



REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.18

outubro/2024

sesc

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Luiz Deoclecio Massaro Galina

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Rosana Paulo da Cunha

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ricardo Gentil

ADMINISTRAÇÃO Jackson Andrade de Matos

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Marta Raquel Colabone

ASSESSORIA JURÍDICA Carla Bertucci Barbieri

GERENTES

ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO João Paulo Leite Guadanucci

ARTES GRÁFICAS Rogério Ianelli

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADORA DO DOSSIÊ Dulci Lima

PREPARAÇÃO DE TEXTO E REVISÃO DE PROVAS Tatiane Ivo

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Omnis Design

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catell

sescsp.org.br/revistacpf



5 APRESENTAÇÃO

6 Inteligência artificial em processos criativos

9 DOSSIÊ

10 A característica generativa das inteligências artificiais e seus impactos sobre a criatividade

Sergio José Venancio Júnior

28 IA: fronteiras e atravessamentos éticos na criação artística

Regilene A. Sarzi-Ribeiro

46 Curadoria algorítmica e modulação do gosto

Diego Vicentin

61 Repensando a criatividade: indústrias criativas, IA e criatividade cotidiana

Hye-Kyung Lee

78 Arte e inteligência artificial: nascimento de imagem nova e os limites do novo artífice

Erik Nardini Medina

92 Redes sociais como boca do mundo: encruzilhadas, arte e inteligência artificial

Larissa Macêdo

107 Sobre escravidão e máquinas: inteligência artificial para quem pode

Paola Barreto

127 Povos indígenas e a (co)criação artificial

Alex Potiguara (Alexsandro Cosmo de Mesquita)

140 ARTIGOS

141 Formas de olhar para o passado: a ditadura chilena na literatura e no cinema

Ignacio del Valle-Dávila

158 Identidade de nós mesmos: a história da moda contada pelos nossos álbuns de família

Brunno Almeida Maia

174 Cinema brasileiro independente e estratégias de coprodução internacional

Nara Aragão Fonseca

192 GESTÃO

193 Publicização e participação social: o circuito municipal de cultura de Belo Horizonte

Sara Moreno Rocha

210 Coletiva Travas da Sul - articulação e produção cultural LGBTIA+ na quebrada

Rosseline Tavares, Thaís Heinisch e Tiago Marchesano

227 Parcerias institucionais: construção de caminhos para um planejamento macro

José Evaristo Silvério Netto, Eduardo Blaz, Mariana Prado e José Vinícius Alves Ferreira

240 ENTREVISTA

241 Entrevista com Rafael Grohmann

246 RESENHA

247 Interseccionalidades: uma nova forma de discutir o envelhecimento no Brasil

Lilian Liang

254 POESIA

255 A grande onda de calor de 2023

Ismar Tirelli Neto

256 NARRATIVAS VISUAIS

257 Na Balsa de Caronte não há cinto de segurança

Fernando Velázquez



APRESENTAÇÃO

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL EM PROCESSOS CRIATIVOS

Desde as primeiras experimentações com dispositivos até sua influência nas plataformas de mídia social, a intersecção entre inteligência artificial (IA) e expressões artísticas tem sido objeto de discussão contínua e intensa. Essa narrativa instiga uma profunda reflexão sobre os parâmetros éticos que circundam a interface entre IA e atividades criativas, gerando um debate que abarca conceitos de autoria, apreciação estética e disseminação de conhecimento.

À medida que a capacidade da IA se desenvolveu, ela passou a analisar vastos conjuntos de dados culturais, como obras musicais, arte visual e textos, aprendendo com eles. Os algoritmos de aprendizado de máquina agora podem emular estilos e técnicas de artistas humanos, gerando criações que apresentam notáveis semelhanças com obras criadas por seres humanos. Isso suscita questões fundamentais sobre a noção de autoria, uma vez que a criação é conduzida por uma entidade artificial que se vale de dados coletados de diversas fontes.

A apreciação estética também se vê influenciada pela presença da IA na produção artística. A aptidão da IA para analisar o comportamento humano e adaptar-se às preferências do público pode resultar em experiências culturais altamente personalizadas. Por um lado, isso pode alargar o acesso aos bens culturais, tornando-os mais pertinentes e acessíveis. Por outro lado, pode fomentar a formação de “bolhas culturais”, as quais limitam a diversidade de perspectivas e vivências.

Além de identificar tendências culturais e *insights* inesperados a partir da análise de vastos acervos de obras de arte, música e literatura, a IA levanta preocupações sobre seu papel na construção cultural e na interpretação da história.

Esta revista, assim, traz um dossiê que propõe uma reflexão abrangente sobre as relações entre IA e processos criativos. Tal dossiê é composto por diversos artigos escritos por especialistas na área. Doutorando em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), o pesquisador Sergio José Venancio Júnior abre o dossiê com o artigo intitulado “A característica generativa das IAs e seus impactos sobre a criatividade”. Nele, o autor levanta uma discussão sobre uma compreensão conceitual dos principais processos algorítmicos que explicam o funcionamento de modelos discriminativos e generativos, enquanto busca, também, esclarecimentos sobre as motivações dos processos litigiosos envolvendo IA e sobre as noções de criatividade e da cocriação humano-máquina.

O segundo artigo, de autoria da coordenadora do Media Lab da Universidade Estadual Paulista (Unesp) Bauru, Regilene Sarzi-Ribeiro, trata do uso da IA na criação artística, além de apresentar elementos-chave para a compreensão das fronteiras e dos atravessamentos éticos que marcam tal criação na era digital.

A pergunta “Qual é a importância dos sistemas algorítmicos de recomendação para o exercício das autonomias individual e coletiva na formulação do gosto e no consumo de bens culturais?” orienta o artigo “Curadoria algorítmica e modulação do gosto”, escrito pelo professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Diego Vicentin.

Na sequência, temos a versão em português do artigo “Rethinking creativity: creative industries, AI and everyday creativity” (“Repensando a criatividade: indústrias criativas, IA e criatividade cotidiana”), de Hye-Kyung Lee, professora sul-coreana do King's College London, no Reino Unido.

Explorando as relações entre IA e arte, Erik Nardini Medina, mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Unicamp, apresenta o artigo “Arte e inteligência artificial: nascimento de imagem nova e os limites do novo artífice”.

Professora do Centro Universitário Belas Artes, Larissa Macêdo relete acerca das encruzilhadas e das problemáticas inerentes à produção artística negra brasileira nas redes sociais diante dos atravessamentos causados por sistemas de IA em seu artigo “Redes sociais como boca do mundo: encruzilhadas, arte e inteligência artificial”.

Paola Barreto, professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), discute algoritmo, gênero e racialidade em seu texto “Sobre escravidão e máquinas: inteligência artificial para quem pode”.

O artigo “Povos indígenas e a (co)criação artificial”, de Alex Potiguara (Alexsandro Cosmo de Mesquita), fecha o dossiê. O autor analisa o fenômeno do uso de tecnologias digitais por povos originários e as transformações que tais ferramentas vêm provocando nas configurações cultural, identitária e social desses povos.

A seção seguinte reúne três artigos de diferentes temáticas, elaborados por professores que integraram a programação do Centro de Pesquisa e Formação (CPF). De autoria do professor chileno da Unicamp Ignacio del Valle-Dávila, o artigo “Formas de olhar para o passado: a ditadura chilena na literatura e no cinema” apresenta uma cartografia das principais obras e tendências do cinema e da literatura do Chile, de 1973 até a atualidade.

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na USP, Brunno Almeida Maia expõe as relações entre a moda, as roupas e suas presenças nos

álbuns de família na contribuição intitulada “Identidade de nós mesmos: a história da moda contada pelos nossos álbuns de família”.

Em “Cinema brasileiro independente e estratégias de coprodução internacional”, a produtora audiovisual Nara Aragão Fonseca reflete sobre o atual cenário da produção independente no Brasil, apresentando um panorama dos mercados internacionais de cinema e seus principais agentes.

Dos trabalhos desenvolvidos por participantes do Curso Sesc de Gestão Cultural e do Curso Sesc de Gestão do Esporte, figuram, nesta edição: “Publicização e participação social: o circuito municipal de cultura de Belo Horizonte”, escrito por Sara Moreno Rocha; “Coletiva Travas da Sul - articulação e produção cultural LGBTIA+ na quebrada”, de Rosseline Tavares, Thaís Heinisch e Tiago Marchesano; e “Parcerias institucionais: construção de caminhos para um planejamento macro”, de José Evaristo Silvério Netto, Eduardo Blaz, Mariana Prado e José Vinícius Alves Ferreira.

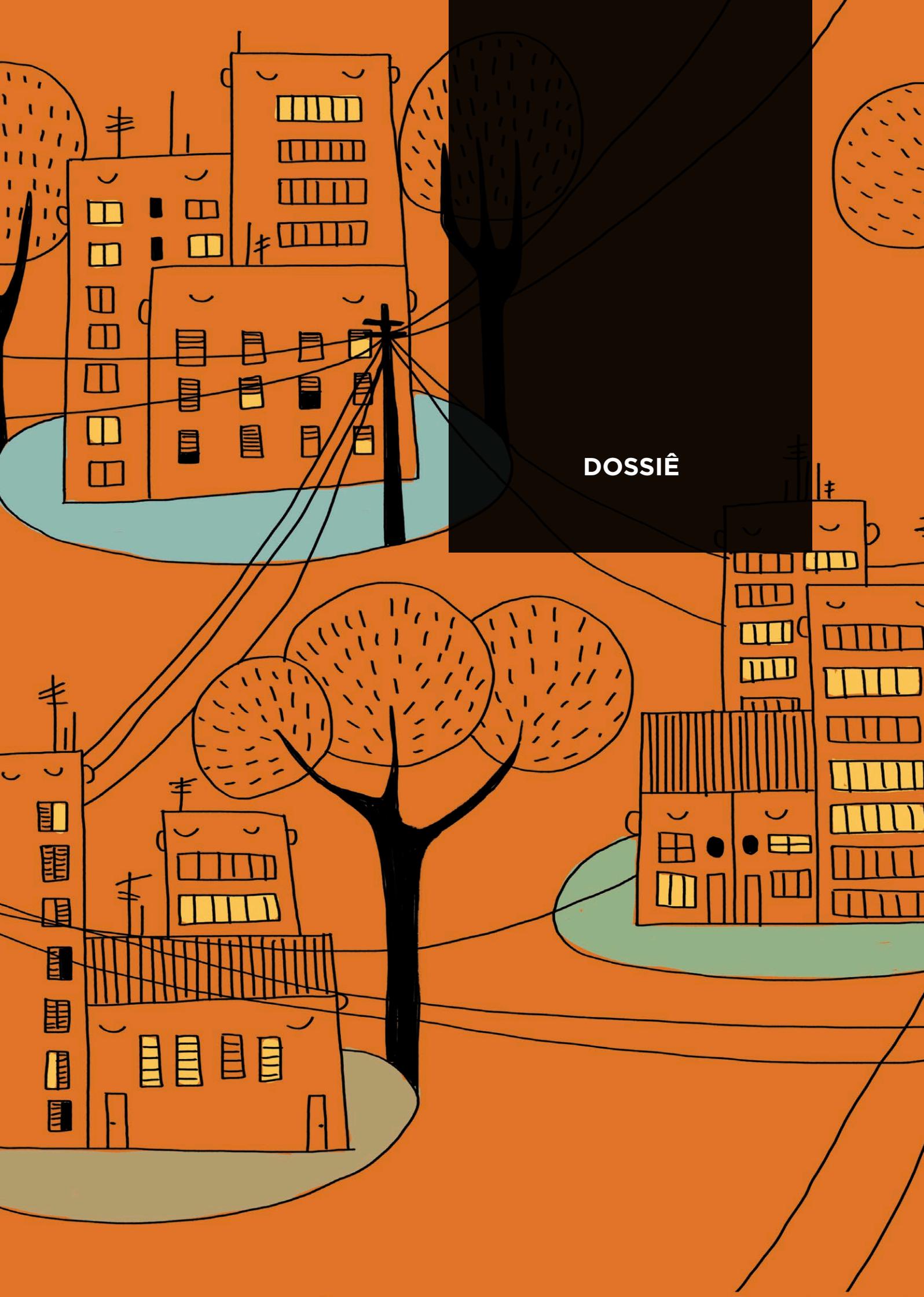
Em alinhamento ao tema do dossiê, o entrevistado da atual edição é o professor de Estudos de Mídia na Universidade de Toronto, Rafael Grohmann. O pesquisador tratou de questões como criatividade, trabalho intelectual, os impactos da IA nas chamadas “indústrias criativas”, entre outros entrelaçamentos entre IA e produção artística e cultural.

Lilian Liang, jornalista especialista em Gerontologia, resenha a coletânea “Velhices: perspectivas e cenário atual na pesquisa Idosos no Brasil”, publicada em 2023 pelas Edições Sesc São Paulo, com organização de Celina Dias Azevedo. Como refere a autora da resenha: “A obra aborda o envelhecimento sob diferentes prismas, em múltiplos contextos, fazendo uma costura entre os temas e deixando claro que é impossível pensar em uma única velhice, geral e homogênea, num país com as características do Brasil, tanto socioeconômicas quanto culturais”.

Por fim, a revista apresenta o texto poético “A grande onda de calor de 2023”, de Ismar Tirelli Neto, e uma série de imagens que Fernando Velázquez produziu por meio da utilização de IA, intitulada “Na Balsa de Caronte não há cinto de segurança”, ampliando as reflexões sobre a interseção entre arte e tecnologia.

Esse conjunto de artigos e contribuições busca aprofundar a compreensão dos desafios, potenciais e implicações da inteligência artificial na produção, apreciação e disseminação da cultura contemporânea.

Boa leitura!
Luiz Deoclecio Massaro Galina
Diretor do Sesc São Paulo



DOSSIÊ

A CARACTERÍSTICA GENERATIVA DAS INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS E SEUS IMPACTOS SOBRE A CRIATIVIDADE

Sergio José Venancio Júnior¹

RESUMO

Modelos de inteligência artificial (IA) para geração de texto e imagem, como ChatGPT, Dall-E e Stable Diffusion, são tecnologias que têm sido alvo de processos jurídicos por violação de direitos autorais. A promessa de que essas ferramentas são criativas e de que geram artefatos inéditos entra em controvérsia com tais acontecimentos. O presente texto propõe uma discussão sobre uma compreensão conceitual dos principais processos algorítmicos que explicam o funcionamento de modelos discriminativos e generativos, enquanto busca, também, esclarecimentos sobre as motivações dos mencionados processos litigiosos e sobre as noções de criatividade e da cocriação humano-máquina.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Criatividade. Generativo. Arte. ChatGPT.

ABSTRACT

Artificial intelligence models for text and image generation such as ChatGPT, Dall-E and Stable Diffusion are technologies that have been subject to litigation due to copyright infringement. The promise that these tools are creative and generate novel artifacts is contested by such events. This work proposes a conceptual understanding of the main algorithmic processes that explain the operation of these discriminative and generative models, while seeking to clarify the motivations behind the mentioned litigation processes and behind notions of human-machine creativity and co-creation.

Keywords: Artificial intelligence. Creativity. Generative. Art. ChatGPT.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. Bacharel em Artes Visuais e em Ciência da Computação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor de Design e Computação Gráfica no Instituto de Tecnologia e Liderança (Inteli). Pesquisador na área de Artes Visuais e Inteligências Artificiais. E-mail: svenancio@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Em dezembro de 2023, o jornal *The New York Times* abriu uma ação no Tribunal Federal de Manhattan contra as empresas OpenAI e Microsoft, mantenedoras do *software* ChatGPT, alegando violação de direitos autorais sobre artigos produzidos por tal veículo de comunicação (Grynbaum; Mac, 2023). O ChatGPT² representa hoje o estado da arte dos *softwares* de inteligência artificial (IA): um *chatbot* capaz de manter conversas plausíveis com o usuário e gerar, entre outras coisas, textos supostamente inéditos, com vários parágrafos, com gramática e ortografia corretas, em diversos idiomas, sobre os mais variados temas e sob diversos estilos de redação – tudo isso a partir de pedidos simples, chamados *prompts*, que o usuário pode escrever em uma interface muito similar à de aplicativos de trocas de mensagens, como o WhatsApp.

Para conseguir gerar esse tipo de conteúdo supostamente inédito e espontâneo, o ChatGPT é “treinado” com bilhões de exemplos de textos, dos mais variados contextos, encontrados publicamente na *internet*. Embora não seja recente, o ChatGPT só se tornou oficialmente acessível ao público como um serviço ao final de 2022, e desde então tem sido utilizado nas mais diversas áreas para automatização de tarefas de criação textual. O *software* possui hoje uma versão gratuita limitada e uma versão de assinatura paga, que permite acesso ao modelo gerador mais desenvolvido e atualizado, o qual responde analisando e gerando não somente textos, mas também imagens e código de programação³.

Esse processo judicial do *The New York Times* é precedido por ações com acusações similares a outros sistemas de IA nos Estados Unidos: a empresa advocatícia californiana Joseph Saveri Firm, por exemplo, abriu ações coletivas contra as empresas mantenedoras do sistema GitHub Copilot em 2022 (Butterick, 2022); e contra as que comercializam o modelo Stable Diffusion em 2023 (Butterick, 2023).

O GitHub Copilot⁴ se trata de um sistema pago, capaz de gerar códigos de programação rapidamente, em diferentes linguagens, a partir de *prompts*⁵. Esse sistema vem automatizando a escrita de códigos para programadores no mundo todo. A citada ação coletiva da classe de desenvolvedores de *software* contra o GitHub e a Microsoft, mantenedoras do Copilot,

2 Ver: <https://openai.com/chatgpt>. Acesso em: 5 jan. 2024.

3 Alguns exemplos de *prompt* no ChatGPT seriam: “Escreva-me um texto de apresentação para o meu currículo, ressaltando não apenas minhas habilidades técnicas, mas também minhas habilidades socioemocionais” ou “Escreva um artigo com cinco parágrafos, dissertando sobre a guerra entre Israel e Hamas”.

4 Ver: <https://github.com/features/copilot>. Acesso em: 5 jan. 2024.

5 Um exemplo de *prompt* no Copilot seria: “Escreva uma função que concatene duas *strings*”, e o código é escrito automaticamente no editor de código Visual Studio Code.

alega que o *software* é “um produto de IA que depende de uma pirataria sem precedentes de *software* de código aberto” (Butterick, 2022, tradução nossa) e que “Ao treinarem seus sistemas de IA em repositórios públicos do GitHub, [...] os réus violaram os direitos legais de um grande número de criadores que publicaram código ou outro trabalho sob certas licenças de código aberto no Github” (Butterick, 2022, tradução nossa).

O GitHub é um símbolo do movimento *open source* (código aberto), que, conforme suas licenças de uso mais comuns, permite o reaproveitamento de código público em qualquer outro projeto, contanto que se atribua créditos aos autores e que se produza código derivado também *open source*. Sob o controle da Microsoft desde 2018⁶, o GitHub se tornou uma plataforma integrada aos ambientes de desenvolvimento de *software*, como o Visual Studio Code, em que se instala o Copilot como um *plugin* que auxilia o programador a automatizar a escrita de código. A suposta pirataria que o Copilot faz de milhões de repositórios de código aberto se daria a partir do momento em que, segundo a documentação do processo, é possível reconhecer trechos de código gerados muito similares a fontes com autoria definida dentro do próprio GitHub⁷.

Por sua vez, o processo contra as empresas que utilizam a tecnologia Stable Diffusion para fins comerciais mobiliza a classe de artistas visuais em uma ação coletiva, alegando que o sistema é “uma ferramenta de colagem do século 21 que remixa obras protegidas por direitos autorais de milhões de artistas cujos trabalhos foram usados como dados de treinamento” (Butterick, 2023, tradução nossa).

O Stable Diffusion, assim como as também famosas tecnologias Midjourney⁸ e Dall-E⁹, é um conjunto de modelos abertos de geração de imagens e vídeos inéditos feitos a partir de *prompts* de texto (*text-to-image*)¹⁰ ou de outras imagens (*image-to-image*). Essa tecnologia é desenvolvida e mantida pela empresa Stability AI¹¹, uma das acusadas na ação coletiva dos artistas. Os modelos são treinados a partir de um conjunto de dados (*dataset*) público de mais de cinco bilhões de pares de texto e imagem,

6 Ver: <https://news.microsoft.com/2018/06/04/microsoft-to-acquire-github-for-7-5-billion/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

7 Segundo o documento de queixa, o Copilot foi treinado em trechos de código protegidos por direitos autorais e os reproduz sem seguir as licenças de código aberto. Ver: https://githubcopilotlitigation.com/pdf/06823/1-0-github_complaint.pdf, páginas 12-32. Acesso em: 7 jan. 2024.

8 Ver: <https://www.midjourney.com/home>. Acesso em: 13 abr. 2024.

9 Ver: <https://openai.com/dall-e-3>. Acesso em: 13 abr. 2024.

10 Um exemplo de *prompt text-to-image* para Stable Diffusion e outros modelos geradores de imagem como Dall-E e Midjourney seria: “Crie uma cidade submersa, com ciclistas andando em avenidas e animais marinhos nadando em meio a prédios”.

11 Ver: <https://stability.ai/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

chamado LAION-5B¹². Por serem abertos, os códigos, *datasets* e modelos treinados pela empresa podem ser acessados por qualquer pessoa. Para aqueles que não querem se ocupar de processar o modelo em suas próprias máquinas, a Stability AI hospeda seus modelos geradores de imagens e vídeos na nuvem¹³ e vende créditos de processamento para uso deles, além de planos de assinatura que garantem ao usuário direitos comerciais sobre as imagens que ele produz.

A referida ação coletiva dos artistas acusa as empresas envolvidas de utilizarem grande quantidade de imagens protegidas por direitos autorais para treinar os modelos e comercializá-los posteriormente, sem o consentimento desses profissionais. Alega ainda que os produtos de tais modelos têm um grande potencial de plágio, uma vez que podem se assemelhar muito aos trabalhos originais dos artistas. A ação hoje teria base em evidências como as levantadas pelo psicólogo e cientista cognitivo Gary Marcus e pelo artista Reid Southen (2024). Os pesquisadores realizaram experimentos com *prompts*, chegando a resultados que claramente evidenciam plágios de trabalhos autorais, especialmente daqueles que fazem parte de um imaginário popular global.

Se observarmos os discursos comerciais em torno de tais tecnologias, teremos promessas de tradução de pedidos simples de texto para qualquer conteúdo textual e audiovisual inédito, o que garantiria produtividade para criadores de conteúdo. Veremos também discursos de “criatividade” das máquinas, realimentando debates que remontam a René Descartes (2017, p. 95-96), Ada Lovelace (1842 apud Turing, 1950, p. 450) e Alan Turing (1950), chegando a um ponto em que a ciência supostamente provou que é possível termos máquinas que criam¹⁴.

Tem sido fascinante, suspeita e amedrontadora a ideia de que as máquinas podem aprender, passar a cumprir tarefas cognitivas e entregar artefatos criativos tão bem ou melhor que muitos humanos. Entretanto, dados os atuais movimentos litigiosos entre criadores e empresas detentoras de modelos de IA, podemos nos questionar se o foco do debate deveria ser esse aspecto de produtividade, ou essa suposta criatividade

12 Ver: <https://laion.ai/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

13 “*Software* em nuvem” se refere à hospedagem de *softwares* em ambientes computacionais remotos, de modo que não é necessário que o usuário armazene tais *softwares* ou execute suas funcionalidades em sua própria máquina. Todo o processamento é feito em máquinas remotas e os resultados são enviados via *internet*. No contexto dos grandes modelos de inteligência artificial de acesso público, o uso de grandes *datacenters* em nuvem para hospedagem e processamento dos modelos tem sido imperativo.

14 O debate sobre “podem as máquinas criar?” foi amplamente discutido por nós anteriormente. Ver Venancio Júnior (2019a, 2019b).

das máquinas e a obsolescência humana em tarefas cognitivas e poéticas. Assim, propomos um entendimento sobre o que de fato acontece com essas novas tecnologias de inteligência artificial, ditas generativas, para esclarecermos estes atuais momentos e seus possíveis desdobramentos e impactos.

Nossa proposta neste texto é explicar alguns fundamentos técnicos e críticos da inteligência artificial e do aprendizado de máquina (*machine learning*), permitindo-nos compreender as causas não apenas dos mencionados processos jurídicos, mas, antes disso, os diversos outros impactos da IA na sociedade contemporânea. Acreditamos que uma compreensão minimamente conceitual e crítica sobre tecnologias digitais e seus algoritmos amplia noções de literacia digital e de cidadania global. Almejamos que um número cada vez maior de pessoas consiga compreender causas e efeitos das complexas tecnologias digitais com as quais convivem e aprendam a ter maior controle sobre elas. Nesse sentido, buscamos oferecer uma abordagem didática de compreensão dessa tecnologia sob duas perspectivas complementares, relacionadas a dois verbos, duas ações: julgar e gerar.

Quando se considera que as IAs são supostamente capazes de realizar julgamento e geração, é possível imaginar um ciclo criativo próximo ao de um humano: geramos algo, julgamos o que geramos, e então geramos novamente de forma melhorada, para novos ciclos de julgamentos e gerações, até que finalmente o criador julgue que algo está satisfatório. Essa possível decomposição de um processo criativo nos norteará nas discussões aqui propostas, em que trataremos criticamente do tema da cocriação entre artistas e máquinas.

INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS DISCRIMINATIVAS

Inteligência Artificial é uma área da Ciência da Computação que busca representar processos cognitivos através de modelos matemáticos. Seus produtos são *softwares* que simulam processos de uso de linguagem natural, capacidade de análise e abstração, visão, audição, percepção, aprendizado etc. O termo *inteligência artificial* remonta a 1956 e foi supostamente cunhado pelo cientista da computação estadunidense John McCarthy, ao convidar alguns cientistas para um grupo de trabalho na Universidade de Dartmouth. Conforme a proposta:

Propomos que um estudo de 2 meses e com 10 homens sobre inteligência artificial seja conduzido durante o verão de 1956 na Dartmouth College em Hanover, New Hampshire. O estudo visa prosseguir com base

na conjectura de que todo aspecto do aprendizado ou qualquer outra característica da inteligência pode em princípio ser tão precisamente descrito de forma que uma máquina poderia ser criada para simulá-lo. Uma tentativa será feita para encontrar como fazer máquinas usarem linguagem, formar abstrações e conceitos, resolver tipos de problemas hoje reservados a humanos e melhorar a elas mesmas. Nós acreditamos que um avanço significativo pode ser feito em um ou mais desses problemas se um grupo cuidadosamente selecionado de cientistas trabalhar em conjunto no assunto durante um verão (Russell; Norvig, 2010, p. 17, tradução nossa).

Não é necessário dizer que a duração desse grupo de trabalho foi insuficiente para conseguir resultados satisfatórios, dado que muitos dos problemas tratados por ele ainda hoje estão em aberto. Mas é interessante notar que a área de Inteligência Artificial, desde seus primórdios, busca aproximações com processos cognitivos de percepção, análise, síntese, tomada de decisão e aprendizado. Segundo Russell e Norvig (2020)¹⁵, tal área da computação se baseou, ao longo de sua história, em duas diferentes abordagens, duas questões: “Estamos preocupados com pensamento [racional] ou [simular] comportamento? Queremos criar modelos que se assemelham a humanos ou tentar alcançar resultados otimizados?” (Russell; Norvig, 2020, p. 34, tradução nossa). De acordo com os autores, historicamente, essa área obteve maior êxito ao se aproximar de modelos de racionalização, que buscavam a melhor ação possível em determinadas situações passíveis de descrição objetiva. Entretanto, os autores propõem dois refinamentos contemporâneos a tais modelos: que as escolhas de ações racionais a serem modeladas sejam também limitadas pelas próprias intratabilidades computacionais; e que a ideia de uma máquina que busca a melhor decisão com base em objetivos bem definidos seja substituída pela ideia de uma máquina que tome a melhor decisão de acordo com objetivos que beneficiem humanos, ainda que tais objetivos sejam incertos (Russell; Norvig, 2020, p. 34).

Dentro da área de IA, modelos que simulam o aprendizado ganharam muita tração nos últimos anos. O chamado *aprendizado de máquina* (*machine learning*) se tornou a técnica mais proeminente para a modelagem de tarefas cognitivas. Em sua essência, o *aprendizado de máquina* propõe modelos estatísticos que se baseiam em conjuntos de dados – os chamados *datasets* de treinamento – para “aprender” padrões numéricos e utilizá-los para discriminar outros dados que não estavam previstos nesse conjunto de treinamento. Em outras palavras, dado um conjunto de dados digitalizados – que podem ser tabelas, textos, imagens, sons, etc. –, um modelo

15 Stuart Russell e Peter Norvig são autores do livro citado, que por sua vez é obra amplamente utilizada em disciplinas de IA nas universidades do mundo todo.

estatístico reconhece padrões numéricos nesse conjunto e os utiliza para classificar novos conjuntos de dados. Tal modelo passa a ser capaz de minimamente discriminar se determinado dado se assemelha ou não a um padrão aprendido anteriormente, e essa é a função primordial de um modelo de aprendizado de máquina: simular a capacidade de discriminar.

Para ilustrar a ideia de modelos de IA discriminativos, consideremos um conjunto de dados com milhares de fotos de cães e gatos domésticos das mais diversas raças, com características físicas diferentes, em diferentes posições, situações, iluminações. Cada uma dessas fotos deve ser rotulada com “cão” ou “gato”, simplesmente. Esse será nosso *dataset* de treinamento de um modelo discriminativo. Um algoritmo de aprendizado de máquina¹⁶ processará todas essas fotos, e elas nada mais são do que conjuntos ordenados de números que representam cores em cada *pixel*. O algoritmo, portanto, irá associar determinadas sequências numéricas ao rótulo “cão”, e outras, ao rótulo “gato”. A cada foto do *dataset* consumida, o algoritmo seguirá construindo dois padrões, um para “cão”, outro para “gato”. Ao final, esse modelo saberá distinguir uma nova foto de cão ou gato que não estava presente em seu *dataset* de treinamento, e, conforme essa foto se aproximar estatisticamente mais de um padrão do que de outro, o modelo indicará que se trata de um “cão” ao invés de um “gato”, por exemplo.

Essa aproximação estatística pode ser pensada em termos de distâncias numéricas: suponha que o modelo tenha sido treinado com muitas fotos de cães de pelos pretos e gatos de pelos brancos. Ao apresentarmos a esse modelo pronto uma nova foto de cão de pelagem marrom escura, o agrupamento de *pixels* que representam a cor marrom escuro dos pelos do animal se aproximaria mais do padrão de *pixels* pretos que define um “cão” do que do padrão de *pixels* brancos que define um “gato”, simplesmente pelo fato de que o tom de marrom escuro tem uma distância numérica menor em relação ao preto do que em relação ao branco. No entanto, se apresentássemos a esse modelo uma foto de um gato de pelos pretos, qual rótulo ele produziria? É incerta a resposta, dada a natureza numérica do processo. Todavia, espera-se sempre que um modelo discriminativo aplicado tome uma decisão e indique um rótulo, com algum grau de confiança.

16 Tal algoritmo poderia ser uma “rede neural artificial” que utiliza de técnicas eficientes de minimização de erros para buscar o padrão mais comum a todas as fotos de determinado rótulo. Em condições atuais de alto poder computacional, redes neurais com grandes quantidades de variáveis (“neurônios”) constituem o chamado *aprendizado profundo* (*deep learning*). Mais especificamente, as redes neurais convolucionais são as mais indicadas para processar imagens, por sua capacidade de abstração hierárquica desses itens.

Imaginemos outro cenário, em que uma máquina dotada de modelo treinado oferece ração para cães e gatos conforme um desses animais se aproxima de sua câmera. Ao conseguir discriminar se aquela imagem é a de um cão ou a de um gato, a máquina decide despejar ração para um ou outro em seu recipiente anexo. Mas o que aconteceria se uma tartaruga se aproximasse dessa máquina? Nesse caso, tal modelo binário não estaria preparado para fazer a devida discriminação; mas, caso a imagem digital da tartaruga tivesse *pixels* que se aproximassem mais dos *pixels* das fotos de cães do *dataset* de treinamento, é possível que essa máquina entregasse ração para cães a uma tartaruga.

Desse simples exemplo, podemos entender que modelos discriminativos, para serem realmente úteis, precisam ser treinados com *datasets* muito maiores e diversos, preferencialmente abrangendo todas as espécies de animais, cada uma com suas diferentes características físicas, em poses e condições de iluminação diversas. Mas é preciso questionar: quem organizaria tamanho *dataset* sem equívocos? Quem garantiria que todas as possíveis representações de todas as espécies de animais seriam contempladas de forma equilibrada? Quem garantiria que o modelo saberia diferenciar, corretamente, cachorros de lobos, dada a semelhança física entre eles? E ainda, se apresentássemos a esse modelo uma imagem de uma árvore, qual seria sua resposta? Ou então, se, em vez de um modelo que tratasse de rótulos concretos (como “cão”, “gato”, “tartaruga”, “lobo”), passássemos a ter um modelo que discriminasse termos mais abstratos (como “criminosos”, “suspeitos”, “violência”, “abuso”, “perigo”) – como definiríamos esse *dataset*? E, caso fosse treinado, como esse modelo se comportaria? Se concordarmos, todas essas questões nos levam a crer que é impossível existir modelos de IA úteis e perfeitos, dado que haveria muito trabalho humano a ser realizado, propenso a erros e vieses, na constituição desses *datasets*¹⁷.

Há ainda um importante detalhe: os algoritmos de treinamento de modelos discriminativos de imagens costumam utilizar técnicas de “redução de dimensionalidade”. Na prática, tais técnicas em reduzir amplamente a quantidade de informações de cada imagem do *dataset* antes de

17 É conhecido o caso da Amazon Mechanical Turk, um serviço da empresa Amazon que reúne pessoas do mundo todo dispostas ao trabalho intenso de rotular dados como textos e imagens em troca de baixíssima remuneração. Consideramos esse tipo de serviço uma precarização do trabalho humano. Ver Crawford e Jolen (2018) e Grohmann (2020).

elas serem processadas para treinamento¹⁸. Nesses processos, existem perdas de detalhes que contribuiriam para caracterizações mais precisas das imagens. Tudo isso pode nos levar a pensar que os modelos comerciais atuais, ainda que estejam sob o guarda-chuva de grandes empresas de tecnologia internacionais¹⁹ com amplo poder computacional, carregam inúmeros vieses e potenciais problemas em suas capacidades discriminativas. Afinal, são modelos projetados e construídos por (muitos) humanos e subjetividades.

Sugerimos anteriormente que a capacidade discriminativa dos modelos de aprendizado de máquina seria um dos pilares de um suposto processo de criação de máquina: a capacidade de julgamento. Em um primeiro momento, pode parecer pretensioso de nossa parte dizer que uma simples discriminação entre “cão” e “gato” poderia constituir um julgamento em um processo de criação. Mas é justamente essa mesma técnica que pode ser utilizada, também, detecção de padrões em imagens médicas de tomografias, auxiliando na detecção de câncer, por exemplo. Essa mesma técnica pode ser empregada na segmentação de objetos dentro de uma imagem²⁰; com isso, é possível fabricar carros autônomos, cujas câmeras conseguem distinguir faixas de uma rodovia, pedestres, calçadas, outros carros, placas de trânsito etc. A mesma técnica pode ser aplicada, ainda, em modelos de reconhecimento facial para detectar padrões únicos de rostos humanos e identificar pessoas em contextos de autenticação e de vigilância. É comum que um modelo discriminativo saiba fazer traduções de um idioma para outro, reconhecer uma música, criar transcrições a partir de um trecho de som ou reconhecer o estilo artístico de desenhos, pinturas e esculturas – tudo é sobre pares de dados e rótulos que, como já sabemos, não precisam ser compostos por apenas uma palavra.

O discriminar de um modelo de IA equivale a ações de classificar, medir, detectar, distinguir e tomar decisões a partir disso. É nesse contexto que ampliamos a noção de julgamento, capacidade atribuída a tais modelos. Seria tal capacidade suficiente para constituir um processo criativo?

18 Segundo o manifesto Nooscópio (Pasquinelli; Joler, 2020), há três camadas de vieses nos processos de aprendizado de máquina: “viés histórico”, contido nos próprios dados que representam visões muitas vezes arbitrárias sobre determinados fenômenos ou eventos; “viés de *dataset*”, que se insere conforme a interpretação e os potenciais erros de quem o constrói; e “viés de algoritmo”, o qual se refere justamente às compressões e perdas de dados das imagens, oriundas dos processos de redução de dimensionalidade, para que o processamento do treinamento dê conta de fazê-lo em tempo aceitável.

19 Aqui é natural citarmos novamente os grandes nomes estadunidenses, como Google, Apple, Amazon, Microsoft, Meta (Facebook), e chineses, como Baidu, ByteDance (TikTok) e Alibaba.

20 Em vez de um rótulo ser uma palavra, ele pode ser um conjunto de coordenadas cartesianas que delimitam o contorno de um objeto.

INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS GENERATIVAS

Uma vez que um modelo discriminativo é “treinado” por um processo de aprendizado de máquina que consome grandes quantidades de pares de dado (entrada) e rótulo (saída), entendemos que tal modelo se torna capaz de responder, de forma generalizada, qual seria o rótulo de um novo dado, à medida que esse dado se aproxima estatisticamente dos dados de treinamento, já rotulados. O que aconteceria se invertêssemos o processo? Por exemplo, no contexto de modelos que discriminam imagens, em vez de oferecermos uma imagem e esperarmos um rótulo, poderíamos oferecer um rótulo e esperarmos uma imagem como resposta? É precisamente nessa pergunta que contextualizamos a segunda capacidade dos modelos de IA com aprendizado de máquina: a capacidade generativa.

Consideremos que os grandes modelos generativos, como ChatGPT e Dall-E, também são treinados com quantidades massivas de pares de dados e rótulos. Nesse caso, pode nos ser útil a ideia de que um *prompt* seja um conjunto de rótulos, nos quais o modelo irá se basear para gerar algo que se aproxime, estatisticamente, de algumas referências de seu *dataset* de treinamento, relacionadas a tais rótulos. Vamos explorar mais tal percepção.

Dentro do aprendizado de máquina, existem processos de “aprendizado não supervisionado”. Em tais processos, considerando determinado conjunto de dados não rotulados, há uma busca automática por padrões numéricos nesses dados e um agrupamento deles, conforme a similaridade entre os padrões encontrados. Tais processos são úteis para encontrar padrões até então não previstos pela supervisão humana²¹ e são recorrentes em contextos em que não há a possibilidade de se mapear todas as possíveis categorizações que se poderia atribuir a determinado conjunto de dados. Essa noção é bastante utilizada em sistemas de recomendação: visto que é praticamente impossível categorizar os gostos particulares das pessoas sobre, digamos, filmes e séries, os sistemas de recomendação buscam o tempo todo por novos padrões de comportamento comuns entre as pessoas que assistem a determinado filme ou série. Uma simplificação dessa ideia seria que: levando em conta uma pessoa que assistiu a um filme A e a um filme B, e outra pessoa que também assistiu a A, é possível que o sistema recomende o filme B para essa segunda pessoa citada, por ter detectado um padrão similar entre seus hábitos de consumo e os da primeira pessoa.

21 No aprendizado de máquina, os modelos discriminativos mencionados anteriormente passam por um processo chamado *aprendizado supervisionado*, que trata justamente da constituição de um conjunto de dados que são rotulados por humanos. Tal supervisão se dá no processo de apontar, a uma máquina, o que tal dado é ou não é, para que ela “aprenda” conforme tais indicações.

Obviamente esse exemplo é simplório perto da complexidade que os sistemas de recomendação podem assumir, considerando variáveis como: a quais filmes as pessoas assistiram; qual o gênero dos filmes; suas durações; se as pessoas assistem de uma só vez; se pausam muitas vezes; se abandonam; etc. Tudo isso ainda pode ser cruzado com informações demográficas de região, idade, escolaridade, renda familiar, para se caracterizar, em ainda mais detalhes, os perfis e gostos de usuários.

Para situações complexas como essa, os sistemas de recomendação – modelos baseados em constante aprendizado não supervisionado sobre os dados que capturam de seus usuários – são um dos melhores e mais controversos recursos tecnológicos para se oferecer recomendações precisas, que fazem as pessoas continuarem consumindo.

No contexto dos modelos generativos (como o ChatGPT), quando uma pessoa escreve um *prompt*, digamos, “escreva, em estilo jornalístico, um artigo sobre os conflitos diplomáticos pelos quais o Brasil passou na última década”, cada palavra-chave desse pedido se torna um rótulo de algo que, de certo, existe no *dataset* de treinamento do ChatGPT, visto que este é treinado com inúmeros exemplos de artigos e livros publicados na *internet*²². A noção de que o modelo não irá resultar em uma referência exata da *internet* (como o buscador Google faz) e irá, em vez disso, gerar um texto inédito, está intimamente relacionada à ideia de se encontrar padrões não previstos entre as referências para os rótulos mapeados em um pedido, de forma não supervisionada.

Podemos compreender que o ChatGPT habilidosamente buscará, em seu imenso espaço de representação digital (numérica), aproximações com textos relacionados a “estilo jornalístico”, “artigo”, “Brasil”, “diplomacia”, “conflitos”, “última década”. O processo de aprendizado não supervisionado poderá encontrar novos padrões entre os textos que foram rotulados de forma supervisionada conforme tais palavras-chave, chegando a um espaço de representação combinatório, o qual o modelo generativo poderá explorar para alcançar um resultado plausível e aparentemente inédito. Mais especificamente, modelos generativos como ChatGPT constroem textos palavra por palavra; a cada nova palavra, os modelos exploram possíveis próximas palavras dentro de um determinado espaço de representação, restrito a partir dos dados relacionados às palavras-chave extraídas do *prompt*.

22 Segundo Brown *et al.* (2020, p. 8), um *dataset* para modelos como ChatGPT possui 45TB de texto puro, não filtrado, oriundo de textos de páginas na *internet* e livros. Essa massa de dados equivale a 45 trilhões de caracteres, o que corresponderia a, aproximadamente, 90 milhões de livros diferentes (assumindo que cada livro possui em média cem mil palavras e que cada palavra possui em média cinco caracteres).

Um entendimento importante aqui é que a geração se baseia em aproximações com os dados de treinamento e, como já sabemos, é praticamente impossível construir um *dataset* perfeito, sem vieses. Nesse sentido, quando esses modelos exploram espaços de representação que não possuem referências bem definidas ou diversificadas em relação ao que se busca, informações inverossímeis podem ser produzidas²³.

Como outro exemplo, podemos pensar nas maneiras pelas quais modelos como Stable Diffusion, Midjourney ou Dall-E chegam a imagens inéditas e plausíveis por meio desse mesmo recurso. Já sabemos que uma imagem é constituída de uma sequência de números que representam cores em *pixels*. Para cada imagem, ou “massa de *pixels*”, atribuímos rótulos, dentro de um processo de aprendizado supervisionado. Quando uma pessoa escreve um *prompt* pedindo, digamos, “crie uma cena de um cartum popular dos anos 1990 cujos personagens possuem pele amarela”, um modelo generativo de imagens também irá relacionar palavras-chave (“cartum”, “anos 1990”, “pele amarela”) com espaços restritos de representação de imagens, obtidos por aprendizado não supervisionado.

Há um termo mais interessante para esses espaços restritos de representação das imagens: espaços latentes. Um espaço latente compreende um espaço de representação codificado e comprimido²⁴ entre pares de imagens e rótulos, que capturam correlações entre textos e padrões visuais. O modelo explora tais espaços latentes, formados por aprendizado não supervisionado sobre o conjunto de palavras-chave do *prompt* e respectivas imagens, chegando a resultados que combinam padrões de *pixels* (como em uma colagem), mas de forma plausível, para nos convencer de que a imagem gerada tem a integridade de uma fotografia, de um desenho ou de uma ilustração.

Os exemplos de *prompt* sobre texto jornalístico acerca da diplomacia brasileira no ChatGPT e sobre cartum dos anos 1990 nos geradores de imagem foram propositalmente escolhidos: se retomarmos os processos judiciais movidos contra as empresas mantenedoras desses modelos, lembraremos que ambos indicam violações de direitos autorais. O *The New York Times* indica que o ChatGPT viola seus direitos por utilizar vários dos artigos do famoso veículo de imprensa em seu *dataset* de treinamento.

23 Não à toa, o ChatGPT sempre exhibe a seguinte mensagem de isenção de responsabilidade no rodapé de sua interface: “ChatGPT can make mistakes. Consider checking important information” (“O ChatGPT pode cometer erros. Considere checar informações importantes”).

24 Podemos aplicar a noção de *redução de dimensionalidade* aqui também, uma vez que uma imagem de milhões de *pixels* e seu respectivo rótulo podem ser reduzidos a códigos mais simples e de menor tamanho.

Já a classe de artistas visuais se queixa do Stable Diffusion, Midjourney e Dall-E por utilizarem, em seus *datasets*, imagens autorais e por chegarem a resultados que muito se assemelham a tais imagens. Se observarmos os exemplos trazidos por Marcus e Southen (2024), os experimentos com *prompts*, bastante semelhantes aos *prompts* aqui exemplificados, geraram artigos que seriam claramente plágios de artigos escritos por jornalistas do *The New York Times*, além de imagens que poderiam ser consideradas cópias fiéis de cenas do famoso cartum dos anos 1990 *Os Simpsons*, de Matt Groening. Por que um modelo generativo comercial chegaria a essa condição de plágio se supostamente gera produtos inéditos, que inclusive dão direitos comerciais aos assinantes do serviço?

Como já discutimos, um *dataset* de treinamento que não represente uma boa diversidade de artigos jornalísticos sobre diplomacia brasileira, ou de imagens de cartuns dos anos 1990 com personagens de pele amarela, tende a ser enviesado. Em espaços latentes formados com poucas referências, ou com um *prompt* muito específico, a tendência é que tais modelos gerem produtos muito semelhantes aos textos e às imagens constantes em seu *dataset* de treinamento. Isso pode fazer com que qualquer pessoa que não conheça as obras originais utilize e comercialize inadvertidamente tais produtos generativos, numa cadeia de violação de direitos autorais. Tais violações ocorrem não apenas porque as empresas lucram sobre a utilização de imagens autorais sem devida autorização em *datasets*, mas também porque os modelos podem produzir plágio.

Consideremos, portanto, que tanto a característica discriminativa quanto a generativa dos grandes modelos contemporâneos de IA são controversas em um sentido ético. Elas reproduzem senso comum, vieses e estereótipos: se digitarmos apenas “médico” em um *prompt* de imagem, há grandes chances de recebermos a imagem de um homem caucasiano com jaleco branco, o que tende a ignorar a existência de médicos de outras raças e gêneros. Se formos muito específicos em uma descrição de pedido, com palavras-chave mal representadas no *dataset*, podemos incorrer em casos de plágio. Em um extremo ou outro, os modelos podem gerar informações inverossímeis, potencializando notícias falsas, através de textos e imagens com alto poder de convencimento.

A capacidade generativa, segundo pilar de um suposto processo criativo de máquina, populariza-se hoje, conforme já abordado, por intermédio de modelos como o ChatGPT e o Stable Diffusion. Podemos compreender que, para qualquer geração de máquina, há também um julgamento de máquina. O processo de aprendizado é justamente constituído desse ciclo: ao longo do tempo, um modelo em formação pode gerar imagens e textos, que, por sua vez, são comparados às referências do *dataset* de treinamento.

Enquanto um modelo julgador for capaz de discriminar que determinada geração não condiz com um resultado satisfatório, o modelo generativo deve se aperfeiçoar até que consiga atender aos critérios e às métricas do modelo julgador. Tal aperfeiçoamento se dá de forma matemática, através de funções de erro que comparam dados gerados a dados presentes em *dataset* de treinamento. O modelo melhora à medida que ficarem menores as diferenças entre o gerado e a referência, a cada ciclo de ajustes e novas comparações. Resta-nos saber se esse tipo de processo automatizado nos permite atribuir agência e criatividade às máquinas e, ademais, quanto isso pode ser útil para artistas em suas atividades criativas.

ARTISTAS E INTELIGÊNCIAS ARTIFICIAIS: COCRIAÇÃO?

Margaret Boden (2011) nos explica que a ação criativa, dentro do espaço conceitual e cultural de um indivíduo, pode assumir três diferentes vertentes: combinatória, exploratória e transformadora.

A forma combinatória implica em “combinações não familiares de ideias familiares” (Boden, 2011, p. 31) para a geração de novas possibilidades entre coisas que já permeiam nossos cotidianos e repertórios criativos. A forma exploratória, por sua vez, corresponderia a buscar regiões “desconhecidas” dentro de um espaço conceitual, o que implica muitas vezes em observar ideias conhecidas, explorando-as e as experimentando sob outras perspectivas. Já a forma transformadora envolve modificar o próprio espaço conceitual, expandindo-o, criando relações e analogias, fora da conformidade de um espaço conceitual dado até determinado momento.

Sob essa teoria de Boden e considerando o que aprendemos sobre os modelos discriminativos e generativos, no máximo poderíamos dizer que tais modelos são criativos em forma combinatória. Pares de dados e rótulos, exploração de espaços latentes ou ciclos de geração e julgamento não fazem com que esses modelos alcancem outras perspectivas sobre os conceitos, para além daquelas predeterminadas por um *dataset* de treinamento. Tampouco vemos tais modelos expandindo espontaneamente seus espaços conceituais, pois são limitados a trazer apenas referências entre aquelas definidas pelos seus *datasets*.

E, se expandirmos a noção de criatividade para algo que envolve intencionalidades, não poderíamos apenas adaptar a teoria de Boden para modelos generativos e dizer que são criativos simplesmente porque são eficientes em combinar. Em pesquisas passadas, exploramos a ideia de que, para ser considerada verdadeiramente criativa, uma máquina deveria conseguir ter autonomia para modificar espontaneamente suas significações

e seus objetivos, baseando-se inclusive em noções de lazer, prazer e autor-realização (Venancio Júnior, 2019a, p. 198). Claramente, os modelos generativos mais atuais não são projetados para refletir tais noções, já que os próprios interesses comerciais das empresas não as contemplam. Os modelos operam em ciclos de geração e julgamento bastante condicionados à correlação e combinatória de padrões constantes em seu *dataset* de treinamento, que sabemos ser geralmente limitado por vieses e senso comum. Se entendemos tais processos, qualquer impressão de atribuição de significados ou quaisquer mudanças de objetivos que o modelo de IA possa causar não passariam de coincidente exploração de espaços latentes entre conteúdos convincentes acerca de tais ideias.

Isso remonta ao famoso Teste de Turing, ou o Jogo da Imitação (Turing, 1950), em que uma máquina poderia ser considerada inteligente se, em uma conversa por trocas de mensagens de texto, conseguisse convencer um humano de que ela não seria uma máquina, mas sim outro humano. Analogamente, poderíamos nos convencer das fantásticas narrativas que são geradas em torno de modelos como ChatGPT e afins – de máquinas com vontade própria, que se declaram inteligentes ou criativas, ou mesmo que estão tornando humanos obsoletos em atividades criativas – somente se ignorarmos os bastidores desses sistemas, os funcionamentos de seus algoritmos e os conjuntos de dados que os formam.

Questionamos, portanto, a noção de *cocriação* nesse contexto, partindo da ideia de que cocriar seria equivalente a reunir mais de uma entidade criativa para um trabalho conjunto. Se uma máquina não é criativa na extensão aqui discutida, podemos afirmar que, no máximo, artistas dispõem de uma ferramenta impressionante em suas capacidades de geração de combinações de coisas prováveis e improváveis²⁵. Mas é válido lembrar que, quando trabalhamos com modelos treinados (como Dall-E, Stable Diffusion e Midjourney), restringimo-nos a combinações de produções de senso comum, baseadas na representatividade que imagens populares e estereótipos possuem em *datasets* robustos, como o LAION-5B. É esse o lugar comum de exploração criativa de que um artista dispõe ao trabalhar com tais modelos generativos treinados. Seria-nos muito caro chamar tal processo de *cocriação*. Poderíamos até lembrar que nenhuma tecnologia é fruto senão de uma intenção e de um trabalho humano. Se considerarmos os modelos discriminativos e generativos comerciais como resultados de intenções humanas, restaria que nos perguntássemos se tais intenções poderiam ser agregadas a um processo de *cocriação* – o que nos parece

25 Como exemplo, a própria OpenAI propagandeou seu modelo Dall-E com imagens de “sofás em formato de abacate” ou “astronautas cavalgando unicórnios no espaço sideral”. Ver: <https://openai.com/dall-e-2>. Acesso em: 13 abr. 2024.

muito restrito em termos de coerência entre estratégias criativas, dado que um artista teria intenções muito subjetivas, que dificilmente dialogariam na medida certa com as intenções comerciais que estão por trás do emprego de algoritmos de aprendizado e da organização de *datasets* para amplo alcance de público.

Nossa reflexão, neste momento, volta-se para questionamentos sobre como artistas poderiam de fato utilizar tais tecnologias de IA a favor de sua própria criatividade. Oferecemos a ideia de que o artista tenha maior controle sobre o processo de treinamento de modelos de IA, manipulando *datasets* e algoritmos de aprendizado, para chegar a modelos que se comportem em prol de suas próprias intencionalidades.

Trazemos o exemplo da artista sino-canadense Sougwen Chung, que desenvolve robôs para capturar e reproduzir seus gestos em desenhos e pinturas²⁶. A artista performa com seus robôs treinados, que decerto discriminam contextos e situações dentro da performance para gerarem, por si só, novos gestos, geralmente amparados por instrumentos de desenho ou pintura. A ação conjunta entre Chung e seus robôs nos projetos *Drawing Operations* (2015-2018) resulta em desenhos e pinturas que refletem um processo de retroalimentação entre movimentos espontâneos da artista e movimentos quase imprevisíveis das máquinas, de modo que Chung responde aos traços dos robôs, e os robôs, aos traços dela, formando composições inéditas. Chung chegou a declarar que suas composições são “colaborações”, conjugando modos de ver e traçar distintos entre humanos e máquinas, entre o orgânico e o sintético²⁷.

Os exemplos de Chung podem nos trazer um norte de possibilidades, considerando sua investida em controlar as IAs à medida que explora as características intrínsecas dessas tecnologias, desde potencialidades até limitações dos modelos e processos de aprendizado, incluindo restrições físicas dos robôs. E quando a artista se dispõe a colaborar com máquinas, seu processo criativo passa a sofrer interferências de tais tecnologias, o que nitidamente é intencional. Chung busca novas experiências e resultados a partir do momento em que estabelece tais diálogos. Isso não implica em demandar que uma máquina seja criativa nesse processo, mas sim em explorar profundamente suas possibilidades de julgar e gerar, em um contexto mais limitado e controlado.

26 Ver: <https://sougwen.com/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

27 Ver: <https://sougwen.com/machinecollaboration>. Acesso em: 13 abr. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos com esta reflexão compreender melhor os motivos dos movimentos litigiosos contra as empresas mantenedoras do ChatGPT, do Copilot e do Stable Diffusion. Se tais modelos dependem de *datasets* que consomem grandes quantidades de produções vinculadas a direitos autorais, mas são comercializados sob a premissa de serem criativos e gerarem produções inéditas, entendemos que isso é impropriedade de diversas maneiras.

A natureza dos processos de associação pareada entre dados e rótulos é a chave para compreendermos como se dá um processo de julgamento de máquina, em que se analisa um padrão de textos ou imagens para se buscar o rótulo associado aos padrões que mais se aproximam dele. O processo inverso, de geração de padrões a partir de rótulos, ocorre pela exploração de espaços latentes. Tais espaços são enviesados pelos aspectos culturais em que se inserem, pela seletividade do *dataset* e pela própria característica algorítmica de extração de padrões, e não de diferenças. A utilização de vastos conjuntos de dados, que incluem obras protegidas por direitos autorais, para treinar esses modelos generativos, destaca um desafio crítico na regulação dessas tecnologias, que ficam sujeitas a protestos.

As ações legais sublinham a necessidade de uma clara legislação que equilibre inovação e proteção criativa, garantindo que os avanços das IAs não prejudiquem os direitos dos criadores originais. Além disso, esses casos estimulam um diálogo necessário sobre a verdadeira natureza da criatividade das máquinas e o papel do humano na era da criação digital, desafiando-nos a refletir sobre como as tecnologias de IA devem evoluir e ser regulamentadas em um mundo cada vez mais digital e interconectado.

REFERÊNCIAS

- BODEN, Margaret A. *Creativity and Art*. Three Roads to Surprise. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- BROWN, Tom B. *et al.* Language Models are Few-Shot Learners. *In: arXiv*, 22 jul. 2020. Disponível em: <https://arxiv.org/pdf/2005.14165.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- BUTTERICK, Matthew. GitHub Copilot Litigation, 2022. Disponível em: <https://githubcopilotlitigation.com/>. Acesso em: 5 jan. 2024.
- BUTTERICK, Matthew. Stable diffusion litigation, 2023. Disponível em: <https://stablediffusionlitigation.com/>. Acesso em: 5 jan. 2024.
- CRAWFORD, Kate; JOLEN, Vladan. Anatomy of an AI System: The Amazon Echo as an Anatomical Map of Human Labor, Data and Planetary Resources, 2018. Disponível em: <https://anatomyof.ai>. Acesso em: 13 abr. 2024.

- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: LP&M, 2017.
- GROHMANN, Rafael. Plataformização do trabalho: entre a dataficação, a financeirização e a racionalidade neoliberal. *Revista Eptic*, v. 22, n. 1, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/12188>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- GRYNBAUM, Michael M.; MAC, Ryan. The Times Sues OpenAI and Microsoft Over A.I. Use of Copyrighted Work. *The New York Times*, 27 dec. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/12/27/business/media/new-york-times-open-ai-microsoft-lawsuit.html>. Acesso em: 4 jan. 2024.
- MARCUS, Gary; SOUTHEN, Reid. Generative AI Has a Visual Plagiarism Problem – Experiments with Midjourney and DALL-E 3 show a copyright minefield. *IEEE Spectrum*, 6 jan. 2024. Disponível em: <https://spectrum.ieee.org/midjourney-copyright>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- PASQUINELLI, Matteo; JOLER, Vladan. O manifesto Nooscópio: inteligência artificial como instrumento de extrativismo do conhecimento. Tradução de Leandro Módolo e Thais Pimentel. *Lavits*, 1 maio 2020. Disponível em: <https://lavits.org/o-manifesto-nooscopio-inteligencia-artificial-como-instrumento-de-extrativismo-do-conhecimento/>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- TURING, Alan M. Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, New Series, v. 59, n. 236, p. 433-460, 1950.
- VENANCIO JÚNIOR, Sergio J. Arte e inteligências artificiais: implicações para a criatividade. *ARS (São Paulo)*, [s. l.], v. 17, n. 35, p. 183-201, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/152262>. Acesso em: 14 out. 2023.
- VENANCIO JÚNIOR, Sergio J. Extentio: desenhos de máquina, desígnios humanos. 2019. 200 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

IA: FRONTEIRAS E ATRAVESSAMENTOS ÉTICOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Regilene A. Sarzi-Ribeiro¹

RESUMO

Este artigo trata do uso da inteligência artificial na criação artística e apresenta elementos-chave para a compreensão das fronteiras e dos atravessamentos éticos que marcam a criação artística na era digital. O objetivo é traçar paralelos entre o uso da inteligência artificial para criação de imagens e exemplos veiculados pela mídia e obras de artistas que se posicionam criticamente para apontar os vieses éticos incutidos nos algoritmos. O texto busca comentar processos criativos que usam ferramentas de inteligência artificial, aplicando operações já conhecidas pelo sistema artístico, como apropriação, citacionismo e imagens *ready-made*, embora estas ainda causem controvérsias. A reflexão aponta dois caminhos: o primeiro, considerado mais do mesmo; e o segundo, criativo, inovador e ativista. O segundo caminho criativo também reitera o papel questionador e político da arte, além do potencial estético e sensível da arte do vídeo produzida com inteligência artificial generativa.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Processos criativos. Ética e criação artística. Videoarte e arte generativa.

ABSTRACT

The article deals with the use of artificial intelligence in artistic creation and presents key elements for understanding the ethical boundaries and crossings that mark artistic creation in the digital era. The objective is to draw parallels between the use of artificial intelligence to create images and examples conveyed by the media and works by artists who take a critical stance to point out the ethical biases instilled in the algorithms. The text seeks to comment on creative processes that use artificial

1 Pós-doutorado em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação (PPG) em Mídia e Tecnologia da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp). Líder do grupo de pesquisa LabIMAGEM/CNPq e coordenadora do Media Lab/Unesp - Bauru, que integra a Rede Media Lab/BR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6267-6549>. E-mail: regilene.sari@unesp.br.

intelligence tools applying operations already known by the artistic system, such as appropriation, quotations and ready-made images, although they still cause controversy. The reflection points to two creative paths, the first considered more of the same and the second, creative, innovative and activist. The second creative path reiterates the questioning and political role of art, in addition to the aesthetic and sensitive potential of video art produced with generative artificial intelligence.

Keywords: Artificial Intelligence. Creative Processes. Ethics and Artistic Creation. Video Art and Generative Art.

INTRODUÇÃO

O artigo trata do uso da inteligência artificial (IA) na criação artística e apresenta alguns aspectos que podem ser considerados elementos-chave para a compreensão do que se observa como fronteiras marcadas por atravessamentos quando se trata da ética envolvida no referido campo. O texto é resultado de parte do material que apresentei na Conferência de Abertura do Seminário Internacional Inteligência Artificial em Processos Criativos², realizado entre os dias 7 e 9 de novembro de 2023, pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo.

Cabe ressaltar que a intenção deste texto é lançar algumas bases para um olhar crítico sobre o uso da IA em processos criativos e mais apontar questões para se pensar o tema do que fornecer respostas para esse que, talvez, seja considerado, sobretudo, um dilema ético.

Antes, convém pontuar meu lugar de fala como pesquisadora e docente que tem investigado as maneiras pelas quais a arte do vídeo participa ativamente de diálogos críticos dentro dos campos da arte e política, arte e ativismo e arte e tecnologia – sobretudo com base nos estudos voltados às relações entre Teoria e Crítica da Tecnologia, articulados à Transdisciplinaridade e à Filosofia da Tecnologia.

Em 2022, realizei um pós-doutorado em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás (UFG), com supervisão do prof. Dr. Cleomar Rocha, em que analisei a performatividade videográfica (Sarzi-Ribeiro; Rocha, 2022) durante a pandemia de Covid-19. Esse estudo foi a base das minhas reflexões sobre arte do vídeo, arte generativa, IA e audiovisualidades e sobre os vieses éticos da IA na arte e na cultura digital.

2 Ver: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/inteligencia-artificial-em-processos-criativos>. Acesso em: 10 maio 2024.

IA: TRÊS CASOS E ALGUNS *PROMPTS* PARA UMA COMPREENSÃO DO TEMA

Apresento, a seguir e de forma breve, três casos de obras criadas com IA, amplamente divulgadas pela mídia, com diferentes repercussões e que serão disparadoras das primeiras considerações a respeito das questões éticas envolvidas no uso de tal tecnologia em processos criativos.

O que chamei de “Caso 1 – Jason Allen” revela como esse artista estadunidense, de 39 anos, que vive no Colorado, ganhou um concurso de arte digital com uma imagem feita por meio de IA. Em setembro de 2022, o *The New York Times* publicou uma matéria noticiando tal vitória, e a reportagem perguntava: “Há limites para o uso da inteligência artificial na criação artística?”, e continuava: “Obra produzida com a ferramenta de geração de imagens Midjourney ganha prêmio de arte digital nos Estados Unidos e causa controvérsia” (Roose, 2022).

Allen trabalha como *designer de games* e, em agosto de 2022, foi anunciado como ganhador do principal prêmio de um concurso de artes da Feira Estadual do Colorado. Segundo a reportagem, o valor em dinheiro do prêmio era simbólico (cerca de 750 dólares), mas, mesmo assim, a notícia causou bastante polêmica porque a obra foi gerada por um programa de IA. Intitulada *Théâtre D’opéra Spatial* (2022), a obra retrata personagens de uma ópera barroca em um cenário galáctico e conquistou o primeiro lugar na categoria amadora de arte digital. A peça foi criada com o uso do Midjourney, um programa de IA que converte instruções de texto em imagens visuais.

Como descreveu a reportagem do *The New York Times*, “os usuários digitam uma série de palavras em uma mensagem para o Midjourney; segundos depois, o robô cospe uma imagem” (Roose, 2022). Diante da constatação de que essa imagem premiada foi produzida com IA, cabe questionar se o artista está usando a IA como ferramenta, se explora os *prompts*³ como um material e se os algoritmos poderiam ser concebidos também como ferramentas, assim como a câmera de vídeo e a fotografia foram apropriados pela arte. Mas não é tão simples assim, e nem mesmo a questão pode ser resumida à problemática da ferramenta ou à materialidade da imagem produzida pelo programa de IA.

No “Caso 2 – Empresa Sandvik”, observamos como a empresa Sandvik criou, em junho de 2023, usando três diferentes programas, a primeira escultura feita com IA. Em 9 de junho do referido ano, o jornal *O Globo* publicou que a escultura foi exibida no Museu Tekniska, em Estocolmo, na Suécia. Feita em aço inox, ela tem 150 centímetros de altura e pesa 500

³ Ver: <https://learn.microsoft.com/pt-br/ai-builder/prompts-overview>. Acesso em: 10 maio 2024.

quilos. A peça tridimensional foi criada exclusivamente graças a um recurso de IA e ganhou o apelido de “estátua impossível”, já que “[...] é uma obra criada por cinco mestres diferentes que nunca poderiam ter colaborado na vida real” (O Globo, 2023), pois viveram em épocas diferentes e possuíam estilos diferentes, segundo o depoimento de Paulina Lunde, porta-voz da Sandvik.

A ideia foi criar uma mistura entre os estilos de cinco escultores que marcaram suas épocas: Michelangelo (Itália, 1475-1564), Auguste Rodin (França, 1840-1917), Kathe Kollwitz (Alemanha, 1867-1945), Kotaro Takamura (Japão, 1883-1956) e Augusta (Estados Unidos, 1892-1962) (O Globo, 2023). Essa obra provocou a seguinte reflexão: não seria esta uma jogada de marketing de uma empresa que quer comparar-se à arte para dizer que a tecnologia que ela vende pode ser tão sofisticada ou inovadora quanto a de um artista de renome? De qualquer forma, a obra é um Frankstein, uma soma de partes de estilos que a percepção humana reconhece, aliás, como estranho.

E, por fim, abordemos o “Caso 3 – Greg Rutkowski”, do artista polonês Greg Rutkowski. Esse caso veio à tona no Brasil em julho de 2023, por meio de uma reportagem publicada no portal *G1* de notícias, via *BBC News Brasil*: o nome do artista Greg Rutkowski havia sido usado mais de 400 mil vezes como *prompts* em ferramentas de IA que geraram imagens sem o consentimento dele. Rutkowski está entre os artistas que mais pedem proteção contra essas ferramentas. Na reportagem, ele afirma: “Minha obra foi copiada por IA mais do que a de Picasso” (G1, 2023).

Todos reconhecem que a IA está mudando as nossas relações com as imagens, mas para Rutkowski essa apropriação de seu estilo está causando grandes problemas. O artista participou da criação de *games* conhecidos, como *Dungeons and Dragons* e *Magic: The Gathering*, mas tem receio de que a popularidade de suas imagens no mundo da IA venha a afetar seus trabalhos futuros (G1, 2023).

Como se sabe, ferramentas como Midjourney, Dall-E, NightCafe e Stable Diffusion são plataformas de IA generativa, capazes de criar, em segundos, imagens geradas artificialmente, a partir dos *prompts* que os usuários digitam. As ferramentas aprenderam a fazer isso coletando bilhões de imagens existentes na *internet* e explorando um vasto banco de dados – *big datas*⁴ – que podem ser rastreados, coletados, minerados e rearranjados como matéria-prima para a produção de conteúdos, sejam verbais, sejam imagéticos. E, uma vez que as obras ou imagens das obras

4 Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Big_data. Acesso em: 10 maio 2024.

de artistas do mundo todo circulam pela rede de *internet* e se tornam parte desse grande acervo digital, ainda que esses artistas tenham direitos autorais sobre as imagens, o que tem acontecido é que esse banco de dados acaba permitindo inúmeras apropriações, e os artistas reclamam de isso ser feito sem o consentimento deles.

Rutkowski desabafa:

Logo no primeiro mês que descobri, percebi que isso afetaria claramente minha carreira, e eu não seria capaz de reconhecer e encontrar meus próprios trabalhos na internet [...] os resultados vão ser associados ao meu nome, mas não será a minha imagem. Não será criado por mim. Então vai confundir as pessoas que estão descobrindo meu trabalho (G1, 2023).

O artista acrescenta:

Tudo em que trabalhamos por tantos anos foi tirado de nós com muita facilidade pela inteligência artificial [...]. É bem difícil dizer se isso vai mudar toda a indústria a ponto de os artistas humanos se tornarem obsoletos. Acho que meu trabalho e o futuro estão sob um grande ponto de interrogação (G1, 2023).

Nesse caso, está claramente configurado um problema de direito autoral, uma vez que a apropriação indébita parece ter tomado conta de uma parcela daqueles que utilizam as ferramentas de IA e não se perguntam sobre as questões éticas e de autoria envolvidas no seu uso indiscriminado. No entanto, o próprio sistema para o qual Rutkowski produziu arduamente durante anos vendendo a sua originalidade (como a indústria dos *games*, por exemplo), é em parte quem desenvolve as ferramentas e vende as ideias de qualquer pessoa, artista ou produtor de imagens, para estimular o consumo desse novo mercado e, sobretudo, para ampliar cada vez mais o fenômeno da plataformização da vida (Montaño, 2015).

IA: FRONTEIRAS E ATRAVESSAMENTOS ÉTICOS

Pensar as fronteiras que envolvem o uso da IA em processos criativos convoca-nos a refletir sobre a realidade que se abre para infinitas possibilidades. Tal realidade não se revela contida na interioridade do fenômeno, nem mesmo em sua totalidade, e sim a partir dos atravessamentos presentes para além daquilo que circunscreve o campo da IA propriamente dito. Com isso, quero dizer que cabe pensar nos atravessamentos ético-políticos que se tecem cotidianamente nas interações sociais, a partir dos quais cada sujeito encontra-se com o outro, em espaços compostos por alteridades. Cabe pensar a ética no contexto da IA para preservar o humano, inclusive como propõe Edgar Morin, sob uma ética da era planetária: a ética do gênero humano.

Num rápido exercício de relembrar o que é a ética, cabe considerar as origens da palavra: do grego *ethos*, que significa “o modo de ser”, o caráter; e do latim *mos*, que se refere a costumes (Oxford Languages, 2023). Ora, o ser humano não nasce com comportamentos éticos e morais, mas os adquire e os conquista por hábito, pelas relações coletivas, construídas histórica e socialmente. No campo da ciência, a ética está na esfera filosófica pautada pela teoria, pelo conhecimento e pela ciência do comportamento moral, que busca explicar, justificar e criticar o conjunto de normas, costumes e valores que norteiam uma sociedade. Por isso, é essencial que o uso da IA passe por discussões no campo da ética a fim de se apontar o quanto a tecnologia pode estar, na realidade, tornando o ser humano coisificado, desrespeitando-o em sua condição humana. E não se trata apenas de mediar ou regulamentar a economia da produção de imagens e o mercado ultracapitalista da indústria de dispositivos, que, a partir da plataformação da vida, coleta dados para alimentar o sistema de *big datas*.

Um dos dilemas éticos que envolvem a IA é identificar até que ponto as máquinas conseguem entender as questões essencialmente humanas, como, por exemplo, ser capaz de definir o que é bom ou ruim para o usuário. Como se sabe até o momento, embora façam algumas coisas de forma mais bem executada do que os humanos, as IAs não são capazes de desempenhar ações que sejam essencialmente humanas – como gerar conhecimento semântico ou empírico, por exemplo, em diferentes graus de complexidade; ou posicionar-se de forma ética, estabelecendo esses limites em respostas ou propostas de ações; demonstrar intenção baseada em regras morais; e agir levando em consideração dilemas e problemas psicológicos.

Outro ponto que se tem observado são as interações homem-máquina que também não conseguem se aproximar das regras da ética, afinal, as máquinas intrinsecamente não têm ética; é preciso incutir a ética no

aprendizado de máquina. Elas seguem parâmetros previamente estabelecidos, e as regras devem ser bem claras e precisas. No entanto, a ética humana é mais do que um regulamento ou conjunto de leis e envolve o outro e a compreensão do que é ser humano – como os dilemas que se veem nos filmes de ficção científica. Quem tem ética são as pessoas que programam as máquinas, e não a inteligência artificial. Além disso, muito já se ouviu a respeito do fato de que a máquina não é boa ou ruim, mas eficaz, e que é um reflexo da sociedade humana, portanto, também condicionada por todos os desvios éticos que o próprio homem produz e vivencia em sociedade.

