

ARTE SOB PROMPT: MÍMESIS, IA E O PROBLEMA ESTÉTICO

Juliano Bentes Nascimento ¹

Resumo: Este artigo examina a geração de materiais artísticos por inteligência artificial a partir de um problema estético central: a reconfiguração da mimesis sob condições de escala, automação e circulação algorítmica. Em vez de tratar a IA como sujeito criador ou como ameaça, o texto a enquadra como *techné*, isto é, como um conjunto de procedimentos e dispositivos que redistribui trabalho, decisão, autoria e responsabilidade, intensificando deslocamentos já em curso na *poiésis* em práticas baseadas em comando, iteração e curadoria de variações. O argumento é desenvolvido por meio de ensaio teórico-bibliográfico em diálogo com a matriz platônica de suspeita da aparência e com a reabilitação aristotélica da mimesis como aprendizagem e prazer, conectadas a debates modernos e contemporâneos sobre reprodução técnica, pós-fotografia, pós-meio, apropriação e cultura do software. Ao situar a produção por prompt no mundo da arte e nas infraestruturas sociotécnicas que a sustentam, o artigo discute implicações éticas, como transparência de processo, vieses, dados, trabalho invisível e custos materiais, além de efeitos de classe, incluindo a valorização crescente do “humano” e do artesanal como luxo segregado. Conclui-se que a questão decisiva não está em atribuir ou negar criatividade à IA, mas em compreender quais regimes de valor, legitimação e responsabilidade se tornam dominantes quando a mimesis é produzida em escala.

Palavras-Chave: inteligência artificial; mimesis; *techné*; *poiésis*; teoria da arte contemporânea.

¹ Doutor em Artes - Universidade Federal do Pará. E-mail: julianobentes92@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1550-1349>. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1137165200754884>

ART UNDER PROMPT: MIMESIS, AI, AND THE AESTHETIC PROBLEM

Abstract: This article examines the generation of artistic materials by artificial intelligence through a central aesthetic problem: the reconfiguration of mimesis under conditions of scale, automation, and algorithmic circulation. Rather than treating AI as a creative subject or as a threat, the text frames it as *technē*, that is, as a set of procedures and devices that redistributes labor, decision-making, authorship, and responsibility, intensifying shifts already underway in *poiēsis* through practices grounded in command, iteration, and the curation of variations. The argument unfolds as a theoretical-bibliographic essay in dialogue with the Platonic matrix of suspicion toward appearance and with the Aristotelian rehabilitation of mimesis as learning and pleasure, connected to modern and contemporary debates on technical reproduction, post-photography, the post-medium condition, appropriation, and software culture. By situating prompt-based production within the artworld and within the sociotechnical infrastructures that sustain it, the article discusses ethical implications, such as process transparency, bias, data, invisible labor, and material costs, as well as class effects, including the growing valorization of the “human” and the handmade as a segregated luxury. It concludes that the decisive question lies not in attributing or denying creativity to AI, but in understanding which regimes of value, legitimation, and responsibility become dominant when mimesis is produced at scale.

Keywords: artificial intelligence; mimesis; *techne*; *poiesis*; contemporary art theory.

Introdução e vocabulário do problema

Há um atalho intelectual que costuma reaparecer sempre que uma tecnologia se torna onipresente: humanizar a ferramenta, atribuir intenção e, em seguida, moralizá-la como se fosse sujeito. A polêmica em torno da geração de materiais artísticos por inteligência artificial frequentemente reproduz esse movimento. Ocorre algo semelhante quando se “culpa” o Photoshop pela pressão estética sobre o corpo feminino: a ferramenta pode intensificar o alcance e a velocidade de certos padrões, sim, mas não inventa sozinha nem o desejo social que exige tais padrões, nem as hierarquias que os tornam rentáveis, nem os regimes de visibilidade que os premiam. A implicação estética relevante, portanto, não é decidir se a IA é “boa” ou “má”, mas compreender o que muda no trabalho artístico quando certos procedimentos passam a operar por comando, repetição e seleção de variações, em escala e com circulação algorítmica.

É aqui que quero me ater: tratar a IA como techné, isto é, como um conjunto de meios e procedimentos de trabalho, e não como instância autônoma de criação. O que se reescala, em primeiro plano, é a mimesis, entendida neste texto como o eixo das operações de semelhança, referência, estilo e reconhecimento que organizam a experiência da imagem e seu efeito social. Quando a produção por prompt se torna rotina, a mimesis não desaparece nem é superada, mas se reconfigura sob outra condição técnica: ela passa a ser produzida por séries, variações, filtros, refinamentos, recombinações e escolhas, com velocidade incomparável à de ateliês tradicionais. Isso desloca a poiésis, aqui tomada como o nome da passagem do possível ao realizado em práticas concretas de fabricação e decisão estética. O ponto crítico é que a poiésis não se extingue, mas muda de lugar: ela tende a se concentrar menos no gesto singular da criação e mais no desenho do procedimento, no ajuste do comando, na curadoria do que aparece como opção e no corte do que será apresentado como obra, processo ou material artístico.

