

Lucas Murari
Universidade
Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ)

Nicholas Andueza
Pontifícia
Universidade
Católica do Rio de
Janeiro (PUC-Rio) e
Cinemateca MAM-
Rio

Paula Cardoso
Universidade
Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ)



Este trabalho está
licenciado sob uma
licença [Creative
Commons Attribution
4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o
direito exclusivo de
utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Máquinas, visualidades, relações - da inteligência artificial à artificialidade da inteligência: entrevista com Giselle Beiguelman

*Machines, visualities, relationships -
from artificial intelligence to the
artificiality of intelligence: interview
with Giselle Beiguelman*

*Machines, visualités, relations - de
l'intelligence artificielle à l'artificialité
de l'intelligence: entretien avec Giselle
Beiguelman*

RESUMO:

Nesta entrevista com a pesquisadora, artista e professora livre-docente Giselle Beiguelman (FAU-USP), são abordadas questões latentes disparadas pelas recentes tecnologias de Inteligência Artificial. Como pano de fundo das discussões, está o livro *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), da própria entrevistada. São tratados temas como os processos artísticos e suas possibilidades frente às novas tecnologias, o debate ético (mas também estético) em torno dos *deepfakes*, a integração entre as visualidades e a política na contemporaneidade, a noção de preservação digital frente às mudanças tecnológicas e a viabilidade de se construir relações de aprendizado mútuo com as máquinas.

PALAVRAS-CHAVE: *Cultura Visual; Inteligência Artificial; Deepfake; Letramento Digital; Machine Learning.*

ABSTRACT:

In this interview with researcher, artist, and professor Giselle Beiguelman (FAU-USP), latent issues triggered by recent Artificial Intelligence technologies are addressed. As a backdrop to the discussions is the book, *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2021), written by the interviewee herself. Some topics covered in this interview include artistic processes and their possibilities in the face of new technologies, the ethical and aesthetic debate surrounding deepfakes, the integration of visualities and politics in contemporary times, the notion of digital preservation in the face of technological changes, and the viability of building mutual learning relationships with machines.

KEYWORDS: *Visual Culture; Artificial Intelligence; Deepfake; Digital Literacy; Machine Learning.*

RÉSUMÉ:

Cet entretien avec la chercheuse, artiste et professeure Giselle Beiguelman (FAU-USP) aborde les questions latentes soulevées par les récentes technologies d'intelligence artificielle. Les discussions ont pour toile de fond le livre *Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera*, écrit par l'interviewée elle-même. Les sujets abordés dans cet entretien comprennent les processus artistiques et leurs possibilités face aux nouvelles technologies, le débat éthique et esthétique autour des *deepfakes*, l'intégration des visualités et de la politique à l'époque contemporaine, la notion de préservation numérique face aux changements technologiques et la viabilité de l'établissement de relations d'apprentissage mutuel avec les machines.

MOTS-CLÉS: *Culture visuelle; Intelligence Artificielle; Deepfake; Littérature Numérique; Machine Learning.*

Submetido em 15 de maio de 2024

Aceito em 01 de junho de 2024

Apresentação

Pesquisadora, artista multimídia e professora livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Giselle Beiguelman é uma referência nas discussões éticas, estéticas e políticas acerca da imagem digital contemporânea e da Inteligência Artificial – tema central da presente entrevista. A equipe da Revista Eco-Pós juntou esforços com Paula Cardoso, do laboratório transdisciplinar MediaLab, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), para perguntar a Beiguelman sobre certas problemáticas recorrentes, em especial, em torno da IA. Entre as preocupações principais estão os revisionismos dos *deepfakes*, as dinâmicas de controle e vigilância implícitas na datificação das visualidades, as possibilidades e os paradigmas artísticos implicados pelas novas tecnologias IA e, fundamentalmente, qual seria o modo de repensar nossas relações com as máquinas a partir da IA.

Inspirada em grande medida na noção ciborguiana de Donna Haraway, e frente à complexidade cada vez maior das máquinas em suas interações com a humanidade, Giselle Beiguelman propõe considerarmos a possibilidade de “máquinas companheiras”. Trata-se de uma desierarquização das inteligências humanas e maquinais que promova uma troca de aprendizado mútuo entre ambas: uma aproximação crítica, situacional, que leve em conta a máquina como alteridade e não como versão expandida de nós mesmos.

Nessa esteira, quando interagimos via comando de *prompt* com as recentes Inteligências Artificiais abertas ao público (ChatGPT, SORA, DALL-E, MidJourney), aprendemos, por meio das respostas que recebemos, como as máquinas pensam. Temos acesso a uma outra forma de inteligência e podemos eventualmente repensar a nossa própria. Em contrapartida, durante esse processo, quando buscamos experimentar e fugir de certos parâmetros e padrões de repetição, burlando-os, é a própria máquina que aprende e se torna capaz de pensar diferentemente. É certo que, em um contexto dominado por grandes conglomerados de tecnologia e repleto de dispositivos de vigilância com interesses mercadológicos e/ou policiais-

militares, a prática do companheirismo com as máquinas permanece uma possibilidade incerta, circunstancial, artística talvez, mas ainda assim uma possibilidade, um horizonte possível.

Em um outro espectro de relações humanidade-máquinas (embora não necessariamente o “oposto”, para evitarmos binarismos), está a produção dos *deepfakes*. Já bastante conhecidos pelo público geral, os *deepfakes* são simulações comumente revisionistas, que recriam corpos e eventos em forma de imagem, fazendo com que tais corpos façam ou digam coisas que nunca fizeram ou disseram, gerando eventos que nunca aconteceram. No sentido do revisionismo histórico, essas produções trazem um risco evidente. Principalmente porque, não raro, elas estão ligadas a agendas mercadológicas e políticas, em especial na esfera da extrema direita internacional.

