SciELO Preprints

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

A aura pré-construída na síntese generativa uma leitura discursiva da memória

Eduardo da Silva Rocha

https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Submetido em: 2026-11-08
Postado em: 2026-11-10 (versão 1)
(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Maria Amália Silva Alves de Oliveira Oliveira (ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5702-5511)

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

A AURA PRÉ-CONSTRUÍDA NA SÍNTESE GENERATIVA: UMA LEITURA DISCURSIVA DA MEMÓRIA

PRECONSTRUCTED AURA IN GENERATIVE SYNTHESIS: A DISCURSIVE READING OF MEMORY

Ensaio Teórico

Eduardo da Silva Rocha[1]

RESUMO: Este ensaio teórico investiga, do ponto de vista da Análise do Discurso, o que acontece com a noção de aura e com a sua sustentação mnemônica quando imagens, vídeos e sons passam a nascer de enunciados, comandos em língua natural enviados a modelos generativos. A partir de Walter Benjamin e de uma cena doméstica, o percurso lê a aura como relação de memória e a acompanha em três deslocamentos: da tradição dos grupos ao arquivo técnico, do arquivo à imagem e da imagem de volta à memória coletiva. Com apoio nas noções de memória discursiva e de pré-construído de Michel Pêcheux, de memória metálica e de silêncio de Eni Orlandi, de memória coletiva de Maurice Halbwachs e na distinção entre memória e imaginação de Paul Ricoeur, sustenta-se que a síntese generativa não elimina a aura nem a transfere para quem escreve o comando, mas altera os suportes, as escalas e os ritmos da sua atribuição. As imagens chegam aos grupos com um efeito de unicidade calculado a partir de bases de dados, um aspecto já visto que se apresenta como único, aqui chamado de aura pré-construída, e o comando atua como legenda escrita antes da imagem e como comentário de um arquivo restrito a poucas empresas. O valor que torna essas imagens únicas continua, porém, a depender dos quadros sociais da memória, nos quais os grupos as partilham, validam ou recusam, e é nesse convívio que uma imagem gerada pode tornar-se lembrança de um acontecimento que não houve.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso. Memória discursiva. Aura. Inteligência artificial generativa. Memória coletiva.

ABSTRACT: This theoretical essay investigates, from the standpoint of Discourse Analysis, what happens to the notion of aura and to its mnemonic grounding when images, videos and sounds come to be born from utterances, natural-language commands sent to generative models. Starting from Walter Benjamin and a domestic scene, it reads the aura as a relation of memory and follows it through three shifts: from the tradition of groups to the technical archive, from the archive to the image, and from the image back to collective memory. Drawing on Michel Pêcheux's notions of discursive memory and the preconstructed, Eni Orlandi's metallic memory and silence, Maurice Halbwachs's collective memory and Paul Ricoeur's distinction between memory and imagination, it argues that generative synthesis neither eliminates the aura

[1] Doutor em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisador beneficiário do Programa de Pós-Doutorado Nota 10 (PDR-10) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Brasil (FAPERJ) no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: eduardo.sroc@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1579-2827. O autor declara não existir conflitos de interesse neste trabalho.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

nor transfers it to whoever writes the command, but alters the supports, scales and rhythms of its attribution. Images reach groups with an effect of uniqueness calculated from databases, an already seen aspect that presents itself as unique, here called preconstructed aura, and the command works as a caption written before the image and as a commentary on an archive restricted to a few companies. The value that makes these images unique, however, still depends on the social frameworks of memory, in which groups share, validate or reject them, and it is in this coexistence that a generated image may become the memory of an event that never happened.

KEYWORDS: Discourse analysis. Discursive memory. Aura. Generative artificial intelligence. Collective memory.

RESUMO PARA NÃO ESPECIALISTAS: Há cerca de noventa anos, o filósofo Walter Benjamin mostrou que fotografias, filmes e discos mudaram a arte, porque uma cópia nunca tem a presença única do original, aquilo que ele chamou de aura e que dependia da memória que as pessoas guardavam das obras. Hoje, programas de inteligência artificial criam imagens, vídeos e vozes a partir de um pedido escrito, usando padrões aprendidos em milhões de imagens. Este texto mostra que a aura volta nessas imagens como um efeito fabricado, como a luz dourada que parece especial, mas é feita de muitas fotos tiradas por outras pessoas. Mostra também que quem escreve o pedido se sente autor de algo que vem de um banco de dados que não vê, controlado por poucas empresas. Por fim, discute o que acontece quando a foto de um momento que nunca existiu é compartilhada e passa a ser lembrada como real, já que a memória sempre inventou um pouco, mas nunca contou com imagens tão convincentes a ponto de servirem como prova. Ainda assim, o que torna uma imagem especial continua a ser a convivência das pessoas com ela ao longo do tempo, algo que nenhum programa consegue calcular.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Introdução

Em 1928, Paul Valéry previu que as obras de arte ganhariam uma espécie de ubiquidade e poderiam estar presentes em qualquer lugar e a qualquer hora, bastando que houvesse alguém e algum aparelho para recebê-las. Assim como a água, o gás e a corrente elétrica começavam a chegar às casas, anunciava ele, "seremos alimentados de imagens visuais ou auditivas, nascendo e se desvanecendo ao menor gesto, quase a um sinal" (Valéry, 2003, p. 4, tradução nossa). Se o sinal era o gesto de quem gira um botão ou aciona um interruptor, a obra que ele fazia chegar continuava a existir em outro lugar – a sinfonia executada numa sala distante ou o quadro pendurado num museu. Quase um século depois, o sinal assume também a forma de uma frase escrita, ou mesmo de um comando de voz, dirigida a um sistema de inteligência artificial generativa que responde com uma imagem, um vídeo ou um som sintetizados no momento do pedido. Se isso ainda poderia ser chamado de obra de arte é uma pergunta que fica, por ora, em suspenso – a expectativa é a de que a própria noção de aura ajude, talvez, a respondê-la.

