



# A Subversão do Robô Grafiteiro: Agência Simbólica na Arte Urbana de Banksy sob a Constelação Filosófica

## *The Subversion of the Graffiti Robot: Symbolic Agency in Banksy's Urban Art under the Philosophical Constellation*

**Geraldo Magela Pieroni**

*Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná / PPGCom-UTP. Doutor em História pela Université Paris-Sorbonne ( Paris IV).*

**Kati Caetano**

*Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná / PPGCom-UTP. Doutora em Letras / FFLCH/USP, com formação pós-doutoral na Université de Limoges e Université Lumière Lyon 2/ Université Paris 7, França. Pesquisadora Produtividade em Pesquisa, PQ II/CNPQ.*

**Alexandre Martins**

*Docente do Centro Universitário Santa Cruz – USC. Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUC Pr.*

**Resumo:** Este estudo propõe uma leitura interdisciplinar da obra *Tagging Robot* (2013), de Banksy, por meio de uma constelação teórica que articula antropologia simbólica, filosofia da técnica, semiótica discursiva e crítica cultural. A imagem do robô que grafita um código de barras é interpretada como metáfora ambígua e performativa da condição do sujeito na era do capitalismo digital, encarnando as tensões entre submissão algorítmica e agência simbólica. A partir da noção benjaminiana de constelação, o ensaio mobiliza autores como Rancière, Greimas, Turner, Bhabha, Haraway, Flusser, Baudrillard, Bourdieu, Durand, Derrida e, mais recentemente, Varoufakis, cuja tese do tecnofeudalismo oferece uma chave interpretativa para entender o controle das plataformas como novo modo de dominação algorítmica. O robô, como figura liminar, habita um “entre-lugar” onde se confundem técnica e imaginação, máquina e sujeito. Seu gesto transforma o código de barras, signo de controle, em linguagem estética do dissenso. Pela lógica greimasiana, ele emerge como sujeito narrativo modalizado, que deseja, pode, deve e sabe grafitar. Ao reinscrever o código no campo da crítica cultural e poética, a obra sugere que até mesmo a máquina pode abrir brechas expressivas no seio da lógica programada do capital.

**Palavras-chave:** tagging robot de banksy; filosofia da técnica; estética do dissenso; entre-lugar.

**Abstract:** This study proposes an interdisciplinary reading of *Tagging Robot* (2013), by Banksy, through a theoretical constellation that brings together symbolic anthropology, philosophy of technology, discursive semiotics, and cultural critique. The image of the robot spray-painting a barcode is interpreted as an ambiguous and performative metaphor of the subject's condition in the age of digital capitalism, embodying the tensions between algorithmic submission and symbolic agency. Drawing on Walter Benjamin's notion of constellation, the essay engages with authors such as Rancière, Greimas, Turner, Bhabha, Haraway, Flusser, Baudrillard, Bourdieu, Durand, Derrida, and more recently Varoufakis, whose thesis of techno-feudalism offers an interpretive key to understanding platform control as a new mode of algorithmic

domination. The robot, as a liminal figure, inhabits an “in-between space” where technique and imagination, machine and subject, blur. Its gesture transforms the barcode—a symbol of control—into an aesthetic language of dissensus. According to Greimasian logic, it emerges as a modalized narrative subject who wants, can, must, and knows how to tag. By reinscribing the code within the field of cultural and poetic critique, the artwork suggests that even the machine may open expressive breaches within the programmed logic of capital.

**Keywords:** banksy's tagging robot; philosophy of technology; aesthetics of dissensus; in-between space.

## INTRODUÇÃO

**Figura 2 - BANKSY. Tagging Robot, 2013. Grafite em parede. Londres, Inglaterra. Arte urbana em espaço público.**



**Fonte:** Disponível em: <https://www.banksy.co.uk>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Diante da densidade simbólica da obra *Tagging Robot* (2013), de Banksy, múltiplas perspectivas teóricas foram mobilizadas para iluminar suas camadas de sentido que sugerem diferentes prismas: estético, político, técnico, filosófico, antropológico e simbólico. A escolha plural de pensadores que embasam a análise deste artigo é deliberada e constitui, em si, uma tomada de posição metodológica. Essa multiplicidade de vozes não busca a síntese conciliatória, mas sim a justaposição produtiva de contrastes e tensões, à maneira da constelação benjaminiana. Walter Benjamin, em sua crítica à historiografia linear e causal, propõe o conceito de “constelação” como forma de pensamento e método interpretativo. Para ele, a verdade não é alcançada pela progressão discursiva, mas pela montagem de fragmentos que, quando reunidos, fazem cintilar um sentido: as ideias são constelações. O modo pelo qual os elementos se agrupam é tão importante quanto os próprios elementos (Benjamin, 2006). A constelação, nesse sentido, permite que diferentes tempos, conceitos e autores entrem em contato por afinidades eletivas, não para formar uma totalidade coerente, mas para lançar luz sobre um objeto a partir de múltiplos ângulos.

Essa abordagem é especialmente fecunda para interpretar a imagem de Tagging Robot, na qual o robô, figura da artificialidade tecnificada, se torna sujeito de uma ação estética subversiva<sup>1</sup>. O código de barras que ele grafita com spray representa, por sua vez, o emblema da mercantilização e do controle. Ao colocar em diálogo autores como Adorno e Horkheimer, Benjamin, Flusser, Haraway, Durand, Foucault, Bourdieu, Greimas e outros, propõe-se uma rede de interpretações que, ao modo da constelação, revela as forças simbólicas, estéticas e políticas que se cruzam nessa cena, ainda que nem sempre se harmonizem ou estejam plenamente concordantes na aplicação dos conceitos, contribuindo justamente por suas tensões e contrastes à densidade analítica do objeto.

A pintura de Banksy convoca, assim, uma análise que ultrapassa os limites de uma única tradição teórica. A antropologia simbólica, a crítica da razão instrumental, a filosofia da técnica, a estética da representação, os estudos sobre vigilância, gênero e identidade, todos esses campos são acionados como partes de um mosaico que busca apreender o poder evocativo e político do gesto do robô que embora maquínico, irrompe como possibilidade de resistência e reencantamento da experiência urbana. A constelação de pensadores aqui reunida é, portanto, não apenas um recurso analítico, mas uma estratégia epistemológica com o objeto em questão: um discurso transversal, liminar e provocador, que exige uma escuta intelectual plural e aberta às ambiguidades do contemporâneo.