A analogia com a fotografia é primordial, pois, assim como as IAs, o dispositivo não age sem cadeia de ações humanas e sem infraestrutura. Vilém Flusser, ao descrever a especificidade social da fotografia como imagem técnica, enfatiza que ela não “caminha” por conta própria, mas entra em circuitos de multiplicação, armazenamento

e distribuição e, por isso mesmo, reconfigura o sentido do que mostra. Basta notar como ele define a fotografia em seu estado mais elementar, esperando ser posta em circulação: “As fotografias são superfícies imóveis e mudas que esperam, pacientemente, serem distribuídas pelo processo de multiplicação ao infinito. São folhas.” (Flusser, 1985, p. 67). O paralelo com a IA não é que ambos sejam “iguais”, mas que ambos tornam visível um princípio do trabalho com maquinário: a ferramenta não substitui a decisão, ela reposiciona onde a decisão acontece e, com isso, altera a estética do fazer. A operação decisiva não é atribuir autoria metafísica ao instrumento, mas rastrear como ele redesenha o campo de escolhas, as condições de produção e o modo como as imagens circulam e ganham valor.

Essa reconfiguração pode ser descrita, com precisão, como uma estética do comando. Lev Manovich formulou esse deslocamento ao mostrar como o computador introduz uma lógica cultural em que a sequência deixa de ser o destino obrigatório da forma, e coleções estruturadas se tornam modelos de organização e criação. Quando ele afirma que “Na era do computador, o correlato de narrativa é o banco de dados: uma coleção de itens que não se ordena em uma sequência.” (Manovich, 2015, p. 8), ele ajuda a nomear um aspecto decisivo: a produção tende a aparecer como navegação por conjuntos, exploração de alternativas e montagem de escolhas, mais do que como desenvolvimento linear de uma única forma. A mímesis, nesse regime, pode ser fabricada como um catálogo de estilos, uma varredura de referências, uma modulação de parâmetros ou uma variação controlada. O problema estético não é a existência dessas operações, mas como elas se legitimam, quem pode operá-las e quais critérios passam a conduzir o que conta como decisão artística.

Convém apontar um vocabulário mínimo que será usado de modo operativo nesta escrita, e não como essência. Neste artigo, *techné* nomeia o domínio dos meios, das técnicas e dos procedimentos que tornam algo executável; *poiésis* nomeia o trabalho de efetuação, a fabricação situada e a responsabilidade pelas escolhas; *mímesis* nomeia o eixo da semelhança e do reconhecimento, incluindo seus usos críticos e seus efeitos normativos; artifício e artificial serão tomados não como sinônimos de “falso”, mas como marcas do feito, do produzido, do mediado por técnica. Em vez de discutir a IA como sujeito criador, aqui ela será enquadrada como dispositivo de procedimento, comando e seleção. Em termos flusserianos, isso significa tratar também a imagem

gerada por IA como objeto inscrito em programas e orientado a programar recepções, em vez de tomá-la como emanção espontânea de uma interioridade: “São projeções que partem de programas e visam a programar os seus receptores.” (Flusser, 2008, p. 53).

O horizonte clássico de Platão e Aristóteles aparecerá ao fundo como matriz de problemas sobre aparência, aprendizagem, prazer e legitimação da imagem, mas, por agora, interessa ater-se a uma pergunta mais contemporânea: o que acontece com a arte quando a produção imagética se organiza como um ambiente técnico de alto poder combinatório e baixo atrito operacional? Marshall McLuhan fornece aqui uma perspectiva que não moraliza a técnica, mas a trata como forma que reorganiza a percepção e a circulação. Se a IA é um meio, sua questão estética não se reduz ao conteúdo que ela “imita”: ela envolve o ambiente que instaura para a produção e para o olhar, inclusive o modo como redistribui trabalho visível e invisível e como desloca o valor do “humano” para novas zonas de distinção. É por essa via que se sustentará que a questão decisiva não está em atribuir ou negar criatividade à IA, mas em compreender quais regimes de valor, legitimação e responsabilidade se tornam dominantes quando a mímesis pode ser produzida em escala por uma *techné* de comando, e quando a *poiésis* passa a ser disputada como curadoria, procedimento e assinatura de processo.

Platão e Aristóteles: mímesis, *techné*, *poiésis* como gramáticas do debate

Quando se evoca Platão como matriz de suspeita, é frequente escorregar para um clichê, como se ele estivesse simplesmente “contra a técnica”, mas isso empobrece o debate: o alvo decisivo, especialmente no Livro X da República, é a mímesis quando a aparência passa a governar a crença e, por esse caminho, a formação ético-política sem compromisso com verdade, conhecimento e cuidado com a alma. A crítica platônica atua menos como um veto genérico ao fazer e mais como uma teoria do risco pedagógico e ontológico de uma produção mimética que se instala como autoridade pública, ensinando por sedução e hábito aquilo que não sabe justificar muito bem. Esse ponto desloca a questão da arte para um regime de efeitos: o que a mímesis faz com quem a recebe e, sobretudo, o que ela faz quando ocupa o lugar de “fonte confiável” de

formação. Nesse contexto, o problema não é apenas “copiar” algo, mas produzir imagens e encenações que se estabilizam como verdade social, modulando disposições, desejos e julgamentos, mesmo quando a base epistêmica é frágil ou inexistente.

Assim, *techné* e *poiésis* não aparecem como “magia criativa”, mas como modos de produção que podem ou não ser governados por uma responsabilidade cognitiva. A *poiésis*, entendida como produção, não é absolvida por ser produção: é interrogada por suas condições de verdade e por seus efeitos sobre a alma e a cidade. O que costuma ser lido como “hostilidade à arte” se torna mais preciso quando visto como hostilidade a um tipo específico de *mímesis* que se oferece como saber prático, ético e político sem ter a bagagem necessária para discernir. Essa é uma gramática importante para o debate contemporâneo porque nos obriga a perguntar, antes de qualquer obsessão por autoria, como se fabricam aparências que reivindicam autoridade: por quais procedimentos, em quais circuitos de recepção e com quais efeitos de formação.