Para pensar a habilidade dos *deepfakes* em capturar a nossa atenção, é preciso lembrar, junto a Beiguelman, que, se a visão é biológica, o olhar é cultural. Nesse sentido, a cultura visual ocidental ainda é muito tributária da perspectiva renascentista, não só pelo prazer na ilusão de real, mas em especial pela dificuldade de transcender os limites representacionais da imagem, de tender a ficar preso em sua interface. Nesse sentido, em nossas relações com as máquinas pela via dos *deepfakes*, o que está em jogo, em termos formais, é a captura de nossa atenção no interior de simulacros que trazem consigo uma voraz padronização da percepção por meio de modelos generativos que, em termos de conteúdo, produzem uma higienização da história, uma história paralela. Ou seja, como coloca Beiguelman, inspirada em discussões foucaultianas, a temática dos *deepfakes* traz também a da produção de “olhares dóceis”, docilizados pelos padrões: olhares que já não reconhecem uma imagem enquanto tal se ela estiver fora dos parâmetros. Para tais olhares, os *deepfakes* não são mais *fakes*, são *deeptrues* – no sentido de seguirem os padrões imagéticos que determinam o que é (o que estiver fora, simplesmente não é).

Frente a essa via da produção de olhares dóceis pelos *deepfakes*, a via do companheirismo maquínico se torna uma contraposição possível. Não são elas as duas únicas formas possíveis de interação, mas as que preferimos destacar

circunstancialmente pela clareza sintética que trazem quanto à nossa relação com as máquinas. Assim, se os olhares dóceis se relacionam com o maquínico como transparência, ignorando fundamentalmente a inteligência e os parâmetros por trás da imagem ao lê-la como *deeptrue*, por outro lado, na formação de laços companheiros com as máquinas, é precisamente a relação com o maquínico que é o centro da atenção (atenção crítica), de modo que as inteligências em jogo, humana e maquínica, ganham opacidade e peso, e o princípio norteador dessa relação passa a ser a construção conjunta, aberta, o aprendizado contínuo e comum.

É como evidência dessa segunda possibilidade relacional, a de construção conjunta com a máquina, que ao longo da entrevista inserimos imagens gentilmente cedidas por Giselle Beiguelman, provenientes de uma série em que ela está trabalhando no presente momento, intitulada *Venenosas, Nocivas e Suspeitas*¹ (2024). Neste *work in progress*, citado em alguns momentos desta entrevista, vemos imagens criadas por meio de IA a partir de textos e de imagens que a artista Beiguelman fornecia à máquina. Mais especificamente, trata-se de representações de cogumelos e alhos inspiradas em ilustrações clássicas da botânica feitas por pesquisadoras e artistas mulheres que foram invisibilizadas pela história científica e se tornaram desconhecidas: como Giovanna Grazoni (1600-1670), Maria Sybilla Meriam (1647-1717), Jeanne Baret (1740-1807), Anne Kingsbury Wollstonecraft (1791-1828), Marianne North (1830-1890), Constancia Paca (1844-1920), e outras. Entre cogumelos, alhos e cruzamentos surrealistas do fungo com o vegetal, todos feitos da interação entre Beiguelman e a máquina, somos lembrados de imediato da fragilidade de se insistir no binarismo natural-artificial. Nesta entrevista, é este o efeito estético e reflexivo que nos interessa ao dispor imagens do mundo “natural” realizadas por meio de inteligências “artificiais” – para além da beleza das representações.

Finalmente, em meio a alhos, cogumelos e modos relacionais com o maquínico, e frente a um contexto de relacionamentos em rede, uma série de questões estéticas, éticas e políticas entram em jogo. Algumas dessas temáticas são

¹ Mais imagens e explicações disponíveis em: <https://www.desvirtual.com/project/poisonous-noxious-and-suspicious/>. Acessado em 30/06/2024.

abordadas nesta entrevista, como a relação entre palavra e imagem na prática de produção visual por *prompt* na IA, as questões da memória e da preservação digital em um cotidiano de deepfakes e de vigilância por meio da datificação do visual em rede, ou a importância do letramento digital e do uso criativo das máquinas, para além de uma mera alfabetização digital para um uso consumidor, preso às funções pré-determinadas. Giselle Beiguelman frisa em dado momento da entrevista o caráter artificial de todas as inteligências, humanas e maquínicas – não no sentido de igualá-las, mas no sentido de frisar que são todas construídas e por isso não “naturais”. Nesse sentido, talvez o que fique fundamentalmente implícito pela entrevista é que nada está dado de uma vez por todas, ainda temos muitos mundos a construir, e as disputas em relação a como serão esses mundos transcorre a cada clique ou interação.

Entrevista

Figuras 1 e 2: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Além de atuar como professora e pesquisadora acadêmica, você também é artista. Como esses dois universos, o acadêmico e o da prática artística, se interlaçaram ao longo de sua trajetória e influenciam a sua produção?

Giselle Beiguelman: No meu caso, eu não consigo diferenciar uma prática da outra. Há um certo fetiche segundo o qual a criação artística é um processo espontâneo, inspirado, fruto de algum dom, mas, na verdade, a arte é uma forma de pensar o mundo. Assim, eu não isolo uma prática da outra. Muitas vezes as pesquisas começam a partir de linguagens visuais e muitas vezes elas começam a partir de textos conceituais ou teóricos, mas, independentemente do que é o gatilho para qualquer obra ou texto meu, as duas instâncias se comunicam o tempo todo. Eu entendo a arte como uma forma de pensar o mundo e a teoria como uma forma de

produzir linguagens. Então, as duas coisas não andam separadas. No meu caso, em particular, nem um pouco.

