

## **Imagens, inteligência artificial e a incontornabilidade da metacrítica**

### ***Images, artificial intelligence, and the inescapability of metacriticism***

*Felipe Muanis*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), em Portugal, do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: fmuanis@gmail.com.

**Resumo**

Este texto discute a imagem digital e evidencia como a inteligência artificial contemporânea, ao quebrar o referente real da imagem técnica, oferece uma mudança de paradigma para a representação imagética. Essa ruptura cria um receio e uma desconfiança do real no espectador de toda e qualquer imagem, seja analógica ou digital, o que cria uma pergunta implícita para esse sujeito: “será isto real?”. A proposta deste artigo é mostrar que essa dúvida tende a se tornar indissociável das imagens e do observador contemporâneo, o que favorece o desenvolvimento de uma postura mais analítica e crítica, em que o observador abandona uma postura exclusivamente diegética para assumir também uma leitura metacrítica. Autores como Bernard Stiegler, Thomas Mitchell e Hans Belting serão analisados.

**Palavras-chave** Imagem digital, referente, inteligência artificial, mundo virtual, metacrítica.

**Abstract**

This text discusses the digital image and shows how contemporary artificial intelligence offers a paradigm turn for the imagetic representation by breaking the real referent of the technical image. This rupture creates in the viewer a fear and distrust of the reality of all and every image, be it analogic or digital, which creates an implicit question for this subject: “Is this real?”. This article aims to show that this doubt tends to become inseparable from the images and the contemporary observer, which favors the development of a more analytical and critical posture, in which the observer abandons an exclusively diegetic posture to assume a metacritical reading. Authors such as Bernard Stiegler, Thomas Mitchell, and Hans Belting will be analyzed.

**Keywords**

Digital image, referent, artificial intelligence, virtual world, metacriticism.

*A tecnologia está nos dando a chance de modificar essa relação, em uma direção que a aproximaria da relação da pessoa alfabetizada com a literatura: não é possível sintetizar um livro sem ter analisado literalmente a si mesmo. (STIEGLER, 2002, p. 163, tradução nossa)<sup>2</sup>*

Em 31 de janeiro de 1981, o diretor Richard Attenborough realizou a famosa cena do funeral de Gandhi, que estabeleceu o recorde de figurantes em cena, equivalente a 300 mil pessoas, e integrou o filme *Gandhi*, ganhador de 8 Oscars. Um pouco mais de 10 anos depois, em 1993, estreava *Jurassic Park*, que criou digitalmente dinossauros realistas, que contracenavam com pessoas reais. O filme de Steven Spielberg quebrou uma barreira a partir da qual tudo poderia ser representado em imagens com grande realismo, mesmo que seu referente não existisse há 65 milhões de anos. Esses dois filmes são emblemáticos, vistos hoje, para se pensar sobre o atual momento das imagens e a quebra de seu referencial.

Imagens como as do funeral de Gandhi, vistas por um jovem espectador da atualidade, acostumado com a profusão de imagens digitais, podem levar à uma conclusão hoje mais habitual, porém equivocada, de que aquela multidão ali representada não passaria de uma inserção digital, ou seja, de que aquelas pessoas não estavam lá. O recorde de figurantes no filme *Gandhi* não foi batido e dificilmente o será, uma vez que hoje as tecnologias digitais de imagem inserem facilmente pessoas em cena, o que facilita e barateia a produção de filmes que demandam grandes multidões – ou dinossauros.

As novas possibilidades digitais de *manipulação* da imagem – no sentido de manuseio, mas que também resultam em adulteração – inauguram um momento determinante para a história das imagens, bem como para sua teoria. É um novo momento de desconfiança das imagens, mas que não se pode confundir com questões relativas ao habitual e prejudicial iconoclasmo “maniqueísta e muito preso a um ódio da cultura de massa e da mídia”, como lembra Mitchell (apud PORTUGAL; ROCHA, 2009, p. 3.), presentes em escritos de autores como Baudrillard (1970), Débord (1997) e Bourdieu (1997). O que se verifica hoje é uma nova realidade das imagens trazida, sobretudo, pelas novas possibilidades da inteligência artificial, em que a quebra do referencial do objeto físico representado em uma imagem técnica

---

2 No original: “Technology is giving us the chance to modify this relation, in a direction that would bring it closer to the relation of the literate person to literature: it is not possible to synthesize a book without having analyzed literally oneself”.

passa a não ser mais uma condição determinante para a existência da imagem como ela se apresenta. Tomando de empréstimo a ideia de Bernard Stiegler (2002), a imagem perde o lastro do objeto que deveria *estar ali*, diante da câmera no momento de sua apreensão.

Por outro lado, a sociedade contemporânea continua a viver o fascínio pelo real, frequentemente acompanhando *reality-shows*, documentários, escritas de si, e, por vezes, parece não entender que a cada dia é a ilusão de algo que *não estava lá* que se apresenta como uma nova *realidade* das imagens mediadas. Teremos chegado ao ponto de, enfim, perceber a compreensão que temos da realidade e especialmente da imagem, na prática, como invenção e mimesis, como defendia Platão? Será então, mais do que nunca, necessário desconfiar das imagens para desacreditar do mundo? Voltar-se-ia, dessa maneira, ao simplismo iconoclasta, ou se iria muito além dele, para perceber que já se vive em um novo momento das imagens, sobre a qual é necessária uma readaptação do seu observador, uma nova postura dele em relação às imagens e ao mundo?