O físico espanhol José Ignacio Lattore defende, em seu livro *Ética para máquinas* (2019), que é possível programar ética, mas ainda não é possível afirmar que se pode ensinar ética para as máquinas. E, na medida em que a inteligência artificial atravessa questões sociais impactadas diretamente pelo aceleração vertiginosa dos campos da robotização (*big data*, *machine learning*⁵ e *deep learning*⁶), não se pode negligenciar os aspectos éticos. Para além do fato de conduzir a humanidade à Quarta Revolução Industrial, a IA também provoca uma notória revolução cultural, uma vez que os algoritmos estão interferindo, na grande maioria das vezes sem transparência para o usuário, em um conjunto amplo de atividades humanas. E à medida que se torna cada vez mais complexo o desenvolvimento tecnológico, também se tornam mais complexas as questões éticas envolvidas no seu uso.

Quando se trata de ética e moralidade, até mesmo para os humanos não existe um consenso sobre como se ensinam esses preceitos e conjuntos de regras de comportamento – quem dirá com relação à IA. E, ainda que um sistema artificial tenha sido programado para ser ético, qual ética se utiliza para esse fim? Seria a ética a ser ensinada para a máquina a mesma dos desenvolvedores de tecnologia e algoritmos, considerando que o desenvolvimento de IA é principalmente dirigido pelo setor privado? Só aí já se esbarra em questões que envolvem a própria ética. Mesmo assim, em caso de resposta afirmativa para essa pergunta, seria necessário considerar a possibilidade de que a ética do setor privado possa ser inconsistente com a ética da sociedade. Por isso, é preciso ter certeza de que a estrutura ética usada para desenvolver a IA também leva em consideração questões mais abrangentes de responsabilidade social.

5 Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aprendizado_de_m%C3%A1quina. Acesso em: 10 maio 2024. Sobre o aprendizado de máquina, ver também: ARTERO, Almir Olivette. *Inteligência artificial*. Teoria e prática. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

6 Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aprendizagem_profunda. Acesso em: 10 maio 2024. Sobre o aprendizado profundo, ver também: SEJNOWSKI, Terrence J. *A revolução do aprendizado profundo*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2020.

IA: FRONTEIRAS E ATRAVESSAMENTOS ÉTICOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Mas, e no campo artístico, como podemos pensar ou traçar tais fronteiras e atravessamentos éticos ao falarmos de processo criativo de fazer arte por meio de IA? Ainda que os avanços das tecnologias de ponta provoquem a cada dia o surgimento de novas possibilidades artísticas, o que define um processo criativo é a originalidade, um conceito complexo quando associado à criatividade e de difícil definição até mesmo para as leis de direitos autorais. Grande parte dos dicionários define *originalidade* como algo inusitado, que ainda não foi concebido ou imaginado, composto da capacidade criativa do sujeito ou artista de criar algo e se expressar de forma independente e individual. E, como se sabe, as tecnologias de IA, mesmo as generativas, caminham ainda em passos lentos nesse setor da capacidade de expressão independente ou consciente do ato criativo.

No entanto, o que se tem no momento é uma aceleração vertiginosa de operações de apropriação de dados – imagens, textos, sons – já existentes, já produzidos; essas operações acentuam, levando à máxima potência, a cultura do *remix* ou *sampleamento*, fruto da fusão entre os campos da mídia e da arte. A teoria estética dessa cultura foi desenvolvida por Eduardo Navas e publicada em *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling* (2012)⁷, que marca a era da produção, da adaptação e do compartilhamento de conteúdo, levando o *remix* a ser, inclusive, legitimado como um recurso estético. Por isso, as leis de direitos autorais e de propriedade intelectual nunca foram tão necessárias como atualmente.

Em função do desconhecimento que ainda se tem em relação a esse campo de ação da IA, somado ao advento atual da IA generativa, ecoam várias perguntas para as quais ainda não há respostas, mas que aqui compartilhamos com a intenção de promover uma reflexão e suscitar pensamentos críticos, sob a perspectiva da Filosofia da Tecnologia (Brochado, 2023): A mera reprodução de um estilo artístico de uma época ou artista pela IA é arte? Como fica a ética nesse processo criativo? Como fica a criatividade nesse novo contexto?

O que se tem visto como processo criativo com IA na arte, em síntese, pode ser descrito por dois caminhos, cada um com suas implicações éticas, os quais nomeei da seguinte forma: 1) processos a partir dos quais resultam imagens “mais do mesmo” e 2) processos disruptivos, questionadores e ativistas.

Quando se observa uma imagem feita com Midjourney, antes mesmo de se avaliar se ela pode ou não ser considerada obra de arte, é preciso

⁷ Ver: <http://remixtheory.net/>. Acesso em: 10 maio 2024.

ponderar: tal imagem foi feita por um artista usando a IA como ferramenta ou é fruto de pura simulação de estilos? Conforme esclarece Marcilon Almeida em entrevista a José Abrão:

Um artista que utilize estas ferramentas para gerar um objeto artístico é diferente de uma imagem reproduzida de forma aleatória, sem questão artística e descontextualizada. O contexto é o que ainda define o significado da arte, principalmente na produção contemporânea (Abrão, 2021).

No que se refere ao primeiro caminho criativo, cabe refletir sobre os processos a partir dos quais resultam imagens que poderiam ser consideradas “mais do mesmo”. De forma bem direta, trata-se de imagens que resultam de um processo repetitivo, sem inovação, que nos remete à produção de imagens recriadas por *remixes* de obras famosas. Em suma, essas imagens têm pouca ou nenhuma originalidade, ainda que seja possível defender a ideia de que a inovação resida na capacidade do artista de definir os *prompts* e as entradas, programando a máquina para que ela faça as escolhas; e, depois, para que ela finalize o trabalho com uma imagem, colagem ou mistura de inúmeras outras imagens, que geram uma outra imagem. Esse processo reitera uma programação que ensina a máquina a replicar a ideia de *ready-made*⁸, ou seja, fazer arte com materiais ou imagens que já existem. Isso nos remete ao conceito criado pelo artista francês Marcel Duchamp, tido como o pai da arte conceitual.

Duchamp é considerado inovador e questionador, figura importante da história da arte e um dos artistas mais críticos da arte moderna e de seu tempo, responsável por romper com a aura do objeto artístico e promover a discussão sobre o processo criativo como uma atividade que deve ir além da representação e resultar em algo mental, com bases conceituais definidas e contundentes. Duchamp questionou, entre outros preceitos do sistema artístico, o papel da arte na reprodução da realidade baseada na representação, fruto de um sistema normativo, canônico, de representar o real tendo como ferramenta, sobretudo, uma perspectiva estruturada por um sistema idealizado da arte. Ele também questiona o mito do artista gênio e criador, tal qual esse fosse um sujeito dotado de um poder divinizado. Além disso, Duchamp potencializa as discussões sobre autoria, que na sua concepção está associada à ideia/conceito da obra de arte e não à capacidade ou competência técnica do artista.

8 Ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 10 maio 2024.

Na esteira dos questionamentos propostos por Duchamp, outros artistas questionaram, nos anos 70, o conceito de “novo” e protagonizam o fenômeno da desterritorialização da arte que se soma à vida e ao deslocamento da ação artística, a qual passa a integrar a perda dos limites do campo da arte para aproximar arte e vida. Isso leva os artistas a explorarem outros meios e sistemas de compreensão simbólicos, provocados por um balanço pós-histórico que coloca em xeque o discurso da história da arte. Esse processo inaugurou o que ficou conhecido como “pós-história” ou “morte da história da arte” e deu espaço à história das imagens.

Um pensador importante para a compreensão desse contexto é o historiador de arte alemão Hans Belting. Em seu livro *O fim da história da arte* (2012), Belting demonstra como o fim da história da arte significa o fim de um conceito único e fixo de acontecimento artístico, baseado na noção de novidade: “A despedida do valor da novidade é inevitável caso se queira manter viva a arte. A arte não está morta. O que acaba é a sua história como progresso para o novo” (Belting, 2012, p. 206).

Nesse sentido, o que a IA tem produzido como imagem – que, por vezes, se insiste em nomear como arte – está pautado na programação e no aprendizado de máquina. Tal programação e tal aprendizado, em síntese, são baseados em operações (como montagem e edição) levadas à máxima potência por metodologias de reconstrução de imagens e por modelos de geração. Essas metodologias e esses modelos resultam, de fato, em imagens novas (as quais, cabe destacar, são sintéticas – ou seja, só existem digitalmente). Porém, ainda que novos, esses produtos são fruto de operações que já existem na história da arte, do cinema ou mesmo do audiovisual, no formato de recursos de vídeo e de televisão.

Essa metodologia de geração de imagem – ou modelos de geração de imagem, desenvolvidos dentro das áreas da visão por computador e do reconhecimento de padrões – já foi explorada, inclusive, para a apropriação de outras imagens, em movimentos artísticos ocorridos entre os anos 1960 e 1990, como apropriação e citacionismo⁹, em linguagens como pintura, gravura, fotografia e videoarte. Agora o que se tem é a robotização desse procedimento. É o caso de obras produzidas por artistas como Renato Guttuso, Richardo Hamilton, Robert Rauschenberg e Cindy Scherman, só para citar alguns dos nomes comentados por Belting. Essa operação poética é encontrada em obras como *Centennial Certificate* (1969) e *Krokus e Persimmon* (1964), de Rauschenberg, que, segundo Belting (2012), são

9 Ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo39/citacionismo>. Acesso em: 10 maio 2024.

refletidas midiaticamente, baseadas em reproduções de outras imagens e ressignificadas pela memória cultural e pessoal do artista e do público.

Belting (2012) define a poética híbrida desses artistas como um traço do período da pós-história ou fim da história da arte. A colagem empregada à maneira de Rauschenberg é, aliás, uma técnica da pré-história do escaneamento; é uma metáfora para a colagem de imagens e lembranças da memória, se materializando em uma nova forma de organizar imagens, um novo tipo de coleção – ou, como estamos experienciando hoje, uma nova desconstrução ou reconstrução da memória por meio do uso de *big datas*.

Nesse lugar, encontramos criadores e artistas que atuam absorvidos pelos pressupostos antropocêntricos que têm alimentado a indústria criativa. Diversas implicações desse processo têm sido vistas, traduzidas em fragilidades de um sistema que coloca em risco a atuação de um conjunto significativo de profissionais, desde artistas até *designers*. E, quando esses criadores produzem obras baseadas no uso programático da IA, quando afirmam que a máquina pode fazer arte, na maioria das vezes, não estão interessados numa discussão sobre ética; estão, sim, pautados na crença de que o desenvolvimento e o progresso industrial das máquinas são uma realidade dada, contra a qual nada pode se fazer. O processo criativo desses artistas é fruto de, conforme mencionado, uma visão antropocêntrica, a qual visa um caráter econômico-neoliberal que não pressupõe questões éticas.

No que se refere ao segundo caminho criativo com IA, cabe refletir sobre os processos a partir dos quais surgem resultados que podemos considerar disruptivos, questionadores e ativistas. Esse caminho, como a própria descrição dele já diz, é fruto de processos questionadores, subversivos e, em alguma medida, ativistas; isso porque quem está conduzindo esses processos se apropria da IA como ferramenta, técnica e/ou canal, para com ela jogar e, assim, questionar a tecnologia. Dessa forma, tal caminho não visa o desenvolvimento da própria ferramenta, mas busca assumir o papel de um jogador, nas palavras de Vilém Flusser (2008), para jogar o jogo da tecnologia e, de forma inovadora, provocar processos para abrir a caixa-preta das IAs. O jogador flusseriano poderia, nesse sentido, promover a evolução dos algoritmos, de modo a torná-los mais programados para contemplar a ética humana e respeitar o usuário; sob um olhar ainda mais atual, tal evolução poderia fazer também com que os algoritmos revelassem o que está por trás das imagens *fake*, visando estancar seu impacto negativo.

Trata-se de uma oportunidade de uso da IA para incutir ou programar a ética do humano na máquina, através da arte ou de operações de cunho

artístico e artista¹⁰. Uma oportunidade também de usar a IA como ferramenta de decolonialidade, ou seja, de romper com a estrutura homogênea colonial, estadunidense-eurocentrista, a qual influencia largamente os resultados criativos obtidos por intermédio da IA; isso porque tanto os bancos de dados quanto os programadores estão inseridos no contexto sociocultural moldado por tais estruturas colonialistas.

No caso dos modelos de geração de imagens, as bases imagéticas são as mesmas que perpetuam padrões e cânones de beleza, por exemplo, e, sobretudo na cultura ocidental, imagens estruturadas por uma estética responsável por dar visibilidade à arte de homens brancos, heterossexuais e europeus ou de culturas e países do Norte geográfico do planeta. Nesse contexto, os artistas e também os processos criativos envolvendo IA têm um papel determinante, já que podem criar obras e imagens que subvertem essa estrutura hegemônica, “ensinando” os algoritmos sobre diversidade. Assim, é preciso pensar em formas pelas quais seria possível utilizar *prompts* que promovam a diversidade, a equidade e discussões sobre ética e racismo.

Nesse segundo caminho, aqui situado como uma possível opção para criar arte por meio de IA, os artistas compreendem que estão diante de uma oportunidade de questionar, confrontar e subverter a estrutura e a lógica da tecnologia, atuando dentro do sistema, buscando discutir e revelar, de forma crítica e reflexiva, os vieses estruturais presentes em tal contexto da tecnologia. Este, como já mencionado, é fruto de uma perspectiva antropocêntrica, que, por sua vez, está nos levando à extinção. Aliás, à extinção da espécie humana, e não a do planeta, visto que se tornará impossível, para os seres humanos, sobreviver na Terra, tamanhas as mudanças que estão ocorrendo nos ecossistemas dela. Isso já está atestado em inúmeros estudos sobre o Antropoceno e sobre a importância, diante dele, de implementar uma virada epistemológica (Bollier; Grear, 2020).

Em outubro de 2021, durante um dos encontros da Cátedra Oscar Sala (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP)), o artista e pesquisador César Baio (2021) relatou que, na arte contemporânea, são inúmeros os trabalhos artísticos que utilizam a IA centrada em discussões sobre o que é ser humano, por meio de processos criativos que confrontam os algoritmos exatamente para revelar os modelos e padrões que reiteram e reforçam preconceitos, estereótipos e vieses estruturais. Tais processos criativos suscitam, conforme mencionado, debates justamente sobre o que é o ser humano, mostrando como a arte contemporânea têm se posicionando contra o antropocentrismo.

¹⁰ Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Artivista>. Acesso em: 10 maio 2024.

Participando dessa mesma mesa da Cátedra Oscar Sala, por ocasião de um encontro sobre o tema “O que a arte e a ética têm a dizer?”, mediado pela pesquisadora Lúcia Santaella, Clayton Policarpo e Dora Kaufman levantaram questões centrais para a discussão. Para Clayton Policarpo (2021), os vieses racistas e misóginos estão também nos algoritmos criados por grandes corporações, como algumas *big techs*¹¹, que utilizam bancos de dados coletados na sociedade para traçar o padrão normativo vigente – homem, branco, ocidental, heterossexual. Com base nisso, essas companhias performatizam os modelos que compõem suas IAs; ou seja, o fazem a partir da geração de dados que estão condicionados por um viés capitalista, antropocêntrico e colonialista, herança da modernidade.

Conforme Kaufman (2021), o problema está no viés ético presente em diferentes etapas da IA. A professora exemplifica dois pontos: o primeiro, o viés ético na geração de dados – quando, por exemplo, um conjunto de dados imagéticos é gerado por países desenvolvidos que têm acesso à tecnologia de ponta, e essas imagens têm um padrão que também é fruto daquele padrão normativo já descrito; o segundo, quando se observa os modelos desenvolvidos pelos hiperparâmetros – por seleção de variáveis. Quem desenvolve os modelos, quem tem a decisão de criar o modelo, baseia-se sempre na funcionalidade da tecnologia e não se preocupa com o impacto social. Em outras palavras: os programadores de IA, por vezes, criam a ferramenta independentemente do impacto que ela possa vir a provocar na sociedade. Por isso, para Kaufman, é bastante preocupante e arriscado falar em autonomia da IA sem preocupar-se com as questões éticas e como determinada obra de arte ou imagem geradas por IA podem nos impactar.

A estadunidense Caroline Sinderson, pesquisadora, artista e *designer* de aprendizado de máquina, defende que caberia às empresas de IA resolver o problema dos direitos autorais sobre o uso indiscriminado de imagens. Sinderson tem se dedicado a examinar as rupturas sociais provocadas pelo impacto da tecnologia, do *design* de interface e da IA, incluindo o abuso de campanhas políticas em espaços digitais. Ela fundou uma agência cujos interesses são o estudo da intersecções de aprendizado de máquina; a pesquisa de usuários e a criação de design visando o bem público; e a obtenção de soluções para problemas difíceis de comunicação (Sinderson, 2023). Além da experiência de ter atuado como *designer* e pesquisadora na Anistia Internacional, Intel, IBM Watson e Wikimedia Foundation, Sinderson tem mestrado em Telecomunicações Interativas pela Universidade de Nova York e foi bolsista da Harvard Kennedy School, da Mozilla

11 Ver: <https://olhardigital.com.br/2024/01/18/pro/big-techs-o-que-sao-e-quais-integram-as-big-five/>. Acesso em: 10 maio 2024.

Foundation, do Yerba Buena Center for the Arts, da Eyebeam, do STUDIO for Creative Inquiry e do International Center of Photography (Sinders, 2023).

A Feminist Data Set é uma plataforma de projetos criados por Sindere que interroga cada etapa do processo de IA, incluindo: coleta, rotulação e treinamento de dados; seleção dos algoritmos que serão destinados ao uso de dados e aos modelos algorítmicos, para que, em seguida, se possa projetar a inserção desses modelos em um *chatbot*¹²; e a discussão sobre como será a aparência desse *chatbot*. Cada etapa do projeto existe para questionar e analisar o percurso de criação das IAs, por meio da aplicação do próprio método de aprendizado de máquina. É possível que as participantes verifiquem, se houver, em qual etapa a IA pode ter gerado um preconceito; em seguida, elas podem também propor maneiras de remoção desse preconceito. Dessa forma, as participantes estariam ensinando, à máquina, o respeito à diferença e à diversidade, o que torna cada ação do projeto uma ação feminista e interseccional. A coleta de dados acontece por meio de oficinas, *workshops* e fóruns públicos e se apresenta como uma prática artística com foco na justiça social, voltada para o público, que é coautor da obra. Os projetos atuais sob a égide do Feminist Data Set¹³ incluem *workshops* sobre Feminist Data Set, Feminist Data Set Tool Kit e TRK, uma ferramenta de código aberto para abordar a desigualdade salarial entre homens e mulheres. Esse projeto foi exibido no LABoral, Ars Electronica, na Áustria; no Victoria and Albert Museum e no SPACE Art + Technology, na Inglaterra; no Museu de Arte Moderna de Bolonha, na Itália; no SOHO20 Gallery, em Nova York, nos Estados Unidos; no re:publica, entre outros. Isso mostra que ele é reconhecido internacionalmente como uma das ações mais importantes na atualidade quando se trata de posicionar-se criticamente frente às IAs. Sindere disponibiliza um *kit* para a realização da ação no *site* do projeto¹⁴.

Na abertura do Seminário do CPF do Sesc São Paulo, apresentei uma referência importante para o campo da videoarte. Trata-se de uma obra, produzida por meio de IA, do artista russo Moonth – pseudônimo de Michel Mesiats –, que participou do Festival de Linguagem Eletrônica – FILE Videarte¹⁵, realizado pelo Sesi, em São Paulo, no ano de 2022.

Mesiats é conhecido por associar artes generativa, interativa e audiovisual com resultados voltados para a visualidade. Ele exibiu, no FILE

12 Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chatterbot>. Acesso em: 10 maio 2024.

13 Ver: <https://carolinesinders.com/feminist-data-set/>. Acesso em: 10 maio 2024.

14 Ver: <https://carolinesinders.com/wp-content/uploads/2020/05/Feminist-Data-SetFinal-Draft-2020-0526.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

15 Ver: https://file.org.br/videoarte_2022/. Acesso em: 10 maio 2024.

Videoarte, a obra *Crystalline Flow*¹⁶ (2022), um dos trabalhos em vídeo analisado no texto “Inteligência artificial, arte e tecnologia: visualidades, audiovisuais e sonoridades”, que publiquei, em parceria com o artista multimídia Marcelo Bressanin, no livro *Inteligência artificial e suas aplicações interdisciplinares* (Albino; Valente, 2023).

No referido texto, discutimos algumas obras em videoarte produzidas com IA a partir da observação do que seria necessário para que algoritmos se tornassem capazes de “fazer ver” (Sarzi-Ribeiro; Bressanin, 2023, p. 164). Cabe dizer que notei que a videoarte de Mesiats, também apresentada e comentada no Seminário do CPF Sesc, despertou atenção e interesse por conter aspectos como a visualidade, a relação da imagem com o sonoro e a estética algorítmica, remetendo à capacidade da IA de fazer ver ou tornar visível. A questão levantada foi a seguinte: o que uma IA pode ou precisa “ver” para produzir uma imagem?

Para *Crystalline Flow* (2022), Mesiats produziu cerca de 500 fotos de flores em estúdio ou ao ar livre, tendo uma delas sido selecionada para ser processada em tempo real por um sistema gráfico 3D; além disso, algoritmos foram programados para analisar a música que integraria a videoarte, de autoria do compositor Vadim Mikhailov. A dinâmica estética da obra resulta, portanto, da interação entre o processamento da imagem em tempo real e a ação dos algoritmos que analisaram a música e a conectaram à foto. Dito de outra forma: os algoritmos agiram para gerar uma peça audiovisual cuja performance imagética compreendesse uma experiência meditativa. O objetivo de tal experiência é proporcionar, ao público, uma imersão profunda – por meio do movimento suave das formas, da mudança gradual das cores e, sobretudo, da delicada dança do desabrochar da flor digital. Tal imersão se dá com base na ênfase naquilo que caracteriza a linguagem visual: a ligação entre som e imagem. Assim, esse trabalho de Mesiats busca expandir o conceito de uma nova estética, que combina elementos orgânicos e sintéticos em uma única construção poética. Assim, ainda que se utilize de IA, a obra é fruto da intencionalidade do artista, que explora as ferramentas de IA com ousadia.

A obra, além disso, apresenta um fluxo de cristal, construído não com base em um conceito, e sim na emoção que provoca no espectador;

16 Ver: <https://archive.file.org.br/obras-artisticas/crystalline-flow/>. Acesso em: 10 maio 2024.

ele imerge em uma experiência hipnotizante de contemplação e escuta (Moonth, 2023). Essa experiência não só faz essa pessoa relaxar, como também amplifica uma fruição tranquilizadora, em virtude da suavidade das cores utilizadas na obra – que vão de branco a lilás e roxo claro. Em suma, o que ocorre é que as ondas sonoras provocam agitação na imagem do cristal, gerando um movimento em fluxo; tal movimento, resumidamente, tem um efeito de atração e prazer visual – por isso, pode ser também também meditativo, sobretudo pelo grau de beleza da visualidade que se traduz em movimento, parafraseando o título da obra, em um fluxo cristalino. Em *Crystalline Flow* (2022), a natureza híbrida dos processos de renderização da fotografia da flor em tempo real, associada aos algoritmos complexos de análise do som e sua tradução em uma visualidade em fluxo, mostra como a arte com IA pode produzir efeitos singulares que intensificam a experiência com o audiovisual (Sarzi-Ribeiro e Bressanin, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como considerações finais, cabe observar que a IA é sem sombra de dúvida uma ferramenta revolucionária que pode contribuir significativamente para a expansão da criatividade humana. De igual forma, a arte, ao se apropriar dessa tecnologia, avança na promoção de experiências multissensoriais que envolvem a imagem, o corpo e diferentes aspectos poéticos e estéticos, como interatividade, visualidade e novas audiovisuais. Possivelmente, a IA opera essas experiências de uma forma diferente em comparação ao que fazem outras tecnologias. No entanto, o processo criativo humano envolve aspectos idiossincráticos que a IA não reproduz. Além disso, a comunicação e o comportamento humanos têm especificidades e reações interpessoais que são complexas demais para serem reproduzidas pela inteligência artificial.

Mediante o exposto, importante ressaltar que a performance de algoritmos generativos permite aos artistas criar novas figurações, expandindo consideravelmente o campo da visualidade. É isso que se tem observado na arte do vídeo produzida com arte generativa. Entretanto, é necessário examinar questões éticas particulares envolvendo boa parte das obras que abrangem arte e tecnologia. Essas questões estão relacionadas ao fato de que o protagonismo de artistas, de *designers* de *machine learning* e de programadores, no mercado da indústria criativa, é na prática percebido como trabalho em equipe, colaborativo ou interdisciplinar; nesse sentido, esses “grupos de trabalho” são compostos de um grande número de profissionais – sendo que, alguns deles, ainda contam com o apoio de *big*

techs (como as estadunidenses Alphabet (Google), Amazon, Apple, Meta e Microsoft). E talvez, em função disso, a natureza específica dos sistemas de IA utilizados nas obras de arte generativa ou algorítmica (como nas videoartes exibidas no FILE Videoarte, em 2022) não seja divulgada abertamente. Ou, também, é possível refletir se esse não seria o motivo que explica não ser possível encontrar nenhuma citação ou descrição sobre quais algoritmos foram usados na produção dessas obras. Entende-se que tudo isso possa, ademais, envolver propriedade intelectual – afinal, muito do trabalho artístico autoral está na própria programação orientada pelo artista. É por isso que é necessário tratar das fronteiras e dos atravessamentos éticos do uso da IA em processos criativos.

Em suma, nota-se que quase sempre estamos diante de processos que dependem da índole, da ética e da moral de pessoas; no caso da IA, de artistas, *designers* e, sobretudo, de desenvolvedores e programadores de empresas que investem nessa tecnologia como recurso para a execução de seus processos criativos. Nesse contexto, especialmente os artistas podem ter um papel determinante no desenvolvimento ético da IA. Tal pensamento pode ser explicado em virtude do alto potencial de conscientização social inerente à arte – potencial esse que pode ser ainda mais importante se considerarmos a necessidade de haver legislações fortes e eficazes que continuem garantindo os direitos autorais e a propriedade intelectual de criadores e artistas, visando a manutenção de uma indústria criativa forte e independente.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, José. Imagens feitas por IA levantam questões éticas e trabalhistas entre artistas. *A Redação*, Goiânia, 13 dez. 2022. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/cultura/179158/imagens-feitas-por-ia-levantam-questoes-eticas-e-trabalhistas-entre-artistas>. Acesso em: 26 de out. 2023.
- ALBINO, João Pedro; VALENTE, Vânia. *Inteligência artificial e suas aplicações interdisciplinares*. Rio de Janeiro: E-Publicar, 2023. p. 157-177.
- BAIO, Cesar. *O que a arte e a ética têm a dizer?* Encontro da Cátedra Oscar Sala. Instituto de Estudos Avançados da USP, out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad8eudWrVK4>. Acesso em: 30 out. 2023.
- BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naif, 2012.
- BOLLIER, David; GREAR, Anna (org.). *The Great Awakening. New Modes of Life amidst Capitalist Ruins*. Goleta: Punctum Books, 2020.
- BROCHADO, Mariah. *Inteligência artificial no horizonte da filosofia da tecnologia. Técnica, ética e direito na era cybernética*. São Paulo: Dialética, 2023.

- ESCULTURA criada por IA e inspirada em artistas como Michelangelo e Rodin é exposta na Suécia. *O Globo*, 9 jun. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/06/escultura-criada-por-ia-e-inspirada-em-artistas-como-michelangelo-e-rodin-e-exposta-na-suecia-fotos.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2023.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- KAUFMAN, Dora. *O que a arte e a ética têm a dizer?* Encontro da Cátedra Oscar Sala. Instituto de Estudos Avançados da USP, out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad8eudWrVK4>. Acesso em: 30 de out. 2023.
- LATORRE, José Ignacio. *Ética das máquinas*. Barcelona: Ariel, 2019.
- MINHA obra foi copiada por IA mais do que a de Picasso. *G1 Portal de Notícias globo.com*, 20 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/inovacao/noticia/2023/07/20/minha-obra-foi-copiada-por-ia-mais-do-que-a-de-picasso.ghtml>. Acesso em: 26 out.2023.
- MOONTH. *Crystalline Flow*. 2023. Disponível em: <https://moonth.vsble.me/projects/22691155/>. Acesso em: 26 out. 2023.
- MONTAÑO, Sônia. *Plataformas de vídeo*. Apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade. São Paulo: Sulina, 2015.
- NAVAS, Eduardo. *Remix Theory*. The Aesthetics of Sampling. New York: Springer, 2012.
- OXFORD LANGUAGE. *Ética*. 2023. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 maio 2024.
- POLICARPO, Clayton. *O que a arte e a ética têm a dizer?* Encontro da Cátedra Oscar Sala. Instituto de Estudos Avançados da USP, out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ad8eudWrVK4>. Acesso em: 30 de out. 2023.
- ROOSE, Kevin. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. In: The Shift. Artificial Intelligence. *The New York Times*. Sept. 2, 2022. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>. Acesso em: 26 out. 2023.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida; ROCHA, Cleomar de Souza. La performatividad videográfica y la ocupación del espacio en línea: OUTROS Art Festival. V Congreso Internacional de Investigación en artes visuales ANIAV 2022. RE/DES_CONECTAR.
- SARZI-RIBEIRO, R. A; BRESSANIN, Marcelo. Inteligência artificial, arte e tecnologia: visualidades, audiovisualidade e sonoridades. In: ALBINO, João Pedro; VALENTE, Vânia. *Inteligência artificial e suas aplicações interdisciplinares*. Rio de Janeiro: E-Publicar, 2023. p. 157-177.
- SINDERS, Caroline. *Projects*. 2023. Disponível em: <https://carolinesinders.com/>. Acesso em: 24 out. 2023.

CURADORIA ALGORÍTMICA E MODULAÇÃO DO GOSTO¹

Diego Vicentin²

RESUMO

Qual é a importância dos sistemas algorítmicos de recomendação para o exercício das autonomias individual e coletiva na formulação do gosto e no consumo de bens culturais? Para responder a essa questão, o primeiro movimento do texto é o de questionar a própria noção de *autonomia*, entendida como processo de individuação que exclui tudo aquilo que excede o indivíduo dele mesmo, como uma ação exclusiva de si sobre si. Para isso, mobilizamos a proposta da *heteronomia sem servidão* e o conceito de *modulação*. Em seu segundo movimento, o texto descreve o modo de funcionamento de sistemas de recomendação, além de sua economia política, enfatizando assimetrias de poder entre usuários e grandes plataformas, como Netflix e Spotify. Por fim, em seu último movimento, o artigo apresenta sistemas alternativos de organização e acesso a bens culturais que confrontam a lógica das *big techs*; sistemas esses que recusam não só a utilização de dados comportamentais para perfilização e recomendação algorítmica, como também o modelo de acesso mediante pagamento de assinatura.

Palavras-chaves: Sistemas de recomendação. Inteligência Artificial. *Big techs*. Plataformas de *streaming*.

ABSTRACT

How do recommender systems impact the exercise of individual and collective autonomy in shaping taste preferences and consuming cultural goods? In addressing this query, we initially challenge the concept of autonomy, understood as an individuation process that excludes agencies that exceed the individual himself. To achieve this, we mobilize the

1 Este artigo é uma versão expandida e modificada da fala apresentada na mesa “Mediação cultural e autonomia: implicações sobre a regulação do gosto”, no âmbito do Seminário Internacional Inteligência Artificial em Processos Criativos, realizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo em novembro de 2023.

2 Cientista social, mestre e doutor em Sociologia. Professor da Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É membro-fundador da Rede de Pesquisa em Governança da Internet (REDE) e membro da rede Latino-Americana de Estudos sobre Vigilância, Tecnologia e Sociedade (LAVITS). As relações entre tecnologia e política constituem seus interesses de pesquisa nas últimas décadas. *E-mail*: diegovct@unicamp.br.

proposal of *heteronomy without servitude* as well as the concept of *modulation*. Secondly, this paper provides a brief overview of the functioning of algorithmic recommender systems and their political economy, highlighting the power imbalance between users and major platforms like Netflix and Spotify. Ultimately, alternative models of organizing and accessing cultural goods are introduced to challenge the paradigm of big techs. These alternatives reject the utilization of personal data for algorithmic recommendations and also resist the subscription-based access model.

Keywords: Recommender systems. Artificial Intelligence. Big techs. Streaming platforms.

INTRODUÇÃO

A esta altura, tornou-se inegável a afirmação de que nossa autonomia individual e coletiva está sendo abalada, no mínimo, por sistemas algorítmicos de recomendação, que, de maneira quase imperceptível, à primeira vista, são determinantes na formulação do gosto e no consumo de bens culturais. Sabemos que não apenas nosso gosto, mas nossos desejos, nossos corpos e nossa psique estão sendo decisivamente constituídos por processos informacionais que têm sistemas algorítmicos no centro de sua operação.³

As raízes desse processo estão fincadas naquilo que podemos chamar, com Laymert Garcia dos Santos, de “virada cibernética” (Santos, 2003). A virada cibernética é uma maneira de nomear o movimento realizado pela tecnociência contemporânea, que é o de transformar o mundo num “inesgotável banco de dados” com o objetivo de influenciar o processo de tomada de forma de existências humanas e não humanas; ou seja, essa virada cibernética visa interferir no processo de tomada de forma das “mais variadas manifestações da matéria e do espírito” – inclusive do gosto, da fruição estética, do julgamento estético. A virada cibernética abre, para a tecnociência, a possibilidade de intervenção instrumental num plano que é informacional, que antecipa as possibilidades de futuro, determinando o campo do possível. É nesse plano, informacional, que o capitalismo quer intervir para continuar seus processos de expansão e extração de valor.

3 Atualmente, já é bastante extensa a bibliografia que trata das implicações socio-políticas, econômicas e psíquicas da utilização de sistemas algorítmicos (ou de inteligência artificial (IA)) nos mais diversos campos da atividade humana. Apenas para indicar alguns casos específicos que tratam de modulação do comportamento por meio de sistemas algorítmicos: Bruno, Bentes e Faltay, 2019; Cesarino, 2022; Couldry e Mejias, 2018; Gillespie, 2014; Rouvroy e Berns, 2015; Morozov, 2018; Srnicek, 2017; e Zuboff, 2019.

A modulação do gosto e do consumo de bens culturais ocorre, dentro desse contexto de extração de valor, por meio da tradução (da matéria e do espírito) em dados e da antecipação de processos informacionais (ou de tomada de forma). As principais responsáveis pelos processos de extração de valor no mundo contemporâneo são as grandes empresas do Vale do Silício, conhecidas como *big techs*. Trata-se de um processo de concentração de riqueza e de poder sem precedentes nas mãos de uma elite que quer colonizar desde o espaço sideral até os lugares mais profundos de nossa psique.

Cabe ao pensamento crítico, então, ao menos fazer a denúncia de que os sistemas informacionais controlados por essa indústria extraem valor de nossas ações (ou, na verdade, dos registros de nossas ações) e de que tais sistemas operam sobre nossa percepção de mundo; fazendo isso de maneira enviesada, racista, misógina e a partir de assimetrias de poder que nos colocam (a nós, usuários) em ampla desvantagem – uma vez que temos apenas uma vaga noção de como funcionam esses sistemas algorítmicos, protegidos por segredo industrial e propriedade intelectual (O'Neil, 2016; Pasquale, 2015). Nesse sentido é que se faz necessária a regulação estatal sobre as plataformas institucionais que alimentam sistemas algorítmicos. Seria uma forma de, pelo menos, fazer com que tais plataformas fossem mais transparentes e assumissem responsabilidades pelos efeitos negativos de sua operação.

A partir desse quadro geral, podemos novamente supor que temos pouca ou nenhuma autonomia sobre a constituição de nosso próprio gosto ou sobre nossa capacidade de julgamento e apreciação estética. Nossos desejos e ações estão sendo algoritmicamente modulados no exato momento em que tomam forma, em que se concretizam; no momento em que se decide assistir ou não a um filme, escutar uma música ou um *podcast*, no momento em que clicamos em “curtir” ou fazemos uma postagem.

HETERONOMIA SEM SERVIDÃO

Mas o que significa a falta de autonomia? Seria uma espécie de perda de autenticidade do gosto? Nós sabemos que o gosto é algo que se formula no encontro entre inclinações pessoais, educação formal, contexto sociocultural e eventos do acaso. A autonomia é sempre relativa e talvez a questão seja pensar menos nos termos de autonomia, e mais nos termos de uma *heteronomia sem servidão* (Safatle, 2019), sabendo que nossa própria constituição (individual e coletiva) é produto de uma série complexa de relações que nos ultrapassa e nos atravessa, e que não podem ser determinadas antecipadamente, já que isso negaria completamente a possibilidade de futuro, de devir.

A heteronomia sem servidão é uma coisa impensável. Afinal, heteronomia significa a determinação de um sujeito, de um indivíduo, por um plano de realidade que não coincide com ele mesmo, que lhe é externo, diferente, *alien*. Suponhamos, agora, a necessidade da existência de uma relação de servidão dentro desse contexto de heteronomia que foi descrito. A provocação colocada pela *heteronomia sem servidão* é a de que podemos reconhecer que nossa individuação psíquica e coletiva é decisivamente influenciada por fatores que são externos a nós mesmos, que nos atravessam, ao mesmo tempo em que agimos com liberdade.

Isso ajuda a pensar a relação com os algoritmos e os sistemas de inteligência artificial (IA) fora da oposição dual do tipo sujeito-objeto. Trata-se de um processo de determinação recíproca entre humanos e objetos técnicos. O gosto e a fruição estética não são completamente determinados pelos algoritmos, o que não quer dizer que não estamos implicados em relações de servidão quando consumimos bens culturais das grandes plataformas. Talvez, a primeira pergunta a ser colocada seja: a serviço de quem nosso gosto se individua? Sem sombra de dúvida, hoje, nosso gosto e consumo de bens culturais são moldados majoritariamente em favor da extração de valor capitalista, moldes esses capturados pelas grandes plataformas das *big techs*, mas também por *startups* e toda a indústria das tecnologias de informação e comunicação. Mas como isso ocorre? Como resistir a esse processo exercendo alguma forma de liberdade?

O artigo pretende abrir caminhos para enfrentar as duas últimas questões utilizando o conceito de *modulação* como fio condutor, justamente porque ele escapa à oposição sujeito-objeto. O conceito de modulação desempenha um papel importante numa maneira de conceber um mundo no qual seria possível tomar as formas de existência sempre como inacabadas, como em processo de transformação e de devir. Tanto a captura quanto a resistência à servidão podem ocorrer por meio de processos de modulação.

MODULAÇÃO COMO CONTROLE E RESISTÊNCIA

A modulação é um conceito que vem sendo utilizado de maneira ampla e intuitiva, sem que saibamos exatamente do que se trata, quais são suas complexidades, tensões e contradições. O termo se tornou famoso ao descrever e marcar as diferenças entre disciplina e controle, no célebre ensaio de Gilles Deleuze, “Post Scriptum sobre as sociedades de controle” (1992). As raízes do conceito deleuziano de modulação, por sua vez, estão no pensamento de Gilbert Simondon (2020a; 2020b), contemporâneo de Deleuze.

De maneira simplificada, a modulação se define por contraposição ao molde. O molde é uma forma predeterminada que conforma a matéria inerte, que lhe dá existência como objeto. O exemplo clássico utilizado por Simondon é a fabricação de tijolos (2020b). A modulação não opera a partir da relação de oposição forma-matéria (sujeito-objeto), mas trabalha no âmbito da informação, na incidência em planos de realidade que se estabelecem por meio de fluxos, de ondas, da propagação de energia. O triodo é outro exemplo clássico dado por Simondon (2020a); o triodo é uma válvula eletrônica, na qual há um fluxo de energia entre catodo e ânodo, e esse fluxo é regulado por uma grade que faz incidir um fluxo sobre o outro, regulando a passagem de energia entre catodo e ânodo. Ou seja, a modulação é uma realidade incidente que regula fluxos, que aumenta ou diminui diferenças de potencial entre ao menos dois pólos numa relação.

Assim, de maneira paradoxal, a modulação pode ser entendida tanto como uma condição de resistência a uma determinada realidade, quanto como meio de regulação dessa realidade. Além disso, a modulação é um meio de produção de tensão e de controle (HUI, 2015; Silveira, 2018; Salviano; Vicentin, 2022). O molde opera numa relação de descontinuidade em relação à matéria, enquanto a modulação opera numa relação de continuidade que é ondulatória, tal como em emissões radiofônicas. A radiação emitida por uma antena é modulada em termos de frequência ou de amplitude de maneira contínua, de tal modo que o sinal que é transportado pela onda se insere nela (na onda) como uma perturbação, uma diferença significativa correspondente a uma dada comunicação (a famosa relação sinal-ruído). A modulação é contínua e diz respeito a graus de resolução que são sempre temporários e que estão ligados aos modos de operação de sistemas que incluem processos de modulação. Mas como funciona a modulação do gosto? Como o conceito de modulação nos ajuda a pensar a regulação do gosto e do consumo de bens culturais?

SISTEMAS ALGORÍTMICOS DE RECOMENDAÇÃO

De maneira geral, sistemas de IA (dentre os quais estão incluídos os sistemas algorítmicos de recomendação) têm como fundamento duas operações-base: classificação e predição. Trata-se não apenas de reconhecer, mas de reproduzir e criar padrões por meio de operações matemáticas, estatísticas, probabilísticas. Os sistemas de IA, nesse sentido, podem ser entendidos como instrumentos de conhecimento (Pasquinelli; Joler, 2021), porque nos permitem acessar planos de realidade que são expressos por meio de grandes conjuntos de dados.

Uma das técnicas computacionais utilizadas amplamente por plataformas de *streaming* de filmes e de música é chamada de *collaborative filtering* (filtragem colaborativa). Basicamente essa métrica verifica quais são as músicas/filmes/*podcasts* que são executados frequentemente em conjunto pelos usuários. Esses sistemas supõem, então, que, se um determinado usuário ouviu a música “A”, ele tem alta probabilidade de ouvir também a música “B” quando “A” e “B” são reiteradamente ouvidas em conjunto por outros usuários. Em termos espaciais, é preciso imaginar um espaço multidimensional em que as várias músicas ou os vários filmes no catálogo das plataformas, como Spotify e Netflix, estão distribuídos de acordo com a frequência em que são executados em sequência ou com alguma proximidade. Portanto, a relação de vizinhança nesse espaço significa que determinadas músicas ou certos filmes e séries são executados em conjunto com frequência (*clustering*). Então, as músicas, os filmes ou as séries daquele conjunto podem ser recomendados para certos perfis de usuários que mais regularmente ouvem essas músicas ou assistem a esses filmes e séries. A lógica é relativamente simples e conhecida pela maioria de nós, uma vez que ela é enunciada pelas plataformas com frequência.

A *filtragem colaborativa* se associa a outros processos que compõem os sistemas de recomendação. No Spotify, por exemplo, *sistemas de processamento de linguagem natural* (ou seja, sistemas da família do ChatGPT) são utilizados para relacionar conteúdo textual extraído da *internet* (redes sociais, *sites* e *blogs*) com as faixas de áudio que fazem parte do catálogo da plataforma (seja *podcast*, seja música). Assim, cada faixa de áudio da plataforma é relacionada com uma série de palavras-chaves, que vão servir para localizar a faixa dentro de microgêneros – os quais, por sua vez, servirão de base para a recomendação perfilizada (Arielli, 2018; Frey, 2019).

Além da filtragem colaborativa e do sistema de processamento de linguagem natural, há a análise de conteúdo dos arquivos de mídia. No caso de arquivos de música, é possível fazer a classificação de atributos sonoros, por exemplo, a partir de critérios como a “danceabilidade” da música (quão dançante a música é). No caso de arquivos de filmes, a Netflix é conhecida por ter criado uma nova forma de definição de gêneros cinematográficos que se divide em dezenas de milhares de gêneros (chamados *altgenres*). Para isso, esse serviço de *streaming* reuniu dados que classificam os filmes de acordo com um vocabulário de mais de 200 palavras-chaves (ou rótulos). Esses rótulos são atribuídos por trabalhadores humanos empregados pela plataforma que assistem ao conteúdo e realizam tal rotulagem (van Es, 2023). Os trabalhadores são definidos pela plataforma como *experts* (peritos), mas não há muita informação disponível sobre como esse trabalho ocorre e podemos desconfiar que se trata de um trabalho precarizado, levando em conta a proporcionalidade entre volume de tarefas e

custo pago pela execução delas. Alguns exemplos de microgêneros criados a partir desse sistema de classificação são: “Filmes sangrentos de horror-B dos anos 1980”; “filmes ‘noir’ aclamados pela crítica em língua francesa”; “filmes cerebrais do tipo *fight-the-system* visualmente impactantes” (Arielli, 2018; Gaw, 2022; Pajkovic, 2022).

Os gêneros alternativos da Netflix apresentam certa estrutura básica; ela combina algumas variáveis e rótulos que dizem respeito à região de origem do filme, ao gênero em termos clássicos (aventura, terror, *sci-fi*), se é baseado em... (romance, caso da vida real, evento esportivo); ao tema do qual trata; à ambientação (no tempo, no espaço); à faixa etária para a qual se destina; década em que foi produzido; e assim por diante. Uma questão interessante de se fazer é sobre como esses gêneros alternativos podem influenciar nosso pensamento e apreciação em relação ao cinema, ou ainda: como essas categorias estão sendo apropriadas fora do algoritmo da Netflix. É possível que passemos a utilizar tais categorias para descrever nossas inclinações, ou para tentar escapar da ação do algoritmo e ver além daquilo que ele supõe que queremos ver.

Uma crítica frequente é a de que a perfilização nos coloca em bolhas e não oferece diversidade de conteúdo após nosso perfil ser definido pelas plataformas (efeito da filtragem colaborativa). Para fugir da bolha, grupos de usuários se apropriaram da tipologia criada pela Netflix, numa tentativa de contornar o algoritmo e acessar uma versão mais completa do acervo. Há uma tabela de códigos de gêneros e subgêneros que circula nas redes sociais e está disponível em vários *sites*; a partir dela, é possível acessar “diretamente” o acervo da Netflix navegando por gênero e subgênero (nesse sentido, em tese, um usuário poderia verificar quais são os títulos de um subgênero que não lhe é recomendado pela plataforma).⁴

Podemos descrever isso como uma forma de apropriação da modulação algorítmica e de resistência a ela? Ora, qualquer interação na plataforma, ou com ela, de algum modo gera valor para a própria plataforma; certamente, as formas “desviantes” de acesso são utilizadas, então, por essas ferramentas, para aprimorar seu sistema de recomendação. Trata-se de um processo de constituição mútua, mas que coloca os usuários numa relação de servidão, uma vez que, de maneira geral, a intenção da plataforma é manter o usuário, durante o máximo de tempo possível, conectado e engajado, consumindo o conteúdo e pagando a assinatura. Os próprios engenheiros de *software* admitem isso implicitamente quando dizem que o objetivo é “fisgar” os usuários de tal

4 Um dos muitos *sites* que disponibilizam os códigos numéricos correspondentes aos gêneros e subgêneros da Netflix é: <https://www.netflix-codes.com/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

modo que eles aumentem o engajamento das empresas. Nesse sentido, é bastante reveladora a etnografia de Nick Seaver (2019) entre desenvolvedores de algoritmos de recomendação de música na Califórnia, EUA.

Uma das estratégias para capturar nossa atenção e nos fazer ver um filme está ligada à personalização das imagens no “cartaz”; essa personalização é feita a partir da realização de testes que verificam quais imagens resultam em maior interesse, de acordo com os diferentes perfis de usuários. Há o caso da imagem de um filme com dois personagens negros no cartaz, recomendado para um/a usuário/a de pele preta (Gaw, 2022). O problema é que ambos os personagens negros desempenham papéis secundários na trama do filme e não aparecem por muito tempo. Isso coloca claramente que, apesar de a Netflix indicar que seus algoritmos operam a partir de análise de dados “pós-demográficos” (os dados são comportamentais), as questões sociodemográficas retornam ao modelo por outras vias, reproduzindo preconceitos e estabelecendo vieses de raça, gênero e orientação sexual.⁵

Em seu discurso, a Netflix indica preferência pelas manifestações implícitas do gosto em relação às explícitas. As manifestações explícitas (quando um usuário conscientemente dá informações sobre suas preferências ao configurar seu perfil na plataforma) são performativas e envolvem um pensamento sobre si, ou sobre um ideal de si. Mas o ideal de si não corresponde aquilo que uma pessoa vê, de fato, com mais intensidade e frequência. Assim, os dados privilegiados (aqueles que evidenciam tomada de decisão) são dados de navegação no sistema – como os termos de busca, o tempo de visualização, o padrão de rolagem, a frequência de visualizações e assim por diante. A verdade é que não temos dados completos sobre quais são as variáveis utilizadas pelos algoritmos de recomendação. Dessa maneira, a plataforma é capaz de produzir um conhecimento sobre os usuários que não é acessível a eles, justamente porque os usuários não têm acesso aos dados e sequer sabem quais são as variáveis consideradas. Esse é um dos fundamentos da imensa assimetria de poder entre a plataforma e os usuários.

A assimetria recoloca a questão da servidão. Da servidão do nosso gosto, da nossa capacidade de apreciação estética, bloqueando possíveis aberturas para o novo. Pela Netflix, nossa fruição estética e nosso gosto são modulados de tal modo a tentar garantir fidelidade à plataforma. De

5 A ênfase discursiva da Netflix em relação aos dados pós-demográficos pode ser visualizada em uma apresentação de Sudeep Das, um dos engenheiros seniores de pesquisa da empresa. A apresentação está disponível em: <https://research.netflix.com/publication/Personalization%20at%20Netflix%20Making%20Stories%20Travel>. Acesso em: 14 jan. 2024.

tal modo a tentar manter o pagamento de assinatura. Como podemos resistir a isso e à decorrente captura de nosso tempo, atenção e afetos? Em primeiro lugar, aprendendo sobre como funcionam essas plataformas, em termos operacionais e de sua economia política, daí a escolha deste artigo de tratar brevemente sobre algumas das técnicas computacionais utilizadas por sistemas de recomendação (como *collaborative filtering* e processamento de linguagem natural). Isso tem um papel de letramento que é cada vez mais importante para que possamos inventar relações não alienadas com a tecnologia, para fazê-las funcionar para nós mesmos, num ato de liberdade que reconhece que muito de si é formado pelo que lhe é exterior.

O letramento contribui para outra ação que é desejada caso queiramos evitar a servidão: a fragmentação e a multiplicação de sistemas de recomendação e modos de experimentar esteticamente. Os algoritmos não precisam estar a serviço da economia da atenção e de interesses comerciais. As plataformas e sistemas de recomendação podem estar vinculados a propostas políticas e estéticas que sejam claras aos usuários e colaboradores, como é o caso do LIBREFLIX.

LIBREFLIX E A QUESTÃO DA DIVERSIDADE

LIBREFLIX⁶ é uma plataforma de streaming baseada nos princípios do Software Livre e da Cultura Digital (Tarin; Belisário, 2012; Paciornik, 2021). O código da plataforma é aberto e está disponível para que qualquer pessoa possa vê-lo, modificá-lo e com ele contribuir. Sua criação se deve à iniciativa de Guilmour Rossi, que em 2017 iniciou o projeto enquanto estudante da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), junto a um docente da casa e a outros ativistas de *software* livre (Soares, 2022). O acervo reúne obras livres de cobrança de direitos autorais que são selecionadas pela equipe de mantenedores da plataforma, seja buscando ativamente, seja analisando material enviado pelos próprios produtores de conteúdo. Em sua maioria, as obras do acervo assumem posições políticas claras, de viés progressista e a partir das perspectivas de movimentos sociais de esquerda. Há ficções e documentários de curta e longa-metragem que tratam dos movimentos de estudantes secundaristas (*Acabou a paz, Isto aqui vai virar o Chile!* Carlos Pronzato, Brasil, 2015), de entregadores de aplicativo (*Pandelivery*, António Matos e Guimel Salgado, Brasil, 2020) e de cooperativas de catadores (*Catadores na pandemia*, Kellynson W. Mattos, Brasil, 2021), apenas para mencionar três. Há também filmes

⁶ Ver: <https://libreflix.org/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

clássicos, como *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemanha, 1927), e conteúdo infantil, como os episódios da série *Castelo Rá-Tim-Bum* (Flávio de Souza e Cao Hamburger, Brasil, 1994-1997).

Além do campo de procura por palavra-chave, o acesso ao acervo se organiza a partir de dois menus iniciais. No primeiro, os filmes são divididos em grandes categorias: “docs”, “ficção”, “curtas”, “séries”, “clássicos”, “nacionais” e “kids”. No segundo, o acervo se divide por temas como: “Sci-Fi”, “Feminismo”, “Veganismo”, “Animação” e “Comédia”. Rolando a tela para baixo, os títulos são exibidos e organizados em categorias como “Para ver hoje”, “Em alta” e “Recém-chegados”, seguindo uma organização da interface parecida com o que vemos nas grandes plataformas de *streaming* de vídeo. No entanto, uma diferença importante é a de que, no LIBREFLIX, a curadoria leva em conta dados de preferência dos usuários apenas para indicar os filmes que estão “em alta”, ou seja, que apresentam uma tendência de aumento na frequência de visualizações. Não há captura de dados pessoais para fins de perfilização. Não é preciso criar conta e fazer *login* para assistir a um filme na plataforma. Alguns dados básicos de navegação, que são importantes para a organização e manutenção do *site*, como o número de acessos, o tamanho da tela do dispositivo do usuário e seu país de origem, são capturados via Google Analytics. A política de privacidade da plataforma lamenta que seja essa a ferramenta utilizada e convida possíveis interessados a colaborar para o desenvolvimento e utilização de ferramentas alternativas.⁷ O mesmo ocorre em relação à hospedagem da plataforma, que é feita por servidores localizados nos EUA, algo que se justifica apenas pelo menor custo financeiro. Por fim, não é necessário nenhum tipo de pagamento para assistir ao conteúdo, e não há nenhuma forma de monetização e venda de dados dos usuários pela LIBREFLIX. Os custos operacionais do *site* são cobertos por meio de trabalho voluntário e de doações realizadas também voluntariamente em plataformas de financiamento coletivo.⁸

Ainda em relação ao acervo, há de se destacar a presença de documentários que tratam justamente de temas vinculados ao papel das tecnologias digitais no mundo contemporâneo. Nesse sentido, a produção nacional tem lugar com um documentário (*Freenet?*, Pedro Ekman, Brasil, 2016) e uma minissérie (*Xploit*, Fabrício Lima, Brasil, 2017), que tratam de questões relativas à vigilância e às formas de exercício de poder que ocorrem por

7 A política de privacidade da plataforma LIBREFLIX está disponível em: <https://libreflix.org/privacy>. Acesso em: 14 jan. 2024.

8 A LIBREFLIX mantém uma página de seu *site* com informações sobre campanhas de contribuição e agradecimento aos colaboradores: <https://libreflix.org/agradecimentos>. Acesso em: 14 jan. 2024.

meio da *internet* e da comunicação eletrônica. As duas obras partem da perspectiva de coletivos que compõem a cultura digital no Brasil. Ambas as produções se posicionam a favor da liberdade de ação política, da abertura e do compartilhamento de conhecimento; além disso, tomam posição contra as desigualdades digitais que se colocam entre cidadãos-usuários e os grandes conglomerados que detêm propriedade física e intelectual sobre as redes de informação e comunicação.

O LIBREFLIX é um exemplo bastante interessante da concretização da cultura do compartilhamento e de uma economia da abundância, e felizmente está longe de ser o único. Podemos mencionar também o LGBTFLIX, que é uma plataforma que reúne filmes que tenham sido dirigidos e/ou produzidos por pessoas LGBTQIAPN+, ou produções cujo foco sejam temáticas pertencentes a essa comunidade. Tal como no LIBREFLIX, não há necessidade de registro ou pagamento para acessar o serviço e ver qualquer filme do acervo.⁹ Do mesmo modo, mas com acervo especializado em documentários de curta-metragem da América Latina, podemos mencionar ainda o CurtaDoc, que nasceu de um projeto para a SescTV em 2009¹⁰.

O modelo livre de pagamento não é o único que as plataformas podem assumir para fugir da curadoria algorítmica das *big techs*. Mesmo dentro de uma perspectiva comercial, que requer cadastro e pagamento de assinatura, a empresa MUBI assumiu, de maneira bastante vocal, um discurso antiperfilização algorítmica, afirmando a importância da curadoria humana e ressaltando o papel dos estudiosos e críticos de cinema para a descoberta de novas obras pelo público. Claramente trata-se de uma fatia de mercado restrita, um nicho, especialmente se comparado com o cinema tipo *blockbuster* da Netflix, Amazon, HBO, Star+ e outras plataformas vinculadas aos grandes estúdios. Mesmo assim, a MUBI conheceu uma expansão expressiva ao longo dos últimos anos e atualmente é um ator importante no circuito internacional de cinema-arte, assumindo uma função não só de coprodutora e de distribuidora de filmes, como também de organizadora de festivais e apoiadora de escolas de cinema (Frey, 2021). No mesmo modelo, mas com alcance menor, podemos mencionar a plataforma britânica BFI Player¹¹ e, no Brasil, o projeto PortaCurtas¹², que serve de plataforma de *streaming* e de repositório da produção nacional de filmes de curta-metragem.

Fomentar a multiplicidade de meios de acesso aos objetos ou bens culturais é uma maneira de fazer frente às grandes plataformas e escapar

9 Ver: <https://flix.votelgbt.org/sobre>. Acesso em: 14 jan. 2024.

10 Ver: <https://curtadoc.tv/sobre/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

11 Ver: <https://www.bfi.org.uk/bfi-player>. Acesso em: 14 jan. 2024.

12 Ver: <https://www.portacurtas.org.br/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

das relações de modulação servil do gosto e da fruição estética. Isso não quer dizer que os meios alternativos de acesso estejam livres de qualquer contradição e não estejam sujeitos no mínimo aos efeitos da expropriação capitalista e à modulação do gosto imposta pelas *big techs*. Quer dizer, no entanto, que podemos conceber e colocar em prática sistemas de recomendação para a promoção da cultura em suas mais variadas manifestações, que privilegiem produções independentes com posição política clara. Projetos desviantes e minoritários, como LIBREFLIX, não precisam sonhar atingir a mesma escala da Netflix e rivalizar com ela em termos de “fatia de mercado”. A escalabilidade é um dos pilares do pensamento branco e universalizante que orienta o desenvolvimento tecnológico tecnosolucionista de *startups* e *big techs*, impondo a necessidade de lidar com volume crescente de usuários, de tráfego de dados, de volume de armazenamento e de obras no acervo (Kanashiro, 2023).

A posição desviante, que rejeita o projeto da escalabilidade e/ou não a coloca como prioridade, é uma das diferenças significativas que podem produzir a desejada diversidade, tanto em termos de desenvolvimento técnico quanto de formulação do gosto e do consumo de bens culturais. Podemos conceber e concretizar plataformas digitais de promoção da cultura que façam associações aberrantes, agrupando antes pelo disparate que pela semelhança, e que não se submetam aos princípios de um novo-velho projeto universalizante, branco, masculino e colonial de extração de valor colocado em prática por *big techs* e *startups*.

REFERÊNCIAS

- ACABOU a paz, Isto aqui vai virar o Chile! Direção: Carlos Pronzato. Produção: Carlos Pronzato. Brasil, 2015. 1 vídeo (60 min). Disponível em: <https://libreflix.org/i/acabou-a-paz>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- ARIELLI, Emanuele. Taste and the algorithm. *Studi di estetica*, v. 12, n. 3, p. 77-97, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.7413/18258646062>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- BRUNO, Fernanda; BENTES, Anna C.; FALTAY, Paulo. Economia psíquica dos algoritmos e laboratório de plataforma: mercado, ciência e modulação do comportamento. *Revista FAMECOS – Mídia, Cultura e Tecnologia*, [s. l.], v. 26, n. 3, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=fd5e9320-46e6-3897-a476-c2eab6e5c545>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- CASTELO Rá-Tim-Bum. Produção: Flávio de Souza e Cao Hamburger. Brasil, 1994-1997. Série em 91 vídeos. Disponível em: <https://libreflix.org/i/castelo-ratimum>. Acesso em: 16 jan. 2024.

- CATADORES na pandemia. Direção: Kellynson W. Mattos. Brasil, 2021. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://libreflix.org/i/catadores-na-pandemia>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- CESARINO, Leticia. *O mundo do avesso: verdade e política na era digital*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. Data Colonialism: Rethinking Big Data's Relation to the Contemporary Subject. *Television & New Media*, v. 20, n. 4, p. 336-349, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1527476418796632>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FREENET? Direção: Pedro Ekman. Brasil, 2016. 1 vídeo (96 min). Disponível em: <https://libreflix.org/i/freenet>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- FREY, Mattias. The Internet Suggests: Film, Recommender Systems, and Cultural Mediation. *Journal of Cinema and Media Studies*, v. 59, n.1, p. 163-169, 2019.
- FREY, Mattias. MUBI and the Curation Model of Video on Demand. Palgrave Macmillan, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-80076-5>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- GAW, Fatima. Algorithmic logics and the construction of cultural taste of the Netflix Recommender System. *Media, Culture & Society*, v. 44, n. 4, p. 706-725. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/01634437211053767>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- GILLESPIE, Tarleton. The relevance of algorithms. In: GILLESPIE, Tarleton; BOCZKOWSKI, Pablo J.; FOOT, Kirsten A. *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge: MIT Press, 2014.
- HUI, Yuk. Modulation after control. *New Formations*, v. 84-85, p. 74-91, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/597734> Acesso em: 16 jan. 2024.
- PODCAST Radio Terrana. Edtechs: Educação e inteligência artificial. Entrevistados: Marta Mourão Kanashiro e Henrique Zoqui Martins Parra. Entrevistadora: Yasmin da Costa Barreiros. Disponível: <https://open.spotify.com/episode/2105WuUeNyMKn0TAii8woI>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927. 1 vídeo (118 min). Disponível em: <https://libreflix.org/i/metropolis>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- MOROZOV, Evgeny. *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu, 2018.
- O'NEIL, Cathy. *Weapons of Math Destruction: how big data increases inequality and threatens democracy*. New York: Broadway Books, 2016.
- PACIORNIK, Guilherme F. *Movimentos sociais e tecnologias digitais: cultura digital brasileira, software livre e tecnopolítica*. 2021. 656 p. Tese (Doutorado em Sociologia) –Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

- PAJKOVIC, N. Algorithms and taste-making: Exposing the Netflix Recommender System's operational logics. *Convergence*, v. 28, n.1, p. 214-235, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/13548565211014464>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- PANDELIVERY: quantas vidas vale o frete grátis? Direção: António Matos e Guimel Salgado. Brasil, 2020. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://libreflix.org/i/pandelivery>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- PASQUALE, F. The black box society: the secret algorithms that control money and information. Cambridge, United States: Harvard University Press, 2015.
- PASQUINELLI, Matteo; JOLER, Vladan. The Nooscope manifested: artificial intelligence as an instrument of knowledge extractivism. *AI & SOCIETY*, v. 36, n. 4, p. 1.263-1.280, 2021.
- ROUVROY, Antoinette; BERNS, Thomas. Governamentalidade algorítmica e perspectivas de emancipação: o dispar como condição de individuação pela relação? *Revista ECO-Pós*, v. 18, n. 2, p. 36-56, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão. *Discurso*, v. 49, n. 2, p. 21-41, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.165473>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- SALVIANO, Maria C.; VICENTIN, Diego J. Modulação além do controle: considerações sobre a amplificação nos processos informacionais. *Liinc em Revista*, v. 18, n. 2, p. 6.034, 2022. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/6034>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- SANTOS, Laymert G. A informação após a virada cibernética. In: SANTOS, Laymert G.; KUCINSKI, Bernardo; KHEL, Maria Rita; PINHEIRO, Walter (org.). *Revolução tecnológica, Internet e socialismo*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 9-34.
- SEAVER, Nick. Captivating algorithms: Recommender systems as traps. *Journal of Material Culture*, v. 24, n. 4, p. 421-436, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1359183518820366>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- SILVEIRA, Sérgio A. A noção de modulação e os sistemas algorítmicos. In: SOUZA, Joyce; AVELINO, Rodolfo; SILVEIRA, Sérgio Amadeu (orgs.). *A sociedade de controle: manipulação e modulação nas redes digitais*. São Paulo, SP: Hedra, 2018. p. 31-46.
- SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo, SP: Editora 34, 2020a.
- SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2020b.
- SRNICEK, Nick. *Plataform capitalism*. Cambridge, United States: Polity Press, 2017.

- SOARES, Jameson. Libreflix: a cultura colaborativa do audiovisual numa plataforma de *streaming*. *Extensão em Debate*, n. 09, v. 11, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/14543>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano. *Copyright: pirataria & cultura livre*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2012. Disponível em: <https://midiatatica.desarquivo.org/2010-2013/copyright/>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- VAN Es, Karin. Netflix & Big Data: The Strategic Ambivalence of an Entertainment Company. *Television & New Media*, v. 24, n. 6, p. 656-672, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/15274764221125745>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- XPLOIT, Internet sob ataque. Direção: Fabrício Lima. Brasil, 2017. Minissérie em 6 vídeos. Disponível em: <https://libreflix.org/i/xploit-internet-sob-ataque>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- ZUBOFF, Shoshana. *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*. New York: Public Affairs, 2019.

REPENSANDO A CRIATIVIDADE: INDÚSTRIAS CRIATIVAS, IA E CRIATIVIDADE COTIDIANA¹

Hye-Kyung Lee²

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre como a criatividade é desumanizada (e reumanizada) e como seus aspectos de trabalho são prejudicados (e destacados) nos três desenvolvimentos recentes em nossa compreensão das artes, da cultura e da criatividade: as indústrias criativas; a criatividade da inteligência artificial (IA); e a criatividade cotidiana. O discurso das indústrias criativas instrumentaliza e desumaniza a criatividade ao ocultar perspectivas de trabalho e tratar a criatividade como capital humano e um gerador de propriedade intelectual. Enquanto isso, contemplar a criatividade da IA nos ajuda a ir além do paradigma econômico e considerar traços-chave da criatividade humana e do processo de criação, alguns dos quais são emulados com sucesso pela IA. No entanto, também observamos como a IA dissocia a criatividade da agência humana e como seu efeito de redução de custos pode desafiar os criadores humanos em muitos setores. Por fim, a ideia de criatividade cotidiana efetivamente reumaniza e democratiza a criatividade; no entanto, ela não apenas carece de perspectivas de trabalho, mas também as prejudica.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Criatividade da IA. Trabalho criativo. Indústrias criativas. Política cultural.

ABSTRACT

This commentary reflects on how creativity is dehumanised (and rehumanised) and how its labour aspects are hindered (and highlighted) in the three recent developments in our understanding of arts, culture and creativity: the creative industries; AI creativity; and creativity in everyday life. The creative industries discourse instrumentalises and dehumanises

-
- 1 Este artigo foi publicado em *Media, Culture & Society*, v. 44, Edição 3 (2022). Tradução: Smart Traduções Técnicas.
 - 2 Professora de Política Cultural no Department of Culture, Media and Creative Industries do King's College London, no Reino Unido. É autora de *Cultural Policies in East Asia* (2014), *Cultural Policy in South Korea: Making a New Patron State* (Routledge, 2019), *Asian Cultural Flow* (Springer, 2018) e *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia* (2019). É corredatora da *Cultural Trends*. E-mail: hk.lee@kcl.ac.uk

creativity by hiding labour perspectives and treating creativity as human capital and a generator of IP. Meanwhile, contemplating AI creativity helps us to look beyond the economic paradigm and consider key traits of human creativity and the creation process, some aspects of which are successfully emulated by AI. Yet, we also observe how AI dissociates creativity from human agency and how its cost-cutting effect can challenge human creators in many sectors. Finally, the idea of everyday creativity effectively rehumanises and democratises creativity; however, it not only lacks labour perspectives but also hinders them.

Keywords: AI. AI creativity. Creative industries. Creative labour. Creativity. Cultural policy. Everyday creativity.

REPENSANDO A CRIATIVIDADE: INDÚSTRIAS CRIATIVAS, IA E CRIATIVIDADE COTIDIANA

Nos últimos 20 anos, nossa compreensão da criatividade foi fortemente afetada pelo discurso globalmente poderoso das “indústrias criativas”. Tal discurso tem sido sustentado, sem hesitação, por excessivas aspirações econômicas, apesar de ele ser passível de várias críticas. No entanto, a representação otimista da economia impulsionada pela criatividade, feita por esse discurso, foi desmascarada na crise da Covid-19, com muitos setores culturais tendo sido severamente afetados. Mesmo antes da pandemia, havia um descontentamento crescente em relação às condições reais de trabalho no setor cultural. Considerando que nós testemunhamos crescentes apelos por uma nova política cultural, os dias atuais representam um momento sóbrio, durante o qual deveríamos repensar a criatividade para além do estreito quadro econômico. Eu sugiro que façamos isso não apenas examinando criticamente o que a criatividade significou no discurso das indústrias criativas, mas também a repensando no contexto dos dois outros importantes desenvolvimentos recentes em nossa compreensão da cultura e das artes – ou seja, a criatividade em inteligência artificial (IA) e a criatividade na vida cultural cotidiana.

Nas seções seguintes, explicarei como a criatividade é construída nessas três áreas de discussão e por que tais construções são especialmente importantes para os formuladores de políticas culturais, que estão sob pressão crescente para cuidar de artistas e profissionais culturais e melhorar suas condições de trabalho e remuneração. Meu ponto de partida é a observação de que o discurso das indústrias criativas desumanizou a criatividade ao vê-la como um tipo de capital e, assim, impede as perspectivas de trabalho que envolvem essa mesma criatividade. Ironicamente,

pensar sobre a criatividade da IA é uma maneira interessante de reumanizar a criatividade. Tal ironia ocorre porque esse esforço exige investigações sobre a natureza essencial da criatividade humana e o processo de criação de artistas humanos, enquanto a própria IA pode ameaçar os criadores humanos ao dissociar a criatividade da agência humana. Dessa forma, discutir as indústrias criativas e a criatividade da IA leva ao exame de questões em torno da natureza político-econômica da criatividade (trabalho *versus* capital) e da entidade na qual a criatividade está incorporada (humano/artistas *versus* processo mecânico/capital). Por fim, ao focar em qual criatividade (dos artistas *versus* de todos) importa, o discurso popular da criatividade na vida cultural cotidiana celebra uma criatividade não hierárquica e democrática. No entanto, um problema é que isso desencoraja as perspectivas de trabalho envolvendo a criatividade e torna quase impossível articular características específicas da criatividade mantidas por artistas e profissionais culturais. Ao pedir a reumanização da criatividade que foi abruptamente instrumentalizada pelo discurso das indústrias criativas, quero ressaltar que dar sentido à criatividade é uma tarefa complexa. Essa tarefa envolve explorar a economia política da produção cultural, compreender o crescente impacto das tecnologias na criatividade humana e refletir sobre o surgimento da democracia cultural e do relativismo.

O DISCURSO DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS: DESUMANIZANDO A CRIATIVIDADE

Desde o governo de Tony Blair no Reino Unido, que introduziu a ideia de “indústrias criativas” (indústrias que têm sua origem na criatividade, na habilidade e no talento individuais e o potencial de gerar de riquezas e criar empregos por meio da geração e exploração de propriedade intelectual), ela rapidamente se tornou um modelo ortodoxo para a elaboração de políticas culturais globalmente. Focando as artes, a mídia e as indústrias culturais, a ideia de “indústrias criativas” apresentou uma compreensão específica da criatividade e determinou a imaginação dos formuladores de políticas de uma economia pós-industrial. É interessante notar que o discurso das indústrias criativas abriu um espaço discursivo no qual o “trabalho”, que havia sido deslegitimado e marginalizado pelas políticas públicas neoliberais, *poderia* ter sido relegitimado (Autor removido). A afirmação, feita por esse discurso, sobre a centralidade da criatividade – que é inseparável do trabalho de artistas e produtores culturais – poderia ter servido, na nova economia, como uma poderosa defesa da relação entre trabalho e valor e, além disso, até mesmo como um apelo por uma maior participação do trabalho na renda nacional. Isso porque o discurso tinha

a possibilidade de destacar de forma persuasiva que a criatividade, como consequência do trabalho humano, determina não apenas valores estéticos e simbólicos, mas também valores econômicos. No entanto, o discurso estava preocupado com a produção econômica potencialmente ilimitada do setor cultural e não conseguiu despertar o interesse dos legisladores no tocante ao trabalho criativo (o insumo das indústrias) – mesmo com o crescente número de estudos sobre trabalho e emprego no setor cultural, especialmente em relação às questões de precariedade, baixos salários e condições de trabalho (p. ex., *Be Creative*, de Angela McRobbie).