Como conjectura Platão acerca da *mímesis*: “se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de todos quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (Platão, 2023, p. 595). O que esse trecho enuncia é um dos eixos do platonismo estético-político: a *mímesis* não é condenada por ser representação em abstrato, mas por operar como força de persuasão e hábito onde falta conhecimento do que ela é e do que ela faz. A expressão “antídoto” é particularmente reveladora, porque desloca o debate para a ideia de uma farmacologia da aparência: se há antídoto, é porque há intoxicação possível, e se há intoxicação, não é porque “o fazer” existe, mas porque certas formas de fazer e de receber instauram um regime em que a imagem, o simulacro e a performance passam a organizar crenças. Para o problema contemporâneo, o ganho conceitual não está em repetir a expulsão dos poetas como dogma, mas em reconhecer que Platão oferece uma teoria do risco de legitimação: quando a *mímesis* é socialmente investida como fonte de verdade, ela pode produzir efeitos formativos profundos sem lastro epistêmico, e isso se torna um problema de governo da sensibilidade e da conduta.

Aristóteles realiza uma inflexão, mas não no sentido de absolver a aparência. O que muda é a maneira de compreender a *mímesis* e, por consequência, o lugar da *techné* e da *poiésis* no campo do conhecimento. Em vez de reduzir a *mímesis* a uma emulação superficial que contorna a parte racional, Aristóteles a abre como princípio

antropológico e cognitivo, articulado ao prazer e à aprendizagem, e ela deixa de ser mero índice de afastamento da verdade para tornar-se um modo de conhecer, não por coincidência com o real empírico, mas por construção de relações inteligíveis no plano da ação, da forma e da composição. Nesse sentido, o problema passa a ser: quais regras e quais princípios organizam a produção e a recepção, e como esses princípios se tornam analisáveis. Então a arte, agora, não é apenas o lugar onde se perde o verdadeiro, mas um lugar onde se aprende a ver e a compreender por meio de determinadas configurações.

Essa reabilitação da mímesis exige também redefinir *techné*. Com Aristóteles, *techné* não é só um artifício, nem um sinônimo de trapaça: é uma racionalidade do fazer, uma disposição que envolve regras, procedimentos e encadeamentos que podem ser ensinados, discutidos e avaliados. Por isso, a *techné* deixa de ser apenas o polo suspeito em oposição à verdade e passa a ser um tipo específico de saber. Apoiando-se nessa gramática, é possível dizer que a *poiésis* não é mera espontaneidade: é produção organizada, e a organização é parte do que torna a obra discutível e inteligível. É nesse ponto que a estética aristotélica ajuda a desarmar tanto o tecnopânico quanto a tecnoutopia, porque recoloca a questão no plano das disposições, dos meios e das causas.

Dois enunciados aristotélicos permitem alinhar esse deslocamento. Primeiro, ao definir *techné* como uma disposição racional do fazer, ele retira o fazer do campo do acaso e o coloca no campo de uma racionalidade prática, isto é, de um saber que se dá em procedimentos: “uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um raciocínio verdadeiro” (Aristóteles, 2014, p. 10). Segundo, ao caracterizar a mímesis como algo congênito e ligado à aprendizagem, ele indica que a imitação não é apenas um desvio, mas uma potência cognitiva que estrutura a experiência humana: “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções)” (Aristóteles, 2000, p. 106-107). A consequência, para uma teoria da arte contemporânea, é clara: não se trata de perguntar se há ou não técnica, mas de perguntar como a técnica distribui operações e, ao distribuí-las, distribui também responsabilidade, decisão e autoria.

Essa diferença entre Platão e Aristóteles é especialmente útil para pensar a IA como problema estético sob condição de escala e automação. A inteligência artificial

recoloca, de um lado, a questão platônica da aparência e da formação, porque intensifica a circulação de simulacros e variações que se oferecem como evidência, estilo, documento ou testemunho; mas, de outro lado, recoloca a questão aristotélica da tecnicidade do fazer, porque desloca o centro de gravidade da produção para cadeias de procedimentos, parâmetros e seleções. Nesse contexto, o debate empobrece quando se limita a “a máquina cria” ou “a máquina não cria”. O que realmente está em jogo, e é precisamente aqui que Platão e Aristóteles ainda funcionam como gramática, é a redistribuição dos atos de produzir: quem define o fim, quem escolhe os meios, quem responde pelo resultado e quem é formado por ele. A mímesis por IA pode ser lida, no viés platônico, como um risco de legitimação acelerada da aparência, enquanto, no viés aristotélico, como uma reconfiguração da *techné* em que aprender, compor e julgar passam por procedimentos parcialmente externalizados e repetíveis.

Assim, a ponte para o problema contemporâneo não depende de imaginar uma oposição simplificadora entre máquina e artista, mas de reconhecer a migração do estético para o processual. A produção por prompt não elimina a *poiésis*: ela a reconfigura. A obra emerge como um composto de comando, repetição, seleção e montagem, e é exatamente aí que a pergunta ética e estética se acopla à pergunta ontológica. Platão ajuda a perceber que uma cultura de aparências em escala pode governar crenças e disposições sem antídoto, e Aristóteles ajuda a perceber que a *techné* não é “o inimigo”, mas o campo onde se decide como o fazer se organiza, se ensina e se responsabiliza. Ao olhar a IA como *techné*, a questão não é se há produção, mas como essa produção se torna legítima e sob quais critérios a mímesis, agora automatizável, será valorizada, criticada ou recusada no campo da arte.

