

ENTRE O GESTO E O PROMPT: ESCUTA, PAISAGEM SONORA E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL¹

Jovani Dala Bernardina²

Natacha de Souza³

Resumo: A incorporação da inteligência artificial nos processos de criação artística tem provocado deslocamentos significativos nos regimes de gesto, autoria e experiência sensível. Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre esses deslocamentos a partir da oposição entre o gesto como prática situada e a instrução algorítmica como forma abstrata de comando. Partindo das contribuições de Kate Crawford e Félix Guattari, a Inteligência Artificial (IA) é compreendida como infraestrutura sociotécnica e ecológica, atravessada por relações de poder, extração e automatização da experiência. No campo das artes, essa problemática é tensionada por práticas que operam a partir da escuta e da paisagem sonora. A análise de *Voar Doce Lar* (2022), de Rick Rodrigues, da referência histórica de Stelarc e de *RATS – Secret Soundscapes of the City* (2017), de Jana Winderen, permite investigar como a escuta se afirma como prática relacional, situada e irredutível à lógica do processamento algorítmico. Ao mobilizar aportes teóricos de R. Murray Schafer e Salomé Voegelin, o artigo argumenta que a escuta constitui um campo de resistência sensível à redução da experiência estética a dado, instrução ou output, recolocando o corpo, o ambiente e a duração no centro da criação artística contemporânea.

Palavras-Chave: Inteligência artificial; gesto; escuta; paisagem sonora; arte contemporânea.

¹ Esta pesquisa contou com fomento da FAPES – Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado do Espírito Santo – e da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Artista visual, doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), bacharel em Artes Plásticas e licenciada em Artes Visuais. Pesquisa processos de criação, estudos da paisagem, paisagem sonora, *umwelt*, territorialidade, gentrificação e ativismo. Editora executiva da Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Integra o Grupo de Pesquisa e Extensão Estudos da Paisagem, o Grupo de Estudos Interartes e o grupo Processos Criativos em Gravura. Participa das comissões executivas da *KISMIF International Conference* e do Encontro Internacional Todas as Artes, dos coletivos Ato Falho e r(E)xista Maria's!. E-mail: jvdalab@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>

³ Doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), bacharel em Artes Plásticas (UFES). Professora substituta do Departamento de Design da UFES, pesquisa inteligência artificial generativa, teoria da imagem, animação, audiovisual e processos criativos contemporâneos. Coordena a comunicação do LabPop-UFES e o projeto de extensão DNA Animation, com ações formativas em escolas do Espírito Santo. Atua como animadora e na organização de mostras e festivais de audiovisual independente e experimental. E-mail: natacha.s.arte@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2898-8272>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9632018305326219>

Between the gesture and the prompt: listening, soundscape, and Artificial Intelligence

Abstract: The incorporation of artificial intelligence into artistic creation processes has produced significant shifts in regimes of gesture, authorship, and sensorial experience. This article proposes a critical reflection on these transformations by contrasting gesture as a situated practice with algorithmic instruction as an abstract form of command. Drawing on the contributions of Kate Crawford and Félix Guattari, Artificial Intelligence (AI) is understood as a sociotechnical and ecological infrastructure shaped by power relations, extraction, and the automation of experience. In the field of the arts, these issues are challenged by practices grounded in listening and soundscape. The analysis of *Voar Doce Lar* (2022) by Rick Rodrigues, the historical reference of Stelarc, and *RATS – Secret Soundscapes of the City* (2017) by Jana Winderen makes it possible to examine how listening asserts itself as a relational and situated practice that is irreducible to the logic of algorithmic processing. By mobilizing theoretical contributions from R. Murray Schafer and Salomé Voegelin, the article argues that listening constitutes a field of sensorial resistance to the reduction of aesthetic experience to data, instruction, or output, repositioning the body, the environment, and duration at the center of contemporary artistic creation.

Keywords: Artificial intelligence; gesture; listening; soundscape; contemporary art.

Introdução

A recente popularização das tecnologias de Inteligência Artificial (IA) aplicadas à produção de imagens, textos, sons e vídeos tem provocado deslocamentos significativos nos modos de criação artística, nos regimes de autoria e na constituição da experiência perceptiva. Para além da adoção de novas ferramentas, esses sistemas reconfiguram relações entre gesto, técnica e decisão, introduzindo lógicas de automação, previsão e parametrização que transformam profundamente o campo das artes. Diante desse cenário, torna-se necessário investigar não apenas o que a IA possibilita produzir, mas quais formas de atenção, percepção e relação com o mundo são reforçadas ou fragilizadas por sua incorporação.

Este artigo parte da compreensão de que a IA não opera como tecnologia neutra ou imaterial. Conforme analisado por Kate Crawford em *Atlas of AI: power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence* (2021), trata-se de uma infraestrutura sociotécnica sustentada por cadeias de extração de recursos naturais, consumo energético intensivo, trabalho humano invisibilizado e relações de poder assimétricas. A IA, nesse sentido, participa ativamente da reorganização de ecologias ambientais, sociais e mentais, produzindo efeitos que ultrapassam o domínio técnico e incidem diretamente sobre a cultura, a subjetividade e a experiência sensível.

Articulada a esse diagnóstico, a noção de ecologia proposta por Félix Guattari (1989) oferece um horizonte conceitual fundamental para compreender a inteligência artificial como fenômeno transversal. Ao reconhecer a interdependência entre ecologia ambiental, social e mental, Guattari permite situar os sistemas algorítmicos não apenas como ferramentas criativas, mas como operadores que intervêm simultaneamente nos modos de produção simbólica, nas relações de trabalho e nas formas de habitar o mundo. Assim, a prática artística torna-se um campo privilegiado para tensionar tais articulações, seja por adesão, crítica ou desvio.

