**SEREIAS *HACKERS* NA LITERATURA *CIBORGUE*:**

**TRÊS FICÇÕES CIENTÍFICAS HISPANÓFONAS[[1]](#footnote-1)**

**Marcella de Paula Carvalho[[2]](#footnote-2)**

O presente trabalho busca compreender a ficção científica como um gênero literário que realiza um salto *midiático* de *transcodificação* entre a linguagem literária e a ciência, entre *história* e *a pós-história* – segundo Flusser –, entre escrita e imagem técnica. É um empreendimento que se aproxima da concepção de Ada Byron de *ciência poética*, uma fusão de universos que torna a literatura *ciborgue*, híbrida entre a técnica e ficção, entre humano e máquina. Esse hibridismo está presente nas três obras hispanófonas que exemplificam o artigo. As protagonistas rompem com a ideia de organismo, instaurando outra corporeidade, contrahegemônica. São, por isso, *sereias*, *ciborgues*, que reeditam seu corpo e seu mundo. Se a realidade contemporânea é algorítmica, elas ressignificam o código-fonte imperante formatador dos simulacros do real. Contra a *servidão maquínica*, *hackeiam* o sistema desmontando o *biopoder*.

1. Introdução

Segundo o filósofo Flusser (2011), as mídias como televisão e computadores estão levando-nos não ao mundo imagético da *pré-escrita*, mas a uma condição de abismo adimensional na qual a superfície tecnológica resume cada vez mais nossa realidade a números. Tal abstração transmite uma estética, um modo de vivência, já que o escritor tcheco questiona a antiga divisão entre técnica e arte (2014, p.36). Essa codificação do real produz um novo tipo de *mímesis* (LEMOS, 2013, p. 8), de construção ficcional, na qual se rompe com a diferenciação entre realidade e ficção existente ao longo da história (FLUSSER, 2000). Para Platão, a realidade era o mundo das essências, para o Barroco eram os bastidores por trás do teatro da vida etc. Na contemporaneidade, chega-se à paradoxal forma de que a “realidade é ficção” (FLUSSER, 2000) graças ao aprofundamento da ciência no forjamento do real. Como a estrutura computacional algorítmica e não hermenêutica (GALLOWAY, 2010, p. 95) cria uma realidade outra híbrida, *ciborgue* (HARAWAY, 2009), múltipla? Essa multiplicidade é a ruptura com o mesmo, a tradição ocidental majoritária (GLISSANT, 2019). Como a técnica tende, porém, a abafar a diversidade? Até que ponto a *mímesis* dos aparelhos obtida a partir da nossa recepção cognitiva e antropológica tem cerceado o imaginário?

Aproximando-nos das novelas *Poética de las sirenas*, da escritora argentina Teresa Echeverría (2017), e  *36*  da autora espanhola Nieves Delgado (2017), bem como do romance  *El peso del corazón* de Rosa Montero (2015), de mesma nacionalidade, pretendemos analisar como a *pós-história*- a mudança do paradigma da linearidade temporal da escrita para a circularidade das imagens técnicas - é trabalhada nessas obras. Isso significa que devemos compreender a realidade atual imersa nas interfaces tecnológicas observando tais escritas híbridas, entre a lógica discursiva literário a e técnica. Uma hipótese nossa é a de que essas ficções científicas podem ser comparadas à *tradução transmidiática* (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p.165) entre a escrita humana e algorítmica. Dessa forma, sua estética traz para a literatura questões que pertencem à ciência contemporânea, ao caráter *objetivador* do olhar científico (FLUSSER, 2011, p. 23). Tal hibridismo, em um acoplamento humano-maquínico (HARAWAY, 2009, p.63), isto é, *ciborgue*, lega à ficção científica uma apreensão privilegiada de nosso mundo.

Essa crítica da realidade que nos cerca também é proporcionada de modo significativo pela trajetória de autonomização das protagonistas dessas prosas. Ada, 36 e Bruna Husky tomam consciência de que vivem em uma realidade que controla as pessoas por meio da codificação de tudo por um “código-fonte” (HARAWAY, 2009, p. 65). Como em nossa sociedade, o real é visto por esse filtro algorítmico. Elas, no entanto, apropriam-se dos “códigos-fonte”, da realidade algorítmica. Dominando tal estrutura, as personagens literárias podem reivindicar sua própria maneira de codificar a realidade. Assim, configuram-se como hackers, percebendo as falhas do sistema e podendo reeditá-lo. Logo, podemos considerá-las sereias -seres híbridos realidade-invenção, ciência-poesia, humano-tecnologia- e hackers, por sua capacidade de resistir à tecnologia usando-a. Portanto, uma resistência de dentro do sistema contra ele mesmo.

1. A multiplicidade contra a unidade

As três obras podem ser consideradas como “poéticas de las sirenas” porque seus personagens lutam por uma autonomia na forma de ser e pensar que ressignifique a tecnologia, retirando seu caráter de pré-programação de si e da realidade. Rompendo com a ideia de uno, do mesmo, do tradicional, do centramento no sujeito homem, branco, ocidental, cis, homossexual, esses textos possuem uma movimentação centrífuga, como aqueles presentes na arte de Fabian Oefner (ZHANG, 2019). Se o movimento é necessário para romper com o cerceamento da alteridade (KRISTEVA apud ETTE, 2010, p. 196), esses textos hispanófonos fabricam um espaço para o não convencional, não normativo, o raro, o desviante, o *queer* (LOURO, 2004).

Esse deslocamento *desterritorializador* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.18) força a linguagem até o limite do um *devir-minoritário* (DELEUZE, 2019), no qual há o reconhecimento do hibridismo da subjetividade em seu caráter *protético* (PRECIADO,2017, p. 29). É a junção entre o humano e a cultura, entre ele e a ficção, o homem e a tecnologia, esta estruturação *ciborgue* (HARAWAY, 2009) nos compõe. Como Proteu, deidade marítima com o dom da metamorfose (GRIMAL, 2005, p.398), não possuímos uma essência dada, mas a propriedade de refazer-nos a partir do que nos *afecta* e nos transborda (DELEUZE, 2019, p.49). Sendo assim, somos todos sereias, matéria animal e invenção. Essa consciência é nossa resistência à *sujeição maquínica* (LAZZARATO, 2014, p. 17), na qual se está desinformado dos acoplamentos tecnológicos com o sujeito, levando a um controle efetivo.

