

MODERNISMO BRASILEIRO E INJUSTIÇA ESTÉTICA: OS PERFIS DE VALOR ESTÉTICO E A SÍNDROME DE MEDUSA EM DOMINIC LOPES*

BRAZILIAN MODERNISM AND AESTHETIC INJUSTICE: AESTHETIC VALUE PROFILES AND THE MEDUSA SYNDROME IN DOMINIC LOPES

Guilherme Ghisoni da Silva
<https://orcid.org/0000-0002-1568-2724>
guilherme.ghisoni.silva@ufg.br
Universidade Federal de Goiás/CNPq,
Goiânia, Brasil.

RESUMO *O objetivo inicial deste artigo é caracterizar conceitualmente as noções de “estética como arma” e “injustiça estética” na teoria desenvolvida por Dominic Lopes, com especial atenção à formulação da “Síndrome de Medusa” como um mecanismo de injustiça estética que restringe a agência estética de indivíduos e grupos. Em seguida, aplica-se a essas ideias a análise crítica do Modernismo brasileiro, argumentando-se que a consolidação de seus perfis normativos de valor estético deu origem a uma forma estrutural de injustiça estética no campo artístico nacional. A tese central defendida é que a perpetuação do perfil modernista, sob a aparência de um universalismo cultural, impõe condições assimétricas de participação simbólica e marginaliza*

* Artigo submetido em: 10/06/2025. Aprovado em: 12/06/2025.

formas alternativas de expressão estética – sobretudo aquelas produzidas fora dos grandes centros culturais. Tal processo manifesta-se como uma forma contemporânea da Síndrome de Medusa, na medida em que confere visibilidade apenas às práticas estéticas que reiteram os padrões consagrados, limitando a renovação plural e cosmopolita das culturas estéticas no Brasil.

Palavras-chave: *Estética como arma. Agente estético. Pluralismo. Injustiça social. Cosmopolitismo.*

ABSTRACT *This article begins by conceptually examining the notions of “weaponized aesthetics” and “aesthetic injustice” as developed by Dominic Lopes, with particular emphasis on the “Medusa syndrome” as a mechanism of symbolic containment that restricts aesthetic agency. It then applies this theoretical framework to a critical analysis of Brazilian modernism, arguing that the consolidation of its aesthetic value profiles has produced a structural form of aesthetic injustice within the national artistic field. The central thesis is that the ongoing dominance of the modernist profile — under the guise of cultural universalism — imposes asymmetrical conditions of symbolic participation and marginalizes alternative modes of aesthetic expression, particularly those emerging outside Brazil’s major cultural centers. This process constitutes a contemporary instance of the Medusa syndrome, insofar as visibility is granted only to practices that reiterate established norms, thereby limiting the plural and cosmopolitan renewal of aesthetic cultures in Brazil.*

Keywords: *Weaponized aesthetics. Aesthetic agent. Pluralism. Social injustice. Cosmopolitanism.*

Introdução

Em sua obra mais recente, Dominic Lopes (2024) propõe uma distinção conceitual entre o uso da estética como arma (*weaponized aesthetics*) e a injustiça estética (*aesthetic injustice*). A *estética como arma* refere-se ao emprego de recursos estéticos – como representações visuais, estilos, símbolos ou padrões de gosto – para sustentar estruturas de dominação, excluir grupos sociais ou reforçar estereótipos. Trata-se, nesse caso, de uma forma de *violência simbólica* que opera por meio da normatização de padrões estéticos de modo a instituir hierarquias sociais injustas. A *injustiça estética*, por sua vez, consiste na limitação ou negação da participação plena de indivíduos e grupos em práticas estéticas, não apenas como receptores, mas sobretudo como agentes estéticos –

não só como artistas, mas como produtores de valor estético em geral. Segundo Lopes, esse fenômeno permanece amplamente negligenciado nas discussões filosóficas contemporâneas, embora tenha efeitos concretos na distribuição de oportunidades de reconhecimento estético e na constituição de identidades culturais. O foco central da obra de Lopes recai sobre o segundo conceito, e seu argumento fundamental consiste em demonstrar que a injustiça estética é um fenômeno real, recorrente e normativamente relevante. Lopes defende que tal injustiça compromete ideais cosmopolitas e pluralistas ao impedir que certos indivíduos tenham acesso equitativo às esferas de criação, circulação e apreciação estética.