No campo das artes, a incorporação da Inteligência Artificial tem frequentemente deslocado o gesto do artista do fazer situado para a formulação de comandos, parâmetros e escolhas estatísticas. Como observam autores como Vilém Flusser (2002, 2008) e Lev Manovich (2001), os dispositivos técnicos tendem a reorganizar a prática criativa em estruturas programáveis, nas quais o sujeito passa a

atuar dentro das possibilidades previstas pelo sistema técnico. O gesto passa a operar como instrução, condensado em linguagem operacional, enquanto a experiência tende a ser validada por critérios de eficiência, repetibilidade ou plausibilidade algorítmica. Esse deslocamento não implica o desaparecimento do gesto, mas sua delegação a sistemas que reorganizam a ação artística em regimes de antecipação e controle.

Diante desse cenário, este artigo propõe refletir sobre práticas artísticas que não se limitam a utilizar a inteligência artificial como ferramenta, mas que permitem tensionar criticamente seus pressupostos sensíveis, ecológicos e políticos. A partir de obras que operam no campo da escuta e da paisagem sonora, o texto investiga como o gesto pode ser reinscrito como prática de atenção, permanência e coexistência, em contraste com a lógica do prompt e da automatização da experiência. Metodologicamente, o artigo articula revisão teórica e análise crítica de obras sonoras contemporâneas, observando como gesto, escuta e espacialidade operam na constituição da experiência estética.

Ao mobilizar contribuições teóricas de Kate Crawford, Félix Guattari, Jacques Rancière, R. Murray Schafer e Salomé Voegelin, e ao analisar proposições artísticas de Rick Rodrigues, Stelarc e Jana Winderen, o artigo busca compreender de que modo a escuta pode funcionar como campo de resistência sensível à redução da experiência estética a dado, instrução ou output algorítmico. Mais do que rejeitar a inteligência artificial, interessa aqui afirmar os limites de sua operação e sustentar práticas que recolocam o corpo, o ambiente e a duração no centro da criação artística contemporânea.

A ambiguidade do artista: o uso da Inteligência Artificial e suas consequências ecológicas.

A recente popularização das Inteligências Artificiais Generativas (IAGs) no campo artístico intensificou a complexidade da produção artística digital. Machado (2001, p. 5) argumenta que máquinas e programas são, em essência, criações da inteligência humana: materializações de um processo mental, um pensamento que se concretizou em forma física. Sua utilização se torna cada vez mais comum, sobretudo

pela capacidade desses sistemas de processar grandes volumes de dados, gerar imagens, sons e textos e automatizar determinadas etapas da produção digital.

Ao mesmo tempo, os debates sobre autoria, automação, produção estética e infraestrutura tecnológica também tiveram uma amplitude. Para além de sua dimensão instrumental, esses sistemas mobilizam cadeias materiais, energéticas e sociopolíticas complexas, atravessando simultaneamente questões ambientais, subjetivas e culturais. Dessa forma, este artigo propõe articular as reflexões de Kate Crawford (2021) e Félix Guattari (1989) para investigar como a Inteligência Artificial, e em especial a IAG, reconfigura ecologias da criação artística contemporânea.

Para compreender esse cenário, é necessário observar como diferentes autores concebem a tecnologia como mediação cultural, política e subjetiva. Para Vilém Flusser (2002), a tecnologia não é neutra e nem apenas um instrumento. Ele a define como a materialização da imaginação humana, indo além do uso prático para moldar a própria forma como percebemos o mundo, nos comunicamos e produzimos conhecimento. Já a filósofa e bióloga Donna Haraway (1985), a tecnologia não é apenas um conjunto de ferramentas ou máquinas. Ela a define como uma força sociotécnica que reconfigura os corpos, a identidade e as relações de poder. Enquanto o filósofo e psicanalista Félix Guattari (1989), a tecnologia parte de um agenciamento maquínico, onde tecnologia, natureza, cultura e o ser humano se fundem em uma rede contínua de produção. A partir dessas definições, percebe-se que as tecnologias digitais e suas respectivas mudanças participam das transformações dos modos de produção simbólica e experiência sensível.

Outra questão a se destacar é que arte e tecnologia já são aliadas há décadas. Waldemar Cordeiro, entre os anos 1960 e começos dos 1970 iniciou uma das mais inventivas carreiras como um pioneiro da arte computacional (Cordeiro, 1971), mostrando que estas associações se perpetuam e se fixaram, tanto em ambientes sílicos e ambientes carbônicos, através da bioarte por exemplo, sendo exemplificado classicamente pela coelhinha de Eduardo Kac (2005). Stelarc (2005) usou de próteses robóticas para estender e modificar o corpo. Neil Harbisson (s.d.), incorpora uma antena em sua cabeça ligado por microchips para “ouvir” as cores através das vibrações de sua luminosidade. No campo das artes digitais projetos que integram Inteligência Artificial

Generativa (IAG) e realidade aumentada (RA) exploram a interconexão entre organismos vivos e sistemas tecnológicos.

É importante destacar que modelos de IAG não compreendem a realidade externa, eles criam um modelo do mundo externo por meio de texto, o que também significa que ele herda os vieses do material textual com o qual foi treinado, potencialmente reforçando estereótipos ou imprecisões existentes. Esse processo representa uma construção totalmente nova que se desvincula da origem. Diferentemente das mídias representacionais clássicas, organizadas majoritariamente em torno de relações referenciais entre signo e mundo vivido, os sistemas de IAG operam por modelagem estatística e correlação de dados, produzindo conteúdo sem vínculo necessário com uma experiência originária. Nesse sentido, aproxima-se da noção de simulacro proposta por Jean Baudrillard (1991), na qual os signos deixam de remeter a um referente estável e passam a circular autonomamente, produzindo efeitos de realidade independentes da experiência concreta. Esses simulacros (Baudrillard, 1991) acabam se tornando parte de realidades operacionais dentro da cultura digital que moldam cada vez mais o discurso e a estética.

