



ESTÉTICA E POLÍTICA: ARTE E ARQUEOLOGIA DA SENSIBILIDADE

AESTHETICS AND POLITICS: ART AND ARCHEOLOGY OF SENSITIVITY

Lucas Dilacerdaⁱ
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este artigo parte do problema da crise da sensibilidade, na qual as nossas energias vitais são capturadas pelo capitalismo neoliberal e o nosso aparelho sensório-perceptivo é embrutecido pelo excesso de estímulos. Diante desse cenário de degradação sensorial, a nossa pesquisa busca investigar qual é a potência da arte de intervir na recepção estética do público por meio do que chamamos de "reparação sensorial". Por isso, o objetivo deste texto é investigar qual é a relação entre estética e política. De um lado, questionamos como a política contemporânea produz uma colonização do sensível. Do outro lado, abordamos como a arte pode criar outras sensibilidades.

PALAVRAS-CHAVE

Estética. Política. Arte. Sensibilidade.

ABSTRACT

This article starts from the problem of the crisis of sensitivity, in which our energies are captured by neoliberal capitalism and our sensory-perceptual apparatus is brutalized by excess stimuli. Faced with this scenario of sensorial manipulation, our research seeks to investigate the power of art to intervene in the public's aesthetic reception through what we call "sensory repair". Therefore, the objective of this text is to investigate the relationship between aesthetics and politics. On the one hand, we question how contemporary politics produces a colonization of the sensitive. On the other side, we address how art can create other sensibilities.

KEYWORDS

Aesthetics. Policy. Art. Sensitivity.



O nascimento da Estética

A filosofia sempre sentiu medo do sensível. Ela olhava para ele e enxergava a escuridão, o desconhecido, o inteligível, o inominável e o incontrollável. Desde a gênese da filosofia existe um recalque fundamental contra o sensível, tentando a todo custo barrar esse encontro desestabilizador.

Esse medo fez com que os filósofos buscassem abrigo na casa da razão. Em consequência disso, tudo aquilo que eles achassem estar fora da razão protetora deveria ser percebido como algo perigoso: o corpo, os sentidos, a emoção, o afeto, o desejo, a arte etc.

A dicotomia razão e sensação transforma-se no binarismo fundante do pensamento ocidental, tornando possível pensar todos os outros pares binários: o bem e o mal, o bonito e o feio, o verdadeiro e o falso, o natural e o artificial, o eu e o outro.

Não é à toa que a Estética – enquanto campo autônomo de conhecimento que pretende investigar o sensível – só se consolidou no século 18, ou seja, por mais de dois mil anos a filosofia tentou recalcar o sensível, até que ele reivindica o seu direito de existir após séculos de pulsação. É nesse sentido que a filósofa brasileira Juliana de Moraes Monteiro afirma que:

A estética é um momento de uma espécie de curto-circuito na história da filosofia em que algo que sempre foi alejado dessa história - que é a questão da sensibilidade, do corpo, da percepção, do sensível, do singular, dos sentidos - irrompesse e invadissem a cena filosófica (MONTEIRO, 2023).

Esse momento na história da filosofia é comparável a um espanto, um susto que, no livro *A Ideologia da Estética* (1990), o filósofo britânico Terry Eagleton narra “como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites” (EAGLETON, 1993, p. 17).



Semelhante ao despertar do sono dogmático de Kant, após ter lido o *Tratado da natureza humana* (1739), do filósofo britânico David Hume, algo parecido acontece com a filosofia quando reconhece a existência do campo do sensível.

Essa reivindicação da Estética como um campo autônomo de investigação da sensibilidade é o que Terry Eagleton chama de “rebelião do corpo contra a tirania do teórico” (EAGLETON, 1993, p. 17).

Assim, somente no século 18, Alexander Baumgarten publica o livro *Estética - A lógica da arte e do poema* (1750), no qual afirma que a Estética é a ciência do conhecimento sensível: “as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da ESTÉTICA” (BAUMGARTEN, 2015, p. 53).