Da reprodução técnica ao pós-meio e ao software

O problema estético do prompt não nasce do nada: ele se inscreve numa linhagem em que a técnica já havia deslocado, repetidas vezes, a ideia de obra como objeto estável, portador de originalidade e autoridade garantidas por sua presença singular. Quando Walter Benjamin descreve a aura como “um estranho tecido de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela possa estar.”

(Benjamin, 2015, p. 24), ele oferece um ponto de partida rigoroso para compreender como fotografia e cinema não só multiplicam imagens, mas reorganizam os regimes de percepção e de valor. O que se torna decisivo, aqui, não é apenas a possibilidade de copiar, mas a transformação do modo como a imagem circula, é recebida e passa a exigir mediações suplementares para produzir sentido e legitimidade.

É nesse mesmo movimento que a linguagem passa a colar na imagem como condição de inteligibilidade pública. A observação de Walter Benjamin sobre a função pragmática dos textos em torno das imagens antecipa uma intuição central para a estética do comando: “Não se trata de se acomodar na imagem, mas de desprendê-la à força.” (Benjamin, 2015, p. 27). Se, na cultura das revistas ilustradas, a legenda já funciona como dispositivo de extração e direcionamento do sentido, no ecossistema contemporâneo de softwares e interfaces o prompt tende a operar como uma legenda operacional, não apenas explicativa. Ele não vem depois da imagem como comentário: entra antes e durante, como instrução, parâmetro e roteiro de variação, tornando o processo de repetição parte constitutiva do resultado.

A virada contemporânea intensifica esse quadro porque desloca o centro de gravidade da obra: o que se estabiliza como trabalho passa a ser menos um artefato e mais um sistema de procedimentos, um conjunto de escolhas, filtros e critérios que se atualiza em diversas versões. E aqui é justamente o terreno em que a condição pós-meio deixa de ser uma tese abstrata e vira diagnóstico produtivo. Rosalind Krauss não descreve o desaparecimento dos meios, mas a crise de seu uso como fundamento ontológico da obra, o que obriga a repensar como as convenções técnicas e institucionais se tornam parte do problema estético.

Em um primeiro momento, pensei que poderia simplesmente riscar a palavra meio e suas cognatas: mídia e intermediário. Eu iria, então, enterrá-la tal como um cadáver putrefato que o tempo tornaria um corpo discursivamente carregado. Porém, uma reflexão mais profunda acerca da pluralidade interna de qualquer meio, da impossibilidade de qualquer meio ser reduzido a nada mais do que o suporte físico de um trabalho, manteve a palavra meio no lugar, apesar de todos os equívocos e abusos que cercaram e comprometeram seu emprego. [tradução do autor] (Krauss, 1999, p. 25)

A força de Krauss aqui está em recusar dois atalhos igualmente fracos: a obsessão da pureza do meio e a fantasia de que o meio teria sido superado. Essa arte do prompt aparece, então, como um caso-limite dessa condição: em vez de se apoiar na especificidade de um suporte, ela explicita a dependência de uma ecologia técnica e discursiva, em que interface, modelo, parâmetros e circulação compõem a forma efetiva do trabalho. O prompt vira problema estético porque torna visível que a obra já não é apenas aquilo que se mostra, mas também aquilo que organiza a produção de variações e a seleção do que pode contar como imagem válida, interessante ou publicável.

Nesse ponto, a noção de pós-fotografia ajuda a precisar historicamente o argumento. A produção por prompt não inaugura sozinha a crise da imagem como evidência estável do real, mas radicaliza um deslocamento anterior, em que a fotografia deixa de ser pensada prioritariamente como traço de um referente e passa a integrar uma ecologia informacional marcada por manipulação, circulação, armazenamento e síntese. Como mostra Joan Fontcuberta, a passagem da fotografia argêntica à digital não elimina automaticamente valores como registro, memória, arquivo e identidade, mas reinscreve esses valores em outro regime técnico e cultural, no qual a imagem deixa de valer por uma suposta transparência e passa a ser compreendida de modo mais explícito como construção, mediação e produção de realidade (Fontcuberta, 2013). Nesse sentido, as imagens generativas não anulam a mimesis: elas a reposicionam num ambiente em que a plausibilidade visual já não garante testemunho, e em que ver, arquivar e crer se tornam operações cada vez mais dependentes de códigos, bancos de dados, interfaces e cálculos.

Esse deslocamento também se torna mais nítido quando observado em práticas artísticas que operam criticamente sobre arquivo, superfície, cidade e mediação técnica. Em *Cinema Lascado*, Giselle Beiguelman faz da ruína urbana, da obsolescência e do glitch uma forma de expor a historicidade da imagem digital e a materialidade de seus suportes. Em outra chave, os experimentos de *demonumenta*, como *IApiranga*, tensionam os modos pelos quais acervos, datasets e sistemas de leitura automatizada reorganizam a memória pública. Já nas obras de Roberta Carvalho, como *Symbiosis*, *Cinema Líquido* e *Transbordas*, a projeção atua menos como aparato de exibição do que como dispositivo de reinscrição da paisagem, transformando rio, vegetação e arquitetura em superfícies críticas de aparecimento. Em ambos os casos, a tecnologia

não comparece como fetiche de inovação, mas como meio de interrogar os regimes de visibilidade, circulação e construção de realidade que caracterizam a imagem contemporânea, em sintonia com a condição pós-fotográfica descrita por Joan Fontcuberta e com a lógica cultural do banco de dados formulada por Lev Manovich (Beiguelman, 2016; Carvalho, 2023; Fontcuberta, 2013; Manovich, 2015).