Da perspectiva antropológica de Gilbert Durand, os símbolos atuam como mediadores dinâmicos, capazes de articular “as tensões que o imaginário organiza para estruturar a experiência humana” (Durand, 1992). O robô-artista configura-se, assim, como símbolo ambíguo: encarna ao mesmo tempo a servidão de uma máquina e a liberdade criadora. Essa ambiguidade é constitutiva de sua força emblemática, pois nele se entrelaçam os eixos do diurno e do noturno, segundo a classificação do próprio Durand: entre o logos racional e a pulsão imaginativa. No plano arquetípico, o robô remete à figura do “golem”, criatura artificial dotada

*1 Neste artigo, compreendemos a estética em duas dimensões complementares. A primeira, de natureza analítica, refere-se ao tratamento formal do discurso, seja verbal, visual ou sincrético, capaz de romper formas expressivas cristalizadas e instaurar uma partilha dissensual do sensível, conforme propõe Jacques Rancière em “A partilha do sensível” (2005). Essa concepção encontra desenvolvimento no contexto brasileiro por autores como Marques e Ferreira, que analisam os efeitos políticos da forma nas práticas culturais (“Estéticas da dissensão”, 2021). A segunda dimensão enfatiza a experiência estética como uma instância de vínculo afetivo e sensível. Em “Crítica da faculdade de julgar” (1790), Kant descreve o juízo estético como desinteressado, mas capaz de fundar uma comunidade sensível, o que implica também uma potência política da experiência. Já Greimas, em Da imperfeição (2002), e Greimas e Fontanille (1991), em “A semiótica das paixões” (1993), aprofunda esse horizonte ao introduzir a noção de estesia, uma articulação entre sensível e inteligível, que estrutura poeticamente e sensorialmente os sentidos. Assim, o efeito estético pode emergir tanto do estranhamento formal quanto do agenciamento estésico do discurso, capaz de desestabilizar percepções habituais e reconfigurar modos de ser e de dizer. É essa potência de reorganização do sensível que Rancière conceitua como estética da política, desenvolvida também em “O espectador emancipado” (2012), e retomada por Marques e Prado (2022) ao analisarem práticas discursivas e artísticas contemporâneas. Nesse sentido, Tagging Robot não apenas representa, mas performa uma fissura crítica: sua força estética reside justamente na interrupção da norma e na reinvenção dos sentidos possíveis do visível.*

de vida, cuja existência problematiza os limites da criação e da autonomia. Marie-Louise Von Franz, demonstra como a criação de seres artificiais ou a transgressão das leis naturais, representam a *hybris* e revelam os riscos da dissociação entre espírito e natureza. Nessa chave, o autômato, o golem ou o andróide não são apenas invenções técnicas, mas arquetípicos da relação entre o humano e o inumano, entre o criador e sua criação (Von Franz, 1980). Banksy reatualiza esse arquétipo: o robô, em vez de se voltar contra o humano, volta-se contra o sistema pichando o próprio símbolo da mercadoria anunciado pelo código de barras que por sua vez, representa a serialização do sujeito, a substituição da identidade pela codificação numérica. Na contemporaneidade, a identidade deixou de ser um dado estável para tornar-se uma construção frágil e mutável, moldada pela lógica da simulação. Para Baudrillard (1991), vivemos sob o império do código, que reduz o real a sinais operacionais e transforma o sujeito em um simulacro de si mesmo. Nesse cenário, não há essência a revelar, apenas performances adaptadas à lógica da visibilidade e do consumo simbólico. Bauman (2001, p. 14) reforça essa leitura ao afirmar que “a identidade é uma tarefa, não um dado; algo que se constrói em vez de se herdar”. Em um mundo fluido e fragmentado, o eu se torna projeto inacabado, constantemente redesenhado de acordo com a demanda. Assim, identidade e simulacro convergem, ambas operam por atualização contínua e perda de referência estável.

## Entre-lugares da Imagem: O Robô Grafiteiro como Ritual de Inversão

A arte urbana torna-se mais do que expressão visual ao atuar como ritual simbólico de desacordo. Marca um território, propõe uma ruptura, instaura um outro modo de ver e sentir o mundo. Ao inscrever signos nas paredes da cidade, ela reescreve os códigos do cotidiano, resistindo às estruturas de dominação e propondo novas acepções para o espaço urbano e para o sujeito que o habita. A imagem pensada a partir da sua função ritual simbólica, não remete apenas às realidades visíveis, mas a uma ontologia que manifesta uma estrutura do real que se esquia à racionalização lógica (Eliade, 1992, p. 18). O robô grafiteiro desenha um símbolo do consumo que se inscreve numa performance ritual que, como nos antigos ritos de inversão, busca desestabilizar a ordem vigente, neste caso, a hegemonia da mercadoria. Já no contexto da iconologia crítica, voltada a uma distinção de conteúdos, Aby Warburg e Erwin Panofsky ajudam a compreender a imagem como síntese de conteúdos representativos e históricos: “são portadoras de uma memória afetiva e social, condensando tensões entre tempo e cultura” (Warburg, 2013, p. 56). Tagging Robot funciona como *pathosformel*<sup>2</sup>, fórmula visual da angústia moderna entre serialização e rebelião condensadas na angústia moderna entre automação e subjetividade. Embate, portanto, da resistência visual no mundo tecnificado.

A cena é provocativa e sintetiza um campo analítico espesso e ambíguo, em que tecnologia, comando e subjetividade se confrontam. O gesto de “pichar”

<sup>2</sup> O conceito de *Pathosformel* foi desenvolvido por Aby Warburg para designar essas “fórmulas de *pathos*”: imagens ou gestos carregados de emoção intensa que se repetem culturalmente ao longo da história, expressando tensões profundas.

é tradicionalmente um ato de rebeldia, um exercício de presença nos espaços da cidade marcados pela normatização visual. Quando quem grafita é um robô, e o que se grafita é um código de barras, a imagem se tensiona entre o absurdo e o profético, instaurando uma crítica de alta complexidade. O código de barras representa, na lógica do capitalismo tardio, o ápice da comercialização e da rastreabilidade. É um signo frio, serial e impessoal. Segundo David Lyon, o código é parte de uma “cultura da vigilância” que visa identificar, classificar e monitorar indivíduos e populações” (Lyon, 2001, p. 3). Ele substitui o nome próprio por uma sequência de dados, apagando a singularidade em nome da eficiência.

