

**TECNOFEUDALISMO EM IMAGENS: DAS ESTRUTURAS SENHORIAIS AOS REGIMES DIGITAIS EM BRUEGEL E BANKSY****TECHNOFEUDALISM IN IMAGES: FROM FEUDAL STRUCTURES TO DIGITAL REGIMES IN BRUEGEL AND BANKSY** <https://doi.org/10.63330/aurumpub.012-022>**Geraldo 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).  
LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5942523122018910>

**Josélia Schwanka Salomé**

Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná / PPGEd-UTP. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
LATTES: <http://lattes.cnpq.br/8073499532259970>

**RESUMO**

O presente artigo propõe uma leitura comparativa entre “Os Provérbios Flamengos” (1559), de Pieter Bruegel, e “Mobile Lovers” (2014), de Banksy, tendo como horizonte interpretativo a hipótese do tecnofeudalismo. A partir da análise dessas imagens, busca-se demonstrar como formas visuais de crítica social, separadas por quatro séculos, convergem na representação simbólica da servidão sob diferentes regimes históricos. Em Bruegel, a encenação fragmentária de provérbios populares revela uma ordem feudal sustentada por práticas repetitivas e comportamentos padronizados, em que o riso não é subversão libertadora, mas espelho de uma racionalidade circular e alienante. Já em Banksy, a figuração contemporânea da dependência digital expressa na imagem de um casal que ignora o contato físico em favor das telas, evidencia o aprisionamento subjetivo promovido pelas plataformas digitais. Em ambos os casos, a crítica visual não se estrutura por uma narrativa unívoca, mas por uma montagem de signos que expõe as camadas simbólicas da dominação. Assim, argumenta-se que o tecnofeudalismo não representa apenas um deslocamento das formas de exploração econômica, mas também uma continuidade de regimes sensíveis e simbólicos, nos quais a sujeição se perpetua sob os mantos dos disfarces: do servo da gleba ao usuário conectado. As imagens, mais que documentos visuais, tornam-se dispositivos críticos que desvelam os mecanismos estéticos, sociais e políticos da servidão.

**Palavras-chave:** Tecnofeudalismo; Imagens de servidão; Crítica visual; Dominação simbólica; Bruegel e Banksy.

**ABSTRACT**

This article proposes a comparative reading of *The Flemish Proverbs* (1559), by Pieter Bruegel, and *Mobile Lovers* (2014), by Banksy, using the hypothesis of techno-feudalism as its interpretative framework. Through the analysis of these images, the study aims to demonstrate how visual forms of social critique, separated by four centuries, converge in the symbolic representation of servitude under different historical regimes. In Bruegel's work, the grotesque and fragmented enactment of popular proverbs reveals a feudal order sustained by repetitive practices and standardized behaviors, in which laughter is not liberating subversion, but rather a mirror of circular and alienating rationality. In Banksy's piece, the contemporary depiction of digital dependency shown in a couple ignoring physical contact in favor of their screens, highlights the subjective entrapment imposed by digital platforms. In both cases, the visual critique is not



structured through a cohesive narrative, but through a montage of signs that reveals the symbolic layers of domination. The article argues that techno-feudalism represents not merely a shift in economic exploitation forms, but a continuity of symbolic and affective regimes, where subjection persists under new disguises: from the serf of the manor to the connected user. These images, more than visual documents, function as critical devices that unveil the aesthetic, social, and political mechanisms of servitude.

**Keywords:** Techno-feudalism; Images of servitude; Visual critique; Symbolic domination; Bruegel e Banksy.

## 1 INTRODUÇÃO

*Os provérbios flamengos*, Pieter Brueghel, o Velho, 1559, Gemäldegalerie Berlin (Alemanha)/



<https://www.artmajeur.com/pt/magazine/5-historia-da-arte/proverbios-flamengos/332902>

“Mobile Lovers” di Banksy (2014)



