ReGeo ISSN: 2177-3246

ENTRE O SANTEIRO E O ALGORITMO: ARTE SACRA POPULAR, INDÚSTRIA CULTURAL E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

BETWEEN THE SANTEIRO AND THE ALGORITHM: POPULAR SACRED ART, CULTURE INDUSTRY, AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE

ENTRE EL SANTERO Y EL ALGORITMO: ARTE SACRO POPULAR, INDUSTRIA CULTURAL E INTELIGENCIA ARTIFICIAL

https://doi.org/10.56238/revgeov17n11-186

Data de submissão: 27/10/2026 **Data de publicação:** 27/11/2026

Guilherme Alberti de Souza
Pós-graduando em História da Arte
Instituição: Faculdade Belas Artes
E-mail: guilhermealbertidesouza@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0009-0002-1360-9475
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3831544367347659

RESUMO

Este artigo investiga o estatuto da obra de arte diante das imagens produzidas por inteligência artificial. Parte da compreensão do homem como Homo aestheticus: não apenas aquele que sabe, mas aquele que percebe, interpreta e ressignifica o mundo por meio da sensibilidade. Com uma abordagem bibliográfica e interpretativa, articula a Filosofia da Arte à análise da arte sacra popular paulista, com destaque para as obras de Dito Pituba e José Benedito da Cruz e para a iconografia de São Gonçalo Violeiro. A partir do conceito de primitivismo formulado por Eduardo Etzel, examina-se a singularidade destas manifestações. Elas nasceram no relativo isolamento das comunidades do interior e estão ligadas à experiência religiosa e comunitária do homem caipira. As contribuições de Heidegger e Novalis permitem compreender a obra para além de sua materialidade, como abertura de sentido e símbolo de um mundo vivido. Já a crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural fundamenta a discussão sobre a padronização e a submissão da criação ao cálculo mercadológico. Sustenta-se que a perfeição técnica, a popularidade e o emprego de determinados instrumentos não bastam para definir o artístico. A arte autêntica nasce da corporeidade e da experiência do artista com seu mundo circundante, daquilo que aqui se denomina o delírio do artista. Conclui-se que as produções de inteligência artificial podem imitar obras eruditas ou populares e até conter traços de beleza. Mas, como não guardam a unidade entre o homem e o mundo em que ele está inserido, permanecem no plano da mímesis. Por isso, avaliá-las exige considerar a participação humana, o processo criador e as relações de sentido que constituem a obra.

Palavras-chave: *Homo aestheticus.* Arte Sacra Popular. Indústria Cultural. Inteligência Artificial. Criação Artística.

ABSTRACT

This article investigates the status of the artwork in the face of images produced by artificial intelligence. It starts from the understanding of the human being as Homo aestheticus: not merely the one who knows, but the one who perceives, interprets, and gives new meaning to the world through sensibility. Using a bibliographical and interpretive approach, it connects the philosophy of art with an analysis of popular sacred art from the state of São Paulo, Brazil, focusing on the works of Dito Pituba

and José Benedito da Cruz and on the iconography of Saint Gonçalo as a viola player. Drawing on Eduardo Etzel's concept of primitivism, it examines the singularity of these works. They emerged in the relative isolation of rural communities and are tied to the religious and communal experience of the caipira, the traditional countryman of inland São Paulo. The contributions of Heidegger and Novalis allow the artwork to be understood beyond its materiality, as an opening of meaning and a symbol of a lived world. Adorno and Horkheimer's critique of the culture industry, in turn, grounds the discussion of standardization and the subordination of creation to market calculation. The article argues that technical perfection, popularity, and the use of particular tools are not enough to define what is artistic. Authentic art arises from the artist's embodiment and from their experience of the surrounding world, which is here called the artist's delirium. It concludes that AI-generated works may imitate erudite or popular art and may even show traces of beauty. However, because they lack the unity between human beings and the world they inhabit, they remain at the level of mimesis. For this reason, assessing them requires considering human participation, the creative process, and the relations of meaning that constitute the artwork.

Keywords: *Homo aestheticus*. Popular Sacred Art. Culture Industry. Artificial Intelligence. Artistic Creation.

RESUMEN

Este artículo investiga el estatuto de la obra de arte frente a las imágenes producidas por inteligencia artificial. Parte de la comprensión del hombre como Homo aestheticus: no solo aquel que sabe, sino aquel que percibe, interpreta y resignifica el mundo por medio de la sensibilidad. Con un abordaje bibliográfico e interpretativo, articula la Filosofía del Arte al análisis del arte sacro popular paulista, con énfasis en las obras de Dito Pituba y José Benedito da Cruz y en la iconografía de São Gonçalo Violeiro. A partir del concepto de primitivismo formulado por Eduardo Etzel, se examina la singularidad de estas manifestaciones. Nacieron en el relativo aislamiento de las comunidades del interior y están vinculadas a la experiencia religiosa y comunitaria del hombre caipira. Las contribuciones de Heidegger y Novalis permiten comprender la obra más allá de su materialidad, como apertura de sentido y símbolo de un mundo vivido. Mientras que la crítica de Adorno y Horkheimer a la industria cultural fundamenta la discusión sobre la estandarización y la sumisión de la creación al cálculo mercadológico. Se sostiene que la perfección técnica, la popularidad y el empleo de determinados instrumentos no bastan para definir lo artístico. El arte auténtico nace de la corporeidad y de la experiencia del artista con su mundo circundante, de aquello que aquí se denomina el delirio del artista. Se concluye que las producciones de inteligencia artificial pueden imitar obras eruditas o populares e incluso contener rasgos de belleza. Pero, como no guardan la unidad entre el hombre y el mundo en que está insertado, permanecen en el plano de la mímesis. Por eso, evaluarlas exige considerar la participación humana, el proceso creador y las relaciones de sentido que constituyen la obra.

