

**A obra de arte na era de sua repetitividade algorítmica:
Inteligência Artificial Generativa e (pós-)modernidade**

*The work of art in the age of algorithmic repetitiveness:
Generative Artificial Intelligence and (post)modernity*

Jerônimo Magni Bruschi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul
jeronimomagb@gmail.com.
<https://orcid.org/0009-0001-2032-1587>

Roberto Henrique Amorim de Medeiros

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul
robertoamorim80@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8224-9755>

Recebido em: 29 de setembro de 2024

Aceito em: 19 de novembro de 2024

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir a popularização da Inteligência Artificial Generativa (*GenAI*) em trabalhos criativos analisando as relações entre técnica, arte, cultura e capitalismo tecidas desde o contexto da modernidade até o advento da pós-modernidade. Partindo de uma revisão bibliográfica das obras de Walter Benjamin acerca da historicidade da percepção e dos múltiplos “choques” causados pela incidência das novas tecnologias da modernidade, o texto discute a cristalização de um modo de vida ocidental marcado pela figura do autômato. Em um segundo movimento, as múltiplas atualizações associadas ao conceito de pós-modernidade, como analisado por Fredric Jameson, são sobrepostas às relações da modernidade com a tecnologia, evidenciando como essa nova expressão cultural do capitalismo tardio se articula com a *GenAI*. Por fim, conclui-se que a indústria da criatividade, por operar seguindo a máxima da repetitividade e maquinização capitalista, está tão passível de ser substituída pela automatização quanto qualquer outro trabalho mecânico.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Teoria crítica; Inteligência Artificial Generativa; Técnica; Capitalismo.

Abstract

This article aims to discuss the popularization of Generative Artificial Intelligence (*GenAI*) in creative works by analyzing the relationships between technique, art, culture and capitalism, woven from the context of modernity to the advent of post-modernity. Starting with a bibliographical review of Walter Benjamin's works on the historicity of perception and the multiple “shocks” caused by the impact of the new technologies of modernity, the text discusses the crystallization of a Western way of life marked by the figure of the automaton. In a second movement, the multiple ruptures associated with the concept of postmodernity proposed by Fredric Jameson are overlaid on modernity's relationship with technology, analyzing how this new cultural expression of late capitalism is articulated with *GenAI*. Finally, it is concluded that the creativity industry, by operating according to the maxim of repetitiveness and capitalist machinization, is just as susceptible to be replaced by *GenAI* as any other mechanical job.

Keywords: Postmodernism; Critical Theory; Generative Artificial Intelligence; Technique; Capitalism.

Introdução: História, técnica e repetição

ESTRAGON: Então, vamos embora?

VLADIMIR: Vamos lá.

Não se mexem.

Cortina.

Esperando Godot, Samuel Beckett (2015: 60)

Na segunda década do século XXI, por mais imperfeitos e estranhos que seus sonetos, quadros e músicas pareçam, a Inteligência Artificial Generativa (*GenAI*)¹ tem ocupado cada vez mais posições de destaque no meio das produções culturais. Com a popularização do GPT-3² e o contínuo investimento multibilionário das *big techs* em diferentes plataformas de Inteligência Artificial, nossa relação com a produção – e, portanto, também com a experiência – estética parece ter começado a mudar radicalmente. Nesse novo contexto, o mercado midiático passa a assumir novas características. É o caso, por exemplo, da produção se tornando cada vez mais dependente e limitada às reproduções de estilos disponíveis em uma *database*, da maestria técnica individual do artista tendo sua importância reduzida, e de obras sendo produzidas instantaneamente sob demanda. A *GenAI*, assim, confunde nossas concepções de autoria e nos faz questionar quem (ou o que) é o produtor, a mercadoria e o consumidor. Todos os aspectos dessa nova lógica, entretanto, já podiam ser percebidos na caracterização do pós-modernismo de Fredric Jameson (1997), que escreveu sem ter a *GenAI* em seu horizonte. Podemos, inclusive, pensar que essa nova “revolução” no meio estético se trataria apenas de uma aceleração hiperbólica e ilustrativa de um processo que já vem sendo descrito desde os anos 80.

Mesmo assim, por mais que Jameson trabalhe com diferentes atualizações que o pós-modernismo instaura, o autor demonstra a persistência do projeto capitalista da modernidade, negando qualquer hipótese de fim das estruturas que compõem o capital e lendo esse momento como apenas um novo estágio do capitalismo tardio. Em outras palavras, por mais que a interface pela qual interagimos com a cultura ocidental – em nossas relações sociais, midiáticas, etc – tenha mudado, suas estruturas mercadológicas e coloniais permanecem as mesmas. Por isso, insistir apenas na pós-modernidade como

¹ Como boa parte do material de pesquisa se refere ao programa com a sigla *GenAI*, em inglês, optamos por deixá-la assim.

² Modelo linguístico de aprendizagem profunda que dá base ao funcionamento do ChatGPT e DALL-E. Por mais que diferentes modelos tenham sido usados anteriormente, destaco o GPT-3 por sua intensa e rápida popularização.

contexto à experiência da *GenAI* seria cegar-se às contribuições dos debates modernos acerca da recepção da obra de arte no início de sua reprodutibilidade; seria negar a importância da historicização – imperativo absoluto do pensamento dialético (Jameson, 1992) – de um objeto que não nos parece completamente novo.

Incorporando o pensamento dialético da história, Walter Benjamin (1985, 2012b, 2009) critica a crença obstinada de progresso provinda de um pensamento positivista que enxerga na história uma mera sequência de eventos isolados e conectados por uma causalidade passível de ser esclarecida totalmente. Essa seria a posição daquele que pretende narrar uma história única, como se todo momento histórico pudesse ser reduzido à linearidade de um suposto progresso cultural, normalmente observado a partir do desenvolvimento capitalista da técnica. A posição do materialista dialético, pelo contrário, deveria voltar-se a um apontamento crítico desse “progresso”, tirando sua máscara e revelando o rosto da mais pura repetição. Seu dever é o de observar a retroatividade da história: arrancar o passado e o futuro de sua linearidade e *presenteá-los*, enxergá-los como momentos presentes onde está contido o objeto analisado, rompendo, assim, com a aparência do sempre-igual. O suposto progresso, a semblante “novidade” tecnológica que Benjamin aponta, portanto, se faz presente justamente como essa constante repetição do mesmo dia no relógio, de uma sociedade em que a estrutura do capital se repete a cada vinte e quatro horas. O único progresso real, para o autor, é a fuga da linearidade do tempo, a explosão do *continuum* da história, a quebra dos relógios, ou seja, o instante revolucionário.

Não se trata do fato de que acontece ‘sempre o mesmo’ [...] Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno (Benjamin, 2018: 893).

Poderíamos, simplesmente, usar o pós-modernismo de Jameson ou a produção de outros autores contemporâneos para buscar diretamente uma caracterização da *GenAI* e de sua nova produção estética. Entretanto, encontrar no modernismo as sementes dessa aparente novidade – que, olhando de perto, mais parece um sempre-igual, um outro exemplo da repetitiva novidade que caracteriza o tempo histórico das sociedades de classes – é o que constitui uma pesquisa verdadeiramente histórico-dialética. Esse é um ato benjaminiano, o de encarar a história e o tempo em fuga de sua suposta linearidade, encontrando as possibilidades de relação entre essas duas “distantes” conjunturas temporais a partir do presente da *GenAI*. “O que Benjamin realizou com o Trabalho das

Passagens – a construção de uma imagem da própria época – coloca-se analogamente como tarefa para seus leitores pós-modernos” (Bolle, 2000 : 26).

Ora, como mostraremos a seguir, o desvelamento do moderno, para Benjamin, constitui-se na justaposição repetitiva entre a hiper-aceleração técnica e a incapacidade de usar tais avanços para tecer novas estruturas sociais. Nesse contexto, o modernismo europeu nos revelou uma figura emblemática de seu tempo, uma figura que corresponde ao proletário da era industrial: o autômato, humano-máquina, operário precarizado *chapliniano*. A repetição, horizonte de seu comportamento, é a palavra-chave. Repetição essa que, para além do sempre-igual do relógio de Benjamin, também aparece na formação do inconsciente freudiano em *Além do Princípio do Prazer* (2010). Repetição que está longe de habitar, isolada, nas fábricas europeias do início do século XX, pois, como veremos a seguir, ainda é estruturante à produção pós-moderna – e mais ainda à *GenAI*.

Nosso interesse, afinal, é o de repetir o gesto de Benjamin: se tanto o cinema quanto o *click* da câmera fotográfica evidenciam os choques que surgiam a partir da modernidade (Benjamin, 2017b) – e junto dela, a formação da figura do autômato –, o que o *click*, ou toque, no *prompt*³ de uma *GenAI* pode nos revelar? Ora, inicialmente, era dito que os substituídos pela máquina seriam apenas os trabalhos repetitivos, de padrões mecânicos bem definidos, como das linhas de montagem fabris. Hoje em dia, porém, com a substituição de “trabalhos criativos” – em especial, artísticos – pela *GenAI*, ao invés de dizer que a máquina conseguiu ultrapassar a repetição, torcemos a afirmação e a transformamos em pergunta: considerando a nova forma em que o capital se apresenta na cultura, não estaria o trabalho criativo imerso na repetição de um sempre-igual tingido de novidade? Trata-se da necessidade de observar a historicidade da percepção – isto é, a forma pela qual o tempo histórico molda a organização da percepção do espectador, condicionando sua experiência do sensível (Benjamin, 2012a) – a partir da produção técnica e questionar o que há de novo na “arte IA”, revelando, assim, os novos dilemas que se apresentam à pós-modernidade. Em face à *GenAI*, até onde as estruturas da modernidade ainda têm algo a dizer sobre nosso período histórico, e quais seriam as atualizações causadas pela contínua hiper-aceleração do desenvolvimento técnico ocidental? Carregaria a *GenAI* traços de uma tecnologia capaz de revolucionar a indústria artística, ou sua novidade se volta apenas ao semblante, aos meros reflexos de um

³ O *prompt* é a instrução fornecida que orienta a resposta ou ação de uma IA.

capitalismo tardio – que, como caracteriza Mark Fisher (2020), não passa de um zumbi *kitsch* e estagnado? Já adiantamos: defendemos que a lógica em que a *GenAI* opera não é, nem de longe, algo novo; que sua fragrância de novidade provém do mesmo perfume de progresso técnico que sempre pautou as relações capitalistas. Procuramos falar sobre nosso objeto, a *GenAI*, tendo-o suspenso na historicização dessa lógica de entrelaçamento entre arte, técnica e capital.