<https://www.filippocapurro.it/arte-per-il-sabato-mobile-lovers-di-bansky-2014/>

A proposta conceitual de Yanis Varoufakis em “Tecnofeudalismo: o que a tecnologia fez ao capitalismo” (2023), desloca de forma incisiva a narrativa hegemônica sobre o capitalismo contemporâneo. Para o autor, não estamos diante de um aperfeiçoamento do modelo capitalista, mas de uma mutação estrutural que resgata, sob a aparência de inovação, formas arcaicas de dominação. Trata-se de um retorno as lógicas pré-modernas de poder, agora travestidas de algoritmos e interfaces digitais. Nesse novo regime, as *big techs*, essas gigantes tecnológicas que monopolizam a infraestrutura da informação e do consumo, assumem a posição de senhores neofeudais, controlando não apenas mercados, mas também subjetividades. O sujeito digital, privado de soberania sobre seus próprios dados e ações, encontra-se aprisionado numa economia extrativista em que cada gesto, cada clique, cada interação se converte em valor apropriado por plataformas. Nesse horizonte teórico, propomos uma leitura comparativa entre *Os Provérbios Flamengos* (1559), de Pieter Bruegel - o Velho, e *Mobile Lovers* (2014), de Banksy: duas imagens que, separadas por quatro séculos, convergem na representação simbólica da servidão: servos da gleba que se atualizam, persistem e se reafirmam ainda que sob os disfarces distintos.

Na obra de Bruegel, uma vila flamenga é povoada por figuras que encenam ditados populares medievais, compondo uma galeria de tipos que expressam, com humor grotesco e ironia, os desvios e absurdos da conduta humana. Em vez de uma narrativa coesa, o que se vê é uma montagem de saberes tradicionais cristalizados em formas imagéticas. A repetição das ações e gestos reflete uma racionalidade circular e moralizante, própria do feudalismo tardio europeu, onde a vida se organiza em torno do ciclo agrícola, feiras e autoridades civis e eclesiásticas.

Svetlana Alpers (1983) analisa a obra de Pieter Bruegel como marcada por um “olhar etnográfico”, ou seja, um modo de observação que registra a cultura popular com certo distanciamento analítico, quase científico, sem idealizá-la. Em vez de celebrar a vida camponesa, Bruegel a representa como um conjunto de práticas ritualizadas, que revelam formas de alienação coletiva. O foco recai menos sobre a subjetividade dos indivíduos e mais sobre os gestos padronizados e os comportamentos sociais recorrentes. Como afirma Alpers: “Bruegel não está tão interessado na vida interior de seus camponeses quanto nos gestos repetidos e nos padrões encenados de seu comportamento coletivo” (ALPERS, 1983, p. 46). Deste modo, suas cenas populares são menos expressões da autenticidade cultural e mais espelhos de uma estrutura social rigidamente coreografada.

Entre os provérbios mais comuns encenados na pintura, destacam-se “bater com a cabeça na parede”, que representa a teimosia irracional diante do impossível; “carregar água com uma peneira”, expressão da futilidade de esforços inúteis; e “ter o telhado coberto com tortas”, uma imagem que alude à falsa abundância ou ostentação ilusória, ironizando a fantasia de uma vida de fartura; “fazer o mundo vestir um manto azul”, simboliza o ato de enganar ou disfarçar a verdade, enquanto “um homem esquentando-se junto ao fogo enquanto o outro queima”, denuncia a desigualdade social e a indiferença moral (HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer, 2000). A abundância de cenas simultâneas, sem hierarquia nem centro narrativo, simula a desordem moral de um mundo em que o senso comum não impede o erro nem a opressão. A algazarra das tramas nesse contexto, não é libertador: é o reflexo do burlesco, a caricatura da impotência diante das estruturas. Bruegel evoca a lógica do riso carnavalesco no qual, segundo Bakhtin (2010), o grotesco corporal, o exagero e a inversão hierárquica não apenas expõem o ridículo do cotidiano, mas cria um espaço simbólico de ambivalência e crítica. A ironia não é apenas escárnio, mas uma forma de desestabilizar os discursos oficiais e suas pretensões de totalidade: “o grotesco rebaixa, desloca o espiritual para o terreno e o corpo, mas justamente para renovar, regenerar” (BAKHTIN, 2010, p. 26). Os gestos que atravessam a obra aproximam-se daquela expressividade corporal típica das festas populares medievais que, segundo Bakhtin, possuíam uma função revitalizadora e comunitária, contrapondo-se à seriedade dogmática da ideologia dominante. Festa que aparentemente se mostra como tumulto, no entanto, segundo Yves-Marie Bercé “não se identifica à desordem, ela não é um retorno anárquico dos instintos. Ela é uma contraordem e a contraordem é ainda uma ordem” (BERCÉ, 1976, P. 36).