Palabras clave: *Homo aestheticus*. Arte Sacro Popular. Industria Cultural. Inteligencia Artificial. Creación Artística.

1 INTRODUÇÃO

De todos os seres que habitam a natureza, o homem diferencia-se pela linguagem e pelo senso estético. A tradição ocidental acostumou-se a referir-se à pessoa humana como “animal racional” (*Homo sapiens*). Contudo, o homem não é só um acumulador de conhecimento, “aquele que sabe”, mas aquele que percebe o mundo à sua volta, o interpreta, o significa mediante o sentido do belo. Podemos ousar dizer que, em sentido último, o homem é o *Homo aestheticus.*

Por estética, entenda-se a capacidade de perceber o belo e transformar o mundo, ressignificando tudo à sua volta. É válida esta ressalva no século XXI, pois o termo pode ser tomado de forma equivocada, como a beleza corporal predominante em determinada época. A tendência ao Belo é, em si mesma, algo natural do ser humano e transcende a mera facticidade das tendências mercadológicas. Ela é a expressão do próprio “ser-homem”. Aqui se afastam, portanto, a necessidade de erudição e a submissão às especulações financeiras.

Dos antigos gregos à contemporaneidade, o Belo assumiu acepções diversas, que vão da contemplação do suprassensível às relações de poder que atravessam cada época (ECO, 2010, p. 10-14). A beleza não se reduz à cor, à pedra ou ao metal: as formas que um povo considera belas trazem as marcas de suas relações sociais. Isso não anula a tendência humana ao Belo, mas mostra que ela sempre se realiza no interior de condições históricas concretas.

Na modernidade, Kant deslocou o problema do Belo da constituição objetiva das coisas para a relação estabelecida entre o objeto e as faculdades humanas. O juízo de gosto não determina aquilo que a coisa é, como ocorre no conhecimento científico, mas exprime o sentimento de prazer ou desprazer despertado no sujeito. O Belo agrada sem a mediação de conceitos e sem a necessidade de possuir ou utilizar o objeto contemplado. Trata-se de uma satisfação desinteressada que, embora subjetiva, apresenta uma pretensão de universalidade (KANT, 2016, p. 249-251). Quando alguém afirma que uma obra é bela, não pretende apenas confessar uma preferência particular, mas espera que os outros também reconheçam aquela beleza.

A estética kantiana revela que a relação com o Belo não pode ser reduzida à utilidade, ao desejo de posse ou ao valor mercadológico. Contemplar esteticamente significa suspender, ainda que por um instante, os interesses que submetem todas as coisas à lógica da finalidade. Nesse instante, o homem já não pergunta para que serve determinado objeto ou quanto ele vale. A coisa é acolhida em sua manifestação e o sujeito encontra prazer no livre jogo de suas próprias faculdades. A experiência estética constitui, assim, uma interrupção da racionalidade instrumental.

A relação que Kant estabelece entre Ética e Estética, ao compreender o belo como símbolo da moralidade, constitui uma das grandes guinadas na compreensão da beleza. Se, na Fundamentação da

metafísica dos costumes, o homem deve ser tratado sempre como fim e nunca simplesmente como meio (KANT, 2011, p. 73), a experiência estética oferece o análogo sensível dessa exigência: o objeto belo é contemplado por si mesmo, e não pelo que dele se pode extrair. Assim, todas as dimensões da vida humana, sejam elas econômicas, afetivas, produtivas ou educacionais, existem para o homem, e não o homem para elas.

Dada esta contextualização, impõe-se um problema novo. O avanço da inteligência artificial permitiu produzir, em poucos segundos, estruturas semelhantes à arte: poesias, pinturas, filmes e canções que um artista levaria dias, meses ou até anos para realizar. Se o Belo, em Kant, agrada sem finalidade, a inteligência artificial produz exatamente aquilo que lhe foi solicitado. Sendo assim, a questão central que permeia esta pesquisa é: podem os produtos de linguagens de inteligência artificial ser considerados expressões artísticas?

Para respondê-la, adotaremos uma metodologia um tanto ousada: em vez de partirmos das obras eruditas, contemplaremos a arte sacra popular do Estado de São Paulo, em especial as imagens de Dito Pituba, José Benedito da Cruz e a iconografia de São Gonçalo Violeiro, a partir das pesquisas de Eduardo Etzel. Trata-se de artistas que produziram longe da erudição das grandes metrópoles e das exigências do mercado. Por meio de uma abordagem bibliográfica e interpretativa, à luz de Heidegger, Novalis e da crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural, buscaremos compreender o que distingue suas obras das produções artificiais.