Em termos gerais, os legisladores tendem a ver a criatividade, juntamente do conhecimento, da ideia e da habilidade, como “capital” – capital humano ou capital intelectual (Petty; Guthrie, 2000; Sweetland, 1996) –, que pode ser acumulado, está inserido no processo de produção e é facilmente transferível entre diferentes setores (McRobbie, 2016, capítulo 3; Dean; Kretschmer, 2003). Eles estão interessados em aumentar esses capitais por meio da educação e formação, o que tem sido um componente distinto da política de indústrias criativas do Reino Unido nos últimos vinte anos. (Autor removido). Nessa perspectiva, artistas e trabalhadores culturais, que são os detentores de ideias criativas, capacidade e habilidades, seriam “capitalistas”, cuja subsistência não precisaria preocupar o governo; não é surpreendente, assim, que os legisladores britânicos tenham mostrado pouco interesse em abordar a precariedade e os baixos rendimentos no trabalho cultural até o surgimento da pandemia de Covid-19. A suposição subjacente antes da pandemia era de que artistas e trabalhadores culturais, como capitalistas, deveriam se ajudar e ser responsáveis por lidar por eles próprios com incertezas e riscos individualizados. Nesse contexto, o discurso das indústrias criativas ajudou a produzir uma subjetividade autoconfiante e empreendedora entre os trabalhadores criativos e, portanto, tem servido como um dispositivo de uma suposta “reforma trabalhista” (McRobbie, 2016, p. 66), mas que, na realidade, impede o estabelecimento de perspectivas realmente trabalhistas.

A perspectiva que vê a criatividade como capital e a dissocia conceitualmente do trabalho humano é ainda mais reforçada pela ênfase do discurso na Propriedade Intelectual, como os direitos autorais. Tal discurso esconde a realidade de que a receita de *royalties* para a maioria dos artistas e produtores criativos é mínima. Por exemplo, metade dos músicos no Reino Unido não recebe receita de *royalties*, e 35% deles recebem uma receita anual de *royalties* de apenas 100 a mil euros, provenientes dos *streamings* de suas músicas (House of Commons, DCMS Committee, 2021, p. 27). O discurso atual das indústrias criativas não consegue explicar por que muitos artistas profissionais e produtores culturais, que são detentores de abundante capital humano, além de produtores de propriedade

intelectual, lutam tanto para ganhar uma quantia de renda que seja minimamente decente. Para empresas culturais, os direitos autorais em obras populares funcionam como se fossem capital, gerando renda por muitos anos e sendo investidos na produção de novas commodities culturais atrativas. Isso significa que os direitos autorais podem ser acumulados e transferíveis, com a possibilidade de funcionarem como um fator de produção junto aos fatores tradicionais, como capital, mão de obra e terra. É importante destacar que os direitos autorais subsistem em criatividade fixa (“expressão” fixa). O quadro dos direitos autorais considera a criatividade como algo estático que pode ser armazenado, acumulado e utilizado à vontade (Dean; Kretschmer, 2003). Logo, entender a criatividade através da lente dos direitos autorais dificilmente reconhece o valor de ideias criativas não fixas e do conhecimento tácito dos produtores culturais, cuja manutenção e desenvolvimento demandam tempo e trabalho não remunerado. Igualmente importante é que o quadro dos direitos autorais, que é neutro em relação à qualidade, diminui nossa expectativa de criatividade para “não copiar” e para demonstrar “um grau de trabalho (habilidades ou julgamento)”. Em resumo, dentro do atual discurso das indústrias criativas e a ênfase que ele dá na propriedade intelectual, a criatividade tem menos a ver com qualidade, excelência ou capacidade crítica do que com a popularidade no mercado. Aparentemente, esse baixo limite de criatividade se aplica facilmente às obras de arte geradas por IA.

O discurso das indústrias criativas pressupõe um crescimento econômico irrestrito impulsionado pela abundância da criatividade humana produtiva; no entanto, a realidade da economia cultural é mais complicada. A produção artística e cultural – canto, atuação, desenho, escrita etc. – tende a ser intensiva. A teoria da doença dos custos de Baumol e Bowen (1966) captura bem essa tendência no contexto do setor de artes cênicas ao vivo: o trabalho dos artistas não pode ser substituído por processos mecânicos; então, o setor sofre com um atraso de produtividade e com custos gerais crescentes. Mesmo assim, a falta de preocupação da referida teoria com o consumo ou com medições de produtividade pode ser questionada (Towse, 2019, p. 236-242). Por exemplo, Baumol e Bowen entenderam a produtividade como o valor da atuação ao vivo por hora-homem. Mas, se a produtividade for definida como receita por hora-homem, podemos dizer que ela pode aumentar quando um grande público é encontrado e alcançado. Não obstante, as descobertas desses autores destacam corretamente a insubstituibilidade do trabalho dos artistas por processos mecânicos, bem como as implicações disso para as organizações culturais. No caso de companhias de dança, teatro e ópera, cuja produtividade (como receita por hora-homem) é baixa, o Estado fornece subsídios, pois acredita que a sociedade atribui importância aos produtos dessas companhias. Enquanto isso,

as indústrias culturais que são intensivas em capital tendem a desfrutar de alta produtividade e podem ser notavelmente lucrativas se conseguirem atender a um público transnacional ou global.

No entanto, mesmo os setores mais produtivos (por exemplo, *streamings* de música e TV) também podem sofrer com a intensidade do trabalho do consumo cultural. Para que haja o consumo de produtos culturais e artísticos, é necessário que sejam criados significados pessoais e sociais para tais produtos – o que leva tempo e depende da capacidade emocional dos consumidores. Isso impõe uma limitação significativa sobre até que ponto pode ser traduzida, em valor econômico, a potencialmente abundante produtividade das indústrias culturais que se capitalizam por meio da reprodução digital e do *streaming on-line*. Em vez de crescimento infinito, essas indústrias estão em uma acirrada competição trans-setorial e global dentro do jogo de soma zero da economia de atenção atual (Webster, 2014).

Para resumir rapidamente: apesar de seu potencial para advogar pela importância do trabalho no setor cultural e na economia pós-industrial mais ampla, o discurso das indústrias criativas, em sua celebração isolada do poder econômico da criatividade, careceu de estruturas conceituais nas quais as perspectivas dos trabalhos que envolvem a criatividade humana pudessem ser articuladas. Isso desencorajou os formuladores de políticas a entenderem os problemas do trabalho criativo, especialmente os baixos salários e a precariedade. Além disso, esse discurso tem sido incapaz de explicar a existência de diferentes formas de lidar com a intensidade do trabalho na produção cultural, com a baixa produtividade de alguns segmentos do setor cultural e com as restrições impostas pela natureza distinta do consumo cultural.

IA: UM TESTE PARA A NATUREZA HUMANA DA CRIATIVIDADE

Com o rápido desenvolvimento de tecnologias avançadas e a ampla aplicação delas no decorrer do século XXI, tem havido uma atenção crescente ao uso da IA na produção, disseminação e consumo culturais (Anantarasirichai; Bull, 2021; European Parliament Think Tank, 2020; Jin, 2021; Kulesz, 2018). Em especial, o uso de IA na criação de conteúdo artístico e cultural original merece nossa atenção.

Margaret A. Boden, uma das pensadoras mais influentes sobre IA e criatividade, define a criatividade como novidade/surpresa e como algo que é, também, valioso (Boden, 2004; 2016). Aqui, a ideia de criatividade

é relativamente libertada da obsessão econômica do discurso das indústrias criativas, pois vai além dessa lógica, ligando-se também a diversos outros tipos de valores, desde estéticos e sociais, até científicos. Ao contrário do discurso das indústrias criativas, que vê a criatividade como *input*, Boden parece considerar a criatividade tanto como processo quanto como resultado (ver também: Mazzone; Elgammal, 2019). De acordo com Boden, novidade significa ser novo para os próprios criadores (criatividade psicológica) ou ser novo para a sociedade (criatividade histórica), o que equivale à *criatividade mini-c* ou à *criatividade big-c*, conceitos de Beghetto e Kaufman (2007)³. Tais criatividades ocorrem quando são feitas novas conexões entre ideias familiares (formas, gêneros, abordagens, expressões etc., na chamada criatividade combinatória); quando ideias existentes são exploradas mais a fundo (criatividade exploratória); ou quando ideias existentes são transformadas (criatividade transformacional).

Até agora, vimos exemplos de programas de IA que aparentemente são criativos no sentido das criatividades psicológica e histórica de Boden, produzindo novas obras de arte, que não existiam antes, por exemplo, nos campos da arte visual ou da composição musical (Anantrasirichai; Bull, 2021; European Parliament Think Tank, 2020). A IA até pode ser programada para produzir algo inesperado e surpreendente: seu programa pode ter regras para mudar as próprias regras, de modo a, possivelmente, gerar um efeito transformador, embora na realidade apenas algumas IAs tenham criado obras de arte que tivessem tal efeito. Dado que nem todos os artistas humanos produzem obras inovadoras, a falta de qualidade transformadora na criação de IA não necessariamente desqualifica sua criatividade. Além disso, para leigos, nem sempre é fácil distinguir pinturas e composições musicais criadas por humanos daquelas que são criações de IA. A neutralidade em termos de qualidade e o baixo limite dos direitos autorais facilmente abrangem criações por meio de IA, embora haja debates sobre quem deveria ser o detentor dos direitos autorais – o programador, os criadores dos dados, o alimentador dos dados, o usuário ou o próprio programa de IA (European Parliament Think Tank, 2020). A criatividade da IA como geradora de propriedade intelectual e valor econômico potencial, assim, se encaixa confortavelmente no discurso das indústrias criativas, embora dissocie a criatividade do trabalho humano.

3 Baseando-se na ideia de criatividade pessoal, Beghetto e Kaufman (2007) definem criatividade *mini-c* como a interpretação nova e pessoalmente significativa de experiências, ações e eventos. A criatividade *big-c* é algo semelhante à criatividade histórica, que é determinada por julgamentos históricos e interpessoais. No meio, há a criatividade *little-c*, que é encontrada em expressões criativas e esforços de artistas amadores ou na produção artística de estudantes.

Podemos analisar dois componentes principais da discussão atual sobre a criatividade da IA. O primeiro é que o processo de produção criativa da IA oferece *insights* sobre o processo de produção por artistas humanos (Mazzone; Elgammal, 2019). Um exemplo é o *Retrato Edmond Belamy*, uma obra de arte gerada por IA que ganhou destaque em um jornal quando foi vendida por 432.500 dólares em um leilão da empresa de arte Christie's, em 2018 (BBC, 2018). Nesse caso, um programa de IA de rede adversária generativa (cujas sigla é GAN, correspondendo a esse mesmo termo, mas na língua inglesa) foi alimentado com um conjunto de dados contendo 15 mil retratos, pintados do século XIV ao século XX, para produzir imagens originais que a própria IA considerava criações humanas. O *Retrato de Edmond Belamy* foi uma dessas obras. Outro exemplo é a AICAN, uma rede adversária criativa (CAN) projetada pelo Laboratório de Arte e IA da Universidade de Rutgers, em Nova Jersey, nos Estados Unidos. Essa IA foi alimentada com 80 mil imagens de cinco séculos de história da arte ocidental e programada para incentivar escolhas que se desviam de copiar ou repetir o que foi mostrado. Como resultado, tal IA produziu surpreendentes novas obras de arte, amplas em termos de estilo (Mazzone; Elgammal, 2019). Apesar de fazê-lo em uma escala diferente, a criação de arte por IA parece simular como os artistas humanos aprendem com obras de arte anteriores para criar obras e possivelmente novos estilos. Dessa forma, observar o processo criativo da IA nos ajuda a entender melhor como a mente humana funciona ou como ocorre uma descoberta criativa (Boden, 2004). Da mesma forma, contemplar a criatividade da IA estimula-nos a renovar não só nossas perspectivas sobre as compreensões estéticas, pessoais e sociais da produção cultural, como também o discurso centrado na economia e na propriedade intelectual da criatividade.

O segundo componente trata de como podemos distinguir conceitualmente a criatividade humana da criatividade da IA. Comentaristas questionam se a IA seria capaz de demonstrar os traços do trabalho criativo humano, como autonomia, motivação, emoção, intenção e consciência. A observação e a avaliação desses profissionais sobre isso são ambivalentes. Um dos motivos de tal ambivalência é que, por um lado, tais comentaristas testemunham exemplos que comprovam a demonstração, por parte da IA, de alguns desses traços; mas, por outro, as definições desses traços estão abertas a debates filosóficos e científicos. Boden (2004, p. 294-296), por exemplo, argumenta que alguns programas de IA podem ser vistos como conscientes se definirmos consciência de uma maneira particular – como avaliação autorreflexiva. Enquanto isso, alguns estudiosos consideram a autonomia como a característica fundamental da criatividade humana: programar autonomia contradiria o que autonomia significa (Du Sautoy, 2019, p. 283-284). Interessantemente, esse debate em curso tende

tanto a desumanizar quanto a reumanizar a criatividade. Ou seja, o debate abre um espaço, no qual não apenas discutimos a crescente possibilidade de existir criatividade sem agência humana, mas também exploramos as condições humanas essenciais da criatividade. Nesse debate, devemos nos aprofundar nas condições da criatividade e do processo criativo de artistas humanos para procurá-los na IA ou identificar limites na emulação deles pela IA. Isso significa que, ironicamente, quanto mais sofisticadas as IAs se tornam, mais atenção prestaremos ao debate sobre a natureza essencial da criatividade “humana”.

É importante observar que, para algumas empresas, o uso da IA apresenta uma solução fundamental para o custo advindo da intensidade do trabalho dos artistas. Isso resultou em uma situação na qual o capital substitui o trabalho como o principal insumo no processo de produção de obras de arte originais ou de conteúdo cultural. Por exemplo, um serviço de escrita em IA por assinatura afirma que seus clientes receberão “um artigo acabado em menos de um minuto por uma fração do custo [necessário para contratar escritores freelancers]”.⁴ As tentativas de substituir o trabalho criativo humano por IA estão ocorrendo em diversos setores, incluindo reportagem de notícias, previsão do tempo, criação de arte, composição musical, redação de materiais de marketing, conversão de dados em narrativas, conversas de *chatbot* etc. Hoje, um número crescente de galerias de arte de IA vendem obras de arte “originais” geradas por IA. Essas galerias destacam que cada um de seus produtos é único, no sentido de que não é uma cópia de nenhuma obra existente, embora um rápido olhar para muitas dessas obras nos deixe desanimados.⁵ O uso da IA também está ativo na composição musical (por exemplo, o Flow Machines, da Sony, e o programa folk:R-NN, financiado pelo Arts and Humanities Research Council (AHRC)). Programas comerciais de IA musical, como Amper, Jukedeck e Melodrive, são comercializados como produtores mecânicos de música de fundo original e “livre de *royalties*” para empresas culturais, anunciantes e *youtubers*, que, de outra forma, teriam de usar músicas protegidas por direitos autorais (Peukert, 2019). Isso pode implicar que, quanto maior for a proteção aos direitos autorais exigidos por autores humanos e empresas culturais, mais demanda pela criação de IA será percebida.

Atualmente, o impacto da IA é sentido de forma desigual; alguns *autores*, como artistas e compositores que trabalham na base da produção cultural, têm mais probabilidade de enfrentar concorrência da IA. Quando

4 Ver: <https://www.articleforge.com>. Acesso em: 10 set. 2021.

5 Existem, entretanto, algumas obras de arte criadas por IA surpreendentemente inovadoras, como as de Ai-Da (The Art Newspaper, 2021; Design Museum, 2021).

se trata de *intérpretes*, ou aqueles cuja criatividade é produzida em seu corpo e por meio dele, torna-se fisicamente impossível substituir essa criatividade, já que o processo criativo da IA não conseguiria “incorporá-la”. Ainda assim, seria interessante dar uma olhada nas tentativas atuais de criar intérpretes “digitais”, como atores e cantores. Como essas *personas* digitais não são criadas por IA de autoaprendizagem, elas exigem uma substancial entrada criativa humana, o que é custoso. Para criar um ator virtual confiável, a equipe de produção depende da entrada de atores reais nos bastidores, por meio de captura de movimento. De acordo com o *Hollywood Reporter* (2019), “[criar um ator virtual confiável] pode custar de US\$ 500.000 a US\$ 1 milhão. [...] os produtores podem esperar pagar de US\$ 30.000 a US\$100.000 por cena, dependendo dos requisitos individuais de atuação na cena”. Um exemplo um pouco diferente são os concertos do *Abba Voyage*, planejados para serem lançados em Londres, num local especialmente construído para eles, em maio de 2022 (BBC, 2021). Nos concertos noturnos, avatares digitais que serão criados por meio da captura de movimento dos quatro membros da banda se apresentarão com músicos ao vivo. Como mencionado anteriormente, os enormes custos de produção serão compensados apenas quando houver um público numeroso o suficiente para tanto.

Ao contemplar a criação artística da IA e os negócios a ela relacionados, podemos explorar como a criatividade está associada e dissociada de/para artistas e trabalhadores culturais. A dissociação ocorre com a substituição do trabalho pelo capital e é impulsionada por motivações para reduzir os custos de produção e gerar propriedade intelectual. Essa tendência pode alienar ainda mais os criadores de alguns setores. Ao mesmo tempo, pensar sobre a criatividade da IA ironicamente nos oferece uma oportunidade de reconsiderar a criatividade em termos de trabalho humano e corpo humano. Assim como no discurso das indústrias criativas, no entanto, a discussão necessita de uma melhor compreensão do consumo cultural. Um público pode não ser capaz de distinguir claramente obras de IA de criações humanas. Embora haja compradores de arte de IA, dispostos a adquiri-las, uma pesquisa sobre isso descobriu que, ainda assim, as pessoas atribuem significado expressivo à autoria e desvalorizam as obras de arte quando são informadas de que tais itens – incluindo criações humanas – foram feitos por IA (Fortuna; Modlinski, 2021). Investigar a resposta do público à criação de IA não apenas substanciará nossa conceituação de criatividade, mas também terá implicações significativas para o futuro das indústrias e negócios culturais.

CRIATIVIDADE NA VIDA CULTURAL COTIDIANA

Uma consequência surpreendente do discurso das indústrias criativas é que ele facilita a ocorrência de um desenvolvimento conceitual no âmbito da política cultural tradicional. Esse discurso desencadeou uma virada “criativa” na antiga ideia de “democracia cultural”, que se refere ao engajamento e à participação das pessoas naquilo que consideram cultura, em oposição à disseminação de cima para baixo das artes elitistas (Évrard, 1997). Isso significa que a ideia inclusiva de criatividade está cada vez mais dissociada da excelência estética e dos padrões de obras de arte profissionais e, em vez disso, está sendo cada vez mais vista como o conduto para a democracia cultural. Pelo menos na política cultural do Reino Unido e no nível discursivo, a criatividade foi “democratizada”. Por exemplo, o Arts Council England (ACE), hoje, se vê como a agência de desenvolvimento nacional da Inglaterra para cultura e criatividade. A estratégia do ACE nos últimos 10 anos, a *Let's Create* (ACE, 2020, p. 12) define criatividade como “o processo por meio do qual as pessoas aplicam seu conhecimento, habilidade e intuição para imaginar, conceber, expressar ou criar algo que não estava lá antes”. Esse relatório salienta que a criatividade de cada um de nós é igualmente legítima e deve ser valorizada, celebrada e apoiada. Esse é um afastamento radical não apenas do discurso das indústrias criativas, mas também da crença anterior do ACE de que as artes feitas profissionalmente (“grandes artes”) deveriam ser amplamente disseminadas e acessadas pelo público. Agora, não há mais demarcação clara entre criatividade profissional, amadora, comercial e cotidiana no discurso da política cultural do Reino Unido. A ideia de criatividade na vida cultural cotidiana reumaniza adequadamente a criatividade que foi instrumentalizada e desumanizada pelo discurso das indústrias criativas; tal ideia faz com que a criatividade seja vista como uma característica essencial de todo ser humano, “baseada nas [nossas] habilidades cotidianas” (Boden, 2004, p. 1; Beghetto; Kaufman, 2007).⁶

Mesmo assim, se adotarmos a perspectiva do trabalho criativo profissional, ainda restam questões não resolvidas. Primeiramente, considerando que a criatividade está em todos os lugares e todas as pessoas, inevitavelmente surgem as seguintes perguntas. Por que o governo deveria subsidiar organizações de artes profissionais e instituições culturais? Por que a criatividade de artistas e trabalhadores culturais profissionais é especial e por que devemos nos importar com as características-chave de

6 O vídeo “Creative Bury Park”, da Revolution Arts (organização britânica de artes comunitárias) resume adequadamente a premissa central da democracia cultural: assim como o ofício da barbearia, fazer comida de rua e ser esteticista, fazer doces é uma prática criativa e uma forma de arte. Ver: <https://www.revolutionarts.com/galleries/videos/creative-bury-park>. Acesso em: 19 nov. 2021.

seu trabalho? Apesar de provocar a reumanização da criatividade, a ideia de democracia cultural parece misturar diferentes escalas de criatividade: por exemplo, a criatividade psicológica de Boden e a criatividade histórica. De fato, dificilmente essa ideia nos fornecerá algum raciocínio sobre os motivos pelos quais a sociedade deveria atribuir importância à criatividade de artistas profissionais e de profissionais culturais. Tampouco tal ideia aborda questões relativas ao trabalho desses profissionais, como baixa produtividade, custos invisíveis em que eles incorrem para manter sua criatividade e o potencial de serem substituídos por IA ou por processos mecânicos. Em segundo lugar, tal colapso da hierarquia cultural e estética significa, na discussão da política cultural, que o valor da criatividade expressa por artistas profissionais ou por eles incorporada é encontrado menos em suas contribuições estéticas (por exemplo, em sua potencial criatividade histórica, nas palavras de Boden) e mais em seus impactos sociais e comunitários (por exemplo, artistas trabalhando com comunidades), na estratégia de 10 anos do ACE, mencionada anteriormente. Outro ponto que cabe citar acerca da atual concepção de democracia cultural é que ela contempla não apenas as artes voluntárias, mas também os setores culturais comerciais que estejam desempenhando papéis-chave na formação da criatividade cotidiana; isso, inevitavelmente, acaba enfraquecendo a base para que organizações e atividades culturais profissionais sem fins lucrativos obtenham subsídio público.

O impacto da criatividade da IA na cultura cotidiana também apresenta uma série de questões intrigantes para pesquisadores de políticas culturais e legisladores. A criação cultural da IA pode, ou não, aumentar a criatividade na vida cotidiana. Pessoas comuns podem criar facilmente obras de arte com aparência profissional usando programas de IA, o que resulta em uma maior diversidade nas expressões criativas da sociedade. As obras de arte geradas por IA podem não ser esteticamente impressionantes, mas podem ser muito mais acessíveis que as obras de artistas profissionais. Portanto, é difícil se opor à afirmação de que galerias de IA “democratizam a arte”.⁷ Da mesma forma, os criadores do Jukedek, a IA de produção musical que se acredita ter sido recentemente vendida para o TikTok, argumentam que uma de suas missões é “democratizar a música”.⁸ No entanto, existem preocupações sobre a possível falta de diversidade cultural nas expressões culturais geradas por IA, pois a produção da IA pode ser impulsionada pelos gostos culturais populares e, além disso, tais gostos são reforçados pelos algoritmos de IA utilizados por

7 Ver: <https://www.artaigallery.com/pages/about-art-ai>. Acesso em: 30 ago. 2021.

8 Ver: <https://musically.com/2017/08/09/jukedek-artificial-intelligence-music>. Acesso em: 30 ago. 2021.

grandes empresas de plataformas (Jin, 2021; Kulesz, 2018). A criatividade da IA parece ter encontrado seu lugar sob o guarda-chuva conceitual geral da democracia cultural; no entanto, isso desafia a própria ideia de democracia cultural ao revelar a falta de capacidade da IA de discernir o ambiente cultural e criativo cotidiano realmente existente na sociedade contemporânea, no qual tecnologias avançadas são utilizadas para auxiliar e até mesmo substituir o trabalho criativo humano, oferecer novos tipos de produtos culturais comerciais e analisar/moldar os gostos culturais dos usuários.

CONCLUSÕES

Nos últimos 20 anos, o discurso das indústrias criativas tem promovido uma perspectiva instrumental da criatividade humana. Esse discurso tem conseguido ocultar, com sucesso, aspectos trabalhistas da criatividade e abriu caminho para tratá-la como capital humano e um gerador de propriedade intelectual. Tal discurso popularizou uma suposição não testada de que a criatividade é abundante e produtiva em grande escala e, portanto, pode impulsionar um crescimento econômico ilimitado. Essa suposição é contestada pelas observações do mundo real dos negócios culturais, especialmente pela baixa produtividade dos artistas, por uma limitação de público e por uma crescente competição trans-setorial e global pela atenção do público.

Além do mais, a crise da Covid-19 efetivamente desmistificou o mito das indústrias criativas e colocou as dificuldades dos artistas e produtores culturais em destaque. Até mesmo o Departamento de Digital, Cultura, Mídia e Esportes (DCMS), do Reino Unido, ministério cultural que inventou a ideia das indústrias criativas, abandonou a linguagem econômica: “é a cultura que nos faz seguir em frente. Ajudando-nos lidar com o peso da solidão. Educando e entretendo. Consolando e confortando. Nos lembrando dos valores que nos tornam humanos” (DCMS, 2021, p. 5). De certa forma, o setor cultural se viu inesperadamente livre da obsessão obstinada dos legisladores com os impactos econômicos da criatividade. Curiosamente, os efeitos da Covid-19 se diferem a depender de cada setor da produção cultural e criativa, de acordo com o grau de intensidade do trabalho e de produtividade, como discuti anteriormente.

Enquanto isso, o contínuo desenvolvimento e a contínua aplicação de IA na produção cultural e artística tanto reumanizam quanto desumanizam nossa compreensão de criatividade. Contemplar a criatividade da IA nos dá oportunidades de irmos além do paradigma econômico; ademais,

nos dá a chance de considerarmos, como oportunidades de criação, traços-chave da criatividade humana e do processo criativo, sendo alguns desses traços emulados com sucesso pela IA. Aqui, é necessário refletir novamente sobre a importância da criatividade incorporada e sobre a baixa produtividade no trabalho criativo de artistas de performance ao vivo, que foram os mais afetados pela pandemia. No entanto, também estamos observando como a IA dissocia a criatividade da agência humana e como seu efeito de redução de custos pode desafiar os criadores humanos em muitos setores.

A ideia de criatividade cotidiana como um novo descritor de democracia cultural complica ainda mais nossa discussão sobre criatividade. Isso ocorre porque, ao enfrentar o dogma da criatividade-economia e reumanizar a criatividade, essa ideia desloca amplamente nossa preocupação: de produtores culturais profissionais para consumidores culturais (como criadores de seu próprio conteúdo). Ao mesmo tempo, ela desafia radicalmente qualquer esforço para diferenciar a criatividade mantida, incorporada e expressa por artistas da criatividade nas pessoas comuns. Inevitavelmente, isso colocará muita pressão sobre os legisladores para que desenvolvam uma nova lógica de apoio público aos produtores culturais profissionais; e sobre os próprios produtores culturais profissionais, de modo que demonstrem suas contribuições para o enriquecimento da criatividade cotidiana, o que pode acarretar custos ocultos substanciais para eles.

Acho que os três desenvolvimentos recentes na discussão sobre criatividade mal oferecem um quadro claro, por meio do qual podemos entender a criatividade sob uma perspectiva de trabalho. Por exemplo, por que a criatividade – incorporada ao trabalho humano – é valiosa e como tal compreensão pode ajudar a remodelar a relação entre trabalho e capital na economia mais ampla. A possibilidade de explorar isso é rapidamente subjugada ao economicismo no discurso das indústrias criativas. Na discussão sobre a criatividade da IA e sua simulação de produtores humanos, a criação artística, seja por IA ou por seres humanos, parece ser entendida como um processo em vez de um trabalho. Enquanto isso, o atual discurso sobre democracia cultural e criatividade cotidiana não apenas carece de uma perspectiva de trabalho, mas também a dificulta. Em meio às preocupações com a precariedade, a baixa renda e as condições de trabalho severas que permeiam o setor cultural, tal setor está em grande necessidade de políticas e discursos acadêmicos que expliquem por que o trabalho de artistas e profissionais culturais é valioso, por que a sociedade deve se importar com ele e quais são suas características distintivas.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos a Simone Wesner, Nobuko Kawashima e um revisor anônimo por seus comentários úteis.

REFERÊNCIAS

- ANANTRASIRICHAI, N; BULL, D. Artificial Intelligence in the creative industries. *Artificial Intelligence Review*, 2021. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10462-021-10039-7>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- The Art Newspaper (20.5.2021) After being pushed out by NFTs, machine-made art is making a comeback with London shows ranging from the “world’s first ultra-realistic AI robot artist” to the first artificial intelligence ink artist. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/feature/artificial-intelligence-is-back>. Acesso em: 27 ago. 2021.
- ACE (2020) Let’s Create: Our Strategy 2020-2030. <https://www.artscouncil.org.uk/letscreate> (acesso em 11 de setembro de 2021).
- Beghetto, R. A. and Kaufman, J. C. (2007) Toward a broader conception of creativity: a case for ‘mini c’ creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*, 1(2): 73–79.
- Baumol, W. J (1985) Productivity policy and the service sector. In Inman, R. P. (ed) *Managing the Service Economy: Prospects and Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baumol, W. J. with Bowen, W. (1966) *Performing Arts – The Economic Dilemma: A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: The Twentieth Century Fund.
- BBC (12.12.2018) After a piece of art ‘created’ by an AI sold for \$430,000, Thomas Graham looks at what the age of the machine means for art. <https://www.bbc.com/culture/article/20181210-art-made-by-ai-is-selling-for-thousands-is-it-any-good> (acesso em 27 de agosto de 2021).
- BBC (2.9.2021) Abba delight fans with new 10-song album and virtual concert. <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-58423452> (acesso em 10 de setembro de 2021).
- Belfiore, E. (2021) Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy. *European Journal of Cultural Studies* (online first).
- Boden, M (2004) *The Creative Mind: Myth and Mechanisms* (2nd edition). London: Routledge.
- Boden, M (2016) Creativity and Artificial Intelligence (pp. 1-25). In Paul, S. and Kaufman, S. B. (eds) *The Philosophy of Creativity: New Essays*. Oxford Scholarship Online.
- CBC (2017) Montreal developers create 1st interactive holographic pop star. <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/maya-kodes-virtual-singer-1.3833750> (acesso em 27 de agosto de 2021)

- DCMS (Department for Digital, Culture, Media & Sport) (23.7.2021) Boundless Creativity report. <https://www.gov.uk/government/publications/boundless-creativity-report/boundless-creativity-report> (acesso em 27 de agosto de 2021).
- Dean, A. and Kretschmer, M. (2003) Can idea be capital? Factors of production in the post-industrial economy: a review and critique. (Kent Business School Working Paper No.38).
- Design Museum (2021) Ai-Da: portrait of the robot artist. <https://designmuseum.org/exhibitions/ai-da-portrait-of-the-robot> (acesso em 10 de setembro de 2021).
- Du Sautoy, M. (2019) *The Creativity Code*. Cambridge, Massachusetts: Belknap/Harvard University Press.
- European Parliament Think Tank (2020) Research for CULT Committee – the use of artificial intelligence in the cultural and creative sectors. [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=IPOP_BRI\(2020\)629220](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document.html?reference=IPOP_BRI(2020)629220) (acesso em 20 de novembro de 2021).
- Evrard, Y. (1997) Democratizing culture or cultural democracy? *Journal of Arts Management, Law and Society*, 27(3): 167-175.
- Fortuna, P. and Modlinski, A. (2021) A(I)rtist or counterfeiter? Artificial intelligence as (d)evaluating factor on the art market. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 51(3): 188-201.
- Jin, D. Y. (2021) *Artificial Intelligence in Cultural Production: Critical Perspectives on Digital Platforms*. London: Routledge.
- Hollywood Reporter (8.10. 2019) Will Smith, Robert De Niro and the rise of the all-digital actor.
- House of Commons DCMS Committee (2021) *Economics of Music Streaming*. <https://committees.parliament.uk/publications/6739/documents/72525/default/> (acesso em 2 de setembro de 2021).
- Kulesz, O. (2018) Culture, platforms and machines: the impact of artificial intelligence on the diversity of cultural expressions. UNESCO.
- Lee, H.-K. (2017) The political economy of creative industries. *Media, Culture & Society* 39(7): 1078–1088.
- Lee, H.-K. (2020) Making creative industries policy in the real world: Differing configuration of the culture-market-state nexus in the UK and South Korea. *International Journal of Cultural Policy* 24(4): 544-560.
- Mazzone, M. and Elgammal, A. (2019) Art, creativity, and the potential artificial intelligence. *Arts*, 8(1): <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/1/26> (acesso em 20 de novembro de 2020).
- McRobbie, Angela (2016) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity.
- Petty, R. and Guthrie, J. (2000) Intellectual capital literature review: measurement, reporting and management. *Journal of Intellectual Capital*, 1(2): 155-176.
- Peukert, C. (2019) The next wave of digital technological change and the cultural industries. *Journal of Cultural Economics*, 43:189–210.

- Screen Daily (21.7.2021) UK film and TV industry has taken a £2.6bn hit during pandemic, says report. <https://www.screendaily.com/news/uk-film-and-tv-industry-has-taken-a-26bn-hit-during-pandemic-says-report/5161828.article> (acesso em 2 de setembro de 2021).
- Sweetland, S. R. (1996) Human capital theory: foundations of a field of inquiry. *Review of Educational Research*, 66(3): 141-159.
- Towse, R. (2019) *A Textbook of Cultural Economics* (second edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Webster, J. G. (2014) *The Marketplace of Attention: How Audiences Take Shape in a Digital Age*. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press.

ARTE E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: NASCIMENTO DE IMAGEM NOVA E OS LIMITES DO NOVO ARTÍFICE

Erik Nardini Medina¹

RESUMO

Da frieza imperturbável de algoritmos e da etérea imaterialidade das redes emergem manifestações de uma poética contemporânea. Enraizada em temporalidade que transcende nossa compreensão, fundamentada em conjuntos de dados que desafiam nossa cognição, a Inteligência Artificial (IA) surge como vernáculo que antecede o fim de tudo e profetiza a obsolescência universal. A arte e seus artífices, tradicionais agentes de subversão e resiliência diante das vicissitudes do tempo, enfrentam uma vez mais o desafio de sua própria redefinição. A IA, enquanto catalisadora de incertezas e transformações na esfera criativa, convida a questionar qual será a verdadeira magnitude de seu potencial disruptivo sobre a expressão artística. Neste artigo, serão exploradas as relações entre IA e arte, trazendo a figura do “novo artífice” como um agente essencial na configuração da estética contemporânea e, ao mesmo tempo, como um reflexo da eterna busca humana pela compreensão e transcendência de sua própria natureza.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Arte. Arte e tecnologia. Novo artífice.

ABSTRACT

From the undisturbed coldness of algorithms and the ethereal intangible nature of networks arise expressions of a contemporary poetics. Rooted in a temporality that exceeds our comprehension, based on data sets that challenge our cognition, Artificial Intelligence (AI) emerges as a vernacular that foreshadows the end of everything and predicts universal obsolescence. Art and its artisans, traditional players in subversion and resilience in the face of the circumstances of time, are once again facing the challenge of redefining themselves. As a catalyst for uncertainties and

¹ Jornalista pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), especialista em Jornalismo Científico pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em Divulgação Científica e Cultural também pela Unicamp. Pesquisa as relações entre arte e IA, bem como os desafios associados ao fazer artístico no cenário contemporâneo. *E-mail:* eriknardini@live.com.

transformations in the creative realm, the question arises as to the true extent of AI's disruptive potential for artistic expression. The relations between AI and art will be examined, portraying the figure of the “new craftsman” as an essential agent in the configuration of contemporary aesthetics and, at the same time, as a reflection of the eternal human quest for the understanding and transcendence of its own nature.

Keywords: Artificial Intelligence. Art. Art and technology. New craftsman.

A INFLUÊNCIA TECNOLÓGICA NA ESFERA DO SENSÍVEL

Não se trata do fim da arte, mas um cenário com ares de revolução se desenha a pinceladas virtuais. A clareza desse cenário é tamanha que não deixa de causar espanto notar que uma parcela da comunidade criativa ainda se comove, hoje, com a influência da inteligência artificial (IA) e suas implicações na esfera artística. Evidentemente, a adoção da IA na criação marca um ponto de inflexão significativo na intersecção entre tecnologia e expressão humana, mas tampouco isso é novo.

Para riscar apenas a superfície, desde que sistemas Computer-Aided Design (CAD) foram introduzidos, em 1957, seres humanos contam com um auxílio virtual para conceber grandes feitos. Ocorre que, nessas criações, o propósito pode não servir exatamente a fins estéticos; então, por isso, não há frenesi. Também não pode ser esquecido que, ao menos desde os anos 1960, Harold Cohen já criava com seu parceiro cibernético AARON (McCorduck, 1991) obras de potência estética importante – a ponto de ter aberto caminho para que a teoria e a crítica artísticas pudessem falar em cocriação sem que isso presumisse cocriação entre seres biológicos.

Evidentemente, AARON era menos capaz que os mastodônticos sistemas concebidos por OpenAI e equivalentes. AARON era artificial, mas não necessariamente inteligente. Tudo havia sido programado por Cohen, ainda que os resultados das obras cocriadas pelo *software* resultassem em projetos inimaginados com o parceiro humano.

Pouco depois, em 1968, Jasia Reichardt faria a curadoria de *Cybernetic Serendipity*, que, até hoje, segue projetando-se como o grande marco expositivo dedicado a demonstrar a influência da arte e da tecnologia, abrindo caminho para novas formas de expressão. A diferença fundamental entre as iniciativas apresentadas nos anos 1960 e as tecnologias atuais reside na capacidade de a IA a que assistimos hoje ser generativa; hoje, lidamos com autômatos.

A capacidade de as máquinas conceberem obras de arte desafia concepções tradicionais sobre criatividade, autoria e originalidade; além disso, leva a um campo de força cuja tensão é importante: enquanto alguns interpretam a intervenção da IA como ameaça à singularidade da expressão humana, outros reconhecem seu potencial para expandir os limites da imaginação e catalisar a inovação artística; eis o ponto nevrálgico.

Em sistemas especialistas modernos e naqueles que veremos com frequência cada vez mais vertiginosa ao longo do tempo, há e continuará havendo, em sua origem codificada, uma porção significativa de trabalho humano. Mas a natureza da IA perseguida pela indústria é aquela que aprende sozinha, que faz associações, que cria com base no que já existe e que, por essa própria razão, pode eventualmente originar algo cujas qualidades visuais pareçam, e talvez sejam mesmo, inéditas.

Nesse sentido, questões que podem ser ventiladas abarcam a possibilidade de emergir, da IA, um novo movimento artístico; e, se sim, quem julgaria sua relevância. Sobre a primeira, a resposta pode ser “sim” e, quanto à última, o poder de decisão sobre o que é ou não arte, até que haja uma revolução das máquinas, permanecerá competindo à sociedade e, mais precisamente, aos atores que circulam no mercado da arte. Se evocarmos a partilha do sensível (Rancière, 2005), veremos que a maneira pela qual a sociedade divide e organiza as formas de percepção, sensibilidade e experiência estética se dá entre diferentes grupos e classes sociais, e não entre homem e máquinas.

A suposta batalha entre carne e cálculo está fadada ao desaparecimento se optarmos por seguir nessa direção, embora os fundamentos possam ser mais ou menos abalados a depender de como a sociedade evoluirá.

OS NÃO LIMITES DA CRIAÇÃO NUMÉRICA

O período iniciado em 2010 pode ser tido como o marco temporal que deu início à bagunça no domínio arte-tecnologia, e um dos disparadores desse processo foi desencadeado quando pesquisadores começaram a inverter, com mais afinco, a lógica dominante de determinados algoritmos.

Existe uma extensa biblioteca de códigos dedicados à identificação de elementos em imagens e legendagem automática. Especialmente redes sociais, portais noticiosos e repositórios de venda de imagem se valem disso com frequência para tornar a rastreabilidade/encontrabilidade e a experiência do usuário, em especial de pessoas com deficiência, mais intuitivas.

Uma imagem carregada na *web* de uma criança brincando com uma bola na praia durante o pôr-do-sol poderia ser lida pela IA como “criança jogando futebol à beira do mar no entardecer”, texto que pode ser automaticamente adicionado ao atributo *alt* da figura para permitir que *softwares* leiam o conteúdo para pessoas cegas, por exemplo. Pesquisadores pensaram que seria interessante oferecer à máquina tal hipotética legenda da foto para compreender como a IA reagiria quando programada para criar imagens. Um modelo aprimorado (algoritmo) foi desenvolvido para produzir figuras de maior qualidade e gerar imagens “com novas composições de cenas correspondentes a legendas não vistas anteriormente no conjunto de dados” (Mansinov *et al.*, 2016, p. 1). E, de repente, o mundo mudou, e é por isso que a última década foi marcada por manchetes destacando a capacidade da IA de produzir arte.

Mas isso deve ser encarado com cuidado, já que há indícios de imprecisão nessas afirmações. A IA é capaz de gerar excertos visuais que podem oferecer maior ou menor prazer estético àqueles a quem os resultados são apresentados. Até que ponto isso pode ser considerado arte é um problema que pertence a outra ordem de grandeza.

Partindo do pressuposto de que arte é, em primeira instância, “pensamento antes de ser manifestação expressiva ou registro, sem se limitar a instrumentos e meios clássicos como lápis e papel” (Venancio Júnior, 2019), pode-se presumir que a contribuição da IA para o feito estético se desempenha sobretudo no campo da técnica e não do sensível, embora as imagens técnicas imaginadas pelas redes neurais sintéticas muitas vezes sejam impactantes. Objetivamente, contudo, parece ser menos subjetivo refletir sobre a IA em termos de poética.

Ao ser alimentada com grandes conjuntos de dados, algoritmos complexos e capacidades de aprendizado profundo, a IA pode tanto criar imagens que imitam estilos estabelecidos quanto produzir novas formas de expressão que desafiam as convenções existentes. Naturalmente, isso levanta questões fundamentais sobre o que realmente constitui a criatividade. Seria a capacidade de conceber algo novo e original uma qualidade exclusivamente humana, ou poderia a máquina, por meio de sua capacidade de analisar padrões e de gerar novas combinações, também ser considerada criativa? Há sintomas de uma espécie de criatividade inorgânica – expressão que parece adequada na ausência de uma locução que melhor defina a impressionante capacidade sintética das máquinas.

Falar em termos de criatividade computacional não é uma aberração. Para os cientistas da computação, a criatividade informática é uma expressão empregada costumeiramente no contexto do desenvolvimento de novos modelos de IA; na esfera filosófica, pesquisadores podem explorar

“modelos de criatividade” para avaliar de que modo seres humanos manifestam criatividade; e, finalmente, na dimensão das artes visuais, “os artistas podem estar mais interessados em descobrir de que forma os computadores podem ajudar a expressar a sua própria criatividade” (Carnovalini; Rodà, 2020, p. 2). A criatividade computacional está estabelecida e merece atenção.

Ferramentas baseadas em IA para geração artística surgem em velocidade astronômica graças à escalabilidade virtualmente ilimitada da dimensão a que chamamos redes. Dall-E, Midjourney e Stable Diffusion são exemplos de plataformas que permitem o exercício criativo entre carne e cálculo. Em comum, essas ferramentas têm o fato de serem espécies de assistentes artísticos que operam sobre os ombros do inconsciente coletivo.

Os algoritmos que transformam, em imagens (estáticas ou não), músicas, poemas e poesias a partir de meros *prompts* textuais são treinados em bases de dados gigantescas – que vão de sinfonias, fotografias e vídeos de animais, paisagens, construções, comida e pessoas, até extensas coleções de obras de arte que permeiam muitos séculos e movimentos artísticos. É com base nesse catálogo virtualmente inesgotável de imagens, textos, sons e vídeos associados a palavras-chaves que a IA consegue produzir elementos estáticos, extratos sonoros e vídeos de praticamente tudo e qualquer coisa.

Os resultados produzidos por esses sistemas especialistas variam em potência estética e são influenciados, majoritariamente, pelos *prompts* textuais a que são submetidos os modelos, pelo tamanho e tipo da coleção em que foram e são constantemente treinados e pelo refinamento dos *inputs* oferecidos às ferramentas (que permitem que o usuário informe se deseja que a IA seja mais “criativa” ou mais “literal” ao produzir as imagens).

Manifestações imagéticas completamente distintas podem emergir ao se trocar “A” por “a” ou “1” por “01”, e a probabilidade de um mesmo *prompt* resultar numa imagem idêntica é nula – tamanha a capacidade imaginativa da máquina em estabelecer identidade e projetar estrutura na dimensão perceptiva. Se o que experimentamos hoje parece fantástico, imaginemos por um instante como pode vir a ser a IA operando na infinidade de estados entre 0 e 1 da iminente computação quântica.

A variedade interminável de elementos visuais passível de ser extraída de mecanismos baseados em IA é animadora. Essa vasta coleção de tudo o que já foi produzido e tudo o que pode vir a ser produzido – que, para os teóricos da fotografia, pode remeter à caixa preta flusseriana – torna a distinção entre o que é obra humana e o que é obra maquínica praticamente impossível de ser feita.

Importante observar, porém, que, apesar de ser difícil distinguir entre o que foi elaborado pelo homem e o que foi produzido pelas máquinas, a capacidade de estas gerarem tais excertos tem menos a ver com sciência e mais com a qualidade de aprendizado generativo que tais interfaces possuem – característica que lhes atribui vantagens competitivas sem precedentes em relação aos seres humanos. Ausência de sciência não pressupõe carência de criatividade.

Em última análise, na miríade de astúcias que emergem da IA, um elemento primordial inexistente: intenção. Sem intenção não há arte, e é esse o componente que diferencia o novo artífice do artista como o conhecemos; e é por tal razão que a colaboração entre ambas as naturezas sensíveis é tão promissora.

A EMERGÊNCIA DO NOVO ARTÍFICE

Elaboramos o conceito de *novo artífice* (Medina; Farina, 2021) na tentativa de agrupar as limitações e capacidades dessa reconfiguração criativa. A ideia desse operador virtual que cria com base no que existe e que pode ser capaz de originar algo inédito quando associado a um parceiro humano é elemento fundamental para a compreensão do ecossistema criativo que estabelece as bases da arte de nosso tempo; trata-se da extrapolação do conceito de IA como ferramenta.

As capacidades desse parceiro virtual, é importante ratificar, não são fruto do acaso. Cumpre anotar uma vez mais que tudo o que os sistemas inteligentes endereçados à elaboração imagética conseguem produzir se dá em função do gigantesco conjunto do que seres humanos fizeram. Além disso, para que sejam capazes de elaborar algo, as máquinas precisam ser estimuladas: geralmente, o estímulo parte de um usuário que, na maior parte das vezes, é um ser humano. Por mais que isso seja óbvio e até mesmo caricato, é uma reflexão vital para entendermos que o raciocínio maquínico só consegue jogar com o que já foi feito. A originalidade de imagem nova, do que pode vir a existir, é completamente indissociável do hercúleo trabalho humano que antecede a própria natureza do desenvolvimento da IA.

Já preconizamos que a arte não pode existir sem intenção, que é algo faltante no novo artífice, e agora podemos até considerar que isso é insignificante, uma vez que, na simbiose entre homem e máquina, as forças se complementam num saudável hibridismo. O novo artífice não se sustenta sem que esteja acompanhado de seu parceiro humano; então, a falta de intenção é preenchida por esse último.

A velocidade e incansável tolerância à mudança e à repetição, inerentes aos aparatos numéricos, associadas à experiência, à sensibilidade e ao sentido, tão caros aos seres humanos, fecham esse robusto ciclo criativo e solidificam a maior revolução nas artes visuais desde, pelo menos, o surgimento da fotografia. A genialidade do ser artista, imerso na dimensão sensível e atento às pulsões sociais, é o legítimo agregador e denotador de sentido e intenção à natureza ilimitada e hiperbólica dos cérebros sintéticos. É da combinação desses dois elementos de naturezas distintas – o ser humano fazendo o que faz de melhor, associado à formidável potência e velocidade com que máquinas são capazes de consultar bancos de dados, além da incansável habilidade delas de testar fórmulas, formas e condições por tempo indeterminado, sempre com a mesma cadência avassaladora – que algo novo poderá se manifestar. Movimentos artísticos e revoluções estéticas levam séculos para acontecer por conta de – entre numerosas razões muito mais subjetivas e sensíveis – limitações biológicas, que não perturbam códigos e máquinas. É por isso que artistas podem se beneficiar dessa união.

Tomando emprestado um conceito barthesiano desenvolvido n’*A câmara clara* (Barthes, 2012), o usuário (artista) que estimula o novo artífice (sistemas inteligentes) a elaborar criações desempenha papel múltiplo de *operator* (em conjunto com a máquina) e de *spectator*, que, nesse caso, é tanto espectador quanto curador. Curador, pois quantas imagens geradas pelos milhares de novos artífices não foram já descartadas por não se revelarem como um *spectrum* digno de audiência? Centenas de *petabytes*. A curadoria humana já aniquilou uma porção de obras vazias do novo artífice por não as considerar dotadas de efetiva substância.

O novo artífice, esse ser periférico que habita a corporeidade do terminal, é o propulsor que poderá revelar as próximas obras em potência. E, por mais que o ser humano seja o agente nato que concede valor e intenção à criação, é seguro dizer que se rompe com a “hegemonia que coloca o homem sobre a máquina e parece instituir uma dinâmica de criação que, aparentemente, só pode se concretizar no reconhecimento de corpos de diferentes naturezas” (Medina; Farina, 2021, p. 73).

Finalmente, não é possível falar em esgotamento do que pode ser produzido pela IA, mas talvez seja seguro dizer que o pastiche dos resultados obtidos pelas IAs comerciais pode se tornar cansativo ao longo do tempo – o que resultará, fatalmente, em “novos movimentos estéticos artificiais”.

Por que razão artistas que se valem de IA e treinam seus parceiros virtuais com insumos de sua própria experiência artística e com elementos de sua própria natureza tendem a encontrar na IA um colaborador incansável e fiel? A condição de parceria é imperativa e está em consonância

com a prerrogativa de Philippe Willemart, que afirma que os modelos de IA são parceiros que, embora fantásticos, permanecerão sem autonomia suficiente e não se assemelharão ao ser humano no futuro imediato: “Mesmo que aprendesse a aprender com meta-aprendizagem, manteria sua dependência até o fim, incluindo a do inconsciente de seu inventor” (Willemart, 2022, p. 103).

É sadio, porém, que haja um afastamento dessa condição do novo artífice para que se possa fruir a parceria sem vieses. Um fotógrafo, por exemplo, não encara sua câmera como um aparato dependente de si? Por que não faríamos o mesmo com a IA? O sintoma da supremacia precisa ser erradicado.

Ao se dedicar a pensar e criar, o artista poderá concluir que os infinitos processos realizados pela máquina, com base em *inputs* bastante particulares, podem vir a desencadear, na pessoa artista, uma porção de sequências de pensamentos e ideias latentes, antecipando criações que, sem o auxílio numérico, poderiam levar gerações para ocorrer ou, em última instância, nunca acontecerem.

Conclui-se que a ideia romântica do artista solitário trabalhando em seu ateliê perde sentido na configuração moderna do exercício criativo. É inevitável e desejável que esse exercício seja realizado e que a IA tenha seus propósitos subvertidos a favor da arte. O novo artífice é corresponsável pelo nascimento de imagem nova, e o trabalho do artista consistirá em treinar o parceiro virtual de modo a romper com a herança imagética sob a qual operam os modelos virtuais vigentes; a colaboração é crucial.

NASCIMENTO DE IMAGEM NOVA

O princípio da geração artística por meio da IA estabelece a possibilidade de essa tecnologia elaborar algo “à maneira de”. Para que isso aconteça, é preciso haver precedente, um original. Por meio da análise de originais, a inteligência inorgânica dos aparatos tecnológicos dotados de IA projeta, sobre o mundo real, suas imaginações numéricas. Muito embora esses sistemas sejam treinados em catálogos da imensidão de informações produzidas pelos seres humanos e para eles, pode ocorrer, em algum momento da história, desvios e aberrações capazes de desestruturar a arte como a conhecemos.

A pedra angular da associação entre arte e IA não está na capacidade de esta gerar arte, mas sobretudo na capacidade não negligenciável do ser artista de antecipar a evolução de sua obra; ou, no mais radical dos cenários, de contribuir para forjar o desenvolvimento de algo inédito: permitir o nascimento de imagem nova.

Toda imagem toma forma por intermédio de ferramentas, e a IA é uma delas. Não como pincel ou câmera fotográfica, mas ferramenta com a capacidade espetacular de remixar o mundo e dar sentido à pletora de dados, formas, sons e movimentos em imagens estáticas ou sequências coesas, que podem agradar – ou não.

No contexto do novo artífice, porém, o conceito de *ferramenta* parece insuficiente para elaborar a crítica de uma arte que se pretende nova. Insuficiente pois a tecnicidade dessas novas imagens tem como pano de fundo a dimensão matemática – uma dimensão que descarta o elemento humano na concepção formal e que, por alguma razão, se distancia do modelo de ferramenta que pressupõe a ação humana.

O novo artífice que elabora imagens em conjunto com o artista não acessa o mundo através de objetivas – imagens técnicas por natureza, como o faz um aparelho fotográfico tradicional; ao contrário, “enxerga” binariamente a imensidão de elementos em bancos de dados e joga com o que está a seu favor: cores, formas, *pixels*.

No espaço latente das redes neurais, violentas sinapses ocorrem com cadência impressionante, em tempo real, e se manifestam na forma de iterações quadro a quadro, que vão aos poucos dando forma à imaginação numérica do novo artífice. Ruído após ruído, a mente profunda do parceiro virtual exhibe ao artista não apenas uma imagem, mas o processo de criação ele próprio: eis a poética contemporânea.

A aparição das imagens emerge de uma série de borrões, pinceladas numéricas que vão sendo aperfeiçoadas à medida que o cérebro virtual refina sua lógica criativa. Ao parceiro humano, cabe aguardar a conclusão desses pensamentos profundos ou, se preferir, interromper o processo, de modo que possa assumir a criação a partir do *framework* gerado pelo novo artífice.

Toda imagem gerada sob essa lógica pertence à categoria de imagem nova – ou, por que não, metaimagens, evoluções da imagem técnica. Possuem essas imagens algumas características essenciais: cocriadas por uma ação combinada de seres biológicos e virtuais, baseadas em pensamentos profundos, racionalizadas pelo ser humano e por ele imbuídas de intenção quando de sua conclusão. Quais e quantas dessas imagens serão bem-sucedidas e capazes de serem inscritas na história da arte é uma decisão que recai ao circuito da arte e aos atores que determinam a ascensão ou obsolescência daquilo que é feito: o mercado. Essa é uma etapa ao mesmo tempo natural e perigosa. As imagens que ascenderão ao circuito artístico das futuras bienais e feiras o farão por meio de quais critérios? Dificuldade, proeza técnica, toque autoral, estética? Na cartografia da criação e posterior circulação, é fundamental que seja traçada a linha

que distingue entre o que é meramente belo e a arte, sob pena de sermos condicionados a apreciar a beleza que carece de essência e, a isso, chamarmos arte. É um problema latente, mas que não parece limitar a potência inevitável do novo artífice, tampouco competir a ele.

A IA generativa que domina o ecossistema criativo de hoje, ao catalisar amostras de diversas naturezas e ser provocada por *inputs* humanos, torna cada resultado uma obra em potência – nascimento ou morte de imagem nova. Nessas obras, observa-se a ausência de unicidade formal, o que impede que tais criações sejam designadas ou atribuídas a um só movimento (senão um contemporâneo, cujo rótulo é tão impreciso quanto vazio).

A arte cogerada pelo novo artífice é um pastiche de tudo o que pode ser amalgamado e apresentado na forma de expressão visual. Desponta, então, uma radical reconfiguração do fazer artístico. Uma que é hostil à rotulação e que, portanto, articula, organiza e dá sentido ao intercâmbio que molda a dimensão virtualizada da potência artística que emerge dessa nova configuração estética e formal, baseada em dados.

O nascimento de imagem nova só é possível na dimensão colaborativa. A próxima revolução artística não acontecerá sem IA, mas também não acontecerá sem o elemento biológico. Fruto da associação entre ambas as entidades, o ecossistema que define a arte de nosso século é composto pela experiência humana e a ininteligível capacidade virtualizada do sensível.

ARMADILHAS DA ARTIFICIALIZAÇÃO

A arte não está fadada ao fracasso, e os artistas não estão sob risco iminente de perderem suas posições no cenário criativo. No entanto, há uma extensa categoria de criadores que poderão receber um duro golpe conforme as evoluções tecnológicas se sofisticam – aqui, abordaremos apenas uma.

Produtores de imagens “*stock*”, comercializadas em plataformas como Getty Images, tendem a ver suas produções circularem cada vez menos. Com ferramentas como Dall-E, Midjourney, Stable Diffusion e outras que surgirão, associadas a motores criativos como o Sora², introduzido em 2024 pela OpenAI, vídeos e fotos autorais dividirão espaço com produções realizadas por assistentes virtuais. E, por mais que empresas por trás de

² Consultar detalhes relativos à criação de vídeos a partir de textos no *site* dedicado ao Sora: <https://openai.com/sora>. Acesso em: 4 maio 2024.

enormes bancos de imagens impeçam³, limitem ou dificultem a comercialização de imagens geradas por IA, o usuário ainda poderá gerar suas próprias imagens hipotéticas (pensemos em uma ilha vista a partir de um *drone*, em uma tarde de verão, para dar vida a um artigo sobre viagem, ou em um vinhedo de beleza irretocável, para promover uma publicação sobre vinhos). Em um dado momento da história, não haverá razão para se limitar à oferta reunida pelas plataformas de comercialização de conteúdo audiovisual – considerando que será possível, a um custo relativamente acessível, produzir quantas imagens forem necessárias para a ilustração de publicações impressas ou digitais, ou inserções de *spots* publicitários, como o fez a prefeitura de Belo Horizonte (MG) em campanha para o Carnaval de 2024⁴.

Assim, é inevitável supor que a IA eventualmente dominará parte desse mercado, dado que nem toda imagem e nem todo uso dessas imagens dependem da sutileza do fator humano. Há situações em que o belo é suficiente, por mais que seja desprovido de intenção, humanidade, profundidade e talento.

Grandes modelos de IA estão ficando cada vez melhores: os aparatos ainda erram – e muito, e tampouco é preciso procurar atentamente para identificar aberrações em certas criações que se pretendem hiperrealistas – mas isso será aperfeiçoado, e rapidamente. A única forma de prosperar na produção dessa onda de imagens feitas por robôs será por meio da sofisticação do toque e das habilidades humanas na produção de obras autorais bastante distintas e que se afastem do que a IA pode fazer tão bem quanto, só que mais rapidamente.

No ecossistema moldado pelo novo artífice e para ele, há uma porção de fatalidades dessa “natureza apocalíptica” – do fim dos *métiers*. Leis ou regras são insuficientes para limitar o efeito devastador que a IA irá promover nos cenários em que as máquinas são capazes de fazer mais a um custo insignificante, e qualquer tentativa coercitiva nesse sentido já nasce fracassada, obsoleta e imprudente. Não devemos tratar de proibir ou limitar a IA, mas sim de estabelecer protocolos para gerenciá-la, aperfeiçoando essa nova configuração para devolver o equilíbrio ao ecossistema criativo compartilhado.

3 Ver, a título ilustrativo, a política da Getty Images em: <https://contributors.gettyimages.com/article/9146>. A plataforma estabelece em seus termos que “[...] não aceita submissões criadas utilizando modelos generativos de IA (por exemplo, Stable Diffusion, Dall-E 2, Midjourney etc.)”. Acesso em: 4 maio 2024.

4 Conferir, entre outras fontes, uma reportagem do periódico *O Tempo*: <https://www.otempo.com.br/carnaval/2024/carnaval-de-bh-em-propaganda-no-rio-e-criado-por-inteligencia-artificial-1.3310437>. Acesso em: 4 maio 2024.

Não será o fim dos fotógrafos e artistas audiovisuais, mas o reposicionamento desses profissionais será necessário para que a coexistência homem-máquina seja possível e saudável. Lançar mão da IA nesse contexto pode, inclusive, ser libertador para esses artistas, de modo que possam estabelecer novos rumos, linguagens e formatos. Ao mesmo tempo, observar a exponencial cascata de materiais elaborados por algoritmos de IA e modelos de *machine learning* pode fazer com que os seres humanos, em última instância, possam apreciar mais as qualidades de artefatos e obras feitas por nossos iguais.

NA FRONTEIRA DO DESCONHECIDO, O FRACASSO DAS CERTEZAS

Qualquer exercício de natureza futuróloga parece imprudente no contexto em que a evolução da IA não está senão em sua aurora, e que, portanto, não cessa de surpreender.

À medida que novos modelos de *machine learning* forem lançados ou aperfeiçoados, as críticas que se pretendem imutáveis correm o risco de nascerem imediatamente antiquadas. No universo das aplicações tecnocientíficas empregadas à arte, convém adotar uma postura que se molda na esfera do possível ante à dura convicção do “sim” e do “não”.

Sabe-se que máquinas não são e, possivelmente, não serão sencientes. Mas até que ponto a senciência é atributo indispensável à criação? As obras cocriadas por IA, sejam elas imagens, vídeos, peças musicais, poemas ou poesias, são qualificáveis a ascender à qualidade artística quando associadas ao elemento humano que a elas outorga refino e intenção. A emergência do novo artífice e o movimento de imagem nova estão intimamente associados à figura humana, e sua dissociação é impossível.

A incerteza do que pode vir a ser do futuro da arte reside mais na latência do *que* será criado e menos do por *quem*. A única certeza é que, em mais ou menos tempo, um volume significativo da criação de nosso tempo terá tido, em algum estágio de seu desenvolvimento poético, o auxílio da IA.

E, quanto a isso, o público não deveria ter temor ou assumir guarda alta sobre se determinada obra se valeu de técnicas tão promissoras quanto aquelas oriundas da IA. A potência estética não se limita à técnica empregada na elaboração formal; é parte de um todo e, em última instância, reflexo de pulsões geniais de um ser humano. A IA é a caixa-preta, a caixa de ferramentas e o assistente propulsor indelével desse momento histórico. Viver e explorar esses elementos é fazer parte da história da arte de nosso tempo, é tomar distância do que já se encontra estabelecido,

afirmado, e é aprender a criar e a fruir uma arte ousada. Seres humanos e não humanos, ocupando cada qual corpos de diferentes naturezas (Zuanon, 2007), são os pilares do devir.

Se considerarmos a história da arte, perceberemos que as grandes obras que resistiram ao teste do tempo foram frequentemente aquelas que emanavam da mente e do coração humanos, carregadas de emoção, contexto cultural e experiências pessoais. Embora as inovações tecnológicas tenham ampliado os horizontes da expressão artística, proporcionando novas ferramentas e possibilidades, a verdadeira essência da arte permanece enraizada na experiência humana.

Nesse sentido, a IA pode contribuir com sua capacidade de processamento de dados e algoritmos complexos, gerando composições e formas inéditas, mas é a intervenção humana que dá vida e significado às criações. A arte é mais do que a mera manifestação estética; é reflexo de nossa condição, expressão de nossa identidade, de nossas aspirações e de nossos conflitos.

Enquanto exploramos os limites da criatividade computacional, é vital preservar, no horizonte, a visão de que a colaboração entre humanos e máquinas pode enriquecer o panorama artístico, oferecendo novas perspectivas, novos desafios e combustível para o exercício criativo, para a renovação crítica. Além disso, tal colaboração pode se configurar como um elemento que nos permita escrever um novo capítulo nessa narrativa, que se tornará uma herança importante no contexto teórico de nosso campo.

A emergência do novo artífice não se projeta como ameaça à autenticidade da arte ou à sobrevivência do artista, mas como oportunidade para expandir horizontes e promover um diálogo interdisciplinar entre tecnologia e humanidade. O paradigma do novo artífice, em última instância, pode permitir que sejamos mais humanos, que sejamos capazes de ir adiante. Ver além.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. São Paulo: Saraiva, 2012.
- CARNOVALINI, F.; RODÀ, A. Computational Creativity and Music Generation Systems: An Introduction to the State of the Art. *Frontiers in Artificial Intelligence*, v. 3, p. 14, 3 abr. 2020.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.
- MANSIMOV, E. *et al.* Generating Images from Captions with Attention. *arXiv*, 29 fev. 2016. Disponível em: <http://arxiv.org/abs/1511.02793>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- MCCORDUCK, P. *Aaron's code: meta-art, artificial intelligence, and the work of Harold Cohen*. New York: W. H. Freeman, 1991.
- MEDINA, E. N.; FARINA, M. M. Inteligência artificial aplicada à criação artística: a emergência do novo artífice. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 44, p. 68-81, 23 nov. 2021.
- REICHARDT, J. (ed.). *Cybernetic Serendipity: the Computer and the Arts*. New York; Washington: Frederik A. Praeger, 2018.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- VENANCIO JÚNIOR, S. J. Arte e inteligências artificiais: implicações para a criatividade. *ARS (São Paulo)*, v. 17, n. 35, p. 183-201, 12 maio 2019.
- WILLEMART, P. (ed.). *A escritura pela rasura: a crítica genética em busca de outros saberes*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- ZUANON, R. *Computador vestível afetivo co-evolutivo: processos de comunicação entre corpos biológico e tecnológico*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

REDES SOCIAIS COMO BOCA DO MUNDO: ENCRUZILHADAS, ARTE E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Larissa Macêdo¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo propor uma reflexão crítica acerca das encruzilhadas e das problemáticas inerentes à produção artística negra brasileira nas redes sociais diante dos atravessamentos causados por sistemas de inteligência artificial (IA). Para isso, articula uma discussão teórica acerca do conceito de *redes sociais como boca do mundo*, inspirado na noção de Exu Enugbarijó. A fundamentação teórica se encadeia a partir do operador conceitual das encruzilhadas, de Leda Maria Martins, que permite estabelecer outras formas de pensar as complexidades e o que está em jogo nas práticas artísticas contemporâneas compartilhadas nesses sistemas. Encruzilhadas éticas, estéticas e políticas, que ressignificam a arte, as redes sociais e a IA.

Palavras-chave: Exu. Encruzilhadas. Arte contemporânea. Redes sociais. Inteligência artificial.

ABSTRACT

This article seeks to propose a critical reflection on the *encruzilhadas* [crossroads] and the issues that are part of black Brazilian artistic production shared on social media and the impact caused by these artificial intelligence (AI) systems in those practices. To this end, it articulates a theoretical discussion on the concept of social networks as the mouth of the world, inspired by the notion of Exu Enugbarijó. The theoretical basis is articulated with the conceptual operator of *encruzilhadas* [crossroads], conceived by Leda Maria Martins, which allows different ways of thinking and understanding the complexities and stakes involved in the production of contemporary artistic practices shared on social media. Ethical, poetic, and political *encruzilhadas* [crossroads] that are disrupted and give new meaning to art, social media and AI.

Keywords: Exu. Encruzilhadas [crossroads]. Contemporary art. Social media. Artificial intelligence.

1 Professora dos cursos de graduação e pós-graduação de Comunicação Social e Licenciatura em Artes do Centro Universitário Belas Artes (FEBASP). Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). *E-mail:* larissacsmaçedo@gmail.com.

INTRODUÇÃO - LAROYÊ, EXU^{2!}

É possível produzir e compartilhar trabalhos artísticos nas redes sociais sem alimentar a lógica dos grandes conglomerados tecnológicos (*big techs*) ou de redes sociais proprietárias, como situam os professores Deivison Faustino e Walter Lippold no livro *Colonialismo digital: por uma crítica hackerfanoniana* (2023)? Como pensar uma produção de inteligência artificial (IA) que evite a reprodução de opressões estruturais nesse tipo de aplicativo³? Quais outras perspectivas temos para pensar as artes, as tecnologias e as redes sociais na atualidade? Esses são alguns dos tensionamentos que nos instigaram a buscar por um caminho teórico-prático que abarcasse uma perspectiva contracolonial⁴ para compreender os atravessamentos e as problemáticas inerentes à produção artística nas redes sociais na atualidade.

Ao realizar esses questionamentos e perceber que a construção de pensamento em arte e tecnologia hoje parte de uma matriz eminentemente brancocêntrica (Cardoso, 2014), elencamos o operador conceitual das encruzilhadas da poeta, dramaturga, professora e rainha do congado do Rosário do Jatobá⁵ Leda Maria Martins. Tal conceito será o nosso guia para pensar as práticas artísticas e curatoriais compartilhadas por artistas e curadores negros brasileiros nas redes sociais, em especial no Instagram, plataforma escolhida para esta análise face à diversidade de recursos poéticos e estéticos presentes nela e ao amplo uso desse aplicativo no Brasil e no mundo.

A escolha do operador conceitual das encruzilhadas para pensar as práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais busca romper com a

2 Laroyê: saudação para Exu, o orixá das encruzilhadas e da abertura e do fechamento dos caminhos. Uma observação importante para os termos de matriz afro-diaspórica: neste artigo, a maioria das palavras de etimologia do continente africano foram grafadas de acordo com os usos e a linguagem falada da língua portuguesa no Brasil.

3 Neste artigo, utilizamos o termo aplicativo (*app*) para nos referir aos aplicativos das redes sociais, como o Instagram, por exemplo. *App*: abreviação de *application* em inglês, que significa aplicativo, programa ou *software*. Existem *apps* para *smartphones*, *smartwatches* (relógios com sistemas operacionais conectados à *internet* e funções similares às dos *smartphones*), *tablets*, navegadores de *internet* e sistemas operacionais de computadores.

4 Perspectiva contracolonial criada por Antônio Bispo do Santos (Nêgo Bispo), mestre quilombola do Quilombo do Saco-Curtume (São João do Piauí (PI)). Em suas falas e livros, Nêgo Bispo afirma a contracolonização como uma postura ética, um modo de vida e uma cosmovisão criada por comunidades quilombolas e indígenas contra a colonização e em defesa da continuidade da ancestralidade em seus territórios.

5 Leda Maria Martins é rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, fundado no século XIX na Fazenda Pantana, no município de Ipirité (MG). A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá foi erguida no bairro de Itaipu e tombada como patrimônio histórico e cultural do município de Belo Horizonte (MG) (Martins, 2021a, p. 158).

predominância branco-eurocêntrica-colonial-cisnormativa na produção de estudos e trabalhos artísticos nos campos das artes, da comunicação, das redes sociais e da IA, a partir de olhares que promovam outros apontamentos e relações. Portanto, ao pensar as encruzilhadas entre a arte, as redes sociais e a IA, queremos riscar outros pontos, estabelecer diálogos e trocas com pensamentos e saberes afrodiaspóricos brasileiros; queremos contrariar as lógicas hegemônicas ao partir de outros caminhos para abordar essas práticas nas redes sociais. Uma tentativa de quebra de epistemicídios (Carneiro, 2023) e de resgate das sabedorias e tecnologias ancestrais negras brasileiras.

O operador conceitual das encruzilhadas traz outra perspectiva para analisar a produção artística afrodiaspórica brasileira e dos demais países em diáspora africana. Outras possibilidades de leituras da produção artística e curatorial de pessoas que são sistematicamente invisibilizadas na sociedade, no circuito oficial das artes e que, ao se articularem nas redes sociais, também são impactadas pelas opressões oriundas do racismo algorítmico nesses aplicativos de IA. Afinal, a quem fala a arte contemporânea? Como e para quem se está visível no sistema da arte e nos sistemas de inteligência artificial das redes sociais? Como compreender trabalhos artísticos que desafiam as lógicas dominantes desses sistemas?

Diante desses atravessamentos, este artigo articula uma discussão teórica e apresenta o conceito de *rede social como boca do mundo*, criado a partir do operador conceitual das *encruzilhadas* e inspirado na noção de Exu Enugbarijó. Uma análise que parte de uma fundamentação teórica de perspectiva contracolonial, de matriz afrodiaspórica e feminista negra, e que faz parte da tese de doutorado *Encruzilhadas: práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais* (Macêdo, 2023).

A rede social como boca do mundo e como território de encruzilhadas nos permite riscar outras formas de compreender as redes sociais e as experiências artísticas compartilhadas em aplicativos como o Instagram. Encruzilhadas propulsoras de forças que desconstroem e ressignificam a arte contemporânea, as redes sociais e a IA na atualidade.