Revista Eco-Pós: Se o tema da inteligência artificial mobiliza questões diversas, parece haver uma problemática que poderíamos chamar de “cronopolítica”, que é transversal a esse conjunto de tecnologias. Cronopolítica no sentido de que os seus *outputs* tendem a produzir repetições recursivas dos passados datificados em seus conjuntos de treinamento, que com frequência absorvem as marcas coloniais, racistas, sexistas etc., da nossa história. Esse recurso ao passado, esse reconhecimento e automatização de padrões, como se sabe, é a própria base epistemológica dessas máquinas. No contexto da produção de imagens, você propõe a hipótese de que a homogeneização dos nossos modos de ver, perceber e figurar a realidade pelos procedimentos da inteligência artificial estariam gestando uma eugenia do olhar. Por outro lado, tecnologias como o que se convencionou chamar de *deepfake* abrem caminho para novas formas de falsificação, não apenas do presente, mas também do passado, se tornando ferramentas privilegiadas para novas formas de negacionismo e revisionismo histórico. Como você vê essa tensão, se há, entre a tendência à repetição dos padrões do passado, no aprendizado das IA, e a produção de passados que nunca existiram nas maquinarias da IA?

Giselle Beiguelman: Essas duas questões são abordadas em meu livro *Políticas da Imagem*.² As duas relações são possíveis. Uma trata de uma padronização tal do nosso universo visual, que nós reconheceríamos os *deepfakes* como *deeptrués*. E, ao serem *deeptrués*, conformariam um novo paradigma do olhar contemporâneo.

É muito importante que nós tenhamos sempre em mente que a visão é um atributo biológico, mas o olhar é cultural. O olhar tem uma inequívoca historicidade, como o nosso, ainda tributário em grande parte do olhar renascentista, no sentido de que nós não conseguimos ultrapassar as interfaces que não se comportem como molduras que enquadram o mundo.

E da mesma forma que esse olhar do dispositivo perspéctico tornou-se, com o colonialismo, dominante, é possível que a inteligência artificial se torne de tal forma um ponto de vista tão hegemônico, que nós não tenhamos mais a possibilidade de ter um olhar que não dialogue com os padrões que constituem seus modelos. E é nesse sentido que proponho a possibilidade de uma eugenia maquínica,

² BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*. 2ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

de uma “higienização social” do olhar, que só veria aquilo que o padrão determina como genérico e correto.

Isso pode se agravar ainda mais, porque os *deepfakes* favorecem negacionismos históricos de toda ordem. É da “natureza” dos *deepfakes* ter essa possibilidade de fazer com que as pessoas digam coisas que elas nunca disseram sobre coisas que elas nunca viram. Eu cito sempre o exemplo de um documentário feito no MIT, que eu adoro, que é *In the Event of a Moon Disaster*³ (2019) (“No caso de um desastre lunar”), que traz um *deepfake* de Nixon reportando, do Salão Oval da Casa Branca, um suposto desastre com a Apollo 11 que, no entanto, nunca ocorreu – um curta que se insere em um mundo no qual, de repente, começaram a aparecer “terraplanistas” de todos os lados.

E isso tudo que acontece no filme, não é só pós-produção, não é dublagem, não é animação. São transferências de estilos e comportamentos, a partir de grandes massas de dados. Então, sim, os *deepfakes* nos colocam nessa encruzilhada de novos negacionismos históricos, que podem ser muito perversos. Colocam-nos diante da possibilidade de um mundo em que o olhar seja parametrizado por uma cultura visual essencialmente baseada em padrões. E aquilo que fica fora do padrão perde o seu lugar. São coisas que a já vemos nesses processos de reconhecimento facial e como esses recursos tendem a aprofundar e expandir as dinâmicas do racismo⁴, por exemplo, ou a forma como interditam o acesso a determinados lugares, ou ainda como essa excessiva filtragem e padronização redundante em modelos de beleza cada vez mais etaristas e mais “brancófilos”. Todo esse movimento pode nos conduzir a uma cultura visual que não consegue reconhecer nada que fique fora da padronização do que foi determinado no machine learning. E aí nós estaremos numa era de eugenia maquínica do olhar.

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LWLadFI8Pk> >; Acesso em: 31/05/2024.

⁴ Nota dos editores: Giselle Beiguelman se refere aqui ao mal funcionamento ou funcionamento enviesado de dispositivos de reconhecimento facial em pessoas negras, algo comum de ocorrer nas situações mais diversas e que evidencia uma sistemática racista, comumente referida como racismo algorítmico – embora o racismo algorítmico não se limite à prática de reconhecimento facial somente.

Figura 3 e 4: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Ainda em cima dessa questão sobre uma suposta tensão entre repetição do passado e criação de passado, e pensando também a partir dos seus comentários: seria possível considerar que o próprio *deepfake*, uma vez gerado, passa a fazer parte do repertório do *dataset* que será consultado pra gerar próximos *deepfakes*, não é? Isto é, ele passa a fazer parte do passado consultável. Então, acabamos por ter uma situação de simulacro mesmo, que é um pouco a constituição do padrão que mencionou, certo? Um movimento geral que tende a ir “higienizando” cada vez mais até não restar “nada”, se pensarmos essa lógica *a fortiori*.

Giselle Beiguelman: Exatamente.

Revista Eco-Pós: Em um ensaio muito interessante, escrito sobre o clima de fascínio e temor desencadeado pela chegada perturbadora do ChatGPT e seus companheiros, você propõe, inspirada na Donna Haraway, a construção de um regime de parceria, ou seja, a formação de laços provisórios com essas máquinas que nos reeduem e que sejam um exercício pedagógico da atenção. Um dos grandes desafios para isso, como você mesma reconhece, é projetar máquinas como alteridades e não versões expandidas de nós mesmos. Como dar lugar, epistemológico, estético, político, a esse perspectivismo maquínico, sobretudo em um contexto em que as grandes

empresas de tecnologia têm definido praticamente sozinhas os rumos do desenvolvimento da IA? Quais estratégias você tem utilizado nos seus trabalhos recentes com o IA para tanto?