Trata-se de uma ironia visual, mas vai muito além. Ele oferece uma inversão do vetor de poder: aquele que deveria ser controlado, o autômato, produto da razão instrumental, assume agência estética e intervém sobre o próprio dispositivo de controle. Uma rebelião pseudo-existencial? Pergunta provocatória que funciona como marcador de ambiguidade crítica, pois sugere uma subversão simbólica, sem cair na ingenuidade de atribuir ao robô uma subjetividade plena. Trata-se de uma tentativa de reinscrição do simbólico no espaço tecnológico, um ato que desloca o código de barras de seu lugar funcional para o campo da crítica imagética. Há aqui uma poderosa metáfora de autossubversão do sistema. O robô, figura da repetição sem sujeito, se volta contra o signo que sustenta sua própria lógica de existência. A criatura produzida pela tecnologia, ao modificar o próprio código que a define, representa uma crise na autoridade da técnica. É como se o enunciador de Banksy mostrasse que o sistema pode gerar sua própria rebelião. A análise do grafite ganha densidade também à luz de Theodor Adorno, que denuncia a “administração da vida” pela indústria cultural e pelo mercado. O código de barras seria, então, a cifra da “total administração” do mundo, um processo em que as pessoas tornam-se objetos de categorização e submissão (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 125).

O robô se insere como um gesto de profanação simbólica: ao transformar o código de barras em arte, ele o desativa enquanto dispositivo funcional. Nesse gesto, há uma “quebradura” do uso instrumental da imagem, que revela a artificialidade do código e o reinscreve no campo metafórico. Giorgio Agamben define com precisão essa operação: “*Profanare significa restituire al libero uso degli uomini ciò che era stato separato in una sfera del sacro*”<sup>3</sup> (Agamben, 2005, p. 92). O ato de profanar, nesse sentido, não é destrutivo, mas desativador, ele rompe a lógica operatória do poder e reabre o acesso ao uso. Como afirma o autor: “*implica una neutralizzazione di ciò che profana. Dopo essere stato profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all’uso*”<sup>4</sup> (Agamben, 2005, p. 93). O gesto do robô, ao riscar o próprio símbolo de sua submissão técnica, desloca o código de seu lugar de dominação para um espaço de crítica visual: uma *pathosformel* da resistência imagética, que reintegra a emoção ao espaço tecnificado.

Sob a perspectiva de Vilém Flusser, a imagem pode ser compreendida como zona de tensão entre dois modos distintos de comunicação: o código, estruturado

3 “Profanar significa restituir ao uso livre dos homens aquilo que havia sido separado numa esfera do sagrado.”

4 “A profanação [...] implica uma neutralização daquilo que se profana. Depois de profanado, aquilo que era indisponível e separado perde sua aura e é restituído ao uso.”

por regras previsíveis e função repetitiva, e o gesto, marcado pela abertura ao imprevisto e à criação. Quando o robô de Banksy grafita um código de barras no muro, ele não se limita a reproduzir uma instrução técnica: sua ação desloca o signo da serialização e o transforma em gesto expressivo. Flusser, no contexto da arte fotográfica, captura a ideia de desvio criativo e liberdade no uso dos aparelhos: “Contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa” (Flusser, 1985, p. 28), não consiste em rejeitar os aparelhos, mas em manipulá-los para além de seus propósitos pré-estabelecidos. É nesse desvio do uso programado que reside a liberdade, não na aceção de rejeitar os aparelhos, mas em atribuir-lhes funções inesperadas. Ao intervir sobre o código, o robô rompe com sua condição de simples executante e se afirma como presença ativa, passa de um objeto técnico para uma figura capaz de gerar sentido. Ele se apropria de uma forma de subjetividade mediada pela imagem, um modo de ser que nasce do gesto visual e da ação subversiva” (Flusser, 1985, p. 34).

Ao falar de profanação, Agamben aponta para um gesto que desfaz o interdito e restitui ao uso comum aquilo que fora sacralizado ou funcionalizado. Esse movimento ecoa a crítica benjaminiana da aura: o robô, ao subverter seu programa, profana sua condição de máquina, desfaz a distância reverencial que o isolava como puro instrumento técnico. Como na perda da aura descrita por Benjamin como a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja (Benjamin, 1994, p. 165), o gesto do robô reaproxima o sensível do comum. A imagem, então, não apenas se mostra: ela ressoa, convoca, assume uma presença que já não é a da cópia, mas a da insubordinação. Georges Didi-Huberman, por sua vez, desloca essa concepção para uma chave menos sacralizada. Para ele, o que sobrevive na imagem não é uma distância mística, mas uma forma de resistência ao desaparecimento: uma insistência do sensível que, mesmo ameaçada pela serialização, continua a pulsar (Didi-Huberman, 1998). Essa sobrevivência não é um resíduo passivo do passado, mas uma potência ativa de significação; o que torna possível, inclusive para uma figura maquinal como o robô, manifestar uma expressividade que perturba a ordem estabelecida. Nesse horizonte, *Tagging Robot* não é unicamente uma criatura programada, mas uma entidade visual que escapa ao automatismo. Ele revela uma força que tensiona os limites entre máquina e sujeito, entre cálculo e criação. O gesto de grafitar, longe de ser mero ruído na engrenagem, torna-se intervenção poética, um lampejo de liberdade inscrito na parede da cidade. É ali, nesse intervalo crítico entre o funcional e o expressivo, que a imagem atua abrindo brechas, desestabilizando signos, reconectando o sensível ao pensamento. O grafite, nesse contexto, não é apenas estética urbana, mas enunciação de um outro regime de existência. A figura do robô torna-se emblema de uma sensibilidade que resiste à objetivação absoluta e reintroduz mesmo no mais tecnificado dos corpos, a possibilidade do gesto que diz o indizível e pensa o impensado.