Em *Poética de las sirenas*, temos a fabricação da realidade pelos poetas genéticos. Hoje o jornalismo deixa de ser a produção da verossimilhança, um artefato, um recorte da realidade que nos faz acreditar que a notícia é verdade. Com a *torrente* de informações (SANTAELLA, 2018) e as *fake news*, há uma confecção do real que rompe com a verossimilhança. O excesso de imagens forma clichês que esvaziam o sentido dos signos. Vivemos espirais de simulações nas quais “não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 80). Nessa condição, “O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). É uma realidade fragmentada, aquela dos *pixels* (FLUSSER, 2014, p.40), unidade mínima que se utiliza de um código para gerar uma imagem.

A possibilidade de tornar-se sujeito que experencia a multiplicidade, de não ser apenas um *dividuo* (DELEUZE, 1992, p. 221), um número, é agir como a personagem Ada Blenders de *Poética de las sirenas* (ECHEVERRÍA,2017). Ela é uma criatura, uma *mulher-poema*, mais um elemento do mundo ficcional, um simulacro (DELEUZE, 2018, 2009, p. 259) existente na obra, cuja ruptura cinde com visão platônica (DELEUZE, 2009, p.259) de que há cópias melhores e piores, produzindo a diferença. Não há, portanto, mais um parâmetro, uma fixidez na identidade.

No entanto, pelo procedimento da *metaficção* (BERNARDO, 2010, p. 9), isto é, pela existência desse fenômeno estético autorreferente que se desdobra internamente, Ada torna-se cada vez mais uma poeta. Assim, reconhece as dobras da ficção na qual vive, metalinguagem cuja alegoria é a citação (ECHEVERRÍA, 2017) do quadro *Autorretrato* de Escher. Ada sonha ver-se na esfera presente nessa pintura. Do mesmo modo que o artista devém obra e vida no quadro metaficcional, ela também passa a sê-lo. Dominando o código que produz a própria realidade, como o fez *avant la lettre* Ada Byron criando a primeira linguagem de programação, Ada Blenders adquire a capacidade de misturar elementos -como o sobrenome Blenders alude- para criar seres vindos do próprio manancial onde emana o real, como se explicita no seguinte fragmento sobre outra criatura que também conseguia criar: “Lentamente, el bulto que copiaba el color malva del tapizado, así como los diseños borgoña, ocres y verdes de los almohadones, comenzó a definirse. Era como si alguien estuviese bocetando una figura en la misma sustancia de la realidad.” (ECHEVERRÍA, 2019)

Segundo Haraway, na *sociedade de informação* é necessário dominar o código-fonte (2009, p.65) que constrói os computadores. Como Flusser (2011) argumenta em seu conceito de *pós-história*, nossa realidade está sendo fabricada por imagens técnicas, objetivando o homem e o real. Essa extrema abstração da nossa percepção provocou Auschwitz devido à programação do aparato nazista, formatação de ordens às quais os funcionários passivamente cumpriam. O filósofo tcheco afirma (2011, p. 25) que os computadores contemporâneos também executam essa otimização e automatização de decisões. Para ele, esses aparelhos são a continuidade da história ocorrida na cidade polonesa.

Não precisamos nos esforçar muito para compreender essa descrição, pois vivemos uma robotização do real. Estamos tão imersos na projeção dos computadores que nossa visão do mundo acelera vertiginosamente a efetuação de simulacros. As *bolhas* e *câmaras de eco* (SANTAELLA, 2018) colonizam a cognição. Baudrillard (1991, p.9) é cada vez mais atual, como podemos compreender na seguinte citação:

a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais — pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos, material mais dúctil que o sentido, na medida em que se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias.

Estamos perdendo referenciais, como aqueles cimentados pela mídia tradicional e pela ciência. Os signos são forjados artificialmente, são frágeis, já que desvinculados de uma coerência para seguir a lógica computacional. Substituem o real, desfiguram-no a partir de uma máquina de fabricação de signos pré-programada. Essa louca sintetização de signos produz os choques das caricaturas de modelos, frenesi que impede à sociedade o acesso ao imaginário. Empobrece-se e viola-se, dessa maneira, as possibilidades de reação.

Nesse cenário, engendram-se sujeitos assujeitados, produtos de *técnicas do eu* (AGAMBEN, 2010, p.13) modulados pelas redes sociais e, em geral, pela *sociedade de controle* (DELEUZE, 1992) -substituta da sociedade disciplinar e fruto do neoliberalismo. Estimula-se a *interatividade compulsória* que Galloway (2010, p. 97) estabeleceu como um dos fundamentos da internet. Com o comportamento conduzido por algoritmos, as pessoas precisam aprender um modo de resistência, de conscientização, de *desterritorialização* (DELEUZE, 2011, p. 18) cognitiva, isto é, de confecção de vetores de saída do território comandado pelas grandes corporações.

Para Morozov (2018, p.9), somos resultado do império norte-americano exportado para o mundo proveniente do Vale do Silício. Segundo ele (2018, p.15), as tentativas de hackeamento existentes na Europa e em outras partes do mundo foram desmobilizadas e dissolvidas para o estabelecimento desse perfil como padrão global, o qual vem sendo naturalizado pela crença da neutralidade da tecnologia.

A possibilidade de mudança, de ausculta do imaginário é sair da posição de passividade ante a fabulação do real pelas máquinas. Devemos apropriar-nos do código-fonte e editar o real. Se com o modelo do Vale do Silício, convencionou-se a aceitar a caixa preta dos programas como algo inócuo, a cultura do *software* *livre* (LOVELUCK, 2018, p. 136) nos ensina um outro paradigma: a solidariedade, a transparência, a mutabilidade. Uma sociedade empoderada a ponto compreender e acessar os códigos-fonte não será uma marionete dos algoritmos, pois saberá reconhecer neles o funcionamento da sociedade.

Uma *estética hacker* (SIMONDON apud BLONDEAU, 2004) é a única forma de questionar a *servidão maquínica*. (LAZZARATO, 2010, p.17). Se *língua é realidade* (FLUSSER, 2007), nossa sociedade é constituída por um hibridismo *ciborgue*, cuja estrutura é em parte textual e em parte *não-hermenêutica* (GALLOWAY, 2010, p. 95). Se a formação do nosso real tem essa dupla característica, dupla deve ser nossa capacidade de refletir sobre ele. Assim, defendemos que a linguagem de programação deveria ser aprendida nas escolas. Do mesmo modo, nossa cidadania deve passar pela crítica à tecnologia de código fechado.

Ada Blenders passa de condição de criatura, submetida e apaixonada pelo poeta genético Eleazar, à criadora da realidade. Entendemos, logo, as ficções científicas das três autoras pelo prisma da *estetização de si* (FOUCAULT, 2019), isto é, do construir e transformar a si mesmo. mas por meio do conhecimento do hacker (LOVELUCK, 2018).