As IAs operam numa lógica probabilística e com algoritmos de álgebra linear, elas combinam infraestruturas, capital ou investimento e trabalho como força motriz. Existem muitos debates que rondam as questões de IA, como alguns alertas sobre a substituição de mão de obra humana para não-humana, ou algo que justifique a frase “redução de custos de produção”, sempre evocadas pelas grandes empresas e empreendimentos; questões acerca da perda de originalidade e autenticidade com produtos realizados por IA, ou a perda de valor simbólico e novas definições de produtos que dão sinônimos para determinadas classes sociais; padronização estética de produções de arte estática e cinética; seu uso consciente para propagar *Fake News*; questões sociopolíticas e relações de poder com seu uso indiscriminado; entre diversas outras problemáticas que se abrem com a popularização desta emergente tecnologia.

Entretanto, um dos aspectos mais críticos dessas tecnologias concentra-se justamente nas estruturas de exploração e nos impactos ecológicos implicados em sua constituição. Em *Atlas da IA* (2021), Kate Crawford afirma que “a Inteligência Artificial não é nem inteligente, nem artificial”. A autora busca evidenciar os processos materiais e políticos que sustentam esses sistemas tecnológicos, demonstrando que eles

ultrapassam o campo algorítmico e se enraízam em dinâmicas de extração ambiental, concentração econômica e gestão desigual do trabalho. Ela continua:

Ao invés disso, ela é corpórea e material, feita com recursos materiais, combustíveis, trabalho, infraestrutura, logística, histórias e classificações humanas. Sistemas de IA não são autônomas, não são racionais ou capazes de decidir o que quer que seja, sem que eles sejam treinados de forma extensiva e computacionalmente intensiva com vastos conjuntos de dados ou com regras de recompensas pré-definidas. (Crawford, 2021, p. 05).

Uma espécie de cartografia histórica das tecnologias é desenvolvida em *Atlas of AI* (Crawford, 2021), percorrendo desde os processos de mineração dos séculos XIV e XV até as tecnologias mecânicas, eletrônicas e digitais contemporâneas. Ao relacionar extração mineral, infraestrutura computacional e coleta massiva de dados, o livro evidencia que a inteligência artificial se sustenta em cadeias materiais de exploração, consumo energético e trabalho humano invisibilizado. Nesse contexto, torna-se fundamental questionar quais interesses são sustentados pelos sistemas algorítmicos, quais formas de poder eles propagam e sobre quais grupos recaem seus maiores impactos.

As tecnologias de IA operam por meio de complexas infraestruturas sociotécnicas, envolvendo extração de recursos naturais, uso intensivo de energia e processos precarizados de coleta, classificação e moderação de dados. Esses sistemas também tendem a reproduzir lógicas coloniais ao deslocar impactos ambientais e sociais para territórios periféricos, enquanto benefícios econômicos e simbólicos permanecem concentrados em grandes corporações tecnológicas.

No primeiro capítulo, intitulado como “Terra”, Crawford (2021) evidência como os sistemas de IA dependem de cadeias extrativistas globais que articulam mineração, consumo energético, logística e trabalho precarizado. Ao analisar a extração de lítio e outros minerais estratégicos para infraestruturas computacionais, a autora desmonta o imaginário da tecnologia como sistema limpo, imaterial e autônomo: ela possui um traço de desperdício de recursos da natureza muito grande. É necessário, para o funcionamento dessas máquinas, muitos minérios e muita água que é gasta para seu processamento. Para Crawford (2021), é um alerta de que precisamos levar isso em consideração ao usar uma ferramenta como esta.

Um conceito que a autora acaba trazendo de volta é o conceito de Megamáquina de Lewis Mumford, do livro *O mito da máquina* (1967). O conceito se refere a sistemas sociais organizados em torno de uma estrutura burocrática e tecnológica que subordinam seres humanos como peças funcionais de um mecanismo coletivo. Historicamente, Mumford (1967) identifica exemplos em grandes empreendimentos, como a construção das pirâmides egípcias, onde multidões eram dirigidas por uma elite de comando, justificadas por mitos de poder, ordem e divindade. Essa organização não se limita à soma dos artefatos tecnológicos; ela implica a integração dos indivíduos em funções repetitivas e integradas, disciplinando o trabalho e expandindo o poder e a energia disponível para o sistema, enquanto suprime a autonomia humana. Se a Megamáquina ancestral era construída de pedras, músculos e templos, na modernidade ela é criada através dos dados, algoritmos e a pressão incansável pela eficiência. Menos aparente, muitas vezes invisível, operando não pelo chicote, mas pela conveniência operacional, vigilância onipresente e a promessa da otimização constante. Logo, retomando o termo, Kate Crawford (2021) percebe que não é necessário apenas ver a tecnologia por si, é necessário perceber os esforços que são necessários e principalmente, os esforços planetários para treinar e continuar deixando a IA em funcionamento.

Atlas da IA (Crawford, 2021) dialoga diretamente com o texto “As três ecologias” de Guattari (1989), na qual ele mobiliza três vertentes que para as crises contemporâneas e que estas estão intimamente ligadas, ou seja, não dá para tratar de numa sem tocar na outra, uma vez que são transversais. Esferas estas que Guattari (1989) nomeia como ecologia mental (a subjetividade dos sujeitos e sua sensibilidade e desejos); ecologia social (as relações de poder e trabalho, além da própria cultura); e ecologia ambiental (relação com a natureza, recursos, energias e territórios):

Sendo assim, tenho a convicção de que a questão da enunciação subjetiva colocar-se-á mais e mais à medida que se desenvolverem as máquinas produtoras de signos, de imagens, de sintaxe, de inteligência artificial... Disso decorrerá uma recomposição das práticas sociais e individuais que agrupo segundo três rubricas complementares – a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental - sob a égide ético estética de uma ecosofia. (Guattari, 1989, p. 22).

