o código trabalhar – oulipianamente – sob restrição em um formato de 799 caracteres e 800 *bytes*. Isso está relacionado à busca de poeticidade não tanto ou não apenas no poema de superfície visível na tela, mas no código em si. O que aponta para seu próprio processo construtivo, programado por um humano. O que, afinal de contas, não é tão problemático, tendo em conta que a pós-escrita que Flusser futurizava era mais pós-humana do que realmente desumana.





- FLUSSER, V. **Filosofía da Caixa Preta**. Ensaíos para una futura filosofía da fotografía. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. La apariencia digital. In: YOEL, G. (Org.). **Pensar el cine/2. cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- FLUSSER, V. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.
- GÓMEZ, V P. Lenguas migrantes y desvíos críticos en *The 27th //El 27th* de Eugenio Tiselli. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine** 11, 2017, p. 1-12.
- KOZAK, C. Introducción. In: FLUSSER, V. **El universo de las imágenes técnicas**. Elogio de la superficialidad. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 9-23.
- KOZAK, C. Latin american electronic literature: When, where and why. In: MENCÍA, M. (Ed.). **#WomenTechLit**, Morgantown, WV, USA: West Virginia University Press, 2017, p. 55-72.
- KOZAK, C. Literatura expandida en el dominio digital. **El taco en la brea**, n. 6, 2017, p. 220-245. Disponible em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6973>. Acceso em: 20 jul. 2024.
- KOZAK, C. Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana. **Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica**, n. 20, 2019, p. 71-93. Disponible em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/perifrasis201910.20.04>. Acceso em: 20 jul. 2024.
- KOZAK, C. Electronic literature experimentalism beyond the great divide. A latin american perspective. **Electronic Book Review**, Mar.-2020. Disponible em: <https://electronicbookreview.com/essay/electronic-literature-experimentalism-beyond-the-great-divide-a-latin-american-perspective/>. Acceso em: 14 jun. 2020.
- LUTZ, T. Stochastische Texte. **Augenblick. Aesthetica, Philosophica, Polemica**, n. 4, v. 1, 1959, p. 3-9. Disponible em: [http://www.stuttgarter-schule.de/lutz\\_schule\\_en.htm](http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm). Acceso em: 14 jun. 2024.
- MEJÍAS, U.; COULDRY, N. Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo, **Virtualis**, n. 10, v. 18, 2019, p. 78-97.
- MOLES, A. **Art et ordinateur**. Paris: Casterman, 1971.
- MOLES, A. **Théorie de l'information et perception esthétique**. Paris: Flammarion, 1958.
- NOVAES, M. R. Translator's Introduction. In: FLUSSER, V. **Post-history**. Minneapolis: Univocal, 2013, p. IX-XVII.
- OCAÑAS, J. L. L. Los principios de context y composicionalidad: de los Grundlagen al Tractatus. **Universitas Philosophica**, ano 27, n. 54, p. 131-161.
- RODRÍGUEZ, P. **Historia de la información**. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.
- TISELLI, E. Política algorítmica. In: TORRES, R.; KOZAK, C. (Orgs.). **Fobias - fonias - fagias**. Escritas experimentais e eletrónicas ibero-afro-latinoamericanas. Porto: Publicações Universidade Fernando Pessoa, 2019, p. 34-37. <http://hdl.handle.net/10284/7658>
- TISELLI, E. ¿Por qué escriben las máquinas que escriben? **Medios Alternativos**. S./l., 2014. Disponible em: [http://motorhueso.net/text/medios\\_alternativos\\_tisselli.pdf](http://motorhueso.net/text/medios_alternativos_tisselli.pdf). Acceso em: 14 jun. 2024.



**Sites dos artistas:**

<http://motorhueso.net/>

<http://www.miltonlaufer.com.ar/>