A diferença entre a obra que chega de outro lugar e a imagem produzida no instante do pedido aparece com nitidez quando se pensa em três imagens que chegam hoje a uma mesma casa. A primeira é uma reprodução de "A ronda noturna", de Rembrandt, saída de uma impressora doméstica, que se entende como cópia sobretudo porque o quadro continua em Amsterdã, com quase quatro séculos de história que não se condensam na impressão térmica, a laser ou a jato de tinta. Dessa história fazem parte o corte de faixas da tela em 1715 e sua reconstituição, em 2021, por redes neurais – modelos computacionais que aprendem padrões a partir de grandes quantidades de exemplos – treinadas sobre uma cópia antiga (Boztas, 2021). A segunda é a fotografia de um almoço de família num dia nublado, que um assistente de inteligência artificial, atendendo a um pedido escrito no celular, devolveu sob um céu de entardecer, com uma luz calculada, que o modelo aprendeu a reproduzir a partir de incontáveis fotografias tiradas por outras pessoas. A terceira imagem, por fim, é um vídeo gerado pelo mesmo assistente, em que a família foge da polícia num carro conversível, à maneira dos filmes de ação dos anos 1990, cena que há trinta anos exigiria estúdio, roteiro, elenco e milhões de dólares. Entre essas três imagens, só o Rembrandt remete a um original situado em algum lugar e em algum tempo – embora as faixas reconstituídas recentemente já não copiem original algum, perdido desde 1715 e substituído por uma hipótese calculada –, ao passo que as outras duas não copiam exatamente obra alguma nem registram exatamente o que esteve diante de uma câmera. O caso da fotografia vai mais longe, ao oferecer o testemunho de um momento que não existiu, como uma das mais recentes e bem-acabadas formas de inventar uma memória.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Walter Benjamin, que toma o texto de Valéry como epígrafe de seu ensaio sobre as técnicas de reprodução, chama de aura o vínculo da obra com o aqui e agora de sua existência, isto é, com o lugar em que o original se encontra e com a história que ali se acumulou. A reprodução técnica atinge esse vínculo porque a cópia, por mais fiel que seja, circula separada do lugar e da história que fazem do original uma presença única. Benjamin adverte também que muita discussão se perdeu em "vãs sutilezas" (1975, p. 19) sobre o estatuto artístico da fotografia, sem que se perguntasse se essa invenção não estava mudando a própria natureza da arte. A advertência vale para as imagens geradas por inteligência artificial, na medida em que a disputa sobre o seu estatuto artístico tende a desviar a atenção do que elas transformam no modo como as imagens são produzidas, circulam, ganham valor e são lembradas. Elas despertam dúvidas sobre o destino da autenticidade quando não há original a perder, bem como dúvidas de ordem discursiva, sobre as regras da produção de imagens por enunciados, sobre a sua autoria e sobre o seu lugar na memória dos grupos.

Chama-se aqui "síntese generativa" a produção de imagens, vídeos e sons por modelos de aprendizado de máquina treinados em grandes bases de imagens, textos e gravações, a partir de um comando escrito em língua natural e enviado ao modelo – o *prompt*, no vocabulário das ferramentas, termo que se alterna aqui com "comando". As Análises do Discurso brasileiras tratam desse universo por entradas diversas desde a distinção que Eni Orlandi propôs, nos anos 1990, entre a memória histórica e a "memória metálica (a informatização dos arquivos)" (Orlandi, 2007b, p. 15). Dias (2025) examina a inteligência artificial como tecnologia de linguagem e de escrita, Grigoletto, Dela Silva e Gallo (2026) a tomam como objeto de discursos contraditórios e Omaki (2026) a lê pela noção de cooperação simulada, na qual a interpretação cede espaço ao cálculo. Hashiguti e Costa (2024) discutem como os algoritmos reproduzem, em suas respostas, discriminações humanas como o racismo e o sexismo, Lages e Mesquita (2025) a tratam como um mecanismo que automatiza a linguagem e dela retira valor no capitalismo digital e Beiguelman (2025) descreve como os modelos generativos mudam o modo de produzir e de ver imagens, que deixam de registrar para passar a ser calculadas.

Fica em aberto, no entanto, uma questão que atravessa essas entradas ao mesmo tempo em que não se torna o objeto de nenhuma delas, voltadas que estão para outros fins. Trata-se de saber o que acontece, no plano do discurso, com a autenticidade das imagens e com a memória que a sustentava – com aquilo que Benjamin um dia chamou de aura –, sobretudo quando a imagem passa a nascer de um enunciado submetido a um trabalho de predição estatística, e não à elaboração errante e orgânica, historicamente reconhecível, por meio da qual os grupos comumente lembram e esquecem. O objetivo deste ensaio teórico, diante dessa lacuna, é

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

investigar o que acontece com a aura e com a memória quando a imagem é produzida por comando, a partir de três perguntas que se fazem fundamentais no recorte proposto: a) se, e de que modo, algo como a aura retorna nas imagens geradas; b) que regras governam o comando que as encomenda; c) o que se passa quando essas imagens entram em circulação na memória dos grupos.

A aura, tal como Benjamin a descreve, já constituía uma relação de memória, visto que "a unicidade da obra de arte não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição" (1975, p. 16). Ele mesmo admite que ela pode ser fabricada e dá como exemplo o cinema, que cuidava de inventar, fora das filmagens, uma figura pública para o ator. Diante da síntese generativa, duas leituras parecem estar mais à mão: a que vê nela o ponto final do declínio descrito por Benjamin e a que supõe que a aura teria migrado para o processo técnico ou para quem escreve o comando. A hipótese aqui defendida afasta-se, no entanto, de ambas e parte da diferença entre duas maneiras de fabricar o efeito de unicidade. O cinema o fabricava a partir de uma pessoa real e de uma filmagem que aconteceu, ao passo que a síntese o produz sem pessoa e sem acontecimento, a partir de uma mnemotécnica sob demanda, que reúne o que grupos muito diferentes viram e guardaram. Nesse caso, a aura não desaparece nem se transfere – muda de fonte e de ritmo, chegando pronta, antes de qualquer convivência, a grupos que continuam, no entanto, a decidir se ela vale alguma coisa. De pronto, uma ressalva importante é a de que a tradição transmitida pelos grupos já remontava, a seu modo, a uma espécie de base de dados, um acervo de imagens, relatos e gestos que se guardava e se reativava; o que muda é o modo de constituição dessa base, recolhida agora em escala, convertida em padrões calculáveis por algoritmos e mantida majoritariamente por empresas privadas de tecnologia.

Para descrever essa mudança, a Análise do Discurso dispõe de um instrumento formulado num debate dos anos 1980, em que Jean Davallon propôs pensar a imagem como operador de memória social, algo que não apenas mostra, mas faz lembrar. Michel Pêcheux, ao comentar a proposta, recusou a ideia de uma memória cujo conteúdo estaria "acumulado ao modo de um reservatório" (Pêcheux, 1999, p. 56) e descreveu a memória discursiva como um espaço de retomadas e conflitos que, diante de um texto novo, restabelece os implícitos – os pré-construídos – de que a leitura precisa. As bases de dados que alimentam a síntese lembram, à primeira vista, o reservatório que Pêcheux recusa, embora haja de ser reconhecido que a analogia é imperfeita, já que o modelo não guarda as imagens, mas as regularidades que extraiu delas. As duas memórias se tocam no momento do uso, quando alguém escreve um *prompt* que aciona essas regularidades e recebe de volta uma imagem que passa a ler como se viesse da própria memória. O efeito que resulta desse contato parece funcionar como um pré-construído,

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

algo que aparece como já visto, em outro lugar e independentemente de quem olha, razão pela qual será chamado, para os efeitos deste ensaio, de aura pré-construída.

