

Arte sem sujeito¹

Rafaela Valentini Esequiel²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP

Resumo

O presente artigo busca discutir sobre questões da arte e do belo e de como tais conceitos se desenvolveram no ocidente, comparando tal panorama com o atual avanço de tecnologias e ferramentas como as da inteligência artificial que estão recentemente adquirindo um papel protagonizante no campo das produções artísticas e criativas. Alguns dos principais autores que auxiliam nessa discussão são Immanuel Kant, Walter Benjamin e Taísa Palhares.

Palavra-chave: arte; belo; inteligência artificial; ferramenta; sujeito.

Nos últimos meses surgiu uma nova trend no Instagram: o filtro do Studio Ghibli. E, junto com toda trend nova, surge uma polêmica nova: a apropriação do trabalho artístico por parte das ferramentas de inteligência artificial. O que ocorreu foi o seguinte: uma nova ferramenta do chat GPT possibilitou que pessoas transformassem fotos em uma ilustração com a estética dos filmes do Studio Ghibli, obras majoritariamente desenvolvidas pelo artista Hayao Miyazaki, o qual, por sua vez, já deixou claro inúmeras vezes em entrevistas que abomina o uso da inteligência artificial para a produção artística³. Dessa forma, as ilustrações promovidas pelo filtro dessa nova trend acabaram por se apropriar da obra do artista que já havia reiterado sua oposição em relação a esse tipo de ferramenta.

Temos algumas questões a serem pensadas aqui. Uma delas é a falta de regulamentação das recentes ferramentas de inteligência artificial e seus produtos gerados, assim como a precarização histórica da profissão de artistas de diferentes áreas. Outra questão é a produção artística em si por meio de ferramentas de inteligência artificial: a arte, normalmente considerada uma expressão do sujeito, pode ser reproduzida por esses novos mecanismos, mas, será que ela deve?

Apesar de extremamente relevante a questão da precarização do trabalho, vista frequentemente através do processo de uberização, mas não só – profissões altamente

¹ Trabalho apresentado no GP Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Doutorado 4º. semestre do Curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e-mail: rafaela.essequiel8@gmail.com.

³ Disponível em: <https://cbn.globo.com/cultura/noticia/2025/03/31/criador-do-studio-ghibli-desaprova-uso-de-ia-em-animacao-em-video-antigo-trend-tem-feito-sucesso-nas-redes.ghtml>. Acesso em: 13/06/2025.

reconhecidas como, por exemplo, a do médico, vem sendo precarizada há um tempo, especialmente através dos planos de saúde –, quero nesse artigo focar na última questão que apontei. A discussão sobre o que é ou não arte é antiga e permeia outras inúmeras questões e conceitos como a estética, a ideia do belo, a filosofia, etc. A estética em si não possui uma origem específica, mas sua discussão reflexiva consciente começa a surgir entre os séculos XVII e XVIII na Europa. Segundo Paul Guyer (KIVY, 2008), essa emergência ocorre devido a uma maior liberdade de imaginação que começa a se fazer presente nesse contexto, onde o sensível passa a adquirir uma maior autonomia em relação ao inteligível. O sensível acaba por se subjetivizar, ou seja, o foco está na qualidade relacional que nasce do encontro do objeto com o sujeito (o que o sujeito percebe pode não corresponder às qualidades de fato do objeto). O termo ‘estética’ em si foi cunhado em 1735 por Baumgarten, onde ele o entende como um conhecimento, uma ciência do sensível e busca por critérios para falar desse sensível. O problema aqui é que quando falamos de um conhecimento ou de uma ciência, perdemos a dimensão do sensível de fato e entramos na dimensão dos conceitos.