Naquela época, a afirmação de Baumgarten foi bastante polêmica e, no mínimo, corajosa. Afinal, a comunidade intelectual do século 18 “poderia acusá-lo de se estar ocupando com uma coisa indigna de um filósofo” (CROCE *apud* SCHWEIZER, 1973, p. 33), como afirmou o filósofo italiano Benedetto Croce.

A Estética sempre foi malvista pela filosofia e encarada até hoje como um campo de conhecimento inferior. É nesse sentido que, no livro *Mal-estar na estética* (2023), Jacques Rancière comenta que “a estética tem má reputação” (RANCIÈRE, 2023, p. 5).

Talvez tenha sido esse mal-estar, ou sentimento de culpa, que fez com que Baumgarten tentasse costurar uma sutura no pensamento ocidental, criando uma hierarquia entre a Filosofia e a Estética. Desse modo, a Estética é compreendida como um campo de conhecimento inferior. Assim, no último tópico da seção II *A faculdade do conhecimento inferior*, antes do início da seção III *A sensibilidade*, Baumgarten decreta:

A ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível é a estética (lógica da faculdade do conhecimento inferior, filosofia das Graças e das Musas, gnoseologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do análogo da razão) (BAUMGARTEN, 2015, p. 65).



Essa inferiorização da Estética e a sua subordinação à razão foi o que motivou a filósofa americana Susan Buck-Morss, no seu texto *Estética e anestética* (1992), a dizer que toda a estética moderna é anestética, pois se fundamenta e se constrói a partir de uma superioridade da razão em detrimento do sensível.

Consequentemente, os conceitos oriundos da estética moderna buscaram compreender a realidade do sensível se remetendo à racionalização do sujeito e às organizações da razão: o refinamento do gosto, o prazer desinteressado, a figura do gênio etc.

Estética da política

O filósofo alemão Walter Benjamin viu nos conceitos da estética moderna uma iminência de perigo que, dependendo de como esses conceitos fossem utilizados, poderiam levar ao fascismo, tal como ocorreu com a Alemanha nazista.

Numerosos conceitos tradicionais — como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo — cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista (BENJAMIN, 2012, p. 166).

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), Benjamin se propõe à criação de novos conceitos estéticos que não fossem capturáveis pelo fascismo e, ao mesmo tempo, servissem de estímulo para as criações artísticas revolucionárias.

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística (BENJAMIN, 2012, p. 166).



O texto de Benjamin possui quatro versões: uma em francês e três em alemão. A primeira versão foi escrita em francês e publicada em 1936 na revista do Instituto de Pesquisa Social. Esse texto era a tradução de um manuscrito em alemão que se perdeu. Por isso, não se sabe qual é a versão do texto em alemão que a tradução se refere. A primeira versão em alemão é um manuscrito escrito em 1935 que, segundo o tradutor brasileiro Daniel Pucciarelli (2015, pp. 280-281), “ele [Benjamin] não considerava ‘pronto’ para publicação”.

A segunda versão em alemão foi publicada postumamente em 1989 e, segundo Pucciarelli (2015, pp. 280-281), “essa versão é provavelmente a mais atual das quatro versões do texto”. Divergindo de Pucciarelli, o cientista político brasileiro César Benjamin, fundador e editor da editora Contraponto, acredita que a versão mais atual é a terceira versão em língua alemã, que foi publicada na Coleção ArteFíssil, com ensaios críticos sobre o texto, diz ele: “O ensaio de Benjamin teve várias versões, com diferenças significativas. A que o autor considerou definitiva, publicada postumamente, abre este volume” (BENJAMIN, 2012, orelha do livro).

Há ainda uma espécie de “quinta versão”, em português, publicada recentemente pela editora L&PM, na qual o crítico de arte Márcio Seligmann-Silva organizou uma edição que apresenta uma visão global das quatro versões, incluindo notas explicativas, além de um robusto gráfico com as variantes entre as versões.

O texto de Walter Benjamin, apesar de ter sido escrito no século passado, continua atual por ainda conseguir nos ajudar a pensar o contemporâneo e as questões urgentes do nosso tempo, tais como a crise da sensibilidade, o fascismo e a relação entre arte e política.