Partindo desses pressupostos – a aura como relação de memória, a base de dados como memória técnica e o comando como enunciado que a aciona –, empreende-se aqui o percurso de um ensaio teórico acompanhado por uma cena doméstica que abre a seção 1 e é retomada ao longo do texto. A seção 1 volta a Benjamin a partir dessa cena e mostra, com Pierre Lévy (1998) e Maurice Halbwachs (2004), como a legenda se converte num comando; a seção 2 descreve, com Orlandi, Pêcheux e Davallon, o retorno do efeito de unicidade na luz, no rosto e no ator; a seção 3 lê o comando com Michel Foucault (1996) como lugar de uma autoria dividida e de um silêncio sem censura; a seção 4 recorre a Paul Ricoeur (2007) para pensar o encontro do comando com uma memória que, a princípio, sempre teve algo de invenção. Antes disso, convém começar pela cena banal de alguém que edita uma fotografia.

1. Da tradição ao arquivo

Numa noite de domingo, Dona Aurora abre no celular a fotografia do almoço de noventa e oito anos da avó – nascida em 1928, o ano em que Valéry imaginou as imagens chegando às casas a um sinal –, tirada no quintal sob um céu cinzento, em que um vizinho atravessa o fundo do enquadramento e uma lixeira azul ocupa o canto da imagem. Ela escreve ao assistente de inteligência artificial do aplicativo um pedido curto – tire o homem e a lixeira, deixe o céu de fim de tarde, ensolarado, sem alterar o rosto nem o corpo de ninguém – e, em poucos segundos, recebe a mesma família, nas mesmas cadeiras, banhada por uma luz dourada que aquele dia nunca teve. O nariz dela parece mais fino, a mandíbula mais delineada, os cabelos mais alinhados, mas ela não repara – ou prefere não reparar. O sobrinho, que acompanha a cena por cima do ombro, reaproveita o mesmo arquivo da foto enviado no *prompt* e pede ao assistente um vídeo em que a família foge da polícia num Mustang conversível vermelho, como nos filmes de ação dos anos 1990, com a avó ao volante, de óculos escuros, numa perseguição que ninguém filmou. De volta à fotografia, já livre do vizinho e da lixeira, Dona Aurora envia prontamente a composição, em formato .jpeg, ao grupo da família. A tia agradece e responde que aquela tarde foi muito agradável, um primo diz que a foto ficou incrível e exalta a beleza do céu; o sobrinho, largando por um instante a fuga no conversível, comenta que a imagem nem parece feita por inteligência artificial. Anos depois, é ela que está no porta-retratos da sala, sem que ninguém se lembre do céu cinzento, do vizinho intruso ou da lixeira inestética. Se é assim que a família deseja lembrar, será assim, portanto, que aquela tarde terá existido.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Nenhuma dessas imagens copia de fato uma obra nem registra exatamente o que aconteceu, como aconteceu; todas saíram, em alguma medida, de um arquivo. Para entender o que isso muda, convém voltar ao ponto em que Benjamin situa a aura, a história que acompanha a obra e que é acionada no instante em que alguém se põe diante dela. O aqui e agora designa, para ele, o fato de o original existir num só lugar, presença singular a que se prendem a autenticidade da obra e a autoridade que ela retira da tradição em que se integra – da memória que circulava entre os que a conservavam, a reconheciam e a transmitiam. A cópia abala essa autoridade porque circula sem a presença e sem a tradição que a sustentavam. A cena de domingo, porém, não é, a rigor, um caso de cópia. A fotografia editada não pretende repetir um original, mas modificá-lo, partindo de um registro para devolvê-lo alterado, com os rostos, as cadeiras e o quintal conservados. O que nela se perde não é a unidade de presença de uma obra, mas a do próprio acontecimento, o aqui e agora daquele almoço sob o céu cinzento, ao passo que se mantém a autoridade de registro que a fotografia retira justamente de ter estado lá. A memória que circulava entre os que viveram aquela tarde também mudou de lugar, porque a luz que agora a ilumina não vem de nenhuma lembrança da família, mas da vontade de um ideal aliada ao poder de um arquivo de tardes alheias. Esse arquivo encontrou, em meio a bilhões de pares de imagens e legendas e a centros de dados capazes de trilhões de cálculos por segundo, a forma de uma espécie de lâmpada mágica, movida, entre tantas outras funções, por um motor mnemotécnico sob demanda.

Muito antes do celular de Dona Aurora, cujo modelo novo já vem de fábrica com um assistente de inteligência artificial, a fotografia e o cinema haviam deslocado a questão da autenticidade ao produzir obras feitas para a reprodução, diante das quais já não fazia sentido perguntar qual cópia era a autêntica. Conservavam, porém, o vínculo material com o mundo que a fotografia do almoço ainda guardava antes da edição, já que a chapa – a placa sensível em que a imagem se formava – só se impressionava com a luz de algo que estivera diante da objetiva, ao passo que cada fotograma, cada um dos quadros que compõem a película, guardava um instante em que ator, cenário e câmera tinham estado no mesmo lugar. Pierre Lévy (1998) chamaria de virtualização o movimento que afrouxa vínculos desse tipo, definido antes de tudo pelo desprendimento do aqui e agora; a síntese generativa tem levado esse desprendimento ao extremo.

Seria simples demais, contudo, dizer que na síntese nada esteve diante de objetiva alguma, uma vez que os modelos também olham, de certo modo, para imagens, embora num sentido que pouco tem de óptico. A objetiva refrata a luz sobre um filme ou um sensor sem saber o que registra (um gato e uma cadeira lhe são indiferentes), mas registra num instante

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

preciso, aquele em que o obturador se abre. O modelo procede quase ao contrário – recebe as imagens decompostas em matrizes numéricas e aprende, camada após camada, a reconhecer bordas, formas e objetos, aos quais associa nomes e probabilidades. Se é possível falar, por analogia, de uma objetiva do modelo, ela seria ao mesmo tempo semântica, já que nomeia o que vê, e atemporal, já que trabalha sobre arquivos fixados. Ganha-se o sentido e perde-se o instante, numa relação entre palavra e imagem que não tem precedente: o nome das coisas, que a objetiva ignorava, torna-se a via pela qual o modelo aprende a imagem e, depois, a reproduz, como se a legenda, que na fotografia vinha depois da imagem, tivesse passado a habitar o seu interior.