Essa transição fica ainda mais clara quando se pensa a arte digital a partir da lógica do software como forma cultural. Lev Manovich fala sobre isso de modo direto ao dizer que “criar um trabalho nas novas mídias pode ser entendido como a construção de uma interface para um banco de dados” (Manovich, 2015, p. 14). A consequência estética é incisiva: a obra se aproxima de um desenho de acesso e de navegação, em que a autoria se manifesta como arquitetura de possibilidades. Nesse contexto, o prompt é um componente de interface, um modo de dirigir um sistema e orientar a geração de saídas possíveis; logo, o trabalho autoral tende a migrar do gesto de fabricar um único objeto para o gesto de dirigir um processo, equilibrar critérios e decidir o que entra, o que sai e o que permanece como versão.

A emergência do prompt não elimina autoria, nem a salva automaticamente: ela apenas desloca o lugar do trabalho autoral e aumenta a responsabilidade por escolhas que antes podiam permanecer invisíveis. Vilém Flusser ajuda a nomear esse deslocamento ao afirmar que o complexo aparelho-operador “parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado” (Flusser, 1985, p. 15), ou seja, mesmo quando a imagem depende de um aparato, não se trata de um acidente externo ao sentido, mas de um canal que condiciona o que pode ser dito e visto. No caso das IAs generativas, o prompt se torna uma forma explícita de operar esse canal, pois condensa decisão estética, expectativa de legibilidade e antecipação de circulação, e ainda obriga a reconhecer que direção e curadoria de variações não são tarefas menores, mas o próprio núcleo do fazer.

Por isso, essa arte sob prompt pode ser definida como uma estética do comando, da repetição e da curadoria. O trabalho se dá no desenho de instruções e restrições, na produção deliberada de versões e na montagem seletiva que assume publicamente seus critérios. A herança conceitual de Benjamin e Krauss, quando posta em paralelo com Manovich, Flusser e Fontcuberta, permite sustentar que a questão não é escolher entre obra original e cópia, nem entre meio e pós-meio, mas compreender

que a ontologia social da imagem digital se decide cada vez mais na interface e no prompt. Se esse prompt incomoda, é porque ele revela, de forma concentrada, que a técnica não é um simples instrumento neutro, e que a estética, hoje, envolve assumir a autoria como direção de processos e como responsabilidade por efeitos.

Mundo da arte, agência, ética e classe

Quando a produção por prompt entra em circulação como arte, a pergunta “isso é arte?” não se resolve por uma propriedade intrínseca do artefato, mas por uma gramática de enquadramento que envolve teoria, instituição e reconhecimento. A formulação de Arthur Danto condensa bem essa virada: “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode descrever, uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (Danto, 2006, p. 21). Quando se aproxima essa proposição do problema estético que estamos analisando, pode-se dizer: a mímesis produzida em escala por sistemas generativos não é automaticamente “desqualificada” pela via da ferramenta, nem automaticamente “consagrada” pela via do deslumbramento técnico; ela disputa legibilidade e valor no interior de um mundo da arte que opera por convenções, mediações e decisões, isto é, por formas concretas de legitimação.

Esse deslocamento exige, em seguida, abandonar a imagem do artista isolado, sobretudo quando a obra é uma sequência de procedimentos. Howard Saul Becker oferece uma perspectiva para pensar a autoria como trabalho cooperativo, e não como mito individual: “Toda obra artística, assim como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de várias pessoas, muitas vezes de um grande número delas.” (Becker, 2010, p. 1). Sob o prompt, essa atividade conjunta se torna mais visível porque a produção inclui, além de artistas e curadores, infraestruturas de software, plataformas, datasets, regimes de moderação e padrões estéticos embutidos em interfaces. A autoria não desaparece, mas muda de lugar: pesa menos como origem inspirada e mais como direção de processo, recorte de variações, montagem e, sobretudo, responsabilidade pelo que é posto a circular como obra.

Dá a importância de tratar a IA não como um sujeito-máquina autoral, mas como parte de uma agência distribuída. Bruno Latour insiste que o social não é um domínio dado, e sim o efeito de associações que precisam ser rastreadas, o que impede a comodidade de atribuir causalidade a um único polo, seja o “humano genial”, seja a “máquina criativa” (Latour, 2012, p. 5-6). Em termos políticos e éticos, isso atravessa a crítica de Andrew Feenberg à neutralidade tecnológica: “A tecnologia moderna, tal como a conhecemos, não é mais neutra do que as catedrais medievais.” [tradução do autor] (Feenberg, 2002, p. 6). Se a tecnologia não é neutra, então a estética do prompt, entendida como *techné* de procedimentos e decisões, também não é, pois ela estabiliza escolhas e critérios, desloca custos, redistribui visibilidade e invisibilidade, e produz efeitos materiais e simbólicos que precisam ser atribuíveis a alguém, mesmo quando se tenta escondê-los sob a retórica do automatismo. Nessa direção, Joanna Zylinka propõe situar a arte com IA em uma história mais longa de produções atravessadas por agentes não humanos, o que permite deslocar o debate da falsa rivalidade entre artista e máquina para questões mais exigentes sobre valor, trabalho, propriedade, percepção e responsabilidade (Zylinka, 2019; Zylinka, 2020).