Giselle Beiguelman: Penso que essa encruzilhada é uma das mais importantes da atualidade e, de fato, a nossa munição tem sido muito pequena. Nós estamos conversando hoje, 8 de abril de 2024, enquanto o Elon Musk está afrontando o poder judiciário brasileiro e você percebe que há uma continuidade histórica, porém em uma nova geopolítica, que é uma geopolítica entre plataformas e Estados. Há um ensaio muito importante do Benjamin Bratton⁵ sobre isso, sobre a Primeira Guerra Sino-Gugolesa, quando a China e o Google se enfrentaram. Bem, nessa ocasião a China ganhou.

De todo modo, vemos novas relações geopolíticas, e isso é onde está a dificuldade de elaborar ideias de máquinas companheiras. Porque a nossa incisão é muito pequena. Por outro lado, nós também não podemos nos isentar desse processo. A nossa grande ficção sempre foi ter máquinas obedientes. Nesse sentido, a ideia de *machine learning* é muito interessante porque ela pressupõe uma outra pedagogia, que não é só da máquina. Enquanto a máquina aprende aquilo que nós queremos que ela faça, nós aprendemos a nos comunicar com ela. Pelo menos para mim tem sido um aprendizado enorme. Aprender a dialogar com a máquina, e não apenas partir do pressuposto que elas vêm com uma série de parâmetros, de censura, instâncias do politicamente correto, que evitam processos legais. Aprender como burlar esses processos é também ensinar as máquinas a fazer diferente. E, quando elas fazem diferente, chegamos a um momento que me parece muito interessante dessa outra pedagogia da atenção: que é prestar atenção a como a máquina pensa. E quando eu falo com a máquina, me interessam quando esses modelos têm surtos de sinceridade, quando você pergunta uma coisa e eles falam “mas eu só sou um modelo, eu não conheço”.

Estou trabalhando, no momento, com mulheres que foram deletadas da história da arte e da ciência. Eram botanistas, desenhistas, e que sofreram um processo de ocultamento completo. Tenho feito minhas obras em diálogo com elas,

⁵ BRATTON, Benjamin. *The Stack: On software and sovereignty*. London: The MIT Press, 2016.

tomando-as como referência para trabalhar em plataformas como o DALLE e Runway, ensinando as máquinas a entender como elas pensavam, quais as particularidades estéticas, e também aprendendo como é que essas máquinas entendem essas coisas. E há uma dificuldade enorme em lidar com figuras que foram completamente apagadas. Ou nomes que são muito particulares a alguns contextos europeus, que não o inglês, que já foi um império e tem toda uma tradição. Todo o vocabulário botânico, que veio, recordemos, de grandes centros de exploração colonialista, passa por grandes exploradores, cientistas, e também por mulheres que nunca foram nomeadas, mas que são as responsáveis por boa parte daqueles desenhos lindos de manuais de botânica que nós conhecemos. Esse corpo-a-corpo tem sido muito recorrente e me leva a situações de parceria interessante com os sistemas: “Esse nome eu não reconheço. Dê-me mais informações sobre essa pessoa”.

Outro ponto importante é que os meios da imagem e da palavra passaram a estar unificados nas plataformas de Inteligência Artificial. É também um deslocamento muito interessante: não há mais um lugar especial para desenhar, conceber imagens (animadas ou estáticas) e outro lugar para escrever. É tudo feito, elaborado e pensado no mesmo contexto.

Em meio a todas essas transformações e deslocamentos, acho importante o desafio que Donna Haraway traz, quando revalida a teoria das espécies companheiras. Ainda mais sendo ela uma autora que tem toda uma reflexão sobre o ciborgue não como uma espécie de pós-humano, mas como esse ser que já é mediado pela tecnologia o tempo todo. Por que, então, não seríamos capazes de elaborar outros usos para tecnologias que têm se tornado tão normativas?

Nós estamos entendendo, às custas das catástrofes climáticas, sobretudo, que a nossa equivocada escala hierárquica de superioridade humana foi sucateada há muito tempo. O pensamento crítico, que vem da biologia contemporânea, da antropologia contemporânea, permite que se considere não uma retórica do puro animismo, mas que se reconheça, sim, o *machine learning* como um longo processo, muito anterior ao contexto que estamos habituados a entender como “tecnológico” (industrial e pós-industrial). Com isso em mente, nós podemos aventar outros tipos

de relação com esses sistemas; o que pode nos levar, inclusive, a renomeá-los. Porque um dos maiores problemas é chamar certos sistemas de “inteligência artificial”.

Nós somos uma construção histórica, social, cultural, material. Então, a inteligência não é um dado. Não existe esse atavismo. A pedagogia contemporânea trabalha com inteligências distribuídas, com a ideia que o aluno não escreve, mas desenha, ele não desenha, mas canta, e que há inteligências múltiplas a serem exploradas. E todas são artificiais, no sentido de que são desenvolvidas a partir do aprendizado.

Então, a ideia de “máquinas companheiras” é uma tentativa de operar nessa faixa que Donna Haraway elabora, que me interessa muito. Ela é uma autora fundamental para pensar essa distribuição de inteligências, essa quebra de hierarquias. Como no livro em que trata do Chthluceno⁶, por exemplo, nos ensinando a entender o que temos para aprender com as aranhas. Contudo, penso que toda essa reengenharia mental que nós estamos passando, não deveria abrir mão da possibilidade de incluir as tecnologias chamadas “de ponta”.

Figuras 5 e 6: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.

⁶ HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Que novas articulações entre palavra e imagem estão sendo gestadas a partir da proliferação das IAs generativas de imagem, tipo DALL-E, MidJourney e, mais recentemente, a impactante SORA? Quais seriam as implicações trazidas pelo fato de que, em alguma medida, estamos todos nos tornando engenheiros de *prompt* nessa nova ecologia cognitiva da era da IA?

Giselle Beiguelman: Essa é a melhor parte de todas! Eu venho de uma geração que cresceu em São Paulo nos anos 1980, sob a guarda dos poetas concretos. Eles nos ensinaram que essa fronteira entre texto e imagem estava entrando em colapso. Vale lembrar toda aquela discussão do Julio Plaza sobre tradução intersemiótica⁷: não é você traduzir do português para o inglês, mas sim da fotografia para a vídeo digital, por exemplo. Dito de outra forma: quando você escaneou, já começou esse processo de tradução intersemiótica.