Na Grécia antiga, há uma visão da ideia de arte como mimesis, ou seja, o pintor, por exemplo, copia, imita uma paisagem ao pintá-la. Já na Idade Média, há uma distinção em relação às artes mecânicas, onde há uma valorização da poesia e da pintura, por exemplo, em detrimento do ourives. Essa segregação entre as artes ‘visuais’ e as ‘mecânicas’ – onde as primeiras visam o prazer, enquanto as últimas o útil (ABADE BATTEAUX, 1746) – contribui para a ideia moderna das ‘belas-artes’. Isso pode ser observado nos movimentos institucionais que ocorreram a partir do século XVI na Itália e, em seguida, na França, onde surgem as academias de pintura e escultura, assim como se desenvolve uma literatura crítica e teórica a respeito das artes, sejam elas literatura, teatro, artes visuais ou música. Junto com todo esse movimento, duas noções que permeiam essa discussão são as de ‘gênio’ e ‘prazer’. Enquanto “as belas-artes são as artes do gênio” (KANT, 2016, p. 205), o prazer em si é considerado uma das funções da arte, a qual instrui e, principalmente, deleita. Dessa forma, podemos dizer que as ‘belas-artes’ unem as noções de ‘arte’ e de ‘belo’. Desse conjunto intrinsecamente relacionado, então, do sensível, do belo e da arte – essa última, por sua vez, considerada a esfera privilegiada da reflexão sobre o belo –, temos um contexto propício para o ‘surgimento’ da estética, assim como da história da arte e de sua crítica.

Dois grandes nomes da filosofia que pensaram a estética foram Kant e Hegel. Para Kant, a estética compreende a percepção do mundo sensível. Ele não vê o belo e a arte como um meio para algo, mas sim, como um fim em si mesmo. Enquanto Kant não se aprofunda muito na questão da técnica, Hegel, por sua vez, fala que a técnica está em função da arte, para aprimorá-la. Nesse artigo pretendo me ater às discussões propostas por Kant para embasar minhas reflexões, porém, em outro momento, seria de interesse significativo avançar essa discussão considerando a base teórica desenvolvida por Hegel. Começamos então discorrendo sobre Kant.

Kant, autor que vem de uma tradição racionalista, é visto como um dos primeiros pensadores que usa a palavra ‘racional’ para se referir ao belo. Em sua obra *Crítica da Faculdade de Julgar*, fala mais sobre o juízo estético – que se dirige às obras artísticas – do que sobre uma disciplina propriamente da estética; fala de uma ‘experiência estética’, a qual compreende uma experiência relacionada aos sentidos, à percepção. Esse juízo do qual fala Kant, é um juízo reflexivo e se aplica ao particular, pois é no particular que se irá descobrir o universal; é justamente isso que guia toda a tradição da estética e das obras de arte. Para o autor, o belo artístico está relacionado ao prazer, que compreende uma concordância entre nossas faculdades e o mundo da experiência.

Na obra de Kant há uma valorização do sensível. Em sua *Crítica da Razão Pura*, o sensível é relacionado a uma relatividade humana, a uma subjetividade. A ideia de sistema, em Kant, é um referencial, um ideal para o conhecimento das coisas sensíveis. O espaço e o tempo são condições para a nossa percepção e são vistos, assim, como grandezas infinitas, e não como conceitos, logo escapam à tentativa de racionalização.

Para Kant, o juízo estético de gosto apresenta cinco momentos: parte do particular para o universal; não possui regras ou conceitos a priori; só a ideia de Deus, de sistema, serve como princípio para tudo; a existência do objeto belo; e o acordo contingente entre o real, particular, e o universal. O agradável deleita, ou seja, tem relação com os sentidos.

Complementar à noção do belo, Kant desenvolve ainda a noção do sublime. Para o autor, ambos são produtos da imaginação enquanto poder de representação contemplado na sua liberdade e no seu livre acordo com o poder dos conceitos. Tanto no belo quanto no sublime há o jogo livre das faculdades: no belo é um jogo entre o entendimento e a imaginação; no sublime, o jogo é entre a imaginação e a razão. O juízo acerca do sublime é reflexivo, singular – se refere a um particular –, mas também pode ser universalizado – assim como o juízo acerca do belo –, ou seja, pretende validade universal. Essa validade

universal permanece subjetiva: não é possível uma representação objetiva desta validade. Segundo Kant, é um acordo esperado, mas que não pode ser representado de maneira objetiva; este acordo é a condição para que esse juízo possa existir e possa ser universalizado. O acordo no juízo acerca do belo se dá com um conceito indeterminado do entendimento. Já no caso do sublime, o acordo se dá com um conceito indeterminado da razão; o sublime é como um ‘susto’, ele transmite uma sensação de incapacidade e ‘paralisa’ no primeiro momento. Quando nos referimos ao belo, estamos nos referindo a objetos com forma, mesmo que sejam objetos da natureza; logo, esses objetos podem ser reconhecidos ou conhecidos, podem estar predeterminados na nossa faculdade de juízo. Já o sublime não tem a ver com a forma, mas sim é o que aquele objeto, aquela forma pode sugerir; o sublime não é objetivo. No caso do belo, a imaginação tem algo de determinado que ela quer mostrar, e o entendimento vai auxiliar nessa forma de representação; no caso do sublime, a imaginação não sabe o que quer representar, é algo que foge completamente a possibilidade de apreensão. A obra de arte em si não é ela mesma bela ou sublime, mas sim nos faz entrar em contato com o belo ou o sublime. Kant faz uma distinção importante entre arte e natureza. Pode haver beleza na natureza, mas a arte é um produto humano: uma produção do homem e um produto da liberdade.