Figura 1: Fotograma do funeral de Gandhi, do filme *Gandhi* (EUA, 1982), direção de Richard Attenborough

Nesse sentido, cabe retomar o texto *Discrete Image*, ainda de 1995, de Bernard Stiegler. Nele, o filósofo francês antevê uma nova desconfiança das imagens, que hoje se poderia associar às cada vez mais elaboradas imagens de inteligência artificial, o que geraria um outro tipo de espectador/leitor delas. Este, apesar de continuar fazendo a transposição da imagem bidimensional para um espaço em profundidade dado pela perspectiva do *quattrocento*,

consegue, também, fazer, simultaneamente, o movimento para a superfície da imagem, permitindo uma metaleitura. Consequentemente, este leitor se capacita para uma análise mais apurada, uma metacrítica que não se limita ao conteúdo da imagem, mas também à imagem em si, em sua superfície, o que envolve também suas práticas e contextos de produção<sup>3</sup>.

Portanto, o que se pretende demonstrar com este texto, a partir de reflexões de Bernard Stiegler (2002), Hans Belting (2014) e Thomas Mitchell (1994), é a maneira como a quebra do referente das imagens digitais, mas sobretudo das recentes produções oriundas da inteligência artificial, têm mudado a imagem na contemporaneidade. Mas, mais do que isso, essas novas imagens, bem como as novas possibilidades e relações de leitura que elas oferecem, transformam aos poucos o observador, de alguém que antes apenas priorizava o conteúdo, para alguém que agora também reflete sobre a constituição da própria imagem, favorecendo um discernimento cada vez mais crítico sobre elas, desenvolvendo um olhar metacrítico.

## O referente das imagens

Todas as imagens figurativas existem a partir de um referente<sup>4</sup>, ou seja, elas se baseiam em algo que existe ou existiu. Se essa constatação é um tanto óbvia ao se falar da imagem técnica analógica, em que, para se fazer uma fotografia ou um filme, algo físico tem que estar materialmente diante da câmera para que depois sua presença se imprima na imagem, por outro lado, na imagem artesanal e na imagem digital, muitas vezes isso não se percebe de forma tão clara, porque a presença do referente não se faz necessária. Contudo, uma imagem artesanal, um desenho figurativo, por exemplo, sempre se baseará em um referente, mesmo que não se trate da representação de uma natureza morta ou de um modelo vivo, em que o objeto está diante do pintor que o representa na tela ou no papel.

Desenhar de memória implica criar uma imagem mental, interna, que atua como o referente do signo icônico concretizado pela imagem artesanal. A imagem mental, por sua vez, origina-se da experiência fenomenológica do homem, a partir de seu contato com a própria

---

3 É importante lembrar que essa lógica de pensar as imagens não começa pelas sintéticas, mas, muito antes, com as vanguardas e a arte moderna, em que os artistas saem do fundo da imagem para a superfície da tela, liberados, enfim, do realismo pelos aparatos de produção da imagem técnica – a fotografia e o cinema.

4 As imagens abstratas ou não figurativas não necessariamente partem de um referente, uma vez que, muitas vezes, o próprio processo de sua confecção lida com o acaso e as condições do contexto de produção.

realidade, com os objetos e corpos físicos de seu entorno. Como lembra Stiegler, “a imagem mental é sempre o *retorno* de alguma imagem-objeto, sua *remanência* – tanto como persistência retiniana quanto como assombração alucinatória ou regresso [*revenge*] do fantasma – um efeito de sua permanência” (STIEGLER, 2002, p. 148, grifos do autor, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A imagem sintética, por sua vez, pode ser inteiramente baseada em um referente físico – como uma fotografia digital –, completamente criada a partir de referentes de uma imagem mental – como eventualmente em um videogame<sup>6</sup> –, ou pode, ainda, conjugar as duas possibilidades, integrando um referencial real a um referente imaginado, como, por exemplo, uma cena do filme *Jurassic Park* em que humanos e dinossauros estão presentes na mesma imagem.



Figura 2: Fotograma do filme *Jurassic Park* (EUA, 1993), direção de Steven Spielberg

Bernard Stiegler faz uma distinção clara entre o referente da imagem técnica e o da imagem sintética, e que redonda na presença do referente: na imagem técnica, a imagem do objeto é a comprovação do seu *estava ali*, ou seja, era uma imagem que transmitia a segurança de que sua

5 No original: “(...) the mental image is always the *return* of some image-object, its *remanence* – both as retinal persistence and as hallucinatory haunting or coming-back [*revenge*] of the phantasm – an effect of its permanence”.

6 Existem inúmeras formas de um videogame trabalhar com um referente de imagem, inclusive através da filmagem em rotoscopia. A criação de uma imagem mental é apenas uma das possibilidades, e não é excludente.

representação tinha lastro na realidade— por mais que escolhas de lentes, enquadramentos e filmes por si só já representassem uma distorção dessa mesma realidade. Por outro lado, na imagem sintética e digital, lida-se, muitas vezes, com um referencial que *não estava ali*, mas que simula a mesma presença do objeto impresso na imagem técnica. Para Stiegler, enquanto uma fotografia analógica pressupõe a presença do referente, a fotografia digital pressupõe sua manipulação e, por isso, inspira insegurança e incerteza quanto à realidade representada.