A questão da apropriação se torna, então, incontornável. A inteligência artificial generativa não inventa a recombinação de imagens alheias, nem inaugura o reuso crítico de formas já existentes; a arte moderna e contemporânea já operava amplamente por citação, desvio, recontextualização e montagem. Nesse sentido, a crítica da apropriação formulada por Douglas Crimp em torno de *Pictures* e retomada em *On the Museum's Ruins* permite compreender que o problema não está apenas no empréstimo de imagens, mas no modo como a própria imagem se converte em tema, matéria e operação crítica, deslocando a discussão da originalidade para os regimes de reprodução, circulação e enquadramento. Ao distinguir uma apropriação modernista de estilo de uma apropriação pós-moderna da matéria e da imagem, Crimp ajuda a perceber que, na IA, não se trata apenas de influência formal, mas de recombinação sistêmica de material visual em larga escala. Ao mesmo tempo, como observa Tadeu Chiarelli, o citacionismo contemporâneo “não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original” (Chiarelli, 1987, p. 5). É justamente aí que a geração por IA intensifica a questão apropriativa: em muitas práticas anteriores, o gesto era legível como operação localizada e criticamente

assumida; nos sistemas generativos, a recombinação tende a se tornar automatizada, massiva e parcialmente ilegível, apoiada em grandes massas de dados e em cadeias técnicas que diluem a percepção imediata de origem. Por isso, a questão estética da apropriação não desaparece sob o vocabulário da inovação: ela se intensifica. O problema já não é apenas saber se uma imagem foi reaproveitada, mas como regimes massivos de treinamento, extração e síntese reconfiguram a distinção entre referência, citação, cópia, variação e exploração.

É nesse ponto que a ética deixa de ser um apêndice mais distante e passa a ser o próprio problema estético, porque, se a obra é, em parte, um regime de classificação, recomendação e síntese, então vieses, representações e silêncios não são erros externos ao campo da arte, mas componentes do modo como a aparência ganha plausibilidade e circula. Safiya Umoja Noble fala isso de maneira incontornável ao lembrar que as decisões automatizadas carregam intencionalidades e valores: “Formulações matemáticas usadas para orientar decisões automatizadas são feitas por seres humanos. Embora muitas vezes pensemos que termos como ‘big data’ e ‘algoritmos’ sejam benignos, neutros ou objetivos, eles estão longe disso.” (Noble, 2021, p. 2). Para uma arte do prompt, esse alerta implica exigir transparência de processo, atenção às condições de dados e consentimento, crítica às formas de estereotipia e dano cultural, e responsabilidade por resultados que podem reforçar desigualdades no momento mesmo em que prometem democratização estética.

E a materialidade dessa promessa também precisa ser explicitada. Kate Crawford corta o entusiasmo fácil quando define a própria IA por sua dependência de recursos, trabalho e infraestrutura: “A inteligência artificial não é nem artificial nem inteligente. Tampouco é verdadeiramente autônoma, racional ou capaz de discernir significado.” (Crawford, 2025, p. 12). Isso reorienta a análise estética para além da superfície da imagem e obriga a incluir custos energéticos, cadeias de extração e regimes de trabalho que sustentam o milagre da variação infinita, pois, mesmo quando a saída parece instantânea, há trabalho humano incorporado em microdecisões e manutenção de sistemas. Mary L. Gray e Siddharth Suri descrevem esse ocultamento de forma precisa ao observarem que é possível “interagir com uma pessoa que está tomando decisões em tempo real, fazendo chamadas por meio da interface de programação de aplicações (API) da plataforma de trabalho sob demanda.” [tradução do autor] (Gray;

Suri, 2019, p. 6). Essa estética do prompt, portanto, não é apenas uma estética do comando: é também uma estética do encobrimento, porque torna fácil esquecer quem rotula, filtra, corrige, modera e treina, e em quais condições esse trabalho se dá.

A imagem pobre é uma cópia ruim em movimento, é um arquivo JPEG, uma cópia, um trecho recortado, uma compressão, uma versão. Ela é uma imagem que perdeu suas qualidades, sua resolução, sua qualidade, e assim por diante. Ela é uma imagem que foi reduzida a um valor mínimo. Ela é uma imagem que se move de modo rápido, sem ser carregada por nenhum meio. Ela é uma imagem em circulação, uma imagem que foi acelerada e comprimida. (Steyerl, 2009, p. 1).

A “imagem pobre”, nesse sentido, fornece uma lente particularmente adequada para compreender a circulação massiva de saídas generativas, porque descreve uma ontologia social da imagem em que valor estético e valor de circulação nem sempre coincidem. A produção por prompt multiplica plausibilidades e versões, intensifica a lógica de cópia, compressão e redistribuição, e desloca a avaliação do original para o gerenciamento de versões e para o desenho de interfaces de escolha. Isso não significa que toda imagem gerada seja pobre no sentido econômico ou técnico, mas que a economia cultural do visível passa a operar por saturação, velocidade e repetição, e que o mundo da arte reage a isso por novas estratégias de raridade, assinatura e escassez.