A importância desse lado semântico não escapa a Benjamin, que, diante das fotografias de ruas vazias de Paris feitas por Atget – comparadas por alguém às do local de um crime, desertas como ele e tiradas apenas para revelar indícios –, nota que elas já não se deixam contemplar livremente e pedem uma direção de leitura: "com esse gênero de fotos, a legenda tornou-se, pela primeira vez, necessária" (1975, p. 19). Pêcheux dirá algo próximo ao tratar a imagem como portadora de um programa de leitura "escrito discursivamente em outro lugar" (1999, p. 51). Na síntese generativa, esse programa ganha existência material em três tempos: no treinamento, as legendas tornam-se a chave pela qual as imagens são aprendidas; no comando, a legenda é escrita antes de haver imagem e no imperativo, como no *prompt* com que Dona Aurora extirpou do cenário o vizinho e a lixeira; na resposta, a imagem é calculada para cumprir a leitura que a precedeu. O texto, que antes orientava o olhar sobre uma fotografia existente, passa a decidir que imagem deve existir – uma imagem que se parece com uma fotografia sem ter sido fotografada, já que nenhuma luz se inscreveu numa superfície sensível no momento em que a cena teria acontecido. Ainda que a fotografia do almoço continue a ser chamada de foto, o que nela é fotográfico passou a ser apenas o rótulo – o que ela de fato materializa é um enunciado, o pedido de Dona Aurora, convertido em imagem.

Essa inversão depende de um arquivo que guarde juntas milhões de imagens e de palavras retiradas dos lugares em que circulavam, o que convoca o campo da memória social em sua devida importância, visto que é a natureza desse arquivo como memória que decide o que acontece com a credibilidade de objetos informacionais, virtualizados ou não, baseada na sua autenticidade coletivamente reconhecida. Halbwachs (2004) distingue a memória coletiva, que vive nos grupos – uma família, uma cidade, uma geração –, da história, que começa quando nenhum grupo sustenta mais a tradição e dispõe o passado num quadro em que os acontecimentos perdem o relevo que a memória de cada comunidade lhes dava. O momento em que a tradição se desfaz, para Halbwachs, é o mesmo em que, para Benjamin, a obra reproduzida

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

perde a sua autoridade, já que, tanto na história de que fala o primeiro quanto na reprodução de que fala o segundo, aquilo que um grupo guardava – uma lembrança, uma obra – passa a circular sem o grupo que o guardava. A base de treinamento leva esse movimento a uma escala que nenhum dos dois imaginou, ao dispor o retábulo renascentista, o fotograma e o retrato de celular como pontos de uma mesma distribuição de probabilidades. Ganha corpo, assim, o que Davallon (1999) chama de concepção tecnicista da memória social, a crença de que a memória de uma sociedade caberia, sem resto, no que as mídias registram e conservam. A tarde dourada do almoço mostra que essa concepção se tornou operante, pois foi ao arquivo, e não à lembrança da família, que se pediu a luz daquele dia, e esse arquivo tem hoje a habilidade de responder, formulando uma resposta sob medida para cada pedido. Resta saber o que essa memória sem grupo – um acervo reunido longe das pessoas que sabiam o que cada imagem significava – faz com os sentidos quando volta a circular entre quem lembra, pergunta que pede uma leitura propriamente discursiva.

2. A aura pré-construída: a luz, o rosto e o ator

A Análise do Discurso é um campo convocado na medida em que o problema passa a envolver a produção de sentidos em materialidades reorganizadas, que remodulam a relação entre texto e imagem a ponto de um se fazer pelo outro e em que a memória que sustenta o dizer se encontra passível de estoque, processamento e retransmissão por redes de modelos treinados em linguagem. Orlandi chama de memória metálica a memória dos arquivos informatizados, que acumula sem esquecer e achata as diferenças entre as posições de que os sentidos provêm, convertendo o saber discursivo num conjunto de informações equivalentes. A memória discursiva, por sua vez, retém por filiações e esquecimentos; Pêcheux a descreve como um espaço em que a repetição tende a absorver o novo, prolongando o já dito “como uma série matemática prolonga-se conjeturando o termo seguinte” (1999, p. 52), embora um acontecimento possa sempre romper a série. Um modelo generativo faz, por meios técnicos, o trabalho da repetição: dada uma frase ou uma imagem, calcula o que mais provavelmente viria em seguida e prolonga, assim, o já dito e o já visto. O que ele não comporta é a ruptura, aquele acontecimento – uma imagem inesperada, um gesto fora do lugar – que interrompe a série e obriga quem lembra a reorganizar o que já sabia para dar lugar a um sentido novo.

Seria possível rebater que os modelos também falham, mas os seus erros – mãos com dedos a mais, letreiros ilegíveis – não abrem sentido novo algum, porque são registrados como defeitos e corrigidos na versão seguinte do modelo, que passa a produzir mãos com cinco dedos,

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

de modo que a série fica mais precisa sem deixar de ser a mesma. O que a síntese devolve aos grupos, assim, é algo que se oferece como aparição, embora venha de um estoque sem grupo. O sinal mais frequente dessa aparição é uma certa luz, a da mesma hora que Benjamin escolheu quando quis explicar o que entendia por aura, recorrendo não a uma obra de arte, mas a uma experiência que qualquer pessoa pode ter diante da paisagem, ao fim do dia:

> Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja. Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galho (Benjamin, 1975, p. 15).

Na definição, a experiência depende de três condições: que a aparição aconteça uma só vez, que aconteça diante de alguém que a contempla e que preserve uma distância, já que a montanha, por mais nítida, continua longe. Na fotografia do almoço, os rostos ganharam o brilho dourado do fim do dia, embora a luz tenha sido calculada a partir de fotografias tiradas a essa hora por outras pessoas, numa espécie de média de tardes alheias. Benjamin aproxima o declínio da aura da "importância crescente da estatística" (1975, p. 15). O que nele aparece como analogia – a percepção das massas comportando-se como um cálculo de médias – tornou-se procedimento de produção, passagem que talvez seja um dos ganhos mais nítidos da releitura aqui proposta, porque o próprio exemplo com que Benjamin define a aura volta como resultado estatístico, disponível sob encomenda, como se a teoria do seu declínio tivesse sido convertida em receita para produzi-la. A ironia é dupla, já que a padronização que, para Benjamin, dissolve a unicidade passa a produzi-la em série – cada resultado do modelo é uma aparição inédita, que nunca existiu antes, embora feita das mesmas médias que todas as outras –, e a estatística, que mede o declínio, torna-se o meio pelo qual o valor da aparição única se replica em novas formas e ganha novos modos de valoração pelos grupos.