Nesse horizonte, o robô de Banksy parece carregar essa “alma aurática”, não como um objeto mágico, mas como uma figura que, mesmo feita de engrenagens e códigos, manifesta uma presença que resiste à funcionalidade pura. Ele deixa de ser apenas um autômato para se tornar um sujeito expressivo. Há aí uma



inversão simbólica poderosa: aquilo que foi programado para repetir, obedecer, emudecer, começa a criar, a desviar, a falar por imagens. Essa inversão é o núcleo da força crítica de Banksy. Tagging Robot que deveria ser expressão do cálculo e a previsibilidade revela que até mesmo as estruturas mais fechadas contêm brechas. Sua ação indica que a subjetividade, isto é, a capacidade de agir de forma livre e significativa pode surgir até mesmo onde tudo parece determinado. Nesse intervalo de liberdade, a imagem se torna resistência, rompe a repetição, abre portas para o inesperado e devolve ao mundo técnico uma fagulha de sentido. O grafite, nesse contexto, é mais do que uma intervenção urbana: é uma afirmação poética silenciosa, mas incisiva, um lembrete de que até a máquina pode ter algo a dizer, quando convertida em linguagem. A “aura”, portanto, não é apenas uma herança do passado, mas uma força viva que, no presente, torna possível pensar e criar outros modos de existência. Banksy nesta representação condensa um potente sinal que atravessa os campos da antropologia simbólica, da filosofia da técnica e da crítica cultural, revelando os impasses e possibilidades do sujeito no século XXI. A figura robótica, aqui, não pode ser lida apenas como emblema da tecnificação contemporânea, mas sim como uma entidade que habita o espaço de transição onde sujeito e objeto se permutam mostrando-se politicamente significativas.

Neste estudo, a entrada dessa constelação se dá por Victor Turner, cuja noção de liminaridade oferece uma chave inaugural para a leitura da imagem. O robô aparece como um “sujeito em trânsito”, situado entre estados ontológicos e sociais, em uma zona ambígua de fronteira. Sua ação de grafitar um código de barras, símbolo do consumo e da serialização, evoca o momento liminar como suspensão e abertura. Turner afirma que o liminar está “entre dois estados, nem aqui nem lá, nem um nem outro” (Turner, 1969, p. 95), e é justamente essa suspensão que permite a emergência da *communitas*, forma de sociabilidade alternativa que desestabiliza a ordem instituída. Esse esquema de transição é aprofundado por *Arnold van Gennep*, que compreende os ritos de passagem como compostos por três fases: separação, liminaridade e reintegração. A fase liminar corresponde a uma suspensão ontológica: “o indivíduo está entre dois estados, em suspensão, como um ser marginal” (Van Gennep, 2011, p. 21). O robô de Banksy, ao se insurgir contra o código que o define, não apenas rompe com a lógica técnica que o engendra, mas reencena uma transgressão ritualizada: desloca-se da função que lhe foi atribuída e reinventa-se como agente de intervenção, gesto que reconfigura identidades e perturba hierarquias estabelecidas.

Homi Bhabha amplia essa reflexão ao propor o conceito de terceiro espaço, que concebe a fronteira não como separação, mas como lugar de negociação e criação. O Tagging Robot não pertence nem ao universo fechado da máquina, nem ao campo pleno da humanidade: ele ocupa esse “terceiro espaço” em que a identidade deixa de ser essencializada e se torna processo, deslocamento, fissura: “É no interstício - o espaço de in-betweenness que ocorre a negociação da identidade cultural” (Bhabha, 1994, p. 56)<sup>5</sup>. Sua intervenção é, portanto, uma

*5 Na edição brasileira: O Local da Cultura (edição UFMG, 1998/2003 traduzida por Myriam Ávila, Eliana Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves), a citação é esta: “É no interstício – o espaço de in-betweenness – que ocorre a negociação da identidade cultural”.*

performance liminar que ativa possibilidades outras de ser, ao mesmo tempo que denuncia os limites da subjetivação técnica contemporânea. Já Bruno Latour, reforça essa leitura ao criticar a ficção moderna da separação entre natureza e cultura, sujeito e objeto. Para ele, a modernidade construiu-se sobre a ilusão do purismo ontológico, ocultando as contínuas mediações entre humanos e não humanos. O mundo contemporâneo é, na verdade, composto por “quase-objetos, quase-sujeitos” (Latour, 1994, p. 55).

É nesse ponto que a figura do ciborgue, proposta por Donna Haraway, se insere como elo essencial dessa constelação. Para Haraway, o ciborgue é uma metáfora crítica da dissolução das fronteiras entre técnica, natureza e identidade. Ele é um “ser sem origens inocentes, que recusa a nostalgia por purezas perdidas” (Haraway, 1991, p. 151), e representa o colapso das categorias estabilizadas de sujeito, corpo e espécie. O robô de Banksy, ao intervir com um gesto expressivo no espaço público, corporifica essa recusa. Haraway afirma ainda que o ciborgue é uma entidade que habita simultaneamente a experiência concreta e a imaginação, pois a realidade social é composta tanto por vivências quanto por construções culturais e conceituais (Haraway, 2009, p. 36). Nesse sentido, a figura do robô torna-se mais que ficcional: ela é diagnóstica e política.

No conjunto, esses autores nos permitem refletir que Tagging Robot atua como síntese crítica da condição ciborgue no capitalismo digital. A imagem revela os impasses da subjetividade em um mundo saturado por tecnologias de controle, mas também evidencia os caminhos possíveis de recomposição política. O robô que grafita o código de barras deixa de ser uma figura passiva do sistema e se torna operador de sentido, ainda que paradoxal e trágico, em um mundo que tenta apagar toda forma de alteridade. Sua intervenção é a imagem de um conflito: entre o dado e o inventado, o programado e o espontâneo. O robô age não como exceção, mas como sintoma, como alegoria crítica da era em que a tecnicidade já não é o outro da humanidade, mas seu próprio espelho, campo de disputa e reinvenção.

A estética da subversão presente em Tagging Robot, adquire profundidade analítica quando pensada a partir da semiótica discursiva de Algirdas Julien Greimas, especialmente nas modalidades do querer, poder, dever, saber, que estruturam a competência do sujeito para agir (1975). O robô grafita porque quer e manifesta um impulso expressivo; pode, pois rompe com sua função programada e aciona uma potência simbólica; deve, ao assumir, enquanto ente tecnificado, uma responsabilidade crítica; e sabe, já que seu gesto demonstra domínio da linguagem visual e do efeito que ela provoca. Essas modalidades desvendam que o robô é figurado como um sujeito narrativo, não mais mero operador técnico, mas um agente dotado de intencionalidade e capacidade transformadora. Ele deixa de ser executante para tornar-se criador. Essa mudança de estatuto corresponde a uma transição liminar, nos termos de Victor Turner (1974), momento em que o sujeito é arrancado de sua posição funcional e conduzido a um espaço de indefinição, de onde pode emergir ressignificado.