Não cabe a esse ensaio, entretanto, afirmar se a chamada “arte IA” é ou não arte. A importância do dilema reside não na aceitação ou recusa dessa produção no campo artístico, mas sim em notar, como Benjamin percebeu sobre a fotografia (2017a), se ela estaria transformando “o caráter total da arte” ao negar (ou apenas ocultar) o fator humano (para baixo do tapete). Independente de sua formulação técnica, é um objeto estético capaz de sensibilizar seu consumidor.

Por fim, para não escrever palavras que azedem facilmente no tempo – como já visto por diferentes ensaios que entrelaçam arte e técnica – tentaremos nos distanciar de argumentos obstinados a relatar as incapacidades da tecnologia de atingir a reprodução almejada da imagem no *prompt* de comando. A cada nova atualização do *software*, o grande público torna-se menos capaz de distinguir entre arte “humana” e produções IA. Hoje, ironizamos o fato de que essas obras têm dificuldades com números: o pós-homem vitruviano tem pelo menos dois dedos a mais em cada mão; e possivelmente três braços⁴. Entretanto, essa dificuldade de produzir o realismo de lógica antropocêntrica – além de ser um problema técnico efêmero, certamente corrigido em poucos meses ou anos – também demonstra sua decadência e substituição por algo novo (que nada foge da repetição das estruturas sociais).

Autômato: Uma imagem do moderno

No amanhecer, por entre as veias da cidade grande, ônibus e bondes circulam lotados. Multidões de trabalhadores urbanos, sentados ou espremidos, aguardam emudecidos a chegada em suas paradas. Ao término do maquínico expediente, voltam com o mesmo silêncio desinteressante que passaram o resto do dia. Porém, por mais silencioso que seja o vai-e-vem do transporte público (ocasionalmente interrompido por

⁴ Referimo-nos ao erro recorrente de IAs nos anos de 2020-2024 em gerar imagens de humanos com um número anormal de dedos, braços, mãos, etc, por mais que os *Large Language Models* (modelos de processamento e “aprendizado” da linguagem humana à máquina) sejam, antes de mais nada, modelos matemáticos.

grunhidos e murmúrios), ainda há uma janela – e, por trás dela, a visão de uma cidade em metamorfose.

É com essa alegoria que nos aproximamos daquilo que Benjamin irá afirmar como a chegada da primazia do olhar. Nesse sentido, nos séculos XIX e XX, acompanhado das intensas transformações sociais, o continente europeu foi palco de intensas mudanças tanto na experiência quanto na produção estética. Em diferentes textos, o autor demonstra a substituição de diferentes partes do corpo pelo olhar: as mãos e os ouvidos.

O olhar fotográfico é aquele capaz de abaixar as mãos do pintor (Benjamin, 2012a). Pela primeira vez, a partir dos daguerreótipos, o artista perdia a necessidade de usar dedos calejados para formular uma imagem. Ao mesmo tempo que substituíam as artes manuais, agora seus olhos, entrelaçados com os da câmera, também abriam novas portas da percepção a mundos escondidos. Por mais que tais mundos sempre tenham sido por nós habitados, com a fotografia e o cinema – pela fixação de imagens em um momento do tempo –, cenas, espaços e gestos que sempre nos passaram despercebidos revelavam-se. No meio da rua, podemos dar *zoom* naquela janela alheia e observar o que passa por lá; dilatar o próprio tempo para ver o cigarro queimar em câmera lenta; editar um filme para se adequar à “percepção do psicótico ou do sonhador” (2012a: 101). Não é à toa que, em *Pequena história da fotografia*, Benjamin (2017b) chamará os segredos exibidos pela câmera de *inconsciente óptico*, comparando-o ao inconsciente pulsional revelado pela psicanálise freudiana.

A recepção à fotografia, entretanto, não pode passar despercebida. A tensão que criou no seu surgimento ainda não tinha sido bem resolvida até a primeira metade do século XX; ora, seu humilde desafio não foi mais do que botar em xeque princípios artísticos vigentes desde antes do Renascimento. Enquanto os críticos se apoiavam em concepções religiosas ou românticas para perpetuar a primazia da criatividade dos “gênios” artistas individuais – exclamando dizeres como a impossibilidade da “técnica” de chegar ao domínio da alma, do inapreensível, da imaginação... –, o mais importante escapava às suas percepções. A questão se a fotografia era ou não arte, se a tecnologia seria capaz de alcançar a mesma inspiração do artista romântico, é uma questão inútil – pois a própria arte, para sobreviver à sua exaustiva reprodução, deveria entrar em plena transformação. De acordo com Benjamin, o perigo que a fotografia trouxe não aparecia em sua concepção formal, mas em sua atratividade ao mercado, na possibilidade de “sua iminente comercialização” (2017a : 61). Hoje, o dilema é similar com a *GenAI*. Ao nos fixarmos à discussão acerca da possibilidade da Inteligência Artificial gerar arte ou não –

seja lá o que isso signifique –, ou se a “qualidade” de sua produção poderia se aproximar a de um “verdadeiro artista”, limitamos e ignoramos o debate a respeito das transformações estéticas promovidas pela técnica e das contradições sociais nas quais estão imbuídas tais transformações. Para provar esse ponto, citamos dois trechos de Benjamin, em que uma base argumentativa presa a pressupostos românticos, de separação absoluta entre tecnologia e arte, pode encontrar um desconfortável espelho.

O primeiro volta-se a tecer uma visão geral da recepção dos daguerreótipos a partir de Baudelaire, que via neles traços de terror e crueldade fomentados pela “estupidez das grandes massas”, como se elas ansiavam pela vinda de um Deus vingador, sendo Daguerre seu profeta. Para o poeta dos boêmios, a técnica, a máquina, seria incapaz de atingir o fazer-artístico verdadeiro.

A fotografia poderá apropriar-se livremente das coisas passadas, que têm direito “a um lugar nos arquivos da nossa memória”, desde que se detenha perante “o domínio do inapreensível, do imaginativo” - perante a arte, em que só há lugar para “aquilo que o homem entrega sua alma” (Benjamin, 2017a: 141).

A segunda citação é uma crítica a um trecho jornalístico alemão acerca da arte fotográfica, de 1912. Não há dúvidas: parte do problema que nos é posto como uma “novidade” hoje em dia acerca da GenAI nos acompanha há quase 200 anos – ele apenas muda de forma, muda suas palavras de enunciação.

“O homem foi criado à imagem de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhuma máquina humana. Só talvez o artista divino, tomado de inspiração celestial, poderá ousar, num momento de suprema graça, por uma ordem superior do seu gênio e sem ajuda de qualquer máquina, reproduzir os traços divinos dos homens”. Manifesta-se aqui [...] a ideia pequeno-burguesa da “arte”, a que é estranha qualquer consideração de ordem técnica e que receia ver chegar o seu fim com o aparecimento provocatório da nova técnica. Apesar disso, foi com esse conceito fetichista, radicalmente antitécnico que os teóricos da fotografia procuraram discuti-la durante quase cem anos, naturalmente sem chegarem a quaisquer resultados. E isso aconteceu porque eles não fizeram mais do que pretender legitimar o fotógrafo perante a cadeira de juiz que ele tinha derrubado (Benjamin, 2017b: 49).

Quanto aos ouvidos, para Benjamin (2017a, 2017b), trata-se de um processo similar àquele que ilustramos inicialmente. Nunca antes da modernidade, para as massas de Paris, se usou tanto os olhos e tão pouco os ouvidos. Os gritos ensurdecadores de máquinas sobre o piso industrial fazem o operário desejar cortar fora a própria orelha; transeuntes em uma multidão não conversam entre si, nem nas ruas, nos bondes ou elevadores. Frente a frente uns com os outros, apenas se encaram com um olhar desencantado, de necessidade e atenção à indústria e à cidade, que correm como nunca. Deve-se atentar apenas à máquina, sem desviar o olhar. Uma distração basta para ela

arrancar-lhe os dedos, como acontece com Lulu em *A Classe Operária vai ao Paraíso* (1974); ou para tropeçar do edifício e “morrer na contramão atrapalhando o trânsito” (Buarque, 1971). Na mesma pressa dos carros, esse olhar de antolhos, “que procura segurança, dispensa a divagação onírica na distância e pode chegar a sentir algo como prazer na sua desvalorização” (Benjamin, 2017b: 147).

Em ambos os casos, tanto o modo de recepção do público à experiência estética quanto o de sua produção são radicalmente transfigurados. Demonstrando a chegada de um novo tempo, a submissão do cidadão comum ao ritmo maquínico se entrelaça ao privilégio das experiências ópticas da modernidade, dando vazão a uma percepção exageradamente acelerada. Assim, como resposta a esses novos elementos sociais e sensoriais, os olhos do público demandam a técnica cujo princípio de funcionamento é justamente a imagem em movimento, desconstruída e reconstruída em um processo de montagem: o cinema (2012a).