Pêcheux dá nome preciso a esse modo de voltar ao chamar de pré-construído o elemento que irrompe no enunciado "como se tivesse sido pensado 'antes, em outro lugar, independentemente'" (1995, p. 156). A luz dourada da fotografia comove sem surpreender – comove justamente porque parece já ter sido vista, em outra tarde, por outros olhos. O que ela carrega como pré-construído é um já dito sobre a felicidade familiar – o almoço ao sol, a família reunida, o fim de tarde como hora da harmonia –, que circula em incontáveis imagens de publicidade, de cinema e de álbuns e que a fotografia recomposta passa a afirmar como a verdade daquele dia, de modo que a luz, em vez de informar a hora, enuncia que aquela foi uma tarde feliz. Davallon ajuda a entender por que essa origem alheia não se mostra, ao observar que toda imagem integra seus componentes numa totalidade e tende a se apresentar como

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

origem de si mesma, de modo que “a gênese se apaga” e abre espaço para “a (re)construção de uma origem mítica” (1999, p. 31). Aplicada à fotografia do almoço, a observação permite distinguir duas camadas. A gênese que se apaga é a base de dados de onde a luz foi calculada; a origem mítica que ocupa o seu lugar é a de uma tarde que teria acontecido uma única vez, diante daquela família. O efeito de unicidade é, contudo, apenas um efeito, já que o mesmo pedido pode ser refeito quantas vezes se quiser e cada resposta será única do mesmo modo que as outras. É a esse efeito que se dá aqui o nome de aura pré-construída, uma aparência de aparição única que troca a distância do longínquo pela familiaridade do já visto.

Se a luz dourada vem de um arquivo alheio, o rosto é o ponto em que o efeito chega mais perto de quem pede – foi ele que Dona Aurora tentou proteger ao pedir que nada dos rostos e dos corpos fosse alterado. Ao proteger os rostos, a ressalva protege exatamente aquilo que, no ensaio de Benjamin, aparece como a “trincheira final” do valor de culto na fotografia (1975, p. 19), o rosto humano abrigado na recordação de pessoas queridas, afastadas ou desaparecidas. Os retratos de família guardavam esse valor porque serviam à lembrança, de modo que o último refúgio da aura era também uma forma de memória. Essa trincheira, no entanto, é em boa medida ilusória, pois, em muitas ferramentas, o rosto passa igualmente pelo modelo, que pode refazer a imagem inteira e tende a aproximá-lo de um padrão estético, efeito que Beiguelman (2025) liga ao treinamento com bases enviesadas, que reforça preconceitos raciais, etários e de gênero. O nariz mais fino, a mandíbula mais delineada e os cabelos alinhados que Dona Aurora preferiu não perceber como um problema são o sinal dessa passagem – era uma boa foto, afinal. A ressalva funciona, assim, como crença numa integridade que o procedimento não assegura: quem a escreve acredita preservar o que há de único em cada rosto, o modelo o devolve ajustado a um padrão e o prazer com o resultado faz aceitar a alteração justamente no ponto em que fora proibida. Em termos discursivos, a ressalva é um enunciado que produz um efeito de preservação, efeito que se sustenta no esquecimento de que também os rostos passaram pelo arquivo. Um dos últimos refúgios aparentes da aura torna-se, por isso, o lugar em que a sua fabricação é mais difícil de perceber, já que ela se apresenta como o próprio rosto que se quis guardar.

A mesma volta alcança o ator de cinema, em quem a fabricação do efeito de unicidade já tinha precedente. Diante da câmera, lembra Benjamin, o ator perde o que a presença física lhe dava no teatro, porque atua para um aparelho que substitui o público. A indústria compensava essa perda com a celebridade, construída pela publicidade e pela exposição da vida das estrelas, que rendia aos produtores e dava ao ator o brilho de um produto à venda. O vídeo pedido pelo sobrinho leva o movimento ao limite, já que sugere e materializa, naquele instante,

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

uma fatia de realidade inventada na qual a avó se torna atriz de uma perseguição sem ter atuado e, no mesmo gesto, o aparelho generativo passa a substituir não só a atriz, mas toda a estrutura de produção – o estúdio, o roteiro, a equipe, a câmera. Quando um gerador lançado em 2026 fez circular cenas sintetizadas com rostos conhecidos de Hollywood, como uma luta entre Brad Pitt e Tom Cruise num telhado em ruínas ao pôr do sol, que nenhum dos dois filmou, estúdios e associações reagiram com notificações extrajudiciais, às quais a empresa responsável respondeu prometendo reforçar as salvaguardas contra o uso não autorizado de semelhanças (Hollywood [...], 2026). A semelhança do ator, que o culto do astro já convertia em mercadoria, tornou-se matéria disputada como propriedade – disputa também discursiva, pois diz respeito a quem pode fazer um rosto aparecer numa cena por meio de um *prompt*. A aura pré-construída passa a depender, assim, de regras inscritas no enunciado que a encomenda, regras para as quais a análise se volta a seguir.

3. O comando como comentário: autoria, apropriação, silêncio

Sob o aspecto de enunciado, o comando está sujeito aos procedimentos que, segundo Foucault, controlam a produção dos discursos. Um deles é o comentário, procedimento que mantém um desnível entre um texto primeiro e as suas retomadas, permitindo dizer "algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado" (1996, p. 26). O vídeo do sobrinho apoia-se em dois textos primeiros ao mesmo tempo, tomando da fotografia os rostos da família e da base de dados o gênero – a perseguição, o conversível, as cores e a granulação dos filmes de ação dos anos 1990. A família, o quintal e a tarde de domingo dão lugar a uma estrada, a sirenes e a uma fuga, mas essa novidade só é admitida porque repete, com outros atores, a cena que o gênero já continha, de modo que o comentário diz algo além do texto primeiro com a condição de realizá-lo outra vez. A edição de Dona Aurora faz o mesmo em escala menor, ao tomar a fotografia como texto primeiro e autorizar o novo, a luz e o céu, apenas sob a garantia de que o essencial volte intacto, segmento do pedido a que se pode dar o nome de cláusula de preservação.

A cláusula, no entanto, pede que permaneçam intactas as pessoas da família, aquilo que é delas, tocando com isso em outro procedimento descrito por Foucault, o princípio do autor. Para ele, o autor não é o indivíduo que escreve, mas o princípio que agrupa um conjunto de discursos sob um nome e lhes dá unidade – princípio restrito, já que conversas, receitas e contratos circulam sem autor. Orlandi segue outro caminho e estende a noção, ao afirmar que "a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem"

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

(2007b, p. 69), isto é, toda vez que alguém se coloca como responsável pelo que diz. Na síntese, as duas descrições parecem valer ao mesmo tempo, mas para figuras diferentes. Pelo lado de Foucault, o nome de um diretor ou de um pintor, quando entra num comando, deixa de agrupar uma obra e passa a designar um repertório de traços visuais – enquadramentos, cores, texturas – que qualquer usuário pode reproduzir. Pelo lado de Orlandi, quem escreve o pedido se coloca como origem da imagem e ocupa, nesse sentido, a função-autor. A cena de domingo mostra essa divisão nos seus dois polos, já que o sobrinho, ao pedir uma perseguição à maneira dos filmes de ação dos anos 1990, convoca uma assinatura coletiva e anônima de gênero, sem nomear autor algum, colocando-se como origem de uma cena que não filmou, e Dona Aurora, ao pedir a edição, assume diante do grupo a posição de quem fez a foto. Note-se que quem talvez a tenha tirado – quem sabe o mesmo primo que agora elogia o céu – desaparece da função de fotógrafo, e a imagem que enquadrou passa a circular como obra de outra pessoa.