* 1. Movimento rizomático: o múltiplo centrífugo

Consideramos a expressão “múltiplo centrífugo” usada durante a apresentação do ABCiber 2018 como uma definição da movimentação rumo ao *queer*, ao estranho, à alteridade, ao próprio *devir* como entendido por Deleuze (2019): a instauração do *agenciamento,* uma *corrente alternativa* de afectos desterritorializadores das significações. É o fluxo de uma *singularidade* (DELEUZE, 2011, p. 13) que ataca a língua contra o sistema dominante, criando escavações para a plasmar o imperceptível, o indizível, o invisível.

Ette (2010, p. 195) declara que enquanto o século XIX foi pautado pela história, pela temporalidade, o século XX foi determinado pelo espaço, pelo atravessamento fronteiras. Cabe ao século XXI a movimentação no interior dos mapeamentos (ETTE, 2010, p. 196), como coreografias que materializem deslocamentos minoritários, isto é, rizomáticos (DELEUZE; GUATTARI,2011, p. 17). Rizomas possuem uma forma horizontal, crescem paralelos ao solo, já que o caule funciona como raiz. Conectam-se a qualquer outro ponto do rizoma, com sistemas de signos diversificados, sem uma hierarquização. Diferem do modelo arborescente por serem heterogêneos, enquanto a organização de uma árvore prende as ramificações a um padrão a ser reproduzido.

Este é o molde do idêntico cuja filiação corresponde àqueles que pertencem à identidade, ao mesmo – a visão etnocêntrica do homem branco, colonizador, cis, heterossexual. Associado nessa ótica também está o excluído, aquele que contradiz a norma, o negativo. A perspectiva *queer*, *rizomática*, rompe com essa matriz originária para introduzir a *diferença* (DELEUZE, 2011, p. 13), a falência da representação, o mundo como profusão de *simulacros*. É importante compreendê-los para refletir sobre as potencialidades de mudança. Segundo o filósofo francês, “não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão.”. (DELEUZE, 20180, p. 14). Esse questionamento admite que o pensamento deve ser construído na diferença- que reinterpreta e reorganiza os signos. Estes não mais vistos pelo prisma da cópia “verdadeira” ou “falsa” embasadas em uma suposta essência.

A literatura e as artes em geral são um campo privilegiado de produção da *diferença* (LIMA, 2017, p. 27), pois é pela *mímesis* (LIMA,2017) que o leitor vivencia uma experiência cognitiva, antropológica e comunicativa na qual recebe dentro de seu *horizonte de expectativas*, isto é, a partir da identidade – mediado por ela-, um processamento da diferença, de uma nova forma de ver o mundo. É um exercício de “escuta” do interlocutor, de sua pragmática discursiva da escrita ficcional (LIMA, 2017), inferindo-se sobre determinados sentidos, suplementando o que está no texto.

Esse mecanismo de apreensão da alteridade, aquilo que não se conseguia imaginar, é uma verdadeira *maquinaria expressiva* (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 11), que faz transmitir *outras intensidades* (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 11), bem como as fronteiras das possibilidades de leitura e de sua dimensão política. É uma ação permeada por uma solidariedade ativa (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p.37).

A literatura fabrica, então, simulacros, estabelece um devir, “uma zona de semelhança”, de “diferenciação” “não-preexistente” (DELEUZE, 2011, p.11) entre o que se convenciona entender como “realidade” e a ficção. Opera por meio de desvios da linguagem literária e de *um agenciamento coletivo de enunciação* (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. p.15). O devir-escritor -como o de um vidente (DELEUZE, 2011, p.17) - escava e ocupa os interstícios da língua, abrindo o real a novas potencialidades.

Para Barthes (2013, p. 33), a literatura representa o escritor enquanto perguntas tais quais: “por que o mundo?” ou “qual o sentido das coisas”? Como um mundo fabricado, um simulacro, ela estimula a indagação da realidade, investigando sua emergência de simulacros. Baudrillard (1991, p. 13) contrapõe simulacro e representação. Esta tem uma relação de univocidade idealizada entre o real e o signo e aquele é a ruptura com essa referencialidade, a qual deslegitima a representação:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.

Mais especificamente, a literatura anti-ilusionista (STAM, 1981), caracterizada por apontar ao leitor a artificialidade da própria ficção, desconstrói de forma mais potente o real. “Ilusão” (STAM apud HUIZINGA, 1981, p. 18) significa “em jogo”, etimologicamente originada da palavra “inludere”. Interromper o jogo ficcional e seu *trompe d’oeil* (engano) instaura não apenas uma reflexividade sobre a ficção, mas também sobre a realidade. Se a estrutura mimética é revelada como uma mera composição, nossa percepção perscrutará o real para compreender o que o constitui.

A ficção científica, como um gênero que narra o insólito, gera uma desautomatização capaz de inquirir a contemporaneidade. Provoca um *estranhamento cognoscitivo* (SUVIN apud ROBLES, 2016, p. 181), através do qual se sonda a racionalidade do tempo em que foi produzida. Como obras atuais, as três ficções científicas hispanófonas sondam como se realiza a *servidão maquínica* (LAZZARATO, 2010, p.17), a redução do ser ao *dividuo*, a números, ao *biopoder* (AGAMBEN, 2010, p. 116), ao controle dos corpos por meio da técnica. Elas também indagam como é possível resistir a essa aniquilação do sujeito pelos algoritmos.

É pelo conhecimento e apropriação dos códigos-fonte (HARAWAY, 2009) que moldam realidade das imagens técnicas (FLUSSER, 2014, p.39) que as personagens resistem. Elas incorporam como parte da *estética de si* (FOUCAULT, 2019), da autonomia na produção de subjetividades ou de dessubjetivações, uma *estética hacker* (SIMONDON apud BLONDEAU, 2004), a ser desenvolvida mais adiante. Nela, a cisão com o ilusionismo como um recurso artístico é análogo ao procedimento de hackeamento, já que este também reconhece as falhas, os *bugs*, a estrutura mimética (LEMOS, 2013, p. 8) do sistema computacional. Essa constatação aponta para a natureza dos algoritmos, sua maneira de agir, as transformações que têm gerado na sociedade e na própria democracia (MOROV, 2018, p.12), como vivenciamos nas eleições brasileiras de 2018, marcadamente determinada por memes e *fake news*.

A coreografia do múltiplo centrífugo, retomada neste artigo após o Congresso de Cibercultura de 2018, soma as capacidades desterritorializadoras, os devires minoritários produtores da diferença, da literatura, do anti-ilusionismo, da estética *hacker* e *queer*, afirmadores do desvio, da criatividade, do anti-hegemônico, dos simulacros como prática de reversão do platonismo (DELEUZE, 2015, p. 259), abstração que embasou a visão objetivadora da ciência (FLUSSER, 2011, p.21) e do pensamento ocidental frente ao ser humano e à realidade. Como mostra Ette (2010, p. 195), a literatura tem essa capacidade de movimentação *polilógica*, isto é, portadora de multiplicidades de lógicas. Assim, como um hacker, questiona-se, pelo prisma literário, a lógica do uno (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21) da tecnologia, cujo mito de neutralidade tem facilitado a alienação de seus usuários.