Articulando as dimensões mental, social e ambiental (Guattari, 1989), no contexto da Inteligência Artificial, encontra-se paralelos que coincidem com as informações de Crawford (2021). Inicialmente, percebendo que a ecologia mental se expressa nas transformações da subjetividade, da percepção e dos processos criativos mediados por máquinas (Guattari, 1989), as transformações da subjetividade mediadas por máquinas são inseparáveis das condições materiais, políticas e econômicas que sustentam essas máquinas. A ecologia mental não flutua, ela é produzida sobre solos explorados, dados extraídos e corpos invisibilizados. Assim, a produção de subjetividade mediada por máquinas deve ser compreendida como um processo ecológico atravessado por disputas materiais, políticas e epistemológicas.

Ainda, Crawford (2021) oferece o diagnóstico empírico e geopolítico daquilo que Guattari chama de ecologia social (1989). Ao analisar os sistemas de Inteligência Artificial como infraestruturas sociotécnicas, a autora (2021) demonstra que seu funcionamento depende de cadeias globais de trabalho invisibilizado, frequentemente localizado em territórios periféricos - como o caso de Nevada mencionado acima, bem como de processos de classificação e vigilância que reforçam hierarquias sociais e assimetrias geopolíticas. Nesse sentido, a ecologia social, nos termos de Guattari (1989) manifesta-se na organização desigual das relações humanas mediadas por IA, nas quais a produção de dados e valor se dá por meio de regimes de exploração e controle.

Agora, na esfera da ecologia ambiental (Guattari, 1989) permite compreender como as infraestruturas computacionais contemporâneas dependem de processos intensivos de extração de recursos naturais e consumo energético, conforme também evidência Kate Crawford (2021). Esses sistemas operam a partir de cadeias extrativistas que deslocam seus impactos ambientais para territórios específicos, frequentemente invisibilizados pelas narrativas de inovação tecnológica. À luz de Félix Guattari (1989), o problema não reside em uma suposta separação efetiva entre tecnologia e natureza, algo rigorosamente impossível dentro da perspectiva *ecosófica* (Guattari, 1989, p.8-16), mas na invisibilização das interdependências entre processos técnicos, subjetivos, sociais e ambientais. As infraestruturas contemporâneas de IA tendem a operar sob regimes de abstração que ocultam suas condições materiais de existência, dificultando a percepção dos vínculos ecológicos e políticos implicados em seu funcionamento.

Diversos autores têm problematizado criticamente os impactos sociais, econômicos, estéticos e políticos da Inteligência Artificial contemporânea, especialmente no que diz respeito à automação e padronização estética (Lemos, 2021; Manovich, 2001), à concentração de poder nas grandes corporações tecnológicas (Crawford, 2021) e à circulação de desinformação (Beiguelman, 2021). Se as infraestruturas de IA atravessam simultaneamente dimensões ambientais, sociais e subjetivas, então suas implicações não se restringem ao campo técnico ou econômico, mas alcançam também os modos de criação artística e produção estética. Sob essa perspectiva, o artista contemporâneo passa a operar em meio a tensões entre automação, mediação algorítmica e crítica das próprias condições materiais que sustentam tais sistemas.

Logo, no campo das artes se percebe uma condição ambígua da prática artística com o uso direto ou indireto das máquinas de aprendizagem profunda. Ambiguidade que reflete diferentes formas de engajamento com as infraestruturas técnicas, sociais e ambientais que sustentam esses sistemas, conforme discutido por Felix Guattari (1989) e aprofundado pelas análises de Kate Crawford (2021). O artista passa também a atuar como um operador técnico, ou seja, quem manipula modelos, dados e os próprios prompts; além, se torna também um mediador simbólico, já que é ele quem traduz infraestruturas invisíveis em experiência sensível. E por fim, se torna um agente crítico, uma vez que é quem evidencia, tensiona ou subverte os regimes de poder inscritos na tecnologia. Essa posição é intrinsecamente ambígua, e isso é importante dizer, pois o artista participa ativamente da produção de subjetividade e essa produção ocorre dentro de sistemas marcados por exploração ambiental, social e epistemológica.

Nesse contexto, as reflexões de Kate Crawford (2021), articuladas às contribuições de Félix Guattari (1989), ampliam criticamente o debate sobre arte, tecnologia e inteligência artificial. A IA não é compreendida como uma inteligência autônoma ou desvinculada das mediações humanas, mas como uma estrutura técnica atravessada por infraestruturas materiais, modelos estatísticos e disputas políticas e econômicas. As práticas artísticas que exploram as relações entre corpo, máquina, dados e redes podem ser entendidas como intervenções em ecologias técnicas complexas. A arte digital e o uso de IA passam, assim, a constituir espaços de

problematização dos modos de produção, circulação e controle inscritos nas próprias tecnologias que os sustentam.

Ou seja, percebe que diante desse cenário, as práticas artísticas que mobilizam a IA passam a ocupar um lugar ambíguo: ao mesmo tempo em que se beneficiam dessas infraestruturas tecnológicas, podem também operar como espaços de crítica, revelação e tensionamento das condições materiais e políticas que sustentam tais sistemas.

Nesse sentido, a criação artística por meio da IA coincide com a redução da experiência estética a um regime de escolha e validação algorítmica, no qual o artista se torna gestor de *outputs*, e não mais participante integral do processo de criação. Assim, a criação artística mediada por IA reorganiza as relações entre gesto, decisão e produção estética. Conforme argumenta Vilém Flusser (2002), as imagens técnicas não são simples reproduções do mundo, mas superfícies produzidas por aparelhos programados e atravessadas por códigos e mediações. No caso das IAGs, essa lógica se intensifica na medida em que imagens e sons passam a ser produzidos por correlações estatísticas derivadas de grandes volumes de dados. Assim, parte do processo criativo desloca-se para operações de parametrização, seleção e curadoria de *outputs* computacionais.