A crítica visual não se dá pela negação frontal, mas pela proliferação de sentidos. Cada provérbio torna-se um conteúdo semântico autônomo, cuja justaposição produz um colapso do sentido do todo. Em chave benjaminiana, a pintura funciona como uma constelação de fragmentos em uma montagem de elementos díspares que, por sua justaposição, revelam as “desordens-ordens” ocultas da vida social. Para Benjamin (2012), “a ideia é uma constelação, e não um sistema; ela só se apresenta como um agrupamento de fragmentos que, como estrelas, iluminam-se reciprocamente” (p. 51). Assim, o cotidiano encenado e agrupado em uma só quadro por Bruegel não se oferece como expressão de livre arbítrio popular, mas como sintoma de uma ordem disciplinar internalizada, revelando os mecanismos simbólicos da autoridade.

A epistemologia visual da reprodução normativa se articula à estrutura senhorial descrita por Georges Duby, em que o vínculo entre o senhor e o servo não se baseia em um contrato formal, mas numa relação hierárquica impregnada de sacralidade e submissão cultural: “o poder senhorial se exercia não apenas pelo domínio sobre a terra, mas sobre os corpos e as consciências” (Duby, 1991, p. 27), instaurando uma forma de servidão espiritual que se perpetua como parte da ordem natural do mundo feudal. Essa naturalização é precisamente o que Pierre Bourdieu descreve como *habitus*: um sistema de disposições incorporadas, historicamente estruturadas, que orientam práticas e percepções sem necessidade de consciência. Para Bourdieu (2009), “as estruturas sociais tendem a se reproduzir porque se inscrevem duravelmente nos corpos sob a forma de esquemas de percepção e de ação” (p. 150). Assim, a obra de Bruegel visualiza, com ironia sutil, os efeitos de uma pedagogia metafórica invisível, na qual o poder senhorial não precisa mais se afirmar pela força, pois já está impresso nos modos de andar, falar, trabalhar e crer dos corpos camponeses.

Em *Mobile Lovers*, a imagem de um casal que se abraça enquanto permanece fixado nas telas dos smartphones demonstra uma denúncia à distração contemporânea, no entanto, ao mesmo tempo, revela a transformação do afeto em interface. O gesto de aproximação é neutralizado pela mediação digital. A luz azulada que ilumina os rostos denuncia o deslocamento do olhar: o outro não é mais o destino do desejo, mas o obstáculo à continuidade da conexão. O conceito de tecnosfera, entendido aqui como o ambiente constituído por redes técnicas, infraestruturas digitais, e dispositivos conectivos que mediam e reconfiguram a experiência humana, permite compreender esse deslocamento como parte de um novo regime ontológico. Gilbert Simondon (2005), ao conceber a técnica como modo de individuação, já apontava que os objetos técnicos não são neutros, mas moldam as formas de ser e de se relacionar. Yuk Hui (2016) propõe pensar a tecnodiversidade como alternativa ao fechamento técnico do mundo, ressaltando que os sistemas digitais atualizam formas específicas de racionalidade e temporalidade, muitas vezes incompatíveis com os ritmos da experiência afetiva.

Na obra de Pieter Bruegel, tudo acontece ao mesmo tempo, configurando uma dança visual caótica e densa, na qual o olhar do espectador é constantemente desafiado a decifrar os múltiplos sentidos

encenados. Um caleidoscópio de situações cotidianas nas quais se condensam os ditados populares de sua época, revelando, de maneira satírica e crítica, as estruturas senhoriais de dominação então vigentes. Cada fragmento da obra encena um gesto rotinizado, uma postura social, uma moral implícita, compondo um vasto mosaico da condição humana submetida à ordem estabelecida. A pluralidade visual não é apenas ornamentação, mas denúncia; o excesso de ação e simbolismo opera como uma forma de capturar, ao mesmo tempo, a banalidade e a crueldade das formas de poder encarnadas no cotidiano.

Em nítido contraste, Banksy adota o caminho inverso: é na contenção formal e no minimalismo que sua crítica ganha força. Em *Mobile Lovers*, a imagem é reduzida a dois corpos abraçados, mas simbolicamente ausentes, pois capturados pela luz de seus próprios celulares. A ironia da obra reside justamente na escassez de elementos visuais, não há multidão, nem cor exuberante, nem multiplicidade de ações. A crítica está no vazio, no gesto truncado, no afeto que se perde na distração mediada. Se Bruegel expõe o tumulto da vida senhorial pela profusão simbólica, Banksy revela a dominação contemporânea pela ausência de presença, um tipo de invisibilidade afetiva mediada pelo aparato técnico.