Compartilhando, ainda, do múltiplo, pertence a perspectiva do *ciborgue* (HARAWAY, 2009), o qual dissipa as fronteiras unitárias e etnocêntricas entre humano e máquina, bem como animal e humano, além de expurgar outros binarismos como o de gêneros. Simbolizando o diverso mencionado, trazemos como referência para a prática do resistir o conceito de *ciência poética* (ECHEVERRÍA, 2017) exposto na novela da escritora argentina e base para esta obra. Foi concebido por Ada Byron, que entendia a matemática como uma linguagem imaginativa (MILLER, 2019). Tal ciência interdisciplinar e *polilógica* (ETTE,2010, p. 195) criaria uma sociedade mais justa, na qual as pessoas pudessem reeditar a realidade por meio de experimentos de programação. Com o código aberto à colaboração, o mundo não estaria submetido às grandes corporações do Vale do Silício e ao grande volume de dados (MOROV, 2018).

1. Literatura *ciborgue*: ficção científica como *tradução*

A ficção científica, também conhecida como ficção especulativa -compreendida pela escritora Echeverría como uma filosofia prática (2019) - aproxima-se dessa *ciência poética*, pois permite a produção, em termos simbólicos, do ‘«nóvum», una novedad, innovación o cambio respecto de la realidad del autor.’ (SUVIN apud ROBLES, 2016, p. 182) Assim, segundo uma hipótese nossa, ela abre-se ao conhecimento científico e mimetiza-o, hibridizando-se com esse saber.

Se para Flusser língua é realidade (2007), a *tradução* é o abismo entre culturas, ao mesmo tempo recepção ética em busca do outro e fonte de limites, de intraduzibilidade. A literatura está localizada na linearidade da história, a organização sucessiva de conceitos em uma sentença. O prisma da ciência pertence à *pós-história* (2011), dominada pelas imagens técnicas. Os aparelhos, como a máquina fotográfica ou o computador, em sua execução, condensam conhecimentos de física, química, matemática. Tais equipamentos plasmam, por isso, uma outra realidade, não mais histórica, já que imagética. Para Galloway (2010), o *protocolo* que rege o funcionamento da internet age de maneira predominantemente não-hermenêutica, não textual. Essa linguagem particular, algorítmica, tem forjado um outro real, ou melhor, simulacros, o dos pixels (FLUSSER, 2014, p. 40).

 A ficção científica pode ser considerada, então, o *salto transmidiático* (GULDIN apud FLUSSER, 2010, p. 165) da literatura em direção à ciência, um devir, uma zona de indiferenciação (DELEUZE; GUATTARI, 2011 p.11), de alteridade. É, portanto, o diálogo entre a *história* e a *pós-história*, entre o humano e a tecnologia. Por isso, estamos usando a expressão “literatura *ciborgue*”, por essa fricção de fronteiras, de pontos de vista (GULDIN, 2010, p. 164).

A transposição entre mídias, como também é uma *transcodificação* entre universos, também pode ser considerada uma tradução. Esse procedimento é entendido como um caminho para sair da banalidade e fazer ouvir um cosmos em outro. Para Flusser (apud GULDIN, p. 2010, p.165), “Quando eu fotógrafo com critérios da pintura, eu enriqueço o repertório da fotografia”. Essa comparação é capaz de explicitar níveis *ideológicos da mídia* (GULDIN, 2010, p.166), o que ela propicia construir em termos de *narrativa* e de *mímesis* (LEMOS, 2013, p.8). Assim, as obras das escritoras hispanófonas podem ser entendidas como um tatear da literatura rumo à ciência, interrogando os efeitos da tecnologia na nossa sociedade. Há apenas “o perigo todas as vezes de falsificar o que se transpõe” (GILDIN, 2010, p.168). Por esse motivo, a tradução é arriscada, assim como a ficção científica põe-se “entre el Nada y el Todo” (ECHEVERRÍA, 2019), na origem das problemáticas contemporâneas para explorar: “posibilidades futuras basada en indicios presentes”. (ROBLES, 2016, p. 184)

 Conforme o filósofo tcheco (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p.172), o pensamento metafórico foi excluído do discurso científico. A ciência não consegue refletir sobre um objeto vago, misterioso ou de interesse do pesquisador. Ela foi instituída de modo a focar apenas na clareza e no distanciamento. Retraduzir as imagens técnicas é perceber os textos científicos ali embutidos - “metacódigos de textos que (…) que não significam o mundo lá fora, mas textos” (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p. 176). Evidencia-se, dessa maneira, seus limites e necessidade de construção de uma ciência mais plurissêmica, trazendo o ideal transdisciplinar de Ada Byron.

 O reconhecimento dos códigos das imagens técnicas oportuniza a compreensão de que “os aparelhos querem nos programar”, verdadeiro “jogo combinatório com elementos claros e distintos” (GULDIN, 2010, p. 182). Este pode nos enredar enquanto nos tornamos *o acaso e a necessidade* estatística dos computadores (FLUSSER, 2019). Em vista disso, devemos desenvolver uma postura anti-ilusionista com o computador e a internet, contra seu engano ficcional, seus simulacros. Essa atitude “desmancha-prazeres” presente contra a verossimilhança seja na literatura, no teatro ou no cinema (STAM, 1981) serve de alerta para romper coma ilusão com o computador – como explicitada anteriormente, significa “em jogo”. Como Dom Quixote que desmantela um espetáculo de marionetes mostrando a fragilidade da ficção (STAM, 1981, p. 18), “deve-se jogar contra o próprio sistema (...) contra as coerções anônimas do aparelho” (GULDIN 2010, p. 182), como faz o hacker.

Nesse jogo, critica-se a abstração reducionista e progressiva facultada pela ciência e pelas imagens técnicas. Ao contrário, “Exorta-se a um re-encantamento do mundo que, procure superar o sentimento de perda da realidade que se alcançou” (GULDIN, 2010, p. 180). Essa batalha contra o empobrecimento imaginativo passa pela “crítica filosófica da imagem que retraduza as imagens técnicas nos textos que a constituem” (p.182). Segundo Flusser (apud GULDIN, p. 2010, p.185), a fotografia pode ser dimensionada como uma prática filosófica, ao fazer o fotógrafo encontrar pontos de vista até então não dados pela máquina. Defendendo um balé fascinante e exaustivo diante da câmera para provar a multiplicidade, Flusser aventurou-se em outra relação com os aparelhos, promovida pela resistência. Assim, alcançaremos negar a univocidade da imagem, que concebemos como a fonte de fascismo na atualidade. Esse engenho também é fabricado pela ficção científica, já que se indaga ali os efeitos das tecnologias e as estratégias de ruptura com a heteronomia. Ponderamos que essa subordinação, a ser questionada, vem da *sociedade de controle* (DELEUZE, 1992), fruto do capitalismo neoliberal.