Mas essa pobreza imagética não se esgota na circulação acelerada ou na perda de resolução. No caso das imagens geradas por IA, ela também pode aparecer como instabilidade formal: dedos excedentes, anatomias improváveis, texturas inconsistentes, espacialidades ambíguas, costuras mal resolvidas. Ler tais ocorrências apenas como falha técnica empobrece o problema. Elas podem ser entendidas também como sinais de um regime de produção em que a mimesis não desaparece, mas passa a operar sob outra gramática, menos fundada na correspondência estável com um referente e mais marcada por síntese probabilística, recombinação e aproximação estatística. Nesse ponto, o paradigma indiciário formulado por Carlo Ginzburg ajuda a iluminar o argumento: se, em tradições de atribuição e interpretação, eram justamente os traços mínimos, marginais e pouco imitáveis que permitiam reconhecer autoria, filiação ou modo de fazer, então também aqui pequenos desvios podem funcionar como

indícios. O glitch, a incoerência anatômica ou a sutura imperfeita não precisam ser lidos apenas como fracasso da mimesis, mas também como sintomas visíveis de uma nova condição imagética (Ginzburg, 1989).

Aqui a dimensão de classe surge como parte estrutural desse problema estético. Thorstein Veblen já havia descrito como certas práticas de consumo funcionam como marca de distinção, inclusive quando o gasto não se justifica por utilidade: “O consumo improdutivo de bens é honroso, principalmente como sinal de proeza e como prerrogativa da dignidade humana.” (Veblen, 1988, p. 2). Quando a mimesis é produzida em escala e a variação se torna barata, a honra tende a migrar para o que não se deixa reproduzir tão facilmente, e a assinatura bem marcada do humano pode ser reembalada como privilégio. Pierre Bourdieu explicita o mecanismo social desse deslocamento ao afirmar: “O gosto classifica, e ele classifica quem classifica.” (Bourdieu, 2007, p. 6). Traduzindo para o cenário contemporâneo, isso sugere uma hipótese sociológica: quanto mais a circulação algorítmica normaliza um repertório de imagens plausíveis, mais o humano artesanal, o lento, o situado e até mesmo o portador de pequenos desvios perceptíveis pode ser reposicionado como luxo segregado, não por uma essência superior, mas por sua função distintiva em mercados, instituições e círculos de reconhecimento. Ao mesmo tempo, o próprio acesso a ferramentas, tempo de curadoria, repertório visual legitimado e transparência de processo também se distribui de forma desigual, o que faz da arte por prompt não apenas um problema de estilo, mas de infraestrutura social.

Se essa hipótese se sustenta, então a questão estética decisiva não é “se a IA cria”, mas quais regimes de legitimação, responsabilidade e distinção se aceitam naturalizar quando a mimesis se torna um serviço escalável e quando o mundo da arte reconfigura seus critérios para preservar valor sob saturação.

Conclusão

O problema estético que esta escritura persegue não depende de decidir se a inteligência artificial cria ou deixa de criar, como se a disputa estivesse encerrada no interior da máquina. Depende, antes, de compreender como, ao entrar no ateliê e no

mundo da arte como *techné* de trabalho, a IA reescala a *mímesis* e reorganiza a *poiésis* por meio de procedimentos que operam por comando, repetição e seleção. Nesse contexto, a geração por prompt não é uma negação da autoria, mas uma redistribuição do trabalho autoral em direção, curadoria, montagem e responsabilidade, de modo análogo ao que já ocorreu em outras viradas técnicas, quando a forma de produzir imagens e sua circulação alteraram regimes de valor e legitimação, sem que isso eliminasse, por si só, o problema do julgamento estético e das formas de vida implicadas nele.

A moldura grega clássica permanece útil não como nostalgia da teoria da arte, mas como gramática: a suspeita platônica diante da aparência quando ela governa crença e formação, e a inflexão aristotélica que reabilita a *mímesis* como aprendizagem e prazer, recolocam a pergunta no ponto adequado. O que muda, no presente, é a condição de escala e automação, isto é, a facilidade inédita de produzir variações plausíveis em volume e de fazê-las circular por infraestruturas sociotécnicas que operam como filtros, mercados e instituições. Por isso, a questão decisiva deixa de ser “a IA é artista?” e passa a ser: como os procedimentos e as decisões são distribuídos, e quem responde por eles, estética e eticamente, quando a *mímesis* é produzida em escala?

Esse deslocamento exige aceitar criticamente que a produção por prompt é uma forma de cooperação e de delegação. Uma tese instrumental consequente não reduz a IA a uma mera ferramenta no sentido trivial, porque ferramentas já são modos de organizar ação e mundo. Langdon Winner sintetiza essa cautela ao lembrar que “nós todos sabemos que quem tem política são as pessoas, não as coisas.” (Winner, 2019, p. 197). O ponto não é atribuir intenção moral ao artefato, mas recusar tanto a absolvição automática quanto a culpabilização fetichista, pois a responsabilidade estética, aqui, é inseparável de responsabilidade distribuída: decisões sobre dados, parâmetros, interface, prompts, critérios de seleção e contextos de exibição produzem efeitos que não podem ser atribuídos a um único autor soberano, mas tampouco podem ser dissolvidos num anonimato confortável.