É bem verdade que as imagens analógicas sempre foram suscetíveis à manipulação. É o caso de algumas fotografias ao longo da história, sobretudo durante o regime soviético, como a foto capturada por Leo Ya Leonidov em 7 de novembro de 1919, na Praça Vermelha, por ocasião da Revolução Russa, em que se via Leon Trotsky e Lev Kamenev, depois deliberadamente apagados da imagem (Figuras 3 e 4). Outro exemplo é do filme *Um homme de têtes* (1898), de George Méliès, em que o diretor-ilusionista multiplica sua própria cabeça e brinca com ela através da múltipla exposição, que ele acabara de descobrir experimentando o cinematógrafo (Figura 5).



Figura 3: Fotografia original de Lenin e Totsky na Praça Vermelha, no segundo aniversário da Revolução Russa – Leo Ya Leonidov (7 de novembro de 1919)



Figura 4: Fotografia manipulada do segundo aniversário da Revolução Russa na Praça Vermelha, com Trotsky e Kamenev apagados – Leo Ya Leonidov (7 de novembro de 1919)



Figura 5: Fotograma do filme *Um homme de têtes* (França, 1898),  
direção de George Méliès

Contudo, a tecnologia digital facilitou e, com o tempo, popularizou ainda mais essas possibilidades, que não se limitam à inserção ou supressão de imagens, mas se estendem à criação de novas possibilidades do real a partir de um hipotético *estava ali*, que não era exatamente como se apresentava inicialmente. Isso também acontece na contemporaneidade: desde manipulações mais contundentes, como uma substituição de rosto de *deepfake*, até um filtro digital que em poucos segundos rejuvenesce, envelhece, maquia ou altera um rosto. Para Stiegler,



Manipulação é, ao contrário, a essência, ou seja, a regra da foto digital. E essa possibilidade, que é *essencial* para a imagem fotográfica digital, de *não ter sido*, inspira *medo* - pois essa imagem, ao mesmo tempo em que é infinitamente manipulável, *permanece* uma foto, preserva algo do “*que isso estava*” dentro de si, e a possibilidade de distinguir o verdadeiro do falso diminui na proporção em que as possibilidades de tratamento digital das fotos crescem (STIEGLER, 2002, p. 150, grifos do autor, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Apesar dessa desestabilização criada pela imagem digital, Hans Belting cita Raymond Bellour e lembra que, ainda assim, a imagem sintética continua ligada à representação, em que o aspecto relacional com o referente continua a existir. Se a imagem técnica, ao representar o *estava ali* do objeto diante da câmera, traz uma confiabilidade sobre sua existência, uma credibilidade no real que o referenciava, o digital agora retira essa certeza, e, no caminho inverso, fabrica uma imagem suspeita sobre seu referente.

Como lembra Mitchell (apud PORTUGAL; ROCHA, 2009, p. 3), toda a crise da imagem leva a uma crise da teoria. Stiegler (2002, p. 157) afirma que a imagem digital proporciona novos conhecimentos da imagem, tanto teóricos quanto científicos, e Belting, por sua vez, comentando o texto de Stiegler, conclui que as imagens digitais proporcionam uma modificação crítica de nossa percepção enquanto observadores:

As imagens sintetizadas digitalmente geraram em nós imagens mentais diferentes das suas predecessoras. Um dos efeitos peculiares das crises no trato com as imagens foi a modificação crítica da nossa percepção: “Através do seu desenvolvimento, a técnica que interrompe um estado de coisas inaugura outro” (BELTING, 2014, p. 56).

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que as incertezas e inseguranças com relação às imagens digitais contemporâneas conferem a elas um caráter de instabilidade que era típico, anteriormente, de metaimagens, ou seja, imagens dúbias, selvagens, como diria Mitchell (1987), que, em sua indefinição e ambiguidade, resgatariam o observador de um olhar diegético para um olhar mais analítico e inquisidor, que vai além do que aquela imagem representa, mas o que ela é em si, na qualidade de imagem. É como se as imagens

---

7 No original: “Manipulation is on the contrary the essence, that is to say, the rule of the digital photo. And this possibility, which is *essential* to the digital photographic image, of *not having been*, inspires *fear* – for this image, at the same time that it is infinitely manipulable, *remains* a photo, it preserves something of the *this was* within itself, and the possibility of distinguishing the true from the false dwindles in proportion as the possibilities for the digital treatment of photos grow”.

digitais contemporâneas, pela simples possibilidade e maior frequência de manipulação, ganhassem uma força semelhante àquela atribuída às metaimagens, por trazerem seu observador para a superfície da imagem, desempenhando, assim, um olhar mais analítico<sup>8</sup>. As imagens digitais, em diversas mídias, como o cinema, a televisão, as fotografias ou vídeos de internet, trabalhados em manipulações de filtros, apagamentos, distorções, complementos e mesmo imagens integrais – criadas, por exemplo, pela inteligência artificial –, favorecem o crescimento e o desenvolvimento de um olhar crítico sobre elas.

### Crise da imagem, crise da teoria

Se as imagens estão em crise, da mesma forma está a teoria, sobretudo aquela que trata delas. Essa crise vai muito além da crítica ideológica às imagens, que ganhou força a partir de meados do século XX, com o fim da Segunda Guerra Mundial. As discussões do simulacro ou da sociedade do espetáculo, como apontadas respectivamente por Baudrillard e Débord, já não eram – e agora muito menos são – suficientes para compreender o atual momento das imagens, por mais que se constate seu afastamento cada vez maior do real.