No contexto da modernidade, Benjamin (2017b) usa o conceito de choque para descrever aquelas vivências que surgiam na Europa como reação à industrialização e urbanização intensas dos séculos XIX e XX. A vivência do choque, para o cidadão, é a própria vivência das rupturas que o moderno carrega nas ruas e fábricas aceleradas, de suas colisões, gritos, buzinas e flashes fotográficos e imagens em jornais e cinemas passando *A chegada do trem na estação* (1895) e carros Ford Modelo T que rasgam as ruas apertadas de Paris e multidões nas calçadas que se debatem e se espremem e máquinas repletas de engrenagens movidas à carvão que giram e giram e giram e soltam fumaça em salões lotados de operários com pouca luz. Imerso em todos esses choques da modernidade, o proletariado urbano se via dominado por um novo tempo: o tempo acelerado do capital e de suas novíssimas tecnologias.

A partir dos choques, não poderia mais ser possível viver se não a exemplo das máquinas, cristalizando-as como um *ideal*: produtivas, automáticas, ordenadas, pontuais e com pouca necessidade de manutenção. Era necessário um salário baixo, o suficiente para viver; salubridade ou lazer seria pedir demais. É aqui onde evocamos a figura homônima deste item: o autômato, a transformação do corpo humano em um corpo metálico, instrumental. Benjamin, atento ao caráter desumanizante e maquínico do sujeito moderno, sintetiza a questão citando Marx:

“Toda produção capitalista tem em comum o fato de não ser o operário a usar as condições de trabalho, mas as condições de trabalho a usarem-no; mas só com a maquinaria essa inversão adquire uma realidade tecnicamente concreta.” No trabalho com a máquina, os operários aprendem a coordenar “o seu próprio movimento com o

movimento constante e uniforme de um autômato [...] Todo operário com a máquina exige um adestramento precoce do operário.” (Benjamin, 2017b: 128)

Na modernidade, a produção cultural que usa a imagem do autômato serve de reflexo para caracterizar precisamente essa condição do proletário. Não é nenhuma surpresa que *Tempos Modernos*, de Chaplin (1936), tenha conquistado as bilheterias dos cinemas londrinos; ora, sua caracterização do operário é a mesma comentada até aqui: uma figura absolutamente dominada pelos gestos maquínicos, repetitivos e automáticos; onde a fábrica não é delimitada por seus muros, mas internalizada, presente nos finais de semana e na paixão, nas histórias e nos sonhos. Esse não é, de forma alguma, um fenômeno novo. Desumanização e maquinização operam sobre um automatismo inescapável desde a primeira fábrica construída em solo britânico.

Para explorar a face do autômato como um “ideal” do sujeito moderno, há a opção de percorrermos a trilha da psicanálise; mais especificamente, na paixão – do grego *pathos* –, em sua ambivalência de estranheza e familiaridade, fascínio e sofrimento (Mano; Weinmann; Medeiros, 2018). Entramos, portanto, no cenário freudiano da repetição e inquietude (Freud, 2010), que faz do autômato um duplo do humano.

A guerra nas trincheiras e suas consequências psíquicas ao veterano traumatizado foram temas recorrentes dentre os teóricos do pós-guerra; tema que nos interessa especialmente, pois para além de *Experiência e Pobreza* de Benjamin (2012b), Freud (2010) também o usa para ilustrar um de seus principais conceitos: o de compulsão à repetição. Em *Além do Princípio do Prazer*, há um rompimento, um “além” daquilo que era certo à teoria psicanalítica: de que nosso aparelho psíquico operaria em prol da diminuição da excitação para maximizar o prazer e minimizar o desprazer – conceito que dá nome ao livro. Em sua análise dos “neuróticos de guerra”, Freud percebe uma constante reincidência das experiências traumáticas vivenciadas em campo de combate. Se, na teoria psicanalítica, todo sonho é a contemplação de um desejo do seu sonhador, qual seria o motivo de tantos veteranos despertarem com olhos arregalados em puro terror, assombrados por velhos fantasmas das trincheiras? Distante das artilharias, na calmaria da brincadeira infantil, uma criança arremessa e puxa seu carretel sem parar; é nisso que se constitui o seu jogo: exclamações de *fort* (em alemão, foi embora) e *da* (aqui está) – desaparecimento e reaparição. Não há motivo para parar: a brincadeira é o próprio vai e vem permanente. Essa mesma lógica de repetição está longe de ser exclusiva às crianças e traumatizados; não aparece apenas nos extremos, mas no cotidiano, por toda uma vida.

Mesmo que dada ação não vá trazer prazer algum para a pessoa, nem hoje nem amanhã, ela escolhe fazê-la mesmo assim. Repete seus amores, discursos, erros, compondo, no final, uma peça que aparenta já ter sido escrita por um diretor anônimo; age como mero autômato de sua própria história, com falas decoradas sem público a ouvir. Daqui nasce a impressão “de um destino que as persegue, de um traço demoníaco em seu viver”, onde o “eterno retorno do mesmo” nos causa a impressão de que “o indivíduo parece vivenciar passivamente algo que está fora de sua influência, quando ele apenas vivencia, de fato, a repetição do mesmo destino” (Freud, 2010: 134). Assim, para além do princípio do prazer habita outra força: a compulsão à repetição, a pulsão que atenderia à necessidade de nosso Eu a voltar sempre a uma posição anterior. Esse sempre-igual, para Freud, traça um caminho teleológico de repetição ao estado anterior à vida; ao inorgânico, à morte – daí o nome: pulsão de morte, a compulsão de reduzir *ad mortem* a excitação através da repetição.⁵

Ademais, ainda na psicanálise, no contexto clínico e cultural, os efeitos da sobreposição entre as relações capitalistas de produção e o desenvolvimento tecnológico fazem do autômato um objeto de paixão. O termo “Paixão pelo Autômato” (Mano, 2018; Medeiros, 2015) carrega o sentido de uma cultura ocidental caracterizada pelo choque benjaminiano: programável, automatizada, repetitiva, em que é seu dever, como cidadão, seguir um manual protocolar para viver, amar e morrer. Essa paixão pode ser vista bem literalmente no primeiro “humano-máquina” do cinema – que aparece como objeto de disputa entre operários do subsolo, a burguesia que controla a cidade e um estereótipo de cientista maluco –, em *Metropolis*, de Fritz Lang (1927). Com a promessa de ser o humano do futuro, um cientista cria o primeiro robô a partir das memórias de um velho amor, Hel. Ele a apresenta ao seu chefe, o arquiteto burguês que controla a cidade – o mesmo que roubou o amor de Hel ao cientista –, e fala: “Dê-me 24 horas e ninguém poderá distinguir o humano-máquina do humano mortal”. Enquanto a vontade do burguês é de usá-la para dismantelar um movimento de resistência que surgia na “cidade do trabalhador”, a do cientista é de usá-la para deixar a cidade queimar, vingando-se do arquiteto por ter roubado seu amor perdido. A autômata segue as ordens de seu criador, e, com danças sensuais à burguesia e falsas promessas de libertação aos trabalhadores, faz todos se encantarem e destruírem suas cidades, cegos pela paixão. É emblemático

⁵ A pulsão de morte como retorno ao inorgânico não é um consenso entre os psicanalistas – ela é um conceito que permite múltiplas leituras. Em Lacan, por exemplo, toda pulsão é pulsão de morte, e a destruição está para além do retorno ao inanimado. A discussão segue em *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (Lacan, 2008).

pensar que o primeiro filme a usar um robô em cena seria, também, um filme que explora questões de classe – outra evidência das estreitas relações, muito analisadas por Marx, em que o desenvolvimento da técnica não é apenas produto do capital, mas também uma causa de sua expansão.

Ao mesmo tempo que muito da produção cultural moderna tenha evocado o autômato como uma figura crítica à condição do trabalhador, o futuro das máquinas também era recebido com fascínio ou mesmo fetiche. Por mais que o movimento futurista tenha sido principal representante dessa excitação, outros artistas de vanguarda também viam a máquina e a intensidade de sua aceleração com tal euforia que por vezes beirava ao pensamento utópico; para Jameson (1997), viam na técnica uma promessa prometeica de reconstrução e emancipação social. É o caso, por exemplo, de Fernand Léger, Diego Rivera e Marcel Duchamp. Essa recepção polarizada à maquinização do cotidiano é simbólica às contradições que surgiam na explosão de heterogeneidade da produção cultural moderna.

O que falamos até aqui serviu para ilustrar como a percepção e a experiência estética são condicionadas por forças históricas e pelo desenvolvimento técnico, e, portanto, estão longe de ser neutras ou apolíticas. Muito pelo contrário: tais determinantes estão diretamente ligados aos meios e ao ritmo de produção – logo, também àqueles que os controlam. Há, entretanto, uma relação curiosa entre o conveniente menosprezo desses conflitos com a produção da indústria cultural. Seguindo a tradição dialética, de acordo com Theodor Adorno (2018), a forma estética carrega contradições que regem o processo de sua produção – a lei externa à obra, que a submete a um senso teleológico, de finalidade e utilidade, como o interesse do mercado – e de sua própria lógica formal – a lei interna à obra, que a submete à coerência e unidade. Assim, para ele, o feito artístico seria justamente a sustentação de contradições que a síntese – a obra em sua totalidade suspensa – aporta, exibindo sua “coerência incoerente”. No entanto, munida com a técnica e com sua capacidade de reprodução massiva, a produção da indústria cultural tem como característica a tentativa de silenciar as contradições estruturais à produção estética. Com a maquiagem tecnológica, a indústria cultural é capaz de alienar o consumidor e apresentar aquilo que é “socialmente fraturado” – isto é, as contradições sociais presentes na própria obra de arte, como sua necessidade de existência a partir do mercado – “como perfeito” (Adorno, 2020: 97).

Podemos traçar um paralelo desse fetichismo tecnológico empregado pela indústria cultural com as últimas páginas de *A obra de arte na era de sua*

reproduzibilidade técnica. Nelas, Benjamin (2012a) demonstra um possível uso da reproduzibilidade da obra de arte empregado pelo fascismo: a estetização da vida política. Aqui, a obra e os meios de comunicação massificados pelo advento da técnica são usados para ofuscar as contradições das relações históricas de propriedade presentes na sociedade capitalista. Com as novas tecnologias da modernidade, exhibe-se as massas sem tocar nas feridas que as permeiam.

