



DOSSIÊ ESTÉTICA NO BRASIL

A expressão “Estética no Brasil” sugere, à primeira vista, um conteúdo objetivo, cristalino e circunscrito de significação. Ela designa um recorte geograficamente delimitado da produção estética, qual seja, aquela que é feita *no* Brasil. Mas o que isto significa, na prática? As implicações do termo revelam uma ampla e complexa gama de sentidos, temas e perspectivas de pensamento. Isto porque a expressão reflete tanto os modos como a estética tem sido pensada e desenvolvida no território brasileiro quanto os temas, tensões e desafios que atravessam a cultura do país, tornando-os objetos de estudo *da* estética.

Em ambos os casos, a expressão se desdobra em uma trama constelar de problemas conceituais, históricos, políticos e artísticos que se vinculam a um campo disciplinar em constante transformação. Envolve não apenas a diversidade de manifestações artísticas e culturais que coexistem no território brasileiro, mas também as múltiplas camadas históricas, sociais e filosóficas que influenciam a sua constituição, na medida em que pensar a estética no Brasil também implica considerar

a) os modos como diferentes culturas foram sucessivamente entrelaçadas no processo de formação cultural do país, cujo histórico tem sido marcado por profundas desigualdades sociais, étnico-raciais e regionais;

b) a forma como o país, cujo “ato inaugural” e nomeação é derivado de um processo colonial exploratório, tem historicamente incorporado influências externas à sua cultura artística e filosófica; e, igualmente,

c) a maneira como o país vem historicamente fundando a sua identidade e emancipação, e externado as suas próprias contribuições culturais, artísticas e filosóficas no cenário internacional (pois a arte e a estética brasileira não se desenvolvem isoladamente, mas em constante diálogo, muitas vezes assimétrico, com correntes filosóficas e artísticas internacionais).

Trata-se, portanto, de uma complexidade que não é derivada de alguma dubiedade ou de um pretense caráter polissêmico da expressão “Estética no Brasil” – pois não há nela qualquer polissemia –, mas da abrangência de possibilidades que o seu termo implica, compreendendo ao mesmo tempo a reflexão estética como disciplina filosófica em seu contexto, as práticas artísticas e culturais efetivamente realizadas no país e os variados modos de sentir e perceber que configuram uma estética própria de nossa formação histórica.

Nesse sentido, pensar a estética no Brasil exige considerar simultaneamente o universal e o particular, as tradições filosóficas e as expressões culturais locais, as marcas e heranças do passado e as projeções e incertezas do porvir, o centro e a periferia, as cicatrizes abertas pelo colonialismo e as propostas decoloniais de superação da sua lógica, as tensões entre o erudito e o popular, bem como os desejos de experimentação que desafiam os condicionamentos políticos, sociais e institucionais que nos cercam. É, portanto, uma expressão que reflete a existência cultural de todo um povo, que ao mesmo tempo é o *nosso* povo, e cujo referente envolve, por um lado, a presença e o desenvolvimento da reflexão estética no interior da tradição filosófica brasileira; e, por outro, a consideração dos fenômenos artísticos e culturais brasileiros como objetos e fontes legítimas do pensamento estético.

No presente dossiê da Revista Ideação, propomos um pequeno recorte – porém de grande abrangência e pluralidade de temas – para o estudo e o debate filosófico, artístico e cultural que envolvem o tema da Estética no Brasil. Propositamente, procuramos reunir pensadoras e pensadores não apenas do campo da estética filosófica, mas também de outros domínios de conhecimento, como a história, a teoria musical, as artes visuais e a poesia, cujas contribuições reflexivas e criativas são de inestimável valor para o pensamento estético brasileiro e seu caráter intrinsecamente transdisciplinar. Igualmente, buscamos conferir ao volume um caráter de diálogo e intercâmbio reflexivo entre os diferentes campos temáticos dos textos, organizando-os em uma sequência que preserva a forma tradicional da Ideação e expressa, ainda que de modo implícito, o horizonte que orientou a sua curadoria em eixos temáticos.