2 ESTUDOS PRELIMINARES DA QUESTÃO

A partir do século XVII, o atual Estado de São Paulo teve uma intensa produção artística. Os mestres da escola de São Bento produziram imagens que marcariam para sempre o imaginário de arte sacra no Brasil. Todavia, é notável o fato de que, desde a fundação da Vila de São Paulo de Piratininga, esta produção foi "contaminada" por peças oriundas de Portugal e de outras colônias. Somente no século XIX é que o imaginário paulista de fato começa a florescer.

> Numa pesquisa, com a intenção de estudar os santos de São Paulo, deparamos de início com a importação e com a "contaminação" do material local por peças trazidas pela migração da população: estão neste caso as imagens importadas de Portugal e as trazidas de outros pontos da Colônia. [...] Somente com a força da cultura cafeeira no século XIX a corrente migratória inverteu-se e trouxe o ressarcimento das primitivas perdas humanas (ETZEL, 1971, p. 28).

Com este "reflorescer" da arte paulista, é possível perceber alguns importantes fatores: as peças encontradas em regiões mais isoladas possuem características próprias. Mesmo nas paulistinhas, com exame atento de seus detalhes, percebe-se que nenhuma é igual à outra (ETZEL, 1971, p. 29).

Obviamente, as semelhanças de muitas peças em uma circunvizinhança dão ao pesquisador o conhecimento de um possível santeiro local e sua influência artística. Contudo, o fato principal é que as peças em terracota, madeira ou gesso ocado, produzidas a partir do século XVIII nas regiões isoladas da capitania de São Vicente, têm uma incrível unicidade, estudada por Etzel em suas pesquisas.

Uma notável representação artística que merece uma análise mais detalhada é a imaginária de São Gonçalo. O sacerdote dominicano já era venerado na capitania de São Vicente desde os tempos do início da colonização. Sua representação é, normalmente, um padre com hábito dominicano segurando um livro em uma das mãos. Contudo, a produção caipira dos séculos XIX e XX nos deu uma nova iconografia: a imagem de um homem, às vezes com características de bandeirantes (chapéu e botas), com uma viola na mão – referência à atividade missionária de São Gonçalo junto às prostitutas, para as quais, segundo a tradição, o sacerdote cantava e tocava até que elas se cansassem, para que não pecassem.

A representação de São Gonçalo Violeiro difundiu-se rapidamente, pois dava ao povo simples a aprovação necessária para suas folganças:

> [...] Todos estes elementos da história de São Gonçalo devem ter servido de fundamento para o aparecimento, na passagem do século, do santo com a viola, isto é, o santo que, com este atributo parece aprovar as folganças ainda hoje predominantes nas suas festas. Somos levados a admitir que o culto ao santo é um pretexto para a festança pagã. Elucidativa a descrição de Marciano dos Santos (99), quando estuda o folclore de São Gonçalo e menciona a presença no altar, lado a lado, do São Gonçalo padre e do violeiro, o que nos parece uma transição onde se reúne o antigo com o novo, uma espécie de conúbio entre o passado austero e o presente folgazão (ETZEL, 1971, p. 76).

Estes elementos são importantes evidências de uma união simbólica entre arte e cultura. Em outras palavras, a arte materializou em barro cozido a vida rural de pequenas comunidades isoladas no interior de São Paulo. Este dado é importante para compreender o pensamento de Heidegger sobre a arte:

> Todas as obras têm este carácter de coisa (das Dinghafte). O que seriam sem ele? [...] Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. [...] Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte?
> Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é — «ἄλλο ἀγορεύει». A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego συμβάλλειν. A obra é símbolo (HEIDEGGER, 1977, p. 13).

Aqui começamos a diferenciar uma obra executada por um artista de uma obra executada por uma inteligência artificial. A obra é símbolo e, como símbolo, carrega em si o inexprimível, o sublime. As imagens de São Gonçalo Violeiro, por exemplo, carregam em si não apenas um sincretismo entre sagrado e profano, mas o desejo do povo de dançar, expressar-se, simplesmente existir enquanto possibilidade. As danças típicas de São Gonçalo carregam em si não apenas uma forma de aquecer-se do frio da serra, como dizem os historiadores, mas um impulso de vida.

3 O PRIMITIVISMO

Estas representações de São Gonçalo e outras imagens simples do interior de São Paulo – Vale do Paraíba, Mogi das Cruzes e região do Alto Tietê – possuem uma característica que Etzel denominou "primitivismo", na seguinte acepção do termo:

> Outro emprego mais interessante do termo primitivo diz respeito às obras de arte genuínas e esse não é para desprezar. É usado pela crítica para designar certa ingenuidade de inspiração e simplicidade de visão. O primitivismo, neste sentido, manifesta-se em realizações artísticas de todos os períodos e de todos os povos (ETZEL, 1975, p. 22).

A ideia do primitivismo pode ser compreendida à luz de uma simples analogia: uma criança ou um esquizofrênico, ao pintar ou esculpir, representa seu mundo interior, sem a contaminação do mercado e das tendências estéticas vigentes. Haja vista as peças produzidas no interior das cidades de Mogi das Cruzes e Santa Isabel, em fins do século XIX e início do século XX:



Fonte: ALBERTI, Guilherme. Imagens sacras populares em madeira. 8 set. 2026. 1 fotografia digital, color. Coleção particular Guilherme Alberti. Imagem editada por meio do GPTCodex.