Como observa Byung-Chul Han (2017), vivemos sob o regime da hipercomunicação, no qual “a subjetividade se desfaz nos circuitos de visibilidade e de autoavaliação” (HAN, 2017, p. 11). Trata-se de uma nova economia da exposição, marcada por uma lógica performativa em que o amor, antes ancorado na interioridade do encontro, se converte em espetáculo quantificável, sujeito à lógica do engajamento e da validação algorítmica. O vínculo afetivo, neste cenário, já não é vivido como experiência de alteridade, mas operado como função, dissolvendo-se no “império da transparência”, conceito que o próprio Han emprega para denunciar a erosão do segredo, do pudor e da profundidade.

A obra *Mobile Lovers* absorve visualmente essa crise da intimidade no contexto de uma tecnosfera saturada de imagens, conexões e dispositivos, mas paradoxalmente carente de presença. O casal, isolado sob o fulgor hipnótico de suas telas, absorve aquilo que Vilém Flusser (2014) descreve como a substituição do gesto humano espontâneo pelo gesto automatizado e programável. O aparelho, ao capturar e reconfigurar o movimento, também redefine o próprio desejo, submetendo-o à lógica operacional da máquina. O amor, assim, não mais se realiza como encontro, mas como desempenho mensurável, uma operação que exige cálculo, estratégia e retorno. Em sua contundência formal e concisa, Banksy oferece uma leitura pungente ao estado contemporâneo do afeto: uma era em que a conexão digital suplanta o contato humano, e onde o sentimento é desarticulado, recodificado e, por fim, neutralizado pela gramática do algoritmo.

A analogia com o tecnofeudalismo torna-se evidente: assim como o servo medieval entregava parte de sua produção ao senhor, o usuário digital cede tempo, atenção e dados a plataformas que concentram o poder de intermediação. Abordagem de uma nova forma de expropriação, não mais sustentada pela violência física, mas pela sedução algorítmica; não pela imposição de limites, mas pela multiplicação de interfaces. Como afirma Varoufakis (2023), “os senhores da nuvem não competem por mercados: controlam



territórios invisíveis onde cada ação é tributada” (p. 85). Essas plataformas operam como feudos digitais, onde a exploração não se manifesta por meio de propriedade direta, mas pelo controle da mediação e da infraestrutura.

Bruegel e Banksy, separados por séculos, convergem na crítica visual das formas de servidão estrutural que, embora historicamente distintas, compartilham uma matriz comum: a captura da subjetividade como recurso. A vila feudal e a plataforma digital funcionam como espaços simbólicos de sujeição; o primeiro pela sucessiva ritualização e pela autoridade do senhor feudal; o segundo pela lógica do engajamento e da automonitorização. Em ambos os casos, o sujeito é interpelado por um regime metafórico que, concomitantemente, o define, classifica e regula. A servidão, portanto, não se extingue com a modernidade nem mesmo com a nossa contemporaneidade, mas se transforma em gestão afetiva digital. Essa transfiguração do poder é possibilitada por rupturas tecnológicas que instauram novas formas de controle. Como observa Bernard Stiegler (2014), a técnica não é apenas um meio exterior ao humano, mas uma *pharmakon*: simultaneamente veneno e remédio, capaz de ampliar a individuação ou de promover a dessubjetivação. Na tecnosfera contemporânea, essa ambivalência é capturada pelo capitalismo cognitivo, onde os dispositivos funcionam como próteses do desejo e vetores de normalização. Shoshana Zuboff (2020) descreve esse regime como capitalismo de vigilância, no qual a experiência humana é transformada em matéria-prima para práticas comerciais.

O que se configura é uma continuidade estrutural entre a servidão medieval e a sujeição digital. Se o servo medieval era educado na repetição dos ritos religiosos e nos ciclos agrícolas como forma de internalizar seu lugar na ordem, o usuário digital é moldado por notificações métricas e algoritmos que operam como formas argutas de domesticação da atenção. Maurizio Lazzarato (2014) aponta que, no capitalismo contemporâneo, o poder não apenas disciplina, mas predispõe os sujeitos a desejarem sua própria subordinação: é o endividamento afetivo que substitui o vínculo de vassalagem.