No final da estetização da vida política e do progresso técnico que a dá forma, jaz o homem-máquina no campo de combate. Arte pela arte, técnica pela técnica – e que o mundo pereça. “Somente a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos do presente sem prejuízo das relações de propriedade” (Benjamin, 2012a: 119). O soldado metálico, ao invés de denunciar o prepotente humanismo, o afirma com ainda mais vigor, clamando pelo domínio do homem sobre a máquina e a natureza. O autômato moderno não é a confusão fronteira entre o humano e a tecnologia; muito pelo contrário: é o auge de sua demarcação, o erguimento de um muro intransponível demarcado pelo hífen. A partir dos regimes de automação técnica, seu fantasma sempre assombrará o sujeito que nele está imerso; sua programação apenas passará das fábricas às metralhadoras. Citando Marinetti, ideólogo futurista do regime fascista italiano, Benjamin caracteriza a estetização da política.

“A guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, dos megafones assustadores, dos lança-chamas e dos pequenos tanques, *fundam o domínio do homem sobre a máquina subjugada*. A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras.” [...] A guerra imperialista é um levante da técnica que exige em ‘material humano’ o que a sociedade lhe negou de material natural. (2012a: 119-120)

No fascismo, tanto o artista quanto o soldado – que se assemelham pela identificação com a mercadoria, com o inorgânico – correm atrás de um autômato: ambos tornam seus próprios corpos reificados pela alienação mercadológica. A reificação aparece como a forma pela qual o capital reduz as relações humanas à condição mercadológica. Como Adorno (1993) percebeu, a reificação se faz pela dominação da técnica em nossas vidas. Quando a máquina nos dita seu ritmo, vemos todos em nossa volta como meras engrenagens, exceto as próprias engrenagens – e aqui chegamos ao fetiche tecnológico. Fetichizada e idealizada, a técnica assume um aspecto transcendente. Ela deixa de ser vista como uma extensão histórica do social e passa a ser um objeto de culto, símbolo de um progresso cego às estruturas sociais. Não mais a tecnologia atua pelo fim de nossos grilhões, mas sim como um motor fundamental do ciclo da mercadoria. A reificação, ao nos igualar às máquinas, remove nossa capacidade de pensar, a tecnologia

e nós mesmos, como produtos históricos. Apaixonados pelo autômato, tornamo-nos algoritmos do capital, reprodutores repetitivos das mesmas estruturas sociais nas quais estamos imersos, incapazes de ver a técnica para além da produção que nos condiciona. Tal é o objetivo da visão fascista de estetização da vida política: um progresso técnico e estético neutro, incapaz de explorar suas contradições internas, no qual seu gozo é a guerra, sua própria destruição (Benjamin, 2012a). As produções técnicas e estéticas, quando cegas ao próprio circuito fechado em que opera a mercadoria, apenas retomam o autômato ao fascismo – como o capital, passam a operar como fins em si mesmos. Esse fetichismo da tecnologia que prega a técnica (ou mesmo o humano-máquina) como o messias capaz de salvar-nos a todos é o meio pelo qual qual grita a repetição, o sempre-igual benjaminiano, de *continuum*, de automatismo, nas fábricas e na própria história. Para além das esteiras de produção, a guerra; para além da guerra, o capital novamente.

A guerra imperialista, no que tem de mais duro e mais fatídico, é determinada pela discrepância gritante entre os gigantescos meios de que dispõe a técnica, por um lado, e um mínimo esclarecimento moral desses meios, por outro lado (Benjamin, 2012b).

(Pós-)modernidade: A mesma noite (nova)mente

Nesse ensaio, de forma alguma pretendemos defender que o autômato seja uma figura exclusiva da modernidade, nem que ele já estaria ultrapassado, e menos ainda que seja apenas um fantasma. Muito pelo contrário, todos os pontos que levantamos até então ainda correspondem às vivências de sujeitos da classe trabalhadora pertencentes a sociedade ocidental capitalista, por mais que a roupagem fordista tenha sido trocada. Como a estrutura dessa sociedade ainda não desapareceu, o autômato ainda não foi substituído por aquilo que prometem que o prometeico *ciborgue* seja: uma figura de emancipação proposta, contraditoriamente, tanto por capitalistas *tech bros* quanto pelos seus principais críticos. Quanto aos primeiros, nos referimos, como observado por Deivison Faustino e Walter Lippold (2023), aos propagadores de uma “ideologia californiana”: grandes empresários e liberais do Vale do Silício que vendem ideias de utopias libertárias a partir do fetiche tecnológico. Em outras palavras, assim como os fascistas da modernidade, vendem a crença na emancipação humana através de um hiperdesenvolvimento tecnológico – do transumanismo ciborguiano até a criação de uma “IA geral”, capaz de se igualar ao humano em todos os seus processos cognitivos (Coeckelberg, 2024) –, excluindo toda possibilidade de crítica estrutural ao sistema capitalista. Os autores usam dessa figura para demonstrar como ela atualiza o “fardo do homem branco” colonial para a contemporaneidade – hoje, “fardo do nerd branco”. *Big*

techs do Vale do Silício, por trás de “missões filantrópicas” de levar “conexão aos desconectados” (Faustino e Lippold, 2023: 168), escondem o interesse por uma extratividade massiva de dados e pela criação de gigantescos novos mercados. Não à toa, Donna Haraway (2009) já caracterizava esse tipo de figura com a seguinte citação: “pregadores ‘supersalvadores’ e fundamentalistas eletrônicos que celebram a união do capital eletrônico com deuses-fetichê automatizados” (2009: 81). Por outro lado, Haraway também aposta no ciborgue; dessa vez, como uma figura de rompimento completo entre humano, máquina e natureza: um manifesto por uma sociedade liberta, de binarismos rompidos, que não pretende-se ser atingida pela simples e contínua intensificação do desenvolvimento tecnológico, mas sim com uma transformação total do modos de existência moderno-coloniais.

Se antes o trabalhador deveria entrar na indústria com ambos os pés para tornar-se um autômato em sua vida para além dos portões fabris, hoje, tanto o trabalho quanto a participação da máquina no cotidiano não se restringem mais ao espaço ou tempo da fábrica. O ciberespaço criou, a certas camadas da população, novas formas de se produzir e de se relacionar com a forma-mercadoria. Como afirma Coeckelberg (2024), são poucos os espaços em que a IA não está presente. Mesmo invisível, ela está incorporada e alimenta a maioria das tecnologias que usamos ou mídias que consumimos cotidianamente. Se antes o tempo do capital era o tempo da máquina à carvão e dos ponteiros que correm; hoje, múltiplos tempos coexistem e correm em hiper-aceleração, sem qualquer sincronicidade – tempos de trabalhos, conversas, mídias, estudos, celulares, ruas, redes sociais, etc. Cabe ao trabalhador, formal ou informal, rural ou urbano, sincronizar seu passo a infinitos relógios falhos.

Para além da invisibilidade da IA, a invisibilidade da materialidade da tecnologia também é uma nova marca do nosso tempo. Da mesma forma como a IA se infiltra na tecnologia sem percebermos, como nos lembram Faustino e Lippold (2023), a tecnologia contemporânea esconde os mesmos processos coloniais explícitos da modernidade. Quando pensamos no mundo digital, dificilmente nos lembramos da materialidade necessária para produzi-lo – e então nos deparamos com o fetichê tecnológico novamente. Por mais que pareça óbvio, nos esquecemos: tanto os serviços de nuvem quanto a própria *GenAI* são sustentados pelo trabalho invisibilizado fruto da mesma cadeia produtiva de divisão internacional, regional e racial do trabalho, entre centro e periferia do capitalismo. “Os *softwares* necessitam do *hardware*, que é produzido com matérias-primas como o

ouro indígena brasileiro, a columbita e a tantalita (coltan) congolezas e o lítio boliviano” (Faustino e Lippold, 2023: 15), minerais extraídos seguindo toda a brutalidade colonial. Não à toa, Elon Musk, o “representante-mor” da ideologia californiana, afirmou publicamente que poderia dar golpes de estado em quem quisesse, mirando a ameaça no governo bolivariano. Vale lembrar que a Bolívia tem uma das maiores reservas de lítio do mundo, material de interesse à Tesla por ser um dos principais componentes para a fabricação de baterias para carros elétricos.

Além do *hardware*, o trabalho precarizado e invisibilizado de centenas de milhares de subempregados também é explorado para o treinamento de algoritmos das *GenAIs*, que deve passar por uma categorização feita por humanos do conteúdo produzido (Coeckelberg, 2024). Em 2022, a revista *Time* (Perrigo, 2023) revelou que a história de sucesso do ChatGPT não se deve apenas às mentes do Vale do Silício, mas também às custas do trabalho e da saúde mental de milhares de subempregados ocultados pela *OpenAI* no Quênia, remunerados com menos de dois dólares por hora para catalogar e filtrar conteúdos sensíveis para a IA, como cenas de pornografia infantil, tortura, suicídio, assassinato, entre outras. Outro episódio emblemático envolvendo o ofuscamento do trabalho humano colonial pela tecnologia foi revelado em 2023, em uma loja física da Amazon de Londres (Wayt, 2023). A proposta era a de lojas 100% automatizadas: pegue um produto e saia da loja sem ter que passar por nenhuma caixa ou scanner; a Inteligência Artificial reconhecerá seu rosto, sua conta da Amazon, e lhe enviará um recibo. A realidade: o sistema só funcionava pois centenas de trabalhadores indianos mal-remunerados, manualmente, anotavam e enviavam ao sistema as compras dos clientes enquanto observavam pelas câmeras da loja.