O que motivou Benjamin a escrever o texto sobre a reprodutibilidade não foi discutir se a fotografia e o cinema são ou não são arte, mas sim compreender como essas novas técnicas de reprodução transformam e reinventam a definição corrente de “arte”.



confusa. [...] Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se *a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte* (BENJAMIN, 2012, p. 176).

Inserido em uma tradição chamada de “teoria crítica”, Walter Benjamin nunca compreendeu a arte desvinculada da sociedade, pois, na verdade, a arte é parte constituinte da realidade que ela habita e, vice-versa, ela também é agente de transformação dessa mesma realidade social.

Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica, inaugurada pela nova arte do século 20, não está desvinculada do modo de produção capitalista. Da mesma forma que há uma demanda de produção em série, há também uma demanda de reprodução de imagens.

A visão pessimista de Benjamin quanto à reprodutibilidade das imagens, geralmente lida como elitista e aristocrática, é na verdade uma preocupação com as possíveis apropriações que o fascismo pode fazer (e fez) – e continua fazendo – dessa nova técnica.

Com a reprodutibilidade, as imagens conseguem se popularizar, isto é, se multiplicar pela (e através da) população e, assim, alcançar o maior número de pessoas. O que Benjamin nos alerta é que essa capacidade de disseminação de imagens no corpo de uma sociedade pode ser apropriada pelo fascismo como uma ferramenta de controle e manipulação das massas.

Não há como ler o texto de Benjamin sem pensar no nosso tempo de *fake news*. A estratégia de manipulação das massas por meio de imagens retiradas de seu contexto original, ou seja, “auráticas”, descontextualizadas, distorcidas, dissimuladas e disseminadas na subjetividade do povo, nos faz lembrar daquilo que Benjamin denominou de “existência parasitária” (BENJAMIN, 2012, p. 171).

As imagens têm a capacidade de criar realidades. Nesse sentido, a manipulação das imagens é também a manipulação da realidade. E quem detém o controle dos meios de produção, circulação e consumo de imagens também detém o controle das



percepções de uma realidade. "A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial" (BENJAMIN, 2012, p. 186).

Mutações da recepção estética

Benjamin ainda nos alerta que as novas técnicas produzem uma mutação na recepção estética. Segundo ele, as imagens cinematográficas são recebidas como sendo mais verdadeiras do que as imagens pictóricas. Nesse sentido, as imagens cinematográficas ganham mais autoridade sobre a realidade do que as imagens pictóricas, pois estas seriam processadas por uma subjetividade humana.

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 2012, p. 187).

Essa recepção estética, que percebe a imagem técnica da fotografia e do cinema como índice da realidade objetiva e a imagem pictórica da pintura como índice da realidade subjetiva, performa uma reencenação do binarismo verdade e mentira, realidade e ficção.

A ficção é um alargamento do real, ela é um farol que promove um reencantamento do real. É nesse sentido que, no texto *O conceito de ficção* (2012), o escritor argentino Juan José Saer afirma que "a ficção é o meio mais apropriado para tratar as relações complexas entre o verdadeiro e o falso" (SAER, 2012, p. 323).

No texto *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1896), o filósofo alemão Friedrich Nietzsche abole os binarismos produzidos pela linguagem humana tais como: o certo e o errado, o bem e o mal, a verdade e a mentira etc. A verdade é uma mentira contada mil vezes, ela é uma ficção que impõe um poder de verdade contra o vazio de sentidos (niilismo) que é a realidade. A ausência de sentido não é uma paralisia, ela é, antes de tudo, um convite à criação de novos sentidos. Por isso, a



mentira é um ato “*artisticamente criador*” (NIETZSCHE, 2005, p. 41), e a “verdade é o tipo de erro sem o qual uma espécie de seres vivos não poderia viver” (NIETZSCHE, 2008, p. 264).