As imagens da fotografia acima representam, da esquerda para a direita, Nossa Senhora com o Menino Jesus (de autoria de José Benedito da Cruz), Santa Bárbara (de autoria de José Benedito da

Cruz), Nossa Senhora com o Menino Jesus (de autoria de Dito Pituba), Nossa Senhora Aparecida (de autoria de Dito Pituba) e Santa Catarina de Alexandria (de autoria de Dito Pituba).

Ambos os santeiros viveram no isolamento de suas respectivas comunidades. Este isolamento proporcionou-lhes o desenvolvimento de estilos únicos. Por estilo, tomamos a raiz latina *stilus*, que significa "utensílio formado por uma haste pontiaguda", como, por exemplo, estiletes, ponteiros de ferro ou osso. Assim, o estilo de um artista "supõe exatamente o significado da palavra latina de que deriva, uma sucessão de realizações que são criadas e 'apagadas' até o acabamento da obra" (ETZEL, 1975, p. 23).

> Em circunstâncias especiais de artistas populares puros e não contaminados pela pressão ambiente da vida moderna podem surgir manifestações de arcaísmos artísticos que não encontram explicações na incultura de seus autores. Trata-se de criações atuais que lembram estilos de outros séculos, como da arte egípcia, romana, gótica e dos negros, que podem excepcionalmente surgir na veia criativa de seres humanos pelos caminhos desconhecidos das heranças filogenéticas de nossa vida anímica.
> Pelas complexas vias de nossa constituição psíquica pode surgir um 'élan' intuitivo que surpreende e encanta os contemporâneos sem que se tenha uma explicação clara para o fenômeno (ETZEL, 1975, p. 23).

Em outras palavras, as pesquisas de Etzel apontaram estes santeiros, em seus respectivos isolamentos e modos de vida, como pessoas cujo gênio não foi contaminado por aquilo que Adorno e Horkheimer nomearam de Indústria Cultural. Em um desvelamento fenomenológico, pode-se dizer que estas obras não representam apenas santos, mas revelam o próprio modo de ser e existir destas pessoas. Na obra *Das Allgemeine Brouillon*, Novalis faz uma simples afirmação em um esboço: "Uma obra de arte é um elemento espiritual" (2023, p. 40). Mais adiante, na mesma obra, o jovem filósofo alemão escreve:

> 89. D[OUTRINA] DA ARTE FIS[ICALISTA]. Quão poucas pessoas sabem experimentar com o gênio. O autêntico experimentador deve possuir em si um sentimento obscuro da natureza, de modo que, quanto mais perfeitos forem seus talentos, com mais certeza esse sentimento o conduzirá em seu caminho e, com isso, permitirá maior precisão em encontrar e determinar os diversos fenômenos ocultos. A natureza inspira, por assim dizer, o verdadeiro amante e se revela de maneira mais perfeita por meio dele — tanto mais harmônica com sua constituição. [...] Portanto — Também experimentador é apenas o gênio (NOVALIS, 2023, p. 41).

Novalis afirma que o verdadeiro conhecimento da natureza não nasce apenas da aplicação mecânica de métodos, mas de uma união entre rigor científico, sensibilidade e genialidade criadora. O autêntico experimentador possui um "sentimento obscuro da natureza", isto é, uma intuição originária que orienta suas observações e lhe permite descobrir fenômenos ainda ocultos. Por isso, experimentar também é uma atividade artística: o gênio não apenas reproduz fatos, mas os reúne, analisa, reorganiza

e “romantiza”, revelando relações que o olhar comum não percebe. Assim, ciência e poesia não se opõem; ambas são modos complementares pelos quais a natureza se torna consciente e se manifesta através do espírito humano.

Dito Pituba e José Benedito da Cruz foram experimentadores da própria existência. Existir nada mais é que possibilidade e, por ser possibilidade, não limitaram suas obras às exigências do mercado da época, que pedia perfeição. Eles exprimiram, em cada detalhe, cada imagem ou pintura, a possibilidade de projetar-se no tempo existencial, que, obviamente, não lhes foi tolhido pelo capitalismo efervescente dos séculos XIX e XX.

O romantismo de Novalis ainda nos oferece mais algumas chaves interpretativas que, neste artigo, merecem ser exploradas:

> 93. {SABER} ARTÍSTICO. Habilidades artesanais (artesão) dirigem o artista. Ele concentra, por meio de uma unidade superior, diferentes ofícios, por meio dos quais a concentração superior obtém, por si mesma, um significado mais elevado.
> O artista mais elevado compõe, a partir das unidades dos artistas inferiores, uma série de variações de unidades superiores e assim em diante (NOVALIS, 2023, p. 43).

Novalis distingue o simples domínio técnico da verdadeira criação artística: embora o artista dependa das habilidades próprias do artesão, ele não se limita a executar isoladamente cada ofício, mas reúne e organiza diferentes técnicas em uma unidade superior, conferindo-lhes um sentido que nenhuma delas possuiria sozinha. O “artista mais elevado” é, portanto, aquele capaz de incorporar as criações e competências de artistas particulares em composições cada vez mais amplas e complexas. A arte apresenta-se, assim, como uma atividade de síntese: parte da multiplicidade de materiais, técnicas e obras para formar uma totalidade orgânica, cujo significado transcende a soma de seus elementos.