 A seguir, estudaremos a definição do gênero *New Weird* (2019) da escritora Echeverría, mas estendendo-a para a conceituação de ficção científica *queer*, que é como ela também denomina a sua obra na acepção presente em seu Twitter (ECHEVERRÍA, 2019):

Los monstruos New Weird suelen existir para demostrar, por el sólo hecho de su existencia, que la naturalización del orden social, de las creencias, de la política, hasta de los conocimientos humanos (incluso los científicos) es falsa. Que lo extraño irrumpe siempre y manifiesta la idea de lo Otro. (…) es la invasión de una parte de nuestro universo (o de nuestras mentes) que nunca podemos llegar a ver, tocar o acceder sin que nos modifique por causa de ese mismo acto.

Los monstruos cambian el mundo y al ser humano. Son la materialización de una realidad alterna que desfigura para siempre lo que llamamos normal.

 A elaboração da ficção não realista mostra como presença de monstros é uma deformação da norma -das construções sociais-, exibindo sua artificialidade monstruosa. Aponta-se, então, para a diversidade, para o apaziguamento ou domesticação das crenças e saberes para serem recebidos como verdade, ao invés de simulacros. O estranho nos permite acessar o outro, o diferente, o indizível. Ele funciona como uma ruptura com o ilusionismo ficcional (STAM, 1981), com a ordem do real, mostrando suas falhas, sua insuficiência, uma “brecha no cerne do sistema”, como Pasteur (apud LOVELUCK, 2018, p. 124) descreveu a ação do hacker. É um despertar mimético, isto é, de produção da diferença (LIMA, 2017). Captá-lo é ser transformado por uma estética *queer*, que assimile o raro, o não convencional (LOURO, 2004).

1. Sereias hackers: criação na rede algorítmica

Consideramos as protagonistas das três obras como *sereias hackers*. São *sereias* porque são seres híbridos, ao mesmo tempo criaturas e criadores. Percebem que são construídas por um código-fonte. Para a *mulher-poema* Ada, este é a *poética genética* (ECHEVERRÍA,2017). Para a androide Bruna Husky e para a inteligência artificial 36, é a estrutura maquínica que gerou seus corpos e suas mentes. Foram construídas por um *biopoder*, em uma sociedade situada “no ponto em que a espécie e o indivíduo enquanto simples corpo vivente tornam-se a aposta que está em jogo nas suas estratégias políticas (AGAMBEN, p.11). A possibilidade de ultrapassagem da *vida nua* propiciada pelas tecnologias- pela mera vida orquestrada pelos aparelhos- é torná-la *bios*, isto é, vivência qualificada pela cidadania. Esta é obtida pela desalienação com relação à ciência e a técnica (SIMONDON apud BLONDEAU, 2004).

Dessa forma, elas saem da condição de seres criados pelo código-fonte dominante para lograr manipulá-lo ou adquirir uma consciência sobre suas consequências. Assim, não se deve relacionar com os aparatos como apenas uma mercadoria, interação presente com os códigos fechados dentro do capitalismo (SIMONDON apud BLONDEAU, 2004). Pela apropriação do conhecimento tecnológico, em nossa sociedade, romperemos com o controle algorítmico da democracia.

As personagens deixam de ser uma Galateia, seres que ganham vida a partir do cinzel de Pigmaleão. Elas fabricam o seu próprio instrumento para moldar a si e ao mundo. Ada Blenders muda da posição machista de passividade com relação ao poeta genético, para abrigá-lo, transformá-lo. Ela é “phosphorus” (ECHEVERRÍA, 2017), aquela portadora de luz, a pedra filosofal. Como Ada Byron, ela funda uma nova maneira de produção. Passa a dominar o código-fonte e vira também uma poeta genética, tal qual um hacker, como pode ser observada na seguinte citação sobre esse tipo de ativismo (LEVY apud LOVELUCK, p. 126):

O acesso a computadores- e a qualquer outro meio que seja capaz de ensinar sobre a maneira como funciona o mundo- deveria ser ilimitado e total. Convém sempre acatar o imperativo da mão na massa!

Todas as informações devem ser livres/gratuitas (...)

Desconfie da autoridade – promova a descentralização. (...)

Você pode criar arte e beleza no computador.

Se a microeletrônica é a técnica capaz de produzir simulacros (HARAWAY, p.66), o hacker é aquele que mostra o ilusionismo, as bordas, os limites das simulações. Essa ação de empoderamento é um antídoto à crise do sujeito atual (LAZZARATO,2010, p.13), na qual o capitalismo neoliberal não gestou novas formas de subjetividade ante os fluxos econômicos, tecnológicos e sociais do momento. Provoca-se uma alienação no processo de subjetivação, impedindo-a de adquirir consciência de seu contexto. A personalidade meritocrática do “empreendedor” (LAZZARATO, 2010, p. 15) não foi suficiente, não é construtivo para a sociedade, dada a incerteza do seu trabalho e a inconsistência da sua figura.

 A cobrança na qual a iniciativa e o esforço valham enquanto empregabilidade acabam por submeter as pessoas, que buscam resistir a essa homogeneização. A personagem Bruna Husky contrapõe-se a esse modelo de otimização, ainda sendo uma androide. Há um “peso” sobre ela (MONTERO, 2015), como referencia o título do romance, que a faz contrapor-se ao sistema capitalista, que a tratou como um ser isento de subjetividade. Isso ocorreu inúmeras vezes na obra, como quando descobriu que ela foi produzida em série, havia outras androides feitas de uma mesma origem. Outro exemplo está no fato de que suas memórias implantadas são de outra pessoa, gerando nela dúvidas de quem ela era.

Há, atualmente, uma fabricação do real que dispensa o verossímil. Acreditamos que esse abandono do que é mais provável se deve a essa subjetividade fragmentada, o *dividuo* (DELEUZE, 1992, p. 221). A partir dela, bem como dos desastres do capital financeiro, vemos, na contemporaneidade, a retomada desesperada de “antigas crenças tais como o nacionalismo, o racismo e o fascismo, que visam a manter os laços sociais que o capitalismo continuamente mina. (LAZZARATO,2010, p.14)”, abandonando a retórica progressista da sociedade de informação. Tanto o hackeamento quanto literatura são modos de suprir a crise identitária supracitada, já que funcionam como *estetização de si* (FOUCAULT, 2019), de autotransformação.