Abrindo o dossiê Estética no Brasil, estão presentes os artigos que apesar de percorrerem caminhos distintos, passando pela utopia modernista, pelas cosmoestéticas indígenas e pela ecologia, convergem na tarefa de repensar a estética e a identidade cultural do Brasil a partir de matrizes originárias e perspectivas decoloniais.

Em “A utopia e o tupi: Brasil como fato estético”, Imaculada Kangussu analisa o Brasil como uma construção utópica que antecede a era das grandes navegações. Essa construção tem origem em lendas medievais europeias sobre ilhas paradisíacas, como Hy Brazil, que já configuravam o imaginário sobre terras idealizadas. Com a chegada dos portugueses no século XVI, o nome *Brasil* passa a referir-se a um território concreto, na medida em que as descrições do Novo Mundo reforçam a imagem de um Éden terrestre, habitado por seres livres, inocentes e em harmonia com a natureza (embora, contraditoriamente, essa representação passe a servir como instrumento de dominação). Posteriormente, Oswald de Andrade retoma criticamente essa tradição, aliando o pensamento utópico à valorização da cultura indígena e afro-brasileira

por meio da poesia Pau-Brasil e da Antropofagia. O Brasil, assim, torna-se um símbolo utópico e estético, marcado pela fusão entre mito, natureza e arte.

Sulamita Fonseca Lino, em “Primitivismo à brasileira”, analisa o modernismo brasileiro a partir da leitura estética de Benedito Nunes sobre Oswald de Andrade, concentrando-se nos conceitos de primitivismo, canibalismo e antropofagia como fundamentos de uma estética autônoma. Longe de configurar mera imitação de modelos europeus ou de apropriações externas, o primitivismo – entendido como expressão simbólica, subjetiva e formal – se revela como uma força inventiva que estrutura as fases Pau-Brasil e Antropofágica da obra oswaldiana. Nesse processo, a metáfora da devoração ganha centralidade como operação crítica e criativa, permitindo reconfigurar influências estrangeiras e integrá-las a uma sensibilidade local. Assim, a modernidade artística brasileira emerge como resultado de um gesto antropofágico que, mais do que negar o outro, o transforma, afirmando um estilo próprio e universal, guiado por “estilos de participação” e por um modo singular de ser moderno.

Em “Ouvir as imagens e ver os sons: digressões sobre cosmoestéticas”, Carla Milani Damião propõe uma renovação crítica da estética moderna a partir de perspectivas feministas, decoloniais e antropológicas, tomando como base os trabalhos de Monique Roelofs (que amplia a Estética incluindo dimensões raciais e relacionais) e Paula Fleisner (cujo conceito de cosmoestética integra práticas artísticas e cosmologias não ocidentais). Nesse horizonte, Damião introduz a noção de imagem sonora, inspirada em cosmologias indígenas, como uma forma sensível e filosófica de perceber o mundo, na qual som e imagem se entrelaçam de maneira indissociável. A proposta rompe com a primazia ocidental da visão e com a tecnificação do audiovisual, defendendo uma escuta ativa que reorganiza os sentidos e convoca novas formas de conhecimento. Amparada por autores como Platão, Merleau-Ponty, Tim Ingold e Etienne Samain, a autora articula a crítica histórica, a reflexão filosófica e a virada antropológica, recuperando experiências sensoriais sinestésicas como resistência epistemológica e estética, nas quais a imagem sonora emerge como forma de refigurar a percepção e ampliar os horizontes da Estética por meio de um diálogo entre filosofia, arte e saberes originários.

No artigo “O que *O Pensador* tem a aprender com o Xamã? Caminhos para (re)pensar a filosofia desde uma cosmopercepção ameríndia”, de Eliana Henriques Moreira, a filosofia é revisitada a partir da contraposição entre o pensador ocidental, introspectivo e racional, e o xamã ameríndio, sereno e integrado ao cosmos. A autora propõe uma crítica ao eurocentrismo filosófico, que historicamente desvalorizou as cosmopercepções indígenas ao associar

civilização à dominação e à separação entre razão e natureza. Em contraste, o pensamento ameríndio apresenta uma ontologia relacional, na qual humanos, espíritos e animais compartilham uma mesma realidade viva. A figura do xamã, mediador entre mundos, atua como agente de cura e pertencimento, expressando um modo de filosofar que integra corpo, sensibilidade, espiritualidade e experiência coletiva. Essa visão, transmitida por meio de mitos, rituais e arte, rompe com os limites do pensamento moderno e oferece caminhos para reencantar a filosofia, especialmente diante dos impasses éticos e ecológicos do antropoceno.