Tais afirmações convergem com as análises de Kate Crawford (2021), especialmente no capítulo intitulado de afetos, no qual a autora problematiza os pressupostos da computação afetiva. Crawford (2021) aponta que, já a partir da década de 1970, a ciência da computação buscava abstrair e neutralizar os contextos humanos, tratando emoções, comportamentos e relações como elementos passíveis de mensuração e codificação. Nesse processo, os sistemas de dados passam a reduzir a complexidade da experiência humana a categorias operacionais, capturando tanto os bens comuns quanto os bens da natureza sob a lógica da extração e da renderização. A transformação do comportamento humano em dados não constitui apenas um procedimento técnico, mas uma redução ontológica do que significa ser humano, ao converter afetos, gestos e relações em informação processável.

Na contemporaneidade, o gesto passa também a operar como uma ação distribuída entre humanos e sistemas algorítmicos. Mediado por tecnologias e especialmente por sistemas de aprendizagem profunda, o gesto artístico é frequentemente deslocado do campo da experiência sensível para o da delegação técnica, assumindo a forma de comandos, parâmetros e escolhas estatísticas. Conforme

analisa Kate Crawford (2021), esse deslocamento está associado à captura e à renderização do comportamento humano como dado, transformando gestos em recursos exploráveis. Nesse contexto, a prática artística torna-se um campo de tensão entre a delegação do gesto à máquina e a possibilidade de reinscrevê-lo como ato crítico, sensível e ecosófico. A criação artística é entendida, assim, como processo relacional situado, articulado a corpo, temporalidade, ambiente e experiência sensível.

Do corpo ao comando: quando o gesto vira instrução

Nas práticas artísticas atravessadas por sistemas computacionais, o gesto passa por um deslocamento profundo que não se limita a uma mudança técnica, mas implica uma reorganização sensível do fazer. Gradualmente, o gesto deixa de operar como ação situada, inscrita na fricção entre corpo, tempo e ambiente, para assumir a forma de instrução abstrata. Ele passa a funcionar como comando, parâmetro ou escolha entre possibilidades previamente calculadas, inserindo a ação artística em um regime de antecipação e controle. Não se trata da supressão do gesto, mas de sua delegação: o gesto permanece, porém, deslocado para linguagens operacionais que o separam da experiência direta e da imprevisibilidade do encontro com o mundo.

Esse processo pode ser compreendido à luz da noção de partilha do sensível, proposta por Jacques Rancière, segundo a qual os modos de agir, perceber e participar do comum são historicamente organizados (Rancière, 2009). Quando o gesto se converte em instrução, redefine-se quem age, onde a ação se localiza e quais formas de presença se tornam perceptíveis. A agência deixa de se manifestar como experiência partilhada e passa a operar como decisão abstrata, deslocada do corpo e de sua implicação sensível com o ambiente. O gesto torna-se eficaz e funcional, mas perde densidade temporal e relacional, afastando-se daquilo que sustenta a experiência estética como campo de atenção e convivência.

Para Rancière, essa organização do sensível envolve não apenas a percepção, mas também a distribuição das possibilidades de ação, presença e participação em um determinado regime estético (Rancière, 2009). Nesse sentido, transformar o gesto em instrução não implica apenas uma alteração técnica do fazer artístico, mas uma

reorganização da experiência e dos modos pelos quais corpos, ações e temporalidades se tornam perceptíveis. O deslocamento do gesto para sistemas operacionais tende, assim, a reduzir a dimensão relacional da experiência estética, privilegiando procedimentos orientados por previsibilidade, eficiência e controle.

É justamente nesse ponto que a prática de Rick Rodrigues se afirma como um desvio crítico. Em *Voar Doce Lar* (2022), instalação *site specific* realizada no Parque Cultural Casa do Governador, cinquenta e nove estruturas de madeira semelhantes a casas de pássaros distribuem-se pelo bosque sobre postes de eucalipto em diferentes alturas. Parte dessas estruturas incorpora sensores de presença e dispositivos sonoros que acionam composições gravadas *in loco* por Luccas Martins a partir das características acústicas das aves catalogadas no ambiente. A obra articula escultura, espacialidade e escuta em uma experiência distribuída pela paisagem, na qual som, corpo e ambiente se constituem mutuamente. A circulação do público e as relações ambientais do entorno ativam diferentes camadas acústicas, fazendo com que a escuta emergja como experiência situada e relacional. O gesto organiza, assim, um campo de atenção orientado pela relação entre som, espaço e presença, deslocando a experiência de critérios de eficiência e otimização para uma temporalidade compartilhada, atravessada pela contingência, pelo atraso e pela instabilidade próprios do ambiente.

Essa sustentação se realiza por meio de uma ética do cuidado e do abrigo. O gesto opera pela permanência e pela continuidade da escuta, favorecendo a convivência entre presenças mínimas e diferentes camadas do ambiente sonoro. O som manifesta-se como acontecimento relacional, inseparável do espaço e dos corpos que o habitam. O gesto afirma, assim, uma temporalidade vinculada à duração e à coexistência, resistindo à abstração operacional do fazer.

Esse modo de operar torna-se ainda mais significativo quando contrastado com a lógica do *prompt*, entendido como gesto abstrato e estatístico. Enquanto o *prompt* condensa a ação em linguagem operacional e busca orientar a emergência da forma por meio de parâmetros, o gesto em Rick Rodrigues recusa a antecipação total. Ele não prescreve, não prevê, não encerra a experiência em possibilidades calculáveis. Sustenta, ao contrário, um espaço de indeterminação no qual a escuta se constitui como prática relacional, aberta à imprevisibilidade do encontro entre som, espaço e corpo.