Feito esse delimitado panorama sobre o surgimento no Ocidente a respeito da estética e da história da arte, podemos ver que tais conceitos sofreram grandes mutações e foram analisados sob diferentes critérios e perspectivas ao longo dos séculos. Ter isso em mente é ótimo para não cairmos na cega crítica não só de nos prendermos aos conceitos que aprendemos e com os quais crescemos, mas também, de julgar o novo como absurdo e inaceitável. Assim, como crescemos ouvindo que a arte se diferencia da natureza por ser aquilo que o ser humano produz, uma expressão do sujeito, é muito fácil cair na crítica de que algo que uma máquina produz não pode ser considerado, então, como arte. Contudo, isso não significa que defendo como arte aquilo que está sendo produzido pela inteligência artificial; apenas reitero que devemos saber de fato realizar nossa crítica a partir de bases sólidas e bem fundamentadas, e não apenas cair na cega miopia de que a ‘nossa geração’ é melhor do que a futura.

Os novos avanços da ciência e da tecnologia ainda são permeados pelo discurso iluminista de um desenvolvimento pautado na criação de melhores condições de vida e de possibilidades para o ser humano. A busca é sempre por conseguir mais tempo para o ser se desenvolver como sujeito e se autorrealizar, precisando cada vez menos ‘vender

sua alma’ e viver em função do trabalho. Contudo, o que vamos fazer com todo esse tempo extra se exatamente as atividades que estamos querendo mais tempo para realizar estão sendo sequestradas por ferramentas de inteligência artificial?

Não há dúvida de que essas novas ferramentas conseguem produzir obras de arte de altíssima qualidade, sejam livros, filmes, ilustrações, etc. Contudo, algo que eles não possuem em si é uma história ou, o que de forma clichê e até mesmo sentimental classificamos como, uma alma. Esse cenário, entretanto, não parece novo; ele remete significativamente à discussão da aura e do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin.

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2019, p. 57-58)

Em seu texto, Benjamin elabora uma reflexão sobre uma suposta ‘perda da aura’ da obra de arte com o avanço de ferramentas técnicas de reprodução, como é o caso da fotografia. A possibilidade de realizar cópias infinitas eliminaria o caráter ‘aurático’ do ‘aqui’ e ‘agora’ de uma obra de arte, por sequestrar dela seu aspecto particular e efêmero no momento de sua criação pelo artista. Por outro lado, Benjamin defende que tal novo movimento permitiu uma maior difusão das obras, fazendo com que mais pessoas pudessem ter contato com elas.

[...] pela primeira vez – e isto é obra do filme – o ser humano chega a um estado em que precisa agir com a totalidade de sua pessoa viva, mas abstendo-se de sua aura. Pois a aura está ligada ao seu aqui e agora. Não há cópia da aura. A aura que envolve Macbeth sobre o palco não pode ser separada daquela que envolve, para o público vivo, o ator que representa esse papel. O que distingue a gravação no estúdio de cinema, porém, é colocar a aparelhagem no lugar do público. Dessa maneira, a aura que envolve o ator deve desfazer-se – e, com ela, também aquela que envolve a personagem por ele representada. (BENJAMIN, 2019, p. 74-75)

Para o autor, esse movimento distancia a obra da tradição e transforma seu caráter único em massivo, fazendo com que a mesma entre em contato com um público maior, permitindo com que ela se atualize. Taisa Palhares nos relembra que discussão semelhante já havia sido elaborada por Benjamin antes em seu ensaio *O Narrador*, onde ele discute

sobre a perda da habilidade de se narrar algo e a própria narrativa em si com o desenvolvimento da imprensa e da produção industrial do livro.