O robô grafiteiro, como já mencionado, ocupa esse entre-lugar e encarna a própria condição liminar: instável, ambíguo, estruturantemente indeterminada. Se



Greimas nos oferece as estruturas que sustentam o gesto, Turner permite perceber o momento ritual de passagem em que o gesto se transforma em evento simbólico expresso. A convergência entre ambas as abordagens revela, assim, que a imagem criada por Banksy opera não só como narrativa modalizada, mas como rito crítico de inversão, em que o maquinismo assume um papel inesperado de intervenção poética. Desse modo, a semiótica greimasiana permite descrever o gesto do robô e, mais ainda, a estruturar o campo de possibilidades internas da imagem: suas tensões modais e suas rupturas com o previsível. Segundo o autor, “as modalidades poder, saber, dever, querer são as formas pelas quais o sujeito é investido de competência para agir” (Greimas, 2010, p. 205).

Ao atravessar esse circuito de modalidades, o robô não apenas age, mas transforma o espaço da imagem, convertendo o funcional em sensível, o programado e manipulado em acidente (Landowski, 2023), e o previsível em poético. Na semiótica greimasiana, o sentido não está no signo isolado, mas na articulação entre diferenças dentro de um sistema que se atualiza em combinações possíveis: “o sentido não é dado, ele se constrói” (Greimas, 2010, p. 14). Essa construção obedece a uma lógica semiótica, e não algorítmica. Ao grafitar o código de barras, o robô de Banksy subverte um signo da obediência mercantil e o converte em rubrica de autoria crítica. É uma inversão estrutural: o dado técnico se torna movimento expressivo. Banksy, ao tensionar códigos e gestos pela ação do robô, arrebenta a função referencial da imagem técnica, mas não a elimina: reorienta-a como crítica visual insurgente. A imagem não nega seu estatuto de signo, mas o desconsolidar, abrindo-o a novas camadas de sentido, a uma tessitura de significações que extrapolam o imediato do signo.

Tal movimento pode ser compreendido à luz da desconstrução proposto por Jacques Derrida, como um gesto que simultaneamente desmonta e reinscreve: “Toda desconstrução é também uma afirmação” (Derrida, 1972, p. 41). O robô não destrói o símbolo da serialização capitalista, mas o reposiciona, reinscrevendo-o como signo de autoria e resistência. Esse processo ecoa a noção heideggeriana de *destruktion*, não como negação do passado, mas como gesto que desvela estruturas ocultas do pensamento e abre vereda para reconstruir o sentido do ser: “destruição não significa simplesmente destruir, mas desmontar, desfazer para recuperar” (Heidegger, 2008, p. 23). O robô se apropria dessa operação ao desconstruir sua própria programação funcional e reinscrever-se como instância de significação crítica. Em paralelo, Deleuze e Guattari propõem que toda criação passa por uma desterritorialização, um rompimento com os códigos dominantes, seguida de uma reterritorialização criativa: “A fuga não é o abandono do campo, é a abertura de um novo” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15). Torna-se claro que o robô que grafita de Banksy é mais que um ruído visual, é uma operação filosófica que desestabiliza, reorienta e reinscreve o visível.

A pintura de Banksy se inscreve na parede urbana como vóipido visível do que Derrida designa por *différance*, espaço da diferença, um campo em que o sentido se abre como crítica ao se desdobrar em novas possibilidades interpretativas, recusando-se à fixação (Derrida, 1972). O grafite de Banksy, nesse contexto, opera

precisamente nesse regime diferencial: o robô, ao inscrever um gesto poético sobre o código de barras, não afirma um significado fechado, mas inaugura uma cadeia de sentidos sempre em deslocamento. Tal como propõe Derrida com o conceito de “diferença”, há aí um duplo movimento: adiamento e espaçamento que impede a estabilização do sentido. O adiamento indica que a imagem nunca diz tudo de uma vez: seu sentido está sempre por vir, diferido. O espaçamento, por sua vez, revela que esse sentido nasce do intervalo entre termos opostos, como máquina e sujeito. O robô grafiteiro, ao atuar nesse interstício onde identidades se negociam, um campo em que o sentido nunca se cristaliza, mas se transfigura estruturalmente em um desdobramento que não elimina o referente, mas gera mudanças reflexivas: “*a différance*” é o que faz com que o sentido dependa de uma cadeia interminável de significantes, sem presença definida (Derrida, 2001, p. 32–33).

Na teoria greimasiana, o estudo dos sentidos se inicia a partir do texto, verbal ou não-verbal, e não do signo, que adquire sentido sempre em função de um contexto de combinação: “o sentido não é dado, ele se constrói, e essa construção obedece a uma lógica” (Greimas, 2010, p. 14). Essa lógica é semiótica, não algorítmica: ao transformar um dado técnico em signo visual crítico, o robô opera uma inversão simbólica. O que antes era marca da submissão mercantil torna-se, paradoxalmente, sinal de autoria estética. O grafite do código de barras transforma-se assim em um ato de insurgência visual, revelando que até mesmo um agente técnico pode construir sentido fora dos limites de sua programação. Greimas trabalha com relações binárias e estruturais que articulam categorias opositivas como vida/morte, verdadeiro/falso. Também binário é o robô de Banksy, máquina/humano, cujo signo é mais estático e sua função é explicada dentro de um sistema fechado de oposições estruturais: “O sentido não é uma substância, mas o resultado de uma articulação; é a diferença que faz sentido” (Greimas, 2008, p. 21).

Ainda com relação à presença de códigos de barras, também grafitados em outras obras de Banksy, revela-se, como já analisado antes, uma crítica à mercantilização da vida e à lógica serializante do capitalismo, mas também, um uso sofisticado do número como signo estético e simbólico. Nas obras *Barcode Leopard* (2004)<sup>6</sup> e *Tagging Robot* (2013), o artista insere sequências numéricas abaixo dos códigos, 31454 31762 e 13274125, respectivamente, que, embora não correspondam a códigos de produto reconhecíveis ou decifráveis no plano comercial, configuram-se como elementos centrais da composição e do gesto crítico.