Uma consequência importante dessa reorientação é que o debate ético não entra como apêndice do estético: ele está no próprio modo de aparecer e circular da obra. A passagem, já indicada por Walter Benjamin, de um fundamento ritual para um fundamento político torna visível que regimes de valor e legitimação são históricos e

institucionais: “Em vez de se fundar no ritual, baseia-se em uma prática diferente: a política.” (Benjamin, 2015, p. 25). Quando uma obra é atravessada por interfaces e plataformas, transparência de processo, consentimento e proveniência de dados, vieses de representação, trabalho invisível e custo material deixam de ser temas externos e passam a integrar o que a obra faz no mundo, isto é, sua eficácia estética e política. Do mesmo modo, insistir que a IA é imaterial é uma forma de descrever mal o problema: ela se ancora em extração, logística e energia, e isso deve entrar no horizonte crítico, como defende Kate Crawford ao caracterizar a IA como “uma indústria extrativista.” (Crawford, 2025, p. 8).

“É por isso que vou definir o social não como um domínio especial, um âmbito específico ou um tipo particular de coisa, mas apenas como um movimento muito peculiar de reassociação e recomposição.” (Latour, 2012, p. 6). A formulação de Bruno Latour ajuda a consolidar o argumento: a produção por prompt deve ser analisada como arranjo de associações e reassociações e, portanto, como regime de responsabilidade. No mundo da arte, isso implica compreender que a legitimação e a crítica não julgam apenas o resultado visual, mas também o conjunto de operações e mediações que tornam esse resultado possível e significativo. É nesse ponto que a aceitação crítica é mais exigente do que uma recusa moralista: aceitar a IA como *techné* de trabalho obriga a explicitar escolhas e a responder por elas, e não a celebrar automaticamente qualquer imagem bem-feita nem a condenar de antemão qualquer obra feita com software.

Por fim, a dimensão de classe ganha força porque a escala barateia a variação e satura a circulação do plausível, ao mesmo tempo em que eleva o valor do humano e do artesanal como signo raro, caro e segregado. A distinção não desaparece com a automação, mas se reorganiza por novos marcadores, como sugere Pierre Bourdieu ao apontar que “gostos funcionam como marcadores de ‘classe’.” (Bourdieu, 2007, p. 2). Nesse contexto, a circulação massiva de imagens e a valorização fetichizada do feito à mão podem coexistir como duas faces do mesmo mecanismo de segregação simbólica e econômica, e esse mecanismo atravessa a estética do prompt tanto quanto atravessou outras técnicas anteriores. O risco real, portanto, não é uma substituição abstrata do artista, mas a consolidação de regimes de valor que empurrem parte da produção para uma condição de pobreza simbólica e reservem o humano como luxo.

Com isso, propõem-se três implicações práticas para esse problema estético. Para a prática artística, é decisivo documentar o processo e assumir explicitamente a direção e a curadoria de variações, para que a autoria seja legível como responsabilidade e não como mito. Para a crítica e a curadoria, é decisivo formular critérios de legitimação que incluam transparência de procedimento e avaliação de consequências sociotécnicas, evitando tanto a fobia quanto a indulgência estética. Para a pesquisa em teoria da arte contemporânea, é decisivo mapear custos materiais e efeitos de classe na produção por prompt, entendendo a economia política da imagem como parte interna do problema estético.

Referências

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Edson Bini. 4. ed. São Paulo: Edipro, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Tradução de Luís San Payo. ed. rev. e aum. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BEIGUELMAN, Giselle. **Cinema Lascado @ Caixa Cultural**. desvirtual, 14 jul. 2016. Disponível em: <https://www.desvirtual.com/cinema-lascado-caixa-cultural/>. Acesso em: 31 mar. 2026.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

CARVALHO, Roberta. **Roberta Carvalho**. Prêmio PIPA, 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/roberta-carvalho/>. Acesso em: 31 mar. 2026.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: **Imagens de segunda geração**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1987. p. 5-11.

CRAWFORD, Kate. **Atlas da I.A.: poder, política e os custos planetários da inteligência artificial**. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2025.

CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Photographs by Louise Lawler. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

DANTO, Arthur C. **O mundo da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.

FEENBERG, Andrew. **Transforming technology: a critical theory revisited**. New York: Oxford University Press, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém; BERNARDO, Gustavo. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo:

Companhia das Letras, 1989.

GRAY, Mary L.; SURI, Siddharth. **Ghost work: how to stop Silicon Valley from building a new global underclass**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. New York: Thames & Hudson, 1999.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC, 2012.

MANOVICH, Lev. **O banco de dados**. ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 7-26, 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

NOBLE, Safiya Umoja. **Algoritmos da opressão: como o Google fomenta e lucra com o racismo**. Tradução de Felipe Damorim. Santo André: Rua do Sabão, 2021.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Belém: UFPA, 2023.

STEYERL, Hito. **Em defesa das imagens pobres**. ALIX – Jornal de Estudos de Fotografia e Cinema, Porto, 2009.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WINNER, Langdon. **Artefatos têm política?** Tradução de Debora Pazetto Ferreira e Luiz Henrique de Lacerda Abrahão. Analytica – Revista de Filosofia, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 195-218, 2019.

ZYLINSKA, Joanna. **A fotografia depois do humano**. Tradução de Gabriela Baptista. Copenhagen; Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

ZYLINSKA, Joanna. **AI Art: Machine Visions and Warped Dreams**. London: Open Humanities Press, 2020.

Recebido em 23/01/2026

Aceito em 05/05/2026