Bergkamp Pereira Magalhães, em “*Affordances* do Cerrado: sobre como a filosofia da percepção pode contribuir com uma estética e uma ética brasileira”, propõe uma teoria representacional das *affordances* como chave para pensar uma ética e uma estética brasileiras situadas no bioma do Cerrado. Partindo da filosofia da percepção ecológica de Gibson, o autor reelabora o conceito de *affordance* ao diferenciá-lo entre aspectos não-conceituais e conceituais da percepção, entendendo-o como uma forma de reconhecer as possibilidades de ação oferecidas pelos objetos e propriedades do ambiente. O texto articula essa teoria com práticas artísticas locais, como as pinturas com areias coloridas da Serra Dourada, por Goiandira do Couto, e danças urbanas adaptadas ao relevo goiano, mostrando como a arte emerge da relação perceptiva e incorporada com o ambiente. A proposta oferece uma via concreta para pensar uma estética brasileira não abstrata ou universalizante, mas enraizada nos modos de vida, na sensibilidade e na história cultural de biomas específicos.

Em seguida, reunimos os artigos que investigam, sob uma perspectiva flusseriana, a crise, a função e o potencial transformador da arte, explorando seus aspectos ontológicos, comunicacionais e ético-políticos.

Iniciamos esse segmento temático com um artigo inédito do próprio Vilém Flusser (*in memoriam*), cujo texto foi gentilmente cedido e transcrito pelo Diretor de Pesquisas do Arquivo Vilém Flusser São Paulo, Prof. Dr. Diogo Bornhausen. Em “Crise em arte”, o filósofo tcheco-brasileiro reflete sobre as transformações da arte no século XX, identificando uma crise estrutural que abala os fundamentos tradicionais de sua prática. A arte, que por séculos teve como função representar o mundo visível, perde esse papel com o advento das imagens técnicas – como a fotografia e o cinema – que passam a ocupar o lugar da mimese. Tal deslocamento retira do artista sua antiga autoridade como intérprete do real, e o reposiciona como programador de significados, operando não mais com formas, mas com códigos e linguagens. Para Flusser, essa mutação revela não um declínio, mas uma oportunidade de reinvenção: a arte torna-se um campo conceitual e comunicacional, no qual o processo importa mais que o objeto.

Paralelamente, o espectador é convocado a abandonar a postura contemplativa e a se engajar ativamente na produção de sentido, tornando-se coautor da experiência estética. Assim, a crise é ao mesmo tempo estética, ética e epistemológica, pois desafia os modos habituais de criação, recepção e compreensão da arte.

Na sequência, em “Vilém Flusser e as dimensões da arte: produção, distribuição, recepção e efeitos”, Diogo Bornhausen e Norval Baitello Junior analisam quatro textos inéditos de Vilém Flusser, reunidos sob o título *Como explicar a arte*, abordando a arte em suas dimensões de produção, distribuição, recepção e efeito político-social. Segundo os autores, na acepção flusseriana a arte não se reduz à expressão estética, sendo ela uma forma de reorganização simbólica da experiência e de intervenção na cultura programada. A produção artística é entendida como recodificação da memória; a distribuição, como infiltração estratégica nos canais institucionais de comunicação; e a recepção, como decodificação ativa e criativa de mensagens. Já na dimensão política, o artista assume o papel de programador da realidade, capaz de intervir nos códigos que estruturam a vida urbana. Assim, a arte se torna um exercício crítico de liberdade e reinvenção simbólica, atuando contra os automatismos da cultura digital e propondo novas formas de existência. Ao articular comunicação, tecnologia e imaginação, Flusser antecipa o papel da arte como força ética e transformadora no século XXI.