A popularização de novas tecnologias da imagem digital leva a um aumento significativo e diuturno da variedade de ferramentas e manipulações das imagens. O que no início do século XX estava restrito a técnicos especializados, que conseguiam apagar de forma insuspeita um opositor político de uma foto, agora está disponível e pode ser facilmente operado por quem tenha um aplicativo de imagens em um *smartphone*, que, por sua vez, está no bolso da calça e pode ser acionado a qualquer momento. São essas novas práticas e usos, cada vez mais corriqueiras e acessíveis, que inundam as mídias digitais com imagens em que aquela fiabilidade do referente proporcionado pela imagem técnica são cada vez mais colocadas sob suspeita.

A segurança de que a imagem está atrelada a um referente da realidade vai desaparecendo cada vez mais e sendo substituída por uma constante percepção de dúvida das imagens, mas não no habitual sentido maniqueísta da manipulação mal-intencionada.

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes sobre metaimagens, ver MUANIS, F. *A imagem televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão*. Curitiba: Appris, 2018.

Agora, também para o público leigo e não especialista, o princípio de toda imagem digital na contemporaneidade é não ter mais um lastro seguro no real, de ser uma construção ficcional, pondo em xeque as representações do real a partir das imagens que, durante muito tempo, encontraram em sua tecnicidade uma (ilusória) sensação de segurança. Essa insegurança é explicada por Stiegler:

Quando a imagem visual sabe que, a partir de agora, a fotografia pode representar o que nunca se materializou diante da lente, ela começa a não olhar mais para a imagem fotográfica do “*isso foi*” da mesma maneira. Questionadas diante de toda imagem, seja analógica ou analógico-digital, a imagem visual mergulha em uma nova forma de conhecimento porque sabe que dentro de seu conhecimento está inscrito um irreduzível desconhecimento da imagem (STIEGLER, 2002, p. 159, grifos do autor, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Ou seja, a partir da insegurança no referente – que pode ser observado, por exemplo, na imprecisão das imagens atuais feitas por inteligência artificial –, muda-se o paradigma da própria imagem que o senso comum passa a perceber no cotidiano: o que, com muito esforço e durante muito tempo, foi discutido por teóricos e estudiosos da imagem, concluindo que ela é apenas uma simples representação, no máximo verossímil, de um real inatingível, passa a ser um entendimento corriqueiro do senso comum.

Esse, contudo, não é somente um fenômeno da imagem em si, que é apresentada aqui apenas como mais um espaço de observação a partir do qual a noção do verdadeiro, mediada pela representação, atravessa um momento de mudança significativo ao se fazer passar como imagens de um mundo existente.

Os novos aplicativos de inteligência artificial, que se tornaram públicos no último ano e que vêm sendo cada vez mais conhecidos e utilizados, criam, de certo modo, a mesma ruptura com o real nos mais variados tipos de mediações. Há os aplicativos que escrevem textos (Chat GPT), produzem imagens estáticas (Midjourney, Canva, Dall-E) ou em movimento (Runway.ml, Gen-2), e mesmo que recriam artificialmente as vozes de

---

<sup>9</sup> No original: “When the visual image knows that, from now on, photography can represent what has never materialized before the lens, it begins not to look at the photographic image of the *this was* in the same way anymore. Called into question before every image, whether analog or analogic-digital, the visual image plunges into a new form of knowledge because it knows that within its knowledge is inscribed an irreducible nonknowledge of the image”.

peessoas existentes para que elas narrem textos que nunca foram proferidos pelo seu detentor (Modulate AI) (CHAN, 2023). Essas novas ferramentas, cada vez mais populares e com um potencial extremo de crescimento em uma velocidade espantosa (há quem diga que, atualmente, a tecnologia da inteligência artificial é capaz de dar um salto a cada três meses<sup>10</sup>), significariam a entrada da sociedade contemporânea em um tempo de desconfiança não apenas da imagem produzida por meios digitais, mas de tudo o que é mediado por eles, gerando, assim, um momento novo da relação não apenas do observador com a imagem, mas do utilizador com qualquer mídia.

Situações como essas se tornam ainda mais sensíveis em áreas em que o lastro com o real e a veracidade são fundamentais e determinantes para a estruturação do discurso. As discussões entre verdade e manipulação no jornalismo e sobre o real e a ficção no documentário são rotineiras tanto nos campos éticos quanto estéticos e teóricos. As possibilidades de inteligência artificial criam um componente incendiário nessas discussões, em que os parâmetros de percepção das imagens entrarão necessariamente em uma outra fase, como aponta Carlos Alberto Scolari:

A imagem jornalística, não só estática, mas também em movimento, tem servido, dentro de certos limites, como garantia de *veracidade*. A disseminação de imagens hiper-realistas geradas pela IA bane definitivamente essa ideia: de fotos da suposta prisão de Donald Trump a vídeos *deepfake*, estamos entrando em uma nova dimensão onde o conceito-chave é a *plausibilidade* e não a *veracidade* (SCOLARI apud PALÉS, 2023, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Todas as discussões sobre realidade e representação nos meios, transparência e opacidade da imagem, antes restritos aos acadêmicos, críticos, estudiosos da mídia e semióticos, talvez, no futuro – e isso já pode estar ocorrendo –, torne-se o pilar de uma nova relação entre usuários e mídia, uma vez que se evidencia para o utilizador comum