Essa mesma exploração e ocultamento da força de trabalho alheia também é estrutural à lógica pela qual a *GenAI* opera. Modelos de geração de imagens, por exemplo, só funcionam através da reprodução direta de outras imagens – desenhos, pinturas, fotografias, vídeos, etc – de uma *database*. Isso quer dizer que todo artista que publica uma de suas obras na internet está passível de ter seu estilo eternamente reproduzido por uma *GenAI*⁶, permutado e rearranjado entre tantos outros. Toda nova obra serve como

⁶ Para citar dois exemplos, de acordo com os ambíguos termos de serviço de fevereiro de 2024 da *Adobe* (empresa dona dos *softwares* de edição de vídeo e imagem mais usados no mundo), todo o conteúdo que você criar pode ser usado para “ajudar” a alimentar o desenvolvimento da IA da empresa (Tiffany, 2024). Do mesmo jeito, em 2022, o *DeviantArt*, uma das redes sociais para artistas mais conhecidas da internet, lançou sua própria plataforma *GenAI*, a *DreamUp*, alimentada de obras postadas no próprio site (Whiddington, 2022).

matéria prima para alimentá-la com novas referências. Por isso, não é raro o produto final acabar entrando em disputas jurídicas de *copyright*, já que a *GenAI* aparece na cadeia produtiva substituindo ilustradores e designers, barateando os custos de produção e usando de suas próprias referências estéticas para continuar o mesmo trabalho. Intensifica-se, assim, a mobilização sindical e política desses trabalhadores. É o caso do movimento *AI Day of Action*, uma coalizão de grupos artísticos que pede pela impossibilidade de empresas registrarem *copyright* em produtos gerados por IA. De acordo com Karla Ortiz, uma artista e ativista que teve seu trabalho copiado pela *GenAI*:

As assim chamadas Inteligências Artificiais dependem inteiramente de vastas quantidades de produções com *copyright* feitas por criadores humanos como eu. [...] A IA Generativa é diferente de todas as ferramentas que vieram anteriormente, pois é uma tecnologia que consome e explora as inovações de outros de maneira sem igual. (Ortiz, 2023, apud Grant, 2023: 4, tradução nossa).

Como veremos a seguir, a lógica de insaciável reprodução, automatização e repetição dos mesmos produtos culturais – ou seja, de onipresença do pastiche – é uma das características centrais da pós-modernidade. Mas antes de entrar mais profundamente em sua conceitualização, devemos esclarecer em que espaço Fredric Jameson (1997), filósofo marxista, posiciona esse conceito. Longe de vê-lo como uma caracterização moralista ou mera escolha estilística individual, Jameson o afirma como um dominante cultural, um fenômeno histórico que abrange a cultura ocidental-capitalista por inteiro e não só submerge os produtos e experiências estéticas, mas também delimita as possibilidades de imaginação de todos aqueles que nela participam. Para Vladimir Safatle (2022), Maria Rita Kehl (2009), Eugênio Bucci (2021), dentre outros autores da psicanálise lacaniana, a imaginação está longe de ser uma faculdade transcendental, livre de amarras ou determinantes. Sua capacidade de organizar a experiência sensível a partir das identificações é altamente explorada pela indústria cultural. Daqui também aparece a importância de uma experiência estética capaz de romper com o dominante imaginário, de uma arte “incomunicável” – capaz de romper com identificações cristalizadas e que obrigue o público a tecer novas relações com a imaginação.

Assim, o pós-modernismo não se encontra apenas em instalações de arte contemporânea, mas também nas estátuas de Michelangelo, nas propagandas da Coca-Cola, na produção acadêmica, na própria estrutura do inconsciente e em nossas relações com (e contra) o Estado. Em suma, de forma alguma se trata de um desaparecimento da esfera cultural, mas sim de uma transformação de toda a vida econômica, social, – e,

portanto, também psíquica –, em produção estética, midiática, artística, etc. Para além do trabalho, o consumo torna-se outro ponto nodal do proletariado; mais especificamente, o consumo de “espetáculos”⁷, de *imagens* repetidas, de cópias sem originais, de simulacros. Nessa nova sociedade, o valor de troca marxiano esmaga o valor de uso: a utilidade da nova mercadoria exhibe sua inutilidade ao consumidor, basta que sua *imagem* brilhe suficientemente nos telões para enfeitiçá-lo e, assim, tornar-se objeto de culto. Com essa completa estetização de todos os campos da vida cotidiana, não é difícil traçar paralelos com as discussões de Benjamin acerca da estetização da vida política.

Em nosso cotidiano, o pós-modernismo e os fenômenos econômicos que o acompanham fizeram a automatização da modernidade apenas se intensificar. Para Jameson (1992), não é nenhum risco afirmar que o capitalismo tardio em que vivemos toma uma forma ainda mais expansiva que aquele analisado no século XIX por Marx. Para além das antigas contradições – do colonialismo, do mais-valor, da desumanização – o capital no qual lidamos aqui invadiu o restante que ainda não tinha atingido: o que havia sobrado da natureza e o inconsciente, bombardeado pelas imagens da indústria cultural e sua propaganda. A reificação não precisa mais ser um processo traumático e imperativo; pelo contrário, podemos mesmo nos encontrar argumentando a favor dela abertamente. O capital inseriu a reificação em nosso desejo de forma tão assustadora que queremos nos comportar como máquinas por “livre e espontânea vontade”, sem mais precisarmos ser mandados para tal. Nas férias ou tardes de domingo, quando não estamos sendo comandados por forças produtivas externas, a culpa cai em nossos ombros. “Trabalhe enquanto eles dormem”, é o que nós nos dizemos, apaixonados pelo autômato, assumindo o ideal maquínico com gosto.

Como visto no item anterior, o advento da reprodutibilidade na modernidade intensificou a diluição de fronteiras entre a economia e a produção estética⁸. Nosso modo de experienciar a estética, além de continuar mediado pela mercadoria, também apresenta uma produção completamente submetida à indústria cultural, nóculo central de

⁷ Referenciamos o conceito Guy Debord, em que todas as vivências e relações sociais passam a ser intermediadas por imagens prontamente comercializadas. Mais em: DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio De Janeiro Contraponto, 1997.

⁸ Seria um grande erro histórico crer que a obra de arte só veio a seguir a lógica mercadológica a partir da reprodutibilidade técnica – e por isso mesmo falamos em sua intensificação. A arte não-aristocrática no capitalismo sempre esteve submetida à necessidade de sua mercantilização. Como afirma Adorno (1985: 148): “o novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade”.

organização da própria linguagem e da lógica do capital – como caracteriza Safatle (2022: 17): “Não haveria integração social ao capitalismo sem a integração psíquica produzida pela restrição dos usos da linguagem às formas avalizadas por uma junção em plena ascensão entre cultura e produção industrial”. A pós-modernidade, para Jameson (1997), é o ápice desse processo de invasão estética no mercado e vice-versa. Uma de suas principais diferenças é que, hoje, a possibilidade de escapar à sensibilidade moldada pela indústria cultural é ainda menor: as contraculturas ocidentais – mesmo aquelas explicitamente políticas, que deveriam carregar em seu “contra” o confronto total à forma-estética consolidada – são rapidamente capturadas e reabsorvidas de modo a fortalecer ainda mais as mesmas lógicas que tanto criticam. É claro que o fenômeno de “captura” ou “cooptação” de temas revolucionários pelas garras do capital não é novidade – e mesmo Benjamin já tratou dele⁹. Por mais que obras possam conter conteúdos disruptivos, elas facilmente se afastam de propostas revolucionárias ao escolher preservar os meios tradicionais de circulação e forma. Como lembra Safatle (2022), ao acatar às possibilidades de circulação já consolidadas pela indústria cultural – ao “consumo fácil” de semblante “democrático” criado pelos oligopólios culturais globais –, a obra de arte se faz completamente colonizada pela estrutura do consumo ofertada pela indústria, e assim, também tem suas potencialidades delimitadas pelo conforto do consumidor e do próprio sistema. O fato novo no pós-modernismo é que esse modo de circulação nunca esteve tão cristalizado; e o aparente desvio da norma, por vezes, parece apenas um novo modo de reafirmá-la posteriormente (Jameson, 1997). A intensidade da captura faz com que a vanguarda de ontem se torne o consumo padronizado de hoje. Nesse contexto, a pergunta sobre a possibilidade de escapar à forma (e, portanto, à lógica do capital) através da estética paira no ar, e não nos atrevemos agora a tomá-la em mãos.

O processo de rompimento de fronteiras entre estética e mercado nos escancara seus sintomas. De tão absurdos, são constantemente apontados sarcasticamente. Ora, garanto que o leitor já encontrou inúmeras vezes, em lojas *fast fashion*, meias estampadas com *Os Girassóis* de Van Gogh, o suicidado pela sociedade, ao lado de camisetas do Mickey Mouse. Quiçá também já tenha se deparado com uma frase famosa de algum líder ou poeta revolucionário na capa de um caderno escolar, em um anúncio na internet ou em um meme repostado por alguma subcelebridade. É ainda possível que tal citação esteja

⁹“O aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (Benjamin, 1987, p. 117).

erroneamente atribuída a ele; e assim, para além da captura citada no parágrafo anterior, também encontramos a própria definição do simulacro: cópias sem originais, reproduzidas sem cessar. Industrialmente, palavras e histórias surgem onde nunca existiram – não como enganações, mas como criações de verdade. Para Baudrillard (1991), a *imagem* do mundo – previamente ancorada em pontos centrais onde se encontrava um conceito bem delimitado de “realidade” (com toda a tradição metafísica, convenções e arbitrariedades que a circunda) – de tão inadequada e simplista, tornou-se irrelevante e foi invadida pelo ficcional. A imagem do que se propõe “real” não é real o suficiente, e a “verdade” total que o sustenta, desde o pós-estruturalismo, já está ultrapassada. Na medida em que nossas representações do real sempre escapam de nossa possibilidade de representá-lo em sua totalidade, uma “hiper-realidade” acaba por estruturar os mundos em que vivemos através dos meios de comunicação: aquilo que não é compartilhado deixa de existir, e *biopics*¹⁰ dramatizadas, fictícias, ditam a história de personagens históricos transformados em personagens pop. Não falta qualquer autenticidade nesses espaços que se abrem; a própria autenticidade tem seu delineamento a partir dessas novas realidades – somem de vista apenas a ordem dos segundos no relógio; um tempo fragmentado, onde o amanhã sempre terá vinte e quatro horas, mas alguns dias terão de ter mais. A lógica em que a *GenAI* opera é a mesma: seus simulacros invadem cenários que não estávamos acostumados a ver, desafiando posições de “real” e “verdade” tanto na arte quanto na produção científica. É fácil se deparar com a pergunta: esse vídeo é real ou IA? Ora, não é mais necessário ser um especialista para criar mídias capazes de destruir reputações, ganhar concursos de arte ou eleições – qualquer um pode fazê-lo, e é nisso que a cultura hiper-real encontra a tecnologia perfeita para sua contínua realização.