Isso caiu um pouco em uma lateralidade teórica, porque, apesar das conversões, os equipamentos se tornaram todos digitais, e essa tradução se dava mais em termos de uma tradução criativa: o que acontece se eu passar música para

⁷ PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

texto (colocar o Word para cantar), fazer sons a partir dos ruídos do corpo, das ondas eletromagnéticas da Terra, tudo isso é tradução intersemiótica.

Mas os equipamentos permitiam já uma certa elucubração de que você estava dentro de um mesmo espaço sógnico. E agora essa questão teórica se reacende, pois estamos vivendo uma verdadeira odisseia. Outro dia dei uma entrevista para a revista FOAM⁸, que é uma revista de fotografia holandesa, e uma das questões era essa: como eu escrevia a partir de prompts? Como é que a minha escrita influenciava esse processo? É uma outra escrita, e pressupões um outro aprendizado.

E não adianta também pensar que é só um conjunto de instruções, porque a propaganda do SORA é um pouco enganosa levando-nos a acreditar que basta digitar: “câmera vem por trás e a pessoa corre” e uma cena maravilhosa aparece. Não se trata apenas de uma fórmula pronta. Trata-se realmente de imaginar a partir não apenas das palavras, mas dos textos. Porque as palavras só vão fazer sentido quando elas criarem um encadeamento sógnico e simbólico.

Demoro muito para chegar no texto do *prompt*, e chego também, via o embate com os programas, a um outro entendendo do que está sendo dito; vou pensando por onde o machine learning foi construído. Você tem que ter um pouco de olhar de professora para lidar com as plataformas de IA: como é que você aprendeu para eu poder aprender a falar com você?

Figuras 7 e 8: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.

⁸ Disponível em: <https://www.foam.org/>. Acessado em 15 de maio de 2024.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Gostaríamos de voltar a um evento marcante de 2023 envolvendo mídias generativas, que foi a desclassificação do livro *Frankenstein*, de Mary Shelley, no Prêmio Jabuti. A capa foi criada pelo designer Vicente Pessoa por meio do Midjourney para uma nova edição do livro publicado pelo selo Clube de Literatura Clássica. Um fato curioso, nesse caso, foi justamente o conteúdo do livro envolvido na polêmica – *Frankenstein*, cuja narrativa aborda de forma direta temas de criação, tecnologia e artificialidade. Como essa desclassificação impactou o campo das mídias generativas no Brasil? Em que estado o país se encontra na discussão a respeito de mídias generativas?

Giselle Beiguelman: Penso que impactou o debate sobre criação com IA da pior maneira possível. Para começar, é de um ridículo atroz essa desclassificação, porque agora eles precisariam ter uma ficha onde a pessoa tenha que declarar se ela escreveu no Word, se ela usou Open Office, ou se ela fez a caneta. Trata-se de um debate bem antigo e que, pasmem, foi muito contundente quando a máquina de escrever surgiu. As editoras se recusavam a receber os manuscritos datilografados, que deixavam de ser manuscritos, porque elas não sabiam mais se aquilo tinha sido escrito pelo próprio autor ou não, dado que a “marca do autor”, naquele contexto, era também a grafia do autor. Mas, como sabemos, não é apenas aí que está a marca

do autor. O Prêmio Jabuti se comportou, de fato, como o senso comum em relação ao *Frankenstein*: essa mítica segundo a qual, se você constrói uma máquina, e ela puder pensar, ela vai dominar você. Isso é uma recorrência na ficção científica, os filmes da trilogia *Matrix* são também sobre isso. Todas repetem a distopia: “as máquinas vão dominar”, “nós vamos acabar”, “vão acabar com a humanidade”. E não é bem assim. Eu não vejo com bons olhos a desclassificação.

Além do mais, isso é algo que a arte discute pelo menos desde o início do século XX. Moholy-Nagy, que é um dos pioneiros da arte e tecnologia, tem uma obra encantadora que acho que hoje em dia deveria ser obrigatória em qualquer curso de artes visuais, chamada *Pintura pelo Telefone*⁹. Ele estava encantado com a invenção maravilhosa do telefone, que passou se popularizar, e recebeu um catálogo de uma empresa que fazia placas esmaltadas para as ruas. Ele viu que no catálogo tinha uma paleta de cores com os números específicos, então ligou para a empresa e falou: “vou desenhar um quadro e vou mandar as instruções para vocês”. E então, por meio de uma série de instruções verbais, ele produziu uma série visual que se chama *Pintura pelo Telefone*, e que é, de certa forma uma espécie de avô do Midjourney. Moholy-Nagy escreveu posteriormente algo mais ou menos assim: “eu queria ver como é que era fazer uma obra minha sem mim. O que vai acontecer?”. E ele adorou o resultado. Hoje em dia esse material é uma série que está no acervo do MoMA. Nem ele perdeu a autoria disso, nem a empresa à qual forneceu as instruções. Estamos falando de algo que, posteriormente, a arte pop vai levar ao limite. Condenar uma obra porque ela foi feita com o Midjourney é ignorar esses processos.

Trata-se de algo irreversível na cultura visual, e acho que o debate no Brasil, como tudo que se refere à arte e tecnologia, é extremamente conservador. O mercado de arte brasileiro ainda opera a partir do número de cópias, a partir da noção de original e dessa mítica do gesto autoral, da pincelada, da carimbada, da assinatura. Acho que aqui o debate é muito preso à questão do direito autoral. E a gente não pode esquecer que a lei brasileira define o autor como um humano. Então, a coisa começa a complicar logo no ponto de saída. Essa autoria compartilhada, essas

⁹ László Moholy-Nagy EM (*Telephone Picture*) 1923.

máquinas companheiras, elas já saem, no ponto de partida, como ilegais, como criminosas. Então amadurecer esse debate seria fundamental.