---

10 A velocidade das transformações e a amplitude da presença da inteligência artificial simulando o real fizeram com que este artigo necessitasse ser reaberto depois de pronto, porque outro exemplo contundente surgiu, dessa vez na música. A banda Breezer, em 2021, durante a pandemia, utilizou a inteligência artificial para criar supostas músicas do grupo Oasis, com a antiga formação dos irmãos Noel e Liam Gallagher. Em abril de 2023, o suposto álbum perdido do Oasis foi lançado no YouTube, intitulado projeto *Aísis*, assumindo que não é um disco real da banda inglesa, mas que, ainda assim, contou com a aprovação de muitos fãs, inclusive do próprio Liam Gallagher, que afirmou no Twitter que o resultado é “melhor do que muita coisa que está por aí”. (INTELIGÊNCIA..., 2022.)

11 No original: “La imatge periodística, no només estàtica sinó també les imatges en moviment, ha servit, dins d’uns certs límits, com a garantia de *veracitat*. La difusió d’imatges hiperrealistes generades per la IA bandeja definitivament aquesta idea: des de les fotos de la presumpta detenció de Donald Trump fins als vídeos *deepfake*, entrem en una nova dimensió on el concepte clau és *versemblança* més que *veracitat*”.

que nada é verdade, nem mesmo uma imagem realista. Dessa maneira, tudo pode ser ilusório e apenas uma representação, nunca a realidade, tal como a maioria ainda assume ou deseja crer. Essas tecnologias fornecem novas possibilidades por meio de usos e práticas, fazendo com que essas pessoas não apenas consumam, mas produzam seus próprios conteúdos e sentidos sobre o mundo. Por isso, passam a entender que esses conteúdos, assim como qualquer outro, podem ser forjados, são falsificações, construídos como um jogo de armar – no caso da imagem, a aquela discreta, descontínua, teorizada por Bernard Stiegler.

As pessoas começam, então, a desconfiar cada vez mais das imagens, dos sons e dos textos, mesmo daqueles que não foram manipulados. É daí que, talvez, em algum tempo, descontextualizando as imagens de uma história técnica do cinema, ninguém acredite, em breve, que o funeral de Gandhi mimetizado no filme contou com aquela quantidade de figurantes reais, que efetivamente *estavam lá*. A imprecisão a que leva a imagem digital contamina, para as novas gerações, mesmo a imagem analógica do passado, que tem seu referente material real, que também é visto com desconfiança e ganha, a reboque, suspeição.



Figura 7: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).



Figura 8: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).



Figura 9: Imagem de carnaval realizada através de inteligência artificial (Pedro Garcia de Moura)

Fonte: @carnavais\_artificiais (Instagram).

Aquela certeza proveniente da imagem técnica dá lugar à desconfiança de toda e qualquer imagem, desconfiança essa que não se limita à simples suspeita de quem está por trás das imagens ou discursos, habitual na história dos meios de comunicação, mas de que a nova realidade das imagens e das mídias não garantiria mais esse referente com fidedignidade, de uma hipotética segurança de que o que é representado, por exemplo, por uma imagem, *estava ali*. Essa característica tende a elevar o usuário das mídias para um novo patamar, a uma nova forma de se relacionar com elas, que exigirá cada vez mais uma posição metacrítica, pois ele forçosamente, com o tempo, vai se convertendo para um estado simultâneo de alternância entre um leitor despreocupado e um analista atento e especializado. Ele se torna aquele que sabe ler, no caso a imagem, tanto por seu conteúdo, inserindo-a na própria tradição de leitura herdada da perspectiva clássica, a qual migrou para a fotografia, o cinema e a televisão; como também se torna o analista que olha para a imagem e a traz para superfície. Esse modelo de leitor analisa o que na imagem pode ou não ser real, exercita seu olhar e parte de um princípio de desconfiança, que é uma variável que deveria ser levada em conta toda vez que se olha para toda e qualquer representação. A crítica nasceria, assim, justamente a partir de um poder de análise e de dúvida muito mais dinâmico. Para Bernard Stiegler,

(...) O que acontece primeiro com o analógico e, agora, com o analógico-digital, é da mesma ordem. Há uma grande crise, um questionamento generalizado, comparável ao que havia ocorrido na Grécia em relação à linguagem (da qual o sofisma e a resposta filosófica a ele são consequências epistêmicas). Desta crise nasceu uma crítica, um poder de análise extremamente dinâmico, que tanto perturbou o presente histórico ao expô-lo à noite do seu passado, que tinha sido literalmente preservado, como lhe trouxe a lucidez, um novo tipo de luz, uma *Aufklärung*, por assim dizer. Não devemos esquecer que esta época também tinha medo de escrever. Escrita, cuja ciência é a gramática (STIEGLER, 2002, p. 160, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Essa constatação da possibilidade de uma maior lucidez na decodificação da imagem e dos diversos produtos midiáticos, portanto, não deve ser confundida com

---

12 No original: "What happens first with the analog and, now, with the analogic-digital is of the same order. There is a great crisis, a generalized questioning, comparable to what had taken place in Greece with respect to language (of which sophistry and the philosophical response to it are epistemic consequences). From this crisis was born a critique, an extremely dynamic power of analysis, which both troubled the historical present by exposing it to the night of its past, which had literally been preserved, and brought to it lucidity, a new kind of light, an *Aufklärung*, so to speak. We ought not to forget that this epoch was also afraid of writing. Writing, whose science is grammar".