Como dobra histórica desse debate, é possível reconhecer que a delegação do gesto à máquina não se inaugura com os sistemas contemporâneos de aprendizagem profunda. Nas performances de Stelarc, o corpo já aparece como plataforma técnica, atravessado por próteses, dispositivos robóticos e sistemas de controle que redistribuem a agência entre humano e máquina. Nessas proposições, o gesto não desaparece, mas é fragmentado e deslocado, passando a integrar um sistema que opera para além da decisão consciente do corpo. Ao compreender o corpo como plataforma técnica, Stelarc explicita um ponto de inflexão em que a ação corporal se subordina à lógica do sistema técnico (Stelarc, 2005).

Essa inflexão evidencia um limite crítico: quando o gesto é integralmente entregue ao sistema, o corpo passa a funcionar como suporte operacional e a ação se dissocia da experiência sensível. A presença de Stelarc no texto não surge como modelo a ser seguido, mas como advertência histórica. Ela permite compreender o que se intensifica nos regimes algorítmicos contemporâneos, nos quais a delegação do gesto tende a se normalizar e a se tornar invisível, operando sob a promessa de eficiência, precisão e otimização.

Retomando esse contraste, em *Voar Doce Lar* (2022) (Fig. 1), a dimensão espacial da obra torna-se decisiva. A instalação não se organiza como ponto focal nem como evento concentrado, mas como presença distribuída no espaço aberto, integrando-se à paisagem sem reivindicar centralidade. Seu funcionamento não depende da ativação imediata do público; ao contrário, ela se mantém em operação contínua, como um campo sonoro que persiste independentemente da visibilidade dos corpos. A configuração espacial da obra desloca a experiência da lógica do espetáculo para uma lógica de convivência. O som emerge como parte de uma tessitura ambiental mais ampla, na qual diferentes camadas acústicas coexistem. Essa diluição na paisagem produz uma temporalidade expandida, menos orientada por clímax ou resolução e mais vinculada à duração e à permanência. Nesse contexto, o espaço funciona como elemento constitutivo da experiência. A escuta se distribui pelo ambiente, exigindo do ouvinte uma atenção difusa e prolongada. A obra institui, assim, uma forma de presença que não se impõe, mas se inscreve discretamente na paisagem, transformando o espaço em campo relacional de coexistências sonoras e ambientais.

Figura 1 - Rick Rodrigues, Voar Doce Lar (2022). Instalação sonora em espaço aberto.



Fonte: RODRIGUES, Rick. Voar Doce Lar. Catálogo de exposição. 2022. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1E0iDJx3SNENryoO3cQfdYHIKkntnsImc/view> . Acesso em: 10 fev. 2026.

Essa dimensão torna-se evidente na configuração espacial da obra (Fig. 1), que se integra ao espaço de modo contínuo. A experiência se distribui no ambiente e exige uma escuta prolongada. O campo sonoro se apresenta como elemento articulado às condições físicas do lugar, constituindo-se na relação entre espaço, som e corpos.

Paisagem sonora e escuta: o que a IA não pode fazer

Se, na transição do gesto para a instrução, a ação artística tende a ser abstrata, antecipatória e guiada por regimes de eficiência, é na prática da escuta que esse movimento encontra um limite sensível e conceitual. Escutar não é apenas um reconhecimento de identificação de padrões, classificação de frequências ou extração de informações, como é o processamento de som. Escutar inclui sustentar uma relação prolongada com o ambiente, aceitar a duração do evento e reconhecer o envolvimento do corpo no que é ouvido.

A noção de paisagem sonora, formulada por R. Murray Schafer, emerge como crítica à ideia de um som isolado, funcional ou descontextualizado. Em *A afinação do mundo* (2001), o autor desloca a escuta para o campo das relações entre ambiente, cultura e percepção, compreendendo o fenômeno sonoro como um campo complexo e historicamente situado, no qual o ouvinte não ocupa uma posição neutra ou exterior.

A paisagem sonora é qualquer campo acústico de estudo. Podemos falar de uma composição musical, de um programa de rádio ou de um ambiente acústico como paisagens sonoras. O termo pode referir-se tanto a ambientes reais quanto a construções abstratas, desde que estas sejam consideradas como campos de interação entre sons. O estudo das paisagens sonoras envolve não apenas os sons em si, mas também a maneira como são percebidos e compreendidos por aqueles que os escutam. O ouvinte faz parte da paisagem sonora; ele não é um observador externo, mas um participante ativo no ambiente acústico. (Schafer, 2001, p. 205).

Ao afirmar que o ouvinte integra a própria paisagem sonora, Schafer desloca a escuta do domínio da recepção passiva para o da participação sensível. Escutar passa a significar envolver-se com o ambiente, reconhecer suas camadas temporais, suas dinâmicas culturais e seus modos de organização. A paisagem sonora deixa de ser um objeto a ser apreendido e passa a ser compreendida como experiência relacional, construída na interdependência entre som, espaço e corpo, abrindo o campo para práticas artísticas que privilegiam atenção, memória e duração. Ainda que parte da crítica contemporânea tenha apontado limites nas formulações de Schafer, especialmente no que diz respeito à tendência de organizar e normatizar o ambiente sonoro a partir de categorias universalizantes, interessa aqui sua compreensão da escuta como prática relacional e situada.