REDES SOCIAIS COMO BOCA DO MUNDO

A encruzilhada como operador conceitual significa a possibilidade de compreender as práticas artísticas e curatoriais compartilhadas nas redes sociais de forma interseccional, considerando tanto o território em que essas práticas são compartilhadas, quanto as possibilidades de leitura da produção artística afrodiaspórica brasileira. Trata-se de pensar a

encruzilhada como um operador conceitual de trânsito, considerando que as culturas africanas e indígenas foram reterritorializadas, transcriadas e modificadas no Brasil; e de pensar as lógicas algorítmicas e os recursos poéticos e estéticos das redes sociais como encruzadas que tensionam e ressignificam a produção artística contemporânea. Como afirma Leda Maria Martins:

Os povos negros se constituem nas encruzilhadas desses múltiplos e polissêmicos saberes. O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem (Martins, 2021b, p. 50).

Como ferramenta analítico-metodológica, Martins articula o operador conceitual das encruzilhadas em dois termos que proporcionam aberturas de caminhos analíticos e pluriversalidade de sentidos, como é a própria encruzilhada: como princípio que oferece a possibilidade de leitura e interpretação da produção de conhecimentos afrodiaspóricos; e a encruzilhada como o território onde essas trocas se estabelecem, nas relações de conflito. Ou seja, encruzadas como geradoras de outras possibilidades de trânsitos e linguagens.

Ao pensar as práticas artísticas e curatoriais compartilhadas nas redes sociais a partir do operador conceitual das encruzilhadas, temos ambas as possibilidades acontecendo: a encruzilhada como perspectiva de leitura dos trabalhos produzidos e compartilhados nas redes sociais por artistas, curadores e arte-educadores negros brasileiros, como parte de suas práticas artísticas e curatoriais; e a rede social como encruzilhada e, portanto, território ambivalente, intenso e conflituoso, onde essas trocas se estabelecem, gerando, assim, tanto encruzilhadas poéticas com as linguagens e procedimentos artísticos e comunicacionais inerentes às características e funcionalidades desses aplicativos, quanto as encruzilhadas éticas que tensionam os regimes de visibilidade, invisibilidade e demais opressões fruto das lógicas algorítmicas presentes nesses sistemas de IA.

O operador conceitual das encruzilhadas, de Martins, parte do pensamento filosófico, de saberes e de cosmopercepções afrodiáspóricas para criar mediações e leituras contracoloniais. A partir desse conceito e, portanto, da presença, ação e noções de Exu, Martins articula uma perspectiva que se fundamenta em encontros, intersecções e desvios que geram pluriversalidade de sentidos e saberes, como o centramento e o descentramento, as confluências e as alterações, as influências e as divergências, as fusões e as rupturas, a unidade e a pluralidade, as ambiguidades e as ambivalências. Esses conceitos são trazidos em confluência (Bispo, 2023) com a cosmopercepção do tempo espiralar, em que a autora apresenta a noção do corpo como um guardião de saberes em que se concentram presente, passado e futuro.

Para os professores e pesquisadores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2008, p. 22), “A encruzilhada é uma zona fronteira que abriga corpos, sons e palavras, onde, diante do contraponto que lhe é característico, emerge a pluriversalidade que traduz possibilidades diversas de invenção da vida, alicerçada na pluralidade de saberes e transformações”. Portanto, as encruzilhadas são perspectivas de mundo, na medida em que podem ser entendidas como forças organizadoras de uma cosmopercepção. Exu e, portanto, as encruzilhadas, representam a pluralidade e a dinamicidade instituídas pelas culturas afrodiáspóricas como formas de resistência, de sobrevivência, de ser e de estar no mundo.

Compreender as práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais a partir do operador conceitual das encruzilhadas convoca-nos a conhecer as noções de Exu na matriz filosófica afrodiáspórica brasileira. Afinal, Exu é a própria encruzilhada. É a linguagem e o regente do sistema afrodiáspórico⁶. Com isso, é também a multiplicidade, e seus princípios partem de diversas características e noções que o instituem enquanto princípio filosófico.

Na diáspora africana, Exu é a potência que se reinventa a partir de seus cacos despedaçados, é a noção de Exu Yangí, o Exu ancestral, por exemplo. Exu é o senhor dos caminhos, da boca coletiva, da comunicação e da transformação. Portanto, consideram-se como princípios essenciais de

6 “Exu enquanto princípio afrodiáspórico é pluriversal. Assim, as práticas desdobradas a partir de seus princípios e potências são múltiplas e interseccionais. Os princípios e as noções de Exu na afrodiáspora brasileira resultam de muitas encruzilhadas em um longo processo histórico de violência, conflito e resistência entre os colonizadores e os diferentes grupos étnico-culturais que chegaram ao Brasil e os povos indígenas que já habitavam Pindorama. Portanto, por não haver um caráter homogêneo, é importante salientar que há variações entre as noções de Exu em cada sistema filosófico do qual ele faz parte nos candomblés, nas umbandas e nos demais cultos afrodiáspóricos” (Macêdo, 2023, p. 66).

Exu a comunicação, a dinamicidade, a transformação, a imprevisibilidade e a contradição.

Os diferentes aspectos de Exu nos ajudam a compreender as encruzilhadas e as possibilidades de atuação e criação nas frestas da arte, da comunicação e das redes sociais. Assim, as noções de Exu Yangí, Òkòtó, Enugbarijó, Obá Oritá Metá, Onã, Elebo, Elegbará, Bará, entre outras, se inter-relacionam de forma tática para que possamos compreender as práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais como encruzilhadas. Neste artigo, focaremos na noção de Exu Enugbarijó, que inspira o conceito de rede social como boca do mundo e está a ele relacionado.

A encruzilhada é o umbigo e também é a boca do mundo. É o lugar da noção de Exu Enugbarijó – a boca coletiva –, que tudo come e nos devolve de maneira transformada. Exu é a própria encruzilhada e a sua força propulsora; portanto, sem ele não haveria o movimento, a dinamicidade da vida, princípios esses fundamentais para a existência. Exu rompe com as lógicas dicotômicas. As encruzilhadas são fronteiriças, mas também são a criação de possibilidades nas fronteiras e, principalmente, de decisão diante dessas encruzadas.

É importante ressaltar que o operador conceitual das encruzilhadas é uma perspectiva analítico-metodológica por meio da qual podemos compreender as culturas afrodiáspóricas ou qualquer outra realidade. É o território onde as trocas se estabelecem e também uma forma de leitura desses trânsitos nas relações ambivalentes de conflito e cruzamento. A encruzilhada é descrita por Martins como um “lugar terceiro”, pois sua premissa é a da criação, a da produção de uma outra coisa que não mais aquela que se iniciou, mas que, ainda assim, se constitui como um desdobramento dela.

Podemos observar isso em Enugbarijó, a noção de Exu que nos diz que se engole algo de um jeito para devolvê-lo de forma transformada. Essa é a máxima da encruzilhada de Exu Enugbarijó, o senhor da boca coletiva ou a boca que tudo come: engolir de um jeito para restituir de outro. Portanto, a partir de Enugbarijó, podemos considerar as redes sociais como uma das bocas do mundo? Redes sociais como territórios de encruzilhadas comunicacionais, poéticas e políticas ambivalentes?

Para os iorubás, Exu é o princípio do movimento como um todo, e o seu caráter enquanto potência de comunicação, criação e mobilidade é representado tanto pela boca quanto pelo falo ereto. O princípio da boca representado por Exu Enugbarijó refere-se ao campo de transformação e da criação por intermédio das ações de ingerir e regurgitar, como também da transformação do pensamento em palavra e no ato de fala, a comunicação. Exu é a palavra. Já o falo ereto refere-se aos princípios da mobilidade, da

vivacidade, da criação e da continuidade da vida. Todos esses são elementos que representam a ação de Exu no mundo.

A potência de Exu, enquanto boca que tudo come, é uma noção fundamental para pensar as práticas artísticas e curatoriais compartilhadas nas redes sociais, na medida em que esse princípio nos ensina sobre a criação, as intensidades e as transformações radicais, características essas que são comuns às redes sociais. Em um mundo de encruzilhadas, existe a necessidade de, nos entrecruzamentos da vida, engolirmos para regurgitarmos de forma transformada. Enugbarijó é a capacidade de transformação e de criação, já que se come de um jeito para devolver de outro.

Exu é resolutivo, tem como uma de suas forças a capacidade de solucionar e resolver questões e problemas. Encontrar e criar os caminhos, abri-los ou fechá-los e, principalmente, mobilizar e desenvolver tanto a existência de cada indivíduo quanto as tarefas específicas atribuídas e delegadas a cada um dos orixás. Exu não tem cabeça para carregar problemas, já que possui uma faca em sua cabeça. Uma faca que corta os problemas, ou seja, os soluciona para seguir em frente. As encruzilhadas são propiciadoras tanto de soluções quanto de caos, conflitos e caminhos para outras possibilidades ambivalentes. Portanto, afirmamos que é fundamental que não romantizemos as encruzilhadas apenas como lugares de potência, mas também como lugares onde as crises e os conflitos acontecem, gerando todo tipo de possibilidade, tal qual acontece nas lógicas e interações das redes sociais.

Se Exu é a boca que tudo come, a rede social é uma das bocas do mundo! Seguindo a máxima de Exu Enugbarijó, senhor da boca coletiva, podemos dizer que a rede social também é a boca que tudo come e restitui de forma transformada. Uma boca com apetite voraz, dentes e línguas afiadas, que comunica, multiplica, transforma e se expande com pluriversalidade de linguagens, de intensidade e de caos. Rede social que, como a própria encruzilhada, devora tudo que é criado e compartilhado nesses aplicativos e produz desde a potência das práticas artísticas e curatoriais até a disseminação de discursos de ódio, racismo algorítmico e diversas outras violências e opressões. Rede social como uma encruzilhada ética, estética e poética. Um lugar de comunicação, trocas, criações, crises, ordem e desordem, como nos ensina Exu.

A rede social como encruzilhada, como boca coletiva de linguagens, movimentos, territórios e espaços. Como afirma Martins, a encruzilhada como território onde essas trocas se estabelecem, nas relações de conflito e encruzadas como geradoras de outras possibilidades de trânsitos e linguagens. Segundo o professor e pesquisador Milton Santos (1978), a utilização do território pelo povo cria um espaço imutável em seus limites e em constante mudança. Com isso, podemos entender *território* como o lugar onde

se realizam todas as ações, paixões, poderes, forças e fraquezas. Podemos fazer uma correlação dessa noção de território com as redes sociais como boca do mundo, como encruzilhada e suas diferentes abstrações, materialidades, códigos e intensidades.

Para compreender a rede social como encruzilhada e as práticas artísticas e curatoriais criadas no Instagram, precisamos riscar uma encruza fundamental ao entender a rede social como uma das bocas do mundo. A boca que tudo come se farta de todos os elementos e códigos presentes nesses sistemas e os devolve de maneira outra, na mesma intensidade que engole tudo que é realizado e compartilhado nesses *apps*.

ENCRUZILHADAS E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Como encruzilhada, os *apps* das redes sociais presentes em *smartphones* ressignificaram a nossa experiência comunicacional e de vida contemporânea. Uma mudança provocada e estimulada pelas empresas de *big data*, as *big techs*, grandes conglomerados econômicos e tecnológicos que se tornaram um dos modelos de negócios mais agressivos, extrativistas e lucrativos do mundo. Engana-se quem pensa que redes sociais como Instagram ou TikTok, por exemplo, são novidades passageiras como ocorreu com o Orkut, que, como o tempo de Chronos⁷, teve início, meio e fim. Uma trajetória que seguia um antigo paradigma de que, no universo da *internet*, no ciberespaço ou nos ambientes “virtuais” e digitais, tudo era novidade fugaz! Alphabet, Meta, ByteDance, X (ex-Twitter), entre outros, não estão experimentando projetos, estão perpetuando um modelo de negócio opressor. A fugacidade foi trocada pela disseminação e ânsia extrativistas de obter os maiores retornos possíveis nesse “novo mercado” emergente de dados. A colonialidade vive, pulsa e atualiza suas ferramentas na mesma velocidade com que perpetua as políticas da escassez, típicas do sistema social colonial cosmofóbico (Bispo, 2023). Esses *apps* de redes sociais vieram para ficar, lucrar e disseminar, de forma cada vez mais ostensiva, um modelo de negócios fundamentado em seus “Algoritmos de Destruição em Massa (ADMs)”, como bem define a pesquisadora e matemática Cathy O’Neil (2020).

Trata-se de um modelo de negócios que fomenta uma economia de dados, de tempo e de atenção calcada no *big data*, com o objetivo de manter as pessoas o máximo de tempo possível em suas plataformas sociais digitais, para monetizar os dados pessoais, de navegação, de comportamento,

⁷ Chronos: deus do tempo cronológico da mitologia grega.

de mídia e de toda ordem. Sorria, você está sendo mapeado! Isso só é possível porque as redes sociais são sistemas de IA; portanto, regidos por algoritmos programados para realizar todo tipo de ação de agenciamento dessas comunidades *on-line*. Essa é uma das linguagens estruturantes dessa encruzilhada. Por isso, não há como falar de rede social sem falar de IA e, assim, de algoritmos.

As redes sociais são sistemas de IA e, nesse sentido, são aplicativos que funcionam por meio de códigos – os algoritmos –, que constituem uma sequência determinada de ações com o objetivo de obter uma solução para um problema, segundo os campos da matemática e da ciência da computação. Não temos certeza de como são articulados os algoritmos das redes sociais, já que não há transparência nesses processos por parte das empresas proprietárias desses *apps*; pelo contrário, os grandes oligopólios tecnológicos evitam, de todas as formas possíveis, expor o funcionamento e a composição de seus códigos. Como afirma o pesquisador Tarcízio Silva: “As plataformas reforçam discursiva e legalmente a opacidade e a evasão de responsabilidade para se protegerem também da percepção pública sobre o volume de comportamentos nocivos que processam a cada dia” (Silva, 2022, p. 45).

Como sociedade, foi apenas recentemente que começamos a construir um processo mais estruturado para a criação de políticas públicas, como, por exemplo, o recente PL das *Fake News*⁸ (Brasil, 2020), para regulação, no Brasil, dos sistemas descritos. Um processo que, embora esteja em andamento, é tardio, já que se iniciou somente após: a crescente difusão de discursos de ódio e da ameaça constante de *fake news* nos diversos âmbitos sociais; a manipulação dos sistemas democráticos, que foram sucessivamente colocados em risco de forma global; a verificação dos impactos desse sistema na saúde mental; e a reprodução de opressões sociais, racismo e outros crimes como uma das forças motoras dessas plataformas sociais digitais. Enquanto sociedade, demoramos demais para quebrar o fascínio por esses aplicativos.

Na atualidade, é comum ouvir que o ódio mobiliza as redes. Será que o discurso de ódio e a intensividade causada pelo compartilhamento de discussões, agressões e conflitos (e pela adesão a eles) são uma das grandes forças propulsoras das redes sociais? Segundo o escritor e jornalista

8 PL das *Fake News*: Projeto de Lei nº 2.630, criado em 2020 no Brasil. Estabelece normas relativas à transparência de redes sociais e de serviços de mensagens privadas, sobretudo no tocante à responsabilidade dos provedores pelo combate à desinformação e pelo aumento da transparência na *internet*; à transparência em relação a conteúdos patrocinados; e à atuação do poder público. Estabelece também sanções em caso de descumprimento da lei.

Max Fischer, alguns pesquisadores do Facebook afirmaram, em 2018, que “Nossos algoritmos exploram a atração do cérebro pela discórdia” (FISCHER, 2023, p. 19), e também que “Os sistemas do Facebook eram projetados de tal modo que levavam aos usuários cada vez mais conteúdo de discórdia, de forma a conquistar a atenção e aumentar o tempo do usuário na plataforma” (Fischer, 2023, p. 19).

A rede social como boca que tudo come e devolve de forma transformada não é apenas uma potência criativa comunicacional e artística, mas também uma força geradora de crises e conflitos. Essa é uma das características que evidencia esses sistemas como encruzilhada e, portanto, desvela também a noção de boca que tudo come de Exu Enu-gbarijó. Vale lembrar que não há lugar apaziguado na encruzilhada; a rede social como boca coletiva é o território onde essas trocas se estabelecem, nas relações de conflito e encruzadas como propulsionadoras de outros trânsitos, linguagens e caos.

Quando falamos de pessoas negras e indígenas, mulheres, pessoas de gêneros dissidentes, entre outros grupos minorizados, esses sistemas reproduzem o racismo e as violências dos outros espaços sociais de forma aguda. Segundo Luiz Valério Trindade, os discursos de ódio e as linguagens de que eles se valem nas redes sociais têm um alvo que se repete à exaustão: as mulheres negras. O sociólogo afirma, em seu livro *Discurso de ódio nas redes sociais*, que por volta de 80% das vítimas de discursos de ódio de cunho racista são mulheres negras (Trindade, 2022).

Além da reprodução do racismo nas interações presentes nas redes sociais, há também o racismo algorítmico presente no *modus operandi* dessas plataformas. Como afirma a professora e pesquisadora Brendesha Tynes: “O racismo online é um sistema de práticas contra pessoas racializadas que privilegiam e mantêm poder político, econômico e cultural para os brancos no espaço digital” (Tynes *apud* Silva, 2020, p. 122).

Complementando essa discussão, Tynes e Silva afirmam que, nos ambientes digitais, precisamos nos aprofundar nas questões que tangem o racismo algorítmico:

Nos ambientes digitais, entretanto, temos um desafio ainda mais profundo quanto à materialidade dos modos pelos quais o racismo se imbrica nas tecnologias digitais através de processos “invisíveis” nos recursos automatizados como recomendação de conteúdo, reconhecimento facial e processamento de imagens. É preciso entender também suas manifestações “construídas e expressas na infraestrutura online ou *back end* (ex.: algoritmos), ou através da interface (ex.: símbolos, imagens, voz, texto e representações gráficas)” (Tynes *et al*, 2019, p.195) (Silva, 2020, p. 122).

Lembrando que não temos o objetivo de realizar uma discussão tecnocrática; aqui nos interessa os atravessamentos sociopolíticos e comunicacionais presentes nesses espaços: tanto de forma estruturante, quanto nas práticas artísticas e curatoriais compartilhadas por artistas negros brasileiros nas redes sociais. A professora e pesquisadora Ruha Benjamin salienta bem isso quando conceitua a questão racial como tecnologia:

Como já argumentei anteriormente, podemos conceitualizar a própria raça como um tipo de tecnologia, aquela que cria universos sociais paralelos e morte prematura, e que requer manutenção e atualização rotineiras. A tecnologia não é apenas uma metáfora racial, mas um dos muitos meios pelos quais as formas anteriores de desigualdade são atualizadas. Por esse motivo, é vital que os pesquisadores façam um balanço rotineiro das ferramentas conceituais que usamos para entender a dominação racial (Benjamin *apud* Silva, 2020, p. 16).

Portanto, não há como falar de práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais compartilhadas por artistas, curadores e arte-educadores negros brasileiros sem compreender as questões raciais e as lógicas algorítmicas desses sistemas. Nessa encruzilhada, não há apenas os elementos estéticos e poéticos em jogo. Há, também, as questões éticas, políticas e todo um modelo de negócio, estratégias mercadológicas e tecnológicas de perpetuação do racismo, da misoginia, da LGTBQIAP+fobia, entre outras opressões, e não é preciso ser programador ou cientista de dados para entender os efeitos e as lógicas de funcionamento da IA. Em uma sociedade dominada pela economia do *big data* e, com isso, pelos sistemas de IA e pelo pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), buscar tal entendimento é uma urgência e dever de todos. Como bem situa Jurema Werneck ao falar das questões raciais no Brasil, fala que vale para os impactos da IA na sociedade também: “A era da inocência acabou! Já foi tarde!” (Werneck, 2003, p. 40).

A rede social como boca do mundo, boca que tudo come, que restitui de forma transformada e também que comunica, que é potência criativa, que é intensiva nas trocas e linguagens e que tem o caráter comunicacional como força motriz, é uma expressão de Enugbarijó, noção de Exu que tem a boca faminta, que come tudo que a boca come. Propulsiona as potências artísticas e curatoriais compartilhadas nas redes sociais, práticas que só são possíveis nas encruzilhadas dessas comunidades *on-line*. Rede social como boca do mundo que engole tudo e vomita também o ódio, o racismo,

a misoginia e as demais opressões codificadas em seus algoritmos. Assim são as encruzilhadas! Como diz um itan⁹: Exu mostra que a língua pode ser boa ou má, depende do seu uso.¹⁰

ARTE COMO ENCRUZILHADA

A encruzilhada entre arte, redes sociais e IA é fundamental para pensarmos as práticas artísticas e curatoriais negras compartilhadas nas redes sociais na atualidade. Como vimos, os riscos dessa encruza se entrecruzam de forma interseccional e conflituosa, gerando outras possibilidades para pensar os campos da arte e tecnologia e da comunicação. Como boca que tudo come, as redes sociais e seus sistemas de IA transformam tudo que é postado e articulado nesses espaços. Enugbarijó nos ensina que dois corpos encruzilhados formam uma terceira presença, aquela que é “+1”. Exu é aquele que cria a partir da ordem, da desordem e carrega o azeite na peneira sem deixar derramar uma gota¹¹.

O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, hegemônico ou não. A potência da encruzilhada é o movimento dinâmico enquanto sendo o próprio Exu. Essa perspectiva não apenas emerge para expor as potências e as contradições das práticas artísticas e curatoriais negras compartilhadas nas redes sociais, como também evidencia a encruzilhada como perspectiva para lermos a arte, as redes sociais, a IA e o mundo a partir das potências de Exu, que encarna e mobiliza a própria encruzilhada. Como Enugbarijó, as práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais são uma transgressão, e não apenas uma subversão; Exu atua sem a pretensão de exterminar o outro, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo e transformá-lo.

9 Itan: segundo Juana Elbein dos Santos, “a palavra Nàgô itàn designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente, os *itàn àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração à outra, particularmente pelos babaláwo, sacerdotes do oráculo Ifá. Os itàn-Ifá estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis ‘volumes’ ou signos, chamados Odù, divididos em ‘capítulos’, denominados ese” (Santos, 2012, p. 57).

10 “Mito 167. Exu Mostra que Língua Pode Ser Boa ou Má, Brasil, 2005: Oxalá pediu a Exu que lhe servisse, em refeição, a melhor coisa do mundo. Exu foi ao mercado, comprou língua bovina, preparou-a e deu ao orixá. Farto de tanto comer, Oxalá aprovou a escolha e, para o dia seguinte, solicitou que lhe fosse dado para comer a pior coisa do mundo. Novamente Exu preparou-lhe língua bovina. Então, explicou: a língua pode ser boa ou má dependendo do seu uso (adaptado de Martins, 2005, p. 39)” (Silva, 2022, p. 545).

11 Trecho de um oriki de Exu.

Nas últimas décadas, são diversos os questionamentos relacionados à ausência de neutralidade das tecnologias digitais, ficando cada vez mais evidente que os sistemas de IA não oferecem um campo equânime para o compartilhamento de diferentes pensamentos, ações e identidades. Ao invés disso, tornam-se mais um lugar de segregação, de racismo institucional e de outras discriminações, como as relacionadas à classe, aos gêneros, às sexualidades, aos corpos, entre outras violências. Não é preciso ser cientista da computação para perceber que esse sistema é falho ou, como afirma Liliana Cano, no livro *Cyberfeminism Index* (2022), “Não precisamos ser *experts* para destripar máquinas” (Cano *apud* Seu, 2022, p. 256). Basta olhar os impactos que estamos vivenciando cotidianamente. No caso da IA, é evidente que esses sistemas trazem consequências severas para todos. Sistemas que costumam punir as exceções ao padrão programado e geram perdas e danos sociais imensuráveis, além de atualizarem a ação necropolítica (Mbembe, 2018) do Estado.

O mais chocante é que, para a área de ciência da computação, isso muitas vezes é visto como um dano colateral, algo que é inerente aos modelos de IA, na medida em que, na IA, dada sua linguagem algorítmica, tanto a lógica de programação quanto os dados de treinamento para os sistemas algorítmicos trazem consigo problemáticas e questões sociais estruturais. Silva (2022) aponta que é importante a gente lembrar que um *software*, um modelo estatístico ou um modelo de aprendizado de máquina não existem em um vácuo. Não se trata apenas de código, mas sim da materialização de relações econômicas, raciais e de poder em um sistema que pressupõe visões de mundo, entradas de dados, saídas de resultados e objetivos específicos. Um sistema que parte de uma referência criada por uma maioria de homens brancos, cisgêneros e heterossexuais, oriundos de países do norte global.

A forma como as redes sociais reproduzem opressões ao invisibilizarem corpos que não pertencem ao padrão normativo de raça, gênero, classe e sexualidade nos angustia e inquieta, especialmente no que tange à produção e presença de artistas, críticos, curadores e arte-educadores negres nesses ambientes. Assim, à medida que a IA se destaca como uma das principais tecnologias desenvolvidas nas últimas décadas, podemos identificá-la como um dos sistemas de opressão mais violentos e sofisticados pelos quais os grupos hegemônicos atualizam as desigualdades e perpetuam o racismo e a violência cispatriarcal estrutural na sociedade. Poéticas que encruzilham Exu, os afetos, as práticas artísticas e curatoriais compartilhadas nas redes sociais ao longo dos últimos anos de presença efusiva

desses sistemas em nossas vidas. Poéticas das encruzilhadas¹², que, como Exu, ampliam a experiência artística sensível e as políticas antirracistas nas redes sociais e reforçam o papel da arte como força crítica de reinvenção da sociedade. Como afirma o curador e pesquisador Moacir dos Anjos, são vetores da “Arte como contra-história. Arte como Encruzilhada” (Anjos, 2021). Que a gente possa cada vez mais fazer com que a arte seja efetivamente um elemento de contra-história, criadora de encruzilhadas que nos impulsionem a avançar. Axé!

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. Arte como encruzilhada. *Revista Zum*, Colunistas, São Paulo, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-como-encruzilhada/>. Acesso em: 1 abr. 2024.
- BENTO, Cida. *Pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei PL nº 2.630/2020 e seus apensados. [PL das Fake News]. Institui a lei brasileira de liberdade, responsabilidade e transparência na internet. Autoria do Senador Alessandro Vieira. Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2256735>. Acesso em: 1 abr. 2024.
- CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/ciencias_sociais/3146.pdf. Acesso em: 1 abr. 2024.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- FAUSTINO, Deivison; LIPPOLD, Walter. *Colonialismo digital: por uma crítica hackerfanoniana*. Prefácio de Sérgio Amadeu. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.
- FISCHER, Max. *A máquina do caos: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo*. São Paulo: Todavia, 2023.

12 Poéticas das encruzilhadas: conjunto de três procedimentos artísticos comunicacionais experimentais presentes em postagens e trabalhos criados e compartilhados nas redes sociais por artistas e curadores negros e indígenas brasileiros, inspirado nas noções de Exu: Yangí, Òkòtó e Enugbarijó. Conceito desenvolvido por Larissa Macêdo na tese *Encruzilhadas: práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais* (2024).

- MACÊDO, Larissa. *Encruzilhadas: práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais*. 2023. 293 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/40819>. Acesso em: 1 abr. 2024.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 2021a.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- O'NEIL, Cathy. *Algoritmos de destruição em massa: como o big data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia*. Santo André: Editora Rua do Sabão, 2020.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Piseagrama: Ubu Editora, 2023.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo, Hucitec: Edusp, 1978.
- SEU, Mindy. *Cyberfeminism Index*. Los Angeles: Inventory Press, 2022.
- SILVA, Tarcízio. *Racismo algorítmico: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022. E-book.
- SILVA, Tarcízio (org.). *Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiáspóricos*. São Paulo: LiteraRUA, 2020.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: um deus afro-atlântico no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2022.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- TRINDADE, Luiz Valério. *Discurso de ódio nas redes sociais*. São Paulo: Jandaíra, 2022. (Feminismos Plurais).
- WERNECK, Jurema. A era da inocência acabou, já foi tarde. In: ASHOKA EMPREENDEMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. (Coleção Valores e Atitudes).

SOBRE ESCRAVIDÃO E MÁQUINAS: INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL PARA QUEM PODE

Paola Barreto¹

RESUMO

Este artigo traz uma versão escrita da fala “Algoritmo, gênero e racialidade”, apresentada no dia 9 de novembro de 2023, no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo. O texto está estruturado em três momentos: 1º) a discussão sobre como o modelo de mundo cartesiano fundamenta e justifica o exercício de ideais supremacistas na natureza e na cultura; 2º) uma análise do desenvolvimento de discursos e práticas críticas por meio das artes; e 3º) uma reflexão sobre as possibilidades de a tecnologia – conceituada por intermédio de diálogos interculturais e perspectivas contracoloniais – se constituir como um espaço de promoção de poéticas e políticas de relação e cuidado.

Palavras-chave: Teoria crítica. Inteligência artificial. Tecnopoética.

ABSTRACT

This text is a written version of the talk “Algorithm, gender and raciality”, presented on November 9th, 2023, at Sesc São Paulo's Research and Training Center. It is structured in three parts: 1º) a discussion on how the cartesian world model underpins and justifies the exercise of supremacist ideals in nature and culture; 2º) the development of critical discourses and practices through the arts; and 3º) a reflection on the possibilities of technology, conceptualised through intercultural dialogues and counter-colonial perspectives, becoming a space for promoting poetics and politics of relationship and care.

Keywords: Critical theory. Artificial Intelligence. Technopoetics.

¹ Artista, pesquisadora, curadora e professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), realizou seu pós-doutorado em História da Arte pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), após estágio na Universidade de Abomey-Calavi no Benin. E-mail: paoleb@gmail.com.

ENTRE AUTÔNOMOS E AUTÔMATOS

Em breves linhas, *inteligências artificiais* (IAs) são tecnologias baseadas em processos de tomada de decisão feitos com base em bancos de dados introduzidos em um sistema. Essa definição nos apresenta a artificialidade como a possibilidade de dissociação entre inteligência e seres vivos. Proponho, aqui, investigar o modelo que serve de base a esse e a outros processos de dissociação ou separabilidade: o dualismo cartesiano. Já se tornou lugar comum criticá-lo, mas o fato é que seguimos assombrados por um paradigma que persiste, de modo insidioso, como fundamento para o que o senso comum ocidental entende por inteligência, máquinas e modos de conceber e explicar binômios, como natureza e cultura.

O filósofo francês René Descartes (1596-1650) desenvolveu a teoria de que, para chegar à verdade, seria preciso duvidar de tudo, inclusive de nossos próprios sentidos, que tantas vezes nos induzem ao erro. Pensando assim, ele propôs que, se até mesmo o que sentimos com nossos corpos pode ser colocado em dúvida, a única instância que estaria fora de dúvida seria a própria capacidade de duvidar. É assim que a mente, de acordo com esse modelo, sendo dotada de razão e da capacidade de discernir, seria entendida como aquilo que tornaria um sujeito, de fato, humano: “Penso, logo existo”.

Na célebre fórmula condensada em seu *Discurso do método*, de 1637, Descartes afirma que a mente é identificada com a alma ou a consciência, uma categoria não extensa e diferente dos instintos ou dos afetos, ligados ao corpo, limitados à extensão dele e suscetíveis ao engano. Partindo dessa tradição metafísica (que, vale lembrar, está enraizada em um modelo platônico-aristotélico), seria possível afirmar que o conhecimento humano não pode ser uma faculdade do corpo, mas sim uma faculdade da mente, pressupondo, assim, uma superioridade da razão sobre as emoções e uma diferença ontológica entre o corpo e o pensamento.

Esse modelo racional de humanidade é central para o desenvolvimento de discursos e práticas coloniais modernas – seja no estabelecimento de fronteiras e diferenças entre produções humanas, como as ciências e as artes; seja na delimitação e criação de hierarquias étnico-raciais e de gênero. Isso porque, segundo esse paradigma, alguns corpos identificados por marcadores sociais de diferença seriam menos racionais – logo, menos humanos – que outros, fato científico que justificaria toda uma série de arbitrariedades e violências contra certos grupos sub-humanizados.

É assim que, não apenas na história, mas na ciência e no imaginário, determinados humanos foram (e ainda são) racializados e generificados a partir da materialidade de seus corpos, compreendidos e classificados como seres dominados por paixões ou instintos, dado que os tornaria menos

humanos e, assim, passíveis da tutela dos humanos de fato. Por exemplo: corpos de mulheres sendo submetidos a tarefas reprodutivas e domésticas. Corpos não binários violados por estruturas patriarcais e heteronormativas. Corpos negros comercializados através dos séculos de escravização colonial. Corpos indígenas subtraídos de seus territórios originários desde a era das Grandes Navegações atlânticas. É impossível não lembrarmos aqui do comentário, altamente irônico, do pensador e ativista indígena, agora imortal, Ailton Krenak, ao afirmar: “quando eu ouço a palavra ‘humanidade’, sei que estão a referir-se a um clube exclusivo do qual sei que não faço parte”.

Cem anos antes da citada obra de Descartes, a Igreja Católica publicou, em 1537, as bulas papais *Universibus Christi fidelibus* e *Sublimis Deus*, confirmando a “natureza humana dos índios”, seres dotados de alma e, portanto, não passíveis de escravidão. Isso não os livrou da privação de sua liberdade nem impediu a ação da catequese jesuítica, outra forma de subjugação. Sobre a escravização dos negros africanos,

Antonio Vieira foi um dos primeiros a refletir sobre a questão. O Sermão XIV do Rosário, de 1633, trabalhava a ideia da escravidão africana como castigo e dádiva, onde a divindade colocava para os “pretos” a possibilidade de resgate do pecado. Segundo Vieira, os africanos e seus descendentes deveriam ser gratos pelo fato de terem sido arrancados da África e trazidos ao Brasil. (Oliveira, 2007).

A diferenciação “natural” entre a salvação de uns e a danação de outros pregada pela Igreja Católica reforça o modo como as subjetividades foram e são forjadas no mundo colonial, ecoando até hoje. O fato de precisarmos afirmar que vidas negras e indígenas importam é uma prova infeliz disso.

Nesse modelo que contrapõe sujeitos e objetos, ser mais ou menos humano indica graus de distância da natureza. É assim que a objetificação da natureza e a desumanização de corpos fazem parte de um só e mesmo movimento operado pelo autoproclamado sujeito universal. Um movimento colonial de extração e acumulação que vai de par com o movimento de desvalorização dos afetos ou, até mesmo, de desvalorização da própria vida, entendida como um fenômeno natural, que pode e deve ser subordinado – quando não escravizada. É assim que a natureza se opõe à cultura como uma etapa edênica a ser superada, incluindo o primitivo ou o selvagem, que são tomados como objeto da civilização. Seres “naturais” integram a paisagem natural, e é a partir dessa identificação que o sujeito universal estabelece e desenvolve a necropolítica (Mbembe, 2018) de domínio e escravização da natureza e de seus objetos naturais.

Descartes chamou de *autômatos* os seres cujos corpos não seriam capazes de agir segundo o pensamento racional. Esses corpos seriam impossibilitados de exercer radicalmente sua autonomia, uma vez que agiriam governados unicamente por suas necessidades biológicas imediatas. São corpos que, independentemente do fato de estarem ou não vivos, seriam como máquinas, ou autômatos, desprovidos de alma. A ideia de que um corpo, humano ou não, vivo ou não, possa ser concebido como um autômato, alienado de sua própria existência, é a base filosófica que explica e justifica, por exemplo, a escravização não apenas dos animais, mas a mercantilização da vida de pessoas africanas e seus descendentes mundo afora como “uma simples engrenagem no sistema de produção colonial de riqueza. Para eles, a negritude se reduzia a gestos autômatos de pessoas animalizadas e, portanto, coisificadas” (Andrade, 2023, p. 41). Isto é, seres tornados objetos, “naturalmente” propensos à supervisão dos sujeitos autointitulados genuinamente humanos – esses sim dotados de uma alma ou mente, logo “naturalmente” senhores daqueles que de fato já seriam escravos, escravos de suas paixões, autômatos naturais. Essa noção é fundamental para o desenvolvimento das tecnologias de automação mecânicas e computacionais modernas, como as IAs; além disso, ela alimenta imaginações e projetos que têm como perspectiva a libertação do autoproclamado sujeito universal em relação ao trabalho por meio da escravização das máquinas – ou por outras escravizações, a dos corpos e a da natureza. Como Susan Buck-Moors afirma, “o paradoxo entre o discurso da liberdade e a prática da escravidão marcou a ascensão de uma série de nações ocidentais no interior da nascente economia global moderna” (Buck-Moors, 2011, p. 130).

A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789 da França e a Carta de Direitos de 1791 dos Estados Unidos foram documentos redigidos no calor das revoluções do Século das Luzes e defenderam, contra os ideais absolutistas, a noção da liberdade como um direito humano inalienável. Mas como foi e ainda é possível perpetuar as violações dos direitos declarados? Mantendo as pessoas violadas fora do âmbito da humanidade. A França que abole a escravidão em suas colônias em 1794, mas a retoma com Napoleão em 1802, é a mesma que mantém, com pequenos ajustes, o *Code Noir* de 1685 – decreto real para lidar com as pessoas “de cor” no império colonial francês até 1848, ano em que a escravidão é oficialmente abolida nos territórios ultramarinos desse país. A liberdade, igualdade e fraternidade foram levantadas como palavras de ordem, mas “toda vez que a teoria iluminista era colocada em prática, os promotores das revoluções políticas acabavam tropeçando no fato econômico da escravidão” (Buck-Moors, 2011, p. 137).

De fato, é necessário um malabarismo intelectual imenso para que seja possível, por um lado, professar uma filosofia iluminista, de emancipação dos sujeitos por intermédio do pensamento racional; e, por outro, tratar seres humanos como objetos. E isso se torna possível a partir do domínio da noção de máquina aplicada à dimensão da vida; um mecanicismo que permite reduzir corpos vivos a autômatos. Uma noção que, a meu ver, indica a necessidade de produzir um pensamento sobre as IAs situado, referenciado e comprometido com o combate às desigualdades e formas de escravização e automação contemporâneas, que, como sabemos, têm produzido, no Brasil e no mundo, micro e macro políticas de morte, ou necropolíticas, como define, precisamente, o filósofo contemporâneo camaronês Achille Mbembe (2018).

Pensando uma história a contrapelo, como nos convida a fazer Walter Benjamin, torna-se necessário refletir sobre como a luta pela liberdade nas colônias pode ter influenciado a construção do pensamento europeu – e não o contrário, como os livros de história (a história do vencedor, diga-se de passagem) costumam narrar.

“De onde surgiu a ideia de Hegel sobre a relação entre o senhorio e a servidão?”, perguntam-se especialistas em Hegel, repetidamente, referindo-se à célebre metáfora da “luta de vida ou morte” entre senhor e escravo, que, para Hegel, oferecia a chave para o avanço da liberdade na história mundial e que foi elaborada pela primeira vez na *Fenomenologia do espírito*, escrita em Jena entre 1805 e 1806 (o primeiro ano de existência da nação haitiana) e publicada em 1807 (o ano da abolição britânica do tráfico de escravos) (Buck-Moors, 2011, p. 142).

De acordo com Jean-Pierre Le Glaunec² (2014), a Revolução Haitiana de 1791, que timidamente integra os currículos do ensino de História nas escolas e universidades ocidentais, é um elemento central para a compreensão do contexto da Revolução Francesa em 1789. Sua argumentação procura inverter lógicas de causa e efeito eurocentradas e nos convida a um movimento como o do itan de Exu, que conta que a divindade matou um pássaro ontem com a pedra que joga apenas hoje. Sob essa inspiração seria possível imaginar, por exemplo, que a emblemática figura da Marianne imortalizada na pintura de Delacroix se inspira na participação feminina na revolução na ilha de São Domingos, onde as mulheres constituíram parte importante nas revoltas organizadas pelas pessoas escravizadas (presença feminina também observada nas revoltas escravas brasileiras. Seria o espectro das *Agoodjie* dahomeanas a rondar o mundo colonial europeu?).

2 L'Armée indigène : La Défaite de Napoléon en Haïti. Par Jean- Pierre Le Glaunec. Port-au-Prince: Éditions de l'Université d'État d'Haïti, 2014.

Figura 1 - *Agoodjie*



RECLUS, Élisée. Amazone daomeéne. **In:** RECLUS, Élisée. *L'homme et la Terre*. Librairie universelle: Paris, 1905. Tomo 1.

Figura 2 - *Marianne*



DELACROIX, Eugène. *La liberté guidant le peuple*. 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm. Museu do Louvre, Paris, 2013.

Gostaria de evocar a memória de outro filósofo que, apenas um século após a publicação das meditações de Descartes, questionou seu modelo de humanidade, propondo que é o corpo que nos determina a existência e que o pensamento é, sim, um acontecimento material e não somente um atributo humano, mas parte do mundo. Esse filósofo sobre o qual não estudamos na escola ou na universidade e que apenas recentemente vem sendo recuperado pelas narrativas da arte e da filosofia ocidental chama-se Anton Wilhelm Amo (1703-1753), nascido na região de Axim, território da atual República de Gana, no continente africano.

Ainda criança, Amo foi traficada pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais e entregue a uma família de nobres alemães, que o criou e o educou. Tornou-se o primeiro filósofo negro a estudar em uma universidade alemã, onde defendeu, no ano de 1729, a dissertação em direito *Sobre o direito dos negros na Europa*. Infelizmente esse texto está hoje desaparecido, ao contrário da obra de muitos de seus contemporâneos alemães, preservada, lida e citada. Foi professor na Universidade de Jena, onde Hegel lecionaria anos depois, e certamente desempenhou um papel importante no desenvolvimento do pensamento iluminista de sua época, ainda que tenha sido sistematicamente invisibilizado.

Em sua obra de 1734, *Sobre a impassividade da mente humana – ou da ausência de sensação e faculdade sensitiva da mente humana e a presença delas em nosso corpo orgânico vivo*, traduzida para a língua portuguesa em 2023, Amo questiona diretamente as teorias cartesianas: “O homem não sente as coisas materiais como mente, mas como corpo vivo e orgânico. Isso é dito e defendido contra Descartes e suas opiniões” (Amo, 2023, p. 36). Amo contraria o teorema de Descartes ao colocar a indissociabilidade do corpo na criação do pensamento: “nossa mente conhece e opera através de ideias, em função de seu estreitíssimo vínculo e comércio com o corpo” (Amo, 2023, p. 46). Ele antecipa aspectos que seriam desenvolvidos pela fenomenologia mais de um século depois, com a proposição de que o corpo pensa, tão desenvolvida contemporaneamente não apenas pelos estudos da performance, mas também por meio dos estudos de memória social e dos chamados novos materialismos, tendo autores como o francês Bruno Latour e a americana Donna Haraway como exemplos.

O curador camaronês Bonaventure Ndikung, interessado no que ele chama de processos de “des-apagamento” (*de-erasure*), coordenou, em 2021, o projeto de pesquisa e exposição artística “THE FACULTY OF SENSING – Thinking With, Through, and by Anton Wilhelm Amo”, como um modo de celebrar a vida e a obra desse filósofo e seus reflexos na contemporaneidade.

Num ensaio de 2013, intitulado “The Enlightenment’s ‘Race’ Problem, and Our”, para a página de filosofia do *New York Times* “The Stone”, Justin E. H. Smith interroga-se sobre como e por que filósofos como Immanuel Kant ou David Hume se podiam dar ao luxo de ser tão explicitamente racistas, num período em que um contemporâneo seu, Anton Wilhelm Amo, se destacava como filósofo (*Savvy Contemporary*, 2021, *on-line*³, em livre tradução).

Nas palavras do filósofo beninense Paulin Hountondji, Amo “perguntou-se certamente até que ponto a escravatura negra e o tráfico de escravos eram compatíveis com os princípios básicos da fé cristã e da civilização, e como poderiam ser conciliados com as leis comumente aceites na época” (Hountondji, 2021, *on-line*, em livre tradução).

O apagamento da obra de Amo não é casual, pois a ideia de corpos pensantes, livres e autônomos desafia a base da economia europeia fundada na expropriação e escravização dos corpos sem alma, autômatos. *Des-apagar* não apenas Amo, mas corpos igualmente invisibilizados que participaram ativamente da construção do chamado “novo mundo” e de suas tecnologias, é um movimento importante para as artes e para as ciências comprometidas com o combate aos “perigos de uma história única”, dos quais nos fala Chimamanda Adichie. Uma história única que não cessa de produzir modos de pensar que condicionam humanidades e determinam não apenas o curso das teorias, como também o das tecnologias, desenvolvidas a partir da colaboração de uma diversidade de agentes, mas direcionadas por disputas de poder e narrativas para atuar em favor de apenas alguns sujeitos.

A partir da amplitude de alcance do trabalho de fabulação e criação oferecido pelo campo das artes, como percebemos com o exemplo da exposição sobre Amo, desenvolvo a seguir a ideia das artes como um campo para a produção de materialidades sobre dados que nos faltam, de forma a produzir outros modelos para os processos de automação nos quais nos encontramos imersos. Pois, se as IAs se fazem a partir de conjuntos de dados que reproduzem desigualdades e injustiças “naturais” “artificialmente”, é sobre esses dados que precisamos agir.

3 Disponível em: <https://www.savvy-contemporary.com/en/projects/2021/the-faculty-of-sensing/>. Acesso em: 1 maio 2024.

ENTRE ARTES E ARDIS

O conceito ocidental de arte, suas instituições museais e academias de belas artes, como sabemos, se origina do mesmo paradigma de separabilidade analisado anteriormente, em que as artes são compreendidas como o lugar subjetivo de partilha do sensível, enquanto as ciências são subsumidas como lugar de produção racional, objetiva. Como se fosse possível que as artes não fossem também um lugar de produção de pensamento, ou entendimento de mundo, e como se as ciências e técnicas não fossem igualmente lugar de produção de subjetividades e partilha de sensibilidades.

As hierarquias se multiplicam internamente dentro de cada categoria criada pelo sujeito universal, obedecendo a um sistema de valores que desvaloriza, na saída, tudo o que não seja ele mesmo – o outro. É de se perguntar: o que determina que uma proposição seja referendada como ciência, produzindo patentes e capital, enquanto outras são destituídas de valor, marginalizadas a partir de uma etnografia eurocentrada? É arte ou artesanato? É tecnologia ou é superstição? É farmácia ou benzedura? A leitura que um cientista “civilizado” faz do sistema de classificação botânica dos “selvagens”, por exemplo, chama atenção para o dilema: “Os termos dados por eles às plantas tornaram-se para os civilizados nomes vulgares ou populares, mas para aqueles que bem estudarem a questão se tornarão por assim dizer técnicos como os dos sábios” (Rodrigues, 2018, p. 42).

O sujeito universal do século XIX, ao se confrontar com a complexidade do conhecimento selvagem, surpreende-se com a “inteligência” do “primitivo”. Da falta ou dificuldade do reconhecimento da inteligência do outro, depreende-se uma dupla pilhagem: pilhagem de conhecimento e pilhagem da humanidade. É por isso que o debate sobre as restituições dos “objetos” capturados nos saques coloniais não é um debate restrito às materialidades mantidas nos museus do sujeito universal, mas se estende ao que precisa ser restituído de humanidade dos corpos subalterinizados. Colocamos o “objeto” entre aspas justamente por essa categoria desalmada não dar conta da agência dos tesouros aprisionados nas instituições museais. A pergunta que fica é: quanto um sistema de classificação fala mais sobre si mesmo do que sobre as coisas classificadas? “Notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”, como define o poeta argentino Jorge Luis Borges (Borges, 2007, p. 76-77) no conto “O idioma analítico de John Wilkins”:

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada “Empório celestial de conhecimentos benévolos”. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias: (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vira-latas, (h) os que estão incluídos nesta classificação, (i) os que se agitam feito loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, (l) et cetera, (m) os que acabaram de quebrar o vaso, (n) os que de longe parecem moscas.

Borges nos traz critérios que beiram o absurdo e que, de modo extremo, evidenciam o caráter ficcional, em maiores ou menores graus, de todo e qualquer sistema classificatório. Por exemplo, classificar o que é arte.

Sobre o que seja arte, é importante pensar que, para muitas culturas do conhecimento, a ideia de arte separada de outros campos da cultura não seria sequer imaginável. Como o artista e ativista Denilson Baniwa afirma⁴, em nenhuma das línguas faladas por indígenas do alto Rio Negro que ele conhece há um termo equivalente para “arte” considerando o aspecto contemplativo, espetacular ou puramente estético a partir do qual o senso comum ocidental compreende as artes. Para esses povos originários, arte é linguagem, é memória, é produção de pensamento, visão de mundo, história, ancestralidade, defesa de território, relação cósmica, medicina, política, estratégia de guerra, fundação de comunidade, entre tantos aspectos que ultrapassam binômios dicotômicos a partir dos quais o pensamento ocidental opera.

Gosto do convite do também artista e ativista macuxi Jaider Esbell, já encantado, de pensar a arte contemporânea indígena como uma armadilha para armadilhas: “É armadilha para pegar armadilhas por diversas razões, sobretudo para o campo da autocrítica, autoanálise e autodesenvolvimento” (Esbell, 2020, *on-line*). Como parte de um sistema político e estratégico, de inserção em sistemas de poder e rasuras de conceitos coloniais, a arte tem no corpo sua base e seu fundamento: “É que meu corpo não me pertence sem que eu o veja com um alongamento de acúmulos históricos. A violência é uma energia propagada de alcance praticamente não rastreável, mas é” (Esbell, 2020, *on-line*).

4 Em discussões sobre o caráter estratégico da arte durante o processo de curadoria da exposição virtual “Um outro céu”, do qual participei em 2020. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/>. Acesso em: 1 de maio 2024.

Da prática artística como composto de atos mais elevados. Como conjunto ritualístico mais que mítico chegando a pajelagem. Como prática xamânica, curativa e psicomedicinal. Como um conector para fatos históricos e como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso. Um artista não se desenvolve com imposições. As imposições violentas podem ser muito perigosas para as mentes sensíveis de artistas. Por fim não vou deixar de lembrar que em tudo há armadilhas e que nós, os indígenas, precisamos de uma armadilha para identificar armadilhas e quem sabe esta não seja exatamente a AIC – Arte Indígena Contemporânea, feita e contextualizada por seus autores próprios (Esbell, 2020, *on-line*).

Em sua obra *Carta ao Velho Mundo*, Esbell cria uma armadilha dentro da armadilha da história da arte ao realizar pinturas e intervenções gráficas diretamente nas 400 páginas de uma edição brasileira do livro *Galeria Delta da Pintura Universal*. Como o título do volume escolhido por Esbell indica, a publicação pretende abarcar a “universalidade” da pintura, mas o que expressa de fato é a perspectiva do sujeito “universal” criando a sua própria narrativa. Para dialogar com o que a obra de Esbell faz ecoar e refletir sobre as armadilhas da história da arte, apresento o projeto “A História da _rte” (2017), de Bruno Moreschi, que faz a análise de dados quantitativos e qualitativos de todos os 2.443 artistas encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil. A intenção é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada, a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas (Moreschi, 2017, *on-line*).

Na amostra de livros didáticos coletada por Moreschi, a esmagadora maioria dos artistas referenciados é homem, é branco, é europeu ou americano e tem como forma de expressão dominante a pintura. Essa situação, que se mostra ao mesmo tempo tão desigual e tão banal, é uma realidade a alimentar inteligências – humanas e algorítmicas –, ensinando a pessoas e a IAs como artistas e obras de arte devem ser. O que artistas podem nesses termos? Como disputar imaginário dentro da armadilha?

As IAs aprendem segundo algoritmos que operam a partir de uma base de dados. Como discutido anteriormente, toda base de dados representa um viés; não é possível neutralidade. Armar uma armadilha dentro da armadilha, como entendemos pelo pensamento de Esbell, significa atuar na recuperação de linhas de pensamento diversas, buscando expor, de modo opaco e não transparente, como opera o sistema. É um trabalho de arquivo sensível, que inclui restituir o valor de corpos diversos e suas agências, enfrentando o extrativismo do sujeito universal e suas formas de objetificação da natureza e desumanização de pessoas.

As Guerrilla Girls já registravam em 1985 a discrepância no modo como corpos de mulheres entram nos museus. Certamente não é porque não haja mulheres artistas no tempo e no espaço, mas porque a história da arte, ou, certa história, tanto das artes como das ciências, não as incluiu. O trabalho de restituição da humanidade das mulheres, assim como dos indígenas, negros e outros sub-humanizados, passa pela desobjetificação de seus corpos e pela valorização de suas produções, entendendo que o corpo, sim, pensa.

Figura 3 - Guerrilla Girls



As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? *Guerrilla Girls*. Museu de Arte de São Paulo: São Paulo, 2017.

A professora e rainha do congado Jatobá Leda Maria Martins, a partir de sua experiência com a gnose africana, tem expressado, em diversas conferências e publicações, na esteira do que Amo já havia apontado, que o corpo é um lugar de inscrição da memória, do conhecimento e da história.

Apesar de toda repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2022, p. 35).

Pensar com o corpo em suas formas de camuflagem, transformação e hibridação que resistiram e resistem às tentativas de apagamento constitui o trabalho de arte que convocamos aqui. Trata-se de abrir os arquivos do corpo para *desapagar* lacunas da história e da memória, convocando

sua materialidade como campo de inscrição de informação. Acredito que essa abordagem nos permite outras possibilidades de leitura crítica e intervenção nas armadilhas da plataformização algorítmica e suas bases binárias, reposicionando a centralidade do corpo para o pensamento e combatendo modos de sua objetificação e escravização.

A performance *Algorithm ocean true blood moves*, do martinicano Julien Creuzet, concebida em 2023 em colaboração com a coreógrafa brasileira Ana Pi, explora justamente o entrelaçamento entre corpo, escrita e código.

Algorithm ocean true blood moves centra-se na memória muscular de movimentos e gestos que foram transmitidos através de gerações da diáspora africana ao longo do tempo e das geografias, agora reconectadas através das redes sociais. Ao longo de vários anos, o artista tem vindo a constituir um arquivo pessoal de movimentos, gestos e estilos a partir da Internet, revelando semelhanças inesperadas entre passos e fisicalidades, tais como clérigos sudaneses que se movem em posições de cócoras durante uma cerimônia e adolescentes americanos que “andam de pato” nos corredores de um supermercado (Performa Biennial, 2023, *on-line*⁵, em livre tradução).

Figura 4 – Corpo, escrita, código



CREUZET, Julien. *Algorithm ocean true blood moves*. Léman Ballroom: New York, 20L23.
Foto: Walter Wlodarczyk.

⁵ Disponível em: <https://performa2023.org/algorithm-ocean-true-blood-moves/>.
Acesso em: 1 maio 2024.

ENTRE ALGORITMOS E TAMBORES

Algoritmos podem ser explicados como séries de comandos ou listas de *prompts* que irão determinar a execução de uma tarefa, visando um objetivo. Para isso, baseiam-se em conjuntos de dados. Dados que são coletados a partir de interesses específicos e classificados de acordo com um pensamento sobre a ordem, produzindo hierarquias sobre as informações. Os algoritmos estão na base do desenvolvimento do que estamos chamando de IAs. Mas algoritmos são treinados por pessoas. Por exemplo: cada vez que precisamos marcar, em um sistema digital, que não somos um robô, identificamos bicicletas, hidrantes, faixas de pedestres etc. Quando um sistema, automaticamente, comete algum erro grosseiro (do tipo classificar uma pessoa negra como um gorila), ele está agindo de acordo com informações dadas por pessoas, que operam a partir de códigos sociais, que reproduzem juízos sobre os marcadores sociais de diferenças já discutidos. A automatização é apresentada como uma solução de problemas, mas a automatização é parte do problema.

“Embora frequentemente apresentadas como automáticas e autônomas, as IAs dependem do trabalho de muitos humanos.” Essa afirmação vem de outro trabalho de Bruno Moreschi⁶, *Exch w/ Turkers*, uma pesquisa em que foram entrevistados trabalhadores humanos que treinam os algoritmos para aperfeiçoar as inteligências chamadas de artificiais. “Parte considerável da ideia de ‘automatismo’ só se viabiliza graças a uma ampla exploração de forças de trabalho produzidas por humanos”. O apagamento do humano na ideia de artificialidade serve ao mesmo projeto de desvitalização, de substituição da vida e da natureza por formas extrativistas de existência. Quando entramos no território da cultura digital, estamos habituados a falar em desmaterialização, ideia reforçada por figuras etéreas como a “nuvem”, mas nunca é demais lembrar que há servidores computacionais que ocupam prédios inteiros, quarteirões até, e que dependem de imensas quantidades de água para sua refrigeração.

A noção de artificialidade nesses sistemas mascara o fato de que dependem de condições materiais, químicas, físicas, minerais, que causam impactos ambientais e sociais. Acra, capital de Gana, por exemplo, abriga um dos maiores depósitos de lixo eletrônico do mundo, e é para onde as máquinas “inteligentes” vão depois que esgotam sua vida útil dentro de uma lógica de obsolescência programada – que de inteligente tem muito pouco. A contaminação do solo e a fumaça tóxica produzidas pelo manejo desses materiais é responsável por problemas de saúde diversos na

6 Os textos entre aspas são parte do resumo da pesquisa *Exch w/ Turkers*. Parceria com aarea e Grupo de Arte e Inteligência Artificial (GAIA, C4AI, Inova USP). Disponível em: <https://brunomoreschi.com/With-Turker>. Acesso em: 20 jan. 2024.

população local. No Congo, a mineração do coltan, metal extremamente raro e largamente utilizado na produção de aparelhos eletrônicos portáteis, tem produzido não apenas guerras, mas escravização de pessoas, entre elas crianças. Esses exemplos, entre tantos outros, demonstram como se reproduzem, na contemporaneidade, geopolíticas de poder coloniais sob o manto da artificialidade.

A lógica preditiva dos algoritmos se baseia na observação de padrões, a partir dos quais é possível desenvolver respostas inteligentes. As implicações discriminatórias desse modelo preditivo automático de gestão baseado em padrões são inúmeras e influenciam desde as cotações dos planos de saúde para sujeitos potencialmente adoecidos até políticas de segurança pública voltadas para o monitoramento de sujeitos potencialmente suspeitos. Lançando uma espécie de agouro, o “agouritmo”, como sugeriu brilhantemente o programador Silvio Rhatto⁷, se presta a formas de modelação do futuro: “O que chamo de agouritmo então não é somente a predição do futuro, mas a tomada de medidas práticas para que o futuro ocorra conforme o previsto. Em outras palavras, um agouritmo é a produção da própria realidade futura” (Rhatto, 2021).

A ficção científica tem sido um campo de disputa de futuros, e o afro-futurismo, em suas diversas vertentes e controvérsias, pode ser definido como a imaginação de um futuro no qual haja pessoas pretas, contrariando as políticas da morte e seus algoritmos genocidas. Mas se a própria noção de futuro é parte de uma concepção compartimentada de tempo, dentro de uma lógica de separabilidade, seria interessante operar a partir dela? O nigeriano Louis Chude-Sokei, atualmente diretor do Departamento de Estudos Africanos da Universidade de Boston, desenvolve o conceito de *tecnopoéticas negras* para pensar a ficção científica: “O futuro é simplesmente um contexto demasiado imprevisível para assumir continuidades raciais baseadas nas realidades políticas e culturais atuais. É por isso que o horizonte da tecnopoética negra é sempre um horizonte crioulo” (Chude-Sokei, 2015, p. 117). A criouliização, categoria desenvolvida por Edouard Glissant, Sylvia Wynter e outros pensadores do Caribe, enfrenta o combate à colonialidade e às suas separabilidades não por meio da afirmação ou busca de uma identidade fixa dos corpos, como faz a lógica do sujeito universal, mas por meio de poéticas relacionais, de diálogo entre alteridades que se constituem na relação entre os corpos.

⁷ Em comunicação oral no Seminário *Guerra de Mundos & Fraturas Extrativistas na América Latina*, em 9 de julho de 2021.

Chude-Sokei tem se dedicado em suas publicações e comunicações orais a demonstrar como a ficção científica sempre abordou questões de raça, gênero e colonialismo. Como gênero literário nascido no século XIX, suas referências diretas são tanto os processos emergentes de industrialização quanto os processos persistentes de escravização e colonização. Estamos acostumados pelas narrativas opacas do sujeito universal a pensar uma linha do tempo em que esses eventos se sucedem, mas o fato é que se sobrepõem, em uma interdependência que compõe um mesmo quadro cultural. Esse quadro tem a desumanização como um princípio, não como um meio de produção. A escravização mercantilista é o embrião do sonho tecnocapitalista de reduzir humanos a máquinas, de desumanizar para extrair valor.

Sendo a escravidão colonial uma forma de transformação de corpos em autômatos – ou máquinas –, não é de se estranhar que robôs sejam muitas vezes representados como escravos na ficção científica. Chude-Sokei (2015) nos lembra que a palavra “robô” vem de *robot*, que significa “escravo”, ou “trabalho forçado” em línguas eslavas. O escritor tcheco Karel Čapek criou o termo em uma peça de teatro escrita em 1920, em que as máquinas são retratadas como escravos que se revoltam contra sua condição e atacam os seres humanos.

A fantasia de que é possível modelar uma IA é a expressão da crença de que o mundo pode ser reduzido a um modelo algorítmico, passível de ser operado por meio do cálculo preditivo, caminhando em direção à superação de um estado “primitivo” – ou natural. Sendo os humanos, ainda, seres naturais, parece uma consequência inevitável o medo da aniquilação: uma aniquilação que está sendo produzida por essa própria ideia de humanidade oposta à natureza. “A servidão não se aplica apenas às existências escravizadas (humanos, animais ou máquinas), é importante lembrar que aqueles que escravizam tampouco são livres e vivem assombrados pelo medo de que a relação seja invertida” (Vicentin, 2002, p. 3).

Como Grada Kilomba (2019) nos lembra, ao citar Fanon, o medo em relação ao sujeito negro, caracterizado como perigoso, violento, estuprador, é o medo daquilo que o sujeito universal teme em si mesmo, projetado no outro. É assim que o sonho moderno de máquinas escravas, que libertam do trabalho o sujeito universal, torna-se, em um piscar de olhos, o pesadelo com as máquinas que se revoltam contra o senhor e, de escravizadas, passam a escravizadoras. Terminologias como *master*, *server* ou *slave*, presentes nos vocabulários básicos da engenharia de sistemas, são traços marcados na linguagem de uma relação que tem sido explorada pelo gênero de filmes de ficção científica desde o seu início, passando pela Odisseia no espaço de Arthur C. Clarke, até a Matrix das irmãs Wachowski.

Parece-me que é justamente esse medo de que as IAs ocupem o lugar do sujeito universal o que tem motivado uma série de atitudes reacionárias em relação a essa ferramenta e suas aplicações. Desde o advento da IA, temos acompanhado polêmicas envolvendo o reconhecimento da autoria de trabalhos artísticos realizados por meio dessa tecnologia em salões e prêmios de arte, nos quais foram levantados questionamentos sobre se é ou não arte a arte feita com computadores. Nas argumentações que os compõem, esses debates muitas vezes remontam a momentos passados da história ocidental da arte – como ocorreu com a fotografia em relação à pintura, por exemplo, em uma espiral que parece não se ater ao cerne do problema. No meio da armadilha, a questão de saber se escravos têm ou não alma, se são ou não seres racionais, continua a ser uma questão orientadora na forma como a tecnologia tem sido pensada, dos autômatos de Descartes até a IA dos dias atuais.

Em sua maioria, as vozes das IAs oferecidas no mercado são femininas, como Alexa, da Amazon, ou Siri, da Apple. Em uma sociedade patriarcal que socializa a mulher como executora de tarefas domésticas, a figura feminina do robô do lar se multiplica dos *cartoons* de Hanna e Barbera às bonecas sexuais japonesas. Em 2015, foi lançada a robô Sophia, que recebeu dois anos depois cidadania da Arábia Saudita, um dos países onde a desigualdade de gênero é mais discrepante. Os desafios postos são imensos, mas me parece que não podemos enfrentar o problema negando o trabalho das máquinas e das IAs, como se quiséssemos mantê-las no apagamento da escravidão. É preciso libertar as tecnologias da perspectiva escravista, defendendo, como sugere Gilbert Simondon, a libertação dos objetos técnicos da condição de escravidão a qual são submetidos no ocidente.

A tomada de consciência dos modos de existência dos objetos técnicos deve ser alcançada pelo pensamento filosófico que se considera ter de cumprir nesse exercício um dever análogo ao que desempenhou na abolição da escravatura e na afirmação do valor da pessoa humana (Simondon, 1969, p. 9).

A centralidade do corpo nos processos cibernéticos de armazenamento, processamento e transmissão de informação é fundamental para a articulação de uma compreensão crítica sobre como criamos memórias. Criar memórias, arquivos, dados, em que o apagamento do sujeito universal atua, demanda dos corpos uma capacidade ativa de fabular, como o conceito de fabulação crítica elaborado por Saydia Hartman (2009) aponta. Como uma forma de ficção científica, a fabulação crítica é uma ferramenta

para produzir memória a partir das lacunas, dos apagamentos e das formas de invisibilização de certas vidas, certos corpos e certas inteligências dos arquivos e da história universal. Pois, se não há neutralidade, parece evidente que o cerne da questão da técnica não repousa sobre a inteligência de um sujeito universal e suas habilidades computacionais, mas sobre a fabulação e a capacidade de imaginar mundos, e daí vem a necessidade de haver poetas técnicos, como nos lembra mais uma vez Simondon (2009, p. 112).

A partir de uma tecnopoética negra, ou crioula, as IAs podem ser associadas para a criação de imaginários que não temos, como forma de produzir des-apagamentos: memória, arquivo, dado. O feminismo especulativo de Haraway tem pensado nas máquinas como espécies companheiras nessa tarefa, um modo de conceber as tecnologias não a partir do paradigma de escravidão, ou da servidão, mas de uma ética fundada nos agenciamentos maquínicos em suas reciprocidades relacionais. Em um mundo onde tudo é imagem e inteligências se criam a partir de informações que faltam, é preciso treinar os *bots*, como nos incita o trabalho da artista brasileira Igi Ayedun.

Figura 5 – Treinem seus *bots*!



Há muito que venho sonhando com imagens que nunca vi - 1, 2022, série *Eclosão de um sonho, uma fantasia*, de Igi Lola Ayedun, Ai Generated Image, Edição 1-1, 1.080 x 1.080px. Revista ZUM de Fotografia.

As críticas feitas contra as imagens produzidas por meio de IAs, via de regra, levantam a questão da propriedade privada ou da violação dos direitos do autor em sua constituição. Mas, se mudamos o paradigma cartesiano do sujeito pensante, universal e extrativista, para a sabedoria ubuntu do “eu sou porque nós somos”, os algoritmos podem também passar a operar de outra forma. Não só os algoritmos, mas também os tambores anunciam o que virá em códigos para aqueles que sabem ler. Para parafrasear Conceição Evaristo, trata-se de programar IAs para contar histórias que não são para ninar a casa grande, mas para não deixá-la dormir.

A noção aprofundada e situada da tecnologia apresentada pelos artistas e cientistas que convocamos neste texto nos ajuda a compreender as IAs como a concretização de esquemas mentais forjados em e forjadores de estruturas sociais e políticas que constituem as sociedades humanas. Pesquisar as tecnologias, ou, como nos convida Yuk Hui, pensar em cosmotécnicas, é um modo de desafiar os modelos extrativistas que pautaram nosso caminho até aqui e de combater o que o encantado Nêgo Bispo chamou de *cosmofobia*: a necessidade de compartimentação e separação que está na base da ideia de escravização. A tarefa é imensa. Mãos à obra!⁸

REFERÊNCIAS

- AMO, Anton Wilhelm. *Sobre a impassividade da mente humana*. Tradução de Fernando de Sá Moreira. Disponível em: <https://amofer.wordpress.com/apatheia-ebook/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- ANDRADE, Érico. *Negritude sem identidade: sobre as narrativas singulares das pessoas negras*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. *Novos estudos CEBRAP*, n. 90, p. 131-171, jul. 2011.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHUDE-SOKEI, Louis. *The Sound of Culture: Diaspora and Black Technopoetics*. Wesleyan: Middletown, 2015.
- ESBELL, Jaider. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. *Galeria Jaider Esbell*, 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

8 Agradecimento a Leidson Passos Pedra, artista e pesquisador do Grupo de Pesquisa Balaio Fantasma – IHAC/UFBA-CNPq, pelos diálogos em torno desta escrita.

- HOUNTONDI, Paulin J. *From THE FACULTY OF SENSING – Thinking With, Through, and by Anton Wilhelm Amo: Re-Africanizing Anton Wilhelm Amo*. Disponível em: <https://www.moussemagazine.it/publishing/from-the-faculty-of-sensing-thinking-with-through-and-by-anton-wilhelm-amo-re-africanizing-anton-wilhelm-amo/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Cobogó: Rio de Janeiro, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 18, p. 355-387, jul.-dez. 2007.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1969.
- SIMONDON, Gilbert. Entretien sur la mécanologie. *Revue de synthèse*, tome 130, 6e. série, n. 1, p. 103-132, 2009.
- VINCENTIN, Diego. Esboço para o aprofundamento da Inteligência Artificial. *Idéias*, Campinas, São Paulo, v.13, 01-28, e022013, 2022.

POVOS INDÍGENAS E A (CO)CRIAÇÃO ARTIFICIAL

Alex Potiguara (Alexsandro Cosmo de Mesquita)¹

RESUMO

Este artigo é um desdobramento da pesquisa “Povos indígenas e a (co)criação artificial”, apresentada durante o Seminário Inteligência Artificial em Processos Criativos, realizado pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo, em 2023. Um dos objetivos da pesquisa é continuar trazendo à luz o fenômeno do uso de tecnologias digitais por povos originários e as transformações que essas vêm provocando na configuração cultural, identitária e social desses povos. O método utilizado para realizar este estudo foi o de pesquisa documental, a partir da leitura de textos e observações de imagens e vídeos criados por indígenas e pesquisadores. A pesquisa foi delimitada na análise de documentos que fazem parte do projeto de pesquisa: “INDIGENIA: IA generativa para futuros indígenas e ‘Digital Boa vida’” (Título original: *INDIGENIA: Generative AI for Indigenous Futures and ‘Digital Good Living’*), coordenado pela professora Thea Pitma e pelo professor Andreas Rauh e equipe em 2023/2024, financiado pelo ESRC Digital Good Network e desenvolvido em parceria com a University of Leeds, com a Dublin City University, com a Universidade Estadual de Maringá (UEM), com a ONG Thydêwá e com a Associação Indigenista de Maringá (Assindi). Fui convidado para participar desse projeto, por meio do qual foi possível analisar as percepções de 17 artistas indígenas sobre o uso do *software* de inteligência artificial (IA) generativa para a criação de imagens por meio do Midjourney. Esses artistas são de quatro países da América do Sul (também chamada de Abya Yala por eles): Argentina, Bolívia, Brasil e Chile. Um dos resultados do estudo foi a criação de um manifesto com diretrizes a serem seguidas pelos criadores e usuários de ferramentas digitais, a fim de contribuir com a construção de tecnologias que sejam responsáveis e promovam o bem-estar digital e social; outro resultado foi a idealização de se construir um *software* de IA regenerativa a partir do diálogo com artistas indígenas e levando em consideração os princípios presentes no manifesto.

Palavras-chaves: Povos indígenas. Tecnologias digitais. Inteligência artificial.

1 Doutor e mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital e bacharel em Tecnologias e Mídias Digitais (TMD) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Realiza investigações sobre: tecnologias e desenvolvimento humano; uso de tecnologias por povos indígenas; uso de recursos/ferramentas para Educação a Distância (EaD); recursos educacionais abertos (REA). Indígena do povo Potiguara. E-mail: alex.cmesquita@gmail.com

ABSTRACT

This article is an extension of the research “Indigenous Peoples and Artificial (Co)Creation,” presented during the Artificial Intelligence in Creative Processes Seminar, held by the Research and Training Center (CPF) of Sesc São Paulo in 2023. One of the research objectives is to continue shedding light on the phenomenon of indigenous peoples’ use of digital technologies and the transformations these technologies provoke in the cultural, identity and social configuration of these peoples. The method used for this study was documentary research, based on the analysis of texts and observations of images and videos created by indigenous peoples and researchers. The research focused on analyzing documents related to the project: “INDIGENIA: Generative AI for Indigenous Futures and ‘Digital Good Living’,” coordinated by Professor Thea Pitma, Professor Andreas Rauh and their team in 2023/2024, funded by the ESRC Digital Good Network and developed in partnership with the University of Leeds, Dublin City University, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Thydêwá NGO, and the Indigenous Association of Maringá (Assindi). I was invited to participate in this project, through which it was possible to analyze the perceptions of 17 indigenous artists regarding the use of generative artificial intelligence (AI) software for the creation of images via Midjourney. These artists are from four countries in South America (also known as Abya Yala by them): Argentina, Bolivia, Brazil and Chile. One of the study’s outcomes was the creation of a manifesto with guidelines to be followed by creators and users of digital tools, aiming to contribute to the development of responsible technologies that promote digital and social well-being; another outcome was the conceptualization of building regenerative AI software through dialogue with indigenous artists and considering the principles outlined in the manifesto.