Esta transcendência dos elementos é exatamente a ingenuidade e a simplicidade com que Dito Pituba, José Benedito da Cruz, Olga Nobrega e outros artistas paulistas representaram seu *mundo da vida* (*Lebenswelt*). Aqui reside o ponto central da unicidade e da unidade da obra de arte: enquanto produto do espírito, une à materialidade da coisa (pedra, tinta, barro, madeira etc.) o *mundo da vida* do artista.

Para compreendermos estes artistas, precisamos ainda de mais um fragmento do filósofo e poeta Novalis:

> O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum

> um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo — Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito — através dessa conexão este é logaritmizado — Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. Língua romana. Elevação e rebaixamento recíprocos (NOVALIS, 2021, p. 129).

Para Novalis, romantizar o mundo significa restituir às coisas ordinárias a profundidade originária que o hábito tornou invisível, elevando o comum ao mistério e fazendo o infinito resplandecer no finito. É precisamente isso que ocorre nas obras de arte sacra popular: a madeira, o barro, o tecido, a tinta e os objetos cotidianos, trabalhados por artistas frequentemente afastados das academias, tornam-se imagens do sagrado e lugares de manifestação do transcendente. O artista sacro popular não se limita a copiar modelos eruditos; ele traduz o mistério para a linguagem sensível de sua comunidade, revestindo santos, oratórios, ex-votos, bandeiras e altares com formas, cores e símbolos nascidos da experiência coletiva da fé. Realizam-se, assim, a "elevação e o rebaixamento recíprocos" mencionados por Novalis: o material humilde é elevado à dignidade espiritual, enquanto o divino, sem perder sua infinitude, aproxima-se do povo e adquire uma expressão familiar, concreta e afetiva.

4 O PROBLEMA DA INDÚSTRIA CULTURAL

A grande discussão chega então ao ponto culminante: Theodor Adorno e Max Horkheimer, sem conhecer os artistas sacros brasileiros, escreveram a Dialética do Esclarecimento. Publicada originalmente em 1947, a obra não pretende apresentar uma simples condenação dos meios modernos de comunicação, tampouco uma recusa nostálgica de toda técnica. O problema é mais profundo: trata-se de compreender como a razão, que prometera libertar o homem do medo e da superstição, converteu-se em instrumento de domínio da natureza e do próprio homem. Quando a racionalidade se limita ao cálculo, à previsão e à eficiência, tudo aquilo que existe passa a ser medido por sua utilidade. A natureza torna-se matéria-prima, o homem é convertido em força produtiva e a arte é reduzida a mercadoria destinada ao consumo. É nesta passagem da obra para o produto que reside a principal crítica à instrumentalização da arte.

É preciso, antes de tudo, distinguir a arte popular daquilo que os filósofos frankfurtianos nomearam indústria cultural. A expressão não significa uma cultura que nasce espontaneamente do povo. Se assim fosse, as imagens de Dito Pituba, José Benedito da Cruz e tantos outros santeiros poderiam ser incluídas nela, o que seria um grave equívoco. A arte popular nasce da experiência concreta de uma comunidade, guarda as marcas de seu território, de sua religiosidade, de suas limitações materiais e de sua memória coletiva. A indústria cultural, ao contrário, produz para uma massa abstrata de consumidores. Não acolhe as diferenças do mundo da vida; identifica padrões de

aceitação, repete fórmulas e distribui objetos previamente ajustados à possibilidade de venda. A primeira brota da vida; a segunda administra a vida como mercado.

> A cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

O "ar de semelhança" não deve ser compreendido apenas como uma igualdade exterior entre objetos. Evidentemente, um filme não possui a mesma materialidade de uma canção, assim como uma revista não é idêntica a um programa de rádio. A semelhança está na racionalidade que organiza todos estes produtos: a necessidade de atrair, conservar e renovar continuamente a atenção do consumidor. Os conteúdos aparentam diversidade, mas obedecem à mesma forma econômica. Mudam-se os atores, as cores, os ritmos e os cenários, enquanto permanece intacta a estrutura que conduz o sujeito ao consumo. A novidade torna-se, paradoxalmente, a repetição do mesmo. O produto precisa parecer novo o bastante para ser comprado, mas não pode ser verdadeiramente novo a ponto de exigir do público uma experiência imprevista.

Neste sentido, a instrumentalização da arte não ocorre somente quando uma pintura, uma imagem ou uma música é vendida. A comercialização de obras existiu em diferentes períodos históricos e não basta, por si mesma, para definir a indústria cultural. O problema surge quando o valor de troca passa a determinar antecipadamente a própria constituição da obra. Já não se cria algo que posteriormente poderá ser comercializado; cria-se aquilo que, desde o princípio, foi calculado para circular, agradar e produzir retorno. A finalidade econômica deixa de ser uma circunstância exterior e penetra no interior do processo criador. Cores, temas, durações e sentimentos são selecionados segundo pesquisas, tendências e expectativas. A arte perde, assim, aquela liberdade de revelar o ainda não visto e converte-se em um instrumento de confirmação daquilo que o mercado já conhece. Em outras palavras, a indústria cultural contradiz o próprio ideal de produção artística: enquanto a arte de Dito Pituba gozava da liberdade de representar de maneira material o seu mundo da vida, as fábricas de produção em massa de santos obedecem à lógica mercadológica: produzem santos com maior popularidade, afeitos ao agrado do público em massa. Em suma, a indústria cultural é totalmente acrítica.