Neste artigo, analiso a distinção entre “estética como arma” e “injustiça estética” com o intuito de examinar o fenômeno que Dominic Lopes denomina “Síndrome de Medusa”. Procuro demonstrar como os ideais de arte brasileira consagrados pelo Modernismo passaram a operar, na atualidade, como uma forma de injustiça estética associada a essa síndrome, ao restringir a agência criativa de indivíduos – especialmente daqueles situados fora dos grandes centros culturais, como São Paulo e Rio de Janeiro –, por meio da consolidação de um cânone excludente, disfarçado de universalismo cultural, que determina o perfil estético do que se reconhece como arte brasileira legítima. Indivíduos cujas práticas não se ajustam a esse perfil enfrentam limitações tanto no campo da apreciação quanto no da produção artística, que podem ser observadas, por exemplo, na dificuldade de acesso às infraestruturas institucionais do sistema da arte e aos recursos públicos destinados à cultura.

A estética como arma

A noção de estética como arma (*weaponized aesthetics*), desenvolvida por Dominic McIver Lopes, designa práticas expressivas oriundas da cultura estética que emergem de, e ao mesmo tempo contribuem para, arranjos sociais estruturalmente injustos. Trata-se de um fenômeno estrutural no qual práticas estéticas são mobilizadas para sustentar regimes de valor que distribuem de modo assimétrico e injusto visibilidade, inteligibilidade e reconhecimento. Nesses casos, a estética deixa de ser um domínio neutro da experiência sensível ou do julgamento desinteressado, para se tornar um instrumento de consolidação de posições de privilégio e de exclusão sistemática, legitimando e normalizando estereótipos que prejudicam membros dos grupos subordinados (Lopes, 2024, pp. 14-15).

Essa concepção articula-se com modelos normativos já consagrados na teoria da justiça social, como os de Iris Marion Young (1990) e Miranda Fricker

(2007). Segundo esses modelos, a injustiça social é caracterizada, em primeiro lugar, por posições hierárquicas que prejudicam indivíduos que estão na condição de membros de grupos subordinados; em segundo, por mecanismos de estereotipação que naturalizam essas hierarquias; e, por fim, pelo fato de que tais estereótipos são moralmente condenáveis – verdadeiros “venenos éticos”, na expressão de Fricker (2007, p. 71). A contribuição decisiva da ideia de *estética como arma* consiste em demonstrar como práticas estéticas – e não apenas econômicas, políticas ou discursivas – podem atuar diretamente na produção e reprodução dos elementos constitutivos da injustiça social (Lopes, 2024, p. 19).

A estética como arma é, assim, uma forma de ação estética socialmente eficaz, cujo mecanismo central é a disseminação e legitimação de estereótipos prejudiciais. Esses estereótipos atribuem valor estético distinto a corpos, formas, vozes e gestos, organizando o campo da sensibilidade segundo critérios não apenas excludentes, mas também hierárquicos e normativos (Lopes, 2024, pp. 20-21). Em contextos marcados por desigualdades estruturais, a estetização dessas diferenças consolida a percepção de que certas formas de vida são naturalmente superiores, mais refinadas ou mais dignas de apreço estético do que outras.

Exemplos paradigmáticos ajudam a esclarecer o funcionamento desse fenômeno. Um primeiro caso é o da apropriação cultural. Práticas estéticas oriundas de culturas indígenas, afrodescendentes ou periféricas são frequentemente incorporadas por artistas, empresas e instituições pertencentes a grupos socialmente dominantes. A apropriação é então justificada como celebração da diversidade ou homenagem, mas o que ocorre, na prática, é a recontextualização desses elementos sob critérios estéticos que deslegitimam os sujeitos e seus contextos culturais originais. Ao serem estetizadas por agentes hegemônicos, essas expressões perdem seu lastro histórico e simbólico, transformando-se em signos vazios de um exotismo rentável. Os grupos apropriados são assim silenciados como agentes estéticos autônomos, e sua contribuição é reconhecida apenas na medida em que pode ser traduzida em termos de um repertório estético legitimado pelo grupo dominante ou que realiza a apropriação (Lopes, 2024, pp. 83-85).