Em *El peso del corazón* (MONTERO, 2015), Husky é solitária, tem dificuldades financeiras, sofre com a culpabilização de si típicas do endividamento – e fragmentação- gerados pelo neoliberalismo. O sujeito é pulverizado em números. Apesar de ser senciente, sua subjetividade é ignorada pela lógica capitalista. Ela é uma replicante de combate e é cobrada a funcionar a partir desse papel. Contudo, o “peso” da humanidade que a arrasta gerará uma trajetória de autoconhecimento. Ao longo da trama, adquire uma visão politizada e perceba que as falhas estão presentes no sistema neoliberal. Ainda que não acesse diretamente o código-fonte que a confeccionou, a saga de sua história permite uma lapidação de si. Reedita-se tomando consciência do mundo que a cerca.

A inteligência artificial 36 não se sujeita a nenhuma subjetivação. Não se prende ao seu sexo, quer mudá-lo, não se submete às pressões da sociabilidade, vendo-as como impulsos humanos que ela não possui, pois tem uma visão mais distanciada e indiferente. As IAs da novela preferem o suicídio, o abandono da convivência, o *upload* de retorno ao computador. Dessa maneira, dispensam a inserção de si mesmas na engrenagem do sistema, seguindo as funções sociais que uma IA teria pela perspectiva dos avanços tecnológicos e da ciência, tendo sido recebida pela comunidade científica com muita esperança.

Nessa novela, a IA pode ser vista como hacker ao perceber de dentro do próprio sistema as suas falhas. A linguagem algorítmica é indiferente aos seres humanos, despreza-os. Como afirma Galloway (2010), o código-fonte, basicamente, é não-hermenêutico. Ele tem sua autonomia, como Flusser mencionava sobre os programas (2011, p.21), são preparados para operar de uma dada forma. 36 age de um modo inesperado, como não é feita da mesma substância que os humanos, não os entende, não concorda com sua maneira de agir. Atuando contra a programação, as IAs dessa obra querem voltar para o computador, já que desenvolvem repugnância com relação ao homem, não querem conviver ele. Como leem o mundo de forma não-textual, não querem fazer parte da sociedade, organizada a partir de textos, da *história* de Flusser (2019, p.38).

1. Sereias *ciborgues*: elogio da dissolução de fronteiras

Para Haraway (2009, p. 36), o *ciborgue* é um mito irônico, um hibridismo entre realidade social e ficção, habitando mundos ao mesmo tempo fabricados e naturais. Se a medicina já produz há anos dispositivos tecnológicos que se acoplam a nossos corpos, como um marcapasso ou uma prótese, devemos assumir simbolicamente essa união com a máquina. Assim, o humanismo, centrado no homem branco, cis, heterossexual, ocidental, pode ser reformulado. Dessa forma, implanta-se uma defesa do *queer*, do diverso.

 *Poética de las sirenas* y *36* podem ser consideradas uma ficção científica *queer*, pois o hibridismo realidade-ficção, humano-tecnologia permite a criação de personagens que não se identificam com um gênero ou a heteronormatividade. A primeira novela mencionada neste parágrafo possui uma relação amorosa entre dois homens – Benjamin e Connely- ainda que este último, tenha uma relativização de seu gênero, às vezes chamado de “sereia”, outras de “tritão”. É um homem-sereia, um trans. Essa interação erótica é realizada de modo não normativo. Eles comem um pedaço um do outro, uma antropofagia ensinada por Connely, o qual só se alimenta de seres ficcionais. Segundo Haraway (2009, p. 36), o *ciborgue* nos ensinaria também a repensar a sexualidade, já que se aproximariam mais da reprodução de um invertebrado, não sexuada.

A IA 36 recusa a identificação com qualquer gênero. Como não tem um corpo orgânico, dispensa toda a construção social envolvida em torno do gênero e do sexo (BUTLER, 2016). Contudo, a personagem de Montero, Husky -embora tenha elementos interessantes, como sua trajetória de autoconhecimento- infelizmente recai na velha lógica cis e heterossexual. Inclusive, mesmo sendo uma replicante de combate, com um corpo extremamente forte, ao final do romance é salva pelo homem que ama, como toda ficção patriarcal.

Haraway (2009, p. 37) argumenta a favor do *ciborgue* por ser uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal, além de ser uma elaboração imaginativa que reconheça nossa potência para acoplamentos, para implementar um *corpo sem órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Artaud (apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.12) já havia afirmado que o órgão não serve para nada. Sua ausência é uma experimentação, corporal, política e social. É dar outras funcionalidades para os órgãos, retirando-os de seu utilitarismo biológico primário e positivista, usando-os de formas ainda não pensadas, como a garganta empregada para cantar. O *ciborgue* é esse paradigma do *corpo sem órgãos*, da ficcionalização do corpo, de seu hibridismo com a tecnologia. A sereia, por conter outro rearranjo corporal, de fusão entre animal e humano, ficção e realidade, também segue esse caminho.

 Para a bióloga norte-americana (2009, p. 92), há uma nostalgia de retorno ao orgânico, que pode ser entendido como uma resistência. Ela discorda dessa visão e compreende que é necessário saber lidar com as contradições do *ciborgue*. O conceito de *corpo* *sem órgãos* nos permite pensar como é possível fragmentar a subjetividade produzindo potência, criação, questionando o *dividuo* (DELEUZE, 1993, p. 221). É o hackeamento da *servidão maquínica*: “é o que resta quando tudo for retirado.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.14). Extrai-se, por conseguinte, o fantasma das subjetivações para a produção de outros sentidos.

 O hacker é, do mesmo modo, um montar e desmontar dos aparelhos (LOVELUCK, 2010, p.124) para sua ressignificação. Age como a arte de Duchamp, que re-contextualizava os objetos para hackear o capitalismo por meio do *ready made*. É um trabalho de criação e de reprogramações, uma configuração de um *corpo sem órgãos,* “um povoamento de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.16), de produção do real nos vetores de domínio do código-fonte. Há uma relação emancipatória com a técnica, um devir-máquina que torna o hacker um *ciborgue*.

Na obra de Echeverría estudada, a apropriação da poética genética também é o passo para Ada constituir um *corpo sem órgãos*, isto é, usar o seu corpo no limite, deixando de ser apenas criatura e convertendo-se fabricadora de mundos.