Keywords: Indigenous peoples. Digital technologies. Artificial intelligence.

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

A inteligência artificial (IA) generativa é um *software* programado para aprender e executar comandos a partir da interação com as perguntas e respostas dos usuários também, dando, assim, respostas criativas. Sua criação foi inspirada na lógica de como a mente humana funciona (Santo, 2013). Diferentemente de outros *softwares*, a IA generativa não executa apenas o que foi pedido de forma literal; ela traz o que podemos chamar de uma resposta “mais completa”, como se essa resposta fosse dada por um outro humano. O *software* consegue dar essas respostas a partir do cruzamento de informações que ele tem em sua base de dados (Gabriel, 2022).

O conceito de inteligência artificial surgiu entre os anos 1940 e 1950, com o cientista Alan Turing, quando ele mencionou que as máquinas poderiam usar informações para a tomada de decisões, assim como os seres humanos o fazem. Ele expôs essa ideia em seu artigo: “Computing Machinery and Intelligence”, publicado em 1950².

QUEM SÃO OS POVOS INDÍGENAS

E qual é a relação entre os povos indígenas e a IA? Antes de responder a essa questão, é necessário dizer quem são os povos indígenas na chamada América Latina, ressaltando que será apresentada uma síntese, pois nossas³ histórias vão muito mais além do que se pode (des)escrever nas páginas de centenas de livros; logo, o que será apresentado aqui é uma gota d’água em meio ao oceano. Porém, uma gota que pode auxiliar na descoberta de um mar de conhecimento.

Dando início à explanação, primeiro é necessário entender a diferença entre os termos *índio* e *indígena*. Ao chegar à América, em 1492, Cristóvão Colombo acreditava estar nas Índias, destino a que ele havia planejado (aparentemente) chegar ao sair da Espanha com sua expedição. Esse equívoco gerou a denominação pela qual os povos originários do Brasil passaram a ser chamados/designados: “índio”. A palavra “índio” deriva do engano de Colombo, que julgara ter encontrado as Índias, ou o “outro mundo”, como dizia sobre sua viagem de 1492. Assim, a palavra foi utilizada para designar, sem distinção, uma infinidade de grupos indígenas (IBGE, Brasil 500 anos, 2000). Neste artigo, os termos “índio” e “indígena” serão utilizados como sinônimos para referenciar os povos originários da América Latina.

No dia 22 de abril de 1500, a Coroa Portuguesa dá início ao processo de conquista do Brasil. Os portugueses se autodeclararam “descobridores” do País, mas essa informação é equivocada, pois, como observa Darcy Ribeiro (1995, p. 29), antes de os europeus tomarem conhecimento da existência do Brasil, a terra já era habitada. Havia uma população de cerca de 5 milhões de indígenas, divididos por povos, línguas e aldeias. Ribeiro (1995) também relata que alguns desses povos eram rivais e guerreavam entre si e, nas batalhas, usavam armas fabricadas por eles mesmos,

2 Disponível em: <https://academic.oup.com/book/42030/chapter-abstract/355746326?redirectedFrom=fulltext&login=false>. Acesso em: 10 abr. 2024.

3 O autor usa “nossas” nesse trecho do texto por ele ser indígena do Povo Potiguara, que está localizado na Paraíba; portanto, sua relação com a pesquisa vai muito além da observação/do estudo de um fenômeno que faz parte de uma pesquisa científica. A mencionada relação faz parte de um processo de retomada identitária, cultural e descolonial.

como: arcos, flechas, lanças, bordunas e outros artefatos indígenas (Ribeiro, 1995). Se Ribeiro (1995) afirma que havia conflitos entre diferentes etnias, não se pode descartar a existência de alianças entre elas também.

A partir dessa análise, pode-se perceber que o contato com nações de outros continentes proporcionou o acesso a técnicas e tecnologias diferentes das utilizadas por esses povos. Lembrando que a técnica é o “conhecimento prático, conjunto de métodos práticos essenciais para a execução perfeita de uma arte ou profissão”; e a tecnologia é o conjunto dos processos especiais relativos a uma determinada arte ou indústria⁴” (Michaelis, 2024). Durante séculos, o homem vem fazendo descobertas de objetos ou processos que facilitam a execução de suas tarefas diárias. Os diferentes processos, ou seja, as várias técnicas utilizadas para alcançar determinado resultado, é o que chamamos de *tecnologias*. Para repassar o conhecimento e introduzir os indígenas à rede da “civilização”, os missionários utilizaram, em suas escolas ou aldeamentos, a princípio, as tecnologias intelectuais que eles já dominavam na época; em especial, a escrita (Levy, 1993, p. 71).

Assim como em toda sociedade, conforme tangenciado anteriormente neste texto, as sociedades indígenas também já faziam uso de tecnologias próprias e criavam novas a partir da interação com outros povos. Podemos dizer que o contato com a sociedade ocidental provocou uma transformação tecnológica nos povos indígenas; conseqüentemente, uma transformação também social e cultural, mais brusca (marcada por imposição e por diversos episódios de assassinatos, torturas e violências física, mental e cultural) e acelerada. Seguindo esses processos transformacionais, a partir da interação da sociedade não indígena com a sociedade indígena, no momento contemporâneo, presenciamos o uso de tecnologias digitais por esses povos.

Um dos primeiros registros de processo de inclusão digital que se tem junto a comunidades indígenas no Brasil se deu no Nordeste, por meio da iniciativa da organização não governamental (ONG) Thydêwá. Em 2004, a ONG criou, junto com um grupo de indígenas, o portal *web Índios On-line*, facilitando o processo de inclusão digital em sete comunidades da região Nordeste do Brasil. Na sequência, outras iniciativas governamentais foram criadas, como uma de 2009, na qual, por meio do programa Mais Cultura⁵, o Ministério da Cultura (MinC), em parceria com a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), promoveu rodas de conversas para proporcionar a inclusão digital nas comunidades indígenas dos estados do Acre, Amazonas, Mato Grosso, Rondônia e Roraima. A referida inclusão

4 Fonte: Dicionário Michaelis, consulta *on-line*.

5 Mais Cultura – Programa lançado em outubro de 2007 pelo Ministério da Cultura (MinC) com a finalidade de representar e reconhecer a cultura como necessidade básica do cidadão brasileiro. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/mais-cultura>. Acesso em: 13 fev. 2014.

ocorreria por meio da criação de Pontos de Cultura Indígena (PCI), ou seja, de espaços nos quais estariam, à disposição das comunidades indígenas, *kits* multimídia⁶ (Mesquita, 2016). Atualmente, podemos presenciar iniciativas do terceiro setor, do Estado e de empresas privadas.

POVOS INDÍGENAS E O USO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

A ONG Thydêwá continuou a dar prosseguimento às iniciativas relacionadas às tecnologias digitais e aos povos indígenas, entre outras mais relacionadas à cultura, arte, ao Direito, à pesquisa e à educação. Em 2023, em parceria com a University of Leeds, com a Dublin City University, com a Universidade Estadual de Maringá (UEM) e com a Associação Indigenista de Maringá (Assindi), bem como contando com o apoio financeiro do ESRC Digital Good Network, a ONG realizou o projeto “INDIGENIA: IA generativa para futuros indígenas e ‘Digital’ Boa vida” (Título original: *INDIGENIA: Generative AI for Indigenous Futures and ‘Digital Good Living’*), coordenado pela professora Thea Pitma, da University of Leeds. Um projeto que envolve pesquisa e ação e para o qual fui convidado a participar.

No projeto, foi explorado o uso de tecnologias digitais por povos indígenas na Argentina, na Bolívia, no Brasil e no Chile; 17 artistas indígenas utilizaram o *software* de IA generativa Midjourney para gerar imagens. Por meio da criação de grupos focais virtuais entre os apoiadores do projeto e os artistas indígenas, durante o período de realização do trabalho, foi possível que os indígenas explorassem a ferramenta e fizessem reflexões sobre seu uso. Foram criados *prompts* e, juntos, os envolvidos no projeto realizaram discussões sobre os resultados das imagens confeccionadas em cocriação com o Midjourney. Entre as propostas da pesquisa, estava a ação de proporcionar o acesso à novas ferramentas digitais aos indígenas para que estes se apoderassem delas, explorassem suas funções, dialogassem e realizassem reflexões sobre sua utilização (AIAI, 2023).

No primeiro encontro, foi explicado o projeto e pedido aos artistas indígenas que produzissem imagens utilizando o *software*. Para que tivessem um norte de como começar, foi solicitado que eles pedissem para o Midjourney imagens dos povos indígenas nos próximos 50 anos; um exemplo: “como estariam vivendo os povos indígenas daqui 50 anos?”, mas os artistas possuíam total liberdade para realizar outros tipos de perguntas associadas à temática indígena. Alguns artistas trabalharam questões relacionadas ao território, outros, ao campo espiritual, e houve quem buscasse um viés ancestral e, também, tecnológico. Abaixo estão algumas imagens criadas pelo

6 *Kit* multimídia – Um *kit* que cada PCI deve receber contendo: computador, câmera fotográfica, filmadora, projetor e uma antena para disponibilizar o acesso à *internet*.

Midjourney em cocriação com os artistas indígenas. Os resultados foram diversos e, acessando o *site*⁷ do projeto, é possível ver as imagens que os artistas selecionaram para discutir o uso da IA na construção de imagens.



Fonte: Site AIAI: <https://aei.art.br/aiai/galeria/>.



Fonte: Site AIAI: <https://aei.art.br/aiai/galeria/>.

⁷ Ver: <https://aei.art.br/aiai/>. Acesso em: 12 maio 2024.

Entre as reflexões que surgiram, destacamos aqui a preocupação relacionada à alma da arte gerada. Por exemplo, uma vez que é confiado a um artesão indígena que este faça um colar para uma pessoa em especial, o artesão vai à mata, escolhe as sementes, coleta todo o material necessário e confecciona o colar pensando que ele será uma criação feita especialmente para quem o “encomendou”. Nesse processo, acredita-se que o artesão está dando vida ao colar, energizando-o, pois está fazendo todo um ritual para construí-lo e entregá-lo ao seu dono. Mas, quando se faz um processo de cocriação junto ao Midjourney ou a outro *software* de IA generativa, pode-se dizer que essa criação possui alma?

Outro ponto que chamou atenção de todos foi o padrão da apresentação de todas as imagens relacionadas ao futuro dos povos indígenas. O Midjourney trouxe imagens bem futuristas, porém, carregadas de estereótipos e selecionou/apresentou imagens de indígenas com as características descritas pelos cronistas à época da colonização; e/ou de povos indígenas que não tiveram contato intenso com o não indígena. Além disso, nas imagens apresentadas, nenhum indígena fazia uso de telefone celular. Surgiram até as seguintes questões: será que isso ocorreu porque o modelo de telefones celulares que se conhece atualmente será diferente no futuro? Ou realmente isso está relacionado à crença limitante de que os povos indígenas não podem ter ou não têm acesso a recursos digitais? A artista Mariela levantou outro ponto que muito nos chamou atenção: ao apresentar imagens de crianças indígenas, estas estavam sempre sérias em comparação a crianças não indígenas, em geral brancas, que estavam sorrindo.

O USO DA INTELIGÊNCIA COLETIVA E SEU RESULTADO

Do dia 22 ao dia 26 de janeiro de 2024, foi realizado um encontro presencial na Assindi, em Maringá, no qual estavam presentes alguns dos artistas indígenas, os apoiadores do projeto e indígenas de outros povos que vivem na região, como os Kaingang e os Guarani, além dos povos Aymara, Kariña, Mapuche-Williche, Potiguara, Quechua, Tapuya, Tulián e Wichi.

No primeiro dia foi feita uma roda de conversa na qual foram apresentados o projeto AIAI e as propostas do encontro: se reunir, realizar discursos e reflexões sobre o uso das tecnologias digitais pelos povos indígenas, em especial o uso da IA generativa na produção de imagens, e escrever coletivamente um manifesto sobre como utilizar as tecnologias digitais na criação do bem-viver digital social.

Foram dias em que as práticas espirituais dos povos originários se fizeram fortemente presentes para que as reflexões, construções e decisões sobre o uso das tecnologias digitais fossem bem direcionadas. Percebeu-se e foi abordado o preconceito digital, tanto no ciberespaço em geral, quanto nos resultados das imagens criadas pelo Midjourney. Tal situação contribuiu para o levantamento da seguinte questão: poderiam os indígenas construir seu próprio *software* de geração de imagens com o uso de IA generativa? Essa questão também pôde ser utilizada como norte para uma proposta de ação a partir do diálogo, do planejamento e da cocriação de pessoas indígenas junto dos apoiadores do projeto.

No último dia do encontro, os artistas indígenas que participaram da produção de artes em cocriação com o Midjourney tiveram a oportunidade de apresentar como foi a experiência e, na sequência, realizaram um bate-papo em redes com os alunos do curso de Artes da UEM, sob a supervisão da professora Sheila Souza (pois essa conversa fez parte de uma das ações que contemplam a disciplina ministrada por ela), em parceria com o professor Tadeu dos Santos Kaingang. Na imagem abaixo, consta o pôster que convidou os alunos e a comunidade em geral para participar do evento.



Fonte: projeto INDIGENIA.

Um dos resultados do encontro em Maringá foi a construção, pelos indígenas, de uma proposta de manifesto, confeccionada a partir da ótica de

diferentes pessoas de diversos povos, num cruzamento cultural, num cruzamento entre diferentes raízes.

PERSPECTIVAS DE USO DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS/IA PELOS INDÍGENAS

O manifesto apresenta perspectivas, desejos e anseios para a construção de um bem-viver digital social que respeite as diferentes culturas e busque levar conceitos praticados pelos povos indígenas para o universo digital. O manifesto na íntegra pode ser acessado por meio do endereço eletrônico <https://aei.art.br/indigenia/> (acesso em: 12 maio 2024). A seguir, estão os tópicos presentes no manifesto:

- 1) Demonstrar **consciência e responsabilidade** com respeito às desigualdades sociais e culturais, reconhecer os estereótipos e preconceitos reproduzidos na mídia e nas redes sociais, incluindo discursos que negam a nossa existência ou nos tratam como objetos de museu, e trabalhar pela erradicação desses elementos, operando, assim, a favor da descolonização, da diversidade e da justiça social.
- 2) Ser um ambiente onde podemos “**ser nós mesmas/os**” e compartilhar o que queremos das nossas vidas e culturas, sem ter medo do *bullying* por ser indígena nem da mercantilização de nossas culturas, conhecimentos, sabedoria, línguas, valores, práticas e espiritualidades.
- 3) Fomentar a **sustentabilidade** em todas as suas dimensões. Desde a invasão de Abya Yala, as bandeiras do progresso e as inovações do capitalismo trouxeram consequências desastrosas para os territórios ancestrais dos povos e comunidades indígenas; povos inteiros foram devastados pelo *fracking* e pela megamineração. Toda a tecnologia e, mais ainda, a IA, deve ser consciente, responsável e crítica do seu impacto ambiental.
- 4) Contar com **códigos de ética** (por exemplo, com respeito ao direito à privacidade, ao uso de dados pessoais e à apropriação cultural) e **formas de regulação** para resguardar o cumprimento desses códigos, com **representação** dos povos indígenas nesses foros e a garantia da autosseleção das/dos representantes indígenas por parte dos próprios povos indígenas.
- 5) Incluir oportunidades de **participação e capacitação** para membros dos povos indígenas em todo o “ecossistema” tecnológico, incluindo o desenho de aparelhos, como telefones celulares, e a programação de *software*. Dessa maneira, serão fomentados a **inclusão e o protagonismo** indígenas em geral, bem como pode ser aberto o caminho para a **autodeterminação, autogestão e autonomia** indígenas, promovendo, por exemplo, a organização coletiva, cooperativa e comunitária de nossas próprias redes sociais, a reparação de aparelhos nas

comunidades indígenas, ou o desenho e manufatura de nossas próprias tecnologias digitais sustentáveis. Dessa forma, também, as nossas experiências e cosmovisões para o bem-viver serão partilhadas com toda a humanidade.

- 6) Focar **as necessidades e os desejos humanos** no desenho e uso de tecnologias digitais, de modo a não impor ferramentas digitais a quem não as quer; ou de forma que outras atividades ou maneiras de comunicação tornem-se mais limitadas. As tecnologias digitais devem ser usadas em prol do bem-viver humano; por exemplo, visando facilitar a educação a distância para membros de comunidades indígenas, sendo uma alternativa para que nossos jovens não saiam de suas comunidades e territórios, o que evita o desenraizamento e a aculturação, além de contribuir para melhorar a saúde emocional desses jovens.
- 7) Com respeito às novas ferramentas de **inteligência artificial generativa**, limitar a exploração de nossos dados em relação aos quais não tenhamos dado permissão e desenhar algoritmos que evitem estereotipar e falsificar as nossas culturas.

Analisando o texto do manifesto na íntegra, percebe-se que, logo no início, é destacado que tal documento foi construído a partir das perspectivas individuais dos indígenas participantes enquanto artistas, autores, escritores, líderes, educadores e pesquisadores. Ou seja, sujeitos que fazem parte de diferentes culturas indígenas, mas com responsabilidades e autoridades diferentes dentro de suas comunidades. Podemos perceber que os tópicos levantados e apresentados pelos indígenas no documento estão diretamente relacionados às culturas dos povos indígenas, às tecnologias e à cultura digital. Esses estão plenos de valores e significados que são passíveis de reflexões, análises sociais, tecnológicas, culturais, políticas, entre outras. Entretanto, neste texto, chamamos mais atenção para os pontos 1, 5 e 7, por estarem relacionados de forma mais explícita à temática aqui discutida, se comparados aos demais pontos.

Em relação ao tópico 1, a *consciência e responsabilidade* na hora de construir projetos voltados para os povos indígenas: em pesquisas sobre (e/ou com) povos indígenas, falar sobre suas tecnologias ou seu modo de vida, sua cultura, nem sempre é levado em consideração. Lazaneo (2012) ilustra, em sua pesquisa, uma situação vivenciada pelo povo Bororo, o qual teve o seu ritual fúnebre registrado por jornalistas da TV Globo e exibido no programa Fantástico, que passa aos domingos à noite na emissora. Durante a exibição do vídeo, foram expostas cenas de partes do ritual que, para a cultura do povo Bororo, não devem ser de conhecimento das mulheres, mas isso infelizmente não foi respeitado pela TV Globo à época. Por isso, a *consciência e responsabilidade* devem ser levadas em consideração

ao se trabalhar junto aos povos indígenas, principalmente o respeito à privacidade, fundamental para toda a humanidade e previsto na Constituição Federal do Brasil (artigo 5º, incisos X, XI e XII).

Lazaneo (2012) também cita a construção de um vídeo sobre o mesmo ritual, chamado Hiperídia BoeKurireu, publicado em 2009 e produzido pelo indígena Paulinho EceraeKadojeba; porém, nessa produção, houve o cuidado com a *consciência e responsabilidade*, respeitando a privacidade do povo Bororo com a realização dos devidos cortes em partes específicas do ritual. Percebe-se também, nesse contexto, a prática do que é solicitado no tópico 5, em relação à *participação e capacitação* dos povos indígenas no uso das tecnologias, o que é de grande valia no processo de autonomia e empoderamento dos povos indígenas e que também dialoga com a descolonização do olhar. A seguir, é apresentado um trecho de Lazaneo (2012), no qual podemos perceber o quão é importante, para o sujeito, enquanto indígena, o acesso às tecnologias e a capacitação para usá-las.

Antigamente nossa cultura foi registrada pelo trabalho de não índios. Eles fizeram muitas filmagens, fotografias e livros a partir de sua visão e interpretação que conseguiram dar com base em suas pesquisas, e foi com essa visão que fizeram divulgação de nossas práticas culturais. Atualmente isso mudou. Somos nós os Bororos que estamos atuando nesse trabalho, apresentando uma versão a partir de quem vive na prática a cultura tradicional. Parte dessa cultura vamos mostrar nesse vídeo. Paulinho Ecerae Kadojeba, Hiperídia BoeKurireu, (2009) (5). (Lazaneo, 2012. p. 52).

Joana Brandão Tavares (2013) também traz situações em que vemos o protagonismo dos povos indígenas e a importância da capacitação destes no uso das tecnologias digitais. Em sua pesquisa intitulada *Ciber-informações nativas: uma análise da circulação da informação dos cibermeios de autoria de povos indígenas residentes no território brasileiro*, ela aborda o uso do ciberespaço por indígenas, mais especificamente o uso do portal Índios *On-line*, que foi criado por indígenas com o apoio da ONG Thydêwá. O portal é alimentado por povos indígenas de diferentes regiões do Brasil, que postam nele notícias sobre a vida na aldeia, histórias, eventos na comunidade e também denúncias sobre casos de violência que os povos indígenas sofrem no Brasil – em sua grande maioria, essas notícias não são veiculadas na mídia. É possível perceber, nesse contexto, o apoderamento do ciberespaço pelos povos indígenas para ampliar suas vozes e mostrar para o mundo seus olhares.

O ponto 7 do manifesto faz menção a um debate que ainda continua em discussão: os dados utilizados pelos *softwares* de IA generativa. Tanto para os *softwares* construtores de imagens quanto para os *softwares*

produtores de textos, o uso de dados vem trazendo fortes discussões relacionadas ao direito autoral e uso de informações sem o conhecimento e, conseqüentemente, o consentimento do produtor. Além disso, há as discussões sobre quem realmente é o autor da obra quando esta é construída por meio de um *software* de IA generativa; e sobre haver, ou não, plágio nesses casos.

Para os povos indígenas, essa é uma discussão bem sensível, ainda mais diante da experiência vivenciada pelos indígenas participantes do projeto INDIGENIA, que tiveram resultados estereotipados das obras construídas no Midjourney. Mas uma das grandes preocupações percebida pelo autor durante os diálogos realizados no encontro presencial do projeto foi o uso de imagens dos indígenas sem o consentimento deles. Há uma exploração inegável de imagens e textos nesses *softwares*. De onde vêm as imagens utilizadas por eles? De onde vêm os textos? Há um consentimento do autor? A Adobe possui atualmente um *software* de IA generativa; segundo a empresa, as imagens geradas são produzidas a partir das imagens que ela já adquiriu de forma legal e, assim, integram o banco de imagens da ferramenta. Mas e as demais empresas que vêm lançando seus *softwares* de IA? Estão seguindo condutas éticas?

Em comparação às revoluções tecnológicas citadas por Vilém Flusser (2007) e Klaus Schwab (2016), a revolução tecnológica vigente envolve, diretamente, elementos cognitivos inspirados no pensamento humano (Gabriel, 2022) – e é a primeira a fazer isso. Podemos dizer que, nas revoluções tecnológicas anteriores, havia transformações relacionadas aos esforços físicos do ser humano, à “substituição” do corpo. Mas, agora, estamos diante de uma revolução que aparentemente pode “substituir” as faculdades intelectuais humanas. Por isso, o ponto 7 precisa ser levado em consideração, não apenas como forma de respeitar um desejo manifestado pelos povos indígenas, mas também pensando na humanidade desses povos. Há de se ter muito cuidado com o que será feito, como será feito e como isso pode afetar a sociedade.

CONCLUSÃO INTERINA

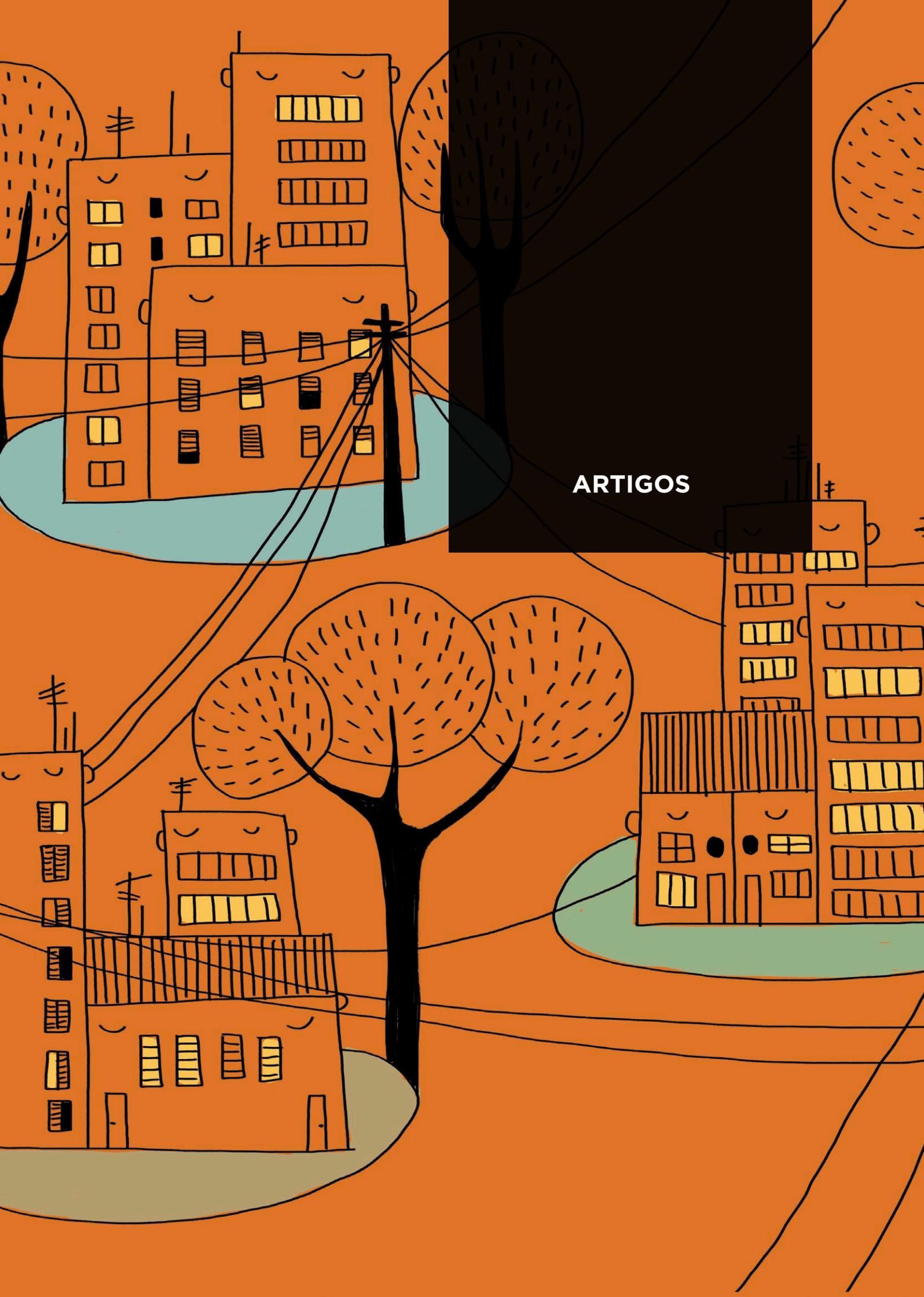
A cocriação artificial é um fenômeno que ocorre quando o sujeito faz uso de um *software* de IA para criar imagens, textos e/ou outros produtos que possam surgir. A ferramenta/o *software*, por si só, aparentemente, não produz nada a não ser que lhes seja solicitado. É indiscutível que esse tipo de ferramenta faz boa parte do trabalho/produto quando solicitado; entretanto, alguém (um ser humano) precisa solicitar à ferramenta que seja criado esse trabalho/produto. Logo, este, o autor deste artigo, acredita

que há uma coautoria, uma cocriação entre humano e máquina, que resultam no trabalho/produto solicitado pelo coautor (sujeito humano). Sendo assim, chamamos de “povos indígenas e a cocriação artificial” o uso de ferramentas/*softwares* de IA para a construção de imagens e textos (portanto, para a execução de trabalhos/produtos) por sujeitos indígenas.

No geral, as tecnologias são criadas visando trazer melhorias e/ou benefícios para quem as utiliza. Durante a história da humanidade, as revoluções tecnológicas contribuíram muito para melhorar e prolongar a existência do ser humano. A exemplo dessa colocação, temos as vacinas, os antibióticos e as máquinas que são utilizadas para diagnosticar nossa saúde, trabalhar com a prevenção e cura de doenças. É certo que também não se pode deixar de mencionar as tecnologias utilizadas, muitas vezes, e infelizmente, para tirar vidas, como as armas e bombas. Mas é preciso deixar claro que não é a tecnologia em si que é destrutiva ou construtiva, mas sim quem faz uso dela. Toda tecnologia pode ser utilizada para prover e proteger a vida, mas cabe ao usuário decidir para qual fim ele fará uso dela.

REFERÊNCIAS

- GABRIEL, Martha. *Inteligência artificial. Do Zero ao Metaverso*. São Paulo: Ed. Atlas, 2022.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. In: CARDOSO, Rafael (org.). Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LAZANEO, Caio de Salvi. *Produção partilhada do conhecimento: uma experiência com as comunidades indígenas Xavantes e Karajá*. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- SANTO, José Carlos Espírito. *Alan Turing, cientista universal*. Coleção Ciência e Cultura para Todos. Portugal: Ed. UMinho, 2013.
- SCHWAB, Klaus. *A quarta revolução industrial*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Ed. Edipro, 2016.
- TAVARES, Joana Brandão. *Ciber-informações nativas: uma análise da circulação da informação dos cibermeios de autoria de povos indígenas residentes no território brasileiro (2005-2012)*. 2013. 435 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. 2013.



ARTIGOS

FORMAS DE OLHAR PARA O PASSADO: A DITADURA CHILENA NA LITERATURA E NO CINEMA

Ignacio del Valle-Dávila¹

RESUMO

Este artigo propõe uma visão comparada da literatura e do cinema chilenos que têm como tema o governo de Salvador Allende e a ditadura. Nesse sentido, propõe uma cartografia das principais obras e tendências, desde 1973 a atualidade. Ao traçar esse percurso de 50 anos de produção literária e cinematográfica, procura-se distinguir os diferentes períodos de criação artística, bem como estabelecer as constantes temáticas de cada um deles e suas variações. Mostra-se também as ligações e as diferenças entre os domínios literário e cinematográfico. O texto parte do pressuposto de que o golpe de Estado de 1973 marcou uma ruptura na produção literária e audiovisual do país, cujas consequências se fazem sentir ainda hoje.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Ditadura chilena. Exílio. Memória.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis of Chilean literature and cinema focusing on the themes of the Popular Unity and the dictatorship. To this end, it offers a cartography of the main works and tendencies from 1973 to the present day. In tracing the trajectory of 50 years of literary and cinematic production, an effort has been made to distinguish the different periods of artistic creation and establish thematic constants and their variations. The connections and differences between the literary and cinematic spheres are also explored. We start from the premise that the 1973 *coup d'état* marked a rupture in the literary and audiovisual production of Chile, the consequences of which being still noticeable today.

Keywords: Cinema. Literature. Chilean dictatorship. Exile. Memory.

1 Doutor em Cinema pela Université Toulouse – Jean Jaurès (França). Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autor dos livros sobre cinema *Cámaras en trance* (2014) e *Le nouveau cinéma latino-américain* (2015); e do romance *Ahora que vamos deprisada* (2023). E-mail: elvalle@unicamp.edu.

Não existe um período na história ao qual o cinema e a literatura chilenos retornem com tanta assiduidade e insistência quanto o fim do governo da Unidade Popular (1970-1973) e o início da ditadura (1973-1990). Esse autêntico trauma fundacional do Chile contemporâneo, no caso da literatura, foi abordado no último meio século, sob múltiplas perspectivas, em centenas de romances, contos, relatos e livros testemunhais. Somam-se a essa produção, no campo do audiovisual, centenas de longas-metragens de ficção, documentários e curtas-metragens. A vigência dessa temática parece não se esgotar, regressa uma e outra vez, sob perspectivas e gêneros diferentes: ficção histórica, romances e filmes policiais, *bildungsroman*, autoficções, filmes de terror, ensaios testemunhais, filmes-ensaio sobre a memória e até comédias. Essa persistência é, sem dúvida, o que tem levado os setores mais conservadores do público e da crítica a defender que os escritores e cineastas chilenos não conseguem deixar essas imagens para trás ou que não sabem falar de outra coisa.

Esse tipo de declaração se tornou um lugar-comum, principalmente em 2023, durante as comemorações dos 50 anos do golpe de Estado. No entanto, do ponto de vista quantitativo, isso não se sustenta. De acordo com Grínor Rojo (2016), desde 11 de setembro de 1973 até meados dos anos 2010, foram publicados 179 romances, escritos por chilenos, que têm como tema a ditadura, o golpe de Estado ou outras questões associadas, como o exílio. Desde que o estudo de Rojo foi publicado até hoje, esse número aumentou e é bastante provável que supere 200 obras. Mas, apesar de ser uma cifra muito significativa, corresponde apenas a uma minoria dos romances publicados por escritores desse país no mesmo período.

Algo similar acontece com o cinema. Segundo Marcelo Morales, diretor da Cineteca Nacional do Chile, entre 2001 e 2023, foram lançados 613 longas-metragens nacionais, dos quais 92 – ou seja, apenas 14,85% – tratam da ditadura, do golpe de Estado ou do fim da Unidade Popular (Morales, 2023). O estudo inclui apenas longas-metragens lançados no século XXI, mas, mesmo que considerássemos também a extensa produção de filmes dedicados a esse tema feitos no exílio, os números continuariam a representar uma minoria dos longas-metragens realizados desde 1973.

Apesar desses aspectos colocados, o impacto de um tema no público e na crítica não se explica apenas pelo número de produções artísticas que o abordam. Os filmes e livros sobre esse passado continuam interpellando o público chileno na mesma medida em que o período da repressão continua a ser uma ferida aberta para uma grande parte da sociedade. Por outro lado, como explica Rojo (2023, p. 228) em uma reflexão sobre a literatura – reflexão essa que pode ser aplicada igualmente ao âmbito audiovisual –, o “devir da nação chilena” tinha sido tão drasticamente alterado pela ditadura que todas as expressões artísticas foram afetadas,

independentemente de procurarem ou não representar questões diretamente relacionadas ao período ditatorial.

Deve-se acrescentar também que os principais cineastas e escritores chilenos dos últimos 50 anos, quase sem exceção, dedicaram pelo menos uma das suas obras a abordar esse tema, algo que não acontece com as ditaduras de outros países, como o Brasil. Apesar de esse fenômeno ter enormes semelhanças nos campos da literatura e do cinema, as análises comparativas entre os dois âmbitos são muito escassas. Este artigo propõe, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, traçar a origem e a evolução desse tema em cada uma das áreas, mostrando as ligações que elas têm entre si.

O “APAGÃO CULTURAL”

Em 11 de setembro de 1973, uma das primeiras medidas tomadas pelos militares foi assumir o controle da mídia chilena. Canais de televisão, estações de rádio, jornais e revistas sofreram intervenções e foram submetidos à censura. Alguns de seus diretores foram demitidos e, como resultado da repressão instaurada, muitos profissionais da comunicação optaram pela autocensura. As instalações da empresa estatal de cinema Chile Films foram invadidas pelos militares (Mardones; Villarroel, 2012) e os centros universitários de produção cinematográfica da Universidade do Chile e da Pontifícia Universidade Católica rapidamente tiveram de fechar suas portas (Stange; Salinas, 2008; Corro *et al.* 2007). Com isso, os principais polos de produção cinematográfica do país foram desativados.

No campo literário, a Editora Nacional Quimantú, criada em 1971 pela Unidade Popular com o objetivo de democratizar e massificar o acesso à literatura, sofreu intervenção das Forças Armadas e foi fechada após a instauração da ditadura, o que representou um duro golpe nas políticas culturais relacionadas ao livro (Bergot, 2004). Deve-se destacar que a Quimantú reunia coleções destinadas ao público infantojuvenil, à educação de grupos desfavorecidos e ao estudo da idiosincrasia e da cultura nacionais, bem como várias revistas dedicadas ao público feminino, aos debates literários, à política e ao esporte. Em 1974, a ditadura reabriu a editora com o nome de Empresa Editorial Nacional Gabriela Mistral, com uma política editorial reorientada para temas afeitos ao regime. De acordo com Solène Bergot (2004, p. 24), alguns dos livros que se encontravam nos depósitos da Quimantú foram queimados em um ato público ocorrido em 12 de setembro de 1973, um dia após o golpe.

Muitos intelectuais e artistas chilenos, entre os quais escritores e cineastas, foram presos, torturados e até mesmo desaparecidos pela ditadura

nos dias seguintes ao golpe de Estado. Dentre eles, estava Eduardo Paredes, diretor da Chile Films, que desapareceu depois de ser detido e torturado logo após o 11 de setembro. O casal de cineastas Jorge Müller e Carmen Bueno Cifuentes foi preso no final de 1974; ambos continuam desaparecidos até hoje. No caso da editora Quimantú, a ditadura prendeu e fez desaparecer os trabalhadores Guillermo Gálvez, Diana Aron e Eduardo Mujica Maturana. Além disso, um dos executivos da editora, Arturo San Martín, foi baleado enquanto tirava fotografias em 11 de setembro de 1973, vindo a óbito no dia seguinte.

Vários cineastas e escritores passaram por campos de detenção. Entre os nomes mais conhecidos, estão o documentarista Patricio Guzmán – preso no Estádio Nacional – e os romancistas Luis Sepúlveda e Roberto Bolaño. Como resultado da repressão imposta pelo novo regime, um número considerável de artistas e intelectuais chilenos partiu para o exílio, o que, juntamente com a censura que imperava, produziu uma profunda crise na vida cultural do país. O Chile iniciava um período que logo seria apelidado pela intelectualidade como o “apagão cultural” e que duraria até a década de 1980 (Donoso Fritz, 2013). A ditadura chilena, guiada pelas políticas neoliberais dos Chicago Boys, não tinha interesse em desenvolver as indústrias culturais do Chile. Nesse campo, os esforços das autoridades se concentraram quase que exclusivamente no desenvolvimento e no fortalecimento da televisão. Esse meio de comunicação foi de importância estratégica para a ditadura, que fez dele uma poderosa forma de entretenimento dentro dos limites do lar, uma difusora e legitimadora das ideologias da modernização autoritária do país e uma promotora da sociedade de consumo (Duran, 2012).

EXTERIOR: O EXÍLIO E AS REDES DE SOLIDARIEDADE

A saída massiva, do país, de intelectuais, artistas e gestores culturais teve como consequência o rápido desprestígio da ditadura no exterior. Apesar de a atividade cultural estar profundamente controlada dentro do país, fora do Chile a produção artística dos exilados se caracterizava pela efervescência com que denunciavam os crimes cometidos pelos militares. Esse fenômeno está intimamente relacionado ao desenvolvimento de redes de solidariedade com o Chile, tanto no bloco capitalista quanto nos países do Leste, iniciadas durante a Unidade Popular (Moine, 2015). Houve também uma extensa produção audiovisual de cineastas e jornalistas de todo o mundo. Essa produção incluiu filmes de ficção, documentários, reportagens de televisão e programas seriados cujo objetivo era denunciar o

golpe de Estado de 1973 e os crimes da ditadura chilena. Nenhuma outra ditadura latino-americana recebeu a mesma atenção.

O cinema chileno no exílio é uma manifestação artística bastante especial por pelo menos três razões. Primeiro, praticamente todos os cineastas importantes do Chile, como Raúl Ruiz, Miguel Littín, Patricio Guzmán, Helvio Soto e Pedro Chaskel, deixaram o país poucas semanas após o golpe. Em segundo lugar, os cineastas exilados não se estabeleceram em um pequeno grupo de nações, mas se dispersaram por mais de 50 países em todos os continentes. A terceira razão é que, apesar da impressionante dispersão, há uma grande semelhança nos temas tratados em seus filmes, que se relacionam à ditadura, à memória da Unidade Popular e às difíceis condições do exílio. Vale ressaltar que o fenômeno do cinema de exílio, que teve seu auge entre 1973 e meados da década de 1980, caracteriza-se como um momento de profunda circulação transnacional de agentes culturais e transferências estéticas entre exilados e seus contextos de acolhida.

A célebre trilogia de documentários conhecida como *A batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979) surgiu exatamente nesse contexto e é um exemplo claro de circulação transnacional. O material filmado por Guzmán, no Chile, durante os últimos meses da Unidade Popular, deixou o país graças à embaixada sueca, poucos dias após o golpe. Uma vez no exílio, Guzmán conseguiu finalizar o filme com o apoio da produtora do cineasta francês Chris Marker e, acima de tudo, graças ao Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC), onde o documentário acabou sendo editado (Aguiar, 2019).

Há dezenas de documentários e ficções de denúncia realizados por exilados chilenos, produzidos em países tão distantes e diferentes como a União Soviética, Moçambique, França, Canadá e México. O Brasil não é uma exceção: o cineasta Jorge Durán, exilado no país desde o final da década de 1970, realizou o longa-metragem *A cor do meu destino* (1986), uma das ficções que melhor trata do drama dos filhos de exilados (Del Valle-Dávila, 2021). O filme foi um dos grandes vencedores do Festival de Brasília daquele ano.

Foi também no exílio que algumas das principais cineastas chilenas começaram a desenvolver suas carreiras, embora seja possível rastrear a presença de algumas diretoras em projetos anteriores, desenvolvidos principalmente durante a Unidade Popular (Tedesco, 2024). Entre as diretoras chilenas do exílio, caberia citar Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez e Marilú Mallet (Ramírez; Vázquez, 2016). Essa última é autora do filme-ensaio *Journal Inachevé* (1982), no qual, seguindo a máxima feminista, a vida privada da diretora, radicada no Quebec, assume um caráter político.

A literatura do exílio foi caracterizada por uma dispersão menos acentuada de escritores em comparação à dispersão dos cineastas. Apesar disso, os escritores instalaram-se em algumas dezenas de países de acolhida. Jorge Edwards e José Donoso, os dois principais romancistas chilenos da época, passaram vários anos exilados na Europa (Rojo, 2023). Foi durante seu exílio que Antonio Skármeta, um dos chilenos mais lidos da década de 1980, escreveu seus primeiros romances. Os dois escritores desse país que alcançariam notório sucesso na década de 1990 também foram exilados: Luis Sepúlveda e Roberto Bolaño. Não apenas a atividade literária dentro do Chile diminuiu drasticamente durante a ditadura, mas também é possível dizer que o centro da literatura chilena mudou de Santiago para Barcelona durante a década de 1980.

É possível considerar *Actas de Marusia* (1974), de Patricio Manns, o romance inaugural do exílio. Assim como *A batalha do Chile*, trata-se de uma obra que foi concebida antes do golpe de Estado, mas concluída em Cuba, anos depois. Tanto no caso do documentário de Guzmán quanto no do romance de Manns, o golpe de Estado significou uma ruptura nos projetos artísticos de ambas as obras, por meio dos quais é possível interpretá-las em suas totalidades. Porém, diferentemente de *A batalha do Chile*, o romance *Actas de Marusia* não tem como objetivo analisar o Chile contemporâneo, mas sim refletir sobre a violência do capitalismo ao abordar um massacre de trabalhadores ocorrido no início do século XIX. Por fim, a queda da Unidade Popular e a sangrenta repressão instaurada pelas Forças Armadas fizeram com que o livro pudesse ser lido como uma metáfora da ditadura. O romance logo se tornou um marco na literatura chilena e foi adaptado para o cinema por Miguel Littín em 1976. Assim como o livro, o filme homônimo, produzido no México, é uma das obras mais lembradas do exílio.

A denúncia dos crimes da ditadura continua sendo um dos eixos estruturantes de romances e livros testemunhais. Uma das obras mais co-moventes da literatura do exílio é *Tejas verdes, diario de un campo de concentración en Chile* (1974), escrito por Hernán Valdés e publicado na Espanha um ano após o golpe. O livro aborda a experiência de Valdés como prisioneiro político e torturado durante os primeiros meses da ditadura. Outra obra fundamental da literatura de testemunho é *Un día de octubre en Santiago* (1980), publicada na França por Carmen Castillo. A autora relata sua experiência na clandestinidade no Chile ao lado de seu companheiro Miguel Enríquez, dirigente do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR). Enríquez foi morto pela Direção Nacional de Inteligência (DINA) em um tiroteio em 5 de outubro de 1974. Castillo, que

estava grávida de seis meses, foi gravemente ferida e acabou sendo presa e interrogada por agentes da ditadura².

A literatura dos exilados também se preocupou em descrever sua vida cotidiana nos países de acolhida. Esse é o caso do romance curto de Antonio Skármeta, *No pasó nada* (1980), que adota o ponto de vista de um adolescente. A mesma literatura também explora o desenraizamento existencial dos expatriados, sua deriva por diferentes territórios estrangeiros e a memória traumática e nostálgica do país de origem. Entre os muitos exemplos possíveis estão *El jardín de al lado* (1981), de José Donoso, publicado na Espanha, e *Rumbo a Itaca* (1987), escrito na Venezuela por Virginia Vidal. Nesse último romance, o exílio é alegoricamente comparado à travessia de Ulisses (Biblioteca Chilena, 2023).

No exílio, Isabel Allende, a campeã de vendas da literatura chilena, publicou seus primeiros livros. Seus romances *A casa dos espíritos* (1982) e *De amor e de sombra* (1984), traduzidos para vários idiomas, ajudaram a levar o tema da ditadura chilena a um público massivo em dezenas de países e colocaram a autora entre os escritores mais lidos do mundo. No entanto, diferentemente dos casos anteriores, nos livros de Allende, a perspectiva íntima e subjetiva do exílio é substituída por um diálogo com a literatura de gênero, o melodrama, o folhetim e uma atenção especial à construção de enredos destinados a capturar a atenção do leitor.

INTERIOR: LITERATURA, CINEMA E AÇÕES DE RESISTÊNCIA

Como foi abordado, o cinema e a literatura chilenos no exterior deram vazão à denúncia de violações dos direitos humanos e ao testemunho pessoal da repressão ditatorial e das difíceis condições de vida dos exilados. Em alguns casos, como o de Hernán Valdés, o testemunho íntimo da dor atinge proporções tão avassaladoras, que elas beiram os limites da representação. Eles lembram a tensão em torno do caráter inenarrável do trauma e, ao mesmo tempo, a necessidade de dar a ele alguma forma de expressão (Didi-Huberman, 2020).

A literatura e o cinema produzidos no Chile durante a ditadura seguiram tendências que, em grande parte, foram na direção oposta às da produção artística no exílio. Se no exterior havia o imperativo de denunciar clara e abertamente as atrocidades do regime de Augusto Pinochet, dentro no Chile, a censura e o clima de opressão sob os quais vivia a sociedade fizeram com que as manifestações literárias e audiovisuais da oposição

2 Quase trinta anos depois, Carmen Castillo abordaria esse mesmo acontecimento no seu documentário *Calle Santa Fe* (2007).

se caracterizassem por seu caráter enigmático e pela opacidade discursiva e estética. Durante os anos 1980, artistas de diferentes campos artísticos, incluindo literatura, artes visuais, performance, videoarte e arte conceitual, empreenderam ações que jogavam com os limites do que era permitido, a fim de realizar uma produção crítica ao autoritarismo, ao nacionalismo e à sociedade de consumo. O trabalho desses artistas constitui uma neovanguarda, que se postula como o reverso marginal do ufanismo oficial da ditadura e dos concursos de televisão.

O Coletivo de Ações de Arte (CADA), formado pela escritora Diamela Eltit, pelo poeta Raúl Zurita, pela fotógrafa Lotty Rosenfeld e pelos artistas conceituais Juan Miguel Castillo e Fernando Balcells, desenvolveu várias ações no espaço público, desafiando a censura, a repressão e o toque de recolher. Entre elas, estava a ação “No +”, que consistia em escrever essas palavras com tinta em diferentes lugares de Santiago, durante a noite. Eventualmente, essas palavras sofriam intervenções posteriores – não necessariamente realizadas pelos artistas – com o acréscimo de outros vocábulos, como “tortura” ou “desaparecidos” e criando mensagens contra a ditadura: “Não + tortura”, “Não + desaparecidos” (Carvajal, 2013). Outras ações do grupo faziam alusão ao meio litro de leite que a Unidade Popular dava aos cidadãos mais pobres. Eles também cobriram o Museu de Belas Artes com um lenço branco, o que pode ser interpretado como uma crítica velada às instituições artísticas oficiais durante a ditadura.

Entre os principais escritores que empreenderam um trabalho de resistência, caberia citar Raúl Zurita, Pía Barros e Diamela Eltit. *Lumpérica* (1983), o primeiro romance de Eltit, é uma das obras mais corrosivas dos anos 1980. A personagem principal é uma mulher marginal que vive em uma praça pública, cenário no qual ela embarca em um relato profundo da sociedade da época. O texto é caracterizado por uma forte autoconsciência, violência expressiva, referências escatológicas e experimentação constante, surgindo como uma voz disruptiva em meio aos silêncios impostos pela ditadura. Nas palavras de José Antonio Paniagua García (2014), o romance pode ser entendido como uma ferida que se abre em um momento de crise e desencanto dos projetos revolucionários latino-americanos.

O número de filmes feitos no Chile durante a ditadura é extremamente baixo em comparação com os períodos imediatamente anterior e posterior ao regime. Entre os poucos filmes nacionais lançados durante esses 17 anos, destaca-se *Julio comienza en Julio* (1979), de Silvio Caiozzi. A história, sobre um proprietário de terras que, na virada do século, leva seu filho para iniciar sua vida sexual em um prostíbulo, é frequentemente interpretada como uma alegoria do autoritarismo e da dupla moral do

Chile da ditadura (Vera-Meiggs, 2009). Como muitos artistas, Caiozzi fez alusões oblíquas e veladas ao contexto da época.

Apesar da censura, outros filmes optaram por uma denúncia muito mais direta da repressão. Em 1979, Carlos Flores e José Román filmaram clandestinamente *Recado de Chile*, um documentário sobre a *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*. O material saiu do Chile em segredo e foi montado em Cuba, onde foi necessário apagar, do negativo, a imagem de Román, em uma cena na qual ele apareceu por descuido. O filme circulou internacionalmente como uma denúncia da ditadura filmada dentro do Chile. Três anos depois, o documentarista Ignacio Agüero dirigiu, sob o pseudônimo de Pablo Meneses, o média-metragem *No olvidar* (1982), no qual, pela primeira vez, fala-se do aparecimento, em uma mina na região de Lonquén, dos restos mortais de pessoas que haviam desaparecido durante a ditadura. Um ano antes do Plebiscito de 1988, no qual Pinochet seria derrotado pela *Concertación de Partidos por el No*, o diretor Pablo Perelman rodou o filme de ficção *Imagen latente*, cuja história é inspirada na prisão e no desaparecimento do irmão do cineasta, Juan Carlos Perelman, no centro de prisioneiros Villa Grimaldi. O filme foi censurado, mas após o retorno da democracia, em 1990, foi liberado.

Durante os últimos anos da ditadura, dois dos principais diretores exilados retornaram momentaneamente ao Chile para filmar clandestinamente. Em 1985, Miguel Littín voltou ao país para fazer *Acta general de Chile* (1986), um documentário muito longo de mais de quatro horas, dividido em três partes, em que são mostrados diferentes aspectos do Chile durante a ditadura, como a pobreza, a desigualdade e a repressão. Os meses que o cineasta passou no país dariam origem a um famoso livro de Gabriel García Márquez: *A aventura de Miguel Littín clandestino no Chile* (1986). Um ano depois, Patricio Guzmán entrou no Chile usando seu passaporte espanhol – o diretor tem as duas nacionalidades – para fazer secretamente o documentário *Em nome de Deus*, cujo tema principal é o trabalho da Vicaría de la Solidaridad, uma organização criada pela Igreja Católica para defender os direitos humanos diante dos abusos cometidos pela ditadura.

A REDEMOCRATIZAÇÃO E SEUS SILÊNCIOS

Durante os primeiros anos pós-ditadura, vários livros foram publicados no Chile sobre a experiência do exílio, como *Cobro Revertido* (1992), de José Leandro Urbina, e *Morir en Berlín* (1993), de Carlos Cerda (Rojo, 2023). A esses, se deve acrescentar o filme de ficção *La frontera* (1991), de Ricardo Larraín, uma das poucas obras que trata do exílio interno,

contando a história de um professor que é forçado pela ditadura a permanecer “relegado” em um povoado no extremo sul do país. No entanto, em linhas gerais, não se pode defender a ideia de que houve no Chile, naquela época, um florescimento de filmes e livros sobre os traumas deixados pela ditadura. Além disso, muitos dos diretores e escritores exilados não retornaram ao país e mantiveram uma visão crítica da transição democrática. Esse é o caso, por exemplo, de Patricio Guzmán, Carmen Castillo, Raúl Ruiz, Marilú Mallet, Roberto Bolaño, Luis Sepúlveda, José Leandro Urbina, entre muitos outros.

O acontecimento literário mais importante dos primeiros anos pós-ditadura foi o surgimento da “Nova Narrativa Chilena”, nome dado à entrada em cena de um grupo de jovens escritores publicados pela editora Planeta. As novas vozes pareciam prontas para atualizar o mundo dos livros com um estilo inovador e histórias que eram impensáveis durante os anos obscuros de Pinochet. Como afirma Rojo (2023, p. 237), em grande parte, o *boom* dessa “nova narrativa” se deveu a uma manobra comercial da Planeta, que aproveitou a abertura democrática para oferecer produtos culturais condizentes com ela. Mesmo assim, alguns dos principais livros publicados por essa editora, como *La ciudad anterior* (1991), de Gonzalo Contreras, e *Oír su voz* (1992), de Arturo Fontaine, destacam-se pela profundidade com que abordam os desafios enfrentados pela sociedade chilena durante uma transição política que manteve o modelo econômico neoliberal.

Entre os escritores da “Nova Narrativa Chilena”, Alberto Fuguet merece destaque pelo impacto de seus primeiros livros, especialmente *Sobredosis* (1990) e *Mala onda* (1991). Convertidos em fenômenos geracionais, eles deslumbraram a juventude da década de 1990 na mesma medida em que escandalizaram as elites culturais herdeiras do pinochetismo, a começar por José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote do Opus Dei e poderoso crítico literário do jornal *El Mercurio*³. *Mala onda* foi um dos primeiros livros a abordar a ditadura sob a perspectiva de um adolescente de classe média, abrindo um amplo espaço não só para mostrar a falta de perspectivas e liberdades imposta aos jovens, como também para falar sobre masturbação, sexo e drogas. No entanto, as fortes semelhanças de *Mala onda* com *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger, tiraram, dessa obra de Fuguet, grande parte de sua originalidade.

Na mesma década, surgiram os primeiros grandes sucessos editoriais de Roberto Bolaño, radicado na Espanha. A ditadura e o exílio de

3 Em um gesto de forte irreverência, a editora Planeta usou fragmentos das críticas de Langlois sobre os livros de Fuguet como parte da campanha de promoção do livro.

Pinochet foram os pontos centrais em torno dos quais giraram muitos de seus contos e alguns de seus romances mais destacados, como *Estrela distante* (1996) e *Noturno do Chile* (2000). O segundo deles é, provavelmente, a crítica mais ácida ao panorama literário chileno durante a ditadura. No romance, Bolaño descreve uma casa onde são organizados saraus literários para escritores coniventes com o regime. Sem o conhecimento deles, nos porões desse lugar, prisioneiros políticos eram torturados. Uma noite, um dos escritores descobre o que está acontecendo, mas prefere fingir que não viu nada. Bolaño se inspirou em uma história real: a escritora Mariana Callejas organizava encontros literários na mesma casa em que seu marido, Michael Townley, um agente da DINA, torturava dissidentes. A história, no entanto, funciona como uma alegoria do campo intelectual durante a ditadura. Deve-se acrescentar que o protagonista do livro é um sacerdote do Opus Dei, chamado Sebastián Urrutia Lacroix, que trabalha como crítico literário. A referência a José Miguel Ibáñez Langlois, o principal crítico literário durante a ditadura, é evidente.

A produção cinematográfica chilena, por sua vez, demorou a se recuperar após o longo apagão cultural da ditadura. Durante a década de 1990, foram lançados pouco mais de 50 longas-metragens de ficção – em alguns anos, o número de longas-metragens nacionais não chegou a três –, dos quais apenas alguns foram dedicados à ditadura e suas consequências. Entre esse pequeno número, destacam-se *La frontera* (1991), o filme inaugural da transição ao qual já me referi, e *Amnesia* (1994), de Gonzalo Justiniano, que aborda as deficiências do trabalho de memória no Chile, com base na história de um ex-militar que encontra, em Santiago, o comandante que lhe ordenou cometer uma série de crimes contra a humanidade. Da mesma forma, o retorno ao país após o exílio é abordado por Miguel Littín em *Los naufragos* (1994) e por Patricio Castilla em *Gringuito* (1998). Esse último enfatizou um dos principais problemas do retorno ao Chile: as dificuldades enfrentadas pelos filhos de exilados para se adaptarem ao país de seus pais.

A contribuição do cinema documental à memória dos crimes da ditadura seria mais significativa, servindo de contraponto à ausência de um debate mais profundo na sociedade sobre esse assunto. Uma das obras mais emblemáticas do período é *La flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo e do diretor francês Guy Girard. O filme mostra o reencontro entre Castillo e Marcia Merino (conhecida como Flaca Alejandra), uma ex-companheira do Movimento da Esquerda Revolucionária que se tornou colaboradora da DINA. Trata-se de um dos primeiros filmes chilenos a tratar da história dos militantes que denunciaram seus companheiros durante as sessões de tortura feitas pelo regime militar. Da mesma forma, também é pioneiro ao fazê-lo sob uma perspectiva feminista, que destaca a sororidade entre as mulheres que foram vítimas dos militares.

O segundo documentário importante da transição é *Chile, a memória obstinada* (1997), no qual Patricio Guzmán retorna ao seu país de origem para entrevistar antigos colaboradores do presidente Allende. O diretor também mostra fragmentos de *A batalha do Chile* para um público de jovens estudantes de escolas e universidades, como um dispositivo para provocar, entre eles, debates sobre o passado. É perceptível que tanto Guzmán quanto Castillo – ambos exilados na França – tentam vasculhar o passado para conseguir elaborar o trauma da ditadura, em um momento em que Pinochet ainda era o comandante-chefe do Exército do Chile e os governos democráticos dos presidentes Patricio Aylwin (1990-1994) e Eduardo Frei (1994-2000) implementavam uma política de justiça e reparação bastante limitada. Nesse sentido, os filmes de Guzmán e Castillo são autênticas obras de resistência ante o esquecimento.

No mesmo ano em que realizou *Chile, a memória obstinada*, Guzmán estreou *A batalha do Chile* em Santiago, documentário que nunca havia sido exibido oficialmente no país, apesar de seu sucesso internacional. A projeção ocorreu durante a primeira edição do Festival Internacional de Documentários de Santiago (Fidocs), criado e dirigido pelo próprio Guzmán. Em 1998, Silvio Caiozzi lançou o terceiro documentário que abalaria as bases da transição: *Fernando ha vuelto*. O filme, com apenas 31 minutos de duração, narra a identificação forense dos restos mortais de Fernando Olivares Mori, assassinado e desaparecido pela ditadura, assim como a devolução do corpo a seus familiares. Com o passar dos anos, seria descoberto que houve erros na identificação desse e de outros restos humanos, o que levou o cineasta a realizar o filme *Fernando voltou a desaparecer?* (2006) (Crowder-Taraborrelli, 2015). No entanto, apesar dos problemas na identificação efetiva de Olivares Mori, *Fernando ha vuelto* continua sendo um documento comovente do difícil luto que as famílias dos desaparecidos enfrentam.

Em 1998, Pinochet se aposentou do cargo de comandante-chefe do Exército para assumir o cargo de senador vitalício, conforme estabelecido na Constituição elaborada durante a ditadura. Porém, no final daquele ano, ele viajou para Londres para se submeter a uma operação de hérnia em um luxuoso hospital. No Reino Unido, foi preso com base em um mandado internacional emitido pelo juiz espanhol Baltazar Garzón. O famoso Caso Pinochet – ao qual Patricio Guzmán dedicaria um filme de mesmo nome, em 2001 – duraria quase dois anos, durante os quais Pinochet esteve preso em Londres, com um risco real de ser extraditado para a Espanha. Embora, em virtude de sua idade, as autoridades tenham permitido que ele retornasse ao Chile, o caso gerou um aumento exponencial no trabalho de memória, no qual o cinema e a literatura desempenharam um papel fundamental.

NOVOS DEBATES NO NOVO SÉCULO

De certa forma, o século XXI começa, na literatura chilena, com o romance *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel; a obra logo se tornaria parte do cânone dos principais livros sobre a ditadura. Em 2020, quase duas décadas depois, Rodrigo Sepúlveda o adaptou para o cinema, com razoável sucesso e um elenco encabeçado por Alfredo Castro, um dos atores chilenos mais famosos internacionalmente. O romance de Lemebel foi abertamente rupturista ao empregar uma estética *queer* e oferecer um relato da resistência contra a ditadura a partir da perspectiva de um transexual. Por outro lado, esse autor – que iniciou sua carreira artística com ousadas performances LGBTI no final de década de 1980 – teve também a ousadia de oferecer, em tal obra, um retrato grotesco e bastante hilariante de Pinochet e de sua esposa, Lucía Hiriart. Pela primeira vez, o ex-ditador deixava de ser representado como um monstro ou um herói, para se converter em um personagem comum, histérico e grotesco. Parecia que deixava de ser assustador. O livro de Lemebel demonstrou que a etapa da prudência havia ficado para trás e que a memória da ditadura poderia ser abordada a partir de várias perspectivas, incluindo as dissidências sexuais, tradicionalmente marginalizadas. No campo cinematográfico, filmes experimentais, como *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004) e *La muerte de Pinochet* (2011), do casal de diretores Bettina Perut e Iván Osnovikoff, usaram a provocação e a ruptura com o politicamente correto para questionar os limites da representação tradicional da ditadura. O objetivo era o de empregar a transgressão como forma de “dessacralizar” o passado autoritário (Bossay, 2015).

A explosão de livros e filmes abertamente irreverentes e provocadores é um sintoma de uma série de mudanças culturais e políticas que ocorreram no Chile na primeira década do século XXI. Essas mudanças foram facilitadas por eventos como a prisão de Pinochet em Londres, os inúmeros processos legais contra ele no Chile, os debates culturais em torno dos 30 anos do golpe de Estado e, finalmente, a morte do ditador no final de 2006. Deve-se acrescentar que os governos de Ricardo Lagos (2000-2010) e Michelle Bachelet (2006-2010) foram caracterizados por uma política de memória e reparação mais resoluta do que a da década de 1990, quando Pinochet ainda liderava as Forças Armadas. Os dois relatórios da Comissão Nacional de Presos Políticos e Tortura (publicados em 2004 e 2011) e a criação, em 2010, do Museu da Memória e dos Direitos Humanos se destacam entre os marcos do período nessa área.

Concomitantemente às comemorações do trigésimo aniversário do 11 de setembro de 1973, foram lançados vários filmes sobre a Unidade Popular e o golpe de Estado. Essas obras atingiram um público massivo e foram bem recebidas pela crítica. Dois exemplos são o longa-metragem de

ficção *Machuca* (2004), de Andrés Wood, e o documentário *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán. Nos anos seguintes, estrearam alguns outros filmes importantes sobre a ditadura, incluindo duas trilogias de Patricio Guzmán e Pablo Larraín. A primeira delas foi chamada de diferentes maneiras – trilogia dos elementos, trilogia da geografia chilena, trilogia da água – e é composta pelos seguintes filmes de Guzmán: *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015) e *A cordilheira dos sonhos* (2019). Em todos eles, o diretor relaciona a dimensão coletiva e individual da memória traumática da ditadura com outros momentos do passado nacional e, sobretudo, com emblemas da geografia chilena: o deserto do Atacama, a Patagônia, a Cordilheira dos Andes. O resultado é uma reflexão fortemente poética e subjetiva. A trilogia de Larraín está formada pelas ficções *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012), todas com a participação do ator Alfredo Castro. Esses filmes são uma reflexão sobre o fim do projeto socialista da Unidade Popular e as mudanças drásticas introduzidas no Chile pelas reformas neoliberais da ditadura. A publicidade e a mídia – especialmente a televisão – são retratadas como a ponta de lança do consumismo e da disseminação do discurso autoritário.

Dentro da extensa produção literária e cinematográfica sobre a ditadura produzida no século XXI, o fenômeno em que mais encontramos mais semelhanças entre cinema e literatura está relacionado à virada subjetiva empreendida pela geração de filhos de militantes e vítimas da repressão. Esse grupo de escritores e realizadores, no qual as mulheres são abundantes, tende a abordar a Unidade Popular, a ditadura e o exílio do ponto de vista da infância e da adolescência. Em geral, suas obras utilizam a primeira pessoa e se preocupam com o espaço biográfico e privado, deixando explicitamente de lado qualquer tentativa de empreender uma grande narrativa sobre o passado.

Muitos escritores nascidos nas décadas de 1970 e 1980 compõem esse grupo. Entre eles, estão alguns autores recentemente traduzidos para o português, como Lina Meruane, autora, entre outros livros, de *Sangue no olho* (2015); Alejandra Costamagna, que alcançou reconhecimento internacional com *Sistema do tato* (2020); Alejandro Zambra, o mais famoso no exterior, autor de livros como *Formas de voltar para casa* (2019) e *Poeta chileno* (2021); Nona Fernández, autora das obras *Space Invaders* (2021) e *A dimensão desconhecida* (2023); e Alia Trabucco, autora de *A subtração* (2020), um livro poderoso sobre os filhos da ditadura. A autoficção tem sido comumente explorada por todos eles, assim como os limites entre romance, ensaio e crônica.

A hibridização entre documentário, ensaio e “narração do eu” também é uma característica dos filmes feitos pela geração dos filhos. Como

ocorre no caso da literatura, as mulheres se destacam nesse processo. Entre as principais obras, estão *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino Torrén; *O edifício dos chilenos* (2010), de Macarena Aguiló; *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi; *Allende, meu avô Allende* (2015), de Marcia Tambutti Allende, *O pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco; e *El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert. Os dois últimos filmes mencionados representam uma nova vertente do cinema sobre a memória da ditadura de Pinochet, pois não foram feitos por filhos ou netos das vítimas da repressão, mas sim por parentes dos perpetradores dela. Neles, a memória dos agentes da ditadura é colocada no centro do debate.

PARA CONCLUIR

O Chile atravessa uma conjuntura acidentada desde outubro de 2019, quando o chamado “estalido social” abalou os alicerces das estruturas estatais herdadas da ditadura. Os protestos massivos organizados por uma juventude cansada das exclusões e desigualdades promovidas pelo modelo neoliberal, bem como a pandemia de Covid-19 e a subsequente eleição de Gabriel Boric à presidência (um jovem político da esquerda não tradicional), desenharam um cenário de equilíbrios precários e instáveis. Em pouco mais de um ano, duas tentativas de mudar a Constituição de 1980, uma abertamente de esquerda e outra abertamente de direita, foram rejeitadas pela população, apesar do fato de que a maioria dos chilenos quer uma nova Constituição. Nessa conjuntura oscilante, o passado da ditadura parece mais presente do que nunca, como demonstraram as comemorações do quinquagésimo aniversário do golpe de Estado, em 2023. Marco traumático e fundamental do Chile contemporâneo, 11 de setembro de 1973 lançou uma sombra que permanece até hoje e, por isso mesmo, continuará a povoar as manifestações literárias e cinematográficas dos chilenos. Talvez seja por isso também que Pablo Larraín, com uma calculada intenção de polemizar, tenha retratado Pinochet como um vampiro sobrevoando Santiago no filme *El Conde* (2023). Mas os vampiros se transformam em cinzas quando a luz do sol os atinge, e essa luz só é alcançada quando se elabora o trauma. Para isso servem tanto as palavras, como o celuloide.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Carolina Amaral de. Chris Marker y SLON en La batalla de Chile. In: VILLARROEL, Mónica (org.). *Cine chileno y latinoamericano. Antología de un Encuentro*. Santiago: LOM, 2019, p. 235-245. v. 1.
- BERGOT, Solène. Quimantú: Editorial del Estado durante la Unidad Popular chilena (1970-1973). *Revista Pensamiento Crítico* 4, p. 2-25, 2004.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (2023). Narrativa chilena sobre exilio. In: El viaje en la narrativa chilena en el siglo XX. Memoria Chilena. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98124.html>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- BOSSAY, Claudia. Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescência. *Cinémas d'Amérique latine*, n. 23, p. 122-133, 2015.
- CARVAJAL, Fernanda. Arte, política, representación. El caso del NO+ del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial. *Revista Estampa*, v. 2, p. 90-101, 2013.
- CORRO, Pablo *et al.* *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- CROWDER-TARABORRELLI, Tomás. Capítulo 12. Exhumación y doble desaparición: Fernando ha vuelto y ¿Fernando ha vuelto a desaparecer? de Silvio Caiozzi. In: TRAVERSO, Antonio (org.). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago: LOM, 2015. p. 243-266.
- DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. Entre exílios e espectros: o cinema brasileiro de Jorge Durán. In: KAMINSKI, Rosane; PINTO, Pedro Plaza. (org.). *Cinema e pensamento*. Curitiba: UFPR-PPGHIS; Intermeios, 2021. p. 241-252.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DONOSO FRITZ, Karen. El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco – História*, [s. l.], v. 10, n. 16, 2013. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uma/article/view/285. Acesso em: 2 fev. 2024.
- DURÁN, Escobar. *Ríe cuando todos estén tristes*. Santiago: LOM, 2012.
- MARDONES, Isabel; VILLARROEL, Mónica. *Señales contra el olvido, cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
- MOINE, Caroline. Votre combat est le nôtre. Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre froide. *Monde(s)*, v. 8, n. 2, p. 83-104, 2015.
- MORALES, Marcelo. El cine chileno NO habla mucho del golpe y la dictadura. Películas estrenadas entre 2001-2023. *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*, 4 set. 2023. Disponível em: <https://cinechile.cl/el-cine-chileno-no-habla-mucho-del-golpe-y-la-dictadura-peliculas-estrenadas-entre-2001-2023/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

- PANIAGUA GARCÍA, José Antonio. La frontera y la herida: Lumpérica de Diamela Eltit. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 43, p. 71-83, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/38825717.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- RAMÍREZ SOTO, Elizabeth; DONOSO PINTO, Catalina (org.). *Nomadías*. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.
- ROJO, Grínor. Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: precisiones y autocrítica. *Anales de literatura chilena*, n. 39, p. 227-244, 2023.
- ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Volumen I: ¿Qué y cómo leer? Santiago: LOM, 2016.
- SALINAS, Claudio; STANGE, Hans. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mujeres cineastas durante el gobierno de la Unidad Popular (Chile, 1970-1973). *Antíteses*, n. 32, 2024.
- VERA-MEIGGS, David. Julio Comienza en Julio, de Silvio Caiozzi. *Cinechile: enciclopedia del cine chileno*, 31 ago. 2009. Disponível em: <https://cinechile.cl/julio-comienza-en-julio-de-silvio-caiozzi/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

IDENTIDADE DE NÓS MESMOS: A HISTÓRIA DA MODA CONTADA PELOS NOSSOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA

Brunno Almeida Maia¹

RESUMO

A partir do recém-publicado *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (2008), de Armando Silva, o presente ensaio tem como objetivo expor as relações entre a moda, as roupas e suas presenças nos álbuns de família. Trata-se de realizar uma crítica à tradicional concepção da histografia da moda, que, ao longo da segunda metade do século XX, focara apenas a história da criação da moda. Ao partirmos da perspectiva da história social da moda, buscaremos traçar a maneira pela qual as roupas circularam na sociedade. Em um primeiro momento, abordaremos a *origem* da moda nas sociedades modernas como espaço de constituição da identidade/individualidade, para repensarmos o significado contemporâneo dos álbuns de família vinculados à tradição da cultura material, visual e oral. Em um segundo momento, vamos expor como os modos de vestir, presentes nessas imagens, compõem memórias afetivas e desvelam pelo corpo-vestido as “identidades de nós mesmos”.

Palavras-chaves: Moda. Roupas. Álbum de família. História da moda. História da Cultura visual.