Rodrigo Duarte, em “Contra a miséria estética: arte e sociedade em duas cartas de Vilém Flusser a Milton Vargas”, analisa duas cartas escritas por Vilém Flusser a Milton Vargas, em 1972, nas quais o filósofo elabora uma crítica contundente à alienação provocada pela cultura de massas e à consequente ruptura entre o sujeito e a arte autêntica. De acordo com a investigação de Duarte, Flusser formula três premissas centrais para refletir a questão: a arte é vital para a existência humana, integra o indivíduo à coletividade e tem potencial transformador. Rejeitando tanto o espontaneísmo romântico quanto o marxismo ortodoxo, o filósofo tcheco-brasileiro propõe uma estética crítica próxima à de Adorno, na qual a arte atua como antítese da ordem social vigente e carrega uma aura trans-histórica. A ausência dessa dimensão estética provoca o esvaziamento simbólico da cultura e contribui para a miséria existencial. Duarte ressalta que Flusser antecipa, nessas cartas, elementos que seriam centrais em sua comunicologia, como o papel dos meios de comunicação na reconstrução simbólica da cultura, as quais procurou concretizar ao assumir o papel de curador da Bienal de São Paulo, defendendo uma reconexão ética e estética entre arte e sociedade capaz de repercutir em mudanças estruturais mais amplas.

Em “O diabo está no possível: viscosidade ontológica na estética modal flusseriana”, Gabriel Almeida Assumpção investiga como Vilém Flusser desenvolve uma estética modal brasileira a partir de sua filosofia da linguagem, articulando conceitos como possível, necessário e contingente na constituição de uma ontologia da arte. Em *Língua e realidade*, emerge a tensão entre “ser” e “poder-ser”, fundamento da noção de “viscosidade ontológica”, que expressa a capacidade da arte de aderir ao real e, simultaneamente, escapar dele, produzindo novos sentidos. Essa ideia se intensifica em *Pós-história*, onde a arte resiste à automatização cultural imposta pelos programas técnicos, retornando como um bumerangue capaz de reconfigurar o sensível. Influenciado por Kant, Hartmann e pela fenomenologia, Flusser concebe a arte como meio de tornar o indizível comunicável, abrindo espaço para o acolhimento do absurdo como forma de liberdade criadora. A arte, nesse contexto, assume um papel educativo e transformador, revelando-se como uma via de resistência e reinvenção da realidade no cenário pós-histórico. Ao final do texto, são sugeridas novas vias possíveis do estudo filosófico da obra de Flusser no Brasil.

No terceiro segmento temático do dossiê Estética no Brasil reunimos contribuições que, cada qual a seu modo – ensaio poético-filosófico, entrevista crítica, narrativa de prática artística e artigo teórico – repensam a arte e suas relações com a vida e a cultura superando fronteiras convencionais a partir de diferentes perspectivas, e que convergem na compreensão da arte como processo poético dinâmico, criador de ambientes de sentido e aberto ao encontro com a alteridade.

Em “A vida é um jovem que joga”, Donaldo Schüller nos convida a uma leitura filosófica e poética da existência a partir da metáfora do jogo, conceito elementar de seu pensamento filosófico inspirado na máxima heraclitiana que associa a vida ao gesto lúdico e criador de um jovem que (mallarmaicamente) lança os dados. Viver é participar de um campo instável onde cada lance, por mais incerto, renova o mundo e reinscreve o sujeito na linguagem, na arte e no pensamento. O jogo não é mero passatempo, mas matriz simbólica de invenção, conhecimento e liberdade. Ao convocar pensadores, escritores, poetas e figuras mítico-literárias como Homero, Tales, Orfeu, Pitágoras, Heráclito, Píndaro, Dante, Arnaut Daniel, Machado de Assis, James Joyce, Hamlet, Dom Quixote, Wilhelm Meister, Zaratustra, Stephen Dedalus ou Molly – todos eles jogadores do sentido, desestabilizadores do previsível, experimentadores do possível – essa metáfora se expande e adquire uma feição constelar. A harmonia pitagórica, o canto órfico e os labirintos joyceanos revelam o jogo como forma essencial de estar no mundo. Nesse campo de forças, o conflito não destrói, mas funda; e a criação, ao desafiar o fixo, torna-

se gesto de resistência. Jogar, para Schüler, é existir de modo pleno: recomeçar, imaginar e criar, sempre de novo.