Revista Eco-Pós: Isso lembra muito um debate de história do cinema dos anos 60 e 70, que era uma briga do pessoal de cinema com o pessoal de vídeo. Por exemplo, o Fellini falava que cinema era arte, vídeo era eletrodoméstico. Ou o Godard, que falava que cinema era Caim, vídeo era Abel, que o vídeo ia matar o cinema. Enfim, havia várias dessas polêmicas dos anos 60 e 70, mas hoje em dia é uma coisa superada. Em um texto publicado na revista Eco-pós, Lev Manovich¹⁰ nos lembra que para um artista dos anos 80, quando surge o paint no computador, o Photoshop, isso já era IA. Hoje, costumamos pensar que IA é só ChatGPT, Midjourney, mas para um artista manual, fazer um desenho com o mouse já é uma coisa completamente diferente. Resumindo, o que se entende por “IA” varia de um contexto a outro.

Giselle Beiguelman: Com certeza, com certeza!

Figuras 9 e 10: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.

¹⁰ MANOVICH, Lev. “Imagens IA e mídias generativas: notas sobre a revolução em curso”, *Revista Eco-Pós*, v. 26, n.2, nov. 2023. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/28175/15399. Acessado em 15 de maio de 2024.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Outra polêmica recente foi a propaganda da Volkswagen criada com base em um *deepfake* da cantora Elis Regina, interpretando a música *Como Nossos Pais* em parceria com sua filha, Maria Rita. Foi um acontecimento bastante discutido no Brasil e que gerou uma série de debates sobre os limites éticos da utilização de inteligência artificial. Além disso, a propaganda levantou questões sobre a manipulação da memória e a distorção da história por meio da tecnologia digital. Chegamos a abordar um pouco disso anteriormente, mas esse caso em especial, da Elis Regina, exemplifica o impacto crescente dos *deepfakes* na sociedade contemporânea e as complexidades que surgem com seu uso indiscriminado. Quais são os desafios enfrentados na regulamentação e legislação em torno dos *deepfakes*? Como outros países estão lidando com essas questões?

Giselle Beiguelman: Penso que o maior desafio nessa questão é que ficamos tão históricos com essa coisa de direito autoral que não enfrentamos os problemas que são tão sérios quanto, sobre uma ética das imagens. Podemos falar em uma política das imagens porque, hoje em dia, operamos o nosso mundo via imagem. E aí é onde fica mais evidente que, ao falar numa ética das imagens, a gente está falando de uma nova cultura da memória. Porque a primeira questão é a instrumentalização de uma figura morta encenando um passado que não é dela. Um dia o vídeo estourou, dois dias depois a Madonna estava colocando no testamento que proibia o uso da imagem

dela em holograma e qualquer outro programa similar à inteligência artificial depois que ela morresse. Não sei se esses dois acontecimentos estão relacionados, se são coincidências, mas falam sobre o mesmo problema.

No caso da propaganda que vocês citam, voltamos àquela questão do início do negacionismo histórico. E que falta de vergonha na cara: uma empresa que patrocinou a ditadura usa uma música da contracultura, da resistência à ditadura, para comemorar os seus 70 anos.

É todo um descalabro em que a culpa não é da inteligência artificial, a culpa é nossa. A irresponsabilidade histórica que o Brasil tem, por exemplo, com o seu passado ditatorial, fica evidente em momentos como esse. Então, não é só porque é a Elis Regina. O negacionismo histórico é numa perspectiva maior. Então, sim, é necessário estabelecer limites do que pode e não pode ser simplesmente adulterado por empresas, , mas isso implica assumir que nós precisamos ter uma outra forma de legislar sobre a memória, sobre o patrimônio coletivo.

Eu sempre uso o mesmo exemplo. Se o Google resolver que o YouTube não é mais um nicho de marketing interessante e tirar o YouTube de um dia para o outro do ar, mesmo que avisando com antecedência, a história da COVID vai ser apagada. A COVID inteira foi canalizada para o YouTube, desde a Organização Mundial de Saúde até a nossa vida particular e social, a vida de todos. Nós não teríamos mais arquivos para contar a história da COVID – que, aliás, já está difícil de ser recontada, porque esses lugares, como o YouTube, não são arquivos no sentido institucional, com missão de acesso amplo e sistemas de busca para recuperação de informações cronológicas.

O fato de empresas como a Volkswagen fazerem uma operação como a do *deepfake* da Elis Regina só é possível porque elas tiveram acesso a não apenas arquivos familiares e corporativos, mas a uma infinidade de arquivos distribuídos online. Então esse caso é de fato exemplar desse impacto dos *deepfakes*, porque ele coloca os *deepfakes* na chave de uma nova cultura da memória. É óbvio que *deepfakes* atrapalham o cotidiano de celebridades, que tendem a ser um dispositivo misógeno – são muito usados para fazer esses remixes de pornô, por exemplo. Não estou falando que isso não é importante. Mas essa é a esfera legal, essa é a esfera daquilo que nós já conhecemos. O *deepfake*, propriamente dito, ele remete a uma outra retórica visual, a um outro olhar, e ele remete também a uma outra cultura da memória para a qual nós não estamos atentando.

Revista Eco-Pós: Você falou algumas vezes aqui de memória, do paradigma da memória diante do *deepfake*, diante dessa nova cultura visual que a gente está enfrentando. Em relação à preservação, em meio aos imensos fluxos de imagem, de dados, e com regimes de obsolescência programada na contemporaneidade, produz-se uma cultura altamente imediatista, voltada para o consumo rápido das visualidades. Diante desse contexto, você se pergunta sobre o problema da preservação, o que significaria preservação digital. Sabemos também que os modelos oitocientistas de preservação possuem conexões profundas com as problemáticas do saber-poder, da dominação pelo conhecimento, uma utopia de um saber total. E são observáveis também certas continuidades desse esquema nas dinâmicas corporativas dos *datasets* atuais, na gestão do Big Data, que gerem, de um lado, os instrumentos digitais imediatistas e, de outro, a permanente busca pelo controle total dos dados. Como pensar uma preservação digital que encare os fluxos contemporâneos de imagem e tecnologia, com essa enxurrada de imagens e as obsolescências programadas? Ao mesmo tempo, como pensar uma preservação digital que não repita necessariamente as dinâmicas de vigilância e monitoramento que estão incutidas nessas tecnologias? De que forma poderíamos construir, então, um novo paradigma preservacional?