> O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Aqui encontramos a distância entre a imagem sacra popular e o objeto fabricado para satisfazer uma tendência decorativa. Uma paulistinha modelada por um santeiro não vale por ter sido reproduzida milhares de vezes nem por adequar-se ao gosto de uma clientela previamente estudada. Sua forma nasce do encontro entre a matéria disponível, a habilidade do artesão, a devoção de sua comunidade e o modo particular pelo qual o artista compreende o santo representado. Os aparentes defeitos de proporção, as cores incomuns e as feições semelhantes às pessoas do lugar não constituem falhas diante de um padrão industrial. São vestígios de uma existência que se inscreveu na matéria. A obra conserva o gesto daquele que a produziu e o mundo daqueles que diante dela rezaram.

> A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Esta passagem evidencia que a instrumentalização da arte também modifica o tempo humano. Depois de submeter o corpo e a atenção às exigências do trabalho, o sistema oferece uma diversão que aparentemente interrompe o cansaço, mas conserva a mesma lógica de repetição, velocidade e passividade. O lazer restaura o trabalhador para que ele retorne à produção. Não se trata mais do ócio capaz de abrir espaço à contemplação, ao silêncio ou à criação, mas de uma pausa funcional. Até mesmo o descanso deve ser eficiente. A obra cultural é consumida rapidamente e substituída por outra antes que sua presença possa inquietar o sujeito.

Neste ponto, a crítica não pode recair somente sobre as máquinas. A indústria cultural já automatizava a criação muito antes do aparecimento das atuais linguagens de inteligência artificial. Roteiros, melodias, capas, notícias e imagens eram produzidos segundo fórmulas destinadas à aceitação. A inteligência artificial torna visível e acelera uma tendência anterior: a conversão do espírito em procedimento. Se o artista humano aceita passivamente as mesmas determinações do mercado, sua obra também pode adquirir o caráter automático. Inversamente, o uso de uma ferramenta tecnológica não exclui de antemão toda criação, desde que permaneça subordinado a uma intenção capaz de responder pela totalidade da obra.

A questão decisiva não é, portanto, perguntar simplesmente se determinado objeto foi feito à mão ou por uma máquina. É necessário perguntar qual mundo se manifesta nele, qual experiência o sustenta e a qual finalidade sua forma foi submetida. Uma imagem talhada por Dito Pituba não é arte

apenas porque resultou do trabalho manual. Ela é arte porque, através da matéria trabalhada, faz comparecer um modo singular de habitar o mundo. Do mesmo modo, uma pintura tecnicamente perfeita pode não ultrapassar a condição de mercadoria quando cada uma de suas escolhas foi determinada pela expectativa de aceitação.

5 O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: O DELÍRIO DO ARTISTA

Iniciamos o artigo explicando a diferença entre os conceitos *Homo sapiens* e *Homo aestheticus*. Faz-se necessário aprofundá-los ainda mais. A racionalidade ocidental definiu o homem moderno como aquele que sabe e tem consciência de que sabe. Porém, este *de-finir* (*de-finire*) traz em suas raízes o antigo essencialismo aristotélico, que buscava ordenar o *cosmos* de maneira teleológica. Entretanto, sabemos que a própria existência humana, contingente como é, é absurda. Sem este espanto diante de nossa própria fragilidade e contingência nem mesmo a filosofia seria possível.

Outrossim, a categoria *Homo sapiens* implica necessariamente o conceito de técnica. Não, porém, uma técnica desenvolvida, e sim simplesmente aprendida, como definiu Paulo Freire em seu conceito de "Educação Bancária", em que o educando é apenas o receptor da informação. Não há espaço para a criatividade:

> A narração, de que o educador é o sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em "vasilhas", em recipientes a serem "enchidos" pelo educador. Quanto mais vá "enchendo" os recipientes com seus "depósitos", tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente "encher", tanto melhores educandos serão.
> Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante (FREIRE, 1970, p. 33).

Fato interessante é que, ao reduzir o processo educacional à atividade de "encher" os educandos com recortes da realidade, produz-se o que Heidegger, anos antes, havia nomeado como existências inautênticas. O jovem produzido neste processo é acrítico, administrável e controlável, ou seja, apenas um recurso a ser utilizado pela indústria cultural, na qual ele não aprende o que é verdadeiramente belo, mas o que é "moda". A "educação bancária" não prepara cidadãos, prepara consumidores.

De igual modo, na obra *A questão da técnica*, Heidegger analisa a essência da técnica. A problemática levantada pelo autor é a mesma levantada por Freire no processo educacional: para Heidegger, o *Gestell* é a essência da técnica moderna como uma força oculta que transforma tudo no mundo em mero recurso calculável e disponível:

> O modo como o real se desvela na era técnica não é algo que o homem domine. Ele próprio é arrastado por essa maneira de desvelar que o impele a considerar tudo o que é como fundo de

> reserva. O perigo não reside na técnica, mas no fato de que o homem se encontre aprisionado nesse modo de pensar e de agir, sem perceber o acontecimento que nele se dá (HEIDEGGER, 2012, p. 23).