Em “Além do moderno, ou a opacidade do contemporâneo”, entrevista concedida por Celso Favaretto a Paolo Colosso e Ruy Ludovice, o filósofo propõe uma leitura crítica da relação entre moderno e contemporâneo, recusando tanto a ideia de ruptura quanto a noção de crise. Para ele, o contemporâneo reconfigura, sob novas condições históricas, os impasses do moderno, atualizando suas tensões por meio de uma estética da opacidade e da intempestividade – conceitos que evocam a indeterminação e a resistência ao deciframento pleno do presente. A arte, nesse contexto, deixa de se pautar pela busca de inovações formais ou gestos espetaculares, operando antes como experiência simbólica e produção de alteridade (expressa, por exemplo, nas neovanguardas e em artistas como Hélio Oiticica, que tensionam o legado experimental diante de questões emergentes como ecologia, gênero e nomadismo). Essa inflexão se manifesta em práticas coletivas, como residências artísticas, que desestabilizam a centralidade da autoria individual e reinventam formas de sociabilidade. Favaretto valoriza o gesto artístico como intensificação do pensamento não conceitual, articulando dimensões éticas, políticas e afetivas em uma estética processual, híbrida e crítica.

No artigo “Arte Espacial: Minha Trajetória”, Eduardo Kac apresenta uma instigante cartografia de sua atuação no campo da arte espacial, traçada desde os anos 1980 até os dias atuais. A partir de obras como *Ágora* – holopoema que orbita perpetuamente o Sol – e *Telescópio Interior*, realizada em gravidade zero a bordo da Estação Espacial Internacional, Kac propõe um deslocamento da arte e da poesia para além do planeta Terra, articulando a criação artística e a inovação tecnológica na fundação de uma estética que não pode ser delimitada às categorias tradicionais da arte. A escultura lunar *Adsum*, com sua inscrição “Aqui estou”, e projetos como *Syzygy*, *Mater Piscis* e *The Silent Circle*, inseridos em satélites e sondas interplanetárias, expandem os horizontes da arte como gesto simbólico e poético na paisagem cósmica. Mais do que usar o espaço como meio, Kac o inscreve como campo semântico, técnico e existencial, dando forma a conceitos como “antigravitropismo” e “arqueologia espacial antecipatória”. Ao reunir poesia, ciência e tecnologia, sua obra se inscreve na construção de uma cultura interplanetária, na qual a arte se torna não apenas um espelho do humano, mas uma das linguagens possíveis da vida além da Terra.

Em “Arte como tecnologias poéticas”, proponho uma reflexão crítica à concepção hegemônica da arte consolidada na cultura ocidental, cuja história e institucionalidade, forjadas pela “era da arte”, moldaram uma visão restritiva, pretensamente monocultural, e

unilateralmente determinada do que é arte, excluindo de seu domínio o reconhecimento de outras manifestações culturais homólogas. Em contraste com essa perspectiva, concebo pensar as obras de arte como um tipo peculiar e multiforme de tecnologia, denominado “tecnologias poéticas”, expressão com a qual designo diferentes modos de artefactualização que embora gradativamente distintos das artefactualizações operacionais, têm por principal característica instaurarem no habitat um ambiente de referência à própria cosmovisão, isto é, nele fundarem uma prática reflexiva à própria percepção cultural de mundo. Tais artefactualizações atuam como pareidolias, ao instituírem representações de mundo, e como prolepses, ao inaugurarem ou interagirem com outros processos similares, prolongando e transformando seu ponto de partida. Nesse contexto, trata-se de uma concepção de arte que compreende a sua prática como um fenômeno amplo, pluriversal e transcultural, cujos fundamentos e critérios estéticos exigem o reconhecimento do outro e a possibilidade de encontro e articulação entre diferentes manifestações intra e inter-culturais.

Em seguida, no quarto segmento temático do dossiê Estética no Brasil, reunimos artigos que investigam como a arte e a cultura contemporâneas – da estética participativa de Hélio Oiticica ao kitsch e ao pixo – reconfiguram a experiência sensível questionando hierarquias, espaços e modos de vida no contexto brasileiro.