Para entender por que quem comanda se vive como origem, vale lembrar que o que Pêcheux chama de primeiro esquecimento não é uma distração do sujeito, mas a condição pela qual este não pode se ver de fora da formação discursiva que o domina, daí a impressão de dizer por conta própria o que diz, resumida na fórmula “eu sei o que estou dizendo” (1995, p. 173-174). A síntese oferece uma versão técnica dessa impressão, a de que a imagem é de quem a pediu por ter sido pedida com suas palavras. Seria apressado supor que quem comanda ignora o papel do modelo, já que muitos sabem que a imagem foi calculada e, ainda assim, a assinam e a publicam como sua, o que mostra que o esquecimento de que fala Pêcheux não é falta de informação, que se corrigiria com um aviso, mas uma posição que se mantém mesmo quando se sabe. Orlandi vê na memória metálica um efeito de onipotência do autor e distingue a repetição formal, que reorganiza o já dito sem historicizá-lo, da repetição histórica, que inscreve o dizer na memória. A distinção ilumina o comando, que parece obter apenas repetições formais, mas encontra aqui um limite. Ao circular no grupo, a fotografia do almoço tornou-se uma peça de memória coletiva, elogiada, comentada e emoldurada, e, se publicada na rede, pode voltar a alimentar bases de treinamento como mais uma tarde dourada em família, reindexada como discurso e pronta para orientar outras respostas. A separação entre o metálico e o histórico, traçada com nitidez nos anos 1990, talvez precise ser pensada hoje como passagem, e não mais como fronteira.

O que escapa a quem comanda é decidido pelos procedimentos que Foucault reserva às condições de acesso aos discursos, entre eles, o segredo técnico. É desse lado que estão as bases de treinamento, os modelos e a infraestrutura que os executa. Pêcheux mostra que esse acesso se organiza também como uma divisão social do trabalho de leitura, na qual poucos têm o

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

direito de interpretar e de assinar o que leem e muitos, sem nome, copiam, classificam e indexam os documentos de que essas leituras dependem. As legendas – os textos descritivos que acompanham cada imagem nas bases de treinamento, tais como "família almoçando no quintal ao pôr do sol" – não se confundem com os *prompts*, que os usuários escrevem como demanda à máquina, com o modelo já pronto. Essas legendas, que o modelo decompõe em pequenas unidades de texto, os *tokens*, para associá-las às imagens, resultam de um trabalho como o descrito por Pêcheux, feito por usuários da rede, por trabalhadores contratados ou por outros modelos, ao passo que o *prompt* dá a qualquer usuário a impressão de ocupar o lugar da leitura original. Se Valéry duvidava que algum filósofo tivesse imaginado levar às casas a própria experiência sensível, como já se levavam a água e o gás, a síntese generativa realiza esse sonho de um modo que ele não previra, já que o arquivo e os meios de acioná-lo pertencem a poucas empresas, que medem o uso e cobram por ele, num quadro de infraestruturas privadas e de extração de valor em que Lages e Mesquita (2025) situam a captura discursiva.

Essa assimetria afeta a memória sem que seja preciso proibir coisa alguma, efeito que Orlandi ajuda a descrever ao distinguir, na política do silêncio, a censura, que interdita o dizer, do silêncio constitutivo, segundo o qual "ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada" (2007a, p. 73). A síntese generativa produz uma forma de silêncio que não coincide com nenhuma das duas, porque cada resultado, calculado a partir das regularidades mais frequentes nos dados, tende a deixar de lado as formas menos frequentes sem que ninguém as tenha excluído. As discriminações discutidas por Hashiguti e Costa (2024) indicam o alcance desse silenciamento estatístico, que realiza o risco apontado por Pêcheux nos tratamentos informáticos do arquivo, o de "um apagamento seletivo da memória histórica" (2010, p. 55). No almoço da avó, o que se apagou foi pouco, num primeiro olhar – um vizinho, uma lixeira, um céu cinzento. Num zoom exagerado, porém, os rostos revelam-se versões discretamente alteradas dos originais, às vezes quase de outras pessoas, como se o discurso da vontade recebesse como resposta um discurso que se dá em semelhança, e não em replicação. Essa transformação intrínseca e retroalimentada, repetida em escala, decide que tardes, rostos e lugares continuarão a aparecer nas imagens com que os grupos lembram.

4. O dia que não existiu: a síntese algorítmica na memória coletiva

A fotografia daquele almoço, enviada ao grupo da família numa noite de domingo, recebeu em poucos minutos uma fileira de corações. A avó pediu que a imprimissem, a tia a

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

encaminhou a parentes que não estiveram no quintal e a imagem passou a circular entre pessoas que, a partir dela, começaram a lembrar juntas de uma tarde que conheciam apenas por ela. Halbwachs (2004) mostra que as lembranças se formam nesse circuito, a tal ponto que até os episódios vividos a sós costumam voltar pela voz de outra pessoa. A tia que responde que aquela tarde foi muito agradável não está mentindo nem se enganando inteiramente, mas fazendo o que os grupos sempre fizeram, que é lembrar juntos a partir das imagens que têm à mão. Para Davallon, a imagem, por reunir os olhares de um grupo, consegue fazer que um passado organizado pela história seja vivido como recordação, poder que a fotografia editada exerce sobre um quadro que Halbwachs não poderia conjecturar: o da base de dados em que, como na história de que ele falava, as imagens de todos os grupos ficam lado a lado, desligadas de quem as viveu. É desse quadro que provém, enfim, a luz que agora ilumina o almoço.