A questão sobre a ficção não é moral, isto é, não é sobre saber se ela é verdade ou mentira. A questão sobre a ficção é ética, ou seja, é sobre avaliar se ela potencializa ou despotencializa a vida. É nesse sentido que no livro *A imagem-tempo* (1985) o filósofo francês Gilles Deleuze afirma que:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 2018, p. 218).

Assim, quando Benjamin diagnostica essa mutação da recepção estética – no modo de percepção das imagens técnicas como verdadeiras e das imagens pictóricas como falsas –, ele reacende o debate sobre como o fascismo contemporâneo faz uso das “fake News” a partir da propagação de imagens técnicas manipuladas, mas que acabam ganhando o status de “verdade”.

Entretanto, aí residem os perigos do debate sobre “fake News” se tornarem uma discussão que reencena o binarismo verdade e mentira. A expressão do inglês “fake news”, traduzível para o português como “notícia falsa”, gera um problema de linguagem que reencena o binarismo verdadeiro e falso.

O que está em jogo é menos “A verdade” e mais a manipulação dos afetos, da imaginação e do desejo. Ou seja, menos importa saber se a notícia é “fake” ou “verdadeira”, e mais importa avaliar o poder que ela carrega de manipulação dos afetos. Por isso, o melhor termo para nomear essa poderosa ferramenta de controle das massas seria “powerless news”, isto é, “notícia despotencializadora”.

A preocupação de Benjamin é de que essa mutação na recepção estética, produzida pelas novas técnicas, pudesse levar as massas a um estado de percepção preguiçoso, no qual as imagens pictóricas não conseguem ser lidas, por causa da sua



mediação subjetiva da realidade, e, inversamente, as imagens técnicas são consumidas de maneira imediata. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (BENJAMIN, 2012, p. 187).

A pintura questiona. É essa atitude que o filósofo francês Georges Didi-Huberman, no livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (1990), chama de “força questionadora” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 132), isto é, a capacidade de abalar as nossas certezas. A pintura não é apenas um objeto da percepção de um sujeito, ela é também sujeito de percepção, isto é, ela “nos olha, nos concerne, nos persegue” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33), como afirma Didi-Huberman no seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010).

Apesar do questionamento ativo da pintura, essa mutação da recepção estética, diagnosticada por Benjamin, parece produzir uma blindagem contra a força questionadora da arte, levando assim a massa a um estado da percepção que Benjamin chamou de “retrógrada” (BENJAMIN, 2012, p. 187).

O espectador embrutecido

O diagnóstico de Benjamin diverge, em certa medida, do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, no seu livro *O espectador emancipado* (2008). Rancière busca diluir o binarismo ativo/passivo que posiciona a arte como emissora ativa e o espectador como receptor passivo, e apresenta o exemplo do espectador na plateia que olha os atores no palco:

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem [...] Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? Essas oposições - olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade - são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e



incapacidades vinculadas a essas posições. Elas são alegorias encarnadas da desigualdade. [...] Assim, desqualifica-se o espectador porque ele não faz nada, enquanto os atores em cena ou os trabalhadores lá fora põem seu corpo em ação (RANCIÈRE, 2012, pp. 16-17).

Essa partilha do sensível define *a priori* quais são as posições que cada um vai ocupar na cena. Em direção contrária a esse regime estético, a tese de Rancière é de que o espectador não é complacente diante da obra, mas sim emancipado, isto é, ele age, pois ver, sentir e perceber é também uma ação.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Apesar dos inúmeros ganhos que a compreensão do espectador como emancipado possa nos trazer para repensar as dinâmicas do mundo da arte, cabe perguntar se esse mesmo espectador, descrito por Rancière, não estaria atualmente em crise. Será que a nova recepção estética, produzida pelas novas técnicas, não estaria, ao contrário, atrofiando a percepção do espectador?

Não se trata aqui de voltar às velhas categorias de ativo e passivo, como se agora o espectador fosse totalmente passivo diante da obra, mas sim de interrogar se as forças ativas do espectador não estariam sendo obstruídas pela blindagem produzida pela nova mutação da recepção estética.

É nesse sentido que Walter Benjamin diagnostica uma percepção “retrógrada”, diante das imagens pictóricas da pintura, e uma percepção “progressista”, diante das imagens técnicas da fotografia e do cinema.