Paula Braga, em “A estética de Hélio Oiticica”, examina a obra do artista brasileiro como um percurso de invenção estética que rompe com a tradição representacional da arte ocidental, deslocando seu centro da contemplação para a vivência sensível e coletiva. A partir de conceitos como *Crelazer* e *Delirium ambulatorium*, Oiticica propõe um regime estético em que o tempo não é produtivo nem funcional, mas marcado pela intransitividade do estar, pela ativação dos corpos e pela abertura ao acaso. Reformulando noções como transcendência e metafísica, ele constrói uma estética imanente, na qual a experiência cotidiana se torna o terreno de criação. O vocabulário que articula sua trajetória – “estado de invenção”, “cor metafísica”, “estrutura-cor” – expressa um desejo de instaurar um novo *sensorium*, onde o espectador se converte em participador. Para Braga, em diálogo com Jacques Rancière, a política da estética em Oiticica não reside em denunciar ou representar, mas em fabricar mundos compartilhados de liberdade sensível – verdadeiros abrigos existenciais onde se gestam formas inéditas de vida.

Miguel Gally, em “Hélio Oiticica and the Collective Genius: Contributions to a Philosophy of Spatial Arts”, interpreta a obra de Hélio Oiticica como uma reinvenção da arte enquanto prática política, estética e sensível, sustentada pelo conceito de gênio coletivo anônimo. Tal noção funda uma forma de criação colaborativa que dissolve as fronteiras rígidas

entre artista e espectador, propondo uma arte que se realiza no encontro entre corpos, na improvisação, na dança e na ocupação do espaço. Obras como os *Parangolés*, os *Penetráveis* e os *Núcleos* exemplificam essa estética participativa, que exige do público não a contemplação, mas a coautoria. Gally destaca que Oiticica antecipa debates contemporâneos da filosofia da arte – especialmente em diálogo com autores como Chantal Mouffe, Jacques Rancière e Claire Bishop – ao conceber o espaço artístico como lugar de dissenso criativo e convivência agonística. Em vez de um instrumento normativo, a arte se configura como vivência comum e política do sensível, em que a comunicação se dá não pela representação, mas pela presença e ação compartilhadas. Nesse sentido, a espacialidade equivale ao gênio coletivo anônimo e deixa de ser mero suporte, tornando-se meio ativo de transformação e invenção ética.

Em “A origem e os significados do *Kitsch*: diálogo com as contribuições brasileiras”, Clotilde Perez e Sérgio Bairon oferecem uma análise crítica e abrangente do conceito de *kitsch*, articulando sua gênese europeia no século XIX com desdobramentos contemporâneos e suas ressonâncias no Brasil. Tradicionalmente associado ao mau gosto, à imitação da arte erudita e ao sentimentalismo superficial, o *kitsch* foi severamente criticado por autores como Greenberg, Kulka e Benjamin, este último ao apontar sua ligação com a lógica da reprodutibilidade técnica. Contudo, como observam Perez e Bairon, releituras mais recentes, como as de Sontag e Moles, abrem espaço para compreendê-lo como fenômeno cultural ambivalente, ligado à sociedade de consumo, à nostalgia e à busca por conforto simbólico. No contexto brasileiro, embora o debate ainda seja tímido, destacam-se as contribuições de Pignatari e Haroldo de Campos, que percebem o *kitsch* como ferramenta de mediação entre inovação estética e mercado, e de Gilda de Mello e Souza, que o vincula às dinâmicas de classe e à moda. Assim, o artigo propõe que o *kitsch*, longe de ser apenas uma estética do banal, constitui um espelho expressivo das transformações culturais e afetivas contemporâneas.