Giselle Beiguelman: Acho que a primeira coisa é que a essas empresas, tem que ser demandado um código de ética. Elas não podem simplesmente decidir descontinuar um produto, uma vez que esse produto não é um sabonete, no sentido de que ele não se esgota em si mesmo. Seu produto diz respeito a um patrimônio comum, e esse comum tem que ser respeitado. Então não é só delas. O que está no YouTube não é só da Google. A história da música contemporânea foi parcialmente apagada porque o MySpace deletou seus servidores. Bandas importantes surgiram no MySpace. E não se trata só dos arquivos em formato MP3 que sumiram, é o contexto em que tudo aquilo, aquela indústria, começou, nasceu e se impôs que foi apagado.

A outra coisa a pensar é que a produção de dados hoje é de uma escala que só empresas do porte do Google ou da OpenAI têm capacidade de gerir, e que não dá para nós reivindicarmos que o Estado absorva essas funções. Porém, o Estado deveria ter a prerrogativa de filtrar aquilo que lhe interessa. Eu queria saber se o Senado, por exemplo, tem um arquivo de todos os seus vídeos, porque eles vão todos para o YouTube. TV Câmara, TV Senado, seus debates, será que eles têm um arquivo disso? Eles têm garantia que o YouTube não vai excluí-los? Pois são documentos

públicos, nossos também. Então, nesse enrosco é que os parâmetros precisam ser definidos, mas o Estado também precisa tomar a dianteira.

Então, uma leitura da memória no presente, eu e meus pares acreditamos, tem que pressupor uma memória enredada, uma memória que funciona não por segmentos separados e plenamente discerníveis, mas *em rede*. Ou seja, o arquivo oficial é também (ou deveria ser) o arquivo de tudo o que o Alexandre de Moraes publicou no seu perfil no X. A conta é dele, ele é o presidente do STF, mas a memória do que ele está escrevendo é nossa também. Então, como estabelecer esses pactos? Esses elos? Como criar não só essa consciência de uma *documentação social*, mas uma conceituação que permita uma operação a partir dessas variáveis das redes, da especificidade de uma cultura enredada?

Figuras 11 e 12: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.



Fonte: cedido pela artista

Revista Eco-Pós: Desde os anos 1930, Walter Benjamin já abordava temas como a estetização da política, exemplificada pelo nazifascismo, e a politização da arte, associada ao campo progressista. No entanto, recentemente, testemunhamos o ressurgimento dessa dinâmica da estetização da política, particularmente impulsionada pela ascensão de uma nova extrema-direita, que encontrou novos meios de explorar essa relação por meio da internet e das redes sociais. Diante desse cenário, como a cultura

Dossiê **A Imagem Viva: temporalidades e transformações na cultura visual** - <https://revistaecopos.eco.ufri.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 27, n. 1, 2024

DOI: 10.29146/eco-ps.v27i1.28301

visual contemporânea está reagindo a essa intrincada intersecção entre estética, política e tecnologia?

Giselle Beiguelman: Estamos vivendo, sim, sem dúvida, uma estetização da política, mas como a própria questão colocou, em um processo que vem pelo menos desde os anos 1930 – isso é fato. O que é o diferencial agora é que a política é uma estética. Quando você lembra aquele caso, quando Lula foi preso, e o Guilherme Boulos e o MTST invadiram o triplex, o famoso triplex do Guarujá, e colocaram umas faixas enormes: “Se é do Lula, é nosso, e se não é, então por que prendeu?”. Obviamente, eles entraram no triplex e em meia hora foram retirados, mas a faixa ficou. E a faixa foi a imagem que circulou nos canais de mídia, dos telejornais da Globo à primeira página da Folha de S. Paulo. Infiltrou-se. A mesma coisa ocorreu em junho de 2013, e fica cada vez mais constante: a operação da política pela imagem – podemos lembrar ainda daquelas intervenções do Daniel Lima, da Frente 3 de fevereiro, com as bandeiras nos estádios de futebol, “Onde estão os negros?”. Algo que se fizermos uma arqueologia, encontrará o que o 3NÓS3 fazia com os ensacamentos dos monumentos na cidade de São Paulo: uma intervenção urbana que dependia também da circulação de suas imagens nos jornais da época.

Então, a política é uma estética na atualidade. O que é talvez a maior encruzilhada é que agora as imagens deixaram de ser apenas instâncias de representação. As imagens que importam, no âmbito da cultura digital, as imagens que são feitas por drones, as imagens de reconhecimento facial, as imagens de guiar, elas não são imagens feitas no campo da representação. Elas são imagens feitas a partir de uma série de *layers* de informação e são imagens feitas por máquinas, lidas por outras máquinas, e só na sua versão traduzida é que nós as entendemos como imagem.

Há um trabalho incrível da Laura Poitras que se chama *Anarchist* (2016), e são as imagens que foram capturadas dos drones atravessando a ilha de Chipre, e um software britânico interceptando a captura dos drones. As imagens são belíssimas, mas elas são uma abstração completa, porque é um software lendo outro software. Então, esse compêndio é a grande margem da nossa época. Nesse sentido, sim, é difícil de discordar que temos uma clivagem de algo que se manifesta mais

evidentemente a partir do final dos anos 90, levando em conta, em especial, o projeto Genoma – que nos transformou nessa imagem informacional de nós mesmos. Então, o que fica evidente nesse jogo de abstrações informacionais é a nossa incapacidade de reconhecer essas viradas epistemológicas que criam esse campo confuso de relações entre estética e política e que já transformaram a política numa estética.