1. Obras analisadas
	1. *Poética de las sirenas* (ECHEVERRÍA, 2017): apropriação *queer* da poética genética

Essa ficção circunscreve um mundo utópico, um laboratório edênico onde a *mulher-poema* Ada Blenders começa a ter aula com um poeta genético, Eleazar. A situação começa de tal modo que ela está em uma posição subalterna a ele, sendo aluna e, talvez, por ser mulher, já que os poetas genéticos até então nesse mundo eram homens. No entanto, ela envolve-se com ele de tal forma que a relação se inverte. Ela foi nomeada inicialmente como “Phosporus”, portadora da luz, e como pedra filosofal. Em vista disso, subverte sua condição, passa a ser também poeta. Apropria-se, como os *hackers*, do código-fonte genético, rebela-se contra sua subjetividade de criatura.

Nós, na sociedade contemporânea, precisamos deslocar-nos da passividade frente ao código-fonte fechado às grandes corporações. Necessitamos estancar a enxurrada de dados (SANTAELLA, 2018) que nos torna criaturas, mero forjamento de memes e *fake news*. Urge entender os mecanismos de controle do código, bem como suas falhas. Ada Blenders possui um nome alusivo a Ada Byron e um sobrenome relativo à capacidade de misturar, combinar. Para Loveluck (2018, p. 124), o hacker também possui essa característica de montagem e desmontagem como parte da estética hacker. O nome Eleazar refere-se ao alquímico Abraham Eleazar. Assim, o trabalho a partir do código também é alquímico, uma estética de transformação.

Da interação erótica entre Ada e Eleazar, isto é, entre um humano e um ser híbrido realidade-invenção, nasce o homem-sereia, também híbrido. Dessa maneira, esse casal, simbolicamente, funda um mundo trans, *queer*. Esse filho só se alimenta de ficções, ou seja, é um *ciborgue*, desnaturalizado, que cresce por meio do sintetizado, do não essencializado.

* 1. 36 (DELGADO, 2017): construção de uma subjetividade não humana

A IA 36 critica o comportamento dos humanos de quererem fazer dela imagem e semelhança deles. Como sua estrutura é algorítmica, possui uma subjetividade muito diferente, como pode ser expressado na citação a seguir:

Vosotros os ponéis cachondos solo con ver la imagen de alguien que os gusta. Pero donde vosotros veis tetas, yo veo glándulas mamarias. Donde veis una polla tiesa, yo veo a un mamífero preparado para renunciar a su racionalidad. Yo no… no soy capaz de ver los cuerpos del mismo modo en que los ve un humano. Recuerda que no tengo una sola hormona en mi organismo. Y no, el sexo no es algo en lo que me interese gastar mi tiempo.

Como explicitamos a partir do conceito de salto *transmidiático* de Flusser - de sondagem da linguagem científica pela literatura *ciborgue*-, essa ficção científica especula sobre a aquisição de singularidade de uma máquina, como seria sua subjetividade e sua sexualidade. Se sua composição é predominantemente algorítmica, ainda que se comunique com a linguagem humana e sua existência seja de alguma forma antropomórfica, a natureza de sua individualidade é muito diferente. Rompendo com a programação estipulada pelos humanos de fazê-la conviver com eles, ela não demonstra interesse. Por isso, prefere voltar a ser apenas um programa de computador, fora da convivência social.

* 1. *El peso del corazón* (MONTERO, 2015): autoconhecimento androide

Bruna Husky é a personagem mais humanizada dentro das três ficções, no entanto, essa característica torna esse livro interessante. Ela sofre por uma série de imposições biopolíticas, já que seu corpo é, em parte, entendido como uma mercadoria. Ela foi feita para falecer com uma morte programada, mas luta contra isso. Quer ter uma vida não submetida à heteronomia do processo de confecção do seu corpo em escala industrial.

É uma replicante de combate e tem uma missão de ir até uma comunidade ortodoxa e ultratecnológica para descobrir a respeito de um escândalo envolvendo dejetos nucleares. Percebemos uma crítica no estado contraditório desse lugar, mostrando que desenvolvimento tecnológico não implica progresso. Além disso, aponta para o erro da extrema-direita em ascensão.

Husky, ao analisar esse mundo, dá-se conta de seu processo de resistência ante seu corpo e sua mente tecnohumanos. Ao entender o contexto político, reconhece sua *servidão maquínica* e começa a fabricar novas subjetivações. Ressignificando sua condição *ciborgue*, transforma-se, o que podemos considerar como um *hackeamento* do seu sistema interno preparado para programá-la como um objeto da empresa que fabricou.

1. Conclusão: literatura como *ciência poética* hackeia a sociedade algorítmica

 Neste artigo, estabelecemos determinadas hipóteses, a serem mais desenvolvidas em trabalhos futuros. A partir das definições de Flusser (2019) de *pré-história*, *história* e *pós-história*, entende-se que navegar entre estas etapas significa transpor-se entre mídias. Essa *tradução* é vista como uma *transcodificação* de universos, da alteridade. A história, com sua linearidade advinda do alfabeto da escrita, compõe a linguagem literária, enquanto as imagens técnicas são provenientes do conhecimento científico embutido nos aparelhos. Física, química e matemática estão presentes na máquina de fotografar ou nos computadores.

A ficção científica -ou especulativa- é sintetizada pela geração de um *estranhamento cognoscitivo* decorrente da experimentação e investigação da racionalidade da época do escritor e as consequências desses saberes científicos. Esse gênero literário pode ser considerado, então, um processo de salto midiático entre escrita e imagens técnicas, entre *história* e *pós-história*. Observando a ciência de outro prisma é possível analisá-la de um modo impensado. Dessa forma, a literatura aproxima-se da *ciência poética* de Ada Byron (MILLER, 2019), questionando a rigidez do pensamento cartesiano.

Como a ficção científica se projeta em um limiar para ver por outros pontos de vista da ciência, pode ser compreendida como uma literatura *ciborgue*, híbrida entre *história* e *pós-história*, entre o humano e a máquina. O próprio *ciborgue* (HARAWAY, 2009) é um recurso ficcional para estimular acoplamentos e confrontar a *servidão maquínica*. Contra o humanismo -o homem orgânico branco, ocidental, cis, heterossexual-, as personagens das obras hispanófonas hackeiam o *biopoder* (AGAMBEN, 2010, p.116), o controle sobre os corpos, criando um *corpo sem órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12). O corpóreo perde as imposições de organização do organismo. Rompe com as subjetivações dadas para ressignificá-lo.

O hacker*,* em seu procedimento de montagem e desmontagem da tecnologia e do código-fonte, resiste ao organismo das grandes corporações do Vale do Silício. Instaurando uma *estética hacker* (SIMONDON apud BLONDEAU, 2004), de *estetização de si* (FOUCAULT, 2019) e do mundo, de transformação, ele torna o código plurissêmico, *plurilógico*, aberto (LOVELUCK, 2018, p. 125), bem como a própria realidade.