Seria precipitado tratar essa lembrança como corrupção de uma memória antes fiel, já que o próprio Halbwachs mostra que, quando outros nos contam um episódio de que participamos, suas imagens se misturam às nossas: "às lembranças reais se acrescenta assim uma massa compacta de lembranças fictícias" (2004, p. 28, tradução nossa). Lembrar é reconstruir o passado a partir de noções partilhadas com um grupo; retocar uma fotografia ou trocar o seu cenário seria, nesse sentido, uma forma nova de algo antigo. Paul Ricoeur dá ao problema uma formulação mais aguda ao separar o que a imaginação visa, o que não é ou ainda pode vir a ser, daquilo que a memória visa, o que já foi, ao mesmo tempo que reconhece que as duas ameaçam sempre se confundir, porque, para ele, a lembrança só volta sob a forma de imagem. E, no entanto, "nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança" (Ricoeur, 2007, p. 26). A tarde dourada se instala nesse jogo de forças, como obra da imaginação, voltada para um possível que nunca se realizou, mas que então se apresenta como realizado, com a marca da anterioridade, como fotografia de um dia que passou. É aí que a aura pré-construída mostra a sua eficácia discursiva, porque a aparição única que ela simula funciona como essa marca de anterioridade e o pré-construído que a sustenta – uma agradabilíssima tarde em família – oferece ao grupo um sentido já elaborado e esteticamente aprazível para aquele dia. Halbwachs observa ainda que uma cena descrita por outros, da qual nada guardamos, pode resultar numa imagem viva sem nunca se tornar lembrança, por lhe faltar a semente que só a experiência partilhada planta. O resultado do *prompt* preenche esse vazio com os meios do registro, apoiado no que todos reconhecem – o lugar, os rostos, uma luz plausível –, razão pela qual pode enraizar-se como a lembrança que anos depois ocupa o porta-retratos da sala.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Ricoeur encontra no testemunho a forma pela qual a memória se oferece aos outros, forma cuja fórmula típica, "eu estava lá" (2007, p. 172), reúne a afirmação de que algo aconteceu e a presença de quem a faz no lugar do acontecimento. A fotografia do almoço continua a dizê-lo, com o rosto de Dona Aurora no centro da cena, embora a cena que ela mostra, sob aquele céu, nunca tenha tido testemunhas. Se Pêcheux situa a fragilidade da memória entre o acontecimento que a memória não consegue inscrever e aquele que é "absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido" (1999, p. 50), a síntese acrescenta um terceiro caso, o do não acontecimento que se inscreve como se tivesse ocorrido. A vontade de verdade descrita por Foucault volta então a operar no comentário do sobrinho, para quem a imagem sequer parece feita por inteligência artificial, critério que faz a verdade depender de reconhecer a marca de um gerador. Ainda que a objeção de que a fotografia sempre foi de algum modo pré-moldada ou retocada tenha fundamento, o retoque incidia sobre um registro, ao passo que a síntese substitui o próprio acontecimento por outra hora, outra luz e outra companhia. Entre outra luz e outra aura, ou a mesma, só que deslocada, não é exatamente simples dizer quem a constrói de fato – a fotografia original, que forneceu à cena uma espécie de esqueleto; o arquivo, que deu mais que a luz e remontou o céu, o quintal e até os rostos, ainda que apenas sutilmente reformados; o desejo de quem pediu a edição; ou o grupo que a reconheceu –, sendo provável que nenhuma dessas instâncias baste sozinha.

As fotografias de Atget, que Benjamin vê como "verdadeiras peças de convicção" (1975, p. 19) no processo da história, eram provas por terem saído de ruas reais, numa manhã qualquer, diante de uma câmera. A fotografia editada tem a forma de uma prova sem processo, que dá à invenção, sempre presente na memória, a autoridade do documento, porque conserva tudo aquilo pelo que se reconhece um registro – o enquadramento, os rostos, a nitidez, a data e os metadados da imagem no arquivo do celular – e parece ser recebida com os mesmos hábitos de leitura com que se recebem as fotografias. O que se disputa em torno dela é o lugar de onde se pode dizer que algo aconteceu. Esse lugar pertencia antes ao grupo que lembrava e à testemunha que afirmava ter estado lá, mas passa a ser ocupado por um enunciado capaz de encomendar o próprio passado.

5. Considerações finais

A pergunta sobre o destino da aura quando não há original a perder encontrou, ao longo do percurso, uma resposta que não é a do declínio nem a da transferência. Lida como relação de memória, a aura benjaminiana dependia de uma tradição transmitida por grupos, que a

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

reprodução técnica abalava ao separar a obra do seu aqui e agora, ao passo que a síntese generativa produz a aparição sem aqui e agora, a partir de uma memória técnica que conhece o nome das coisas, mas não o instante em que elas aconteceram. O que se tem é o indício de que o efeito de unicidade volta como pré-construído – na luz já vista, no rosto que se aproxima de um padrão estético, no ator que não atuou –, numa imagem que apaga a própria gênese para se oferecer como origem de si mesma. Quanto à pergunta, deixada em suspenso no início, sobre se essas imagens são arte, a noção de aura ajudou a respondê-la de modo oblíquo, já que uma resposta direta exigiria pressupor sobre a arte um consenso frágil, contraditório e historicamente instável, que não cabe aqui convocar. Sugere-se que os objetos informacionais digitais produzidos por inteligência artificial generativa herdam os sinais exteriores da obra de arte, como a aparência de aparição única e a marca reconhecível de uma maneira de fazer imagens, sem contar, no entanto, necessariamente com a história que fazia desses sinais um testemunho. O que se tem, afinal, é uma questão que sai do campo do enquadramento nas artes e se coloca diante de uma herança que é ela mesma efeito de discurso, já que são o enunciado que encomenda essas imagens e as leituras que as recebem que lhes atribuem o estatuto de obra, de fotografia ou de lembrança.

No plano do discurso, o comando enviado ao modelo revelou-se um enunciado de dupla face, legenda escrita antes da imagem e comentário de um arquivo, que só admite o novo sob a condição de repetir o que a base já continha. A sua cláusula de preservação promete manter intactos os rostos que o modelo também refaz, ainda que em sutilezas que raramente bastam para invalidar o resultado aos olhos de quem o solicitou. A autoria, por sua vez, divide-se: o nome de um artista ou de um gênero, quando entra num *prompt*, deixa de assinar obras para designar uma maneira de fazer imagens, disponível a quem tem acesso às ferramentas e domínio sobre elas; quem escreve o pedido – Dona Aurora, o sobrinho – reconhece-se como ponto de partida de imagens que não fez. O arquivo que torna o comando eficaz pertence a um número reduzido de corporações, que decidem o que ele guarda e, por consequência, o que as imagens podem mostrar. Na memória coletiva, a fotografia editada no tecnicismo generativo ocupa a zona em que a imaginação ganha a marca da anterioridade e oferece aos grupos testemunhos encomendados, o que faz da tensão entre memória técnica e memória discursiva também uma questão de poder, já que ela decide quem guarda o arquivo de que as lembranças passam a ser fabricadas e quem pode apenas encomendá-las.

Esse punhado de notas conclusivas tem o alcance de um ensaio produzido no meio de uma transformação tão profunda quanto em pleno curso. As noções mobilizadas – autenticidade, arquivo, autoria, testemunho, memória discursiva – foram formuladas antes dos

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

modelos generativos, o que demanda que sejam postas à prova diante de materialidades que combinam texto, imagem e som num mesmo gesto e numa mesma intenção virtualmente mediados, tarefa que não cabe apenas à Análise do Discurso ou a qualquer outro campo epistemológico isolado. A historiografia discute o estatuto de documentos fabricados sem vestígio, o direito revê as noções de autoria e de semelhança, o jornalismo e as artes reformulam seus critérios de autenticidade, a educação repensa o que significa ler e escrever e a composição dos modelos generativos de linguagem, raramente divulgada, só pôde ser descrita, por enquanto, pelos efeitos que produz. Os desdobramentos mais imediatos estão em acompanhar o momento em que uma imagem viva, ainda submetida a uma cadeia de processamentos, se torna lembrança, em examinar quais memórias as bases de aprendizado de máquina deixam de fora e em tomar a dupla formada pelo *prompt* e pela imagem como unidade de análise discursiva.