ABSTRACT

Based on the recently published *Family album: the image of ourselves* (2008), by Armando Silva, this essay aims to expose the relationships between fashion, clothes and their presence in family albums. This involves criticizing the traditional conception of Fashion histography, which, throughout the second half of the 20th century, focused only on the history of the creation of fashion. By starting from the perspective of the

1 Brunno Almeida Maia é doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e curador de exposições de moda. Atua como docente em instituições como a USP, o Centro Universitário Belas Artes, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e o Istituto Europeo di Design (IED), além de espaços como o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e em oficinas culturais e unidades da rede Sesc SP. E-mail: brunnoalmeidamaia@usp.br.

social history of fashion, we will seek to trace the way in which clothes circulated in society. Firstly, we will address the *origin* of fashion in modern societies as a space for the constitution of identity/individuality to rethink the contemporary meaning of family albums, linked to the tradition of material, visual and oral culture. Secondly, we will expose how the ways of dressing, present in these images, compose affective memories and reveal, through the body-dress, the “identities of ourselves”.

Keywords: Fashion. Clothes. Family album. Fashion history. History of visual culture.

INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE COMO ORIGEM DA MODA

Conceito específico das sociedades modernas, a *moda* emergiu na cultura de corte entre os séculos XIV e XV, diferenciando-se, à época, dos modos de se vestir das sociedades calcadas em tradições míticas, metafísicas ou religiosas do mundo antigo. Nessas sociedades, o caráter de imobilidade social – política, econômica, cultural, dos ritos e preceitos – figurava na indumentária: o nascimento como destino biológico não apenas antecipava as condições de morte, como colocava a pessoa moral em uma consonância com a tradição, o todo social, o sentimento de continuidade da vida coletiva e individual. A não alteração das regras político-sociais do coletivo, os preceitos morais, os hábitos, os rituais e as relações de poder materializavam-se também na constituição da “personalidade aparente” pelos modos de vestir (Buck-Morss, 2002, p. 131).

Durante a *origem* da moda, inaugura-se – a partir da configuração histórico-social e suas rupturas políticas, econômicas, culturais e de pensamento – aquilo que, por um lado, podemos conceituar como nova “experiência com o tempo”; e, por outro, como indivíduo – agora desvinculado da tradição, livre para constituir sua “personalidade aparente” e sua identidade estética. No primeiro caso, oposta à mentalidade do homem antigo, dotado de suas referências místicas, religiosas e oncológicas do eterno, a moda marcará um corte epistemológico, ou seja, a maneira como percebemos e pensamos o mundo a partir da temporalidade – subjetiva e coletiva –, com base no desejo constante pela mudança, pelo novo (*nouveau*) e pela novidade (*nouveauté*) (Lipovetsky, 2009, p. 69). Pela passagem de uma moda à outra, essa moderna experiência com o tempo trouxe a marca da percepção da transitoriedade e da efemeridade de todas as coisas terrestres.

Como percepção de si pelas relações sociais, os pressupostos ontológicos e políticos de pertencimento ao todo social do passado – que isentavam

a pessoa moral da constituição de sua individualidade – declinaram com a emergência da “cultura do eu”. Há toda uma literatura e um modo de pensamento do período que atestam essa ruptura – desde a concepção da arte do retrato, passando pelas escritas de biografias e pelos ensaios de Michel de Montaigne, até chegar às inumeráveis publicações dos manuais de condutas para os nobres, como, por exemplo, *II Cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione. Em resumo, essa “cultura do eu” – cuja existência se faz possível pela dialética moderna entre o indivíduo e a sociedade – permitiu ao *indivisus* constituir sua identidade estética e sua “personalidade aparente” livres da tradição e do sentimento de imobilidade. Como nos conta Norbert Elias, em da tradição e do sentimento de imobilidade. Como nos conta Norbert Elias, em seu livro *O processo civilizador* (1939):

O vestuário [...] é em certo sentido o corpo do corpo. Dele podemos deduzir a atitude da alma. E dá exemplos de que maneira de vestir corresponde a esta ou aquela condição espiritual. Este é o primórdio de um tipo de observação que mais tarde será chamado de “psicológica”. O novo estágio da cortesia, e sua representação sumariados no conceito de *civilité*, está estreitamente vinculado a essa maneira de ver e, aos poucos, isto se acentua ainda mais. A fim de ser realmente “cortês” segundo os padrões da *civilité*, o indivíduo é até certo ponto obrigado a observar, a olhar em volta e prestar atenção às pessoas e os seus motivos. Nisto, anuncia-se uma nova relação entre um homem e outro, uma nova forma de integração (Elias, 1994, p. 90).

O próprio étimo do conceito de moda, do latim *modus*, expõe sua consanguinidade com a cultura do eu. A aparição desse conceito na corte italiana, em meados do século XVII, significava “modo, maneira de se conduzir”, explicitando uma proximidade com o termo *mondati*, usado “[...] para indicar os seguidores da moda, refinados cultores de elegância, frequentemente, francesas” (Calanca, 2011, p. 13). Nota-se ainda que esse mesmo conceito, tomado de empréstimo do francês *mode*, relacionava-se com a moderna noção de *civilité*, como distinção, à época, entre o velho mundo das sociedades da tradição e um novo tempo – de descobertas, revoluções e invenções, tanto nos campos das ciências e das tecnologias; como na filosofia e no modo de pensamento – o qual, ainda que lentamente, começava a se despedir do mundo antigo. Os “refinados cultores de elegância” não apenas buscavam, nos manuais de conduta, aquilo que Castiglione nomeou como *spezzatura* – um “brilho próprio”, *um savoir-vivre* –, como também deixavam transparecer, pelas vestimentas, o refinamento da alma e da vida do espírito.

SOBRE OS CONCEITOS DE ÁLBUM DE FAMÍLIA E DE FOTOGRAFIA DE MODA

Contemporânea à ascensão dos álbuns de família nos anos de 1950 e 1960, a acessibilidade aos bens de consumo do vestuário para a classe trabalhadora alterou a própria concepção de história da moda. Nesse contexto de época, havia a ideia historiográfica da moda como a escritura das mudanças estilísticas no tempo do transitório e do efêmero. Assim, determinado século, ou determinada década, eram definidos pelo gosto cambiante dos modos de vestir, definidos pelos estilistas. Em outras palavras, pensar e conceber a história da moda significava recompor a genealogia dos modos de vestir contemporâneos a determinados contextos históricos.

A exemplo do que atestam as pesquisas e os trabalhos do historiador James Laver², até os anos 1980, prevalecia a concepção da historiografia do vestuário inscrita na linearidade do tempo, como se a história da moda fosse consoante à história da criação de moda, como se a circulação das propostas estéticas dos costureiros fosse adotada no instante de sua criação. No entanto, há de se diferenciar a história da criação, da história da circulação dos objetos que compõem a cultura da aparência. Influenciada pela tradição italiana da história social da moda³, a atualidade contemporânea concebe essa historiografia como a história não apenas da criação, mas também a história da circulação dos modos de vestir na sociedade.

Se, nas sociedades burguesas e capitalistas da Modernidade do século XIX, essa historiografia foi exposta pela arte do retrato (ou pela emergência da fotografia de moda), doravante o álbum de família passaria a constituir não apenas a materialidade e a visualidade do registro familiar – mas também uma inesgotável fonte documental para a escrita de *outra história da moda*. Isso porque, de modo diverso da fotografia de moda (na qual há a presença das modelos que performatizam – segundo critérios de composição narrativa), as propostas de *gestualidades*, os modos de vida, os estilos e os comportamentos, nas fotografias que compõem os álbuns de família, são as poses dos “indivíduos comuns” que registram e relatam como a sociedade adotou determinado modo de vestir.

À época de sua emergência durante o modernismo do século XX, a fotografia já havia abandonado a superstição que a fizera motivo de querela durante o século XIX, a saber: que a sua função era retratar fielmente a realidade (Benjamin, 1985, p. 95-108). Desse modo, com a chegada, na década de 1920, do fotógrafo Barão Adolf de Meyer à revista *Vogue*, o espaço para a criação da gestualidade burguesa e aristocrática acabou confinado às narrativas instituídas pelos editoriais de moda.

2 Ver: LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

3 Para este assunto, cf. CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Trad. Renato Ambrosio. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.

Foi Meyer quem inventou o gesto posado da modelo: as mãos sobre os quadris e o corpo levemente inclinado para trás, que depois influenciariam outros fotógrafos e a *mise en scène* dos desfiles, assim como a preocupação em retratar a vestimenta pela constituição de uma narrativa, de um imaginário. A composição da cena com aspectos de teatralidade, reforçados pelas luzes frontais, criavam uma sensação de “suspensão metafísica”, com a utilização da técnica pictorialista do *fou* e a busca incessante por uma atmosfera romântica e onírica (Marra, 2008, p. 85-111). Com Meyer, a fotografia de moda alcançou o estatuto de arte – ao não somente se preocupar com a dimensão formal e técnica da imagem, mas também buscar entender que as forças do imaginário se compõem, e se decompõem, pela proposição de novas estilísticas para o gesto.

A diferenciação elaborada por Roland Barthes em seu *Sistema da moda* (1967)⁴ entre o vestuário-imagem (VI), o vestuário-escrito (VE) e o vestuário-real (VR) nos ajuda a compreender as especificidades da história da criação e a história da circulação da moda. No vestuário-imagem (VI) da fotografia de moda, o objetivo é difundir, na sociedade, as criações propostas pelos costureiros e estilistas. Enquanto narrativas materializadas nos editoriais das revistas e dos jornais, nas campanhas publicitárias e nos recentes *fashion films*, a linguagem do vestuário fotografado desvela a composição formal e estética que constrói “[...] uma estrutura plástica onde se empregam formas, superfícies, linhas e cores possuindo assim uma relação espacial e regras específicas, as da Moda” (Barthes, 1987, p. 9-10).

No vestuário-escrito, além de toda a literatura produzida durante a fase do romance burguês do século XIX, que retratava a vida na metrópole moderna, e da importância da moda para a formação das identidades de classes, gêneros e profissões, há a presença de uma “[...] estrutura verbal constituída por palavras [...]”, cuja natureza é a forma linguística da moda presente nas críticas e nos ensaios jornalísticos e teóricos. Por último, o vestuário-real compreende a materialidade da roupa, sua inserção e seu uso pela sociedade (Barthes, 1987, p. 9-10). Ao contrário dessa dinâmica da história da criação de moda (VI e VE), a presença do uso cotidiano das roupas nos álbuns de família possibilita a escritura da história social da moda. Na ontologia dos álbuns de família, prevalecem três características que delimitam a especificidade dessa narrativa relatada por indivíduos em seus registros de intimidades, memórias e de construção da autoimagem:

4 Cf. BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Maria Cruz. São Paulo: Edições 70, 1987.

[...] a importância do papel da mulher – avó, mãe, tia, filha ou irmã – em sua construção fotográfica e no relato oral de suas histórias familiares para concluir que se trata de relatos visuais contado com vozes de mulher; o aparecimento de objetos diversos às fotos que são colados nos álbuns, desde umbigos de recém-nascidos até fragmentos da roupa de familiares mortos, ou pedacinhos de bolos de casamento que mandam a suas mães ausentes pelo correio, ou seja, o álbum guarda “restos” das famílias, e, nesse sentido, é depositário de fetiches familiares; e, por último, o álbum não só mostra ritos sociais, casamentos, batizados, nascimentos, passeios, cerimoniais, mas também os produz a sua maneira; por isso não é estranho que a primeira comunhão apareça em suas fotos como o rito mais idealizado, calcando a menina os passos do casamento das mais velhas, que assim se antecipa visualmente em importância a solenidade (Silva, 2008, p. 11-12).

Como arquivos de memórias familiares, os álbuns de família conservam traços específicos das culturas oral, visual e material. No que diz respeito à cultura oral, são as mulheres as guardiãs desse saber-fazer e saber-viver; são elas que ressignificam as tessituras dos relatos no tempo histórico, coletivo e individual. Além disso, a presença de visitas nos lares permite, entre prosas e goles de café, o retorno constante a esse “tempo perdido, mas também recuperado”. Os relatos dessas visitas, tais como os dos viajantes, atualizam pela memória aquilo que foi vivenciado no instante do registro fotográfico, isto é, aquilo que ressoa na atualidade presente como vestígios de felicidade.

Dessa maneira, como um convidado em nossa casa, o passado é inicialmente indesejado; no entanto, é no decurso da conversação que a afeição e a compaixão alteram a fisionomia desse “tempo perdido”, capaz de desvelar, pela lembrança, o que o passado tem a nos dizer. Mas a realidade é inteiramente outra; quase sempre somos impelidos, na inexatidão da lembrança, a buscarmos, nos trajés e nas fisionomias, detalhes que nos constituem no presente. Assim, esforços são necessários; os seguintes questionamentos são exemplos deles: “Que cena antecederia o ato de fotografar? Houve um segredo que me foi contado e que influenciou minha expressão fisionômica? O porquê da escolha desta roupa, e não de outra?”. Em resumo, trata-se de uma memória que está sempre apta a nos enganar – ou, pelo menos, a suspender nosso acesso à beleza da verdade por anos e décadas. O próprio étimo da palavra “álbum” atesta a capacidade da memória de presentificar aquilo que, no passado, ressoava como felicidade. Em sua origem latina, “álbum” é *albus*, alba, o branco, sinônimo de brancura (Silva, 2008, p. 41). Durante a emergência do Cristianismo, *albus* referia-se a “uma tábua em que eram gravadas as decisões do pretor, os éditos e outras fórmulas pertencentes ao foro” (Silva, 2008, p. 41). Com as obras do poeta Horácio, *albus* passou a significar “marcar um dia como feliz”. (Silva, 2008, p. 41).

E não existe uma dimensão labiríntica nas recordações do passado capaz de anarquizar os limites entre a faculdade da imaginação e a da memória? Em *A poética do devaneio* (2018), o filósofo Gaston Bachelard buscou traçar uma “psicologia da imaginação”, na qual a infância aparece como a temporalidade revivida pelo devaneio, cuja essência é a dificuldade em distinguir nitidamente a memória da imaginação. Lembramos porque imaginamos, ou imaginamos porque lembramos? A existência da lembrança, tão somente porque imaginamos, aponta uma peculiaridade, a saber: que a infância revivida pode ser espaço de devaneio poético, no qual “a memória sonha, o devaneio lembra” (Bachelard, 1988, p. 20).

Retomando a importância das mulheres em ressignificar oralmente os álbuns de família, pode-se dizer que essas figuras femininas vivificam, na imagem, o que a memória silenciara. Ainda que momentaneamente, essa capacidade de narrativa oral desfaz a crítica efetuada por Walter Benjamin. Num célebre texto de 1936, intitulado “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin, ao analisar as obras do escritor russo do século XIX, apontou o declínio da tradição oral na Modernidade. Segundo ele, a experiência da arte de contar histórias está em vias de extinção (Benjamin, p. 213), pois esse fenômeno diz respeito à incapacidade de comunicabilidade das experiências coletivas e individuais e ao esfacelamento da transmissibilidade da tradição. No entanto, como nos alerta Silva, há no álbum uma dimensão que intimamente interliga o passado com o presente, ou melhor, faz jus à tradição capaz de se atualizar, pois:

[...] na foto, sempre estamos abertos à criação de novos pontos de vistas por sua própria colocação em **tempos e lugares distintos**, pelos eventuais sujeitos que a observarão e pelo saber que traz cada observador, o que equivale afirmar que, na visão do álbum, será construído o ponto de vista das gerações que participam dele, das regiões culturais, da idade ou do sexo dos narradores” (Silva, 2018, p. 29, grifo nosso).

Essa extraordinária capacidade de atualizar constantemente o passado diz respeito ao próprio *ser* da imagem do álbum de família; ao contemplarmos uma fotografia, sempre estamos abertos a uma multiplicidade de sentidos, que se ressignificam de acordo com a percepção de quem relata e de quem escuta. Diferentemente do ato de olhar, no âmbito da pintura – que está relacionado à instantaneidade do presente –, na fotografia de família, somos convocados e afetados pelo caráter intempestivo do passado.

O ÁLBUM DE FAMÍLIA COMO RELATO MATERIAL DO TEMPO

Enquanto cultura material, álbuns de família não são apenas pedaços de papéis fotográficos, dispostos segundo “regras” aleatórias e singulares. Esses álbuns surgem como ruínas amontoadas em caixas, ou são organizados segundo uma cronologia – nascimento, infância, juventude, colação de grau, casamento etc.; são arquivos capazes de registrar o tempo, ou melhor, as fatias do tempo. Não obstante terem relação com os arquivos históricos, os álbuns de família conservam suas singularidades e originalidades, suas materialidades sentimentais “[...] sob o aspecto espontâneo; privado sob o aspecto secreto e histórico; livre sob o aspecto ritualístico, no qual retratamos as paixões familiares” (Silva, 2018, p. 45).

Em *O ato fotográfico* (1994), Philippe Dubois sintetiza a relação entre a fotografia e as categorias de tempo e espaço. Para Dubois, reside, na imagem fotográfica, aquilo que podemos conceituar como o “golpe do corte”. Ao contrário da imagem-movimento do cinema, na fotografia há um “[...] gesto radical que [...] faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão”. (Dubois, 1994, p. 161). Nesse sentido, a fotografia diz respeito à “fatia do tempo”, à captação do instante no ato fotográfico que perfaz, pelo relato oral, sua duração, isto é, a convergência que tal ato estabelece entre o passado, o presente e o futuro. Delimitado pelas escolhas de enquadramento para a composição formal e operado no espaço, o corte da extensão delimita o nosso olhar, instaurando uma “gramática, uma ética do ver” (Sontag, 2004, p. 13). Isso porque, pelo corte da fotografia, emerge uma linguagem *inteiramente outra*, capaz de alargar nossa percepção acerca dos objetos cotidianos e das pessoas que nos cercam.

Enquanto instante eternizado, a fotografia desvela, em sua metafísica, uma “tanatografia” (Dubois, 1994, p. 168); ou seja, imagens que antecipam a morte. Esse “*memento mori*”, que para os estoicos significava “lembre-se de que é mortal”, prenuncia a morte em um duplo sentido: como lembrança daquilo que, no decurso do tempo, deixamos de ser, em decorrência da mudança incessante do nosso eu (interno e externo); e como prelúdio de uma estética do desaparecimento. A angústia em relação a um futuro indeterminado e desconhecido, que sentimos ao nos depararmos com a nossa imagem composta de gestos e trajés que se tornaram antiquados, desvela uma dialética que subjaz à estética do desaparecimento: no ato fotográfico, resguardamos o fotografado do desaparecimento provocado pela morte, e, ao mesmo tempo, registramos o seu próprio desaparecimento, ou seja, “cortamos o vivo para perpetuar o morto” (Dubois, 1994, p. 169).

Por nosso lado, fizemos uma grande quantidade de relatos após os falecimentos; mas confessamos francamente, com uma certa repugnância. Por que, aliás, para ter o retrato de um parente, de um amigo, de uma criança, aguardar que a morte venha arrancá-los de nossa afeição? Nossos olhos não repousam mais de bom grado em traços cheios de vida e de animação do que em traços contraídos pelas convulsões da agonia. [...] Toda vez que fomos chamados para fazer um retrato após falecimento, vestimos o morto com as roupas que usava normalmente. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo perto de uma mesa, e, para operar, esperamos sete ou oito horas. Desse modo, conseguimos captar o momento em que, desaparecidas as contrações da agonia foi possível reproduzir uma aparência de vida. E o único meio de obter um retrato conveniente e que não lembra à pessoa para a qual ele era querido o momento tão doloroso que lhe arrebatou aquele a quem amava (Disdéri *apud* Dubois, 1994, p. 169-170).

Esse “momento tão doloroso que lhe arrebatou aquele a quem amava” não é apenas exclusividade do rito de passagem registrado na “última fotografia”; há todo um preparo para se decidir qual será a mortalha que melhor representará a identidade do morto. Após o enterro, caberá aos familiares decidirem também o destino das roupas que jazem no guarda-roupa. Desfazer-se desses “objetos de apego” não é apenas a dolorosa cerimônia do adeus; é, de certo modo, reavivar o ausente. Espécies de vestígios fantasmagóricos, as roupas foram um dia tessituras de afeto que sugerem “[...] conexões do amor ao longo das fronteiras da ausência, da morte, pois a roupa carrega, além do valor material em si, o corpo ausente, a memória, a genealogia” (Stalybrass, 2016, p. 28).

Desenhos do tempo histórico e individual, as roupas são traços emudecidos da memória. Se os mortos a deixam como reminiscências de sua individualidade, os vivos conferem a elas a lembrança da forma de um corpo, que, tal como um invólucro, não apenas apontam a existência desse corpo, mas também sua existência espiritual. Há toda uma literatura silenciosa da roupa, ou aquilo que o poeta Pablo Neruda intitulara de “poesia da superfície vestida: uma poesia da roupa” (Neruda *apud* Stalybrass, 2016, p. 33), pois “a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nossos cheiros, nosso suor, até mesmo nossa forma”, e quando nossos entes queridos e amados morrem, as roupas “ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos, ao mesmo tempo confortantes e aterradores – os vivos sendo tocados pelos mortos” (Stalybrass, 2016, p. 14).

Se o atual estágio do capitalismo incita, pela obsolescência programada, o desfazer-se constante de nossos objetos vestíveis, na “poética das roupas” de Neruda, cria-se o movimento oposto – isto é, a capacidade de compormos narrativas da memória por meio dos objetos que nos cercam.

Ao contrário da lógica da moda, “inimiga da memória”, em que as velocidades do tempo de produção e do tempo de consumo não permitem espaço para a criação de relação afetiva (de memória) com as nossas roupas, nessa poética, dispensa-se a ideia de uma sociedade “materialista”. Nas palavras do sociólogo Peter Stalybrass:

Rodeados como estamos, por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído. Marx, apesar de todas as suas brilhantes intuições sobre o funcionamento do capitalismo, estava equivocado ao se apropriar do conceito de fetichismo da antropologia do século XIX [...] ao aplicar o termo ‘fetiche’ à mercadoria, ele apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos que não a nossa (e quem sabe, talvez até mesmo a nossa) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam. Para dizer de outra forma, amar as coisas é, para nós, como que um constrangimento: as coisas são, afinal, meras coisas. E acumular coisas não significa dar-lhe vidas. É porque as coisas *não* são fetichizadas que elas continuam inanimadas” (Stalybrass, 2016, p. 18-19).

Enquanto “um tipo específico de memória”, as roupas conservam traços de quem as faz e de quem as veste. Desde a primeira metade do século XIX, com a invenção da máquina de costura caseira, às mulheres cabiam os papéis de modistas. Foram elas que resguardaram essa cultura do saber-fazer. Durante muito tempo, a classe trabalhadora, despossuída de todos os recursos para os bens de consumo do vestuário, encomendava suas roupas com as costureiras de bairros, vilas e pequenas cidades.⁵ Na cultura de consumo da classe operária, havia a ideia de economia circular: uma roupa era passada de irmão para irmão, o enxoval era doado a uma prima, o terno do avô era deixado para o filho (Stalybrass, 2016, p. 14). Assim, tecia-se não apenas uma nova forma de economia, mas também uma relação de troca afetiva e de memória, uma sociabilidade silenciosa, pois o poder:

[...] particular que a roupa tem de colocar em ação essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto por quem a faz quanto por quem veste; e sua capacidade de durar ao longo do tempo” (Stalybrass, 2016, p. 17).

5 MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher* (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Editora Senac, 2007.

Quem não se lembra, entre as recordações queridas da infância, das precárias placas de madeira fixadas nos portões (“Costura-se”) de bairros e vilas de São Paulo, nos sertões e nos interiores do Brasil? Mulheres que se dedicavam à moda, quando o assunto ainda era incipiente, ou, audaciosas, copiavam – sempre dando um inexplicável toque autoral – os modelos das artistas de televisão, da revista, ou simplesmente da vizinha de gosto excêntrico. Pois, se a vida transcorria em perfeita tranquilidade lá fora, do outro lado da máquina de costura, as histórias reais preenchem a imaginação, criavam personagens ou delimitavam identidades. Muitas costureiras da classe trabalhadora traduziam, em seus vestidos, a perfeição do bom corte de um Dior. Pelos moldes encomendados, alinhavavam no tecido – quando se sentavam à máquina de costura – as horas de suores. Evidentemente, como dizem os sociólogos,⁶ a dedicação a tal ofício significava o desejo por uma inserção no mundo, vestir-se “adequadamente” para pertencer socialmente; não apenas, tratava-se, num gesto ordinário (o de tecer), compor um imaginário, um espaço transponível entre a eternidade do tempo de trabalho durante a vigília e o instante de felicidade no sonho.

No entanto, o que foi feito de todas essas tessituras, textos tecidos entre o silêncio de uma pausa para o café, durante a prova de roupa, e o desespero da agulha a avançar, consumindo o tecido até que este se transfigurasse, recebendo da criação a sua forma adequada? No atual estágio de nossas existências, não nos deparamos mais com esses labirintos formados nas cidades, vilas e bairros, gravados nas placas de “Costura-se”. O declínio da profissão de costureira, essa habilidosa e sábia artesã, é simétrico ao aparecimento de outra grafia, que diminui a presença entre a criadora e a criatura: “Conserta-se”. Lemos nas placas, aos arredores das ruas, que não se deixam desmentir, muito mais a costureira como uma reparadora do que como uma artesã criadora; as horas folgadas e as constantes idas aos ateliês para a prova de roupa foram substituídas por pequenos reparos, consertos, presenças fugidias de peças já desgastadas. Como numa fotografia sépia, esquecida, empoeirada no fundo de uma gaveta, essa situação histórico-social acena que algo do passado não se faz mais presença: a nossa antiga capacidade em ouvir e contar boas histórias durante as visitas aos ateliês.

6 Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008. p. 21-57.

RELATAR A SI MESMO: O ÁLBUM DE FAMÍLIA COMO TESTEMUNHO

Capaz de desvelar a condição humana, tanto a roupa como o álbum de família são “pedaços de nossos corpos” (Silva, 2018, p. 18). Aos seus modos, ambos iluminam a criação da gestualidade do sujeito. Como constituintes das identidades de nós mesmos, as roupas que contornam a figura do corpo revelam a maneira como percebemos nossa corporeidade. Assim, a contemplação de nosso corpo, no presente, atesta a impermanência do nosso eu ético e estético. Enquanto “arte do movimento”, a moda figura a passagem do tempo pelas mudanças estilísticas. No entanto, essa “arte do movimento”, como bem definiu a filósofa Gilda de Mello e Souza, diz respeito também a nossa identidade sempre *inacabada*, à construção constante de uma “estilística da existência”, à pintura de nossa personalidade aparente externalizada pelo vestuário:

É através dessa caligrafia dos gestos que a mulher revela a sua alma contida, reclusa, ligada aos objetos de que se apodera harmoniosamente, absorvendo-os no seu ritmo total. Encerrada em si, menos por uma necessidade de sua natureza do que por imposição da sociedade, reabsorve o impulso artístico, mergulhando a sua personalidade toda na obra de arte que inscreve no quotidiano (Mello e Souza, 1987, p. 104-105).

Na fotografia do álbum de família, o corpo destacado como figura pela roupa “[...] é espaço, onde se supõe um aqui e um agora”, mas também a percepção do álbum é de um corpo “[...] representado em diferentes funções da vida em sociedade ou privada [...] o álbum é o lugar – *poderíamos dizer o corpo* – em que a família *reescreve* íntimas paixões” (Silva, 2018, p. 73). Nessas fotografias, o sujeito compõe sua identidade, sua “caligrafia dos gestos” como “ato teatral”, em que a escolha adequada do traje e da pose cria uma máscara, uma *persona*. Em sua origem latina, a *persona* era a máscara usada pelos atores romanos durante uma encenação de teatro, que ora aumentava a figura deles, ora potencializava suas vozes, ressaltando aspectos trágicos da encenação. Era ela, a máscara, que criava a identidade da personagem representada no palco (Silva, 2018, p. 26). Não à toa, ao olharmos em retrospecto para nossas gestualidades em fotografias de nossa infância e/ou da juventude, quase sempre somos levados ao espanto, à admiração ou ao desprazer, pois as imagens de nós mesmos são imagens do tempo perdido em nossas histórias individuais e coletivas, daquilo está fadado ao fracasso, do eu irrecuperável. Em uma das passagens de *O caminho de Guermantes* (1920), monumental obra da *Recherche* de Marcel Proust, o narrador, ao perceber essa dessemelhança de uma gestualidade do passado e uma gestualidade no presente, anota:

Eu contemplava o retrato de sua tia, e o pensamento de que Saint-Loup, possuindo essa fotografia, talvez me pudesse dar, me fez querer-lhe ainda mais e desejar prestar-lhe mil serviços que me pareciam insignificâncias em troca de tal presente. Pois aquela fotografia era como um encontro a mais, dos que eu já tivera com a sra. de Guermantes, melhor ainda, um encontro prolongado, como se, por um súbito progresso em nossas relações, ela se detivesse a meu lado, de chapéu de jardim, me deixasse olhar detidamente pela primeira vez aquela polpa de face, aquela curva de nuca, aquele ângulo de sobancelhas (até então velados para mim pela rapidez de sua passagem, o aturdimento das minhas impressões, a inconstância da recordação); e sua contemplação, tanto como a do colo e dos braços de uma mulher que eu nunca tivesse visto a não ser de vestido afogado, me era uma voluptuosa descoberta, um grande favor. Aquelas linhas que me parecia quase proibido olhar, poderia estudá-las ali como num tratado da única geometria que tinha valor para mim. Mais tarde, fitando Robert, notei que também ele era um tanto como um retrato da sua tia, e por um mistério quase tão impressionante para mim, visto que, se a sua face não fora diretamente produzida pela face dela, tinham ambas no entanto uma origem comum. Os traços da duquesa de Guermantes que estavam catalogados na minha visão de Combray, o nariz de falcão, os olhos agudos, também pareciam ter servido para recortar – em outro exemplar análogo e delgado, de pele demasiado fina – a face de Robert quase superposta à de sua tia. Contemplava nele com inveja aqueles traços característicos dos Guermantes, dessa raça que se conservara tão peculiar no meio do mundo em que não se perde, e em que permanece isolada na sua glória divinamente ornitológica, pois parece nascida, nas eras mitológicas, da união de uma deusa e de um pássaro (Proust, 1989, p. 71-72).

A gestualidade da pose desenhada na fotografia (a máscara) é o que possibilita destacar o corpo-vestido como figura. Na tradição filosófica, a *figura* é a representação sensível de uma ideia (Marty, 2009, p. 291); nesse caso, ela adquire um caráter performativo, pois, a partir da noção de simulação – diferentemente do simulacro, a cópia deteriorada em Platão! –, o sujeito performatiza pelo corpo-vestido uma linguagem que expressa uma ideia. Do mesmo modo que a *hypòstasis* da filosofia antiga e da teologia medieval significava “a manifestação visível da essência (*ousía*)”, as figuras são manifestações dos movimentos da alma (Marty, 2009, p. 291). Assim, a figura do corpo-vestido percebida pelo Outro não apenas compõe a alteridade como diferenciação no espaço; é ela que, pela percepção de sua forma, realiza a passagem do estético para o social.

Desse modo, ao olharmos a galeria de figurações dos corpos constituídos pela moda ao longo dos séculos, perceberemos a maneira, ao gosto das mudanças estilísticas, pela qual a história da moda transformou e

remodelou os corpos em novas formas. A história da moda se revela, a um só tempo, não apenas como a história das dialéticas indivíduo e sociedade/sujeito e vestimenta, mas como a história das formas manifestadas no tempo; ou melhor, como a própria história do corpo subjetivado, de modos diversos, no correr dos séculos.

O sujeito, por intermédio do corpo, como suporte e meio de expressão, revela uma necessidade latente de querer significar, de reconstruir-se e de recriar-se por meio de artifícios “inéditos”, geradores de novas significações e desencadeadores de um estado de conjunção e disjunção com os valores pertinentes à sua cultura. Sendo assim, as transformações no/ do corpo, possibilitam uma leitura do sujeito, dos seus valores, de suas crenças, e “estados de alma” materializáveis, tornado visíveis e estruturados, declarados em seus corpos (Castilho, 2009, p. 36).

Potencializando essa tradição fenomenológica pela análise da moda, Emanuele Coccia, em seu *A vida sensível* (2010), nos relembra que o nosso estar no mundo não significa, ao modo heideggeriano, um “simples” *ser-ai* (*Dasein*), tampouco uma *queda* originária. O mundo, para Coccia, é a nossa segunda pele, e nossa relação com ele é aquela definida pela roupa: “Estamos em nossas roupas como na parcela de mundo mais quente, imediata, aconchegante, aquela que é de fato dificilmente separável de nosso próprio corpo, tão próxima que define sua forma, sua aparência” (Coccia, 2010, p. 86). As roupas são paradigmas do nosso ser, veículos e meios de expressão, e não apenas *espaço* ou *lugar* (Coccia, 2010, p. 86). Há de se destacar, como sugere esse mesmo filósofo, a relação metafísica entre a roupa e a casa, pois “nossa roupa é nosso primeiro mundo – nosso *oikos* –, e a casa não é senão uma extensão da roupa” (Coccia, 2010, p. 87).

Tanto a roupa como a fotografia, enquanto arquivos, são índices de algo mais secreto, oculto e imperceptível. Talvez, a contemporaneidade da invenção da fotografia na Modernidade e a elaboração da noção de inconsciente por Sigmund Freud não sejam meras coincidências (Silva, 2018, p. 17; 48). Enquanto alteração de nossa percepção de mundo por meio da visão, a fotografia e a roupa são capazes de revelar o latente, aquilo que nos escapa à consciência e à articulação pela linguagem – e, justamente por isso, tece a nossa identidade, pois, segundo Benjamin, percebemos em geral “o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo” (Benjamin, 2012, p. 100). Somente a fotografia, ao tornar acessível o imperceptível, por intermédio de seus recursos auxiliares, “câmara lenta, ampliação”, capta o instante decisivo de um gesto e “[...] revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (Benjamin, 2012, p. 100-101).

Na senda desse pensamento, Giorgio Agamben especula:

Eu não conseguiria fantasiar uma imagem mais adequada do Juízo Universal. A multidão dos humanos – aliás, a humanidade inteira – está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: exatamente aquela, e não outra. E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi colhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia – que é também o anjo da fotografia? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira: aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência” (AGAMBEN, 2007, p. 28).

Existe uma fotografia que retrata o filósofo alemão Friedrich Schelling vestindo um casaco. Nela, podemos observar a insistência dessa roupa em passar à imortalidade junto com o filósofo, pois “[...] as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário fazem jus às rugas de semblante” (Benjamin, 2012, p. 103). Essa primeira pele que habitamos, a roupa, é capaz de testemunhar pelo estético a nossa condição humana inscrita no tempo: as nossas histórias já eram tecidas “antes” que chegássemos, e assim continuarão “depois” que partirmos: “as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo” (Benjamin, 2012, p. 103). Assim, o testemunho relatado pelo Outro ao contemplar uma fotografia traz consigo o caráter excedente da linguagem, pois, ausentes os nossos corpos, permanecem as nossas gestualidades desenhadas pelas roupas, indícios de uma linguagem cifrada.

E não seria essa linguagem cifrada o que possibilita o caráter de aura à fotografia? Nas palavras de Benjamin (2012, p. 184), a aura é “[...] uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Não apenas objeto, mas invólucro dotado de aura, de sacralidade, a roupa no álbum de família nos aparece como próxima e longínqua. Próxima, pois ali está presente a forma do corpo ausente; longínqua, pois somos incapazes de deciframos, por meio da linguagem, o gesto mais banal desenhado pela dobra expressiva de um vestido – dobra essa que, justamente por isso, é capaz de resignificar e condensar toda uma existência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Maria Cruz. São Paulo: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. I.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/ SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Trad. Renato Ambrosio. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- CASTILHO, Katia. *Moda e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador I: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Junqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MARTY, Eric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes: em busca do tempo perdido*. Trad. Mario Quintana. 9. ed. São Paulo: Editora Globo, 1989. V. III.
- SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Trad. Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Senac; Edições Sesc SP, 2008.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE E ESTRATÉGIAS DE COPRODUÇÃO INTERNACIONAL

Nara Aragão Fonseca¹

RESUMO

A aceitação e a demanda de outros países em relação ao cinema produzido no Brasil estão mais do que comprovadas pela seleção de filmes brasileiros em alguns dos mais importantes festivais de cinema do mundo. Porém, essa demanda não se reflete nos resultados em termos de mercado. As coproduções internacionais são cada vez mais determinantes para esses resultados. O presente artigo propõe uma reflexão acerca do atual cenário da produção independente de cinema no Brasil, apresentando um panorama dos mercados internacionais de cinema e seus principais agentes e indicando alguns parâmetros para as coproduções internacionais, suas implicações e seus significados. O artigo considera também a importância de se estabelecer políticas públicas de fomento à coprodução internacional.

Palavras-chaves: Coprodução internacional. Produção de cinema. Cinema brasileiro independente.

ABSTRACT

The acceptance and demand for cinema produced in Brazil from other countries is proven by the selection of Brazilian films at some of the most important film festivals in the world. However, this demand is not reflected in the results in terms of the market. International co-productions are increasingly determining these results. This article proposes a reflection on the current scenario of independent film production in Brazil, through the presentation of an overview of international film markets and their main agents and indicates some parameters for international co-productions, their implications and meanings. It also considers the importance of establishing public policies to promote international co-production.

Keywords: International coproduction. Cinema production. Brazilian independent cinema.

1 Produtora audiovisual e sócia da empresa Carnaval Filmes. Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). *E-mail:* nara@carnavalfilmes.com.br.

INTRODUÇÃO

O cinema é uma das categorias de produção cultural com maior potencial de alcance de público internacional, vide as tecnologias que permitem que seus produtos circulem de maneira cada vez mais ágil em diversas janelas e plataformas e a facilidade dessa indústria em gerar versões adaptadas para o mercado internacional.

É cada vez mais importante, para a produção de cinema no Brasil, relacionar-se com mercados de outros países, seja em busca de alternativas de financiamento ou complementação de recursos para o desenvolvimento e a produção dos filmes, seja em busca de mercado consumidor e ampliação do alcance de histórias e pontos de vistas originais sobre o mundo.

Atualmente, uma das principais estratégias para alcançar esses mercados são as coproduções internacionais.

Ao se falar em coprodução internacional no cinema, é preciso ir além do debate sobre as possibilidades de financiamento e cooperação técnica para os filmes. Faz-se necessário também considerar a importância das coproduções não somente no desenvolvimento da indústria cinematográfica enquanto um setor econômico – mas também no que tange a influência cultural dessa indústria e sua capacidade de criar valores simbólicos. Esses últimos são fatores-chave na geração de autoestima para o povo de um país e também determinantes para a geração de *soft power* (Nye Jr., 2004). Para além da difusão cultural, o *soft power* atua de maneira sutil – a partir da influência e do convencimento – com construções sociais e simbólicas, que agem para reforçar a imagem que se convém alcançar.

O cinema de um país é parte importante de sua narrativa. É não só reflexo de sua dinâmica social e política, como também expressa as perspectivas diversas para essa construção. É provocação, é debate sociopolítico e tem o potencial de difundir visões de mundo, de estimular o encontro de ideologias políticas.

Esses fatores tornam premente a necessidade de fomento e valorização da coprodução internacional no cinema.

Partindo do reconhecimento do papel que o cinema tem na criação da imagem de um país e na geração de divisas e empregos, este artigo propõe um olhar sobre o atual panorama da coprodução internacional; de filmes brasileiros; sobre as estratégias de acesso ao mercado internacional e acerca da importância do fomento público voltado para o incentivo às coproduções. Para isso, aborda as definições e mecânicas que envolvem uma coprodução, a importância da integração com o mercado internacional e os acordos de coprodução do Brasil com outros territórios.

ACESSO AO MERCADO INTERNACIONAL

Atingir o mercado internacional não é tarefa fácil, e poucos são os filmes brasileiros que conseguem alcançar outros territórios.

A relação com o mercado audiovisual de outros países nem sempre é determinante para os resultados artísticos de um filme. Essa relação pode se dar de diversas maneiras: por meio de uma coprodução internacional; por meio da relação com um agente de vendas; por meio de uma *film commission*; ou até em decorrência de uma relação direta de captação de fundos internacionais.

Os agentes de venda nada mais são que intermediadores entre os produtores e os distribuidores que atuam em determinados países ou territórios. São eles que vão negociar a venda e o licenciamento de um filme nos mercados de cinema, para que ele seja exibido ou comercializado dentro de outros países. Em geral, um agente de vendas adquire um filme antes de seu lançamento comercial, mas muitas vezes isso ocorre após o anúncio da seleção do filme para algum grande festival. A relação dos produtores com agentes de vendas costuma ser contínua, com atualizações constantes sobre o estágio de desenvolvimento e produção do filme; ademais, tal relação depende do acesso do produtor aos espaços de mercado acessados também pelos agentes de venda.

As *film commissions* são organizações, em geral, de parceria público-privada, dedicadas a oferecer mecanismos e facilidades de infraestrutura para que produtores de outros locais sejam incentivados a filmar nos países dessas organizações, dando, a esses territórios, mais visibilidade e movimentando a economia local.

De acordo com um levantamento de Körössy e Falcão (2022), a estimativa, em 2022, era de que existiam 15 *film commissions* de atuação municipal e quatro de abrangência estadual no Brasil, responsáveis por atender, no período compreendido entre 2010 e 2022, mais de seis mil produções audiovisuais de outras localidades, oferecendo atividades e serviços como: guia de produção/fornecimento de informação sobre aspectos logísticos e legais da localidade, registro de produtores e serviços realizados (fornecedores locais/banco de dados de prestadores de serviços audiovisuais locais), serviço de busca de locações (*location scouting*), obtenção de permissões junto a entidades da administração pública, gestão de autorização de imagens, segurança e sinalização para filmagens em espaços públicos, acompanhamento de produtores nas localidades durante a fase de produção e autorização para filmagens em locais públicos. Já a Association of Film Commissioners International (AFCI), organização profissional global sem fins lucrativos, conta com 360 *commissions* associadas, de atuação municipal, estadual ou nacional, de mais de 40 países em todos os continentes, exceto a Antártida (dados do *site* da instituição: <https://afci.org>).

Quanto aos fundos internacionais, existem os de financiamento para desenvolvimento, produção e finalização de obras audiovisuais que são acessíveis a produtores de outros países, sem a necessidade de um produtor local, como é o caso, por exemplo, do Hubert Bals Fund, vinculado ao Festival Internacional de Cinema de Rotterdam; do Bertha Fund, vinculado ao Festival Internacional de Documentários de Amsterdam (IDFA); do World Cinema Fund, vinculado ao Festival de Berlim; e do Sundance International Documentary Fund Sundance Feature Film Program, vinculado ao festival de cinema de Sundance. Cada fundo tem diferentes exigências, que se relacionam à fase em que o projeto se encontrar. Alguns fundos são voltados para o desenvolvimento, exigindo um argumento sólido e um plano financeiro. Caso os argumentos e os planos forem aprovados, os recursos desses fundos podem viabilizar o roteiro, a elaboração de análise técnica, o plano de filmagem e tudo mais que credencie o produtor a apresentar o projeto a coprodutores ou a investidores.

Alguns fundos oferecem também aportes às fases de produção ou de pós-produção. Alguns oferecem aportes muito modestos, mas, em sua maioria, estão atrelados a fundações ou institutos muito conceituados, que trazem uma chancela consideravelmente especial para futuras negociações.

Por sua vez, uma coprodução tende a ser um fator facilitador e impulsor para toda e qualquer relação com o mercado internacional, incluindo chegar a um agente de vendas; por meio das coproduções, as possibilidades de acessar fundos internacionais se multiplicam.

O QUE DEFINE UMA COPRODUÇÃO

Mas o que exatamente significa coproduzir? É importante deixar claro o que define uma coprodução, já que muitas vezes há uma dificuldade em se distinguir coprodução, produção associada e outros tipos de acordos e parcerias entre produtores e estúdios.

As possibilidades de acordos e parcerias para realização de um filme são muitas. Desde fornecedores que cedem produtos e serviços sem custo ou com descontos para a produção, passando por empresários que dão pequenas contribuições financeiras, até instituições (públicas ou privadas) que estabelecem contato direto com a equipe do filme para, por exemplo, viabilizar acesso a locais que demandem agendamento e autorização para a realização das filmagens.

A produção associada se dá quando uma empresa produtora se envolve no projeto de outra; porém, sem divisão equivalente de responsabilidades.

A empresa produtora associada tem responsabilidades técnicas na produção de um filme, mas sem se configurar como uma prestadora de serviços. Essa empresa se envolve nas decisões de produção, mas não tem nenhuma responsabilidade jurídica ou financeira no projeto.

Outra possibilidade de produção associada se dá nos casos em que um grande talento envolvido no projeto; ou um prestador de serviços ou fornecedor com grande participação no filme torna-se associado. Com isso, ele ganha uma pequena participação nos direitos da obra, a partir de uma amortização no valor a receber.

Outra relação comum entre duas empresas produtoras é a contratação direta de serviços de produção de uma para a outra, o que é chamado no mercado de *production service*.

Nesse caso, apesar de a empresa contratada assumir parte das responsabilidades da produção, sua atuação é restrita a uma contribuição técnica vinculada à prestação de serviço. Em geral, o *production service* é contratado quando a empresa responsável pelo projeto precisa filmar em local diferente de onde está sediada, ou quando sua estrutura não é suficiente para incorporar todas as demandas de produção necessárias em determinado projeto. O *production service* se limita à execução de serviços, não fornecendo aporte, investimento ou participação patrimonial. Existem, em todo o mundo, empresas produtoras que são especializadas em *production service* e se dedicam prioritariamente a esse tipo de prestação de serviços.

Finalmente, a coprodução pode ser estabelecida de forma igualitária (em que tanto responsabilidades jurídicas e financeiras, como os direitos sobre o produto final são divididos em partes iguais entre as empresas); ou com participação majoritária de uma das empresas, sendo a(s) outra(s) coprodutora(s) considerada(s) minoritária(s).

Para operar, uma coprodução necessita de formalização, por meio de contrato assinado por todas as partes envolvidas. Um contrato que defina as responsabilidades de cada produtor, seu comprometimento financeiro, participação patrimonial, divisão de territórios e participação técnica e artística, é essencial inclusive para o reconhecimento da coprodução internacional pelas entidades competentes em cada país (no caso do Brasil, a Agência Nacional do Cinema (Ancine)).

A coprodução internacional, nesse sentido, se dá quando um filme é realizado por empresas produtoras de dois ou mais países. A coprodução pode ser bilateral (dois países) ou multilateral, quando envolve três ou mais países. No caso brasileiro, é permitido fazer coproduções tanto com países com os quais o Brasil tenha assinado um acordo de coprodução

cinematográfica, quanto com aqueles com os quais não haja esse documento assinado. Porém, esses acordos, que podem também serem bilaterais ou multilaterais, têm o objetivo de criar condições mais favoráveis de colaboração entre os signatários.

As vantagens e facilidades de se utilizar os acordos são muitas, como, por exemplo: a produtora brasileira pode ter um mínimo de 20% de participação na obra, quando em uma coprodução que não utiliza os acordos; já em coproduções que envolvem o Brasil e países signatários desses acordos, esse mesmo percentual tem de ser de no mínimo 40% e a coprodução deve contar com ao menos 2/3 de artistas e técnicos brasileiros ou residentes no Brasil há mais de três anos.

Os acordos de coprodução assinados entre os governos de cada país participante estipulam cláusulas e limites específicos para a realização das coproduções. Em geral, uma das condições é o estabelecimento de um percentual mínimo na divisão da propriedade da obra, correspondente ao aporte de cada produtora, de forma que haja uma real conjugação de esforços e uma contribuição efetiva de cada parte na criação de uma obra. Na prática, é isso que diferencia as coproduções dos contratos de distribuição, patrocínio ou antecipação de receita, e do *production service*.

A relação de coprodução pode ser essencial para garantir a realização de um filme quando uma empresa, sozinha, tem dificuldades na realização dele – seja limitações financeiras, de gestão ou que tenham a ver com outros aspectos materiais da produção, como aqueles ligados à sua localização, por exemplo.

Assim, é possível já perceber os motivos para se fazer uma coprodução internacional. Pode ser a necessidade de se filmar em um país diferente do país de origem daquele projeto; pode ser também a implicação dos aspectos da cultura desse outro país na narrativa, algo que, constantemente, está previsto no roteiro ou até no perfil dos personagens; a troca de *expertises*; ou, na maioria das vezes, a ampliação das possibilidades de captação de recursos e de distribuição internacional.

Entende-se, portanto, que a relação de coprodução pressupõe o estabelecimento de uma relação entre as empresas envolvidas – relação essa que vai além de uma simples colaboração. Coproduzir significa, antes de tudo, estabelecer uma relação de cooperação e, acima de tudo, uma divisão de responsabilidades. E, quando falamos de coprodução internacional, as possibilidades de cooperação e de responsabilidades a serem assumidas se multiplicam, permitindo, além da participação no financiamento da obra e do compartilhamento de *expertises*, o acesso a instâncias a que um produtor de um país muitas vezes tem mais dificuldades de acessar em outro.

Um coprodutor pode abrir portas e contribuir com o alcance de padrões de qualidade que frequentemente podem ser limitados para um produtor trabalhando sozinho. Mas, muito além de tudo isso, o mais desejado é que um coprodutor possa contribuir para a quebra de padrões técnicos e estéticos na indústria, de modo que novos possam ser criados.

Se, como citado antes, o cinema de um país exprime olhares sobre sua construção social e política, uma coprodução internacional deve se constituir da articulação dessa expressão com a de outros países. E como se dá essa articulação? É preciso extrapolar a colaboração financeira e as projeções de mercado, para observar não só a dinâmica da articulação narrativa e estética, como também as maneiras pelas quais essa articulação influencia no processamento e na difusão dos olhares propostos.

Os acordos de coprodução internacional, em geral: preveem o desenvolvimento da cooperação entre os países signatários no setor cinematográfico e audiovisual em geral (que inclui a produção para outras mídias, como a TV, as plataformas de *streaming* e a *internet*); promovem o desenvolvimento das indústrias cinematográfica e audiovisual dos países envolvidos; e fortalecem o intercâmbio cultural e econômico entre eles.

Ou seja, uma coprodução internacional pressupõe dois aspectos básicos: 1) a cooperação técnica e artística entre dois ou mais países; e 2) a distribuição da obra em seus territórios.

Em termos de cooperação técnica e artística, a maioria dos acordos de coprodução internacional exige um mínimo de 20% de participação de técnicos e artistas do país minoritário. Mas a maneira como isso vai se refletir nos resultados da obra depende de como se articulam essas forças dentro do processo criativo; tal processo inclui o planejamento e a construção da direção de atores, de fotografia e de arte, bem como a montagem.

É importante lembrar também que uma coprodução internacional prevê algumas possíveis dificuldades, sendo as principais delas: a lentidão de alguns trâmites burocráticos para o reconhecimento oficial da coprodução por parte das instituições responsáveis em cada país; o fato de que o puro e simples reconhecimento da coprodução não garante, ao projeto, benefícios acerca de valores de taxas e tributos aplicados à remessa de dinheiro do (ou para o) exterior além daqueles (benefícios) já estabelecidos pela legislação brasileira para os produtos nacionais, sem falar nas flutuações de câmbio. Ademais, o tempo corrido entre a assinatura de um contrato de produção e a efetiva realização de um filme costuma levar anos. Isso gera insegurança nos produtores sobre a possível desvalorização das moedas de seus coprodutores; tal flutuação monetária pode interferir diretamente na execução do orçamento do projeto. Além disso, é necessário considerar a necessidade de prever custos adicionais para despesas com advogados e com traduções juramentadas dos contratos de coprodução, de modo a

evitar eventuais mal-entendidos ocasionados pelas diferenças de linguagem ou de termos legais ou jurídicos entre os idiomas falados nos países envolvidos na cooperação.

PRODUÇÃO MAJORITÁRIA X PRODUÇÃO MINORITÁRIA

Cabe destacar as diferenças nos impactos de uma produção, para um país, quando ela é minoritária ou majoritária.

Em uma coprodução, é considerada majoritária a parte detentora do maior percentual de participação sobre uma obra. Ou seja, em uma coprodução entre duas partes, o produtor majoritário é o que detém mais de 50% de participação e dos direitos sobre a obra; em uma coprodução com três ou mais partes, a majoritária é aquela que detém o percentual maior. O coprodutor majoritário, além de ter, em geral, maior ingerência sobre a obra e sobre as decisões em torno dela, tem também uma maior participação patrimonial em suas eventuais receitas futuras, geradas pela distribuição comercial nos territórios compartilhados. O majoritário costuma se beneficiar também da cooperação, da aquisição de *know-how* compartilhado pela(s) parceira(s) minoritária(s) e da ampliação do alcance de mercado da obra, atingindo outros territórios.

As minoritárias, por sua vez, se por um lado têm participação menor nas receitas e nas decisões, têm também uma menor responsabilidade (já que a responsabilidade jurídica, por exemplo, costuma ser da produtora majoritária). Assim, a participação dos produtores minoritários nas receitas, embora menor, costuma ser mais vantajosa proporcionalmente à responsabilidade que assumem. A participação de uma produtora minoritária pode significar também uma abertura para interlocução e conhecimento de mercado, enquanto a produtora majoritária estará ocupada produzindo propriedade intelectual.

NACIONALIDADE

Os acordos de coprodução permitem que uma obra seja considerada nacional nos países de cada um de seus coprodutores, evitando trâmites de importação e exportação, desde que tais acordos tenham passado pelo Reconhecimento de Coprodução Internacional por meio das autoridades que competem a cada uma dessas partes (no caso do Brasil, como já mencionado, a Ancine).

O processo de reconhecimento de coprodução internacional passa por duas etapas: a do reconhecimento provisório e a do definitivo.

Reconhecimento Provisório de Coprodução Internacional (RPCI) é um ato administrativo que tem o objetivo de certificar que o projeto atende a algumas exigências. Em obtendo esse reconhecimento, o projeto passa a ter autorização para acessar recursos públicos federais.

Para isso, é necessário comprovar que a obra será realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção; que estejam sediados em dois ou mais países; e que compartilhem as responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços. Além disso, o patrimônio da obra deve ser compartilhado entre seus coprodutores.

Pode solicitar o reconhecimento provisório, no Brasil, a empresa produtora brasileira registrada na Ancine, detentora de direitos patrimoniais relativos à parte brasileira e que, a partir do requerimento de RPCI, se torne responsável por todos os procedimentos e compromissos necessários para a realização de obra audiovisual, de acordo com as disposições constantes nos dispositivos normativos aplicáveis. Essa empresa responderá administrativa, civil e penalmente pelo projeto perante a Ancine.

A análise feita pela Ancine verifica se a obra atende aos requisitos de obra brasileira realizada em regime de coprodução; se tal coprodução atende às disposições contidas no acordo internacional de coprodução, quando for o caso; observa a proporcionalidade, respeitadas as especificidades do contrato de coprodução, do aporte de recursos feito por cada coprodutor no orçamento global da obra; observa a divisão de direitos patrimoniais entre coprodutores e a repartição das receitas de comercialização, de tal forma que se assegure a adequada rentabilidade dos agentes econômicos brasileiros; e confere a adequação ao projeto apresentado para a captação de recursos e incentivos federais, quando houver.

O RPCI é obrigatório para enquadrar o projeto de produção de obra audiovisual realizada em regime de coprodução internacional nos acordos internacionais de coprodução; e para a utilização de recursos públicos federais.

O reconhecimento da nacionalidade local de um filme aumenta o potencial para a geração de receitas nos territórios de cada produtor. As obras reconhecidas pela Ancine como obras brasileiras realizadas em regime de coprodução internacional passam a ser tratadas como obra nacional – tanto no Brasil, como nos países dos coprodutores estrangeiros. Conseqüentemente, essas obras passam a ter direito aos benefícios concedidos às obras nacionais nesses países, tais como benefícios fiscais, acesso a fundos de financiamento do audiovisual e cotas de tela.

A segunda etapa do processo de reconhecimento de coproduções internacionais, como mencionado anteriormente, é a etapa de reconhecimento definitivo. Ele só é concedido à obra audiovisual quando ela já estiver finalizada, e essa concessão significa que tal produção atendeu aos requisitos impostos a obras brasileiras realizadas em regime de coprodução internacional.

A facilitação na circulação dos filmes realizados em regime de coprodução internacional em diversos territórios como obra nacional contribui também para a internacionalização de talentos. E aqui estão incluídos talentos técnicos e artísticos, de diretores(as), diretores(as) de fotografia, diretores(as) de arte e elenco, por exemplo. O trabalho com equipe de outros países, para compor os percentuais mínimos de coprodução, somado à a distribuição internacional, fazem tanto com que a rede de trabalho dos profissionais se amplie substancialmente, como que seus trabalhos artísticos se tornem conhecidos em outros países.

É essa troca também que permite a ampliação dos pontos de vista artísticos sobre a obra, multiplica suas perspectivas e permite que ela cresça e, como dito antes, quebre antigos padrões e crie novos.

Outro resultado natural das coproduções internacionais é seu reflexo na formação dos profissionais. Em equipes com a característica de serem compostas por profissionais de diferentes nacionalidades, dotados de experiências diversas, é comum que os membros troquem conhecimentos e aprendam uns com os outros. Assim, a indústria de cada local se retroalimenta e se transforma, com novas visões que influenciam e renovam as práticas de fazer cinema em cada lugar.

Todos esses fatores são essenciais para o desenvolvimento da autoestima de um povo, que se enxerga mais capaz, mais potente, e isso contribui para a sua soberania cultural.

Com isso, entendemos que, quando estabelecemos uma coprodução internacional, estamos construindo relações e internacionalizando arte, cultura, técnica, tecnologia, entretenimento e *soft power*, como já citado.

A decisão de buscar uma coprodução precisa não só considerar as características do filme e o perfil da empresa produtora, mas também avaliar as oportunidades que se apresentam no período em que se está desenvolvendo a obra.

Nem todo filme é adequado para uma coprodução internacional. Como dito antes, alguns aspectos podem ser essenciais para a narrativa de um filme (ou para suas locações e personagens, por exemplo) mas, quando a expectativa de coprodução se volta especificamente para o financiamento

e para a colaboração técnica e artística, é importante, mais do que tudo, analisar qual é a vocação do filme para o mercado internacional. Para que um filme faça sentido para um coprodutor de outro país, tal obra precisa conter aspectos que a tornem interessante para o mercado em que tal coprodutor estrangeiro se encontra. Isso é verdade mesmo que esse filme não tenha uma relação direta com a temática ou conteúdo habituais do coprodutor em questão, uma vez que a captação de recursos e distribuição no território vão depender do apelo que a produção tenha para o mercado de seu país e seu perfil de público.

Reconhecendo-se que um filme tem apelo para determinado mercado, propor uma coprodução também depende de entender o melhor momento, no desenvolvimento de um filme, para buscar possíveis coprodutores. Em geral, não faz sentido abordar possíveis parceiros quando o desenvolvimento do projeto se encontra em uma fase muito inicial, sem um primeiro tratamento do roteiro, por exemplo, que possa servir como parâmetro de avaliação da pertinência de uma coprodução. Por outro lado, é importante que uma coprodução seja definida a tempo de se desenhar, em conjunto com o coprodutor, o plano de financiamento e as estratégias de captação, bem como as decisões artísticas que podem competir a cada uma das partes.

Nesse sentido, é importante ter clareza de todas as vantagens e desvantagens de uma relação de coprodução. Quando um filme tem vocação para o mercado internacional, a colaboração técnica, artística, temática e financeira de outros países pode ser o melhor caminho. Mas é necessário ter em mente que esse tipo de parceria interfere na autonomia do produtor e nos direitos patrimoniais sobre as vendas do filme, ou seja, o produtor passa a repartir o eventual lucro do filme com seu(s) coprodutor(es).

A escolha de um coprodutor é também uma decisão-chave, que deve ser feita com muito critério. Antes de identificar potenciais parceiros para o filme, é importante que o produtor tenha em mente quais territórios serão explorados e a que mercado o material se destinará.

E a identificação desses possíveis parceiros não pode ser aleatória. É importante não se precipitar e conhecer bem os possíveis coprodutores. Isso passa por conhecer sua experiência prévia, seus objetivos, sua capacidade de realização, os resultados de seus filmes anteriores e o perfil de filmes e diretores com que esses coprodutores já trabalharam. Algumas empresas buscam avidamente se apresentar como possíveis coprodutoras, em busca de enriquecer seu currículo ou de ampliar as possibilidades de captação de recursos para ter fluxo de caixa, e não tem nada de errado nisso, mas é preciso ter cautela para saber se as pretensões do possível parceiro contribuem de fato com o filme. Outro aspecto a ser considerado são as vantagens e desvantagens da parceria e da coprodução com pessoas de diferentes territórios, considerando as particularidades inerentes a cada um.

A relação de coprodução dura para o resto da história e carreira de um filme e da vida dos produtores. São relações de muitos anos e demandam afinidade e parceria. No decorrer da vida de um filme, muitas decisões precisam ser tomadas em conjunto e é preciso estar muito atento aos compromissos assumidos por cada uma das partes.

ACORDOS DE COPRODUÇÃO COM O BRASIL

Atualmente, o Brasil possui acordos bilaterais com África do Sul, Argentina, Alemanha, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Israel, Itália, Portugal, Reino Unido e Venezuela, além de ter participação em acordos multilaterais, como o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana e o Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica – dois instrumentos largamente utilizados pelos produtores brasileiros por meio de programas como o Ibermedia.

Dessas intenções de parceria, as que de fato têm encontrado caminhos de fomento no Brasil, em sua maioria, são aquelas feitas com países da América Latina e com Portugal. Entre 2015 e 2023, a Ancine, utilizando recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), lançou editais de coprodução específicos com a Argentina (Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 07/2017 e Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 07/2016 – Argentina-Brasil); com o Chile (Chamada Pública BRDE/FSA Concurso Produção para Cinema 2018, Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 10/2017 e Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 10/2016); com o Uruguai (Chamada Pública BRDE/FSA Concurso Produção para Cinema 2018 e Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 09/2017); e com Portugal (Chamada Pública BRDE/FSA – COPRODUÇÃO BRASIL-POR-TUGAL – 2023, Chamada Pública BRDE/FSA Concurso Produção para Cinema 2018 – Coprodução Portugal-Brasil, Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 08/2017 e Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 08/2016), além de um edital de coprodução Brasil-México (Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 12/2017), outro, voltado para todos os países da América Latina (Chamada Pública BRDE/FSA PRODECINE 06/2015) e três editais para coproduções internacionais com quaisquer países.

Algumas vantagens são evidentes na escolha de priorizar países como Uruguai, Chile, Argentina e Portugal para esses incentivos. Os três primeiros, pela proximidade e facilidade de trânsito entre países que se localizam em um mesmo continente, tornando mais baixos os custos de traslado de profissionais e equipamentos; além disso, há proximidades culturais entre essas nações também mais próximas geograficamente, sendo esse último ponto um facilitador da promoção de encontros, de uma maneira

geral. A desvantagem no caso desses países reside na restrição de disponibilidade de recursos destinados ao fomento audiovisual, que acaba resultando em projetos com orçamentos menores e que impõem mais dificuldades em relação à captação de recursos nos países coprodutores.

No caso de Portugal, a grande vantagem é a língua comum, que simplifica os processos de comunicação, não exigindo o domínio de uma segunda língua; reduzindo, inclusive, os custos com despesas de tradução de roteiros e documentos, o que evita, ainda, a necessidade de contratar intérpretes ou de ter equipe bilíngue para a colaboração técnica e artística. Outras vantagens são a estabilidade econômica de Portugal, em comparação com a economia dos países da América Latina, e o acesso ao mercado cinematográfico europeu, mais profícuo e lucrativo que o latino-americano.

Evidência disso são os dados levantados pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA da Ancine. De acordo com relatório publicado em agosto de 2023, com dados relativos ao período de 18 anos compreendido entre 2005 e 2022, foram lançados no Brasil um total de 238 filmes realizados em regime de coprodução internacional. O ano de 2022 bateu o recorde de coproduções com o Brasil, chegando a 25 filmes. O país com o qual o Brasil realizou mais coproduções foi a Argentina, com 68 coproduções no período, sendo 26 majoritárias, mas foi com Portugal que os produtores brasileiros realizaram mais coproduções como majoritários: foram 32 das 57 coproduções com esse país europeu.

O mesmo relatório evidencia também o número de coproduções realizadas com a Alemanha no período: foram 23 no total, sendo 15 majoritárias. Nesse caso, apesar de esse país não ter as vantagens dos anteriormente citados (a proximidade geográfica e cultural ou a facilidade da língua) e de, até o momento, o Brasil não haver publicado editais especialmente voltados para a coprodução Brasil-Alemanha, mesmo a economia alemã sendo uma das três maiores do mundo, a Alemanha tem criado políticas de fomento que fortalecem a economia cultural e criativa, aperfeiçoando para tanto os incentivos e as possibilidades de financiamento, como o World Cinema Fund, o German Federal Film Fund (WFFF), o German Motion Picture Fund (GMPF) e os fundos regionais.

CENÁRIO ATUAL DO CINEMA BRASILEIRO NO MERCADO INTERNACIONAL

Uma grande retração se deu no mercado de cinema no mundo inteiro durante a pandemia da Covid-19. Entre 2020 e 2022, muitos festivais e mercados internacionais de cinema deixaram de ser realizados; alguns deles foram feitos de forma remota, por meio de plataformas de encontros

on-line. Em 2023, com o reestabelecimento de um padrão de controle sanitário mais próximo ao do período pré-pandemia, os mercados e festivais de cinema internacionais iniciaram a reabertura de seus eventos presenciais. Esse fato, atrelado à expectativa do retorno de financiamentos públicos para o cinema no Brasil – após seis anos de retração, provocados pelo desmonte de políticas públicas culturais que só agora estão sendo retomadas – tem mostrado uma demanda crescente de formação e amadurecimento de produtores e empresas jovens.

É possível dizer que os maiores e mais importantes mercados internacionais de cinema que abrem espaço para o cinema independente brasileiro, hoje, são: o *Marché du Film*, vinculado ao Festival de Cannes; o *European Film Market*, vinculado ao Festival Internacional de Cinema de Berlin – *Berlinale*; o *Cinemart*, vinculado ao Festival Internacional de Cinema de Roterdã; o *Gap-financing Market*, vinculado ao Festival de Veneza; o *Ventana Sur*, realizado em Buenos Aires; e, no caso do cinema de animação, o *MIFA*, vinculado ao Festival Internacional de Cinema de Animação de Annecy.

Todos os festivais citados representam espaços de grande circulação e visibilidade para as obras que eles exibem; e a seleção para ser exibido nas sessões oficiais de um deles é determinante na carreira de um filme. A participação em festivais internacionais deve ser parte da estratégia de lançamento e circulação de uma produção de cinema, inclusive considerando que, para o acesso a alguns mercados, essa seria uma condição *sine qua non*.

Chegar a esses festivais depende, acima de tudo, do filme em si e de sua qualidade artística e técnica. Porém, ter uma inserção, antes disso, no mercado internacional pode ser um excelente impulsionador. Contar com um coprodutor internacional ou com um agente de vendas, por exemplo, pode colaborar com a elaboração de uma estratégia que identifique aspectos como o perfil de festivais que tem mais a ver com o perfil do filme e qual deve ser o público prioritário para que se crie adesão e repercussão para as primeiras exhibições. Ainda mais considerando-se que todos os grandes festivais exigem ineditismo das obras em suas competições oficiais, essa colaboração pode ser essencial para a definição de um calendário de inscrição nesses eventos, para a preparação de material promocional que corresponda aos perfis que se deseja atingir e para o estabelecimento de uma ordem de prioridades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo isso torna a internacionalização do cinema uma estratégia social e política que pode ser determinante para o desenvolvimento de um país. E é por isso que é imprescindível contar com fomento público para a produção de cinema.

Os acordos de coprodução, em geral, preveem o esforço de gerar oportunidades de financiamento mútuo nos países participantes. Por isso, eventualmente são lançados editais e chamadas voltadas para o financiamento de projetos em coprodução internacional, como é o caso das mais recentes chamadas de coprodução Brasil-Portugal, que foram lançadas simultaneamente pela Ancine e pelo Instituto do Cinema e Audiovisual de Portugal (ICA), voltadas, respectivamente, para empresas produtoras brasileiras e portuguesas, em projetos minoritários. Esse tipo de iniciativa visa garantir a continuidade da integração das indústrias audiovisuais e a diversidade cultural entre esses países coprodutores, conforme o compromisso assumido no Protocolo de Cooperação Brasil-Portugal.

A incorporação de estratégias de financiamento para projetos de coprodução internacional passa pelo reconhecimento da importância desse tipo de relação para a valorização cultural e para o fomento à indústria e à criação de empregos em cada país. Para isso, os editais e concursos de seleção de projeto para financiamento são um passo essencial. A maneira mais efetiva tem sido a utilização de fundos voltados à produção cultural, como é o caso do Fundo Setorial do Audiovisual, no Brasil, alimentado pela própria indústria audiovisual, que, a partir de sua performance de mercado, retroalimenta a produção, incluindo propostas de inovação de linguagem, garantia de desenvolvimento regional e representatividade, além de valorização de diferentes olhares e identidades. Esse debate, apesar de ainda encontrar resistência na formação de políticas definitivas de fomento, está em estado bem avançado e a pleno vapor no Brasil; tal debate tem sido garantia de uma base de financiamento para a produção. O próximo passo precisa ser o de estabelecer um calendário de editais voltados para o desenvolvimento de projetos dentro de um plano de políticas públicas, o que daria a segurança de que, em uma coprodução, os produtores brasileiros serão capazes de cumprir com os seus compromissos.

O que tem se sentido, no entanto, nas políticas mais recentes, é a falta de financiamento para o desenvolvimento de projetos e para a formação de núcleos criativos. Cumprir a etapa de desenvolvimento de um projeto de cinema – que envolve pesquisa de conteúdo, histórica, de personagens, locações, escrita de roteiros, consultorias, tradução dos roteiros para outras línguas, viagens para apresentar os projetos em mercados internacionais – é essencial para que haja projetos mais robustos, maduros e competitivos. Essa fase envolve muitos custos e é a mais difícil de ser financiada sem o apoio de fundos públicos. Por isso, é importante que o Estado

assuma cada vez mais compromissos no sentido de garantir a base da força motriz para o estabelecimento de uma indústria forte e com grande expressividade no mercado externo.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Observatório do Cinema e do Audiovisual. Listagens de Coproduções Internacionais 2005 a 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos/listagem-de-coproducoes-internacionais-2005-a-2022.xlsx>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- BRASIL. Decreto nº 11.863, de 26 de dezembro de 2023. Promulga o Acordo entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República da África do Sul acerca de Coproduções Audiovisuais, firmado em Brasília, em 13 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/africa-do-sul>. Acesso em: 15 fev. 2024
- BRASIL. Decreto Presidencial nº 6.375, de 19 de fevereiro de 2008. Promulga o Acordo entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Federal da Alemanha sobre Co-Produção Cinematográfica, celebrado em Berlim, em 17 de fevereiro de 2005. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/alemanha-germany>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Decreto nº 3.054, de 7 de maio de 1999. Promulga o Acordo de Coprodução Cinematográfica, celebrado entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Argentina. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/argentina>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Decreto nº 2.976, de 1º de março de 1999. Promulga o Acordo de Coprodução Audiovisual, celebrado entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Canadá, em Brasília, em 27 de janeiro de 1995. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/canada-canada>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Ajuste complementar no âmbito da Cooperação e da Coprodução Cinematográfica Brasil-Chile. 1996. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/chile>. Acesso em: 15 fev. 2024.

- BRASIL. Acordo de Coprodução Cinematográfica Brasil-Espanha. 1963. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acao-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/espanha-spain>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Brasil-França – Agosto de 2010. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acao-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-bilaterais/franca-france>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Audiovisual Brasil-Índia, de 4 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/acordo-india-port.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Estado de Israel, de 11 de setembro de 2009. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/decreto/D9061.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Italiana, firmado em Roma, em 23 de outubro de 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/D9563.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Brasil-Portugal, de 3 de fevereiro de 1981. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos/decretos/1985/D91332.html. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, de 28 de setembro de 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9014.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo de Coprodução Brasil-Venezuela, de 17 de maio de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99264.htm. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana, de 16 de junho de 2011. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acao-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais/acordos-multilaterais/convenio-de-integracao-cinematografica-ibero-americana>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica, de 27 de agosto de 1998. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/acordo-latino-americano-co-producao.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Chamada Pública FSA/BRDE – Coprodução Brasil-Portugal, 2023. Disponível em: <https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2023/08/CHAMADA-PUBLICA-COPRODUCAO-BRASIL-PORTUGAL-2023.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.