Entretanto, o homem não se resume a uma mera técnica aprendida por um processo educacional. Ele não é apenas *Körper* ("corpo biológico"), no qual seus neurônios podem ser treinados e adaptados por meio de uma técnica. Ele é um *Leib* , e de *Leib* nasce o termo *Lebenswelt*. Em outras palavras, ele é um corpo possível, que experimenta o mundo à sua volta. Perceber o mundo implica ressignificá-lo. Aqui nasce o delírio do artista. Ele não é uma pessoa controlável, submissa à lógica do mercado. O artista delirante exprime o inexprimível; dá ao mundo o *Homo aestheticus*.

O delírio do artista nasce de sua experiência com o mundo, mas não se limita a ela. Ele o transcende. *Aestheticus* deriva do grego antigo *αἴσθησις*, que significa percepção, sensação, apreensão pelos sentidos. Esta faculdade de percepção só é possível mediante o corpo (*Leib*). O corpo do artista é o lugar de sua produção, de seu delírio, de sua insanidade lúcida. Contudo, a experiência sensível não se limita ao corpo. Ela é unificada e significada pelo "Eu", a unidade carnal da qual Merleau-Ponty falava:

> Quando percebo um objeto, tenho consciência das possibilidades motoras que estão implicadas na sua percepção. A coisa me aparece como função dos movimentos do meu corpo. Mas se esses movimentos se desenrolam em torno do objeto, não devo imaginar que eles são pensados por mim como fatores objetivos. [...]. O movimento do meu corpo fornece-me naturalmente um meio de dar um desconto às aparências [...]. O meu corpo é aquele que é capaz de passar de uma aparência para a outra, como o organizador da "síntese de transição" (2022, p. 123).

Aqui emerge o *Homo aestheticus* em toda sua potencialidade: ele não substitui o *Homo sapiens*, mas o abarca totalmente, porque o saber e a consciência do saber são apenas um aspecto da condição humana. Entretanto, a condição humana como um todo não pode ser *de-finida*. É preciso que se compreenda que o homem é criativo e existencialmente possível. Por este mesmo motivo, a existência é sempre incompleta. A completude do *Dasein* implica sua morte.

Ora, chegamos ao final de nossa reflexão artística. Assim, temos algumas categorias importantes que foram definidas: em primeiro lugar, o *Homo aestheticus* abrange toda a realidade humana, incluindo sua capacidade de aprender, e não se limita a uma educação bancária, a um adestramento para uma existência inautêntica. Por fim, percebe-se que a arte autêntica é aquela em que o artista exprime de forma livre a sua própria experiência na unidade carnal de sua existência. Por este exato motivo, peças criadas por meio de inteligência artificial podem até ser belas, mas não se enquadram como arte, pois a arte nem sempre exprime o belo, mas expressa a autenticidade da existência de seu autor.

6 A ARTE COMO EXPRESSÃO EXCLUSIVAMENTE HUMANA

O Romantismo Alemão, movimento pouco estudado na academia – mas de profundo valor para nossa reflexão contemporânea – entendia a arte como expressão do inexprimível. De fato, mais tarde, a psicanálise demonstraria a importância da expressão artística para o homem. A arte é, antes de tudo, símbolo, conforme escrevera Heidegger. Carl Gustav Jung, contudo, foi além:

> Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um Sol "divino", mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino" [...] (JUNG, 2022, p. 19).

As imagens sacras produzidas no Brasil, entre os séculos XVIII e XX, de maneira especial, a arte primitiva – aquela que não foi contaminada pelas tendências da indústria cultural europeia – retratam de forma singela a relação do homem com o sagrado. Dito Pituba, por exemplo, em seu isolamento no povoado de Santa Isabel, refletiu em suas imagens a inocência de uma relação com o sagrado marcada pelo homem caipira do interior de São Paulo.

Outros tantos santeiros anônimos viveram e produziram pelas serras paulistas. Isolados e longe das demandas de mercado, produziram peças únicas, refletindo nelas o símbolo, exatamente aquilo que a lógica tradicional não pode capturar: a unidade profunda entre a natureza, o sentimento e o espírito humano. Esta unidade foi compreendida e problematizada por Etzel em suas obras justamente porque, diante das peças feitas em série, havia santeiros profissionais que "copiavam" o estilo primitivo e autêntico dos santeiros populares.

Quando Etzel realizou sua pesquisa em meados da década de 1930, não havia a problemática da Inteligência Artificial, mas havia a problemática da imitação de peças autênticas, o que no fundo nos leva ao mesmo problema de Platão: para ele, a arte é *mímesis* do mundo físico, que por sua vez é uma *mímesis* da Ideia. Isto é, uma cópia da cópia. Ora, resolvemos o problema platônico ao entendermos que a arte, quando não contaminada pela indústria cultural, expressa a profunda unidade entre a imaginação, a natureza e o sentimento do artista. Assim, a arte não é apenas uma tendência desmoralizante e irracional para o belo, mas a expressão daquilo que, por palavras, não é possível exprimir. Em suma, a arte é símbolo. Por ser simbólica, carrega traços da cultura, da formação, da cosmovisão, da espiritualidade e da realidade de um povo. Esta característica peculiar da arte torna-a um instrumento de resistência contra dominações estrangeiras e o imperialismo cultural. Portanto, a

arte também é crítica: o samba produzido nas periferias de São Paulo e do Rio de Janeiro, a literatura de cordel produzida no interior do Nordeste brasileiro são algumas das expressões desta resistência desarmada da cultura brasileira.