O achado mais próprio deste percurso talvez esteja, contudo, naquilo que a síntese generativa não alcança, já que o que ela altera são os suportes, as escalas e os ritmos da "aurificação" – o processo pelo qual um objeto passa a valer, material e simbolicamente, como único para alguém –, ao passo que a atribuição desse valor continua a cargo dos quadros sociais da memória coletiva, nos quais os grupos partilham esses objetos, os validam ou os recusam. A fotografia do almoço chegou ao grupo da família pronta para uso, já carregada dos sinais da aparição única, mas foi ao longo dos anos que se tornou insubstituível, no tempo em que ocupou o porta-retratos da sala e testemunhou outros aniversários e algumas discussões, mudanças e estações, a chegada de novos membros e a ausência dos que partiram. É mais do que dizer que a imagem ganha história com o tempo: ela passa a tomar parte num sentimento atmosférico de pertencimento a um recorte de sentido partilhado, que nenhum modelo calcula e nenhuma base de dados contém. A aura pré-construída é, nesse sentido, um valor oferecido antes de ser vivido – pré-construída tanto no sentido de Pêcheux, como já visto que parece vir de outro lugar, quanto no sentido de algo construído antes da convivência que poderia lhe dar valor –, e a sua eficácia depende, no limite, do mesmo trabalho de memória de que sempre dependeu a aura das coisas lembradas.

Dona Aurora e sua família foram aqui inventadas para dar lugar ao manejo teórico das hipóteses, o que não as impede de existir. Existem, contraditoriamente, neste texto, na qualidade de invenções, junto com o almoço dos noventa e oito anos da avó e com o que se passou naquela tarde, que passam a existir também na lembrança de quem os leu. Se essa tarde vier a valer alguma coisa para quem a leu, isso não se deverá ao cálculo que a dourou, mas ao que cada leitor fizer dela ao lembrá-la, como a família fará com esse pedaço de realidade inventada ao

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

longo dos anos. A uma leitura discursiva da memória cabe, nesse cenário, devolver opacidade ao que se apresenta como transparência e perguntar, diante de cada imagem, de que memória ela é feita. Resta acompanhar, diante de cada nova tarde dourada, se a aura pré-construída da síntese generativa encontrará grupos que a vivam e a tornem sua, ou se permanecerá como promessa de unicidade à espera de uma memória que a acolha.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Conflito de Interesse

O autor não tem conflitos de interesse a declarar.

Link para Preprint

DOI (SciELO Preprints): em processamento e informado assim que emitido.

Protocolo e Pré-Registro de Pesquisa

O autor avaliou os roteiros da Equator Network e nenhum deles se aplica a este ensaio teórico. A pesquisa não foi pré-registrada em repositório institucional independente.

Declaração de Disponibilidade de Dados

O compartilhamento de dados não é aplicável a este artigo, pois nenhum dado novo foi criado ou analisado neste estudo.

Ética

Não aplicável. A cena doméstica que acompanha o texto é ficcional e não reproduz publicações nem identifica pessoas.

Declaração de uso de Inteligência Artificial

Este artigo contou com o uso da ferramenta de inteligência artificial Gemini (Google), modelo Flash 3.6, em novembro de 2026, para conferir e organizar as referências bibliográficas. Todo o conteúdo gerado pela ferramenta foi verificado, revisado e validado pela autoria, que assume responsabilidade integral pelos resultados apresentados.

Fontes de financiamento

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

Estudo financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - Processo SEI 260003/001180/2025.

Referências

BEIGUELMAN, Giselle. Artificial intelligence and image politics: memory, erasures, and dissidences. **InfoDesign**, São Paulo, v. 22, n. 3, 2025. DOI: https://doi.org/10.51358/id.v22i3.1298.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. *In*: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Os Pensadores, 48).

BOZTAS, Senay. Missing bits of Rembrandt's The Night Watch are recreated by AI. **DutchNews.nl**, Amsterdam, 23 jun. 2021. Disponível em: https://www.dutchnews.nl/2021/06/missing-bits-of-rembrandts-the-night-watch-are-recreated-by-ai/. Acesso em: 6 nov. 2026.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? *In*: ACHARD, Pierre *et al*. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-37.

DIAS, Cristiane Costa. Inteligência artificial: educação, conhecimento e ideologia. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, v. 28, e025011, 2025. DOI: https://doi.org/10.20396/lil.v28i00.8681463.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GRIGOLETTO, Evandra; DELA SILVA, Silmara; GALLO, Solange Maria Leda. "IA para o bem de todos"? discurso, sujeito, contradição. **Cadernos de Linguística**, v. 7, n. 3, e939, 2026. DOI: https://doi.org/10.25189/2675-4916.2026.v7.n3.id939.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. (Clásicos, 6).

HASHIGUTI, Simone Tiemi; COSTA, Elizangela Patrícia Moreira da. Algoritmos e sistemas de inteligência artificial e(m) processos de produção de sentidos. **Domínios de Lingu@gem**, Uberlândia, v. 18, e1873, 2024. DOI: https://doi.org/10.14393/DLv18a2024-73.

HOLLYWOOD is freaking out, but ByteDance says it is curbing AI video generator Seedance. **PetaPixel**, [*S. l.*], 17 fev. 2026. Disponível em: https://petapixel.com/2026/02/17/hollywood-is-freaking-out-but-bytedance-says-it-is-curbing-ai-video-generator-seedance/. Acesso em: 4 nov. 2026.

LAGES, Vitor Nunes; MESQUITA, Rafael Fernandes de. Autoria crítica e captura discursiva na IA generativa: disputas subjetivas e materiais no capitalismo digital. **Revista Linguagem**

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.18813

em Foco, Fortaleza, v. 17, n. 3, p. 91-107, 2025. DOI: https://doi.org/10.46230/lef.v17i3.15815.

LÉVY, Pierre. **Becoming virtual**: reality in the digital age. Translated by Robert Bononno. New York: Plenum Trade, 1998.

OMAKI, Debora Ruiz. Entre a probabilidade e o sentido: cooperação simulada e a constituição do sujeito na linguagem mediada por inteligência artificial. **Verbum**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 60-83, 2026. DOI: https://doi.org/10.23925/2316-3267.2026v15i1p60-83.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007a.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007b.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi *et al*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre *et al*. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. Tradução de Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 49-59.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VALÉRY, Paul. La conquête de l'ubiquité [1928]. *In*: VALÉRY, Paul. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 1960. t. 2, p. 1283-1287. Edição eletrônica: Chicoutimi: Les Classiques des Sciences Sociales, 2003. Paginação da edição eletrônica.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença Creative Commons CC-BY.
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.