uma perspectiva necessariamente otimista ou teleológica de que a tecnologia resolverá os problemas da imagem, da representação e da ética, muito menos é igual a dizer que todos passarão a ser bons leitores de mídia. É apenas a observação de que os leitores estão mudando, e que, aos poucos, desenvolvem novas capacidades midiáticas. Necessitarão ser cada vez mais analistas e trarão seu olhar do fundo da imagem, de uma leitura por vezes descompromissada, para sua superfície, para uma leitura mais curiosa, refletindo sobre sua constituição, seu modo de produção. Isso interferirá não apenas em sua maneira de perceber a imagem e a mídia em questão, como na forma de produzir e viver a imagem, a mídia e o próprio mundo. Esse usuário se transformará, cada vez mais, em um metaleitor.

### **Metaimagem, metacrítica**

Metaimagens foram definidas por Mitchell (1994) como, entre outras particularidades, imagens autorreferentes, inconclusivas, que apresentam dualidades, que permitem formas diferentes de leitura. São imagens que exercem um poder de perturbação em quem a vê, resultando, por isso, na migração para um olhar mais atento, que busca leitura(s) mais refinada em decorrência da identificação de que se está diante de uma imagem mais complexa. As imagens digitais não transformam qualquer imagem em metaimagem, mas passam a oferecer, com base na popularização da desconfiança, a ampliação de uma forma mais cuidadosa de se relacionar com elas. Assim, todo espectador de um filme ou de uma fotografia digital, de posse dessas novas capacidades analíticas, desestabilizado por uma imagem que, ele já sabe, não necessariamente está conectada a um referente que *estava ali*, exerce um constante esforço no exercício de olhar. É nesse sentido que se evidencia o desenvolvimento de uma perspectiva crítica cada vez mais apurada do consumidor de imagens. Aquele que simplesmente assistia um filme ou visualizava uma imagem de forma diegética, seguindo a tradição da transformação da imagem em janela e espaço, estará cada vez mais apto a virar a chave de uma leitura mais diegética para uma mais analítica, sem que isso atrapalhe a apreensão do conteúdo. É evidente que este é um processo lento, demorado e desigual, de um espectador em transformação para um espectador-analista. Mas, ao que tudo indica, é uma transição irreversível.



É desta maneira que a própria crítica, que já era indissociável de qualquer processo receptivo, agora passa a ser ainda mais refinada e especializada, a partir do desenvolvimento das capacidades de análise com base na desconfiança da integridade das imagens e na consciência de que são descontínuas e discretas, como afirma Stiegler.

Tal transformação aponta também para uma renovação da crítica das imagens e, conseqüentemente, como dito anteriormente, da relação do leitor/espectador/observador com qualquer produto midiático como um todo. Ou seja, as imagens e as novas possibilidades trazidas pelos meios digitais, pelos *softwares*, aplicativos e inteligências artificiais, potencializam a leitura e tendem, com o tempo, a transformar qualquer um em um metacrítico das mídias, sobretudo as novas gerações, que já se formam nesse ambiente.

Nesse sentido, a própria crítica das imagens e das mídias se redimensiona, uma vez que não apenas a leitura, mas a relação entre mídia, usuário e conteúdo passa a ser diferenciada através de outras variáveis além da simples fruição. Tais materiais emulam outro tipo de relação com as imagens. Com outros leitores, outras espécies de conteúdo surgirão para atender a essas novas formas de leitura.

Mais do que isso, diante da maneira como as imagens digitais sintetizam uma realidade, um olhar mais crítico sobre elas passa a ser cada vez mais necessário. Situações antes consideradas perspectivas distópicas, tanto na ficção quanto nas análises teóricas, já são realidade. Como se relacionar com a substituição de rostos de uma pessoa no corpo de outra, feitas com cada vez mais precisão como é visto no *deepfake*?



Figura 6: *Deepfake* com os atores Miles Fisher e Tom Cruise

Fonte: <https://www.creativebloq.com/features/deepfake-examples>.

Como estabelecer se um autor específico escreveu um texto sobre um determinado tema, um fotógrafo produziu um ensaio original ou um artista conhecido fez uma pintura tematizando algo distinto do habitual, ou se tudo isso não foi resultado de operações em aplicativos de inteligência artificial? Com o aumento dessas possibilidades tecnológicas, impõe-se cada vez mais a necessidade do desenvolvimento de leituras mais atentas e críticas, em que a suspeita se torne uma dúvida constante sobre as imagens e os conteúdos midiáticos.

O problema não é reproduzir no cinema dinossauros que sabidamente não existem mais, mas emular pessoas, vozes, ações e realidades verossímeis, de modo a provocar uma percepção de realidade sobre algo que não é real, mas mimetiza um referente, de modo a se entender que ele de fato *estava ali*. Desse modo, a leitura crítica das mídias e sobretudo das imagens, para além de uma capacidade a ser alcançada, torna-se uma necessidade a ser desenvolvida, para permitir leituras mais complexas ou, no mínimo, menos imprecisas dos meios e do mundo em que se vive. Como alerta Hans Belting,

Na ficcionalização do mundo, Augé vislumbra o desencadear de uma «guerra dos sonhos». Os sonhos e os mitos estão ameaçados por uma «ficção total» que usurpa igualmente as imagens privadas e se infiltra nos mitos coletivos. Na era da tecnoficção e da ciberutopia, poderemos ainda compreender-nos como lugar das imagens e com a mesma certeza de sempre? Pertencer-nos-ão ainda as imagens com que vivemos? Ou estará a ficcionalização do mundo prestes a apoderar-se das imagens do Eu?