Todavia, o material produzido por inteligência artificial não contém esta unidade entre o homem e o mundo no qual ele está inserido. A inteligência artificial é programada para entregar o que foi pedido, como uma cópia daquilo que já existe. Aqui se pode aplicar com precisão e de forma atualizada a crítica platônica: a arte popular é a expressão do real no qual o homem real está inserido. O material produzido por linguagens de inteligência artificial pode até conter traços de beleza, mas não reflete a unidade entre o ser e o mundo. Não é possível criar uma arte que esteja completamente desvinculada do mundo. Tal material é apenas *mímesis*: totalmente acrítica e subjugada à indústria cultural.

A experiência humana, portanto, continua sendo o ponto de partida para a existencialidade enquanto possibilidade. Esta condição existenciária humana parte de modo único de sua corporeidade (*Leib*) e é de sua experiência com o mundo que nasce a arte autêntica: livre, crítica, singela e acima de qualquer instituição. Tal como a filosofia, a arte não existe para servir a uma instituição, Estado ou qualquer forma de dominação. Ela deve ser a expressão livre do homem, seja no universo sacro ou profano.

7 CONCLUSÃO

O percurso desenvolvido neste artigo partiu de uma afirmação: o homem não é apenas aquele que sabe, mas aquele que percebe, interpreta e ressignifica o mundo por meio da sensibilidade. A noção de *Homo aestheticus* não pretende substituir a racionalidade por uma exaltação do sentimento, mas reconhecer que a existência humana não se esgota no conceito, no cálculo ou na utilidade. Antes mesmo de perguntar para que serve uma coisa, o homem já se encontra envolvido por suas formas, cores e possibilidades: encontra uma pedra em seu caminho, admira-a e a leva para casa, sem outra finalidade senão a de exprimir o seu próprio ser.

A arte sacra popular paulista ofereceu um caminho concreto para compreender esta condição. As imagens de Dito Pituba, de José Benedito da Cruz e de São Gonçalo Violeiro não se reduzem à habilidade técnica de seus autores: a madeira talhada e o barro cozido conservam gestos, escolhas e modos particulares de compreender a existência. À luz de Heidegger, a obra revelou-se símbolo, abertura de sentido que ultrapassa seu caráter de coisa; à luz de Novalis, mostrou-se como romantização do mundo, em que o material humilde é elevado ao mistério e o sagrado se aproxima da experiência do povo. Isso não significa idealizar uma arte popular separada da história: os santeiros

receberam influências, atenderam encomendas e participaram de relações econômicas. Sua singularidade está na resposta pessoal que deram a essas condições.

A crítica de Adorno e Horkheimer permitiu distinguir esta liberdade da submissão da criação ao cálculo mercadológico. O problema não está na venda de uma obra, mas no momento em que a expectativa de aceitação passa a determinar a sua forma. A diferença torna-se, então, variedade administrada, e a abundância de produtos culturais convive com o empobrecimento da experiência estética. Por isso, nem a perfeição técnica, nem a popularidade, nem o instrumento empregado bastam para definir o artístico. A arte autêntica nasce da corporeidade (*Leib*) e da experiência do artista com seu mundo circundante, daquilo que denominamos o delírio do artista.

É neste horizonte que se responde à pergunta que orientou esta pesquisa. As produções de inteligência artificial podem imitar obras eruditas ou populares, apresentar complexidade formal e até conter traços de beleza. Contudo, não guardam a unidade entre o homem e o mundo no qual ele está inserido: entregam aquilo que lhes foi solicitado, como cópia do que já existe, e permanecem, assim, no plano da mímesis. Avaliá-las exige, portanto, considerar a participação humana, o processo criador e as relações de sentido que constituem a obra, e não apenas a semelhança de seu resultado com a arte.

A inteligência artificial pode e deve ser utilizada como auxiliar no trabalho acadêmico e cotidiano, mas não substitui a experiência da vida na carne, da qual nasce toda arte. Não é à toa que a arte tem sido usada no tratamento de diversos transtornos mentais: ela permite exprimir intensidades e sofrimentos que a linguagem formal não alcança. O *Homo aestheticus*, enfim, não é um ideal: é a própria condição humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERTI, Guilherme. Imagens sacras populares em madeira. 8 set. 2026. 1 fotografia digital, color. Coleção particular Guilherme Alberti. Imagem editada por meio do GPTCodex.

ECO, Umberto (org.). História da beleza. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ETZEL, Eduardo. Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica. São Paulo: Melhoramentos: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

ETZEL, Eduardo. Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. p. 11-38.

JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2022.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de julgar. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KANT, Immanuel. Fundamentação da metafísica dos costumes. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A natureza. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

NOVALIS. Pólen: fragmentos, monólogo, diálogos. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

NOVALIS. O esboço geral (Das Allgemeine Brouillon): notas para uma enciclopédia romântica. Tradução de Gabriel Almeida Assumpção. Belo Horizonte: Dialética, 2023.

PLATÃO. Platonis opera. Edição crítica de John Burnet. Oxford: Clarendon Press, 1902. v. 4.