Um segundo caso é o dos ideais corporais de beleza. Tais ideais, amplamente promovidos por mídias, indústrias e instituições educacionais, articulam-se com estereótipos raciais, de gênero e de classe, estabelecendo padrões normativos que marginalizam corpos dissidentes. A atribuição de valor estético distinto aos corpos não apenas gera exclusão simbólica – como a desqualificação da aparência –, mas também tem efeitos materiais concretos,

como discriminação no trabalho e no acesso à saúde e a oportunidades. A estetização da branquitude, da magreza e da juventude torna-se, por exemplo, um instrumento de ordenamento social. Como argumenta Heather Widdows, tais ideais são estetizados e eticizados, de modo que resistir a eles é visto como uma falha moral e estética, e não como um ato de agência crítica (Widdows, 2018, p. 9; 2022, p. 27).

Outro exemplo importante é a distribuição desigual de recursos estéticos. A canalização de investimentos públicos e privados para centros culturais – museus, fundações, bienais –, em detrimento de iniciativas locais ou comunitárias, evidencia como a estética pode ser mobilizada para reforçar estruturas de dominação simbólica. A lógica da excelência artística, frequentemente associada a valores eurocêntricos ou modernistas, opera como filtro seletivo que exclui práticas artísticas que não se conformam a certos padrões formais ou conceituais. O que se legitima não é apenas uma estética, mas uma visão de mundo que associa valor estético à sofisticação e ao refinamento (Lopes, 2024, pp. 101-103).

Esse fenômeno não deve ser confundido com ações individuais mal-intencionadas. A estética como arma não é, em primeiro lugar, uma questão de moralidade individual, mas de padrões estruturais que operam em larga escala. Ainda que se manifeste em escolhas estéticas individuais – como a adoção de determinados estilos, formas ou referências –, seu impacto real se dá na medida em que essas escolhas participam de arranjos sociais amplos, capazes de moldar o campo da visibilidade estética de modo sistemático (Lopes, 2024, pp. 21-22).

A estética como arma, nesse sentido, consiste na instrumentalização das práticas estéticas para reforçar posições sociais dominantes, ao mesmo tempo em que invisibiliza ou desqualifica alternativas e formas minoritárias de expressão. Trata-se de uma modalidade de injustiça que opera por meio da estetização das relações sociais. Mais especificamente, uma injustiça estética, que ocorre, em parte, porque certas práticas expressivas naturalizam e tornam legítimos comportamentos e estruturas sociais excludentes. Ela opera na interseção entre o sensível e o político (Lopes, 2024, p. 22), entre o simbólico e o estrutural. Isso exige uma resposta filosófica que vá além da crítica de gosto e se comprometa com uma teoria crítica da dimensão social da estética.

A injustiça estética

A noção de *injustiça estética* introduzida por Dominic Lopes visa preencher uma lacuna nas discussões filosóficas contemporâneas ao destacar formas específicas de dano que transcendem as dinâmicas representacionais

típicas da *estética como arma*. Lopes define a injustiça estética como “um arranjo social de larga escala que causa danos a pessoas em suas capacidades de agência estética, especialmente aquelas capacidades que servem aos interesses na diversidade valorativa e na autonomia social das culturas estéticas” (Lopes, 2024, p. 6). A partir dessa definição, a injustiça estética é caracterizada como uma forma particular de injustiça que atinge indivíduos não apenas como membros de um grupo social estigmatizado – como ocorre nas formas clássicas de violência simbólica ou epistêmica e nos casos da estética como arma –, mas enquanto *agentes estéticos*, isto é, como participantes ativos de práticas culturais que envolvem apreciação, expressão e criação de valores estéticos (Lopes, 2024, p. 7).

O conceito de *agente estético* deve ser entendido de forma ampla e designa qualquer indivíduo ou grupo capaz de participar, de modo significativo, das práticas de criação, circulação e interpretação de valores estéticos dentro de uma cultura. Lopes argumenta que tais práticas vão muito além das belas-artes e da produção de obras de arte: incluem formas de vestir, decorar espaços, preparar alimentos, falar, agir em público, cultivar gostos e estilos, e de participar de tradições culturais (Lopes, 2024, p. 39). Nesse sentido, a agência estética é distribuída e cotidiana: todo indivíduo é agente estético na medida em que participa, com discernimento e criatividade, das formas pelas quais o sensível é socialmente articulado e constituído (Lopes, 2024, pp. 41-42).