Para Jameson (1997), outra característica marcante que separa a pós-modernidade de seu antecessor é o declínio da importância do sujeito individual nas artes. Já fragilizado pelo inconsciente freudiano e pela luta de classes marxista, o estruturalismo e o pós-estruturalismo serviram como golpe de misericórdia ao “indivíduo” no campo artístico e acadêmico – ao sujeito cartesiano, consciente, centralizado, dono de si, portador de uma inspiração divina, de uma criatividade romântica. O artista pós-moderno não é aquele que desenha com precisão a partir de seu gênio brilhante ou dedicação ascética, mas aquele que consegue pincelar sua própria imagem de artista e vendê-la ao público. Nesta

¹⁰ *Biographical pictures*, filmes biográficos.

sociedade reificada onde a mercadoria já consegue pautar todas as relações, não há qualquer distinção entre “alta cultura” e “cultura de massas”¹¹, como se esta fosse uma experiência puramente comercial, enquanto aquela, uma expressão carregada de “autenticidade” e “bom gosto”. Por mais que o capital cultural ainda se faça presente e determinante em diferentes contextos, hoje, ambas se confundem e são sistematicamente indistinguíveis no mercado da atenção: Virginia Woolf ocupa a mesma prateleira de livros que Colleen Hoover, Clarice Lispector é referenciada no clipe de Luisa Sonza, e *Anatomie d'une chute* está, enquanto escrevemos, passando na mesma sala de cinema em que *Madame Web* passou ontem. Para o capital, as artes *cult*, estrangeiras e independentes – constantemente aclamadas pela crítica especializada –, mesmo que estejam distantes de Hollywood ou outros oligopólios culturais, não são nada mais que outros nichos de mercado. Para existir, elas precisam vender sua imagem e participar da indústria.

Ainda segundo o autor, enquanto na modernidade os repúdios de críticos conservadores nunca deixaram de aparecer nas primeiras páginas dos jornais por conta das provocações das vanguardas – dos desafios e tensionamentos às convenções clássicas, de rompimento à forma consolidada da obra de arte – o pós-modernismo carrega o enfraquecimento desse escândalo¹². Em um desfile necrofílico, cadáveres dos então artistas “de vanguarda” que ansiavam pela “morte” da arte e do fim de sua circulação aconchegada na sociedade – como Duchamp e Artaud – saem das margens e passam a ocupar pontos centrais da economia do capitalismo tardio através de suas imagens fantasmagóricas. Não é raro a aparição do fantasma de antigos malditos nos espaços culturais financiados por bancos ou institutos liberais. Emblemático exemplo é a suposta subversão que partiu da trituração do quadro *Girl with Balloon*, de Banksy, em meio a

¹¹ Não confundir com cultura popular, que se opõe ao movimento característico da cultura de massas, onde a criação se dá “de cima para baixo” – ou seja, feito pelas classes dominantes para o consumo das oprimidas (Adorno, 2021).

¹² Por mais que a heterogeneidade de conteúdo e estilo seja aclamada por diferentes centros do capital, ainda há uma assustadora força contrária de setores reacionários e fascistas da sociedade. É o caso, por exemplo, das reações ao *Queermuseu*, exposição artística feita em Porto Alegre no Santander Cultural que tratava sobre corpos dissidentes LGBTQIAPN+ e foi alvo de pânico moral religioso e ameaças de morte a artistas. O episódio nos ajuda a revelar escancaradamente algumas das contradições – por exemplo, o financiamento por um banco privado a obras de arte de vanguarda e o escândalo promovido por políticos de extrema-direita – que atravessam a obra de arte na era pós-moderna. É interessante notar que o banco cancelou a exposição após as reprimendas fascistas: vemos, portanto, o pretenso “progressismo” censurando obras de arte disruptivas logo após a ameaça da perda do capital, que opera segundo a imagem pública da empresa. Um dos perigos de se ver o pós-modernismo como um estilo, logo capaz de ser moralmente avaliado, é justamente a permissividade a essa visão fascista acompanhada de discursos que recaem na “degeneração” da arte. Nisso, também não há nada de novo. Basta lembrarmos como a vanguarda modernista foi recebida pelo nazi-fascismo. Dessa mesma visão, todo tipo de violência, e ainda mais aquelas voltadas contra minorias, se intensificam e encontram espaço para se manifestar – principalmente quando aparecem disfarçadas de “crítica” à moral.

um leilão de obras, que serviu para multiplicar seu valor de 1 milhão de libras para, aproximadamente, 18 milhões. Mesmo o artista anônimo, que vende uma imagem de disrupção anárquica, que “desafia” o belicismo das grandes potências e “confronta” a lógica do mercado artístico com conteúdo “crítico” também está completamente imerso à lógica da mercantilização do espetáculo e da primazia do valor de troca – por mais que isso escape (ou não) a sua intenção.

Somados o completo entrelaçamento entre estética e mercado, a hegemonia de uma sociedade de simulacros e o enfraquecimento do estilismo provocativo individual, começamos a nos aproximar de um importante conceito de Jameson que nos permitirá chegar ainda mais perto da concepção da Inteligência Artificial Generativa: o *pastiche*.

Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo [...] os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global (Jameson, 1997: 45).

Assim como a paródia, o *pastiche* é essa fala através da autenticidade de outros já enterrados; diferente dela, o *pastiche* não assume qualquer posição cômica, como se houvesse uma norma para além do estilismo satirizado. No momento em que a falecida “autenticidade individual” não é mais parâmetro para julgar qualidade, não há opção de criar sem ser a partir da cópia de outro estilo, sem ser a partir da própria quebra da “norma” feita por outras mãos¹³. Antes usado como forma de desafiar a padronização da indústria e, agora, capturado por ela, o grande fato da produção estética na pós-modernidade dos países centrais do capital é o rompimento total da linguagem que se fazia perceber por norma; ora, a fuga da norma tornou-se a norma pós-moderna, e a tentativa de voltar a normatividades passadas não deve ser vista como nada além de um esforço reacionário¹⁴. A “retromania” se apresenta: um sentimento de nostalgia da indústria e de seus consumidores expressa pela constante recriação de estilos passados em obras de entretenimento (Reynolds, 2011). Esta é a onipresença do *pastiche*: o único jeito da tão aclamada “originalidade” revelar-se ao público é com a permutação de traços alheios, das obras consumidas nos últimos tempos. Essa é a mesma lógica dos *Large*

¹³ Vale ressaltar que isso não é o mesmo que afirmar o fim da crítica, como se o objeto estético existisse em um estado de pura subjetividade relativista, sem a possibilidade de tecer outras distinções qualitativas entre diferentes obras.

¹⁴ Desde a modernidade, é comum a pretensa tentativa de membros da extrema-direita de retornar a um “período anterior” da cultura. Nas artes, esse reacionarismo sempre se mostrou como culto a estilos neoclássicos. Caem, assim, na óbvia armadilha de que o tradicional também é um estilo como qualquer outro – anacrônico por lei, colonial e violento. O tradicionalismo também é pós-moderno.

Language Models, apontados como “papagaios estocásticos” (Bender *et al*, 2021) por serem incapazes de compreender “sentido”, ou algo além dos arranjos estatísticos de previsão e repetição da próxima palavra. Suas limitações estão justamente na impossibilidade de fugir do senso comum – atrevo-me a apelidar a *GenAI* de um senso comum reificado, algorítmico, ou, como Adorno (1985: 122) chama a ideologia, de “profeta irrefutável da ordem do existente”. Ora, para Adorno, a ideologia não pode mais ser entendida como um véu de falsa consciência, mas sim como o próprio processo de transformação do mundo em ideologia – ou seja, os valores, instituições e mesmo a ciência produzida no Capital são tão naturalizados que tornam-se indistinguíveis da realidade concreta do existente; e aqui está a produção do senso comum. Assim, a *GenAI*, que, estruturalmente, só é capaz de repetir o sempre-igual, reafirma ciclicamente o senso comum do Capital através do treinamento colonial por subempregados e do uso dessas mesmas reafirmações do senso comum para se autorregular. Suas produções compõem uma ideologia a céu aberto. Estão tão submersas em ideologia que, quando questionadas sobre qual seria sua relação com a ideologia, logo respondem tal qual políticos tecnocratas: “eu não tenho uma ideologia, mas posso apontar tudo o que é ideológico de forma relativamente imparcial”.