- KÖRÖSSY, Nathália; FALCÃO, Mariana Cavalcanti. *Film commissions no Brasil: um panorama das entidades de atuação municipal*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48049>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- LEMOS, Thais. Bem-vindo ao mundo das Film Commissions. *Revista do Exibidor*, São Paulo, n. 35, ano IX p. 30-32, out./dez. 2019. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/fotos/revistas/edicoes/7f8ab9045d41e-718b679a1117e2c41e6.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- NYE Jr., Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.
- PORTUGAL. Protocolo Luso-Brasileiro, 2023. Disponível em: https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/regulamento_protocolo_lusobrasileiro_2023_1872764c917786973e.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.
- QUINTAS, Cao. Buscando o caminho da coprodução internacional. *Exibidor*, set. 2022. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/artigo/396-buscando-o-caminho-da-coproducao-internacional>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- STEIN, Angelisa. *Coprodução cinematográfica internacional: quando, onde e porque coproduzir com outros países*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.



GESTÃO

PUBLICIZAÇÃO E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: O CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE

Sara Moreno Rocha¹

RESUMO

A gestão pública não estatal, ou publicização, envolve a transferência de atividades e serviços, em benefício da população, do setor público para organizações da sociedade civil (OSCs), por meio da contratualização de parcerias. No setor da cultura, permite a gestão compartilhada de programas e espaços culturais entre a administração pública e organizações privadas sem fins lucrativos, cada qual com papéis específicos. Essa forma de gestão busca melhorar a eficiência e eficácia na execução das políticas culturais, além de permitir a mobilização de recursos adicionais. No entanto, levanta questões sobre o equilíbrio de poderes, a efetividade da participação social e a autonomia das organizações envolvidas. O estudo de caso do Circuito Municipal de Cultura de Belo Horizonte (MG) mostra os benefícios e desafios do modelo regulamentado pelo Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), assim como as implicações dele em políticas culturais participativas.

Palavras-chave: Gestão cultural. Publicização. MROSC. Parcerias. Participação social.

ABSTRACT

There's an ongoing shift in public management in Brazil towards the transference of services from the public sector to NGOs through establishing partnerships aiming for the welfare of the population. Within the cultural sector, this promotes shared management of cultural programs and institutions, with government and non-profit organizations playing distinct roles. The primary aspiration of this management approach is to enhance efficiency and effectiveness in the execution of cultural policies while exploring opportunities for additional funding. However, this model also raises concerns about the balance of power dynamics, the

1 Gestora cultural com atuação no poder público e terceiro setor. Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como consultora em projetos, empreendimentos e instituições culturais por meio de sua empresa, Inventário Cultural. *E-mail:* sara@inventariocultural.com.br.

effectiveness of societal participation and the autonomy of the involved NGOs. A case study of the Circuit of Culture in Belo Horizonte examines the potential benefits and challenges inherent in this partnership model. Furthermore, it sheds light on the implications of such collaborations for the development of cultural policies with a participatory approach.

Keywords: Cultural management. Public-NGO collaboration. Partnerships. Social participation.

INTRODUÇÃO - RELATO DE UMA GESTORA CULTURAL ENVOLVIDA COM PARCERIAS ENTRE GOVERNOS E ORGANIZAÇÕES SOCIAIS

O setor cultural no Brasil é historicamente marcado pela carência de aplicação direta de recursos públicos, considerando tanto as dimensões e diversidade do País, quanto a expressividade da cultura para seu desenvolvimento social e econômico. Além da falta de destinação de uma parcela do orçamento que seja condizente com a relevância e transversalidade do setor, de forma geral, são latentes os problemas na distribuição dos recursos e a ineficiência na formalização e execução de políticas culturais. Nesse contexto, a parceria com organizações sociais, envolvendo o repasse de recursos do orçamento público para a execução de determinadas políticas culturais, tornou-se uma possibilidade, efetivada desde o início dos anos 2000, conforme veremos neste artigo.

Como gestora cultural, atuante tanto no poder público quanto no terceiro setor, observo que os modelos de parceria ainda são permeados por incompreensões e polêmicas, além de estarem em desenvolvimento constante. Há defesas da gestão pública não estatal – ou publicização – baseadas na possibilidade de esta oferecer melhores serviços, com mais agilidade e envolvimento social, uma vez que as organizações sociais voltadas para a cultura estariam mais próximas dos beneficiários das políticas culturais (público em geral ou agentes culturais envolvidos) e teriam mais capilaridade nos territórios afetados. Mas há também desconfiças em torno da aplicação dos recursos públicos, críticas ao controle da execução e à definição do papel dos agentes públicos; em alguns casos, as críticas se dão em razão de uma possível precarização ou descontinuidade dos serviços prestados. Há ainda a ameaça de que, com a transferência de ações de responsabilidade do governo para o terceiro setor, o fomento da cultura diminua, indo na contramão do que é desejável.

Quando atuei com contratos de parcerias, vivenciei diversos conflitos que geralmente não são formalmente relatados, como dificuldades no relacionamento entre parceiros, disputas pelo protagonismo nas decisões ou

concorrência pela imagem de realizador perante o público em geral. Embora haja, no Brasil, uma produção acadêmica relevante sobre a gestão pública não estatal, a teoria muitas vezes não alcança a prática. Assim, nas parcerias que observei – apesar de ambas as partes estarem comprometidas em garantir processos administrativos coerentes com as regras e sucesso na execução dos objetivos pactuados –, tanto os agentes públicos atrelados à execução e ao controle quanto os agentes culturais vinculados a organizações sociais demonstraram algum desconhecimento de conceitos relativos aos modelos de parceria. Para completar a confusão, geralmente não fica claro, para o cidadão, que usufrui dos serviços viabilizados pela parceria, o que elas são e como sua aplicação incide nos resultados que chegam à população.

Nesse terreno de aparentes contradições, ainda assim fica evidente que a execução dos programas e projetos culturais seria impossível se dependesse inteiramente da estrutura estatal, com seus processos excessivamente morosos e burocráticos. Mas não foi somente essa justificativa de ordem “prática” que se destacou em minhas observações. Percebi também um argumento interessante: o de que, além da colaboração para o atingimento de objetivos comuns visando beneficiar a sociedade, as parcerias trariam uma maior aproximação entre as políticas culturais e a sociedade civil organizada, e, em último nível, entre os cidadãos. Teríamos, assim, mais agentes culturais participando da execução das ações que fazem parte das políticas públicas voltadas à cultura – o que traria não só mais agilidade, como também mais participação social, frescor, engajamento e projeção, viabilizando políticas culturais mais aderentes e comprometidas com a produção coletiva, numa perspectiva democrática e cidadã. Seria isso verdadeiro, ou uma utopia?

Entre a união de esforços para o atingimento de objetivos comuns e as deficiências do processo institucionalizado para que isso aconteça, podemos dizer que a publicização é hoje uma realidade institucional. Por isso, é importante que, sendo ou não a favor dos modelos de parceria, os gestores e agentes culturais conheçam bem esses instrumentos de gestão, para que promovam, junto à sociedade, serviços melhores e mais transparentes.

Pensando em contribuir para isso, na pesquisa relatada neste artigo², me propus a investigar se os modelos de publicização na cultura de fato levam a um compartilhamento de poder, para que as políticas públicas sejam implementadas com maior eficiência, eficácia e transparência. Interessa-me investigar se, na prática, as parcerias levariam a uma desconcentração de poder e a um aumento da participação social.

2 Pesquisa desenvolvida dentro do Curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo, no ano de 2022.

Partindo do contexto das parcerias na cultura, proponho a discussão das possibilidades de uma gestão compartilhada entre poder público e sociedade civil. Para tanto, além da revisão bibliográfica sobre o tema, analiso um caso de parceria: o Circuito Municipal de Cultura de Belo Horizonte (MG). Essa iniciativa me pareceu ideal por se tratar de um projeto com edições contínuas, que traz, desde o primeiro edital, o argumento da integração de políticas culturais já consolidadas no município, em articulação direta com os públicos dos territórios da cidade. Como veremos, a promoção de diálogos com agentes culturais locais e com a própria população foi tida como essencial em diversos momentos.

HISTÓRICO - GESTÃO PÚBLICA NÃO ESTATAL E PUBLICIZAÇÃO NA CULTURA

Desde o final dos anos 1990, quando se iniciou a Reforma do Estado no Brasil, por iniciativa do governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso, o poder público vem regulamentando e executando formas de *gestão pública não estatal*³. Na época de criação do Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, argumentou-se que, com a extinção de alguns órgãos e entidades estatais, determinadas atividades e serviços, não exclusivos do Estado, poderiam ser absorvidos por entidades da sociedade civil. Com isso, a execução de algumas políticas públicas em áreas de forte impacto social – como saúde, assistência social, educação e cultura – antes realizadas pelo primeiro setor (principalmente nos estados e municípios), passou a ser gerida de forma compartilhada com o terceiro setor. Isso se dá pela atuação das **organizações da sociedade civil (OSCs)**, instituições privadas sem fins lucrativos⁴, que passaram a ser financiadas e incentivadas pelo poder público. Essa forma de gestão pública não estatal é chamada de *publicização*⁵.

3 O conceito de gestão pública não estatal é orientado pelo princípio de que entidades da sociedade civil podem se voltar à atuação de interesse público, sendo, para tanto, devidamente incentivadas. Assim, há uma transferência, para organizações da sociedade civil, dos serviços não exclusivos do Estado, estabelecendo-se um sistema de parceria entre Estado e sociedade para seu financiamento e controle (Donnini, 2016).

4 As OSCs foram, no passado, conhecidas como ONGs ou associações. Até hoje, popularmente são chamadas assim.

5 Publicização (por vezes chamada de contratualização ou parcerização) é um modelo para a gestão de programas públicos por organizações privadas sem fins lucrativos qualificadas, mediante fomento público, para o desenvolvimento de atividades de interesse público em áreas como saúde, ciência e tecnologia, assistência social, educação, cultura, entre outras. É um modelo de parceria entre o primeiro e o terceiro setores, com mecanismos de planejamento e controle regulamentados. Não deve ser confundida com outros modelos, como “privatização”, “concessão” ou “terceirização”, que são formas distintas de interlocução entre governo e entes privados, com ou sem fins lucrativos, cada qual com sua legislação específica (Ponte, 2019).

Embora a atuação das paraestatais e das chamadas organizações não governamentais (ONGs) já existisse no Brasil, em 2014 foi publicado o **Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC)** estabelecendo os modelos de publicização que vigoram hoje. Assim, o governo pode compartilhar a gestão de programas, projetos e espaços públicos com entidades privadas sem fins lucrativos que demonstrem conhecimento e capacidade de execução em determinada área de atuação, com monitoramento e avaliação baseada em resultados. Isso acontece atualmente, por exemplo, na gestão de hospitais, abrigos e escolas, por organizações sociais filantrópicas e de assistência social.

As OSCs podem ainda receber titulações dos governos federal, municipal ou estadual que as qualifiquem e habilitem a celebrar contratos de parceria com a administração pública⁶. A denominação das **organizações sociais (OSs)** foi criada pela Legislação Federal em 1998⁷, e a das **organizações da sociedade civil de interesse público (Oscips)**, em 1999⁸. Em 2014 foi promulgada a Lei das Parcerias⁹, que define como devem ser formalizadas as parcerias entre a administração pública e as OSCs, para a realização de atividades de interesse público. A partir daí, a União, estados e municípios criaram sua própria forma de regulamentação de parcerias, com OSCs, OSs ou Oscips. Atualmente, no Brasil, existem mais de 600 normativas federais, estaduais e municipais que regulamentam a lei de 2014.

Embora haja diferenças entre os modelos de publicização contidos no MROSC, com diferentes instrumentos jurídicos para OS (Contrato de Gestão), Oscip (Termo de Parceria) e OSC (Termo de Colaboração e Termo de Fomento), todas essas formas de parceria são baseadas no papel do Estado como definidor das políticas públicas, porém delegando a execução dos serviços para entidades com comprovada atuação na área. Na publicização, o poder público continua, portanto, responsável pelo financiamento, planejamento e controle dos serviços públicos, garantindo os benefícios à população, mas faz uso da própria estrutura social para gerir programas e projetos.

6 Irei utilizar a denominação OSC para englobar todas as formas de organizações privadas sem fins lucrativos que possam legalmente assumir contratos de parceria com a administração pública, tenham ou não a titulação de organização social (OS) ou de organizações da sociedade civil de interesse público (Oscip).

7 Lei Federal nº 9.637, de 15 de maio de 1998. Instituiu o Programa Nacional de Publicização e criou a figura jurídica das organizações sociais (OS).

8 Lei Federal nº 9.790, de 23 de março de 1999, considerada o marco legal do terceiro setor.

9 Lei Federal nº 13.019/2014.

O MROSC E A CULTURA

Os modelos de publicização têm também se destacado na área da cultura. Há uma profusão de exemplos de contratos firmados nos últimos 20 anos¹⁰ para a gestão de espaços culturais (como museus, teatros e centros culturais) e programas públicos (orquestras, escolas de formação artística, festivais) que acontecem por meio de parcerias dos estados e municípios com organizações sem fins lucrativos que tenham finalidade cultural. Os mais conhecidos são os **contratos de gestão**, como os de instituições como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), em São Paulo, o Dragão do Mar, em Fortaleza (CE), ou o Museu de Arte do (MAR), no Rio de Janeiro (RJ), que possuem destaque nacional e internacional.

Muitas das OSCs que, atualmente, têm alguma forma de contratualização com a administração pública na área da cultura são entidades que possuem atuação há décadas; organizadas a partir de demandas sociais, por vezes, já estabeleceram convênios com estados e municípios, obedecendo a legislações mais antigas – como é o caso das Associações de Amigos de Museus, que celebravam convênios para a gestão de parte das atividades de museus públicos. Paradoxalmente, algumas OSCs vêm sendo criadas ou reconfiguradas para atender a demandas específicas da administração pública, (como o caso da Fundação Osesp, criada para celebrar o Contrato de Gestão para a Osesp, ou a Associação Pinacoteca, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo¹¹), o que levanta questões sobre a instrumentalização dessa forma de gestão.

Um argumento importante para a transferência de atividades do poder público para as organizações sociais é que isso favorece financeiramente os programas executados, pois permite a mobilização de recursos diversos, recorrendo a financiamentos complementares aos do orçamento público. Na cultura, as OSCs podem recorrer a patrocínios privados, utilizando as leis de incentivo (programas de renúncia fiscal) e tendo mais agilidade na busca de apoios, parcerias, fontes de financiamento internacionais e até mesmo prestações de serviços e comercialização de produtos, gerando receita.

Cabe aqui uma reflexão sobre até que ponto o poder público utiliza as parcerias como forma de impulsionar as políticas culturais e quando a

10 No contexto do estado de São Paulo, pioneiro no assunto, a primeira qualificação de uma entidade da cultura como organização social foi atribuída, em 2004, à Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA), ou seja, seis anos depois da criação da publicização no estado de São Paulo. Na área da saúde, as primeiras qualificações aconteceram alguns anos antes, em 1998 (Tjabbes *et al.*, 2003).

11 Para saber mais, consultar os sites relativos à Osesp (<https://osesp.art.br/osesp/pt/> e <http://www.fundacao-osesp.art.br/>) e à Pinacoteca (<https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/institucional/> e <https://apacsp.org.br/>).

lógica começa a ser subvertida pela perspectiva neoliberal de “sustentabilidade” da cultura no mercado. De toda forma, a capacidade das OSCs em operacionalizar programas e mobilizar recursos diversos para a cultura se sobressai à dependência exclusiva do orçamento e da máquina pública.

PUBLICIZAÇÃO NA CULTURA EM BELO HORIZONTE

No contexto da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), a Procuradoria-Geral do Município (PGM) é responsável por orientar a administração direta e indireta no que tange às parcerias entre a administração pública e as OSCs, dando efetividade ao Decreto Municipal nº 16.746, de 10 de outubro de 2017, que estabelece as regras e os procedimentos do regime jurídico das parcerias. Para tanto, foi criada uma Gerência de Apoio às Parcerias (GAPOP), uma plataforma na *internet* denominada Portal das Parcerias e o Conselho Municipal de Fomento e Colaboração de Belo Horizonte (Confoco-BH), de OSCs atuantes no município. Houve ainda a publicação de um manual sobre parcerias e há a realização periódica de ações de formação, voltadas tanto para as OSCs quanto para gestores públicos que lidam com o monitoramento e a gestão dos Termos de Colaboração e de Fomento no âmbito da administração municipal.

Essa estrutura da PBH atende, portanto, não só aos objetos de interesse da pasta da Cultura (composta pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e pela Fundação a ela vinculada), mas a todas as demais áreas do Poder Executivo municipal. As secretarias de Educação e Assistência Social, por exemplo, realizam Termos de Colaboração para manter unidades de educação infantil e abrigos públicos, tendo modelos de parceria padronizados e diversos parceiros consecutivos. Já na cultura, é importante ressaltar que a gestão das unidades culturais em si não é transferida a parceiros. Centros culturais, museus e bibliotecas têm gestão da administração indireta, por meio da Fundação Municipal de Cultura (FMC), que é também o órgão gestor das parcerias. Os Termos de Colaboração realizados até o momento são relacionados à programação cultural, seja no formato de festivais ou de circuitos, seja no formato de projetos anuais vinculados a museus.

A PBH emprega modelos de publicização em projetos da cultura desde 2018. Entretanto, a demanda pela articulação da execução de projetos com entidades da sociedade civil não é nova. Anteriormente havia a atuação de Associações de Amigos em projetos de museus e festivais, por meio de convênios; tal atuação, por vezes, se configurava praticamente como uma administração paralela à dos órgãos públicos. Embora a experiência com os Termos de Colaboração no formato regulamentado pelo MROSC

seja recente, em 2022 já havia 14 parcerias concluídas ou em execução, o que permite uma avaliação dos efeitos do novo modelo. O Circuito Municipal de Cultura (CMC), em fase de execução de sua terceira edição, é um bom exemplo, por ser o mais contínuo da pasta da Cultura no município.

ESTUDO DE CASO - CIRCUITO MUNICIPAL DE CULTURA (CMC)

O CMC foi concebido em 2017, como um dos Projeto Estratégicos da PBH para promover a descentralização na cidade e a democratização do acesso da população a uma programação artístico-cultural ampla. O projeto está atrelado à Política das Artes e à Política de Acesso, Democratização e Diversidade, de responsabilidade da FMC e da SMC. Foi, desde o início, pensado para ser executado em parceria com organizações da sociedade civil. Para cada edição, foi lançado um edital de chamamento público para OSCs parceiras, realizada seleção e firmado Termo de Colaboração, seguindo a legislação municipal.

O CMC tem como objetivos a realização e a divulgação de programação artístico-cultural de relevância, destacando a produção local, somada às ações nacionais e estaduais, promovendo uma programação anual na cidade de Belo Horizonte, a fim de contemplar um público amplo e diverso nos territórios da cidade. A programação do CMC contempla as áreas de Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Culturas Tradicionais e Populares, Dança, Literatura, Música e Teatro. Além de apresentações artísticas em formatos variados, são realizadas também ações formativas como *workshops*, palestras e debates. As apresentações acontecem em todas as regionais de Belo Horizonte, principalmente em equipamentos culturais da prefeitura (com destaque para centros culturais e teatros), podendo se estender às áreas de entorno e a outros espaços públicos da cidade.

A programação é elaborada por uma comissão curatorial de constituição paritária entre poder público e sociedade civil. Além de representantes da administração municipal e da OSC, são convidados especialistas nas áreas artístico-culturais. A articulação com os territórios é realizada por uma “equipe de mobilização”, cujo trabalho está vinculado diretamente à gestão dos centros culturais e às Comissões Locais de Cultura, constituídas por artistas e produtores locais, além de servidores públicos atuantes nos equipamentos municipais, como centros culturais e Centros de Referência de Assistência Social (CRAS). Esses são pontos importantes que irei descrever adiante.

O orçamento do CMC representa um importante recurso da pasta da Cultura em Belo Horizonte, mas só foi implementado devido a um recurso

suplementar conquistado pela gestão da SMC junto à prefeitura. Considerado um projeto estratégico, sobreviveu inclusive aos momentos de crise de chuvas e pandemia entre 2019 e 2022. Os editais preveem que a OSC articule a concessão de patrocínio, por meio das leis de incentivo estadual e federal, e de apoio financeiro ou de serviços, visando a ampliação do Circuito em notoriedade e em número de ações.

Para a pesquisa aqui apresentada, entrevistei um gestor público responsável pela concepção do projeto, uma gestora pública diretamente envolvida com o monitoramento da parceria e duas gestoras da OSC selecionada para a execução da parceria (na primeira e segunda edições, totalizando um ano e meio de atuação). Todos foram extremamente abertos e generosos ao participar da pesquisa, demonstrando qualificação e determinação na execução de políticas públicas relevantes para a sociedade. Trago aqui um relato com pequenos trechos das falas dos entrevistados, de forma bastante resumida.

O relato da entrevista com o Secretário Adjunto de Cultura, Gabriel Portela, que acompanhou o projeto desde sua concepção, nos dá um panorama sobre o que significou o CMC para a política pública e quais foram os desafios e necessidades de aprimoramento da execução do projeto por meio de parceria. Portela conta que o CMC foi idealizado no contexto da recriação da Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, em 2017, com a chegada do Secretário Juca Ferreira, buscando o fortalecimento institucional da cultura no município. O projeto foi inspirado no Circuito Municipal de Cultura de São Paulo¹², para integrar os equipamentos culturais e ofertar uma programação cultural potente e descentralizada para a cidade. Portela relata que os novos gestores observaram que as ações da FMC estavam acontecendo de forma fragmentada. Apesar do grande número de equipamentos culturais, cada qual estava decidindo internamente qual seria sua programação, buscando as articulações e contratações necessárias e realizando o que conseguisse. Segundo ele, isso gerava uma programação muito voltada “pra dentro” e com dificuldades de execução. Com o CMC,

[...] a ideia era ter uma central de programação para contratar atrações que pudessem se apresentar não só em um local, mas itinerante, inclusive barateando os custos. A programação deveria trazer atrações locais, regionais e nacionais e serem pensadas junto aos gestores dos equipamentos, respeitando suas particularidades e demandas (Portela, 2022, em entrevista concedida à autora).

12 O Circuito Municipal de Cultura de São Paulo foi criado em 2014, com o objetivo de descentralizar e democratizar o acesso à cultura, levando nomes relevantes do cenário cultural brasileiro a todas as regiões da cidade. O programa promove atividades musicais, teatrais, circenses e espetáculos de dança em casas de cultura, teatros e centros culturais. A execução foi retomada pela prefeitura da cidade em 2022.

Portela relembra que, na época, os gestores avaliaram que não havia estrutura suficiente – em termos de equipe, processos administrativos ou instrumentos jurídicos – para viabilizar a ampliação da programação enquanto eram mantidas e aprimoradas as atividades de gestão preexistentes. Chegou-se à conclusão de que era necessário um parceiro para essa viabilização, e o mecanismo possível, na PBH, seria uma parceria no formato MROSC¹³.

O Secretário Adjunto de Cultura defende que a OSC traz eficiência para a execução do recurso e agilidade para a curadoria e a programação cultural. Os processos de elaboração do edital e de seleção da parceira são morosos, mas, uma vez selecionada, e o recurso repassado, a OSC segue o Plano de Trabalho e tem uma atuação mais rápida e flexível em comparação à execução direta pelo órgão público. Além disso, a OSC pode firmar acordos e parcerias com outros realizadores, para aproveitar programações associadas, por exemplo, sem instrumentos jurídicos complexos como o da administração pública.

O mecanismo permite reagir de forma mais eficiente a algumas leituras de cenário, oportunidades que são importantes no contexto cultural, diferentemente de uma licitação de uma Produtora Cultural, por exemplo, que executaria exatamente um objeto com quantitativo e descritivo fixos. Nesse sentido, o MROSC está muito mais voltado para o cumprimento de uma política, naquele objeto de execução, do que no olhar estrito do controle financeiro. Há o controle dos gastos, por meio das diretrizes do Plano de Trabalho, mas deixando margem para responder melhor à dinâmica da Cultura (Portela, 2022, em entrevista concedida à autora).

O gestor reflete sobre os desafios de governança dessa parceria, que envolveu a participação de atores internos dentro da FMC, em diferentes diretorias, além da negociação com atores externos – a OSC selecionada como correalizadora e os representantes da sociedade civil, que trazem as realidades de cada território:

Cada ator traz um modo de agir e uma perspectiva. O modelo de governança do Circuito ainda precisa ser afinado, para que as decisões

13 Os Termos de Colaboração e outros instrumentos jurídicos, assim como os editais e os próprios projetos desenvolvidos em parceria, que atendem à legislação do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), são correntemente mencionados apenas como “MROSC”.

e processos sejam mais fluidos, conciliando demandas e visões, e para que o Equipamento Cultural não seja um coadjuvante. Importante ressaltar que os Centros Culturais de Belo Horizonte são uma Política de Estado, criados a partir de demandas do Orçamento Participativo do município há décadas. O CMC é um projeto, uma Política de Governo, criado por esta gestão, e está apenas começando. É muito importante que esse projeto consiga valorizar os Equipamentos Culturais que, independentemente de qual governo assumira, permanecem (Portela, 2022, em entrevista concedida à autora).

Gabriel cita, ainda, a necessidade de aprimoramento em questões de comunicação, para que o público entenda o CMC como uma marca que consolida simbolicamente a política pública. Na realização em parceria, as chancelas podem ficar confusas para o público: o nome do projeto, a SMC, a FMC e a OSC (que pode mudar ao longo dos anos). Essa questão foi ressaltada como relevante por todos os entrevistados, seja pela dificuldade do público em entender a realização da parceria, seja pelas dificuldades com os processos internos de comunicação institucional da prefeitura.

Em entrevista, Juliana Sevaybricker e Jeane Duarte, integrantes da OSC Centro de Intercâmbio e Referência Cultural (CIRC), executora do CMC, ressaltam a necessidade de participação social desde o início da parceria, desde a elaboração do edital, o que ficou evidenciado no percurso conturbado da execução do projeto:

A partir de outubro de 2019, quando começou a execução, nós fomos para as regionais para fazer a escuta das comunidades, para que a gente pudesse ter um diagnóstico mais real e entender o que deveria ser realizado no projeto. Lançamos o projeto no final de novembro, início de dezembro de 2019. Em janeiro tivemos chuvas muito fortes que afetaram toda a cidade, tivemos que cancelar eventos, e em março chegou a Pandemia [de Covid-19]. Tudo o que a gente tinha construído, em termos de planejamento de eventos presenciais, foi por água abaixo, menos a apresentação da proposta e o vínculo com as comunidades (Sevaybricker; Duarte, 2022, em entrevista concedida à autora).

Sevaybricker relata que, com o entendimento de que o Circuito seria uma das raras possibilidades, para a prefeitura, de manter a programação da cultura frente o momento de crise social, a OSC CIRC apresentou proposta de reformular a programação para o formato virtual. As realizações tinham de ser rápidas e impactantes, pois havia a demanda de colocar recursos na cadeia produtiva da cultura e promover uma programação cultural para a população em um momento trágico. A gestora nos dá uma dimensão da importância da mobilização social para o CMC em Belo Horizonte:

Quando começamos a dialogar com a sociedade civil, percebemos que as demandas eram diferentes do que o poder público previa. Na execução, foi um desafio fazer essa ponte entre os desejos das duas partes e promover entregas que as satisfizessem. Tentamos ao máximo puxar para o lado da sociedade civil, pois sabíamos que só teríamos sucesso em fazer eventos com a participação do público local se isso tivesse “a cara” deles. A proposta inicial do Circuito era trazer grandes nomes da Cultura para a periferia. Mas, quando você chega lá, vê que o que eles querem é ser valorizados! (Sevaybricker, 2022, em entrevista concedida à autora).

Ela defende que a escuta e o diálogo diretos com as comunidades foram tomados como prioritários pela OSC, que engendrou esforços em levar, para os agentes públicos, os desejos e as necessidades percebidos.

Outra questão importante citada no caso do CMC é que a curadoria da programação é elaborada por uma comissão paritária, com agentes públicos da FMC e representantes da sociedade civil, que podem ser pessoas ligadas à OSC, mas também convidados do meio cultural. Sevaybricker fala da relevância desse arranjo para o projeto:

A participação de curadores das áreas artísticas dá credibilidade para a curadoria e traz contribuições muito importantes, questiona, traz a voz da sociedade e do setor cultural. No segundo ano, houve ainda a participação da nossa coordenadora de mobilização nas reuniões de curadoria, trazendo as demandas das comunidades e sugestões de como o cadastro de ações artísticas poderia atender às demandas das regionais (Sevaybricker, 2022, em entrevista concedida à autora).

O cadastro simplificado, a emissão de certificados e a escolha de programação com base no perfil das comunidades foram diferenciais valorizados pela OSC. “Aprendemos que o que é qualidade para nós não é sempre qualidade para a comunidade. A curadoria tem que prescindir de gosto pessoal.”, relatou Sevaybricker.

Ela e Silva ainda descreveram como foram o desenvolvimento e o monitoramento do instrumento de parceria com a prefeitura. Segundo elas, o diálogo com a FMC era constante, diário, devido à dinâmica de realização do projeto. Assim, o acompanhamento da execução acontecia processualmente. O acompanhamento formal de metas foi feito em reuniões e relatórios. Já o monitoramento e o controle financeiro não foram considerados produtivos, reproduzindo a lógica da administração pública, quando deveria haver a avaliação do cumprimento do objeto pactuado. Sevaybricker e Silva criticaram ainda a forma de mensuração das metas, que, segundo elas, não deveriam ser numéricas (como número de eventos e a quantidade

de artistas locais, nacionais etc.), mas qualitativas, com resultados medidos por atendimentos e satisfação.

As gestoras relataram que, por vezes, perceberam dificuldade em a FMC considerar a OSC como parceira, e não como empresa contratada: “Eles apresentavam as demandas para que nós as cumpríssemos”. Apesar de todas as críticas e desafios, as representantes da OSC consideram que atingiram um alinhamento com os gestores da parceria na FMC, com execução equilibrada: alguns momentos tendiam para um controle maior do poder público; em outros, a OSC teve suas reivindicações acatadas. Consideram que houve uma construção coletiva, e o mais importante: o público recebeu o serviço que era objeto da parceria.

As entrevistas realizadas na pesquisa, cujo conteúdo completo não é possível reproduzir aqui, trazem um reflexo geral da execução de políticas públicas por meio de parcerias, a partir da vivência de um projeto em um contexto específico. Considero que as opiniões retratadas não são excluídas, mas complementam-se, mostrando diferentes perspectivas de uma mesma questão. Ouvir e registrar os relatos dos gestores de ambos os lados, pode trazer implicações importantes para o desenvolvimento de parcerias futuras, como um compêndio de “lições aprendidas” que geralmente fica fora da formalidade dos relatórios de cumprimento do objeto e ofícios de aprovação, em que não se deseja expor conflitos, dificuldades e falhas. É desejável também que essas reflexões tragam mudanças benéficas aos instrumentos legais e infralegais utilizados na publicização, auxiliando os gestores a elaborar melhores editais de seleção e metodologias de controle, e os legisladores, a aprimorar as leis e os decretos regulamentadores.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O EQUILÍBRIO DE PODERES E A COLABORAÇÃO

A prerrogativa de monitoramento e avaliação constantes da parceria do CMC parece ter municiado a administração pública com argumentos para uma atuação muito próxima à execução. Ficou evidente, tanto na fala dos gestores públicos quanto das gestoras da OSC CIRC, que havia não só um acompanhamento, como também uma participação ativa de representantes do órgão público nas decisões processuais, direcionando a forma de execução.

A participação da FMC nas definições da programação já estava definida no edital, por meio da Comissão de Curadoria, mas estendeu-se também para direcionamentos relativos à produção e mesmo para a gestão dos recursos. Embora a avaliação de resultados, por meio do alcance das metas, tenha sido colocada como um ponto de tensão, as falas apontam para a importância dada à avaliação processual, por meio da qual a administração pública acaba incidindo constantemente nas estratégias de execução. O diálogo constante e a atuação conjunta entre a FMC e a OSC foram ressaltados em todas as falas, mas também ficou evidente o tensionamento e as disputas em questões curatoriais e estratégicas. A OSC se mostrou consciente de seu papel na parceria e demonstrou força na negociação, mas fica claro um desequilíbrio de poderes.

Cabe trazer a reflexão de Donnini (2016) sobre o papel da administração pública no gerenciamento das parcerias, destacando a necessidade de organização para a implementação de programas de publicização consistentes. Segundo o autor, não se deve aplicar a antiga lógica de convênios, em que o controle administrativo e financeiro da parceira (controle de “meios”) se sobressai ao controle de resultados e à satisfação do usuário (controle “finalístico”). Essa ainda é uma questão de tensão no contexto que observei.

Embora o programa de publicização da PBH esteja muito bem estruturado, existem dificuldades inerentes à execução das parcerias no contexto específico da cultura, além de equívocos na definição do que deve ser monitorado pela administração pública para que se assegure o correto cumprimento das metas. A disputa de poder não deve pautar a execução de uma parceria. Se há um excesso de controle da administração pública, a governança da OSC fica desacreditada, com o risco de manipulação, o que em nada contribui para a publicização.

De forma geral, com a publicização, a execução das políticas públicas de cultura pode se tornar mais eficiente, mas os processos de tomada de decisão da gestão dos equipamentos/programas/projetos por vezes continuam dependentes do direcionamento da administração pública, cabendo, à OSC, a mera operacionalização. É comum que questões como curadoria de programação, relacionamento com o público e captação de recursos sejam definidas e/ou tuteladas pelo poder público, mesmo que informalmente. Entretanto, não pode haver uma subordinação da OSC ao parceiro público, o que a transformaria em mera executora.

É interessante lembrar que o instrumento que rege a parceria do município com uma OSC é nomeado de Termo de Colaboração. No caso do CMC de Belo Horizonte, as duas partes consideraram que houve uma atuação conjunta e equilibrada entre OSC e FMC para a execução da

parceria e ressaltaram o diálogo como marca da atuação nos anos I e II. Ainda assim, não é possível dizer que a OSC teve autonomia para executar o projeto, nem que o Plano de Trabalho seja um instrumento suficiente para orientar a execução. Enquanto “autonomia” parece não ser um termo aplicável à execução desses instrumentos de parceria, “colaboração”¹⁴ é bastante aderente.

CONSIDERAÇÕES - PARTICIPAÇÃO SOCIAL

Para refletirmos sobre o papel da sociedade nos modelos de parceria, cabe lembrar que, para além da conotação neoliberal da Reforma do Estado, há uma relação dos modelos de publicização com o incentivo à participação social. Considerando que a atuação do poder público para o bem social pode se dar de forma direta ou indireta, a gestão compartilhada com OSCs seria um mecanismo de interlocução e intervenção direta da sociedade nas decisões sobre políticas públicas.

No entanto, as organizações da sociedade civil nem sempre representam a sociedade de forma ampla, e os instrumentos de publicização não exigem necessariamente uma participação social abrangente. Embora haja maior transparência e possibilidade de controle social, a adoção da publicização não necessariamente torna a execução de uma parceria mais participativa.

O Circuito Municipal de Cultura parece ser um exemplo interessante, na medida em que possui três linhas de participação ativa de agentes da sociedade civil: os dirigentes e contratados da própria OSC; os membros convidados da Comissão de Curadoria e, ainda, os participantes da mobilização nos territórios. Uma política de democratização e descentralização da cultura não pode prescindir de participação. Entretanto, enquanto os instrumentos de publicização podem abrir caminhos para a ampliação da participação social (com a adoção de comissões de curadoria e programação, contratação mais diversificada de profissionais e fornecedores, propostas mais ligadas a movimentos e práticas sociais, por exemplo) isso não é nem uma exigência, nem uma exclusividade desses modelos. Comissões, fóruns e conselhos com participação da sociedade civil são importantes e determinantes de construções de políticas públicas em diversos níveis.

14 Co-la-bo-rar. verbo transitivo. 1. Trabalhar em comum com outrem. = COOPERAR, COADJUVAR. 2. [Figurado] Agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. = AJUDAR. 3. Ter participação em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica. = PARTICIPAR. (Priberam, 2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto da Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, embora alguns projetos já tenham consolidado um número de edições realizadas em parceria com OSCs, cada edital de chamamento e edição realizada devem ser analisados como uma nova experiência. Tendo acompanhado algumas delas, considero que há alguma experimentação com as possibilidades dos instrumentos jurídicos, plataformas de gestão e normativas relativas à publicização, na tentativa de chegar a um modelo suficientemente flexível de execução, porém sem perda de confiabilidade e com resultados – o que ainda é um processo em amadurecimento.

Ressalto que a gestão pública não estatal não se reduz à celebração de contratos de parceria para a execução de projetos, mas diz respeito à redefinição de papéis do poder público e da sociedade civil. Assim, pode abrir espaço para a prática de políticas culturais mais democráticas e efetivas. Para uma parceria bem-sucedida, são necessários um delicado equilíbrio de poderes, instrumentos bem desenhados e pessoal qualificado para monitorar corretamente a execução, sem excessos burocráticos – sejam administrativos, sejam gerenciais.

A gestão de parcerias, tanto por gestores públicos quanto pelos gestores das OSCs, traz a reflexão sobre as políticas públicas de cultura na prática. No desenvolvimento das atividades, mais do que executar, as OSCs ajudam a desenhar formas de atuação, tanto pelo viés administrativo quanto pelo das novas tecnologias sociais, o que traz mais dinamismo à execução dos projetos. O aprimoramento de instrumentos e procedimentos para parcerias na cultura, implica, portanto, na efetividade das políticas culturais e seu impacto para a sociedade.

REFERÊNCIAS

- APAC. Disponível em: <https://apacsp.org.br/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- COLABORAR. *In: DICIONÁRIO da língua portuguesa*. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/colaborar>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- DONNINI, Thiago Lopes Ferraz. *Organizações sociais de cultura: recomendações para programas de publicização na área cultural*. São Paulo: ABRAOSC, 2016.
- FUNDAÇÃO OSESP. Disponível em: <http://www.fundacao-oesp.art.br/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- OSC LEGAL. Disponível em: <https://osclegal.org.br/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- OSESP. Disponível em: <https://oesp.art.br/oesp/pt/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/institucional/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- PLATAFORMA MROSC. Marco Legal. Disponível em: <https://plataformaosc.org.br/marco-legal/>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- PONTE, Elizabeth. Parcerias entre poder público e terceiro setor para a gestão de espaços culturais: avanços, desafios e perspectivas. *In: KAUARK, Giuliana; RATTES, Plínio; LEAL, Nathalia (org.). Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação.* Salvador: Edufba, 2019. 407 p.
- PONTE, Elizabeth. *Por uma cultura pública: organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal na área da cultura.* São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.
- PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. Manual: Parcerias com organizações da sociedade civil. Procuradoria Geral do Município. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/portaldasparcerias/normativos/manuais#:~:text=Guia%20Pr%C3%A1tico%20de%20Parcerias> . Acesso em: 14 mar. 2024.
- PREFEITURA DE SÃO PAULO. Circuito Municipal de Cultura retoma atividades! Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=33024>Acesso em: 14 mar. 2024.
- TJABBES, Bernard Alexander Lemos; SANTIAGO, Letícia Nascimento; PERRONI, Lígia Kulaif; NICOLAU, Luciana Cristina Ramos; PERIA, Pedro Vianna Godinho. Driblando desafios do campo cultural: Museu do Futebol e a gestão por organizações sociais. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo*, n. 17, p. 213-232, dez. 2023. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/edicao17.php?cor=verde>. Acesso em: 14 mar. 2024.

COLETIVA TRAVAS DA SUL - ARTICULAÇÃO E PRODUÇÃO CULTURAL LGBTIA+ NA QUEBRADA¹

Rosseline Tavares², Thaís Heinisch³ e Tiago Marchesano⁴

RESUMO

O presente artigo é produto do trabalho de conclusão do Curso Sesc de Gestão Cultural, do Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc São Paulo, sob a orientação da pesquisadora Dra. Emily Fonseca. A pesquisa, calcada em conceitos e inquietações que articulam estudos e práticas dos direitos culturais no panorama brasileiro, dedicou-se a analisar a gênese e trajetória da Coletiva Travas da Sul diante de seu contexto vigente e, assim, oferecer eventuais ferramentais e dispositivos para um plano de ação ao grupo.

Palavras-chaves: Cultura. Direitos culturais. Direitos humanos. Transgênero. Transexual. Travesti. Representação. Identidade. Comunidade.

ABSTRACT

The present essay derivates from the conclusion paper to the Sesc Cultural Gestion Course, offered by Sesc São Paulo Center for Research and Formation (CPF), under the orientation of Dr Emily Fonseca. This research, grounded by concepts and concerns that articulate studies and practices from the Brazilian cultural rights scenario, sought to analyze the Travas da Sul Collective's genesis and trajectory towards its present context, what could offer eventual tools and devices to a plan of action.

Keywords: Culture. Cultural rights. Human rights. Transgender. Transexual. Transvestite. Representation. Identity. Community.

1 Em vocábulos específicos do texto, optou-se pela utilização da linguagem neutra, que visa não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todas as pessoas.

2 Rosseline Tavares, formada em Ciências Sociais, em Direito, e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. Coordena o Projeto de Educação Patrimonial e Ambiental Baixada do Glicério Viva.

3 Thaís Heinisch, formada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP-SP). Atua como especialista em Literatura e Bibliotecas na Gerência de Ação Cultural do Sesc SP. E-mail: thais.heinisch@sescsp.org.br

4 Tiago Marchesano, formado em Comunicação Social, pela ESPM-SP, especializado em Acessibilidade Cultural, pela UFRJ, e, mais recentemente, em Gestão Cultural, pelo CPF Sesc. Atualmente integra a equipe de Literatura e Bibliotecas, da Gerência de Ação Cultural do Sesc São Paulo, instituição em que atua há sete anos, também passando pela Gerência de Estudos e Desenvolvimento e pelo Sesc Vila Mariana. E-mail: tiago.marchesano@sescsp.org.br

PESSOAS TRAVESTIS E TRANS E A CULTURA NO BRASIL DE HOJE

E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitassem na quebra e através dela? (Mombaça, 2021, p. 13)

Segundo o *Dossiê Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras*, publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), o Brasil chegou a 2023, pelo 14.º ano consecutivo, como o país que mais mata pessoas transexuais e travestis, computando 131 homicídios em 2022. E é possível que esse não seja o retrato completo da vulnerabilidade a que esses grupos estão submetidos, já que nem todos os estados brasileiros possuem dados sobre a LGBTQIAPN++fobia – que são as violências contra pessoas que compõem os grupos que integram a sigla, ou seja: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, intersexos, assexuais, pansexuais, não binários e outras identidades.

De acordo com Lanz:

A transfobia é a mais grave manifestação da capacidade de ódio e violência derivada desse estigma. Apresenta-se na forma de discriminação, segregação, intolerância, exclusão e violência – real ou simbólica – de pessoas transgêneras, em casa e na rua, tanto nas suas relações interpessoais e grupais (hostilidade em locais públicos, incompreensão doméstica, isolamento e marginalização no trabalho, etc.), quanto na legitimação e garantia dos seus direitos de cidadania (tratamento amplamente desigual pelas instituições; negação do direito de escolha quanto ao nome e ao gênero que deve constar de documentos oficiais; interdição e dificuldades sistemáticas ao pleno exercício da liberdade de expressão assegurada pela Constituição, etc.) (Lanz, 2016, p. 215).

São dados que denotam dinâmicas sociais ainda permeadas pelo preconceito e pela falta de acesso a direitos básicos por parte de populações minorizadas, que estariam à margem de uma certa universalidade conclamada pelos extratos privilegiados da sociedade ocidental, a saber: masculino, branco, cisgênero, entre outros marcadores. Ainda assim, é possível notar que, desde os movimentos por direitos civis, que marcaram diferentes contextos e ganharam força e capilaridade a partir dos anos 1960, grupos antes relegados ao silenciamento e à ausência de reconhecimento de suas identidades e expressões começam a chamar atenção para suas reivindicações e, sobretudo, suas dignidades. Daí a evidência de uma “queda de braço” entre diversos setores da sociedade, em que avanços e retrocessos medem forças em campos como o da política institucional, do trabalho e da cultura – e suas manifestações e seus bens simbólicos.

Ao compreender a capacidade da arte de oferecer à sociedade matéria para reflexão e ressignificação de hábitos e relações, nota-se como suas diferentes linguagens e cadeia produtiva mobilizam agentes e servem como dispositivos para a manutenção de subjetividades. Assim, é inegável que obras literárias, cênicas ou audiovisuais contribuem para que realidades e perspectivas de indivíduos e comunidades ocupem a esfera cultural de modo a protagonizar discussões que reverberam para esferas sociopolíticas, constituidoras do presente e que servirão de construto para futuros outros.

Para além dos diferentes modos de expressão que constituem todo um arcabouço cultural disponível, é preciso compreender que a cultura também é possibilidade de sustento, apresentando-se cada vez mais profissionalizada. Nela, um amplo espectro de artistas e profissionais especializados e técnicos colaboram e conformam sua cadeia produtiva, que representa algo em torno de 3% do PIB brasileiro⁵, superando setores embleáticos, como o automobilístico.

Assim, considerando que, a partir de suas criações e manifestações simbólicas, populações subalternizadas e vulnerabilizadas – constituidoras de contextos que ainda demandam atualizações e reparações históricas –, continuam a encontrar impasses e obstáculos para que sejam notadas e ouvidas, é pertinente afirmar que o âmbito da atuação profissional dessas pessoas na cultura, que envolve dinâmicas e orientações específicas, merece atenção semelhante.

Também é importante ressaltar que o direito à cultura está resguardado pela Constituição Federal de 1988, Seção Da Cultura, Art. 215, que estabelece: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

A partir de uma abordagem que levou em conta diferentes elementos da gestão cultural, a pesquisa feita pelos autores deste texto debruçou-se sobre a criação e atuação da Coletiva Travas da Sul, com a intenção de propor mecanismos para que a iniciativa pudesse pavimentar caminhos que colaborem com a representação de artistas e profissionais transgêneros, travestis e *não binários* na esfera cultural, especificamente, em São Paulo, mas não exclusivamente em seu território de atuação, o extremo da Zona Sul da cidade.

Orientada por estudos e conceitos que contemplam a esfera dos direitos culturais como eixo central e irradiador de transformações e oportunidades, a pesquisa procurou jogar luz sobre o caso específico de pessoas propositoras de ações da Coletiva e também de seus públicos. São populações,

⁵ Ver: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio-itaucultural>. Acesso em: 12 maio 2024.

assim como outras, que podem (e devem) se inscrever num panorama de oferta e acesso a bens culturais, ainda que se encontrem à margem de um certo *status quo* cultural.

É missão da gestão cultural – razão axial dos estudos do Curso Sesc de Gestão Cultural –, e de suas dinâmicas vislumbrar horizontes nos quais políticas públicas, programas, instituições, agentes e profissionais técnicos considerem a centralidade de uma Ação Cultural capaz de se relacionar e promover o acesso, a fruição e a profissionalização de grupos excluídos, detentores de direitos culturais, tanto como públicos, quanto como fazedores de cultura.

O âmbito dos direitos culturais, expresso por meio da produção e do acesso, qualifica-se como campo de saber e atuação. Nesse campo, agentes, iniciativas e populações integram um cenário no qual ideias e práticas devem contribuir para a participação democrática dos cidadãos de uma sociedade. O objetivo é que tal sociedade seja permeada pela dignidade humana, pelo reconhecimento de diferenças e, sobretudo, pelo respeito à diversidade.

Para José Márcio Barros, a diversidade cultural está diretamente relacionada à gestão cultural. Segundo o autor,

se se define o pluralismo cultural como a resposta política à realidade da diversidade cultural, como pensar a gestão cultural no singular? Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que alimentam a vida pública”⁶ (Barros, 2008).

Ainda segundo Barros,

a diversidade cultural é, forçosamente, mais que um conjunto de diferenças de expressão, um campo de diferentes e por vezes, divergentes modos de instituição. Chamo a isso, modos de instituir, de modelos de gestão. Para além de reconhecer a necessidade de se construir competências gerenciais nos diferentes campos culturais, o desafio parece ser o de estar atento para os modos de gestão que se fazem presentes nos diferentes padrões culturais. Reconhecer na diversidade cultural apenas a presença de diferenças estéticas é simplificar a questão. Há sempre, e é isso que torna a questão complexa, a tensão política e cognitiva de diferentes modelos de ordenamento e gestão. Diversidade cultural é a diversidade de modos de se instituir e gerir a relação com a realidade (Barros, 2008).

6 BARROS, José Márcio. Diversidade cultural e gestão: apontamentos preliminares. In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 28 a 30 de maio de 2008, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

A COLETIVA TRAVAS DA SUL

Embora seja um processo individual, que cada pessoa vive de modo muito próprio e diferenciado, a transgeneridade é, na sua essência, um fenômeno coletivo, uma vez que gênero é uma variável social, construída a partir da apropriação social das diferenças naturais entre os sexos, constituindo-se no sistema de repressão mais sutil, eficaz e assustador que a humanidade já produziu. Desobedecer às normas de gênero é transgredir um dos códigos mais severos da sociedade – de qualquer sociedade, em qualquer época (Lanz, 2016, p. 216).

A Coletiva *Travas da Sul Rede Sociocultural* é uma iniciativa com atuação nos bairros do Grajaú e de Parelheiros, no extremo da Zona Sul paulistana. A iniciativa tem por objetivo promover o protagonismo e fortalecer a comunidade de pessoas trans e travestis do território. Criada em 2019, a Coletiva conta, em sua trajetória, com parcerias com: o Centro Cultural Grajaú; o É de Lei; a ONG Centro de Promoção Resgate à Cidadania Grajaú (Ceprocig); o Casarão Brasil; o Fundo Solidário Covid-19, a rede Nós por Nós; o Sesc São Paulo; entre outros.

Marcia Marci, uma das idealizadoras da Coletiva, aponta que, ao perceber que havia poucas ações LGBTQIAPN+ no território do Grajaú, um grupo de pessoas transexuais decidiu formar uma “coletiva”, com o intuito de realizar ações voltadas à comunidade LGBTQIAPN+, além de oferecer atividades para a população em geral, visando o fortalecimento da luta contra a homofobia e a transfobia.

Segundo Marci,

para produzir cultura no Grajaú é necessário saber trabalhar com a precariedade, também. Às vezes com uma caixa de som e um microfone, às vezes sem caixa de som e sem microfone, seguimos desenvolvendo ações a partir das nossas perspectivas de vida e das nossas vivências, mesmo levando pedradas, literalmente. É assim que produzimos a nossa cultura⁷ (Marci, 2022).

7 Na terceira edição do projeto “Territórios”, quem ocupou os palcos do Sesc Pompeia foi o Grajaú, e a Quebramundo ajudou a contar um pouco dessa história. Localizado no extremo sul de São Paulo, o distrito margeado pelas águas da represa Billings é a casa de muitos artistas e coletivos que se manifestam e fomentam o cenário artístico de São Paulo. Confira! Realização: Sesc Pompeia Produção de Vídeo: Quebramundo/ www.quebramundo.com. Agradecimentos: Graja Minas/Coletiva Travas da Sul/Maria Vilani/Centro Cultural Grajaú/Pagode da 27. Saiba mais em: <https://www.facebook.com/quebramundo/> ou https://www.youtube.com/watch?v=vlk_Th62lic. Acesso em: 12 maio 2024.

Humberto Cunha Filho reforça o caráter multiculturalista de espaços urbanos, como a região na qual a Coletiva está inserida, busca incidir e se estabelecer:

Multiculturalismo, por seu turno, é uma derivação da ideia culturalista para territórios específicos ou especificados, por meio da qual se defende a coexistência de povos, comunidades e grupos lastreados em valores e expressões culturais distintas. A sua preocupação, portanto, não é com o conjunto dos direitos culturais, mas com um, que é específico em termos de identificação, porém genérico enquanto abrangência: o direito à diversidade (Cunha Filho, 2018, p. 33).

A primeira atividade registrada na rede social da Travas da Sul⁸ foi o “Sarau Travas da Sul”, em 24 de março 2019, que contou com a participação de artistas, intervenções, oficina de *fanzine*, bate-papo, shows de *dragqueens*, DJ e o microfone aberto para quaisquer outras manifestações. Os temas escolhidos para a abertura, “Bixa não morre, vira purpurina” e “Corpos periféricos”, já sinalizavam a urgência em apontar a vulnerabilidade das pessoas trans na cidade de São Paulo, sobretudo em suas bordas.

Na segunda ação, “Diz Trava da Sul”, a Coletiva⁹ fez parceria com um bar local, promovendo ações com foco na importância de respeitar aqueles corpos presentes¹⁰, usando frases que se contrapunham ao preconceito, à homofobia, ao racismo, à intolerância religiosa, ao machismo e à transfobia.

A escolha das artistas convidadas pela Coletiva para seus eventos tem por objetivo fortalecer a própria comunidade de pessoas LGBTQIAPN+. Em complemento a essas ações, há ainda a produção de peças gráficas, como cartazes e *banners*, além do registro fotográfico dos encontros, sublinhando o caráter central da comunicação na articulação de mensagens, discursos e defesa de direitos.

No período da pandemia da Covid-19, entre 2020 e 2022, a Coletiva Travas da Sul realizou mais de 75 ações voltadas à assistência de pessoas, ampliando seu espectro de atuação e sublinhando o sentido comunitário que a cultura pode mobilizar. Como parte dessas ações, distribuiu cestas básicas, com foco na população LGBTQIAPN+ em situação de vulnerabilidade social, na região onde atua. No período, foram entregues

8 Ver: Instagram @travasdasul.

9 Todos os pronomes e as palavras referentes às pessoas são utilizados no feminino.

10 “A Coletiva Travas da Sul, em parceria com PICARETA’S BAR, convida toda a comunidade LGBTQ+ e corpos aliadas para DIZ_TRAVAR as corpos!!! Você, travesti, bixa, sapatão, não binário, aliada LGBTQ+ da quebrada, venha se jogar na DIZ_TRAVA DA SUL, curtir e dançar com apresentações babadeiras!!!!”. Disponível em: @travasdasul; 11 de abril de 2019.

aproximadamente mil cestas básicas, beneficiando mais de 600 pessoas nos bairros do Grajaú, de Parelheiros e do Capão Redondo. Além das cestas básicas, foram entregues cestas de alimentos orgânicos, *kits* de higiene, de prevenção de ISTs e de redução de danos, materiais de higiene pessoal, cobertores, marmitas, panetones, ovos de páscoa e outros insumos de necessidades básicas.

Segundo Marci,

isso tudo só foi possível devido à articulação em rede. Tivemos diversos parceiros e agradecemos a cada um deles pelo fortalecimento que nos possibilitou atingir tantas pessoas. Sem qualquer aporte do governo, a população LGBTQIAPN+ que reside na periferia da cidade fica ainda mais exposta e vulnerável (Marci, 2022).

Nos dias 27, 28 e 29 de janeiro de 2023, a Coletiva produziu a primeira edição do “Festival da Visibilidade Trans”. Ao ocupar o Centro Cultural Grajaú, principal espaço físico parceiro, ofereceu à população local ações como cine-debates, bate-papos, feira de empreendedores, apresentações artísticas, entre outras iniciativas. Além da programação cultural, o Festival ofereceu ações de caráter social, como orientações à comunidade para retificação de documentos, conversas sobre religiosidade e comunidade LGBTrans, atividades de defesa pessoal e de redução de danos para pessoas e para a comunidade LGBTrans. Assim, a atuação da Coletiva se caracteriza de forma expandida, objetivando, antes de mais nada, seu público prioritário.

Isaura Botelho, em *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*, diz que “a cultura é tudo o que o ser humano elabora e produz em nível tanto simbólico quanto material. Ela é também o espaço essencial da qualidade de vida e do exercício da cidadania” (Botelho, 2016, p. 42). Acrescenta que não se trata de uma “tradição a se preservar”, mas uma produção coletiva, que incorpora o novo a todo instante. E segue:

A democracia cultural pressupõe a existência de vários públicos, no plural, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo e fruição, tanto na cultura local quanto naquela pertencente a um universo mais amplo, nacional ou internacional. [...] no paradigma de democratização da cultura há uma tendência a considerar a população apenas como público, e não como participante ativa da vida cultural (Botelho, 2016, p. 45).

Tanto a coordenadora como demais integrantes da Coletiva Travas da Sul são participantes ativas da vida cultural do território e da cidade. Com autonomia e criatividade, essas pessoas têm ações que são fundamentadas a partir do diagnóstico de uma realidade, por meio da identificação de

problemas e necessidades, indo ao encontro de valores fundamentais da gestão cultural direcionada à proposição de políticas públicas.

Entre as manifestações que ocorrem nos eventos da Coletiva, vale destacar a performance, enquanto um desempenho artístico em que a pessoa pode utilizar o corpo e a palavra como suporte. De acordo com Kira Hall¹¹ (2000, p. 184), a performatividade é uma forma de atuar sobre o mundo através da ação e da linguagem. As culturas *Ballroom*¹², *vogue*, *runway*, *commentador*, *drag*, *bizarre*, *fashion killa*, *realness*, entre outras, são amplamente conduzidas e utilizadas para conceber o corpo como testemunho da memória e do conhecimento.

Eve Kosofsky Sedgwick¹³, em *A epistemologia do armário* (2007), aponta que há privilégios de visibilidade e hegemonia de valores entre heterossexuais, e que o “armário” seria como um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas. A autora explica que há uma relação mortífera nessas regras contraditórias e limitantes. A opressão sistemática de pessoas, identidades e atos compromete as bases de sua própria existência (Sedgwick, 2007. p. 26).

Para a Coletiva Travas da Sul, a relação entre o público e o privado (armário) é reduzida através dos saraus e das diversas outras atividades que afirmam, garantem e reivindicam direitos das pessoas que habitam o extremo da Zona Sul de São Paulo. Faz-se necessário um reconhecimento político imediato para que essas pessoas garantam o suporte destinado não só à cultura, mas também à vida.

O DESAFIO

Iniciativa recente, que conta com parcerias locais da Zona Sul, a Coletiva Travas da Sul surge e atua em um contexto marcado pela precariedade, pelo preconceito e pela desinformação. Ainda assim, é movida pela resistência de corpos e subjetividades, por pessoas que se entendem como detentoras tanto de direitos, como de manifestações próprias. Ainda que

11 HALL, Kira. Performativity. *Journal of linguistic anthropology*, v. 9, n. 1-2, p. 184-187.

12 Preta, latina e LGBTQIA+, a cultura *Ballroom* é, em sua pura existência, um movimento político que celebra as diversidades de gênero, sexualidade e raça. Mesmo essa cultura sendo marginalizada também pela mídia, é possível perceber que ela (ou parte dela) tem sido inserida em alguns contextos artísticos. Ver: <https://hou-seofraabe.alboompro.com/post/46681-culturaballroom>. Acesso em: 12 maio 2024.

13 SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos pagu* (28), p. 19-54, jan./jun. 2007.

endógena de seu território e consciente das carências que a região possui, a Coletiva compreende a importância de ocupar esferas distintas da sociedade, sejam elas equipamentos culturais, sejam terrenos de atuação socio-cultural e política, na luta por direitos e acessos.

Sua configuração se dá por profissionais da área da produção cultural, que representam artistas e profissionais LGBTQIAPN+, sobretudo transexuais e travestis, com o objetivo de oferecer a essas populações o acesso a direitos culturais, ao bem-estar e à cidadania – direitos de *todes* indivíduos e comunidades. Desse modo, a Coletiva compreende que a profissionalização de seu corpo de profissionais e de suas ações é fundamental para que ela ganhe projeção nos cenários nos quais já atua ou em outros nos quais procura atuar.

Nesse panorama, a Coletiva é representada legalmente, em contratos de produção com outras instituições e parcerias, pelo CNPJ vinculado à MEI de sua principal coordenadora e uma de suas fundadoras. Essa condição formal restringe, em larga medida, a atuação legal e fiscal da Coletiva, fazendo com que haja um teto limite para a contratação de suas atividades a cada ano.

Um cenário no qual a Coletiva possuísse um CNPJ de amplo espectro, enquadrando-se como Associação, colocaria suas ações e atividades à disposição da cadeia produtiva da cultura de modo ainda mais profissional e, também, institucional. Também possibilitaria empreender o mapeamento de profissionais de cultura produzida que dialogam e se dedicam à promoção do bem-estar do público LGBTQIAPN+, empenhando a cidadania cultural dessas pessoas. Por último, e não menos importante, disponibilizaria meios úteis para a sustentabilidade de suas profissionais e *outras* profissionais *representades*.

Assim, como caminho de profissionalização da Coletiva, propõe-se mecanismos para sua institucionalização, por meio da criação de uma Associação de mesmo nome. A partir dessa criação, ferramentas e ações ganhariam amplitude e relevo, fomentando a cadeia produtiva de artistas e profissionais trans e travestis.

O desafio de profissionalizar as ações da Coletiva Travas da Sul, assim como o de oferecer um ambiente de mais oportunidades para as pessoas que ela representa, localiza-se dentro da perspectiva em que a cultura é direito de *todes*, sejam aqueles que se expressam, sejam aqueles que usufruem de bens culturais, sem perder de vista que a cultura se trata de *locus* profissional e de sustento, como outras áreas produtivas de nossa sociedade.

Podemos dizer que a profissionalização de coletivos culturais como a Travas da Sul faz parte do que Cunha Filho denomina cidadania cultural, um:

fundamento republicano segundo o qual cada cidadã(o), exercendo direitos e cumprindo deveres, influencia na concepção, na execução e no controle das políticas culturais da sociedade e do Estado a que pertence, radicado na ideia de dignidade humana como fundamento e fim da vida em coletividade (Cunha Filho, 2018, p. 114).

Ainda segundo o autor,

mesmo considerando os equívocos a que todo processo de maturação está submetido, notadamente o democrático, percebe-se a existência de muitas portas ao exercício da cidadania cultural, algumas das quais, porém, estão apenas entreabertas e outras fortemente cerradas (Cunha Filho, 2018, p. 122).

É preciso desenvolver mecanismos, criar cenários e empoderar agentes culturais e artistas para que portas sejam abertas e que populações privadas de direitos (em sentido amplo) e direitos culturais (em sentido restrito) sejam ressarcidas e inseridas nas dinâmicas das sociedades de que são partícipes.

PERCURSO DE PESQUISA

Após conversas preliminares com Márcia Marci (que, conforme já mencionado, é uma das fundadoras da Coletiva e aluna do curso Sesc de Gestão Cultural), o grupo dialogou novamente com ela e, dessa vez, com outras representantes da Coletiva, de forma a entrar em contato com o contexto no qual essa iniciativa atua e está inserida. Além disso, o grupo também visava, com isso, se inteirar dos impasses, dinâmicas e oportunidades que demarcam o trabalho da Coletiva, buscando produzir o diagnóstico do desafio e a consequente proposição – objetos deste trabalho.

Entre os pontos levantados, foi sinalizada a ausência de um espaço próprio, que funcionasse como uma sede social e equipamento cultural. No entanto, a própria Coletiva ponderou, na época, que o fato de um espaço próprio acarretar despesas permanentes, somado à possibilidade de parceria com outros espaços (como o Centro Cultural Grajaú), fazia com que o foco da iniciativa fosse outro, mais voltado a necessidades ligadas a outras faces de seu funcionamento e de sua sustentabilidade.

Por sua vez, as ações de comunicação da Coletiva foram avaliadas positivamente pelas representantes, que as classificaram como sendo assertivas e dotadas de adesão e engajamento satisfatórios em redes sociais (como o Instagram). Isso denotou, dessa forma, um ponto pacificado pela iniciativa.

Assim, ao longo dos diálogos, o diagnóstico central surgiu nos entraves descritos sobre dificuldades contratuais e jurídicas da Coletiva. Esse diagnóstico mostrou que uma eventual institucionalização da Travas da Sul, a partir da criação de uma associação com CNPJ, se enquadraria como uma possibilidade bem-vinda.

Após o encontro e considerando a relevância das redes sociais na atuação da Coletiva e no âmbito geral da ação cultural, foram empreendidas diferentes pesquisas nas redes sociais da Coletiva, com o intuito de mapear históricos, contextos e discursos utilizados.

Importante destacar que o processo de pesquisa do presente trabalho foi permeado por estudos no âmbito dos direitos culturais. Desse modo, o escopo da pesquisa foi municiado pelo arcabouço disponível de tais estudos e pelas maneiras por meio das quais eles poderiam oferecer soluções e ferramentas diante dos problemas enfrentados pela Coletiva.

Também foram feitos levantamentos de dados socioeconômicos sobre o território no qual a Coletiva majoritariamente atua, considerando especificamente a situação de pessoas LGBTQIAPN+, para uma maior compreensão das dinâmicas sociais e necessidades dessas comunidades, localizadas em bairros periféricos da capital paulista.

Conforme mencionado anteriormente, uma bibliografia foi consultada no campo dos direitos culturais, sobretudo no que se refere aos direitos em participar ativamente da vida cultural por meio da criação, fruição e divulgação de linguagens e obras, em que se destaca a diversidade cultural como parte constitutiva da sociedade.

O TERRITÓRIO DO GRAJAÚ

Localizado na Zona Sul de São Paulo e rodeado pelas represas Billings e Guarapiranga, o distrito do Grajaú possui 92 km² e mais de 390 mil habitantes.

De acordo com o Mapa da Desigualdade 2022, produzido pela Rede Nossa São Paulo, a população preta e parda do distrito corresponde a 56,8%, e a população até 29 anos, a 47,3%. Esses dados fazem com que o Grajaú esteja entre os bairros com maior número de jovens e de pessoas pretas e pardas da cidade.

No Grajaú, o número total de óbitos de pessoas na faixa etária de 15 a 29 anos, em decorrência de causas externas (homicídio e intervenção legal por representante do Estado, da polícia ou de outro agente da lei no exercício de sua função) é de 13 a cada 100 mil habitantes. A título de comparação, nos bairros de Pinheiros, Consolação, Ipiranga e Vila Mariana, o coeficiente de mortalidade de jovens pelas mesmas causas é zero.

O coeficiente de pessoas vítimas de violência homofóbica e transfóbica para cada 100 mil habitantes no distrito do Grajaú é de 1,8. A violência homofóbica ou transfóbica se enquadra como discriminação por orientação sexual e identidade de gênero e passou a ser considerada crime pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 13 de junho de 2019. Esse tipo de discriminação foi incluída sob a Lei do Racismo (Lei nº 7.716/89) e é um tipo de violência que costuma ser subnotificada, ou seja, os números reais são provavelmente maiores do que aqueles mostrados pelo Mapa da Desigualdade 2022, segundo apontamentos da Rede Nossa São Paulo na própria pesquisa.

Em relação à moradia, 13,5% da população do Grajaú reside em favelas, reflexo de uma sociedade desigual, que não oferece moradia adequada para as populações vulnerabilizadas.¹⁴

Distrito mais populoso da capital, o Grajaú faz parte de uma região carente de serviços e direitos básicos, onde projetos e ações como a Coletiva Travas da Sul, lotadas e dedicadas à região, são de fundamental importância para a população local, uma vez que se trata de territórios que representam espaços para o exercício da cidadania, entendida como vida ativa no bairro.

Como apontado acima, a Coletiva desenvolve grande parte de suas ações no Centro Cultural Grajaú, equipamento vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e inaugurado em 1990 como Casa de Cultura de Interlagos. Em 2009, o espaço foi renomeado Casa de Cultura Palhaço Carequinha e, em 2012, recebeu o título de Centro Cultural Grajaú. Hoje, o Centro conta com duas salas destinadas a oficinas, uma sala de cinema, um teatro, um anfiteatro e o Ponto de Leitura Graciliano Ramos, com acervo aproximado de seis mil livros. No Centro, são oferecidas diversas atividades gratuitas à população da região e *outras interessades*.

O Centro Cultural Grajaú está inserido no Calçadão Cultural Grajaú, local com 40 mil m² e que reúne 14 equipamentos públicos das áreas de cultura, esporte e lazer, interligados por um calçadão. O Calçadão Cultural

¹⁴ Disponível em: https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2022/11/Mapa-da-Desigualdade-2022_Tabelas.pdf. Acesso em: 12 maio 2024.

é composto pelo Centro Cultural Grajaú; pelos Clubes da Comunidade Tancredo Neves e Sebastião Zillig; por um ginásio multiuso; pelas praças Ivonne dos Santos Rattis e Waldemar Frasseto; pelo Parque América; pelo Centro de Educação Infantil Parque América; pela Escola Estadual de Ensino Fundamental René Muavadi; e pelo Centro de Cidadania da Mulher.

Outra importante parceira da Coletiva é a Diretoria Regional de Educação da Capela do Socorro, que possibilita a participação de alunos das escolas da região nas ações desenvolvidas no Centro Cultural Grajaú.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), em seu art. 27, item 1, pronuncia que “toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do processo científico e de seus benefícios”. Segundo Jesús Pietro de Pedro, “o direito à cultura se contextualiza nos direitos culturais, como uma de suas principais manifestações, e os direitos culturais, por seu turno, nos direitos humanos”¹⁵ (Pedro, 2001, p. 212).

O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Além do diagnóstico dos impasses e do levantamento de possíveis propostas para a atuação da Coletiva Travas da Sul, foi realizada uma pesquisa sobre iniciativas culturais que tivessem, como público-alvo, pessoas transexuais. O objetivo era compreender a oferta cultural às pessoas trans e o espaço por elas ocupado no cenário da cidade de São Paulo. Percebeu-se, assim, que, nas ocasiões destinadas à promoção da conscientização sobre os direitos das pessoas LGBTQIAPN+, diferentes centros culturais realizam ações artísticas, encontros e atividades formativas com a presença da população trans.

Inclusive, foi possível observar, nesse contexto, a existência de um calendário. Fazem parte dele o Dia Nacional da Visibilidade Trans, em 29 de janeiro; o Dia Internacional da Visibilidade Trans, em 31 de março; o Dia Internacional de Combate à Homofobia e Dia de Luta Contra a Homofobia, em 17 de maio; o Dia do Orgulho LGBTQIAPN+, em 28 de junho; o Dia da Visibilidade Lésbica, em 29 de agosto; e o Dia da Visibilidade Bissexual, em 23 de setembro.

A Coordenação de Políticas para a Diversidade Sexual do Governo do Estado de São Paulo, assim como diversos equipamentos, realiza atividades

15 PEDRO, Jesús Pietro. Derecho a la cultura e industrias culturales. *In: Economía y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001, p. 212.

com pessoas LGBTQIAPN+ nessas datas, com destaque para: o Dia da Visibilidade Trans, no Centro Cultural São Paulo; o Festival da Visibilidade Trans, no Centro Cultural Grajaú; e o projeto Legítima Diferença do Sesc São Paulo, projeto que fortalece as ações relacionadas ao Dia Internacional de Combate à Homofobia e ao Dia de Luta Contra a Homofobia.

Considera-se a relevância da realização de projetos em datas celebrativas e de luta, que contribuem para a desconstrução de preconceitos e para a criação de espaços de convivência e respeito às pessoas LGBTQIAPN+. Destaca-se também tanto a importância de inserir, em pautas permanentes, as questões relativas a essas populações; como de tornar a presença de pessoas trans, em atividades culturais, parte do cotidiano da vida e da cidadania culturais da sociedade.

Sob essa perspectiva, pode-se ressaltar iniciativas como a Casa 1 – projeto fundado em 2017 pela sociedade civil, que se constitui como uma República de Acolhida, um Centro Cultural e uma Clínica Social – e o Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, um equipamento da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo destinado à memória, à arte, à cultura, ao acolhimento, à valorização da vida, ao agenciamento e ao desenvolvimento de pesquisas envolvendo a comunidade LGBTQIAPN+.

Todas essas iniciativas culturais contribuem para o desenvolvimento artístico de pessoas LGBTQIAPN+, promovem diálogos com movimentos sociais e são importantes ferramentas na luta pela dignidade humana, promoção de direitos e transformação social. Mariana Albinati e João Domingues, nesse sentido, alertam para a nocividade de políticas culturais que desvalorizam as experiências de alteridade e, assim, resultam na subordinação dos sujeitos:

Essa subordinação se manifesta de duas formas: em primeiro lugar, pela desvalorização da expressão cultural desses sujeitos, e, em segundo lugar, pela desvalorização dos próprios sujeitos, assentada em aspectos culturais estruturais da sociedade (Albinati; Domingues, 2017, p. 110).

Essa desvalorização é evidenciada pela dificuldade de incorporação, por parte da cultura, das linguagens e bens produzidos por esses grupos subordinados. Ou seja, tais grupos “encontram resistências culturais à sua incorporação no rol das práticas e bens culturais que são legitimados pelos agentes que detêm o poder de definição dentro do campo”¹⁶ (Albinati; Domingues, 2017, p. 110).

16 ALBINATI, Mariana; DOMINGUES, João. Direitos culturais: diversidade e conflito produzindo a cidade. In: SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos (org.). *Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 110

Com o objetivo de abordar esses diferentes contextos, olhando para as práticas que acontecem na cidade e na região do Grajaú, lançou-se mão, na pesquisa aqui descrita, de obras essenciais da literatura dos direitos culturais, como *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios* (2022), de Isaura Botelho, e *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades* (2018), de Humberto Cunha Filho, além de textos inseridos na esfera da produção de conhecimento por parte de pessoas trans, como “Ser uma pessoa transgênera é ser um não-ser”, de Letícia Lanz, e “Ñ Ñ NOS MATAR AGORA”, de Jota Mombaça.