Tal como compreendido por La Boétie (1576), a dominação mais eficaz não é aquela que se impõe pela força, mas a que se perpetua pela adesão subjetiva dos próprios dominados, aquilo que o autor denomina servidão voluntária. A grande pergunta que estrutura seu célebre discurso é perturbadora e atualíssima: por que os homens consentem em sua própria submissão, mesmo quando poderiam resistir? A resposta de La Boétie não está em uma explicação material ou jurídica, mas em uma operação simbólica: o hábito, a repetição e a sedimentação do poder nas formas de vida. “É o costume que, em todas as coisas, exerce sobre nós um poder incrível” (LA BOÉTIE, 2017, p. 46), sugerindo que a obediência se transforma em segunda natureza.

As plataformas não se apresentam como tiranos, mas como mediadores desejáveis, que oferecem conexão, entretenimento e pertencimento. O “desejo de conexão” substitui a obediência explícita, e a subordinação se realiza como atuação desejada, celebrada, performada. A repetição sacramental da

confissão medieval, com seus ritmos, fórmulas, penitências e arrependimentos são substituídos pelo ritual cotidiano da atualização de *status*, do compartilhamento de imagens e da busca por validação digital. Trata-se, aqui, de uma nova forma de liturgia que não é mais um protocolo eclesástico, mas algorítmica na qual o sujeito se oferece como dados e desejo, sem que precise ser coagido. A submissão já não exige imposição, mas acontece como ato espontâneo, internalizado e modelado sob a aparência da liberdade. A servidão voluntária converte-se, então, em gesto automatizado de aliciação, em que a autonomia é corroída pela ilusão de agência. Como formulado por Étienne de La Boétie (1576), o poder mais eficaz não é aquele que reprime, mas aquele que dispensa a repressão porque é sustentado pelo próprio desejo dos dominados: “É incrível como o povo, assim que é submetido, cai de tal forma num esquecimento de liberdade que dificilmente poderia acordar para retomá-la. Serve tão bem, e com tanto gosto, que se diria não ter perdido a liberdade, mas ter ganhado a servidão” (LA BOÉTIE, 2017, p. 37).

Essa adesão entusiástica à própria sujeição, essa entrega "com gosto", é precisamente o que marca a transfiguração digital da servidão. Já não se trata de obedecer por medo, mas de engajar por desejo, de responder aos comandos da plataforma com um gesto que se acredita livre. Ainda observa La Boétie, “o mais forte tirano não tem outro poder senão aquele que lhe é dado” (p. 21), e o mais perigoso dos domínios é aquele que dispensa ordens porque já foi naturalizado nos hábitos, nas crenças e nos prazeres cotidianos. Ao identificar esse regime de sujeição como uma estrutura simbólica sustentada pela repetição ritual, La Boétie antecipa aquilo que hoje se pode chamar de neolinguagem do engajamento: cliques, curtidas, *post*, *stories*, pequenos toques que não apenas alimentam os algoritmos, mas reproduzem a própria forma do poder digital. A dominação torna-se invisível porque é almejada, celebrada, performada e recompensada com dopaminas mínimas, um genuíno rito da servidão que transforma o desejo de conexão em capital subjetivo que pede o tributo.

A justaposição de “Os Provérbios Flamengos”, de Bruegel, e *Mobile Lovers*, de Banksy, em uma constelação benjaminiana, permite visualizar essa permanência figurada da dominação. Ambas as obras desmontam, por via estética, os mitos modernos de liberdade e autonomia individual. Ao contrário de uma evolução linear, o que se desvela é uma mutação do poder: da moral espiritual à moral do algoritmo, da penitência ao desempenho (performance), da autoridade visível à governamentalidade invisível das plataformas. Achille Mbembe (2018) coloca em luz que não vivemos apenas sob os regimes de controle, mas cobetas por formas refinadas de gestão da vida e da morte, um necropoder digital, que opera pela administração algorítmica da existência. Para Mbembe, o necropoder consiste na capacidade de decidir “quem pode viver e quem deve morrer”, mas, no contexto das plataformas, essa decisão não é mais espetacular nem localizada: ela se realiza como cálculo de relevância, moderação de conteúdo, engenharia da atenção. O corpo contemporâneo não é eliminado, mas gerenciado, priorizado ou silenciado, segundo critérios invisíveis aos próprios sujeitos.