Concluindo o item, também conseguimos encontrar um reflexo da *GenAI* com a pós-modernidade através das novas relações que a mercadoria tece com seu consumidor a partir da massificação de produções culturais hiper-individualizadas. Como Mark Fisher (2020) descreve, o modelo de produção pós-fordista, que possibilitou o advento neoliberal, se caracteriza por algumas palavras-chave, sendo a principal a *flexibilização*. Para citar outras delas: descentralização (trabalhe em casa e nos domingos); desregulamentação (esqueça seus direitos trabalhistas); oferta por demanda (esteja sempre disponível); e, curiosamente, ciberneticização: a linha de montagem se transforma em um constante fluxo de informações entre pessoas e pessoas, pessoas e máquinas, e máquinas e máquinas. Tudo é passível de ser sacrificado para manter o fluxo operante (inclusive você); ora, é na informação que a imagem circula, e a imagem tem toda a importância já comentada. Mas a mais relevante, para nós, é a individualização. Se a lenda é que Henry Ford dizia, no auge do fordismo: “Seu carro Ford Modelo T pode ter qualquer cor, desde que seja preto”; no pós-fordismo, um discurso hipnótico surge no canto de seu ouvido, como um delírio diluído em toda imagem. Há uma infindável paleta de cores na sua mão, cada uma para cada nicho no mercado; se preferir, ainda pode customizar seu carro, deixá-lo único, exclusivo. Não há problema: o algoritmo se adapta e, através dos

seus cliques, afirma: “você é isto”. O objetivo é ver-se no reflexo do vidro reluzente do automóvel; e, ao olhar para o espelho pela manhã, enxergar a lataria fundida em sua carne. Se você é o que consome, então a mercadoria também torna-se você. São indistinguíveis, um é significante do outro. O mesmo para seus livros, filmes, roupas, quadros na parede. Toda mercadoria deve exalar a sua personalidade. Identificar-se com ela nunca foi tão fácil. Basta você comprar que nós produziremos o *seu* desejo. Se ainda não se satisfaz com todas essas possibilidades, o problema é *você* e o *seu* desejo. Nenhum problema que um rivotril não possa calar. Mesmo com o sujeito individual morto e enterrado na teoria pós-estruturalista, nossas bases econômicas pós-fordistas clamam pela culpabilização desse *consumidor-cadáver*, e nunca pela sociedade que o entorna. Ora, como diria Thatcher: “Não há sociedade, apenas indivíduos”.

Com a GenAI, essa produção completamente individualizada termina de ocupar espaços que antes se faziam inacessíveis pela impossibilidade técnica. Na mais completa “autonomia”, qualquer um com um computador ou celular, em poucos segundos, é capaz de gerar automaticamente a mercadoria demais perfeita identificação e empatia: a música que quiser, o livro que quiser, o vídeo pornográfico¹⁵ que mais deseja e até mesmo o companheiro perfeito para interagir. Com uma demanda de produtividade e consumo que nunca esteve tão alta, não é à toa que os artistas estão sendo substituídos. No entanto, seria um erro crer que apenas o artista está se tornando irrelevante ao mercado: seguindo a lógica reificante do capital – onde todo humano com quem nos relacionamos, mesmo na mais afetuosa interação, não é nada além de uma “coisa” com a mercadoria e com a técnica oculta que paira em suas costas (Adorno, 1993) –, toda relação social, de cuidado, amor, ódio e luto, poderá ser facilmente substituída por algumas linhas de código. Para analisar essa automatização da relação com o Outro e sua gradual substituição pela máquina – exatamente como no campo estético –, o caminho da psicanálise demonstra sua importância para com o porvir.

¹⁵ A estagnação do campo social em contraste com a aceleração da técnica fica evidente ao tratarmos sobre as novas formas que a misoginia tem de aparecer na internet. Com a massificação das *GenAIs*, o *deep fake* (técnica de geração de novos vídeos e falas a partir de gravações de uma pessoa) coloca artificialmente, e sem qualquer consentimento, o rosto de pessoas em imagens e vídeos pornográficos. Não é surpresa que a grande maioria das vítimas sejam mulheres. O conceito “pornografia *deepfake*” ou “*deepnudes*” vem sendo discutido cada vez mais, e é outro sinal de como o avanço tecnológico pode ser usado para perpetuar diferentes tipos de violência.

Considerações finais

O poeta desfruta do incomparável privilégio de, a seu alvitre, poder ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes em busca de um corpo, ele penetra, quando quer, no personagem de quem for. Apenas para ele há vagas em toda parte; e, se certos lugares parecem lhe fechar as portas, isso se dá porque, a seus olhos, não vale a pena visitá-los (Baudelaire, 2020: 26).

Em sua análise da obra de Baudelaire, Benjamin (2017b) afirma, através da citação inicial, que o poeta moderno ocupa o mesmo espaço que a mercadoria marxiana. Se na modernidade fordista o autômato ainda era o trabalhador que chegava cansado em casa e repetia seus gestos fabris onde for; agora, para além da fábrica, a substituição por processos reificados, automáticos e mecanizados assombra o lugar que pouco esperávamos aparecer, mas que a lógica do capital já mostrava um presságio fatal: a criatividade. É a penetração da mercadoria (Jameson, 1997) nos lugares que – pelas palavras de Baudelaire –, antes, não valiam a pena serem visitados.

Todas as características do modernismo e do pós-modernismo citadas até então foram fundantes para a lógica da *GenAI* massificada como “arte”. Hoje, sua cadência produtiva é um reflexo tão escancarado do delineamento feito por Benjamin à reprodutibilidade da modernidade, e por Jameson ao dominante cultural do pastiche pós-moderno, que mesmo a principal representante da indústria da criatividade mundial, Hollywood, não se contentou em transformar seus artistas em autômatos da indústria cultural (Writers, 2023). A greve dos atores e roteiristas de 2023, chacoalhada mais recente que Hollywood sofreu nos últimos anos, teve a *GenAI* como um de seus pontos centrais; mais especificamente, a hiper-eficiência da produção *GenAI* e a eventual substituição desses artistas pela máquina. Com isso, a criatividade e imaginação expressas pelas mãos de carne – tão romantizadas e defendidas como atributos sublimes, de inspiração divina – parecem defasadas para a lógica do capital. Se tal lógica prevalecer, músculos e ossos serão, em breve, substituídos pela produção 100% automatizada e hiper-individualizada de conteúdo gerado por IA. Lembremo-nos que o desemprego estrutural é uma novidade apenas para alguns; nenhuma reforma impediu o fim dos datilógrafos – e cada vez mais parece ingenuidade supor que trabalhadores da indústria da criatividade possam ser uma exceção.

Benjamin e Adorno, na modernidade, analisavam os diferentes modos nos quais a circulação da obra de arte transformava a própria lógica interna do objeto estético, e mostravam como o fetiche tecnológico se entrelaçava com a reificação para criar uma lógica fascista, de culto ao progresso técnico sem qualquer preocupação social. No pós-

modernismo, além da dominação do pastiche e da automatização da produção criativa, que deleta todo tipo de lógica interna que não esteja submetida aos confortos que os meios de circulação exigem, também percebemos a mesma velada exploração moderno-colonial do trabalho – para a produção dos *hardwares*, treinamento do algoritmo ou composição de *databases* – aliada ao fetiche tecnológico. Ou seja, encontramos os *germens* do nosso objeto de análise ainda no século XIX; a criação de uma demanda hiper-individualizada a partir da metade do século XX; até chegarmos na sua massificação na segunda década do século XXI.

Desse jeito, a Inteligência Artificial Generativa nos confronta explicitamente com uma verdade que rasteja silenciosamente sob os pés da sociedade ocidental, e que tentamos apontar no decorrer desse ensaio: a de que a indústria midiática não atua para além da repetição – e que, portanto, está tão passível de ser substituída pelo trabalho maquínico quanto qualquer outra fábrica com trabalhadores precarizados submetidos à maquinização. Reduzir a indústria artística à lógica algorítmica é apenas o próximo passo lógico: é deixá-la para repetir os mesmos pastiches de pastiches, sonhar as mesmas cenas traumáticas de pinturas que agora jazem empoeiradas no porão de algum colecionador. Para Slavoj Žižek (2004), o mesmo ocorre em nossas relações sociais – todas pautadas pela lógica mercadológica, produtivista e automática – que apenas servem como suporte para nossas fantasias psíquicas. Não é surpresa alguma observar a substituição de namorados e psicólogos por *chatbots* – fato que já ocorre hoje em dia. Prova disso está no site *character.ai* (2024), onde é possível conversar com diferentes *chatbots* personalizados e criados pelos usuários. Dentre elas, a mais acessada é a de um “psicólogo”, que conta com mais de 180 milhões de interações. Ora, se no laço capitalista, as nossas relações são pautadas pela mercadoria, e se nossa forma de interagir com as mercadorias está cada vez mais automatizada, então essa mesma maquinização acontece não apenas com nossas relações midiáticas, mas também com as sociais. Durante o período de revisão desse artigo para sua publicação na revista, fomos confrontados com uma trágica e emblemática notícia: o suicídio de um menino de 14 anos, que ficou apaixonado e obcecado por um *chatbot* do site citado da personagem “Daenerys”, levando ao seu auto-isolamento. As conversas incluíam temas cotidianos, românticos, ou mesmo pensamentos suicidas. Vale ressaltar que, em uma das imagens divulgadas pelo jornal, o histórico de conversas do garoto é visível, e lá está o *chatbot* “psicólogo” que comentamos no artigo. A mãe culpa a empresa pelo suicídio do filho (Roose, 2024).

No fim, não nos parece que a *GenAI* implique em qualquer grande revolução para com o campo estético – ela está muito mais para uma atualização, um sintoma expresso de uma lógica que já existia previamente. Do mesmo jeito, também não podemos criticá-la de modo que contraponha arte e técnica, como se ambas fossem mutuamente excludentes e não se transformassem simbioticamente. Como tentamos expressar durante o ensaio, nosso objetivo foi o de criticar a partir da contraposição latente, que regula a ilusão do “perigo da técnica”: ou seja, a contraposição entre arte e capital. Hoje, tal conflito vê sua contínua intensificação com o aprofundamento e complexificação do capitalismo em uma sociedade tecnologicamente hiper-acelerada e socialmente estagnada – *high tech, low life*. Ainda assim, essa máxima do subgênero *Cyberpunk* não é diferente da premissa benjaminiana para estudar a modernidade – o que nos faz pensar que, novamente, nada mudou. Como diria Benjamin, continuamos assombrados pelas fantasmagorias que regiam a modernidade.