Assim, ser um agente estético não implica, necessariamente, produzir obras de arte, mas, sim, dispor de capacidades para atuar em contextos nos quais formas, sons, gestos, materiais ou configurações espaciais e sonoras são investidos de valor estético. O que está em jogo, portanto, não é apenas a autoria no campo da arte, mas a capacidade de participar, de forma autônoma e reconhecida, de tudo aquilo que constitui o campo da cultura. Essa concepção mais abrangente permite reconhecer formas de agência estética historicamente marginalizadas, como aquelas provenientes das culturas populares, comunidades indígenas, coletivos periféricos ou grupos racializados, cujas práticas, embora esteticamente significativas, são muitas vezes invisibilizadas por padrões normativos herdados de tradições eurocêtricas ou elitistas (Lopes, 2024, pp. 49-51).

A *injustiça estética*, nesse contexto, ocorre quando as condições e os arranjos sociais impedem ou deslegitimam o exercício dessas capacidades. A distinção entre estética como arma e injustiça estética deve, assim, ser pensada estruturalmente. A primeira opera mediante a propagação de estereótipos e a consolidação de hierarquias sociais, ferindo sujeitos em virtude de atributos identitários; a segunda, conforme formula a teoria cosmopolita de Lopes, compromete a capacidade de participação livre e significativa em práticas

estéticas que são constitutivas de uma vida culturalmente relevante (Lopes, 2024, pp. 20-22; p. 31).

Negar ou obstruir o desenvolvimento da agência estética – seja por exclusão institucional, desvalorização simbólica, falta de acesso a recursos, seja por imposição de padrões hegemônicos etc. – pode constituir, segundo essa teoria, um caso de injustiça estética. Tal negação empobrece a vida individual e coletiva, minando o ideal cosmopolita de uma vida estética plural, enraizada em culturas diversas e sustentada por práticas autônomas de valoração (Lopes, 2024, p. 57; p. 65).

A originalidade dessa concepção de Lopes reside em deslocar o foco da filosofia do conteúdo das representações para a estrutura das práticas e seus modos de organização social. Em vez de apenas denunciar imagens e obras ofensivas, trata-se de diagnosticar como certos arranjos impossibilitam que determinados sujeitos exerçam plenamente sua agência estética, criatividade e discernimento – capacidades que, longe de serem triviais, são centrais para a construção de mundos compartilhados (Lopes, 2024, p. 54).

A teoria em rede do valor estético e os perfis de valor estético

O argumento principal de Dominic Lopes em favor da existência do fenômeno da injustiça estética é construído a partir de uma *teoria cosmopolita* segundo a qual práticas estéticas devem ser avaliadas à luz de dois interesses normativos fundamentais: o interesse na diversidade valorativa das culturas estéticas e o interesse na autonomia social dessas culturas (Lopes, 2024, pp. 6-7). Para sustentar essa concepção, Lopes articula a noção de *agência estética* com a *teoria em rede do valor estético* (*network theory of aesthetic value* – inicialmente desenvolvida em sua obra de 2018). De acordo com essa teoria, os valores estéticos não são universais nem redutíveis a preferências subjetivas, mas emergem de redes de práticas historicamente localizadas, estruturadas por formas de engajamento compartilhadas. Essas redes constituem o que Lopes denomina “perfis de valor estético” (*aesthetic value profiles*) – perfis normativos que organizam os critérios de avaliação, as formas de produção e os modos de apreciação de objetos e experiências estéticas. Os perfis são construídos a partir das práticas dos agentes estéticos e refletem os modos pelos quais diferentes comunidades atribuem sentido e valor a elementos estéticos da cultura (Lopes, 2024, p. 47).

A *teoria em rede*, formulada por Lopes, propõe uma reorientação fundamental na filosofia da estética ao deslocar o foco das propriedades intrínsecas das obras ou das respostas subjetivas dos apreciadores para os

padrões de práticas socialmente distribuídos que constituem a vida estética. Essa teoria se apresenta como uma alternativa ao *hedonismo estético* – a ideia de que o valor estético se reduz ao prazer – e parte da premissa de que valores estéticos devem ser explicados com base nas ações concretas realizadas por agentes dentro de culturas estéticas específicas (Lopes, 2024, pp. 41-42).

Em vez de perguntar como pensamos o valor estético (por meio de intuições ou julgamentos), a teoria propõe observar o que fazemos nas práticas estéticas cotidianas. Em relação a essas práticas cotidianas, Lopes identifica seis características centrais da agência estética que a teoria deve explicar: (1) agentes estéticos provêm de diversos nichos sociais; (2) cobrem a totalidade do universo estético; (3) se especializam no interior de uma cultura estética; (4) se especializam por tipo de ação (curadoria, edição, ensino, execução, etc.); (5) essa especialização é local, e suas formas interagem; (6) sua expertise é estável, mas adaptável (Lopes, 2024, pp. 44-45).