Nessa lógica, a violência do necropoder não é exercida por extermínio físico, mas pela regulação diferencial do acesso à visibilidade, ao afeto e ao reconhecimento. O desejo é orientado por construções alegóricas que codificam o valor de cada gesto, e a vida passa a ser medida em termos de engajamento, produtividade emocional e presença digital. O que Bruegel mostrava como reprodução repetida do cotidiano ritualizado pela submissão ao olhar divino e senhorial, Banksy transforma em automatismo da multiplicação do *like*, um novo tipo de devoção performativa que atualiza o ciclo da subordinação. Não é preciso mais intervir nos corpos com armas ou punições: basta intermediar seus vínculos, modular suas emoções, regular seus acessos. O necropoder atua por decisões invisíveis de apagamento e exposição, fazendo com que certas formas de vida sejam promovidas e outras, silenciosamente, descartadas. O “quem deve morrer”<sup>1</sup>, nesse caso, é traduzido em termos de irrelevância algorítmica: aquilo que não aparece, não circula, não engaja. O desaparecimento não é mais físico, mas epistêmico e perceptivo.

Nossa análise sugere duas leituras conectadas: uma justaposição formal e, outra, um gesto político. Se a tecnosfera reconfigura o espaço social como um território de expropriação silenciosa, ela também redefine a relação com o corpo e os sentimentos. No feudalismo clássico, o corpo era território da obediência, domado pela prática devocional da penitência, pelo trabalho e pela disciplina eclesial. Já no tecnofeudalismo, conforme propõe Yanis Varoufakis (2023), o corpo torna-se interface: um nó biotecnológico entre algoritmos e desejos, cujo valor está na capacidade de gerar dados, comprometimento e atenção. O que a tecnologia fez ao capitalismo, nesse sentido, foi desmaterializar o processo de exploração sem abandoná-lo: não mais fábricas, mas nuvens; não mais produção, mas extração contínua do tempo e da psique (VAROUFAKIS, 2023, p. 142).

Nesse novo arranjo, o corpo não é mais enclausurado ou vigiado, mas autogerenciado. Como explica Franco Berardi (2019), a subjetividade contemporânea é governada por dispositivos de aceleração e de autovigilância que modulam os afetos a partir de exigências de visibilidade, conexão e disponibilidade permanente. O amor, a amizade e até a solidão são reconfigurados como estados performáticos e algoritmicamente otimizáveis. O afeto, que antes podia ser resistência à lógica produtiva, converte-se em ativo calculável. A obra *Mobile Lovers*, nesse contexto, aponta para a erosão da presença: o toque ainda existe, mas é neutralizado pela simultaneidade digital; o olhar ainda se dirige ao outro, mas é atravessado por uma luz que já o redireciona.

A aproximação entre Pieter Bruegel e Banksy revela, com força simbólica, tanto continuidades quanto inflexões históricas nos modos de dominação e resistência. Do burgo medieval, vigiado pela torre senhorial e povoada por corpos regidos por provérbios e costumes, à cidade contemporânea, monitorada

---

<sup>1</sup> Conforme Mbembe (2003, p. 12, original em inglês), o necropoder é “the capacity to define who matters and who does not, who is disposable and who is not”. Na versão brasileira, isso se torna “o poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 9).

por redes digitais e habitada por sujeitos que deslizam compulsivamente a tela em busca de pertencimento, a arte evidencia que os sistemas de poder transformam, refinam e penetram mais profundamente na tessitura do sensível. Em ambas as épocas, os corpos estão inscritos em gramáticas de controle: ora pela força, ora pela sedução virtual.

Mais do que um deslocamento econômico, o tecnofeudalismo configura uma nova organização do sensível. O íntimo converte-se em dado, o invisível torna-se índice, e o gesto amoroso é capturado como engajamento performático. Nesse novo regime estético, a percepção é moldada por estímulos que domesticam a atenção e condicionam afeições. Como afirma Duarte Jr. (2000, p. 130), “emprestar sentido ao mundo depende, sobretudo, de estar atento ao sentido, àquilo que o nosso corpo captou e interpretou no seu modo carnal”. A luta política, assim, não se dá apenas pela ocupação dos espaços, mas pela codificação da experiência, pelo direito de ver e de sentir de outro modo.