6 BANKSY. *Barcode Leopard*, 2004. *Grafite em parede. Arte urbana em espaço público*. Disponível em: <https://www.banksy.co.uk>. Acesso em: 9 jul. 2025. Embora esta obra não faça parte da análise central deste artigo, consideramos pertinente esta comparação porque há alguns pontos que a aproximam de *Tagging Robot* (2013).

**Figura 2 - BANKSY. Barcode Leopard, 2004. Grafite em parede. Arte urbana em espaço público.**



**Fonte: Disponível em: <https://www.banksy.co.uk>. Acesso em: 9 jul. 2025.**

A sequência 31454 31762, presente em *Barcode Leopard*, acompanha a imagem de um animal selvagem que salta para fora de um código de barras, as grades de sua jaula. A cena evoca a ruptura da natureza frente ao sistema de controle simbólico da mercadoria. A primeira parte do número (31454) apresenta uma ordenação mínima, com algarismos de baixa ordem (1 a 5), sugerindo um vestígio de lógica funcional que está prestes a ser quebrado pelo movimento do leopardo. Já a segunda parte (31762) introduz uma instabilidade maior: a repetição de números e a inclusão dos algarismos 6 e 7 tensionam a composição, ampliando sua densidade simbólica. O número 6, culturalmente ambíguo com associações tanto à racionalidade técnica quanto à dominação sistêmica, torna-se aqui um ponto de inflexão. Sua presença, ao lado de números mais simples, não reitera o controle, mas expõe sua fragilidade. A cifra, embora mais longa, não se fecha em lógica algorítmica verificável; ela apenas simula uma estrutura codificada, sem função técnica real. Assim, o gesto do leopardo que rompe o código de barras não se volta apenas contra uma ordenação primária (31454), mas também contra uma organização mais densa e enganosa (31762). O código completo, transgredido pela ação da natureza, é desativado enquanto sistema de controle e reconfigurado como signo de crítica estética.

Em contraste, a sequência 13274125, em *Tagging Robot*, é mais extensa, fragmentada e opaca. Diferentemente do leopardo, que rompe o código, o robô o reinscreve ironicamente. A cifra parece simular a complexidade dos dados que governam o capitalismo digital, mas sua construção não remete a nenhum código real. O robô internaliza a lógica maquinal e, ao repeti-la com gestos artísticos, transforma o próprio código em paródia, uma linguagem que pretende significar, mas que revela apenas saturação e vazio.

A análise comparativa dessas sequências permite vislumbrar uma narrativa simbólica entre as obras. Em *Barcode Leopard*, a resistência é representada como força vital e instintiva, que rompe com os dispositivos de controle. Em *Tagging Robot*, a subversão se dá por meio da internalização da linguagem do poder e sua

reconfiguração estética. A sequência 31454 31762 funciona como índice de uma ordem instável e crítica, enquanto 13274125 se apresenta como paródia do excesso informacional e da simulação algorítmica. Ambas operam dentro de uma estética do simulacro, em que o signo da mercadoria é exposto como ficção codificada.

Há, ainda, outro dado que merece atenção. As sequências numéricas das duas obras revelam padrões distintos. Enquanto a cifra de *Tagging Robot* exclui os números 6, 8 e 9, a sequência de *Barcode Leopard* inclui o número 6, embora mantenha os demais algarismos em uma faixa limitada. A presença do 6 em *Barcode Leopard* desafia uma interpretação anterior baseada na ausência completa dos números superiores. Sua inclusão pontual pode ser lida não como reforço à totalidade sistêmica, mas como evidência de sua infiltração sutil e imperfeita. O código, que se pretendia completo, é revelado como instável: não há dominação absoluta, tampouco resistência pura. O número 6 aparece não como cifra da plenitude, mas como ruído, rachadura dentro da própria estrutura.

Essa assimetria entre as obras reforça o gesto crítico de Banksy: o artista não apenas simula códigos técnicos, mas os sabota desde dentro, desmontando sua autoridade simbólica. Se em *Tagging Robot* a ausência de certos algarismos reforça a paródia de uma racionalidade falha, em *Barcode Leopard* a inclusão do número 6 funciona como comentário sobre a própria contaminação dos códigos de vida pela lógica mercantil, uma lógica que, mesmo em seus resíduos mínimos, ainda tenta se infiltrar. Ao articular essas cifras de forma não funcional, Banksy transforma o dado técnico em signo político, revelando a artificialidade dos sistemas de codificação e reinscrevendo-os no campo da crítica estética. Aqui, tanto as presenças quanto as ausências carregam sentido: são estratégias poéticas dentro da gramática do controle.

## Entre o Código e o Gesto: A Imagem como Espaço de Disputa Simbólica

A imagem do robô, o código de barras e os números abaixo dele permitem leituras distintas e até mesmo tensionadas, dependendo da experiência sensível e da subjetividade do observador. Alguns percebem o gesto de fazer o robô grafitar um código de barras, sem que ele próprio pareça ser marcado por ele, como uma inversão simbólica contundente. A máquina, historicamente concebida como objeto passivo, controlado e codificado, passa a agir; ela toma para si um signo de vigilância, padronização e mercantilização, e o converte em instrumento de expressão. Essa apropriação crítica transforma o discurso em forma de insurgência estética, deslocando sua função original de controle para uma possibilidade criativa. No entanto, há quem, a partir de um outro olhar, perceba que o próprio corpo do robô é composto por padrões de barras verticais em braços, pernas e dentes, além do próprio tracejamento da parede, traços visuais do significado do código de barras que ele aparentemente denuncia. Essa ambiguidade visual não é uma contradição, mas revela aquilo que Maurice Merleau-Ponty define como o entrelaçamento do visível e do sensível na experiência perceptiva. A visão é o encontro, e não a coincidência,

do mundo e do corpo (Merleau-Ponty, 2004, p. 275). O enunciatório, nesse sentido, não é um espectador neutro, mas um corpo que sente, interpreta e recria o sentido da obra com base em seus próprios esquemas afetivos e referenciais.

Essa mediação subjetiva é essencial para compreender o poder da imagem como campo de disputa simbólica. Georges Didi-Huberman reforça essa perspectiva ao afirmar que ver é sempre ver menos, pode-se ver de menos, mas também ver muito além (Didi-Huberman, 2010, p. 32), indicando que todo olhar é uma operação hermenêutica incompleta, porém vigorosa, capaz de atravessar o visível para tocar o que está em latência. O robô grafita um código e, ao mesmo tempo, ele o carrega no corpo, ele o humaniza. Sua estrutura visual, semelhante à codificação de mercadorias, sugere que ele é ao mesmo tempo sujeito e produto do sistema que recrimina. A crítica não se dá de fora, mas desde o interior do próprio mecanismo, numa tensão entre conformação e ruptura.