Mas a tentativa de analisar as consequências nocivas da evolução das forças produtivas, e o desenvolvimento técnico que dela decorre, para a esfera artística, já havia sido empreendida no ensaio “O Narrador”, de 1936. Nele, Benjamin procura assinalar como as mudanças nas condições de produção, particularmente o nascimento do livro, da imprensa e da técnica industrial que substitui o trabalho manual, levam a arte de narrar à extinção, colocando em seu lugar outras formas literárias especificamente modernas, como o romance e a informação. No entanto, falar dessa transformação é como falar da modificação da estrutura mesma da experiência humana. Significa afirmar que passamos de uma experiência comunicável de caráter artesanal e comunitário para uma experiência abreviada do indivíduo isolado “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. De modo correspondente, essas experiências e suas respectivas formas de escrita possuem, cada uma, sua musa particular: a memória (Gedächtnis), musa da narração, surge ao lado da rememoração (Eigedenken), musa do romance, “depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência [Erinnerung]”. (PALHARES, 2006, p. 79)

Podemos perceber que essa discussão a respeito da produção humana contra a produção das máquinas não é uma novidade; em cada momento há uma perspectiva diferente e um caráter novo adicionado à problemática das novas formas do ser humano experimentar a vida. O avanço tecnológico, como mostra a história, não parece ser algo capaz de ser freado, mas ele de fato deve ser discutido, tanto pelo seu viés prático e pragmático, quanto pelo seu viés teórico e simbólico.

No artigo *O trabalhador-artista, a disputa pela renda e o papel das políticas públicas de financiamento da cultura* (2023), publicado no 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, KP e Lopes trazem uma discussão interessante sobre a produtividade do trabalho-artístico e colocam como uma mesma atividade pode ser classificada como produtiva ou improdutiva, “a depender o tipo de relação que estabelece com o processo capitalista de produção, isto é, por sua subsunção às determinações do capital” (2023, p. 2). Partindo dessa perspectiva, torna-se ainda mais compreensível o sequestro dessas atividades que representam o exercício da liberdade criativa pelas máquinas, pois essas últimas apresentam uma maior capacidade de se adequar às dinâmicas da máquina produtiva do capital. Dentro desse contexto capitalista, para se potencializar a valorização do capital, almeja-se aumentar o consumo por parte dos

membros da sociedade, mas não necessariamente a produção em um sentido de manifestação de sua subjetividade. O foco, portanto, não está no livre exercício da criatividade humana através da ‘arte’, mas sim no consumo da ‘obra de arte’, levando cada vez mais a uma desvalorização e precarização do trabalho do sujeito artista que já era explorado pelo o que produzia.

Inseridos no jogo do capital, o trabalhador-artista é visto tanto com olhos de desconfiança, quanto com olhos de desejo. Pois, se por um lado, pelos olhos do cidadão comum, ele sequer é considerado como um trabalhador, uma pessoa idônea, um contribuinte para a economia local; por outro lado, os mercados, sempre na contínua busca pelo controle das narrativas, antecipações e concentração exponencial do lucro, nos rotulam como Economia Criativa, estabelecem regras, categorias e diretrizes, apontando as potencialidades do segmento e a promessa de que a criatividade é o novo Eldorado a ser explorado. Sim, os verbos são esses: Explorar, cooptar, controlar. (KP; LOPES, 2023, p. 11-12)

O capitalismo em si é até hoje um dos modos de produção que mais se destacou em questões de produtividade e competição em um nível cada vez mais acelerado. Como aponta Srnicek em seu livro *Platform Capitalism* (2016), esse avanço em produtividade desenfreado mudou significativamente através da transformação radical das formas dos relacionamentos sociais e de propriedade; a produção deixa de basear na subsistência para ser orientada a partir do mercado, levando a uma forte pressão competitiva para produtores (2016, p. 10-12).

Uma das consequências mais importantes desse modelo esquemático de capitalismo é que ele exige constantes mudanças tecnológicas. Na tentativa de cortar custos, superar concorrentes, controlar trabalhadores, reduzir o tempo de rotatividade e ganhar participação de mercado, os capitalistas são incentivados a transformar continuamente o processo de trabalho. Essa foi a fonte do imenso dinamismo do capitalismo, visto que os capitalistas tendem a aumentar constantemente a produtividade do trabalho e a superar uns aos outros na geração eficiente de lucros. (SRNICEK, 2016, p.12)⁴

⁴ Tradução própria. Trecho extraído do livro em inglês:

“One of the most important consequences of this schematic model of capitalism is that it demands constant technological change. In the effort to cut costs, beat out competitors, control workers, reduce turnover time, and gain market share, capitalists are incentivized to continually transform the labour process. This was the source of capitalism’s immense dynamism, as capitalists tend to increase labour productivity constantly and to outdo one another in generating profits efficiently.” (SRNICEK, 2016, p. 12).