A pesquisa também amparou-se no âmbito jurídico-legal para apontar e sugerir a possibilidade de criação de uma Associação Cultural Travas da Sul. Tal fundamentação foi feita com base nas necessidades apresentadas pela Coletiva em direção à sua institucionalização e a fim de identificar os dispositivos e respaldos legais que poderiam proporcionar o estabelecimento da Coletiva enquanto Associação.

A partir da proposta do Laboratório de Gestão Cultural, pensado como um espaço de compartilhamento de conhecimentos e de ferramentas de gestão cultural, buscou-se traçar reflexões sobre os direitos culturais a partir do contexto que as pessoas trans ocupam no universo das linguagens artísticas, focando possíveis soluções para os desafios apresentados pela Coletiva Travas da Sul.

PROPOSTA DE RESOLUÇÃO

A sociedade civil organizada é protagonista e tem um papel relevante nas mudanças sociais. A proposta de resolução deste trabalho é fundamentada no poder transformador dessa atuação, especialmente no que diz respeito ao impacto social, cultural e educativo que o projeto Travas da Sul busca (e pode) alcançar. Os desafios apresentados pelas representantes da iniciativa foram: institucionalização do coletivo, mapeamento e capacitação dos profissionais da cultura e sustentabilidade.

A institucionalização da Coletiva Travas da Sul, considerando a criação de uma associação, com CNPJ de amplo espectro de atuação, alarga a capacidade de representação de artistas e profissionais de diferentes áreas e se coloca como eixo central da proposição deste trabalho. Criar uma associação aponta para o fortalecimento de uma rede, permeada pela cidadania cultural, composta por diferentes agentes, artistas e profissionais de campos variados, pertencentes a grupos minorizados.

O possível estabelecimento da Associação Cultural Travas da Sul contribuiria com o fomento de ações, mas, sobretudo, com a ampliação, o incentivo e o estímulo da formação continuada não só das representantes legais da iniciativa, como também de artistas *representades* pela Associação. Tudo isso ocorreria no âmbito da produção cultural, abarcando profissionalização, desenvolvimento e proposição de ações culturais com instituições e entidades parceiras.

Desse modo, sugere-se ações das seguintes naturezas: a) diagnóstico organizacional do contexto atual, fundamental na observação abrangente da Coletiva (organograma e funções estabelecidas, além das relações com artistas e possibilidades de ampliação dessa rede); b) definição de oportunidades e estratégias de parcerias, a fim de contribuir com a sustentabilidade da Coletiva; c) planejamento jurídico estratégico voltado às questões dos incentivos fiscais, editais, propriedade intelectual e gestão de direitos, além de licenciamentos, contratos, convênios e termos de cooperação, assim como relação com os poderes públicos, tributação e reuniões de capacitação; d) levantamento de documentos relevantes que legitimam a Coletiva, como o estatuto social, a ata de eleição e o termo de posse, todos registrados; o cartão do CNPJ da Coletiva; RG e CPF do representante legal da organização social; a Demonstração do Resultado do Exercício (DRE) do último exercício; e o relatório de atividades do último ano; e) mapeamento e capacitação de profissionais da cultura transexuais que poderiam fazer parte da Associação, ampliando o alcance do trabalho desenvolvido pela Coletiva; exemplos de ações contempladas por essa capacitação são ciclos de formação e capacitação em produção cultural, além de formatação de projetos culturais para integrantes da Coletiva e para artistas *representantes*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi oferecer, no que diz respeito à Coletiva Travas da Sul, informações acerca de temas estratégicos envolvendo direitos culturais. Tal abordagem inclui a contextualização das atuações da Coletiva frente às comunidades e pessoas – de forma a propiciar, a essa organização, a adoção das melhores práticas possíveis dentro das normas e leis vigentes, além de promover também a sustentabilidade em todas as áreas da Coletiva.

A inserção e a atuação de iniciativas de diferentes naturezas na sociedade contemporânea, assim como na ampla e plural cadeia produtiva da cultura, demandam a articulação de diferentes atores, em funções distintas. Os marcos legais em relação às possibilidades de atuação de uma

coletiva são fundamentais para a ampliação de seus trabalhos e para a afirmação de sua relevância nas dinâmicas socioculturais das comunidades com quem dialoga e a quem afeta.

Para a constituição de um campo cultural que seja o mais diverso possível e, ao mesmo tempo, digno, é necessário que agentes e pessoas encontrem a possibilidade de convívio e sustento. As políticas e os direitos culturais desse cenário devem ser ferramentas que se atualizem junto às dinâmicas sociais, servindo a todas pessoas, comunidades e suas expressões.

De acordo com Albinati e Domingues,

ao afirmarmos que o fenômeno das políticas culturais lida diretamente com a positivação ou negação das noções de diferença e diversidade, queremos dizer, com ênfase, que é também nas políticas culturais que pode ser possível mediar conflitos sobre os diversos sentidos de mundo constitutivos dos sujeitos sociais (Albinati; Domingues, 2017, p. 110).

REFERÊNCIAS

- ALBINATI, Mariana; DOMINGUES, João. Direitos culturais: diversidade e conflito produzindo a cidade. In: SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos (org.). *Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 110.
- BARROS, José Márcio. Diversidade cultural e gestão: apontamentos preliminares. In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 28 a 30 de maio de 2008, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc, 2022. p. 42; 45.
- CUNHA FILHO, Humberto. *Teoria dos direitos culturais: fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 33; 114; 122.
- HALL, Kira. Performativity. *Journal of linguistic anthropology*, v. 9, n. 1-2, p. 184-187.
- LANZ, Letícia. Ser uma pessoa transgênera é ser um não-ser. *Revista de Estudos Indisciplinares em Gêneros e Sexualidades*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 5, v. 1, p. 205-220, maio-out. 2016.
- MOMBAÇA, Jota. Ñ Õ NOS MATAR AGORA. São Paulo: Cobogó, 2021. p. 13.
- PEDRO, Jesús Pietro. Derecho a la cultura e industrias culturales. In: *Economía y Cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001, p. 212.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. Cadernos pagu (28), p. 19-54, jan./jun. 2007.

PARCERIAS INSTITUCIONAIS: CONSTRUÇÃO DE CAMINHOS PARA UM PLANEJAMENTO MACRO

José Evaristo Silvério Netto¹, Eduardo Blaz², Mariana Prado³, José Vinícius Alves Ferreira⁴

RESUMO

As parcerias institucionais são importantes para auxiliar o cumprimento da missão institucional. Porém, muitos fatores que deveriam ser observados em a sua construção, como as relações interpessoais envolvidas (fator humano), são negligenciados nos planejamentos. Além disso, há dificuldades para lidar com as dinâmicas do território de atuação, prejudicando mediações necessárias para o estabelecimento de tais parcerias. Dessa forma, este trabalho buscou organizar os aspectos que envolvem as fases de implementação das parcerias físico-esportivas realizadas pelo Sesc; para isso, analisou, nessas parcerias, as pistas relevantes para a condução dos atores envolvidos. Aqui, chamamos de “pistas” perguntas auxiliadoras que norteiam tais processos de implementação. Nesse sentido, este trabalho visa demonstrar a necessidade de refletir sobre as parcerias dando ênfase à fase de relação interpessoal, que produz pistas para qualificar: as mediações entre as pessoas envolvidas; os estágios de maturação das parcerias – etapas de construção, manutenção e avaliação final; e as respectivas pistas de cada uma dessas três etapas.

Palavras-chaves: Parcerias institucionais. Redes esportivas. Relações interpessoais. Pistas.

-
- 1 Mestre em Educação Física pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Supervisor do Núcleo Socioeducativo do Sesc Ipiranga, em São Paulo. *E-mail:* jose.netto@sescsp.org.br.
 - 2 Especialista em Treinamento Desportivo pela Faculdade de Educação Física de Santo André (Fefisa) e especialista em Fisiologia do Exercício pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Técnico da Gerência de Desenvolvimento Físico Esportivo do Sesc São Paulo. *E-mail:* eduardo.blaz@sescsp.org.br.
 - 3 Especialista em Gestão de Pessoas pelo Senac. Supervisora de Esportes no Sesc Santana. *E-mail:* mariana.nunes@sescsp.org.br.
 - 4 Mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Analista de Esporte e Recreação no Sesc Rio Janeiro. *E-mail:* jose.vinicius@sescsp.org.br.

ABSTRACT

Institutional partnerships are important to help fulfill the institutional mission. However, many factors that should be observed for its construction, such as the interpersonal relationships involved (human factor), are neglected in the planning. In addition, there are difficulties in dealing with the dynamics of the territory in which they operate, hindering the necessary mediations for establishing partnerships. Thereby, this work sought to organize the aspects involving the implementation stage of physical-sports partnerships carried out by Sesc; for that, it analyzed, in this partnership, relevant clues for the guidance of the involved actors. We refer to “clues” as being the supporting questions that guide said implementation processes. In that regard, this work seeks to demonstrate the need to reflect on partnerships with emphasis on the interpersonal relationship phase, which produces clues to qualify: the mediations between the people involved; the stages of partnership's maturation – construction, maintenance and final assessment; and the respective clues for each one of these three stages.

Keywords: Institutional partnerships. Sports networks. Interpersonal relationships. Clues.

INTRODUÇÃO

Criado em 1946, o Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, mantida e administrada pelo empresariado do setor de comércio e serviços. Desde sua criação, tal finalidade se mantém. De acordo com o Plano Estratégico do Sesc 2022-2026, é o propósito do Sesc “promover ações socioeducativas que contribuam para o bem-estar social e a qualidade de vida dos trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo, de seus familiares e da comunidade, para uma sociedade justa e democrática” (Sesc, 2021, p. 9).

Com o intuito de expandir seu raio de ação para além dos muros de suas unidades, o Sesc tem canalizado significativa energia na construção de diferentes parcerias, no sentido de estabelecer alianças com entidades públicas, privadas e do terceiro setor para ampliar a oferta de serviços e atividades para a população e beneficiar cada vez mais pessoas. Essas parcerias são importantes para o cumprimento da missão institucional de promover o bem-estar social por meio de suas linhas de atuação, que passam por educação, saúde, cultura, lazer e assistência.

Em princípio, rede é parceria e essa parceria pode articular famílias, estados, organizações públicas e/ou organizações privadas, pessoas físicas, pessoas jurídicas ou ambas. Pode, portanto, envolver e promover relações interpessoais, interorganizacionais, intergovernamentais e intersetoriais (Inojosa, 1999, p. 117).

De acordo com Inojosa (1999, p. 117), a institucionalização das parcerias se dá de forma significativa nas redes de entidades, e, nesse caminho, a *internet* tem se mostrado um ambiente extremamente versátil e dinâmico. No âmbito das redes, a autora discrimina três tipos de parcerias, conforme a maneira por meio da qual os parceiros se relacionam: rede subordinada, em que os integrantes representam uma organização maior, ou são subordinados a um ponto de poder, sendo a autonomia determinada por essa organização maior (assim, no caso da rede subordinada, a ideia que norteia a rede não é compartilhada pelos integrantes, e sim pelas instituições que comandam tal rede); rede tutelada, na qual os integrantes são pessoas que gozam de certa autonomia, mas se articulam ainda sob tutela de um integrante que detém poder legal ou financeiro sobre os demais; e, finalmente, rede autônoma ou orgânica, na qual os integrantes gozam de autonomia para se articularem segundo objetivos específicos próprios, a fim de formarem uma ideia que represente o coletivo.

Em boa parte dos territórios onde as unidades do Sesc estão localizadas, existem diversos negócios sociais e projetos gestados por diferentes atores da sociedade civil, geralmente lideranças do próprio território. O estabelecimento de parcerias com as instituições à frente desses negócios sociais, ações, eventos e projetos impulsiona fortemente uma mobilização cada vez maior de pessoas em torno: da mediação cultural; e do trabalho de formação de novos públicos, tanto para a prática de atividade física e de esporte, quanto para a fruição das diversas atividades artísticas e socioeducativas que o Sesc promove. A depender da forma como essa dinâmica é estabelecida nos territórios onde estão as unidades do Sesc, essas atividades podem ser organizadas por meio de parcerias com redes de instituições que funcionem como sistemas de educação não formais e redes de proteção social, beneficiando toda a população.

Gonçalves *et al.* (2020, p. 121) argumenta, em um artigo em que discute a sustentabilidade financeira para negócios sociais, que, para atender a necessidade de desenvolver mecanismos de gestão voltados à permanência dos negócios sociais, é importante a criação de parcerias entre as instituições públicas e privadas em prol de um bem comum.

Ao longo dos anos, acompanhando o crescimento do Sesc – com inauguração de novas unidades, aumento das equipes de trabalho nos mais diferentes setores, aumento da influência das programações e da quantidade

de públicos atendidos e aumento da presença da entidade na sociedade – observamos um aumento também na necessidade de refletir, compreender com mais profundidade, construir e consolidar diferentes formas de parcerias e relacionamentos para ações em colaboração e em rede.

O Sesc São Paulo se fundamenta na percepção de que o trabalho em conjunto com outras entidades aprofunda o significado e potencializa o alcance das realizações. Desta forma, a instituição vem buscando, ao longo de sua trajetória, estabelecer as mais diversas parcerias com instituições nacionais e internacionais, do setor privado e do setor público, nas esferas municipal, estadual e federal (Portal Sesc SP. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/o-que-fazemos/parceiros/>).

Contudo, por vezes, algumas lacunas se fazem presentes e evidenciam certa dificuldade de compreensão de determinados contextos. Tais dificuldades estão apoiadas na missão e visão das instituições envolvidas, assim como no desafio de entender as complexidades e dinâmicas do território em que essas instituições atuam. Em uma sociedade cada vez mais diversa – e, ao mesmo tempo, cada vez mais organizada em bolhas de sociabilidade, em nichos definidos por conjuntos de crenças, valores e comportamentos específicos; polarizada entre pensamentos conservadores, antiquados, retrógrados, imbuídos de valores preconceituosos e pensamentos contemporâneos, progressistas, vanguardeiros, imbuídos de valores decoloniais – o contexto das parcerias institucionais se torna cenário político-institucional delicado, que merece cuidado e prudência.

Segundo Lins *et al.* (2008, p. 51), é correto entender as parcerias como um desafio, devido à tarefa de selecionar os parceiros, mensurar os riscos e estabelecer os objetivos da ação. Com o surgimento de novos atores sociais, novas narrativas identitárias e reivindicações por direitos, inclusive com a influência das redes sociais digitais, as parcerias formais e institucionais podem ser lidas pela sociedade como posições políticas institucionais.

Com vistas a enfrentar os desafios que, em alguma medida, têm se apresentado, tornou-se uma tendência recente, em encontros de trabalho (técnicos ou temáticos), que exista uma abordagem – em torno de tecnologias e metodologias – no sentido de facilitar a compreensão dos territórios. Isso é feito com o objetivo de contribuir com as reflexões sobre a apropriação de espaços públicos feita de forma orgânica e positiva; outro objetivo é construir intenções para propor diálogos e interações mais acertados e frequentes com potenciais parceiros.

No âmbito físico-esportivo, as parcerias institucionais são frequentes e se mostram uma boa estratégia para a promoção da prática do esporte e do exercício físico. Observam-se, no Brasil, muitos projetos sociais que visam atender pessoas em situação de “risco social”, patrocinados por instituições de naturezas diferentes, como organizações não governamentais (ONGs), organizações da sociedade civil (OSCIPs), e esses projetos contam sempre com inúmeras parcerias (Guedes, 2006, p. 2).

Algumas experiências nesse campo apontam que a realização de parcerias entre diferentes órgãos e instituições pode contribuir para a criação de redes de cooperação, que permitem a troca de experiências e a implementação de ações em conjunto. Exemplos dessas experiências são as campanhas Semana Move e Dia do Desafio, organizadas pelo Sesc, que promovem práticas de atividades físicas em diversas cidades no Brasil e até em outros países, através do envolvimento de diferentes instituições esportivas ou de outra natureza, mas que se inscrevem e se engajam em promover ações de promoção da saúde e do bem-estar.

No entanto, criar e manter estratégias para a realização dessas parcerias pode ser uma tarefa desafiadora, especialmente em contextos de mudanças constantes e dificuldades de alinhamento na compreensão desses instrumentos.

DESAFIOS NO PLANEJAMENTO DE CONSTRUÇÃO DE PARCERIAS

Uma das dificuldades institucionais no desenvolvimento de uma metodologia para a realização de parcerias é a falta de um instrumento claro e definido. Sem uma metodologia bem definida, é mais difícil garantir que as parcerias sejam consistentes e que a organização possa aprender com os seus erros e acertos. Importante ressaltar que, quando falamos de instrumento “definido”, não queremos conferir, a essa ferramenta, uma “dureza” que inviabilize sua aplicação em contextos diversos.

Outro desafio é a rotatividade de pessoas nas equipes das instituições. Quando as equipes mudam frequentemente, é mais difícil manter uma metodologia para a realização de parcerias, uma vez que novas pessoas podem ter opiniões e abordagens diferentes, acabando por prejudicar a continuidade da relação de colaboração com outras organizações. Isso pode levar a inconsistências na forma como as parcerias são gerenciadas e executadas.

Ainda, vale atentar para a complexidade dos territórios e da diversidade de atores envolvidos nas práticas sociais e nas gestões das instituições e projetos. Isso implica levar em consideração as perspectivas e

necessidades dos diferentes indivíduos e organizações envolvidos na criação de parcerias no campo físico-esportivo.

Outro aspecto importante é a ênfase na construção coletiva de conhecimentos e práticas. Ao criar parcerias institucionais, é fundamental que as organizações e indivíduos envolvidos possam trabalhar juntos para construir soluções efetivas e sustentáveis, seja na esfera ambiental, econômica e/ou social. Isso implica estabelecer um diálogo constante e reconhecer a importância da colaboração e da participação de todos os envolvidos.

ELABORAÇÃO DO ARTIGO

Para a organização desta publicação, inicialmente foi considerado desenvolver um fluxograma que facilitasse e orientasse o estabelecimento de parcerias físico-esportivas; que auxiliasse na reflexão sobre as possibilidades de etapas e decisões que poderiam ser consideradas em um processo de construção e manutenção de uma parceria. Em linhas gerais, a ideia era criar um questionário que pudesse ser aplicado em diversas unidades do Sesc, para entender quais são os aspectos importantes e imprescindíveis de uma parceria, bem como entender, de forma mais clara, quais são os objetivos, os critérios, os benefícios e as principais barreiras envolvendo esse modelo.

Posteriormente, com base no apontamento das percepções e necessidades indicadas, seria elaborado o mencionado fluxograma, visando facilitar os caminhos, a compreensão e a estruturação de tais parcerias.

Contudo, ao longo do processo, algumas questões – tanto conceituais quanto práticas – vieram à tona, trazendo outros olhares para a construção da metodologia. A primeira diz respeito ao tempo e à complexidade de aplicar um questionário de investigação às unidades, bem como tabular os dados e transformá-los em um organograma prático e funcional, em um período de curto prazo. Um estudo com esse delineamento experimental pode ser desenvolvido *a posteriori*.

O outro ponto trata da complexidade, da diversidade de atuações, vocações e territórios. Nesse sentido, o entendimento foi de que provavelmente seria entregue um modelo com pouca flexibilidade, que geraria dificuldades em administrar as necessidades de adaptação em um ambiente dinâmico com constantes mudanças. Com isso, a ideia de “próximos passos” que é evidenciada em esquemas de fluxogramas poderia estar comprometida a depender do cenário.

Assim, a proposta caminhou para o desenvolvimento de um documento mais aberto, que tem a intenção de organizar a diversidade de aspectos que envolvem as parcerias físico-esportivas realizadas pelo Sesc e que possa ser manejado a fim de que, por meio dele, possam ser obtidas informações necessárias e relevantes.

Köptcke (2001, p. 71) organizou os tipos de parcerias em três níveis: a parceria institucional (1º nível); a parceria de projeto (2º nível); e a parceria de realização (3º nível). A parceria institucional é construída por pessoas que se valem de documentos institucionais para definir seus parâmetros, critérios e objetivos, e a personalidade das pessoas envolvidas na negociação tem papel central. No nível da parceria de projeto, as pessoas envolvidas constroem a estrutura e as linhas de ação, analisando e definindo o local da ação, o planejamento, as responsabilidades e os papéis; nesse caso, tornam-se nítidas as diferenças e hierarquias entre as pessoas e instituições. O terceiro nível de parceria é a parceria de realização, em que há um aumento da complexidade da parceria em decorrência do aumento no número de pessoas envolvidas, com suas características pessoais e sociais.

Assim, esse documento inaugura a elaboração e as análises das parcerias a partir das suas fases, ou seja: do estágio de maturação em que elas se encontram, e de pistas, as quais representam as “categorias cognoscentes”, as perguntas que auxiliam o aprendizado da relação de parceria em construção por seus próprios atores.

O cartógrafo não só tem que trabalhar com a circularidade fundamental e reconhecer a co-emergência do eu-mundo, mas, sobretudo, ele precisa garantir a possibilidade de colocar em xeque tais pontos de vista proprietários e os territórios existenciais solidificados a ele relacionados. Seu paradigma não é o de conhecer, mas o do cuidar, não sendo também o do conhecer para cuidar, mas o do cuidar como única forma de conhecer, ou ainda, o paradigma da inseparabilidade entre cuidar e conhecer. [...] O cartógrafo deixa-se penetrar pela emergência de mudanças do ponto de vista que surgem no território como problemas ou crises existenciais e que podem permitir a abertura para o reconhecimento de uma maior liberdade autogestiva dos indivíduos e coletivos. [...] Ora a posição paradoxal do cartógrafo corresponde à possibilidade de habitar a experiência sem estar amarrado a nenhum ponto de vista e, por isso, sua tarefa principal é dissolver o ponto de vista do observador sem, no entanto, anular a observação (Passos, 2009, p. 122-123).

Isso implica valorizar os conhecimentos e experiências dos diferentes atores, trabalhar de forma coletiva para construir soluções mais efetivas e sustentáveis e questionar de forma crítica as estruturas e as relações envolvidas.

FASES DA PARCERIA

Inicialmente, os autores propuseram a elaboração de questões que fossem relevantes ao longo do processo de parceria. As questões apontadas visam problematizar a subvalorização das relações interpessoais e do fator humano nas parcerias. As questões propostas vão desde a fase de relações interpessoais, passando pela fase inicial (Construção), até a fase final (Avaliação final), incluindo a fase de desenvolvimento (Manutenção).

Foi elaborado, de forma espontânea, um conjunto de questões importantes para o relacionamento e a colaboração de instituições em torno de eventos, projetos e ações. Em seguida, as questões foram submetidas a uma análise crítica para selecionar aquelas mais pertinentes para cada fase do processo de parcerias institucionais. Quando as questões fossem atribuídas a uma fase específica da parceria, elas seriam nomeadas como “pista”. Essa seleção foi feita de forma arbitrária pelos autores como um primeiro exercício. Em trabalhos posteriores, sugere-se realizar procedimentos estatísticos para testar as relações entre as questões, assim agrupando as pistas (questões) e considerando as cargas de interação entre elas.

A seguir, serão descritas as fases do processo de parcerias institucionais mencionadas no documento:

- Fase das relações interpessoais (pré-institucionais): a construção de uma parceria entre instituições pressupõe a relação entre as pessoas que representam tais instituições. Faz-se importante considerar, portanto, que existe uma dimensão pessoal que dá estrutura às relações institucionais, e que essa dimensão em grande parte é explicada pelas características das pessoas envolvidas, pelos perfis, motivações, interesses e desejos pessoais dos representantes das instituições. A representação das instituições garante que os interesses institucionais e políticos sejam discutidos e azeitados; porém, as humanidades das pessoas acabam servindo, em grande parte, como fio condutor dessa fase, sobretudo porque a relação institucional ainda não se constituiu.
- Fase de construção: denominamos fase de “construção” o momento em que as instituições iniciaram as tratativas para a realização da parceria. Nessa etapa, é importante entender se a missão, a visão e os valores das instituições estão em sintonia. Caso esse ponto inicial não seja observado, sugerimos avaliar muito bem a aproximação e a realização da parceria entre as instituições. O segundo ponto que deve ser observado é em relação ao objetivo da parceria, que pode ser individual (objetivos específicos das instituições) ou geral, a ser desenvolvido ao longo da parceria. Outro ponto são os custos envolvidos para a realização da atividade-fim, devendo ficar bem definido se os custos serão compartilhados entre as instituições, ou se serão de responsabilidade

de apenas uma instituição específica. Finalizada essa fase, destaca-se a necessidade de entender os riscos associados à parceria, e quais serão as ferramentas utilizadas para avaliar o sucesso dela.

- Fase de manutenção: após a verificação dos pontos apresentados na fase de construção e observada a viabilidade da parceria, seguimos para a etapa que, neste documento, será chamada de fase de “manutenção”. Nela, é fundamental que as instituições estabeleçam a comunicação de forma clara e objetiva, a fim de garantir que as expectativas e objetivos acordados sejam alcançados. Também é fundamental a definição de indicadores de desempenho que possam ser acompanhados durante toda a parceria. Esses indicadores devem estar alinhados aos objetivos acordados e devem ser monitorados periodicamente. Além disso, é necessário que as instituições definam mecanismos de avaliação e *feedback*, de modo que possam ser identificados eventuais dificuldades e ajustes necessários para o sucesso da parceria.
- Fase de avaliação final: na fase final da parceria, as instituições precisam avaliar se os objetivos estabelecidos foram alcançados e se os resultados obtidos atenderam às expectativas de todas as partes envolvidas. Aqui, é necessário fazer uma análise crítica dos resultados e identificar as lições aprendidas ao longo da parceria. Além disso, é importante que sejam documentadas as ações desenvolvidas, os resultados alcançados e os custos despendidos, para que esses dados possam ser utilizados como referência para futuras parcerias.

PISTAS

Cada fase da parceria possui suas pistas. As pistas representam a possibilidade de aprender sobre a relação de parceria em construção pelos seus próprios atores através da análise da sinergia entre as instituições e pessoas envolvidas. Quanto mais afinidades e interesses comuns nas fases e categorias entre as parceiras e parceiros, maior a sinergia e, dentro dessa singela proposta de fases e pistas, maior a probabilidade de atingir os objetivos acordados e as metas estabelecidas.

Fase das relações interpessoais

A fase das relações interpessoais produz pistas que nos ajudam a compreender e a qualificar a relação entre as pessoas que representam as instituições parceiras, sendo importante para a reflexão sobre o papel das estratégias de mediação na construção de parcerias institucionais.

Pistas para a sinergia do trabalho

Quem são os representantes das instituições envolvidas na parceria? Quais suas características, identidades?

Quais são as estratégias para a aproximação, visando os primeiros contatos com as pessoas representantes? Quais são os meios e formas para contatos, formais ou informais (*e-mail*, telefone, WhatsApp, Instagram, redes sociais)?

Já se encontraram pessoalmente? Já realizou visita técnica? Quais foram as impressões da recepção para a visita técnica na instituição? Como terminou a visita técnica?

Como é a relação das pessoas que representam as instituições em relação aos valores éticos e morais da instituição parceira? Ambas se alinham em relação a isso?

Fase de construção

A fase de construção da parceria produz pistas que conduzem as instituições e pessoas envolvidas a um processo inicial, de reflexão sobre a sinergia institucional. As preocupações nessa fase dizem respeito às afinidades das estruturas institucionais.

Pistas para sinergia institucional

Qual é o objetivo geral dessa parceria? Quais são os objetivos específicos?

Qual é o papel de cada instituição na parceria?

As missões, visões e valores das instituições envolvidas na parceria estão alinhadas? Quais os pontos convergentes? E os divergentes?

Que recursos serão necessários para atingir esses objetivos? As instituições envolvidas têm condições necessárias para realizar a parceria?

Quais os procedimentos burocráticos necessários para firmar a parceria?

Quais são os riscos associados à parceria? Como esses riscos serão gerenciados e mitigados?

Como a parceria será avaliada? Quais são os indicadores de sucesso que serão usados para medir o progresso e o impacto da parceria?

Fase de manutenção

A fase de manutenção produz pistas que conduzem as instituições e pessoas envolvidas a reflexões sobre as realizações das parcerias. Esse estágio de maturação diz respeito principalmente às preocupações sobre as programações, as mediações e as experiências geradas com o público. Nessa etapa, também estão presentes as preocupações sobre a forma de interação (sinergia) entre as equipes das instituições parceiras.

Pistas para a sinergia do trabalho

Quais alinhamentos devem ser estabelecidos junto à equipe de trabalho?

Os alinhamentos estabelecidos estão sendo respeitados?

Haverá momentos de formação de equipe?

A comunicação entre as instituições está funcionando?

Quais os conteúdos a serem desenvolvidos pelas instituições? Como eles devem ser trabalhados?

Como será organizado o fluxo de trabalho?

Quais serão os mecanismos de *feedback* junto ao público e junto às equipes de trabalho?

Como aplicar as ferramentas de avaliação? Como coletar os dados dos indicadores estabelecidos?

Como serão organizados os momentos de alinhamento para ajustes durante o período de execução das realizações da parceria?

Fase de avaliação final

A fase de avaliação final produz pistas que conduzem as instituições e pessoas envolvidas nas reflexões sobre formas de avaliar as realizações e as relações da parceria. Esse estágio da parceria é crítico, porque versa sobre a reunião e organização dos dados coletados durante as ações junto ao público, para construir conhecimento acerca do produto da parceria, ou seja, uma sinergia do produto. Nesse ponto, a depender da quantidade de afinidades identificadas a partir dos resultados das avaliações, a parceria pode continuar, com novos ajustes e um novo ciclo das suas fases ou estágios de maturação, ou pode se findar.

Pistas para a sinergia do produto

Os objetivos da parceria foram alcançados por ambas as instituições?

As instituições envolvidas na parceria ficaram satisfeitas com os resultados alcançados?

A comunicação entre as instituições envolvidas se deu de forma eficaz e respeitosa?

Os recursos foram usados de forma adequada?

Quais foram as lições aprendidas?

Faz sentido manter a parceria?

REFLEXÕES FINAIS

O trabalho “Pistas para parcerias institucionais: a desconstrução e construção de caminhos” representa um primeiro aceno em direção à compreensão da importância social das parcerias, localizando, sobretudo, a integração de políticas, projetos e ações na área da gestão esportiva.

É notório o aumento da importância dada para as ações em rede, entre instituições que trabalham com desenvolvimento humano e transformação social pelo/para o esporte. Ao mesmo tempo em que as discussões sobre esse assunto aumentam, não observamos investimentos em estudos e ações de desenvolvimento de ferramentas e metodologias para a compreensão e construção de soluções que visem facilitar o estabelecimento de parcerias institucionais no campo da Educação Física e do Esporte. Dessa maneira, a quase totalidade dos trabalhos são das áreas da administração, da gestão, e pouquíssimos são os profissionais de Educação Física que produzem conteúdos sobre parcerias institucionais.

Ainda são negligenciados o fator humano e as relações sociais entre os representantes das empresas quando essas pessoas analisam estratégias e montam planejamento para parcerias institucionais. Nesse sentido, Vale e Lopes (2010, p. 729) discutem que há a necessidade de conhecer a natureza das relações sociais presentes em um contexto de relação institucional para analisar a lógica das estratégias e alianças, e que a capacidade de criar alianças e parcerias é condicionada às vinculações sociais dos atores envolvidos.

Nesse sentido, o presente trabalho sinaliza para a necessidade de refletir sobre as parcerias entre as instituições esportivas, propondo um olhar macro para três pontos principais: 1) a valorização da fase de

relação interpessoal, que produz pistas que nos ajudam a compreender e qualificar as mediações necessárias entre as pessoas que representam as instituições parceiras; 2) o estágio de maturação em que as parcerias se encontram, que aqui classificamos em fase de construção, fase de manutenção e fase de avaliação final; e 3) as perguntas que auxiliam o aprendizado da relação de parceria em construção por seus próprios atores, que aqui chamamos de “pistas” ou “categorias cognoscentes”.

Finalmente, reconhecemos a necessidade de realização de uma extensa revisão de literatura sobre esse tema e a construção de delineamentos experimentais que investiguem, em campo, o entendimento sobre parcerias institucionais por profissionais de Educação Física e Esportes.

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, F. L. P.; SUGAHARA, C. R.; FERREIRA, D. H. L. Sustentabilidade financeira em negócios sociais. *Revista Grifos*, v. 29, n. 49, p. 109-125, 2020.
- GUEDES, S. L.; DAVIES, J. A.; RODRIGUES, M. A.; Santos, R. M. Projetos sociais esportivos: notas de pesquisa. *XII Encontro Regional de História Anpuh*, 1-10, 2006.
- INOJOSA, R. M. Redes de compromisso social. *Revista de Administração Pública*, v. 33, n. 5, 115-a, 1999.
- KOPTCKE, L. A parceria educativa: o exemplo francês. In: KOPTCKE, L. S.; VALENTE, M. E. A. (org.) *Caderno do Museu da Vida – O formal e o não-formal na dimensão educativa do museu 2001/2002*, Rio de Janeiro: Museu da Vida/Fiocruz, 2002. p. 70-79.
- LINS, E. C.; COMUNALLE JÚNIOR, A.; OLIVEIRA, J. R. de; CESÁRIO, S. S. As parcerias institucionais como estratégia de desenvolvimento de benefícios espontâneos. *Sínteses: Revista Eletrônica do SimTec*, n. 2, p. 51-51, 2008.
- PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. Pistas do método de cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. *Editora Sulina*. 2009.
- SESC. Departamento Nacional. Plano estratégico do Sesc: 2022-2026 / Sesc, Departamento Nacional. *Sesc, Departamento Nacional*, 2021.
- VALE, G. M. V.; LOPES, H. E. G. Cooperação e alianças: perspectivas teóricas e suas articulações no contexto do pensamento estratégico. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 14, n. 4, p. 722-737, 2010.



ENTREVISTA

ENTREVISTA COM RAFAEL GROHMANN¹

CPF: A criatividade como capital humano e gerador de propriedade intelectual pode ser desafiada pela dissociação que a inteligência artificial (IA) produz entre a criatividade e a ação humana? Quais os possíveis efeitos disso para o que entendemos como “trabalho”?

Rafael Grohmann: Vou tentar responder de uma maneira que dê conta das questões de como a IA afeta tanto a criatividade quanto o trabalho. Para mim, trabalho é sempre uma atividade humana, portanto, máquinas não trabalham. Máquinas podem ter efeitos sobre o real, mas são programadas por seres humanos. A IA se apropria do trabalho humano. Isso está tanto na obra do brasileiro Álvaro Vieira Pinto, *O Conceito de Tecnologia*, escrita nos anos 1970, quanto em livros mais recentes, como *The Eye of the Master*, de Matteo Pasquinelli, que aborda como a IA se abastece da expropriação do conhecimento coletivo humano. Então, a criatividade pode ser vista como um atributo humano.

Uma máquina não faz algo que seja exatamente criativo porque ela está sempre se baseando em algo que foi feito antes; ela não cria algo muito fora do comum. Ela segue padrões, inclusive estéticos, como ocorre, por exemplo, com o Midjourney. Conseguimos reconhecer a estética de algo que foi feito por essa IA. Claro que outras ferramentas podem não parecer ter um padrão, mas a IA confunde os aspectos da substituição da classe trabalhadora por ela. Isso é algo que a literatura sobre IA e trabalho tem tratado mais na ordem da substituição ou do *deployment* e menos em torno de quem são as pessoas que trabalham para alimentar e treinar o sistema de inteligência artificial.

Um segundo ponto é: será que estamos sendo mesmo substituídos ou tem acontecido um processo que chamamos de **heteromação**? O que é “heteromação”? Em vez de uma automação, estamos vivendo um contínuo processo de seres humanos envolvidos com a IA, com uma precarização ainda maior da classe trabalhadora. Mas não é que o humano vai ser substituído. A ideia de substituição é interessante porque achávamos que a IA poderia automatizar trabalhos que não gostaríamos de fazer para liberar a ação humana para aquilo que seria mais criativo. No entanto, estamos vendo exatamente o contrário. Em vez de ser substituído por máquinas, o ser humano está tendo de treiná-las. Então, o que a disseminação da IA

¹ Professor de Estudos de Mídia na Universidade de Toronto, no Canadá. E-mail: rafael.grohmann@utoronto.ca

faz é mais confundir as pessoas sobre o conceito de criatividade do que exatamente retirar ou dissociar essa criatividade da ação humana.

A criatividade continua sendo a ação humana. Para mim, essa diferenciação de trabalhadores criativos é uma segmentação do capital. Claro que existe a divisão do trabalho, mas essa divisão do que seria criativo e do que não seria criativo é algo que é uma ideologia em si mesma.

CPF: Como a IA poderá afetar o setor da “indústria criativa”, considerado muitas vezes como um caminho para as crises do trabalho e da economia pós-industrial contemporânea em decorrência de seu suposto crescimento econômico irrestrito? A criatividade como mercadoria facilitaria essa transição?

Rafael Grohmann: A própria ideia de indústria criativa é uma ideologia. Antes, isso se chamava “indústria cultural”. A partir de determinado movimento, junto com o próprio neoliberalismo no Reino Unido, passamos a usar o termo “indústrias criativas” por parecer mais otimista, com mais oportunidade de mercado, do que a ideia que nos é passada com a expressão “indústria cultural”, que estava marcada pelo chamado “pessimismo da Escola de Frankfurt”. E esse foi um marco não só acadêmico, mas também político e de políticas públicas. Muitos países, inclusive o Brasil, principalmente a região do Rio Grande do Sul, passaram a usar esse termo para designar uma série de setores da cultura, da comunicação, do *design* e da tecnologia. Então, não é exatamente pensar a criatividade como mercadoria, porque, se a criatividade é parte do ser humano, todos os trabalhadores são criativos, e a criatividade está no processo de trabalho em todos os setores.

Por que só alguns setores, como o da cultura, o da tecnologia e o das artes, são chamados de criativos e outros não? Isso nos foi vendido como a superação do trabalho, como pós-trabalho, como a era da informação, que são ideologias do final dos anos 1990 e do início dos anos 2000. Agora, estamos vendo que eram realmente ideologias, porque são trabalhadores de determinados setores, da cultura, da educação, por exemplo, que são afetados por diferentes processos de digitalização. Muitas vezes, esses trabalhadores nem se consideravam trabalhadores. Nas nossas pesquisas sobre jornalistas, no início dos anos 2010, esses profissionais diziam que não se consideravam trabalhadores; consideravam-se como parte de uma missão ou como intelectuais. Assim, a ideia de indústria criativa, historicamente, também ajudou a invisibilizar o trabalho por trás da indústria.

A digitalização afeta os setores da cultura, da arte, da tecnologia há pelo menos 30 anos. Se formos pensar em trabalhadores do audiovisual, quantos não foram afetados pelo VHS, pelo DVD e por outras tecnologias?

Com a IA, a pergunta a ser feita antes é: o que estamos chamando de IA? E como esse nome também ajuda a tornar mais nebulosos tanto os problemas quanto as soluções em relação à IA? Lidar com processos ligados a algoritmos e dados – trabalhadores da cultura têm enfrentado isso há pelo menos uma década. Também nos deparamos com o processo de plataformação do trabalho, que envolve, em algum sentido, o gerenciamento algorítmico e a dataficação. Dessa maneira, podemos pensar nos impactos da IA partindo da definição sobre qual conceito de IA estamos abordando. Decidido isso, precisamos ir além da discussão sobre a substituição de humanos por IA e pensar em como essa convivência pode ocorrer.

Por exemplo, não é de hoje que vários trabalhadores da cultura, da educação e da arte utilizam ferramentas que automatizam parte de suas tarefas, como criar *slides* e apresentações, usando plataformas como o Canva, que não é exatamente uma IA, mas cria a partir de conteúdo predefinido. Isso significa uma relação de dependência infraestrutural; também há uma dependência da gramática, das chamadas *affordances*; e há, ainda, uma dependência econômica em algum sentido. Portanto, para além de pensar a substituição, precisamos pensar as formas de dependência e o redesenho das atividades de trabalho com base nos processos de IA constituídos como, como uma consequência da já agravada flexibilização e precarização nos trabalhos de cultura, artes e tecnologia.

CPF: Quais os possíveis impactos da IA no consumo cultural?

Rafael Grohmann: A IA já afeta nosso consumo cultural. Os algoritmos do YouTube e de plataformas de *streaming* moldam nosso gosto. Plataformas como Instagram e Spotify detectam nossas preferências a partir das *playlists* e do que consumimos. Esse rastreamento constante dos nossos dados nos prende ainda mais aos nossos gostos anteriores. O que temos percebido até agora é que temos ficado cada vez mais presos ao que já gostávamos, e é difícil sermos surpreendidos com as sugestões de músicas e filmes que recebemos; acabamos ficando restritos a um mundo que nós mesmos ajudamos a construir. É um mundo ensimesmado, inclusive em termos de consumo de notícias, de arte.

Mas isso não significa que voltaremos a uma era em que nos preocupávamos somente com as maneiras pelas quais a mídia moldava os gostos das pessoas e não com o que as pessoas faziam com os meios de comunicação. Isso é muito mais necessário no mundo de hoje. Nos anos 1960 e 1970, os estudos culturais fizeram esse importante trabalho de mostrar como as pessoas não eram tão alienadas como se pensava e que elas consumiam criticamente os meios de comunicação, tudo isso considerando recortes de classe, raça, gênero, sexualidade. No entanto, nos dias atuais,

a maior parte da literatura ainda está focada em como os algoritmos, as plataformas, moldam o consumo, e não em como os cidadãos têm consumido e se reapropriado desse cenário, afinal, essas pessoas continuam sendo sujeitos sociais. Uma das exceções a essa abordagem é o livro *Living with Algorithms*, de Ignacio Siles, publicado pela MIT Press.

CPF: Poderíamos equiparar a criatividade humana à criatividade da IA em produções artísticas? Em que medida a subjetividade humana poderá ser igualada a uma tecnicidade que pretende emular sentimentos e impulsos humanos? Seria possível humanizar a IA?

Rafael Grohmann: Como eu disse, para mim, a criatividade é sempre humana. Não existe criatividade por parte da IA, isso seria um simulacro de criatividade. A IA nunca é criativa, porque não é humana. A IA se abastece do chamado intelecto geral que Marx colocou em sua obra; a IA expropria tal intelecto. Por isso a IA não é artificial, que depende de dados, de trabalho humano e de recursos planetários, como afirma Kate Crawford, no livro *Atlas da inteligência artificial*. A IA nunca chega a se humanizar. Sobre a reflexão entre IA e arte, indico um curta-metragem muito bom chamado *Recoding Art*, dos artistas visuais Bruno Moreschi e Gabriel Pereira.

CPF: Recentemente, testemunhamos mobilizações de setores artísticos contra o uso de IA, como a greve de roteiristas, a campanha pela dublagem viva e pedidos de proteção do setor musical contra o uso predatório da IA. É possível impedir o avanço dessa tecnologia ou regular seus usos? Já existem casos internacionais de regulação da IA?

Rafael Grohmann: Há discussões sobre a regulação da IA em vários países. Canadá e Brasil, por exemplo, estão lançando estratégias nacionais para lidar com essa tecnologia. Em vários desses casos, a IA faz parte de uma estratégia mais ampla de soberania digital ou tecnológica. Porém, essa governança na IA não vai vir somente dos Estados ou da chamada sociedade civil; é possível ter uma governança artificial vinda da classe trabalhadora, que pode e deve lutar por uma IA mais justa no que se refere ao lugar do humano e dos diferentes ambientes de trabalho. Um dos exemplos disso é o protesto dos roteiristas de Hollywood.

Hollywood tem uma longa história de lutas relacionadas às tecnologias no ambiente de trabalho, desde o VHS, discutindo direitos intelectuais e autorais e regulando o uso dessas tecnologias. Os roteiristas de Hollywood conseguiram um acordo inédito, que limita o uso da chamada IA generativa no ambiente de trabalho. Estúdios e plataformas de *streaming* não podem simplesmente usar, no ChatGTP, roteiros antigos premiados para criar novos roteiros. Isso é proibido.

Os atores em Hollywood estão lutando para ter seus direitos reconhecidos, levantando uma questão importante. O acordo que eles estão tentando firmar envolve serem pagos pela dublagem automatizada feita por IA em mais de 12 línguas. Isso pode ser muito justo para esses trabalhadores. Aliás, a greve de Hollywood, que foi a mais significativa e a maior em mais de 35 anos, teve um impacto que resultou em um acordo inédito, graças à visibilidade e ao poder de barganha dos trabalhadores hollywoodianos. No entanto, essa regulação em relação ao uso da voz e da IA pode impactar negativamente os dubladores em países como o Brasil. Isso nos leva a refletir sobre os custos globais da IA e seu impacto em países do chamado mundo majoritário, resultando em uma crescente dependência econômica.



RESENHA

INTERSECCIONALIDADES: UMA NOVA FORMA DE DISCUTIR O ENVELHECIMENTO NO BRASIL

Lilian Liang¹

Resenha do livro: AZEVEDO, Celina Dias (org.). *Velhices: perspectivas e cenário atual na pesquisa Idosos no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

O Censo Demográfico 2022 não deixa dúvida: o Brasil envelhece a passos largos e em ritmo acelerado. De acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população brasileira com 60 anos ou mais ultrapassa as 32 milhões de pessoas, totalizando 15,8% dos habitantes do País. Trata-se de um aumento de 56% em relação ao Censo de 2010, quando esse número era de 20,5 milhões.

O envelhecimento não é um fenômeno novo no Brasil. Em 2006, uma parceria entre o Sesc São Paulo e a Fundação Perseu Abramo viabilizou o desenvolvimento de uma pesquisa intitulada “Idosos no Brasil: vivências, desafios e expectativas na terceira idade”, cujo objetivo era traçar um panorama dos idosos naquele período e, com base nos dados coletados, contribuir para a elaboração de políticas públicas voltadas para essa camada da população. Tal pesquisa originou uma coletânea homônima de artigos, organizada por Anita Liberalesso Neri – então professora titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – e publicada em 2007 pelas Edições Sesc.

Diante das mudanças ocorridas na sociedade e nessa área de estudo em mais de uma década, o Sesc São Paulo e a Fundação Perseu Abramo entenderam como necessária e pertinente a realização de uma nova pesquisa. O intuito era muito mais do que a simples atualização dos números. A segunda edição do estudo procurou entender quem é esse novo idoso e quais são suas necessidades. A pesquisa foi conduzida entre 2019 e 2020, tendo sido finalizada pouco antes do início da pandemia de Covid-19 no Brasil.

Os dados coletados nessa segunda edição do estudo são a matéria-prima que diversos estudiosos do campo da Gerontologia utilizaram para produzir a coletânea *Velhices: perspectivas e cenário atual na pesquisa Idosos no Brasil*. A obra aborda o envelhecimento sob diferentes prismas, em múltiplos contextos, fazendo uma costura entre os temas e deixando

¹ Jornalista. Mestre em Jornalismo pela Universidade da Califórnia (Berkeley) e especialista em Gerontologia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: lilian.liang34@gmail.com

claro que é impossível pensar em uma única velhice, geral e homogênea, num país com as características do Brasil, tanto socioeconômicas quanto culturais. Além das análises teóricas, os especialistas convidados examinaram as informações obtidas com a segunda edição da pesquisa, traçando um comparativo com os dados levantados em 2006 e procurando identificar as tendências para o futuro naquela determinada área.

Dividido em 17 capítulos, o livro contempla uma ampla gama de tópicos relevantes para compreender o processo de envelhecimento populacional no País, alguns dos quais nem tinham uma nomenclatura formal há uma década, como o etarismo. A interseccionalidade é um dos principais méritos dessa coletânea. Ao buscar “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 171-188) a estudiosa estadunidense Kimberlé Crenshaw determina que a interseccionalidade “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 171-188). Além disso, a interseccionalidade analisa de que maneira ações e políticas específicas criam opressões nesses contextos, gerando aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

Os dois primeiros capítulos – “O envelhecer nos diferentes Brasis em perspectiva” e “Preâmbulos e considerações” – trazem uma apresentação geral e breves comentários da organizadora Celina Dias Azevedo acerca da obra, dando ao leitor uma prévia do conteúdo que encontrará nas páginas seguintes.

No capítulo “A dor da gente não sai no jornal: a retórica neoliberal em notícias sobre vacinação de idosos contra Covid-19”, os autores Valmir Moratelli e Tatiana Siciliano analisam matérias veiculadas no jornal *O Globo* entre janeiro de 2021 e janeiro de 2022, durante a pandemia, com o propósito de entender de que maneira a mídia retrata os idosos. Os achados são alarmantes e desanimadores: os idosos são apresentados como uma categoria homogênea, vulnerável e frágil – a última característica sustentada pela “retórica da perda, pela proximidade da morte e, por fim, pela inutilidade no sistema neoliberal” (p. 42). Para os autores, apesar da importante função da mídia no estímulo à vacinação e no combate às *fake news*, ela peca por não retratar a velhice em toda a sua diversidade e de uma forma que valorize o idoso como parte integrante e produtiva da sociedade.

O papel da família no envelhecimento é o tópico analisado por Solange Maria Teixeira no quinto capítulo, “Envelhecimento e família”. A autora não apenas coloca em xeque a ideia de que o melhor lugar para o idoso seja junto de sua família, que se tornaria responsável por seus cuidados, mas

questiona também o próprio conceito de família. Segundo ela, trata-se de uma construção social e histórica, ao mesmo tempo ambígua e contraditória: se, por um lado, os núcleos familiares podem ser fonte de cuidado, acolhimento e amor, por outro, eles também podem ser palco para “exploração do trabalho, do exercício da autoridade e da violência” (p. 53). As próprias transformações por que passa o conceito contemporâneo de família, diz a autora, exigem uma reflexão profunda acerca do melhor lugar e da melhor forma de se viver o envelhecimento.

Na sequência, Regiane C. Galante discorre sobre as relações entre lazer e longevidade no artigo “Lazer e envelhecimento satisfatório”. Apoiada em outros teóricos, a autora refuta a ideia de que a aposentadoria bem aproveitada é aquela em que o idoso está necessariamente engajado em alguma atividade para preencher o tempo livre, já que tal conceito reforçaria a lógica de produtividade imposta pelo capitalismo. Ao mesmo tempo, Galante destaca a necessidade de serem criadas oportunidades de lazer que não dependam de poder aquisitivo ou boas condições de saúde para serem usufruídas, já que muitas pessoas idosas se veem excluídas dessas atividades por falta de condições financeiras ou saúde comprometida. Para ela, é fundamental construir o lazer de forma ampliada, com menos foco no “fazer” e mais ênfase no “experienciar” – uma maneira de viver o envelhecimento não como uma fase marcada somente por perdas, mas um período de oportunidades para satisfação pessoal, com sentido e significado, no tempo livre.

No artigo “Se alguém perguntar por mim, diz que fui por aí: ensaio sobre uma educação que (des)inquieta”, Cinthia Lucia de Oliveira Siqueira e Lisa Valéria Torres exploram o papel da educação no envelhecimento de qualidade. Embora ressaltem a importância da aprendizagem ao longo da vida como um movimento que permite uma construção continuada do indivíduo que envelhece, as autoras também alertam para o perigo da instrumentalização desse processo para uma conformidade à lógica capitalista, voltada exclusivamente para a produção: o aprendizado “a favor da empregabilidade, da flexibilidade e da competitividade econômica, como uma estratégia de preparação de velhos e velhas para se harmonizarem com uma sociedade adoecida” (p. 84). A dupla tece reflexões sobre tradição oral e saberes não necessariamente letrados e convidam a uma disrupção na forma como se enxerga a educação na velhice: mais do que o ensino formal e utilitário, um aprender e ensinar nas relações.

Tatiane Bahia do Vale Silva, Everaldo Pinheiro da Mota Júnior e João Paulo Menezes Lima tratam do tema da saúde no âmbito do envelhecimento. No artigo intitulado “O envelhecer na multiplicidade dos ‘Brasis’: aspectos relacionados à saúde”, os autores destacam as enormes diferenças entre as regiões do País e como elas impactam o acesso à saúde quando se

consideram fatores como gênero e raça/cor. Segundo eles, é essencial que grupos como populações tradicionais, do campo, da floresta e das águas sejam contemplados em suas peculiaridades quando se trata de saúde e envelhecimento. O trio enfatiza ainda a importância de uma atuação integral, por parte dos profissionais de saúde, em que seja considerado não apenas o binômio saúde-doença no atendimento aos pacientes, mas também levadas em conta as condições em que vive a pessoa idosa que busca atendimento.

No artigo “Renda, consumo e aposentadoria”, Marcio Pochmann, apoiado em dados que revelam a crescente presença da população idosa no Brasil, traça uma cronologia da atuação do Estado para atender às necessidades desse grupo. Segundo o autor, essa presença, cada vez mais difícil de ser ignorada, exige intervenções públicas em novas bases, de maneira urgente, pois as soluções privadas já provaram não serem capazes de oferecer cuidados e serviços para boa parte dessa população. Ele também aponta para a importância de compreender que a vida em sociedade acontece num processo contínuo de transições etárias, o que permitiria enxergar os idosos sob uma nova luz, que os retira da condição de fardo e problema fiscal permanente.

Geni Núñez, em seu artigo “As monoculturas do tempo: uma conversa sobre etarismo”, propõe-se a discutir “os efeitos do tempo colonial no exercício da sexualidade e afetividade através da chave de leitura do etarismo” (p. 139). A autora faz uma crítica à monocultura, que acaba por tolher a diversidade possível. De acordo com ela, o binarismo colonial, fortemente apoiado no cristianismo, é o que sustenta o modelo de monocultura em que se firmam as relações. Núñez usa como exemplo a monocultura do afeto, expressa na monogamia: é preciso abrir mão de todas as outras possibilidades para provar o afeto por alguém. Esse mesmo raciocínio – de negação de um para a afirmação de outro – pode ser usado para explicar o etarismo: é através da negação do velho que se reafirma o jovem. Essa lógica se aplica inclusive à sexualidade na terceira idade, considerada por muitos inexistente, já que idosos são comumente associados à impotência sexual. Essa percepção, no entanto, não leva em conta tantas outras possibilidades de amor que não passam pelo sexo. As imposições perversas da monocultura atingem também os mais jovens, que não enxergam suas próprias limitações nessa discussão que não permite área cinza.

O livro prossegue com um tema especialmente delicado: “Envelhecer e morrer hoje no Brasil”. Gustavo Assano provoca desconforto ao relativizar o que parecia absoluto: a morte como o grande equalizador. Ele argumenta que, embora a morte seja universal, o envelhecimento e a morte não são iguais para todos. De acordo com o autor, os mecanismos capitalistas, nos

quais o trabalho é a única razão da vida, transformam idosos em sujeitos descartáveis diante da improdutividade associada a esse período da vida – lógica essa que os despe de qualquer dignidade e faz com que a velhice se torne sinônimo de doença. Assano traça então um paralelo entre o que significa viver sob um prazo no sistema capitalista (velhice) e na vida (finitude): “[...] assim como há muito o que aprender com os esbulhados e tidos como descartáveis pelo sistema social que nos governa, há lições a serem aprendidas com os idosos, que convivem e aprendem a formular há eras sobre o que significa viver sob um prazo” (p. 162).

Em “Direitos e políticas públicas: considerações sobre a realidade vivenciada por pessoas idosas no Brasil”, Sálvea de Oliveira Campelo e Paiva e Vanessa Paloma de Lima Silva se debruçam sobre a necessidade de desafiar a lógica neoliberal, responsável pela elaboração de políticas sociais “em sua versão privatizada, focalizada e descentralizada” (p. 178). As autoras ressaltam que, embora as políticas sociais sejam sempre resultado da contradição “capital vs. trabalho”, é inegável o fato de elas constituírem uma conquista civilizatória que precisa ser defendida a todo custo. São elas que garantirão uma velhice digna a trabalhadores de todo o País.

A obra também aborda a questão feminina no envelhecimento. Não há dúvida de que a velhice no Brasil é feminina: as mulheres representam 52% da população brasileira e, entre os idosos, esse número sobe para 56%. No entanto, para boa parte dessas mulheres, envelhecer assume contornos de fardo. É o que mostra Naylana Paixão, em “Feminização da velhice: desigualdades de gênero e seus impactos no processo de envelhecimento”. A autora destaca que a velhice de mulheres negras de classe baixa é “marcada por opressões, sobrecarga, adoecimento físico e psíquico” (p. 183) e que a violência é um fato presente na vida de muitas delas, ainda que de diferentes maneiras. Segundo Paixão, faz-se urgente a discussão sobre a temática, que ainda é escassa em função da naturalização das desigualdades.

“Racismo no Brasil: a condição diferenciada de envelhecer dos/as trabalhadores/as negros/as” é o título do artigo de Tereza Martins, que constrói um argumento sobre o envelhecimento da mão de obra negra no Brasil a partir de sua história na sociedade e no mercado de trabalho, discorrendo sobre os determinantes histórico-estruturais que levam a tal fenômeno. Para ela, o racismo só poderá de fato ser combatido por meio de políticas públicas estruturantes e estruturadoras “voltadas à desconstrução das desigualdades sociorraciais e à proteção social de toda a classe que para viver precisa vender a sua força de trabalho, particularmente para os/as idosos/as racialmente discriminados/as” (p. 210).

Entremeado por depoimentos de residentes de instituições de longa permanência para idosos (ILPIs), o artigo “As ILPIs, e o imaginário de velhas e velhos”, de Michelle Ferret, justapõe a percepção de que tais entidades são lugares de solidão, abandono e tristeza e a compreensão de que serão cada vez mais necessários diante do envelhecimento acelerado por que passa o País e da conseqüente demanda por cuidados. A autora resalta a importância do planejamento e da reflexão sobre novas formas de moradia, como as ILPIs.

Embora esse não seja o intuito, os dois últimos capítulos fazem um bem-vindo arremate das discussões da coletânea. Vilma Bokany e Rachel Moreno, no texto “Por que estudar o envelhecimento?”, trazem a metodologia usada na segunda edição da pesquisa, bem como seus objetivos e principais resultados, abordando “coisas boas e ruins do envelhecimento” e discorrendo sobre tópicos como solidão, idadismo, violência e direitos.

Mas é o texto “De volta para o futuro: reflexões intempestivas sobre envelhecimento e gerontologia”, de Theophilos Rifiotis, que monta o grande quebra-cabeça formado pelos artigos que compõem essa obra. O autor sustenta a noção de que é a diversidade que vai permitir a compreensão do envelhecimento de uma forma mais rica e abrangente. Ele destaca o papel fundamental do diálogo franco e aberto, da interseccionalidade e da pluralidade na construção de uma sociedade em que o idoso seja encarado como um sujeito social e não apenas como objeto de assistência:

Se há algum mundo a ser construído, ele será resultante da pluralidade dos agentes. Um mundo comum não é um consenso, mas uma controvérsia em que os elementos trazidos pelas ‘partes’ devem ser validados pelo confronto com o contexto em que eles são vivenciados, e não com posturas apriorísticas (p. 252).

Em seu clássico *A velhice*, Simone de Beauvoir já apontava para as falhas da sociedade no tratamento de seus velhos, detalhando as diversas maneiras como o envelhecimento do indivíduo está associado à classe a qual pertence. É o sistema de produção que define como se envelhece e determina todos os desdobramentos desse movimento. O livro *Velhices: perspectivas e cenário atual na pesquisa Idosos no Brasil* aprofunda algumas das discussões trazidas por Beauvoir e abre caminhos para novas formas de compreender o envelhecimento a partir de uma realidade concreta e palpável. Com sua abordagem abrangente, rigor acadêmico e relevância social, a coletânea contribui significativamente para o avanço do conhecimento e para o desenvolvimento de políticas e práticas que promovam o bem-estar e a qualidade de vida na velhice.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- IBGE. Censo 2022: número de pessoas com 65 anos ou mais de idade cresceu 57,4% em 12 anos. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos>. Acesso em: 15 mar. 2024.



POESIA

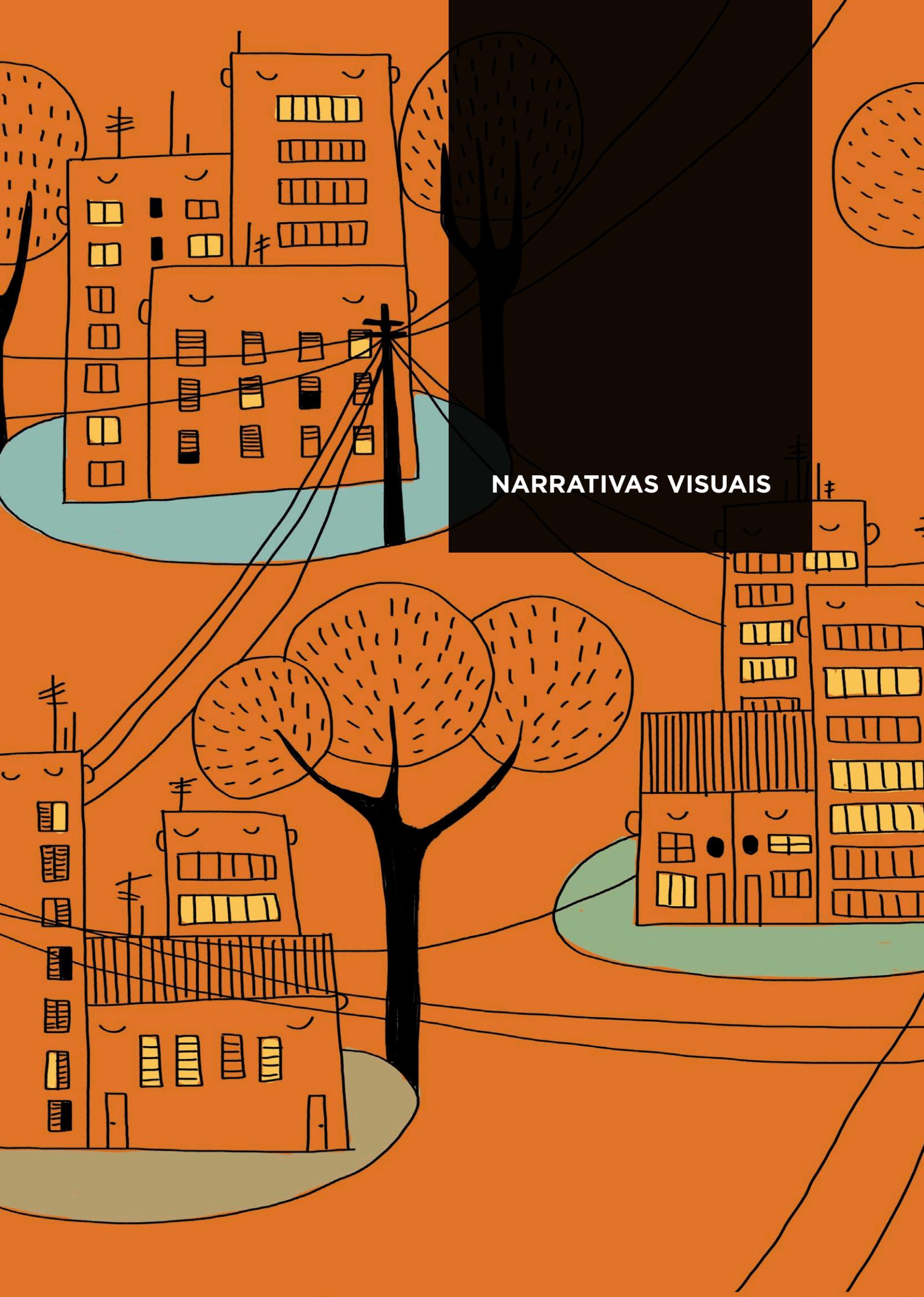
A GRANDE ONDA DE CALOR DE 2023

Ismar Tirelli Neto¹

Do seio
 alguém
do seio anuncia
 o tempo que falta
para o Uber chegar.
 Do cartório
ao restaurante,
 conto,
bato: o segundo
 casamento
a que compareço
 este ano.
No primeiro
 cantei.
Neste não canto.
 Choro,
palpito, levo
 os mesmos trajes
que suo cinema
 de verdade corante
rubi lamentando
 pelos riscos
do esmalte.
 No extremo
da mesa
 onde me sento,

reconheço
 alguém
com quem costumava
 ir para a cama
faz uns quinze anos,
 alguém
de quem não tenho
 novas
há quase uma década,
 alguém
que responde agora
 por outro nome.
A caminho o motorista
 nos perguntara
se alguém já nos havia
 um dia
lido a mão.
 Não, não havia
no seio
 ninguém
cuja mão não tivesse
 sido em algum
momento
 tomada, lida,
meteu-lhe na cara.

1 Poeta, ficcionista, tradutor e roteirista cinematográfico. Em 2019, foi semifinalista do Prêmio Jabuti com o livro *Os Postais Catastróficos* (7Letras). Seu penúltimo livro, *Alguns dias violentos*, foi semifinalista do Prêmio Oceanos em 2021. Atualmente reside em São Paulo e ministra oficinas de escrita criativa. E-mail: tirelli.neto@gmail.com



NARRATIVAS VISUAIS

NA BALSA DE CARONTE NÃO HÁ CINTO DE SEGURANÇA

Fernando Velázquez¹

Nunca o ser humano esteve tão ciente do peso e do passo da história como nos dias de hoje. A ideia de tempo enquanto constructo social e coletivo, encarnada nos paradigmas e comportamentos que alicerçam uma sociedade, vem sendo sucateada dia a dia, segundo a segundo, por tecnologias pervasivas que implodem as fundações de toda lógica, ética, estética e política estabelecidas. Submersos, enfeirados e anestesiados no fluxo de informação e desinformação sem precedentes que invadiu o cotidiano, nos debatemos para desvelar as virtudes e os vícios desse Frankenstein chamado inteligência artificial (IA) generativa.

Embora eu venha investigando a IA generativa desde 2019, ao ser convidado para ilustrar esta publicação, busquei produzir uma série de ilustrações heterodoxas que dialogassem com os textos, mas que também evidenciassem as idiosincrasias da ferramenta, os possíveis desvios à norma, e a sua evolução ao longo do seu curto tempo de existência. As imagens foram criadas com diferentes modelos e versões de IA generativa *text-to-image* (Midjourney, Runway e Stable Diffusion), tecnologia que utiliza modelos de aprendizado de máquina profundo para criar imagens a partir de descrições textuais.

Diversas questões vêm sendo elencadas, por críticos e criativos, relacionadas ao uso da IA generativa: a origem espúria dos dados por meio dos quais os algoritmos foram treinados, a redução dos *outputs* a uma mediana, os diversos vieses embutidos nos modelos, o monopólio da tecnologia por poucas corporações e a falta de regulação e de estudos de impacto no setor. Outra leitura recorrente é a de que a IA aprofunda a fissura epistêmica, amplificando as capacidades daqueles que já estão plenamente inseridos na cultura digital e discriminando ainda mais aqueles historicamente à margem.

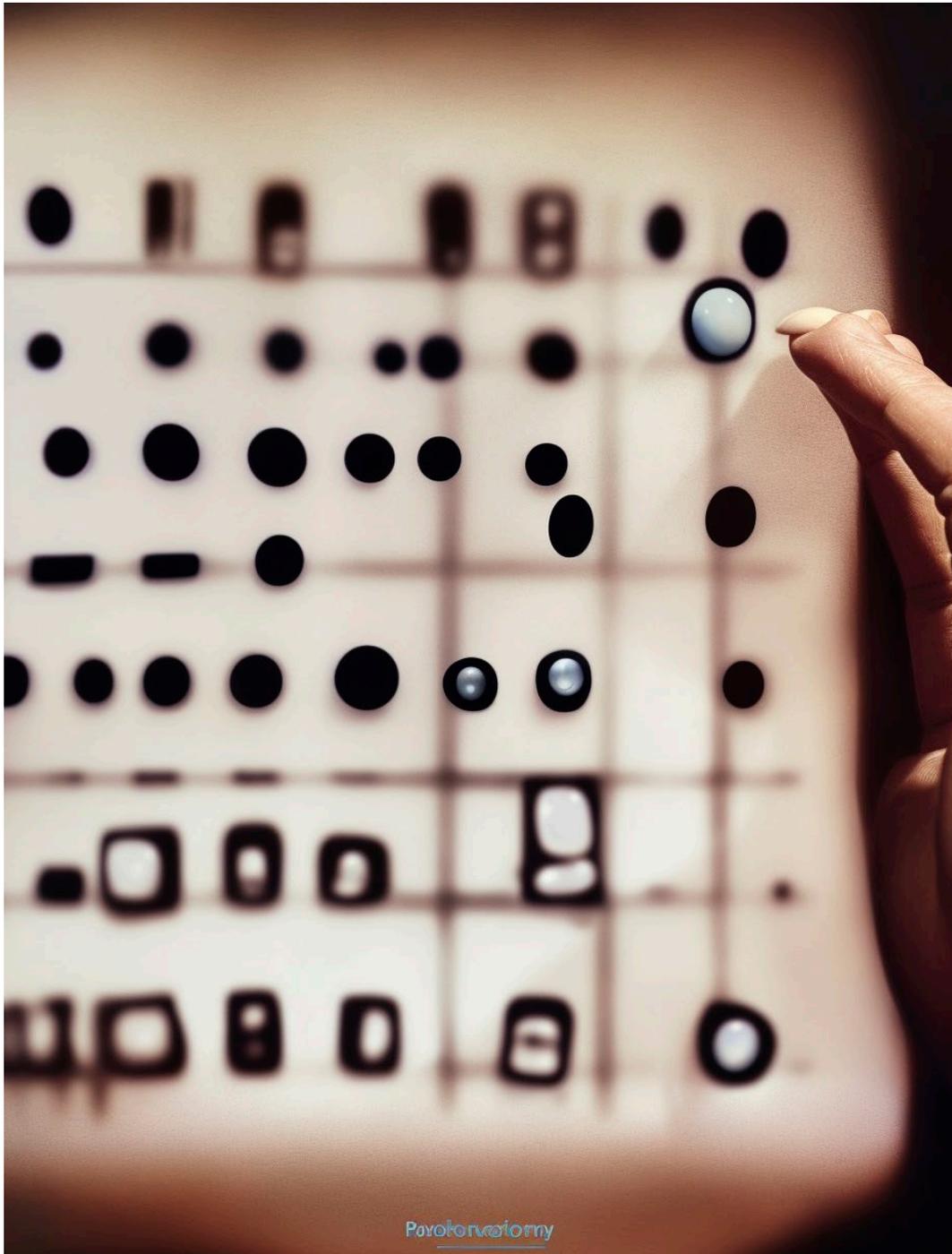
¹ Artista, curador e professor. Investiga os dispositivos técnicos enquanto agentes mediadores da percepção. É Mestre em Moda, Arte e Cultura. Pós-graduado em Vídeo e Tecnologias *On* e *Off-line* e em Gestão Cultural Contemporânea. Participou de exposições como “Mundo de redes” (Centre Pompidou) e “The Matter of Photography in the Americas” (Stanford University). Recebeu, dentre outros, o Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia (Brasil, 2009). Entre 2015 e 2018, foi o curador e diretor artístico do Red Bull Station em São Paulo. Atualmente é professor na pós-graduação Linguagens da Arte Contemporânea, da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). E-mail: ferstman@gmail.com

Nesse contexto, se olharmos para o passado, percebemos que todo novo meio gerou polêmicas, medos e otimismo. Contudo, a potencialidade disruptiva, os “mistérios da caixa preta” e a extrema concentração de poder indicam que a IA generativa introduz novas variáveis, ainda mais complexas, em comparação às que ocorreram com o surgimento da fotografia, do cinema, do rádio, da TV e da própria *internet*. Os avanços exponenciais a curtíssimos intervalos de tempo (o Midjourney se atualiza, em média, a cada dois meses) e a oferta pública imediata para cada nova microdescoberta no âmbito dessa tecnologia fazem com que seus impactos sejam sentidos instantaneamente, enquanto as consequências do seu uso social massivo em curto, médio e longo prazo são imprevisíveis. Por outro lado, a concentração dessas tecnologias num grupo pequeno de corporações que, na falta de regulação, impõem à força a sua ideologia, nos torna cobaias de um experimento social tecnocrático e neocolonialista.

Como artista e pesquisador que vem discutindo a tecnologia na arte desde os anos 2000, procuro compreender empiricamente o funcionamento dos algoritmos de IA de modo a revelar suas estruturas, vieses e contradições, no interesse particular de explorar desvios à mediana.







Playofactory





ιαετοωιιτθααη οετιοηαμ οιο
νηοιεημ λοοκιοηιο γιοιβοτδε
τσκνθεεσιβθαρλιι αενηημσι'
ικερεηιναηηιςρερι οοηηη