Ulisses Vaccari, em “O poeta e a cidade: considerações sobre o *pixo* a partir de Walter Benjamin”, inspira-se no pensamento benjaminiano para propor uma leitura estética e filosófica do *pixo* (tal como observado em São Paulo) como forma poética e crítica de expressão urbana. Longe de ser mero vandalismo, a pichação é compreendida como escrita alegórica, que transforma a cidade em superfície de intervenção simbólica. O pichador assume o papel de um *flâneur* moderno: errante, melancólico e profanador, ele observa a metrópole e nela inscreve, com traços verticais e rúnicos, uma poética dos excluídos. Essa escrita agressiva, incompreensível aos não iniciados, evoca a ruína dos sistemas de significação dominantes e denuncia as violências históricas ocultas sob os monumentos do progresso. Aproximando-se da

tradição barroca e da radicalidade das vanguardas, o pixo desestabiliza as convenções da arte instituída e confronta a lógica mercantil da cidade. Como Duchamp, os dadaístas e outros gestos de ruptura, ele desafia os critérios estéticos tradicionais, exigindo novas formas de leitura e julgamento. Ao rasgar a superfície simbólica da cidade, a pichação revela seu inconsciente ótico e político, “escovando a história a contrapelo” e reinscrevendo nela a presença dos vencidos.

O próximo segmento temático do dossiê Estética no Brasil é dedicado à música, e nele reunimos dois artigos que revisitam criticamente a historiografia da música brasileira e propõem novas perspectivas para a criação musical, destacando tanto a revalorização da música popular marginalizada quanto a potência estética do entrelugar e da hibridação cultural.

Paulo Cesar de Araújo contribui com uma versão integral, revista e adaptada à forma de artigo de “Tradição e modernidade: vertentes interpretativas da música popular brasileira”, capítulo mais teórico de *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, livro lançado em 2002 e que provocou uma inflexão na historiografia musical, estando hoje está na raiz de vários novos estudos acadêmicos, biográficos e documentais sobre a música brega. No artigo, Araújo faz uma crítica contundente à historiografia da música brasileira, denunciando a exclusão sistemática da chamada “música cafona” ou “brega” pelas instituições patrimoniais e pelos estudos históricos e críticos. Para o autor, tal exclusão resulta da consolidação de duas vertentes dominantes na interpretação da MPB: a da “tradição”, associada ao samba de raiz e defendida por José Ramos Tinhorão, e a da “modernidade”, voltada à bossa nova e ao tropicalismo, e ligada especialmente a Augusto de Campos. Essas correntes passaram a ditar os critérios de legitimidade cultural, marginalizando artistas como Waldik Soriano, Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Diana, Claudia Barroso, Wando, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Altemar Dutra, Carmen Silva, Paulo Sergio, entre outros. Araújo argumenta que essa exclusão não decorre de critérios estéticos neutros, mas da atuação de “enquadradores” que impuseram um modelo de memória musical pautado por valores simbólicos de distinção social. Amparado nos conceitos de memória coletiva (Halbwachs), memória subterrânea (Pollak) e poder simbólico (Le Goff), o autor expõe os mecanismos de silenciamento e propõe uma revisão historiográfica que incorpore a diversidade cultural das nossas expressões musicais populares.

Paulo Costa Lima, em “A estética de um entrelugar: hibridização, distância resignificadora e lugar de fala/música”, propõe uma leitura crítica da criação musical como prática estética e política enraizada no conceito de entrelugar – espaço simbólico em que distintas tradições culturais se entrecruzam por meio da hibridação e da distância

ressignificadora. Inspirado pela pedagogia de Ernst Widmer, figura central do Movimento de Composição na Bahia (MCB), e por sua própria vivência como compositor, o autor demonstra como a composição musical se transforma em campo de invenção e de crítica cultural, desafiando dicotomias convencionais entre o erudito e o popular, o local e o universal. A teoria da composicionalidade, estruturada em torno dos vetores de invenção de mundos, criticidade e reciprocidade, sustenta essa abordagem ao considerar o ato de compor como gesto interpretativo e identitário. Nesse contexto, emerge o conceito de “lugar de fala/música”, que legitima a criação a partir de suas próprias referências e vínculos culturais. Assim, a obra musical torna-se expressão singular de um projeto estético contra-hegemônico, cuja força reside precisamente em sua pluralidade e enraizamento baiano.

No sexto segmento temático do dossiê Estética no Brasil, reunimos dois artigos que exploram a potência política e sensível do cinema brasileiro, revelando camadas de memória colonial, saberes populares e cosmologias locais que desafiam leituras universalistas e reinscrevem o cinema como espaço de crítica e de invenção do sensível.