A construção de uma percepção preguiçosa e de um sujeito desatento produz um corpo dócil às novas ferramentas de controle social por meio das imagens e informações. Parece que a única maneira de afetar o aparelho perceptivo é por meio



do choque imagético, provocando assim uma complexa relação de dependência, prazer e vício. Por isso, “afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração” (BENJAMIN, 2012, p. 192).

O alerta de Benjamin é que o cinema – a imagem em movimento – pode ser usado como uma poderosa ferramenta de captura da atenção e embrutecimento da percepção. Aquilo que ficou conhecido como “controle das massas”.

Atualmente, dentro dos regimes contemporâneos da imagem, os *reels*, a rede social *TikTok* e os memes são espécies de imagens que têm a maior capacidade de atração da nossa atenção e de contenção da duração do tempo de percepção. Não é à toa que em épocas de disputa política e conflitos sociais essas ferramentas são utilizadas como controle das massas sob o rótulo de “entretimento”.

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (BENJAMIN, 2012, p. 194).

Por isso, quando Walter Benjamin afirma que “o filme é uma criação da coletividade” (BENJAMIN, 2012, p. 172), ele está querendo nos dizer que as imagens se proliferam como um vírus, contaminando a população e se propagando como uma peste. O fascismo é uma pandemia de imagens que circulam na subjetividade de pessoas socialmente entristecidas, que encontram nas imagens o seu prazer e a sua esperança capturada. É nesse sentido que Benjamin afirma que “*todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra*” (BENJAMIN, 2012, p. 195).

Política da arte

Estamos vivendo uma guerra de imagens. Se a circulação de certas imagens produz um povo fascista, como fazer circular outras imagens que convoquem um povo revolucionário? As imagens são armas de guerras. Por isso, deter o controle do



cinema e das imagens é também deter o poder dos meios de produção, não apenas de produtos, mas também da produção de subjetividades.

As imagens não manipulam apenas narrativas e discursos, elas manipulam sobretudo o nosso desejo, isto é, a nossa energia vital. Assim, Benjamin afirma que “em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas” (BENJAMIN, 2012, p. 196).

Nesta pesquisa, a manipulação e o controle das energias vitais é o que denominamos de “crise da sensibilidade”, isto é, um processo de alienação de nós para nós mesmos, um trauma colonial que nos separa da nossa energia vital, provocando um abismo entre o que somos (ser/devir) e o que podemos (potência).

“Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 196). Se o fascismo é o processo de colonização da nossa estética, o comunismo seria o processo de liberação do sensível.

Por isso, a politização da arte que Benjamin proclama não é necessariamente uma arte engajada, panfletária ou que tematiza o “político”, mas sim uma arte que constrói políticas de intervenção e transformação das sensibilidades, produzindo revoluções no campo da percepção, da atenção e do sensível.

Referências

BAUMGARTEN, Alexander. “Estética - A lógica da arte e do poema”. In: DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 67-87.

BENJAMIN, César. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CROCE, BENEDETTO. apud SCHWEIZER, Hans Rudolf. **Ästhetik als Philosophie der Sinnlichen Erkenntnis** (Basil: Schwabe & Co., 1973), p. 33.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.



DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

MONTEIRO, Juliana de Moraes. **Da Anestésica à Estética**: arte, corpo e percepção contemporaneidade. Rio de Janeiro: Instituto Estudos do Presente, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. Tradução e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza.

PUCCIARELLI, Daniel. Nota do tradutor. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Mal-estar na estética**. São Paulo: Editora 34, 2023.

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

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 323.

ⁱ Lucas Dilacerda é Curador e Crítico de Arte. É sócio da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. É coordenador da CAV - Curadoria em Artes Visuais; do LAC - Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte. Graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, com distinção *Summa Cum Laude*, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Especialista em Arte e Filosofia Clínica, pelo Instituto Packter; Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC; Graduação em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará; e Mestrado em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC. E-mail: lucasdilacerda3@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0072-5880.