(...) Hoje, de uma forma mais decisiva do que antes, esmorece o imperativo de correspondência mimética entre o mundo das coisas e dos corpos e o mundo das imagens, mas convém recordar que não é aqui que reside a única lei da produção imaginal (BELTING, 2014, p. 107).

### Considerações finais

As novas possibilidades de inteligência artificial, sobretudo das imagens, geram cada vez mais uma camada virtual destas (MUANIS, 2020, p. 289), na qual se reúne a memória constituída de imagens mentais povoadas por imagens de inteligência artificial, imagens concretas de realidades falsas, projeções mapeadas, *games*, colagens e *assemblages* digitais, que põem em xeque o sentido referencial tradicional da imagem técnica. Esse campo virtual se torna uma outra camada de realidade, só que virtual, como se fosse não uma

extensão do homem, como dizia McLuhan, mas, usando o mesmo princípio, uma extensão da própria sociedade, a concretização do *Second Life* na vida cotidiana.

A análise apresentada, contudo, não pode enevoar o momento perigoso em que a sociedade se encontra diante do uso crescente, cada vez mais descontrolado e sem reflexão da inteligência artificial em suas formas mais diversas e nas mais diferentes mídias. Surgem, diariamente, cada vez mais pessoas envolvidas em sua criação que estão, não sem razão, assustados e pedindo responsabilidade, controle e regulação. Para eles, os governos dos países estão muito atrasados, discutindo hoje o que deveria ter sido discutido há cinco anos, o que demanda a urgência de uma resposta institucional ao desenvolvimento descontrolado da tecnologia de inteligência artificial.

Em declarações feitas a Alejandra Palés (2023), tanto Carlos Alberto Scolari quanto Eduard Bertran, diretor do Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, apontam que é necessária uma regulação da inteligência artificial e, sobretudo, de suas imagens, para que a sociedade não se aprofunde em uma perda do referencial nas mediações. Scolari defende que sempre se explicita o processo de produção de imagens da inteligência artificial, ou seja, para que se alerte que elas não têm um referencial que *estava ali* – o que se alinha às preocupações de Stiegler, vistas anteriormente, sobre o problema do desconhecimento das imagens.

Essa demanda, na verdade, não é nova, e, ainda que negligenciada, sempre se fez necessária nos discursos jornalísticos para evidenciar o enunciador e evitar tentativas de manipulação<sup>13</sup> da informação. Ou seja, “tem que ficar muito claro quem fez essa imagem, que pode ter valor informativo. O leitor precisa saber se há uma manipulação”<sup>14</sup>, como reforça Bertran (apud PALÉS, 2023).

Constata-se, por fim, que a atual crise das imagens e da teoria revela um paradoxo muito preocupante, porém, ao mesmo tempo, com alguma possibilidade de alento, que vem justamente do aumento da capacidade crítica do usuário das mídias e, no caso específico aqui

---

13 Ou seja, poderia absorver o exercício crítico do cine documentário, que questiona a si e suas práticas enquanto discurso e formas de manejo da realidade, o que começou a se aprofundar desde que Jean Rouch e Edgar Morin propuseram um *cinéma-vérité*, ainda em 1960. Sobre essa discussão, ver MUANIS, 2020, p. 75.

14 Tradução nossa. No original: “Há de quedar molt clar qui ha fet aquesta imatge, que pot tenir un valor informatiu. El lector ha de saber si hi ha una manipulació”.

tratado, do observador de imagens. De um lado, a sociedade caminha rapidamente para a tecnoficção, o que exige cuidados urgentes, inspira preocupação e pede por uma regulamentação mais rigorosa, já que hoje, mais do que nunca, não se pode ter certeza de nenhuma imagem, ou mesmo de nenhuma mediação, produzida com a tecnologia da inteligência artificial.

Os frequentes receios com essas novas tecnologias e seus usos aumentam progressivamente, em quantidade e intensidade, e a preocupação com um futuro dominado por mediações sintéticas considera que estas possam até mesmo destruir as relações humanas. Esse é o medo de mil personalidades científicas ligadas ao desenvolvimento tecnológico, que temem “riscos profundos para a sociedade e a humanidade” (GUERRA, 2023) e emitiram uma declaração pública com o pedido de se interromper por seis meses o desenvolvimento de novas tecnologias de inteligência artificial, para que se possa entender melhor seus desafios e dilemas e para que a sociedade possa se preparar e mesmo entender se tem capacidade de dominá-la – ou lidar com suas consequências – antes de prosseguir.

Por outro lado, é essa profusão de imagens sabidamente manipuláveis, seu risco e sua democratização, ainda que desigual e imperfeita, juntamente ao número cada vez maior das ferramentas e dos processos de produção delas, que já colabora com um aumento da capacidade analítica e crítica de seu usuário/observador. Assim, ainda que em um processo certamente lento e muito desigual, o observador começa a desenvolver capacidades outras de decodificação das imagens de que anteriormente ele muitas vezes não podia escapar, preso na falsa promessa da fidedignidade do real, do *estava ali* do referente dado pelas imagens técnicas. Dessa forma, é imperativa a necessidade do desenvolvimento não só de um pensamento, mas de uma prática constantemente crítica com relação às mídias e imagens contemporâneas.