Essa compreensão da escuta como prática situada ganha densidade concreta em *RATS – Secret Soundscapes of the City* (2017), (Fig. 2), projeto no qual Jana Winderen desloca deliberadamente a atenção para uma camada urbana que permanece, em grande medida, fora do alcance da percepção humana imediata. Ao trabalhar com frequências ultrassônicas produzidas por ratos na região de *Bjørsvika*, em Oslo, a artista não busca revelar um segredo oculto da cidade nem produzir uma narrativa de descoberta. O que se afirma é que o espaço urbano é atravessado por múltiplas formas de vida, comunicação e temporalidade que coexistem sem necessariamente se

tornarem visíveis ou audíveis para o regime sensorial dominante. A cidade deixa de ser entendida como superfície transparente ou plenamente legível e passa a ser percebida como ecossistema espesso, no qual diferentes mundos se sobrepõem sem convergir.

Figura 2 - Jana Winderen, *RATS – Secret Soundscapes of the City* (2017). Instalação sonora multicanal em espaço urbano, Oslo. A obra desloca a escuta para camadas ultrassônicas da cidade, afirmando a paisagem sonora como campo relacional e multiespécie.



Fonte: <https://www.janawinderen.com/exhibitions/rats-secret-soundscapes-of-the-city-munchmuseet-on-the-move-nymusikk-ultima-festival-oslo>.

No texto que acompanha o projeto, a própria artista descreve esse deslocamento da escuta a partir de uma posição que reconhece, desde o início, os limites da percepção humana e a existência de outras sociedades que habitam o mesmo território. Ao situar sua investigação a poucos metros de um dos principais marcos arquitetônicos de Oslo, Winderen constrói um contraste deliberado entre a monumentalidade visível da cidade e as camadas sonoras que persistem fora do campo da atenção humana:

Paralelamente ao mundo das pessoas, existe outra sociedade em intensa atividade: o mundo dos ratos. Parte de sua comunicação não pode ser registrada pelo ouvido humano, pois ocorre em uma faixa de frequência ultrassônica, acima de 20.000 Hz. A poucos metros da Ópera de mármore branco, e partindo da hipótese de que os ratos serenam uns aos outros com canções de amor, registrei a paisagem

sonora ultrassônica de Bjørvika e desacelerei esses sons até níveis audíveis ao ouvido humano. Com base nesse trabalho de campo, criei uma instalação sonora multicanal situada na foz do rio Akerselva, onde o rio encontra o mar, em um distrito de Oslo em rápido processo de transformação. (Winderen, 2017, s.p. tradução nossa⁴).

A operação descrita por Winderen não se reduz a um gesto técnico de captação e desaceleração do som. Trata-se de um procedimento que explicita uma ética da tradução, na qual tornar audível não significa tornar plenamente compreensível, nem integrar o outro a um regime de inteligibilidade total. Ao desacelerar o ultrassom até níveis perceptíveis ao ouvido humano, a artista não elimina a diferença entre os mundos que coexistem na cidade, mas cria uma zona de contato provisória, na qual o ouvinte humano é confrontado com aquilo que lhe escapa. A escuta, nesse contexto, não funciona como acesso privilegiado a um conhecimento oculto, mas como exercício de reconhecimento da própria limitação perceptiva.

Essa dimensão se intensifica quando se considera a inserção espacial da obra. *RATS* não se apresenta como evento centralizado nem como instalação espetacularizada. Ela se dilui na infraestrutura urbana, ocupando uma área marcada por obras, fluxos logísticos e transformações aceleradas, onde o rio *Akerselva* encontra o mar. A imagem associada ao projeto evidencia essa condição ao mostrar um espaço atravessado por pilares, superfícies duras e vazios urbanos, sem a presença explícita de corpos humanos. Essa ausência não sugere silêncio ou inatividade, mas aponta para a persistência de outras formas de habitar e produzir som, independentes da atenção humana. A escuta, aqui, não é convocada por um acontecimento visível, mas por uma disposição a permanecer com o espaço e com aquilo que nele ressoa.

Ao articular escuta, cidade e coexistência multiespécie, a prática de Winderen encontra ressonância nas reflexões de Salomé Voegelin, para quem ouvir não é acessar um mundo dado, mas produzir um mundo possível a partir de uma relação situada entre som, corpo e contexto (Voegelin, 2021). A escuta não pode ser universalizada nem

⁴ *Parallel to the world of people is another bustling society – a world of rats. Some of their communication with each other cannot be registered by human ears, as it is located in an ultrasound frequency range – over 20,000Hz. A stone's throw from the white-marbled Opera house, and based on the hypothesis that rats serenade one another with love songs, I recorded the ultrasonic soundscape of Bjørvika and slowed the sound down to human hearing levels. Based on this fieldwork, I created a multichannel sound installation situated at the mouth of the Akerselva, where the river meets the sea, in a rapidly developing district of Oslo. (WINDEREN, 2017, s.p.).*

automatizada sem perda, pois depende da posição de quem escuta, do tempo dedicado à experiência e da disposição para lidar com a incerteza. Em *RATS*, essa condição se torna explícita ao deslocar a escuta para além do humano, sem apagar a responsabilidade ética daquele que se dispõe a ouvir.

Nesse sentido, a obra de Jana Winderen evidencia um limite fundamental dos sistemas algorítmicos contemporâneos. Ainda que a inteligência artificial seja capaz de processar grandes volumes de dados sonoros, identificar padrões acústicos complexos e simular ambientes auditivos, ela não compartilha a duração do espaço, não se expõe às contingências do ambiente nem assume uma posição ética diante daquilo que torna audível. O que se coloca em jogo não é uma insuficiência técnica, mas uma diferença ontológica entre processamento e escuta. Enquanto o processamento opera por abstração e previsão, a escuta, tal como mobilizada em *RATS*, exige presença, atenção prolongada e disposição para conviver com o que não se deixa reduzir a dado.