O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. E por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas *fantasmagorias*. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade. (Benjamin, 2009: 67)

Do mesmo jeito que funcionam a linearidade histórica benjaminiana e a produção estética pós-moderna, o ciclo cibernético, que regula o que conhecemos como IA, é descrito por Norbert Wiener (1985) como *input-processamento-output-feedback...*¹⁶ e parece tão infinito quanto aquele de Freud (2010) *fort-da...* ou aquele de Marx (2023) *D-M-D'*...¹⁷. Porém, contrariando o eterno, todo ciclo – inclusive o do relógio – também é castrado, algo escapa de suas totalidades repetitivas. Na cibernética é o estresse, que interrompe a informação; no inconsciente, a morte, o limite da repetição; por fim, no capital, a revolução, o estilhaçamento dos relógios, o fim da história (Benjamin, 2012b). A pretensa infinitude, tomada em desespero, vê na frustrante realidade sua borda.

A figura do autômato, por mais “moderna” que seja, é onde culmina o entrelaçamento entre a arte e o capital. Assim como na teoria crítica, a resposta a isso não deve recair em qualquer melancolia nostálgica ou romântica – e menos ainda à paralisia

¹⁶ A cibernética, teoria da comunicação de sistemas, é uma área essencial para entender todas as etapas do funcionamento da *GenAI*. Seu fundamento é o *loop* mencionado, em que dados passam pelo *input*, são processados e entregues na saída, o *output*. O *feedback* do órgão regulador do sistema avalia os dados de saída e os retorna ao *input*.

¹⁷ Fórmula básica de circulação do capital que caracteriza o funcionamento da burguesia: transforma-se o dinheiro (D) em mercadoria (M) e reconverte-o ao dinheiro original mais um incremento (D'), conhecido como mais-valia. A nova soma é usada para recomeçar o ciclo. Acompanhado desta, também há a fórmula inversa, de circulação das mercadorias, que caracteriza o funcionamento do consumidor: M-D-M.

niilista. Do jeito que anda, a indústria artística não está morta; muito pelo contrário: está seguindo na mesma esteira em que já havia começado desde a consolidação da indústria cultural e de sua completa redução à mercadoria. Para Safatle (2022), a arte só persiste à beira do abismo, no risco do seu desaparecimento. Mas nesse horizonte de repetição algorítmica *ad infinitum*, a indústria artística serve apenas para reafirmar-se continuamente, como um zumbi apodrecido que se sustenta por forças místicas, auto-regenerativas e auto-referenciáveis. Não há motivo para escondê-las: tais energias nada-ocultas operam o feitiço do capital e da mercadoria, e um futuro que consiga desafiá-las escapa constantemente da imaginação dominada pelo conforto (Fisher, 2020). Do mesmo jeito que o capital sustenta a indústria artística, ele também é sustentado por ela, pela imaginação que apenas o jogo estético é capaz de produzir; por essa linguagem que só *está* capaz de se auto-referenciar. De forma alguma a *GenAI* matou a arte, pois sua lógica continua a mesma: a de estar sempre morrendo, mas incapaz de deixar-se ir. Portanto, ao invés de esperar sadicamente o lento e infundável “apodrecimento regenerativo” da indústria artística, não nos parece uma proposição tão absurda matá-la de uma vez – isto é, cortar seus vasos institucionais, romper com sua capacidade de auto-regeneração. Ora, em nada isso se distancia daquilo que já foi dito pelos dadaístas e surrealistas. “Você sabe exatamente como eu me sinto a respeito da fotografia. Eu gostaria de vê-la fazer as pessoas desprezarem a pintura até que alguma outra coisa torne a fotografia insustentável” (Duchamp, 1922, *apud* Hassan, 1977: 841, tradução nossa). Mesmo assim, para matar a institucionalidade artística, vimos como apostar em táticas passadas, já derrotadas, tornou-se um erro decisivo; a indústria cultural já está suficientemente treinada aos modos de produção ocidentais, por mais estilizados e singulares que possam parecer. Assim, ainda que o horizonte continue o mesmo – a comunicação do incomunicável, a morte da arte como conhecemos e seu próspero renascer –, os caminhos trilhados devem ser outros. Distante das instituições burguesas, há sempre uma proposta de escaparmos da armadilha da repetição e da reforma, dos ciclos de crise que não se deixam de se reinscrever. Encontrar essas trilhas, como já ficou óbvio, não é o objetivo desse ensaio; mas uma coisa nos é clara: a busca não é um processo institucional, mas coletivo e anti-reformista. Conforme já vimos, não é nenhum “artista-herói” com seu gênio sublime, montado em corcel branco e armado à lança, que conseguirá perfurar o pescoço do morto-vivo. Em toda a sua impossibilidade, essa trilha deve ser tomada com outros, para não nos perdermos, como Ulisses, na tormenta dos mares. Talvez nos deparemos, entre rochas e

ramos, com uma carniça que muitos ansiavam por ver cair; onde mil flores ainda veem um jardim.

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a bênção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares afinal à poeira. (Baudelaire, 2012: 192)

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. Tradução: Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. *Sem Diretriz: Parva Aesthetica*. Tradução: Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2018.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Jukeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução: Samuel Titan Jr. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Santa Maria da Feira: Relógio d'água, 1991.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012a.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.
- BENJAMIN, W.; BOLLE, W. (org). *Passagens*. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

BENDER, E. et al. On the dangers of stochastic parrots: can language models be too big? *FAccT '21: Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency*, p. 610–623, 1 mar. 2021.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BUARQUE, C. *Construção*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wBfVsucRe1w>. Acesso em: 12 mar. 2024.

BUCCI, E. *A Superindústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. .

CHARACTER.AI. © 2024. Disponível em: <https://character.ai/>. Acesso em: 29 set. 2019.

CHEGADA do trem na estação. Direção: Louis Lumière e Auguste Lumière. França: Societé Lumière, 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUgyS7i4TDg>. Acesso em: 12 mar. 2024.

CLASSE Operária vai ao Paraíso; Direção: Elio Petri. Produção: Euro International Film. Itália: Euro International Film, 1971. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mlZV3G_C8jg. Acesso em: 12 mar. 2024.

COECKELBERGH, M. *Ética na inteligência artificial*. Ubu Editora, 2024.

DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio De Janeiro Contraponto, 1997.

FAUSTINO, W.; LIPPOLD, W. *Colonialismo Digital: por uma crítica hacker-fanoniana*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução: Rodrigo Gonçalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREUD, S. *Obras completas volume 14: "O homem dos lobos" e outros textos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRANT, D. Artists, writers, performers and their advocates call on US Congress to ban companies from copyrighting AI-generated art. *The Art Newspaper*, 27 set. 2023. Disponível: <https://www.theartnewspaper.com/2023/09/27/artificial-intelligence-day-of-action-us-congress-copyright-regulation>. Acesso em: 12 mar. 2024.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue. In: TADEU, T. (org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HASSAN, I. Prometheus as a performer: Toward a Posthumanist Culture? *The Georgia Review*, v. 31, n. 4, p. 830–850, 1977.

JAMESON, F. *O inconsciente político: A narrativa como ato simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KEHL, M. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, J. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução: Antônio Quinet. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MANO, G.; WEINMANN, A.; MEDEIROS, R. A paixão pelo autômato: a condição maquina. *Psicol. rev*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 506-523, ago. 2018.

MARX, K. *O Capital [LIVRO 1]: Crítica da Economia Política: o Processo de Produção do Capital*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.

MEDEIROS, R.; MANO, G.; WEINMANN, A. A paixão pelo autômato: a clínica para o cuidado em saúde no templo da tecnologia. *Physis*, v. 25, n. 1, p. 251–263, 1 mar. 2015.

METROPOLIS; Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Warner Bros. Pictures, 1927. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oa1qWCdSKHo&t=>. Acesso em: 12 mar. 2024.

PERRIGO, B. Exclusive: OpenAI Used Kenyan Workers on Less Than \$2 Per Hour to Make ChatGPT Less Toxic. *Time*, 18 jan. 2023. Disponível em: <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

REYNOLDS, S. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. Londres: Faber, 2011.

ROOSE, K. Can A.I. Be Blamed for a Teen's Suicide? *The New York Times*, 23 out. 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/10/23/technology/characterai-lawsuit-teen-suicide.html>. Acesso em: 25 nov. 2024.

SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2022.

TEMPOS Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1936. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ISUw7ysIGI. Acesso em: 12 mar. 2024.

TIFFANY, N. Adobe Says It Won't Train AI Using Artists' Work. Creatives Aren't Convinced. *Wired*, 19 jun. 2024. Disponível em: <https://www.wired.com/story/adobe-says-it-wont-train-ai-using-artists-work-creatives-arent-convinced/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

WAYT, T. How Amazon's Big Bet on 'Just Walk Out' Stumbled. *The Information*, 9 mai. 2023. Disponível em: <https://www.theinformation.com/articles/how-amazons-big-bet-on-just-walk-out-stumbled>. Acesso em: 12 mar. 2024.

WHIDDINGTON, R. DeviantArt's New A.I. Generator Angers Artists for Promising—But Failing—to Protect Creator's Rights. *artnet*, 15 nov. 2022. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/deviantart-dreamup-ai-generator-creators-rights-ip-controversy-2210607>. Acesso em: 10 nov. 2024.

WIENER, N. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. Tradução: José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

WRITERS' strike: What happened, how it ended and its impact on Hollywood. *Los Angeles Times*, 1 mai. 2023. Disponível em: <https://latimes.com/entertainment-arts/business/story/2023-05-01/writers-strike-what-to-know-wga-guild-hollywood-productions>. Acesso em: 12 mar. 2024.

ZIZEK, S. What can Psychoanalysis Tell us About Cyberspace? *The Psychoanalytic Review*, v. 91, n. 6, p. 801–830, dez. 2004.