A constituição desta prática como um hábito sempre foi necessária, mas agora é essencial para poder movimentar-se com um mínimo de lucidez entre representações, mediações e discursos na era da simulação e da quebra da ilusão da fidedignidade do referente da imagem técnica. Nada que já não fosse necessário antes, mas que agora é potencializado pelas novas possibilidades dos conteúdos, imagens, sons e textos sintéticos feitos pela inteligência artificial. Não se pode esquecer, todavia, que a promessa de uma maior compreensão da imagem ou das mídias, passa necessariamente também pelo

aumento da literacia e da alfabetização midiática do homem comum, para mitigar o desconhecimento das imagens.

Cabe, ainda, um último alerta de Hans Belting. Para o autor, não se pode confundir as *imagens virtuais* com as imagens de um *mundo virtual*. Segundo ele, as imagens virtuais, feitas sinteticamente no digital, continuam a ser imagens do nosso mundo que, tomando forma em computadores, ganham uma série de complexidades. A grande questão é o quanto, cada vez mais, constituímos em imagens um mundo virtual, que só existe na imaginação ou em uma realidade imagética complementar à nossa, outro espaço de mimesis, e que efeitos isso pode ter na maneira como o homem enxerga a si e à própria sociedade na qual vive, direcionando suas decisões políticas e de cidadania. Para Belting, quando o homem se reposiciona e se percebe de modo distinto, ele se desestabiliza na própria forma de entender a si próprio no mundo com um efeito desolador, pois, “quando deparam com imagens de índole inteiramente diversa, são invadidos pela impressão de estarem perante outra espécie e prenunciam então, com entusiasmo ou tristeza, o adeus à humanidade.” (BELTING, 2014, p. 108).

Assim, faz-se necessário que, por meio de um desenvolvimento maior das capacidades de olhar e de leituras cada vez mais críticas e analíticas de imagens e discursos desse universo, seja possível transitar de um lado a outro sem maiores ambiguidades dessas impressões de realidade – sem imaginar que dinossauros possam ser reais e que pessoas reais possam ser reduzidas a um simples código binário. Resta saber o que virá primeiro: uma regulação rigorosa dos usos dessas tecnologias, o desenvolvimento de novas capacidades de decodificação, que resultarão em um desenvolvimento da crítica midiática como uma atividade banal, porém necessária ao homem comum, ou, numa visão talvez não muito otimista, uma nova ordem social, mediada pela tecnoficção.

## Referências

BAUDRILLARD, J. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1970.

BELTING, H. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BOURDIEU, P. *Sobre televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: essays on visual representation*. Chicago: Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago, 1987.

MUANIS, F. *A imagem televisiva: autorreferência, temporalidade, imersão*. Curitiba: Appris, 2018.

MUANIS, F. *Convergências audiovisuais: linguagens e dispositivos*. Curitiba: Appris, 2020.

PORTUGAL, D.; ROCHA, R. Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-Compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.

STIEGLER, B. The discrete image. In: DERRIDA, J.; STIEGLER, B. *Echographies of Television: filmed interviews*. Cambridge: Polity Press, 2002. p. 147-163.

### Internet

CHAN, T. Another reason to worry about artificial intelligence – your voice can be stolen. *WBZ CBS News Boston*, Boston, 6 abr. 2023. Disponível em: <https://www-cbsnews-com.cdn.ampproject.org/c/s/www.cbsnews.com/amp/boston/news/artificial-intelligence-voice-duplication-theft-ai/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GUERRA, A. R. “Padrinho” da inteligência artificial deixa Google e avisa para potencial maléfico da tecnologia. *Dinheiro Vivo*, Lisboa, 1 maio 2023. Disponível em: <https://www.dinheirovivo.pt/empresas/tecnologia/padrinho-da-inteligencia-artificial-deixa-google-e-avisa-para-potencial-malefico-da-tecnologia-16277316.html>. Acesso em: 3 maio 2023.

INTELIGÊNCIA artificial cria “álbum perdido” do Oasis e vocalista da banda elogia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 2023. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/04/inteligencia-artificial-cria-album-perdido-do-oasis-e-vocalista-da-banda-elogia.shtml?utm\\_source=twitter&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=twfolha](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/04/inteligencia-artificial-cria-album-perdido-do-oasis-e-vocalista-da-banda-elogia.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha). Acesso em: 20 abr. 2023.

PALÉS, A. Quin és el futur del fotoperiodisme si la IA ja guanya premis? *Ara*, Valencia, 25 abr. 2023. Disponível em: [https://www.ara.cat/media/intel-ligencia-artificial-fotografia-imatges-enganyen-ia\\_1\\_4685086.html](https://www.ara.cat/media/intel-ligencia-artificial-fotografia-imatges-enganyen-ia_1_4685086.html). Acesso em: 26 abr. 2023.

**Filmografia**

GANDHI. Direção e produção: Richard Attenborough. Índia, Grã-Bretanha, Estados Unidos: Goldcrast Films, 1982. (191 min).

JURASSIC Park. Direção: Steven Spielberg, Produção: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. (127 min).

L'HOMME des têtes. Direção e produção: George Méliès. França: Star Film Company, 1898. (54 seg).

submetido em: 12 maio 2023 | aprovado em: 28 maio 2023