Srniczek ainda pontua que o sistema de plataformas potencializou ainda mais essa dinâmica. Segundo ele, essas ‘infraestruturas digitais que permitem a interação de dois ou mais grupos’ (2016, p. 43), por mais que diversificou os tipos de interações e participantes, também fomentou o avanço de monopólios, já que essas ferramentas trabalham a partir da coleta de dados e informações e quanto mais *data* elas possuem, melhor operam e, consequentemente, mais pessoas recrutam, retroalimentando esse processo. Pensando essa dinâmica no campo da arte, podemos imaginar ferramentas coletando todo tipo de produção artística e fazendo uso dela – muitas vezes sem o consentimento de seus autores – para produzir novos conteúdos que serão consumidos acriticamente pela sociedade.

Se mantivermos a tradição da compreensão da arte como um produto humano, então certamente não poderíamos classificar como tal os produtos elaborados pelas ferramentas de inteligência artificial. Porém, nada impediria que reformulássemos esse conceito para abranger essas novas formas de experiência. A questão que fica é: deveríamos realizar essa reformulação? A arte como forma de comunicação costuma implicar em um artista querendo comunicar algo e um espectador que experiencia esse algo comunicado – o que não necessariamente é o mesmo que o artista teve a intenção de comunicar. No caso da obra produzida pela inteligência artificial, essa ferramenta deixa de ser apenas um meio para se comunicar algo, e passa a ser o comunicador em si. É possível argumentar que ainda há alguém exercendo o ato de pedir a tais ferramentas determinado produto, mas esse ato de pedir pode ter uma relevância criativa quase inexistente, deixada somente para o ‘repertório’ da ferramenta. Dessa forma, tais ferramentas estão alinhadas com a criação de ‘processos sem sujeito’, utilizando aqui a expressão empregada por Olgária Matos.

Como apontei anteriormente, é interessante pensar que ainda hoje acreditamos em um discurso que sustenta grandes inovações tecnológicas através da narrativa de que haverá mais ‘tempo livre’ para o ser humano exercer sua liberdade criativa e experienciar melhor sua vida como sujeito. Contudo, em movimentos como esse que estamos discutindo, percebemos que tais ‘liberdades criativas’ e ‘experiências de mundo’ estão sendo muitas vezes sequestradas por essas mesmas ferramentas desenvolvidas. Cada vez mais assumimos uma posição de puramente consumidor e reinterpretamos o que significa o ato de ‘ser’ humano. Em meu artigo que desenvolvi para o 28º Congresso de Ciências

da Comunicação na Região Sudeste⁵ reflito sobre esses processos de automação, a aceleração do tempo⁶ e o que resta para os seres humanos nesse susposto tempo livre. Nesse artigo, pretendi continuar nessa reflexão, mas mais pautada na discussão sobre os conceitos de arte e belo. Esse meio é significativamente pautado por uma tradição filosófica que muitas vezes nos impede de aceitar o novo. Contudo, ele também nos auxilia a manter ‘os pés no chão’ e rever algumas discussões já elaboradas para que também não esvaziemos completamente alguns conceitos e algumas experiências. Como Márcio Seligmann-Silva coloca no prefácio da obra de Benjamin, “Cabe a nós atuar no sentido de tornar tais frutos emancipadores e não fascistas.” (2019, p. 40-41).

Referências

BENJAMIN, WALTER. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Vozes, 2016.

KIVY, Peter. **Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008.

KP, Juny; LOPES, Ruy Sardinha. **O trabalhador-artista, a disputa pela renda e o papel das políticas públicas de financiamento da cultura**. In: 46 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023, Belo Horizonte. anais do 46 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2023.

MATOS, Olgária. Paris 1968. **As Barricadas do Desejo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura**: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: BENJAMIN, WALTER. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SRNICEK, Nick. **Platform Capitalism**. Cambridge: Polity Press, 2016.

⁵ Disponível em:

<https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/18/2615/0326202516333567e4568f9c73c.pdf>. Acesso em: 13/06/2025.

⁶ ROSA, Hartmut. Alienation and Acceleration. Towards a critical theory of late-modern temporality. Helsingfors: NSU Press, 2014.