Revista Eco-Pós: Você falou dessas imagens que não necessariamente representam, que, digamos, operam, como o Harun Farocki colocaria, ou seja, imagens feitas para a ação maquínica e que já não são para os olhos humanos. E você traz essa questão em relação à própria constituição da imagem digital, como ela é datificada, trazendo consigo essa estrutura de metadados. Sua diferença principal com a imagem analógica, como você argumenta em *Políticas da Imagem*, seria exatamente essa datificação do que é visto, essas camadas de informação. Naturalmente, assim como as produções culturais de determinada época têm suas ligações com estruturas de poder, a nossa era digital técnica e em rede não é exceção. A imagem digital traz em si, portanto, uma estrutura de vigilância encrustada nos metadados – informações diversas da localização onde a imagem foi produzida, onde e como o usuário a produziu, quem é o usuário, coisas desse tipo. Você sintetiza essa estrutura de dominação de dados, esses números que constituem as imagens mas que foram criados para as máquinas e não para os olhos humanos, como o elemento invisível da imagem digital. É uma síntese que nos interessou muito, porque a gente está falando de visualidades, culturas visuais, e você fala desse invisível intrínseco à nossa cultura visual contemporânea. Como esse invisível se articula com os interesses corporativos, ou mesmo estatais (nessa dinâmica nacional)? Como pensar formas artísticas que questionem esses fluxos de invisibilidade voltadas para o controle? Por exemplo, nas técnicas de *datamoshing* da *Glitch Art*, quando se mexe na estrutura invisível da imagem para obter efeitos visuais expandidos. Enfim, como lidar com esse elemento?

Giselle Beiguelman: Penso que um meio de lidar com isso é mergulhar numa literacia dos dispositivos digitais. Há um certo cacoete, muito cômodo e conservador, que é dizer que é tudo igual, que só mudou o equipamento. Não, mudou tudo. Vilém Flusser falava muito sobre isso, você tem dois tipos de usuários de mídias. O primeiro, e mais comum, é o funcionário, que é o usuário que a indústria formatou, aquele que trabalha de acordo com as regras do equipamento. Se necessário for, ele se formata para o equipamento. E o segundo tipo de usuário se insere no campo que o autor atribuía à arte, e que podemos atribuir à crítica em geral, lugar em que ocorre o confronto dessas regras dos aparelhos e das normas do

sistema, seja porque nós compreendemos essas regras e procuramos quebrá-las, seja porque nós propomos usos inusitados para as mesmas prerrogativas.

É algo que temos muito a aprender com o cinema. O cinema é uma escola de usar de formas diferentes os mesmos recursos, aquela coisa meio Glauber Rocha, que cria uma linguagem a partir da impossibilidade técnica. Penso que a única maneira de operar a crítica hoje em dia é, por um lado, não ter medo de ousar e, por outro, assumir que precisamos de um letramento digital. E o exemplo que eu dou é sempre o mesmo: nossas professoras, quando nos ensinaram a língua portuguesa na escola, dificilmente acreditavam que nós iríamos nos transformar na próxima Clarice Lispector, no próximo Euclides da Cunha. Mas tinham certeza que, com esse letramento, nós saberíamos diferenciar uma página da Clarice Lispector de uma bula de remédio. Isso é uma operação cognitiva, ultra complexa. *A priori* é tudo igual: um monte de letrinhas, em geral, em uma superfície branca, correndo de um lado para o outro. Então, na hora em que conseguimos fazer a diferenciação entre um texto e outro, nós podemos dizer que nós somos letrados. E letramento digital não existe. Especialmente no Brasil, onde o letramento digital é muito confundido com a otimização do uso, que é importante também, mas não é tudo. Dar acesso à internet, ensinar a usar o Word, ensinar a fazer PowerPoint, isso tudo é importante. Mas o mais importante é aprender a ler o mundo em que vivemos, reconhecendo as tecnologias como linguagens.

Revista Eco-Pós: No geral, o que temos é um letramento digital voltado para a produção de funcionários, de corpos dóceis, não é ?

Giselle Beiguelman: Sim. E é preciso levar em conta que o novo poder disciplinador é o algoritmo. Enquanto “funcionários”, no sentido flusseriano, ainda lidamos com ele, o algoritmos, como se fosse neutro – e não é.

Revista Eco-Pós: O Jonathan Crary diz o seguinte no livro *Terra Arrasada: “a alfabetização digital é um eufemismo para comprar, jogar online, maratonar séries e se engajar em outros comportamentos monetizados e viciantes”*¹¹.

¹¹ CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p.37.

Giselle Beiguelman: Exatamente. Porque a alfabetização não é um letramento. E vemos isso com os nossos alunos. Tem uma diferença muito grande entre passar por um letramento e passar por um processo de alfabetização. A alfabetização permite que você assine seu próprio nome, que você siga um conjunto de instruções. Mas o letramento é a nossa possibilidade de construir mundos a partir da linguagem, sem necessariamente criar linguagem. O letramento digital não implica transformar todo mundo em programador. Mas é uma capacidade de você operar o mundo, de diferenciar as coisas. Todas essas palavras que nós falamos aqui, *datasets*, metadados, *Big Data*, isso tudo é represado numa minoria minimamente letrada na cultura digital. Isso são prerrogativas do nosso mundo. É necessário trabalhar para expandir e complexificar nosso letramento digital.

Figuras 13 e 14: imagens da série *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* (2024 - in progress), de Giselle Beiguelman.



Fonte: cedido pela artista

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem*. 2ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BRATTON, Benjamin. *The Stack: On software and sovereignty*. London: The MIT Press, 2016.

CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p.37.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023.

MANOVICH, Lev. “Imagens IA e mídias generativas: notas sobre a revolução em curso”, *Revista Eco-Pós*, v. 26, n.2, nov. 2023. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/28175/15399 . Acessado em 15 de maio de 2024.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.