Ao afirmar a escuta como gesto que desacelera, traduz sem dominar e reconhece seus próprios limites, *RATS – Secret Soundscapes of the City* desloca a paisagem sonora do campo da exploração para o da coexistência. Frente à tendência contemporânea de converter o ambiente urbano em superfície plenamente legível e controlável por modelos algorítmicos, essa prática artística insiste em sustentar aquilo que permanece irreduzível à instrução, ao comando e à captura. Escutar, aqui, não é produzir evidência, mas permanecer no mundo, aceitando a espessura e a opacidade das relações que o constituem.

Considerações

Ao longo deste artigo, a inteligência artificial não foi tomada como objeto central a ser descrito em termos técnicos ou funcionais, mas como um operador que reorganiza regimes de sensibilidade, redistribui gestos e redefine modos de atenção no campo das artes. Mais do que discutir ferramentas específicas, interessou compreender como determinadas práticas artísticas tornam perceptíveis os limites dessa reorganização, especialmente quando o gesto se converte em instrução e a experiência tende a ser traduzida em dado.

A análise das obras discutidas evidencia que a incorporação da inteligência artificial nos processos criativos não ocorre de modo homogêneo nem inevitável. Em práticas como *Voar Doce Lar* (2022), de Rick Rodrigues, o gesto não se deixa capturar pela lógica do comando ou da antecipação algorítmica. Ao sustentar campos de escuta baseados em permanência, cuidado e coexistência, essas obras afirmam uma temporalidade que resiste à abstração do fazer e à redução da experiência a escolhas estatísticas. O gesto, nesse contexto, mantém-se como prática situada, vinculada à atenção e à duração.

A presença pontual de Stelarc funcionou como referência histórica capaz de evidenciar que a delegação do gesto à máquina antecede os sistemas contemporâneos de inteligência artificial. Ao expor o corpo como plataforma técnica, suas proposições permitem reconhecer um limite crítico: quando a ação se subordina integralmente ao sistema, a experiência sensível tende a se dissociar da decisão e da presença corporal. Esse deslocamento contribui para compreender o que se intensifica nos regimes algorítmicos atuais, nos quais a automação tende a se apresentar como naturalizada e invisível.

No campo da escuta, a paisagem sonora mostrou-se um território privilegiado para tensionar essas dinâmicas. A partir das contribuições de R. Murray Schafer e Salomé Voegelin, a escuta foi compreendida não como operação neutra ou universal, mas como prática situada, relacional e irreduzível à automatização. Escutar implica assumir uma posição específica, dedicar tempo à experiência e reconhecer a implicação do corpo naquilo que se torna audível, condições que não podem ser plenamente traduzidas em modelos preditivos ou processos de classificação.

Nesse sentido, a obra *RATS – Secret Soundscapes of the City*, de Jana Winderen, apresenta-se como um contraponto significativo às lógicas extrativas frequentemente associadas à inteligência artificial. Ao deslocar a escuta para camadas ultrassônicas e multiespécie da cidade, a artista não transforma o ambiente em banco de dados nem busca tornar plenamente inteligível aquilo que permanece fora da percepção humana. A prática de escuta que se afirma reconhece seus próprios limites, desacelera o processo de tradução e assume a opacidade como condição ética da relação com o ambiente urbano.

Diante de um cenário no qual a cidade tende a ser tratada como superfície legível, monitorável e passível de otimização por sistemas algorítmicos, as práticas analisadas apontam para outras formas de relação entre arte, tecnologia e ambiente. Não se trata de rejeitar a inteligência artificial nem de reivindicar uma pureza do gesto humano, mas de afirmar que nem toda experiência pode ser reduzida a instrução e que nem toda forma de atenção pode ser automatizada sem perda significativa.

Mais do que oferecer respostas conclusivas, este artigo buscou sustentar questões abertas. O que se transforma quando a ação se converte em comando. O que permanece quando a escuta resiste à captura. Em um contexto marcado pela aceleração técnica e pela abstração da experiência, a insistência dessas práticas situadas e relacionais indica um campo crítico no qual a arte opera como forma de atenção prolongada, capaz de recolocar o corpo, o ambiente e a duração no centro do debate contemporâneo sobre inteligência artificial e as artes.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

CORDEIRO, Waldemar. **Arteônica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

CRAWFORD, Kate. **Atlas of AI: power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence**. New Haven: Yale University Press, 2021.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1989.

HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century**. *Socialist Review*, New York, v. 15, n. 2, p. 65-108, 1985.

HARBISSON, Neil. **Neil Harbisson. Cyborg Arts.** Disponível em: <https://www.cyborgarts.com/neil-harbisson> . Acesso em: 02 fev. 2026.

KAC, Eduardo. **Telepresence & bio art: networking humans, rabbits & robots.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

LE MOS, André. **A tecnologia é um vírus: pandemia e cultura digital.** Porto Alegre: Sulina, 2021.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas.** São Paulo: USP, 2001.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Cambridge: MIT Press, 2001.

MUMFORD, Lewis. **O mito da máquina: técnica e desenvolvimento humano.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Rick. **Voar Doce Lar.** Catálogo de exposição. 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1E0iDJx3SNENryoO3cQfdYHIKnnntnsImc/view> . Acesso em: 10 fev. 2026.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STELARC. The obsolete body. In: SMITH, Marquard (ed.). **Stelarc: The Monograph.** Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

VOEGELIN, Salomé. **Escuta estética: uma filosofia do som.** Tradução de Marta Malheiros. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

WINDEREN, Jana. **RATS – Secret Soundscapes of the City, 2017.** Oslo: Munchmuseet on the Move; NyMusikk; Ultima Festival, 2017. Disponível em: <https://www.janawinderen.com/exhibitions/rats-secret-soundscapes-of-the-city-munchmuseet-on-the-move-nymusikk-ultima-festival-oslo> . Acesso em: 20 jan. 2026.

Recebido em 21/02/2026

Aceito em 16/06/2026