O paradoxo se intensifica: ao transformar o signo de controle em linguagem estética, a figura do robô revela um gesto de autoconhecimento crítico. Como observa Zuboff (2020, p. 17), “o capitalismo de vigilância unifica o conhecimento, o poder e a ação em novas formas de dominação destinadas a transformar seres humanos em meios para fins comerciais”. Na arte de Banksy, essa lógica é estetizada e, ao mesmo tempo, desafiada. A imagem, então, não oferece um único caminho interpretativo, mas propõe um campo de tensão onde sentido e contra-sentido convivem. Como na poesia, é no gesto de reconhecimento estético, instável, ambíguo, plural, que pode emergir uma conciliação entre dominação e resistência. O sentido da imagem se complementada, além da intenção do artista, no acontecimento da percepção, no encontro entre a obra e o corpo que a vê.

Em *Tagging Robot* (2013), pode ser relida à luz das transformações profundas no regime de produção, circulação e dominação digital, como proposto por Yanis Varoufakis. Em sua obra “Tecnofeudalismo: o capitalismo já não está mais aqui” (2023), o autor defende que o sistema capitalista, tradicionalmente baseado na concorrência de mercado, na produção material e na exploração do trabalho assalariado, foi superado por uma nova configuração econômica centrada no controle algorítmico e na expropriação digital. Neste modelo, os grandes conglomerados tecnológicos (Google, Amazon, Meta, Apple e Microsoft) operam como verdadeiros senhores feudais da era digital, gerindo plataformas privadas que funcionam como feudos onde não há mercado aberto, mas sim territórios subjugados ao domínio unilateral: “Estamos agora presos em feudos digitais governados por algoritmos, nos quais nossos dados e interações produzem valor mesmo quando não estamos trabalhando, e sem recebermos nada por isso. Isso não é mais capitalismo; é tecnofeudalismo” (Varoufakis, 2023, p. 35).

O robô não representa apenas um agente mecânico executando uma função estética. Ele simboliza o corpo pós-humano inserido em uma ordem tecnofeudal, cuja ação grafitadora pode ser lida como um ato de dissonância estética contra a lógica da captura algorítmica. O código de barras que ele inscreve transforma-se, assim, em signo ambíguo: ao mesmo tempo emblema da submissão digital e suporte de uma inscrição crítica que desestabiliza o campo semiótico do controle.

Se a análise de Greimas permite compreender o robô como sujeito modalizado: deseja, pode, deve e sabe grafitar, a tese de Varoufakis amplia essa leitura ao situá-lo dentro de uma estrutura de dominação original, na qual “o dado é a nova terra, o algoritmo o novo senhor, e nós, os servos que produzem sem saber” (Varoufakis, 2023, p. 112). A metáfora se aprofunda: o robô encarna a tensão entre obediência programada e desejo de expressão, entre submissão à lógica das plataformas e insurgência estética contra seus códigos.

A escolha de *Coney Island* como cenário para o robô grafiteiro de Banksy não é aleatória; trata-se de um território com forte carga simbólica e histórica que amplia o alcance crítico da intervenção. Tradicionalmente vinculado à cultura de massa, ao entretenimento popular e à espetacularização da vida cotidiana, o bairro nova-iorquino representa o espaço por excelência da mercantilização do lazer e da transformação do sujeito em consumidor passivo. Ali, o indivíduo, imerso em atrações, luzes e ruídos, é constantemente estimulado a consumir imagens, produtos e experiências previamente formatadas, num ciclo repetitivo de prazer efêmero e alienação. Ao inserir justamente nesse contexto um executor mecânico que grafita um código de barras, Banksy produz uma crítica visual contundente: o gesto do robô simboliza o sujeito capturado pela lógica da serialização, que, paradoxalmente, tenta inscrever um novo sentido no espaço onde tudo já parece pré-determinado pelos novos senhores feudais. O código, pintado em um muro saturado por signos do consumo, funciona simultaneamente como espelho e denúncia; é tanto emblema do sistema quanto instrumento de sua censura. A presença da figura híbrida, parte máquina, parte sujeito, nesse cenário repleto de estímulos, reforça a leitura de que mesmo em um mundo regido por espetáculos e algoritmos, ainda há margem para ruptura simbólica. *Coney Island*, aqui, funciona como um anfiteatro do automatismo contemporâneo, onde o gesto do robô se inscreve como um lampejo de consciência estética.

Na perspectiva da gênese da consciência estética e política, o “entre” não é mero intervalo: é um campo de indecisão, metamorfose e emergência. Aquilo que foi já não é, e o que será ainda carece de forma. É nessa intermitência instável que identidades fixas se desfazem e novas configurações se insinuem. Nem síntese, nem antagonismo, o “entre” é um espaço liminar, atravessado por tensões, rupturas e reconfigurações, um território onde a ambiguidade não é falha, mas potência de transformação. O *Tagging Robot* (2013) transita em um trajeto de um colapso fértil, de um ponto de inflexão que transita entre a obediência codificada da máquina e a agência simbólica do humano. Nesse emaranhado de forças, o robô grafiteiro encarna uma crise que não é ruína, mas possibilidade de recompor o sensível a partir do impensado. É precisamente nesse “entre-lugar” que ele atua: nem inteiramente técnico, nem plenamente humano, mas zona de passagem e atrito, onde funções se contaminam e sentidos se deslocam. Seu gesto é construção narrativa: rompe o script algorítmico, subverte a função original e instaura um novo campo de significação. Ao agir fora do previsto, torna-se vetor de subjetivação paradoxal, criatura do sistema técnico-industrial, mas operando contra os imperativos desse mesmo regime.