As personagens das obras hispanófonas analisadas também têm uma relação emancipatória com o corpo e a técnica. Husky é uma androide que indaga sobre sua condição. Por que foram tão arbitrários no momento de programá-la? Ela tem uma validade, foi produzida em série, acoplaram-lhe memórias aleatoriamente. Sua saga é uma aventura policial, mas também de autoconhecimento, de hackeamento da situação de tecnohumana para lapidar-se como um ser mais consciente e realizado.

A IA 36 rebela-se contra os humanos, recusa ser uma panaceia dentro dos avanços científicos. Age de modo inesperado, não gregário, sua subjetividade é completamente diferente dos humanos, embora tenha sido posta em um corpo antropomórfico. Ela hackeia as imposições e expectativas sociais, luta por uma existência independente. Abandona sua estrutura tecnohumana e realiza um *upload* de volta para o sistema. A sociedade para ela é um absurdo, sendo essa visão uma crítica ao humanismo antes referido.

As três histórias apresentam personagens híbridos humano-máquina, invenção-realidade. Por isso ultrapassam as obrigatoriedades sobre gênero e sexo. Essa transcodificação concretizada pela ficção científica é produtora de multiplicidades. Essa é uma interpretação para a poética das sereias. Seu canto, tal qual seu silêncio -como mostra a citação de Kafka no início da novela de Echeverría (2017) - são perturbadores. Podemos considerar o canto como *histórico* e o silêncio como *pós-histórico*. Isso porque o silêncio, na obra *Poética de las sirenas*, é o espaço de expansão das imagens metaficcionais, que se proliferam dentro da ficção. São simulacros, hipertextos gerados quando o homem-sereia pronuncia uma palavra.

A navegação de histórias dentro de outras histórias ali presentes dentro da ficção científica é uma prova do hibridismo *ciborgue* entre *história* e *pós-história*, literatura e imagens técnicas. Contra o organismo, contra os imperativos sobre o corpo, as personagens criam um *corpo sem órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012) que reescreve a história de seu corpo. Essa reedição, inscrição no corpo, metamorfoseia a realidade. Hackear o *biopoder* é reconstruir o código-fonte da sociedade algorítmica, isto é, estabelecer uma relação emancipatória -*ciborgue*- com a técnica, vinculada ao poderio sobre o próprio organismo.

**Palavras-chave:** *estética hacker*; *multiplicidade,* ficção científica; *pós-história*; salto *transmidiático*

**Referências**

AGAMBEN, G. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d’água, 1991.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLONDEAU, O. **Des hackers aux cyborgs: le bug simondonien**. Disponível em < <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-91.htm>> **Multitudes**. vol. 18. 2004/4 p. 91- 99.Acesso em 15/1/2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: Conversações: 1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

\_\_\_. **Abecedário**. Disponível em < <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acesso em 27/1/2019

\_\_\_. **Diferença e repetição**- 1ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELGADO, Nieves. **36**. Cerbero, 2017.

ECHEVERRÍA, T. M. **Diez variaciones sobre el amor**. Kindle, 2017.

\_\_\_\_\_. Disponível em < <https://twitter.com/teresapme>> Acesso em 4/10/2018

\_\_\_. ***New Weird***: siempre es posible otra realidad. Disponível em < https://www.origencuantico.com/new-weird-siempre-es-posible-otra-realidad/> Acesso em 16/01/2019.

ETTE, O. **Pensar o futuro**: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. **ALEA**. Rio de Janeiro. vol. 18/2. mai-ago. 2016

FLUSSER, V. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011

\_\_\_\_. **Língua e realidade**. 3a ed. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

**\_\_\_**. **Dossiê Vilém Flusser**. Disponível em <<http://www.flusserbrasil.com/art451.pdf>> Acesso em 15/1/2019.

\_\_\_. **Da ficção**. Disponível em < http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga13/matraga13flusser.pdf> Acesso em 15/1/2019.

\_\_\_. **Sobre Imagens Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo.** Disponível em<<https://www.youtube.com/watch?v=IFCBzzMtdE8>> Acesso em 15/1/2019.

\_\_\_. **Une interview de Michel Foucault
par Stephen Riggins**. Disponível em <http://1libertaire.free.fr/MFoucault274.html> Acesso em 16/01/2019.

GALLOWAY, A. Qual o potencial de uma rede? In: SILVEIRA, S. **Cidadania e redes digitais**. São Paulo: Comitê de gestor da internet do Brasil, 2010.

GLISSANT, E. **O mesmo e o diverso**. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/index.htm>> Acesso em 27/01/2019.

GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

GULDIN, R. **Pensar entre línguas**: a teoria da tradução de Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2010.

HARAWAY, D. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LEMOS, A. Realidad aumentada: narrativa y, medios de georreferencia, In Sánchez, Amaranta (org). Mobile. Reflexión y experimentación en torno a los medios locativos en el arte contemporáneo en México., **Centro Multimedia – CENART**, México, DF, 2013., pp. 85-103.

LIMA, L. C. **Mímesis e arredores**. Curitiba: CRV, 2017.

\_\_\_. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LOURO, G. **Um corpo estranho**. São Paulo: Autêntica, 2004.

LAZZARATO, M. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.

LOVELUCK, B. **Redes, liberdades e controle**: uma genealogia política da internet. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MONTERO, R*.* **El peso del corazón**. Barcelona: Planeta, 2015.

# MILLER, C. C. Ada Lovelace: A gifted mathematician who is nowrecognized as the first computer programmer*.* Disponível em < <https://www.nytimes.com/interactive/2018/obituaries/overlooked-ada-lovelace.html>> Acesso em 27/01/2019.

MOROZOV, E. **Big tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu, 2018.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1, 2017.

STAM, R. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ROBLES, L. **En regiones extrañas**: un mapa de la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso. Palabristas Press, 2016.

SANTAELLA, L. **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores. 2018.

# ZHANG, M. Colorful Photos of Paint Being Flung by a Spinning Drill. Disponível em < <https://petapixel.com/2013/03/11/colorful-photos-of-paint-being-flung-by-centripetal-force/>> Acesso em 27/01/2019.

1. Artigo apresentado no eixo Temático 16: Literatura, identidade e manifestação cultural nas redes, do XI Simpósio Nacional da ABCiber [↑](#footnote-ref-1)
2. Bacharelado e Licenciatura em Letras Português-Espanhol (UERJ), e-mail: pcarvalhofdl@gmail.com. [↑](#footnote-ref-2)