É nesse horizonte que a arte crítica ainda pulsa como potência de revelação. Ela intervém no real, desestabiliza os códigos, reorganiza os afetos. Bruegel, com sua exuberância pictórica, e Banksy, com seu minimalismo irônico, compartilham o gesto de inscrever corpos submetidos em regimes distintos de opressão: o primeiro denuncia os vínculos servis e os ditames morais do mundo camponês; o segundo, a captura emocional e cognitiva promovida pelos dispositivos digitais. Ambos, cada um à sua maneira, evidenciam como a dominação se encarna nas formas de vida, nos hábitos e nos gestos cotidianos. Torna-se possível, assim, compreender o sensível não como mero domínio do estético ou do material, mas como um campo político fundamental. Imagens, linguagens, tecnologias e afetos não são neutros: são dispositivos por meio dos quais se organiza a experiência do ser-no-mundo, no sentido proposto por Heidegger, segundo o qual a existência humana está sempre já lançada em um mundo, em relação com os outros e com as coisas. Como afirma o filósofo, “o ser do *Dasein* é ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 64)<sup>2</sup>. Tal estrutura existencial não é periférica, mas constitutiva da própria condição humana. Nesse horizonte, o sensível revela-se como um território de disputas simbólicas e materiais, atravessado por lógicas de controle muitas vezes invisíveis e naturalizadas. Reconhecer tais atravessamentos é o primeiro passo para reconfigurar suas formas e abrir frestas para práticas de resistência e reinvenção.

Ao encerrar esta reflexão, importa reconhecer, com Vázquez (1978, p. 122-123), que “arte e sociedade não podem se ignorar, já que a própria arte é um fenômeno social. [...] Nenhuma arte foi impermeável à influência social, nem deixou, por sua vez, de influir na sociedade”. Mesmo atravessando séculos, estilos e tecnologias distintas, a arte persiste como espaço de inscrição simbólica dos conflitos de seu tempo, ainda que silenciosa, ela fala. Entre a profusão das festividades camponesas e o corte seco das

---

<sup>2</sup> O termo *Dasein* é central na filosofia de Martin Heidegger, especialmente em sua obra *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), e pode ser traduzido literalmente do alemão como “ser-aí” (da = aí, sein = ser). No entanto, seu significado vai muito além de uma simples localização espacial.



imagens grafitadas sobre os muros urbanos, o que se mantém é a arte como gesto de resistência: um ato que torna visível o que os regimes de poder sejam eclesiásticos, senhoriais ou algorítmicos, pretendem naturalizar. A ruptura formal entre os dois artistas evidencia as transformações históricas; mas a permanência de uma vocação crítica os aproxima. Em ambos, a arte se recusa a ser captura ou ornamento, afirmando-se como força de desvio, denúncia e imaginação ativa diante das engrenagens da dominação, da servidão camponesa à servidão digital do tecnofeudalismo.



## REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERARDI, Franco “Bifo”. *Futurabilidade: a era da impotência e o horizonte da possibilidade*. Tradução de Amilcar Pereira. São Paulo: Ubu, 2019.
- BERCÉ, Yves -Marie. *Fête et Révolte*. Paris: Hachette, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Tradução de Marcia Cristina da Silva e Richard Nice. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar, 2001.
- DUARTE JR., João Francisco. *Estética da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2000.
- DUBY, Georges. *Senhores e servos: a sociedade feudal*. Tradução de André Telles. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução de Evandro Fiorin. São Paulo: Annablume, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. *Bruegel: obras completas*. Köln: Taschen, 2000. Edição trilingue (português, espanhol, italiano).
- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje*. Tradução de José O. A. Marques. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HUI, Yuk. *On the existence of digital objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2017.



LAZZARATO, Maurizio. Governo das desigualdades: crítica da insegurança neoliberal. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, v. 15, n. 1, p. 11–40, 2003.

SIMONDON, Gilbert. Du mode d’existence des objets techniques. Paris: Aubier, 2005.

STIEGLER, Bernard. A miséria simbólica: a era hiperindustrial. Tradução de Mariana Passos. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

STEYERL, Hito. Duty free art: art in the age of planetary civil war. London: Verso, 2017.

VAROUFAKIS, Yanis. Tecnofeudalismo: o que a tecnologia fez ao capitalismo. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. As ideias estéticas de Marx. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

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.