Essa duplicidade revela-se na simulação, que não disfarça uma verdade, mas evidencia sua ausência. O robô simula uma autonomia que, em vez de reproduzir a lógica vigente, subverte-a de dentro. Seu corpo metálico expõe o artifício da autonomia calculada, ao mesmo tempo em que produz uma fissura crítica no tecido da hiper-realidade. Mesmo moldado por estruturas invisíveis, ele atua disruptivamente, performando um desvio. Sua presença visual reposiciona significados e inscreve o dissenso no coração da cidade. A imagem que produz não se submete ao culto nem à mercadoria: reconfigura ambos ao expô-los. O que se vê é um artefato técnico transfigurado em enunciado poético, um registro do inesperado na malha do controle. Desvio não é apenas formal; é uma abertura ontológica. O robô grafiteiro, ao romper com a previsibilidade funcional, opera como máquina desejanste: desconecta fluxos, reordena paisagens, rearticula sensibilidades. A técnica, ao invés de se repetir como automatismo, torna-se iteração: um gesto que, mesmo repetido, escapa e recria. Cada traço, cada repetição, opera como um trampolim que impulsiona a chance de significar diferente.

É exatamente nesse limiar que a poesia opera, não para explicar, mas para sustentar o tremor do não dito, a vibração daquilo que ainda não é e, talvez, jamais venha a ser plenamente, mas que insiste em acontecer no “entre”. Como propõe Blanchot, *“La poésie ne révèle pas un sens caché; elle ex-pose le vide essentiel du sens, son retard, son absence active”* (A poesia não revela um sentido oculto; ela ex-põe o vazio essencial do sentido, sua demora, sua ausência ativa)<sup>7</sup>. O verbo expôr, separado por um hífen, ilumina o ato de “colocar para fora”, despir o sentido, mostrando não uma presença plena, mas sua ausência constitutiva, sua demora e suspensão, que sustentam a potência poética do não dito (Blanchot, 1955, p. 85)<sup>7</sup>. Mas não é essa, afinal, a vocação da poesia? Tornar visível o que vacila entre as formas, dar corpo ao que escapa às categorias fixas, abrir fendas no visível e no pensável.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com suas múltiplas camadas filosóficas, simbólicas, técnicas e poéticas, a obra de Banksy evoca uma narrativa que tenta dizer o que não se deixa capturar instantaneamente, atua como uma linguagem em suspensão, preenche de sentidos em formação. Nessa esteira do poético, Dante Alighieri ergueu uma montanha e ali gravou o gesto suspenso da esperança. Na Divina Comédia, precisamente no início do Purgatório, o autor refere-se a esse espaço como “aquele segundo reino, / onde o espírito humano se purifica / e se torna digno de subir ao Céu” (Dante, 2001, Canto I, vv. 4–6). Trata-se do segundo reino em sua jornada narrativa, precedido pelo Inferno e seguido pelo Paraíso, mas que, ontologicamente, representa o “terceiro lugar” no imaginário escatológico do Ocidente. Antes de sua elaboração doutrinária, os destinos possíveis após a morte eram apenas dois: Céu ou Inferno. A criação do Purgatório introduziu uma zona de transição, onde a alma não está

<sup>7</sup> A tradução em português: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

mais condenada, mas ainda não está salva. Jacques Le Goff observa que, embora Martinho Lutero tenha ridicularizado a invenção desse “terceiro lugar” pela Igreja, era justamente essa sua força: “ser uma inovação” (Le Goff, 1994, p. 9). Esse espaço é, portanto, o símbolo da passagem e da ambiguidade: nem condenação, nem salvação, mas processo. É o território onde o tempo ainda conta, onde a dor convive com a esperança, e onde o fogo, embora purificador, já anuncia a luz. O Purgatório é o lugar por excelência da transição e da possibilidade.

Estas palavras finais não se configuram como uma conclusão definitiva, mas como uma reflexão sobre a possível contribuição deste artigo: a proposição de um modo de análise que ultrapassa os limites tradicionais da crítica literária e cultural, atuando por meio de constelações simbólicas e deslocamentos conceituais. Ao articular o pensamento de autores multidisciplinares, mas sem dissolver a singularidade de cada um, o texto constrói uma rede interpretativa que rejeita a busca por consenso e linearidade, privilegiando o entrelaçamento complexo de formas, sentidos e contextos históricos. A originalidade, por vezes audaciosa, reside em focalizar figuras do inacabado, da transição e da suspensão exemplificadas pelo purgatório e pelo gesto do robô, promovendo uma leitura em que o sentido se revela nas tensões inerentes a esses vetores. Nesse horizonte, o artigo propõe uma contribuição ao campo acadêmico ao apresentar um modo de leitura crítico-imaginativo que integra teoria poética, filosofia da técnica, estética e crítica cultural, sem hierarquizar rigidamente essas áreas. A análise resultante concebe as imagens como operadores de pensamento, ativando o simbólico como espaço mediador entre teoria e experiência, entre a memória coletiva e o mito, entre figura e gesto.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanazioni**. Roma: Nottetempo, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução de Maria João da Rocha A. e José R. Rocha. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de José Lino Grünewald. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron *et al.* Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia: Purgatório**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Nova Cultural, 2001. (Coleção Os Imortais da Literatura Universal).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Vera Courtine. São Paulo: Cultrix, 1992.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Pref. e trad. Ana Claudia de Oliveira; apres. de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiotique des passions: des états de choses aux états d'âme**. Paris: Seuil, 1991.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica estrutural: pesquisa de método**. Tradução de José Luiz Fiorin. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido**. (vários tradutores) Petrópolis: Vozes, 1975.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue e outros ensaios. Tradução de Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 33–118.

HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century**. In: HARAWAY, Donna. Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991. p. 149–181.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução de Carlos Ianni. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do Purgatório**. Tradução de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LYON, David. **Surveillance society: monitoring everyday life**. Buckingham: Open University Press, 2001.

MARQUES, Angela C. S.; FERREIRA, Fernanda P. **Estéticas da dissensão: arte, política e subjetividade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARQUES, Angela C. S.; PRADO, Marco Aurélio M. **Os processos de subjetivação e emancipação política em Jacques Rancière**. Psicologia & Sociedade, v. 34, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PANOFKSY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TURNER, Victor. **Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução de Thereza C. de Souza Lima. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **The ritual process: structure and anti-structure**. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Monique Albuquerque. Petrópolis: Vozes, 2011.

VAROUFAKIS, Yanis. **Tecnofeudalismo: o capitalismo já não está mais aqui**. Tradução de Henrique Villanova. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VON FRANZ, Marie-Louise. **O problema do mal nos contos de fadas**. Tradução de Luzia Mathias. São Paulo: Cultrix, 1980.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições à história cultural do Renascimento europeu**. Tradução de Maria Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder**. Tradução de George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.