Pedro Hussak, em “O sintoma *Limite*”, revisita o clássico filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e propõe uma interpretação que tensiona o olhar tradicionalmente metafísico que recaiu sobre a obra ao longo das décadas. Em lugar de seguir as leituras existencialistas consagradas, Hussak adota o conceito de sintoma, oriundo da teoria contemporânea da imagem francesa, para investigar aquilo que o filme recusa mostrar – especialmente, a memória apagada da escravidão no Brasil. A escolha de Mangaratiba como locação, antigo porto de desembarque de pessoas escravizadas e cidade ligada à família do diretor, permite entrever, sob a superfície estética e onírica do filme, a presença espectral de um passado colonial não elaborado. Para estruturar sua análise, Hussak propõe três camadas temporais que se sobrepõem: o tempo suspenso (de caráter existencial e indeterminado), o tempo histórico (marcado pelas tensões do Brasil de 1930) e o tempo ancestral (relacionado à persistência simbólica da escravidão). Por meio dessa leitura sintomal, o autor revela a força política do que está ausente nas imagens, deslocando o filme de seu pretense universalismo estético para uma reflexão crítica sobre memória, imagem e colonialidade.

Yves São Paulo e Cláudio C. Novaes, em “Cosmologia sertaneja: comentário sobre o filme *Sob o Ditame de Rude Almajesto*, de Olney São Paulo”, analisam o curta-metragem *Sob o ditame de rude Almajesto (Sinais de chuva)*, como expressão de uma cosmologia sertaneja fundada na experiência sensível, na oralidade e na observação da natureza. Inspirado na crônica de Eurico Alves Boaventura, o filme rompe com a narração onisciente tradicional ao conferir

protagonismo às falas dos próprios camponeses, que descrevem, com base em sinais como o florescimento do mandacaru ou o voo do “enxu-caboclo”, seus métodos empíricos de previsão das chuvas. O termo “Almajesto”, evocando o tratado astronômico de Ptolomeu, é aqui ressignificado como um compêndio oral e popular que entrelaça céu e terra, natureza e linguagem, razão e intuição. Nesse contexto, o conhecimento não separa sujeito e objeto, mas emana de uma vivência integrada ao ambiente e transmitida de geração em geração. O filme se torna, assim, tanto um registro cultural quanto um arquivo epistemológico de uma filosofia descolonial, sensorial e prática, vivida nos gestos, na fala e no cotidiano do sertanejo.

Por fim, encerramos o dossiê Estética no Brasil com uma contribuição que se distingue do caráter teórico dos textos anteriores: uma breve coletânea de poemas de Paulo Aquarone, reunidos em “Multimídias: poemas-objetos, poemas-instalações e videopoemas”. Nome fundamental da poesia visual e multimídia no Brasil, Aquarone iniciou sua trajetória nos anos 1970 e desde então vem explorando suportes diversos – do papel aos vídeos, instalações, objetos e plataformas digitais. Sua obra investiga a materialidade da palavra e convida à interação com o público, criando poemas-objetos e videopoemas que ressignificam elementos do cotidiano, como em *Subir*, *Imortal*, *Tempo Espaço* e *Palavra ‘feio’ maquiada*. Empregando uma linguagem minimalista, Aquarone constrói uma poética ao mesmo tempo intuitiva e pedagógica, na qual forma e conteúdo se iluminam mutuamente. Reconhecido por nomes como Augusto de Campos e Ferreira Gullar, o autor foi também pioneiro na publicação de poesia na internet no Brasil. Sua produção, marcada por interatividade, espacialidade e apelo visual, o afirma como referência fundamental e inspiração para novas experiências poéticas em um mundo cada vez mais mediado por dispositivos tecnológicos e redes digitais. Concluir o percurso do dossiê com a poesia visual de Aquarone consiste em afirmar que a estética no Brasil não se esgota na reflexão conceitual: ela permanece aberta à invenção e ao risco poético que fundam novas formas de percepção e de mundo.

Desejamos uma ótima leitura!

Charliston Nascimento (UEFS)