O elemento normativo da teoria é que o valor estético é aquilo que fornece razões para agir de maneira competente em um dado contexto. Ou seja, um valor estético dá peso à proposição de que determinada ação estética, executada por um agente num contexto prático específico, constituiria algo exitoso – não apenas porque gera uma forma de prazer (como na perspectiva hedonista estética), mas porque se realiza por meio de competências entrincheiradas no interior da prática (Lopes, 2024, p. 46). Nesse sentido, a normatividade estética é reduzida à normatividade prática da realização bem-sucedida: agir bem é agir de modo competente, em conformidade com os padrões do campo em que se atua.

Esses padrões são descritos por Lopes como *perfis de valor estético*: sistemas locais de correlação entre propriedades perceptíveis de itens estéticos (como forma, cor, gesto, ritmo) e os valores que eles manifestam (como elegância, vivacidade, equilíbrio, etc.). Cada cultura estética opera com um ou mais desses perfis, e a compreensão adequada de uma ação estética exige que ela seja lida em conformidade com o perfil pertinente. Por exemplo, o mesmo movimento corporal pode ser considerado vívido no balé, mas sem vida no frevo – não porque o gesto em si seja essencialmente vívido ou não, mas porque os padrões valorativos são distintos em cada tradição (Lopes, 2024, pp. 47-48).

Disso se segue que duas ações idênticas podem assumir valores estéticos radicalmente distintos quando inseridas em perfis de valor estético diferentes – como é o caso dos arranjos vocais em intervalos de terça, que constituem um recurso expressivo valorizado na música sertaneja, mas que soariam estranhamente inadequados no contexto normativo da bossa nova. Isso ocorre não por conta de alguma propriedade intrínseca do gesto musical, mas porque

cada perfil organiza seus próprios critérios de valoração, segundo práticas e expectativas culturalmente situadas.

Lopes enumera cinco propriedades fundamentais desses *perfis de valor estético*, que fundamentam sua concepção pluralista e normativamente robusta da vida estética:

1. **Diferença:** cada perfil é distinto de outros. Não há um modelo único de excelência estética que possa ser aplicado universalmente: o que conta como valor estético em uma cultura pode não ter a mesma relevância em outra.
2. **Validade:** cada perfil é normativamente válido em seu próprio contexto. A normatividade estética é interna às práticas que compõem o perfil e não depende da aprovação externa ou da conformidade com padrões hegemônicos (Lopes, 2024, p. 47).
3. **Incomensurabilidade:** os valores de perfis distintos não podem ser reduzidos a uma única escala de comparação. Lopes exemplifica esse ponto com analogias esportivas: comparar uma jogada no hóquei com uma jogada no tênis não faz sentido dentro de um mesmo sistema normativo – cada uma deve ser julgada segundo os critérios próprios de sua prática (Lopes, 2024, p. 48).
4. **Compatibilidade:** perfis distintos podem coexistir sem que um invalide o outro. A pluralidade estética não é conflituosa: diferentes modos de valoração estética podem coexistir em uma mesma sociedade ou entre culturas diversas.
5. **Compreensibilidade mútua:** mesmo que os perfis sejam distintos e, em certa medida, incomensuráveis, é possível compreender ao menos parcialmente os valores estéticos de outras culturas, especialmente quando há sobreposições entre práticas ou quando se adota uma atitude interpretativa aberta (Lopes, 2024, p. 49).

A tese da incomensurabilidade e da compatibilidade dos perfis de valor estético não implica que seja impossível realizar qualquer tipo de comparação entre perfis distintos. É possível estabelecer comparações pontuais entre obras, estilos ou práticas associadas a diferentes perfis, desde que tais comparações estejam ancoradas em critérios específicos e claramente definidos. Por exemplo, pode-se comparar a bossa nova e o frevo quanto à complexidade harmônica e rítmica.

O ponto central da argumentação de Lopes é que os perfis de valor estético – entendidos como conjuntos histórica e socialmente situados de critérios que orientam o julgamento estético – não são passíveis de comparação geral, absoluta ou *tout court*, pois cada perfil opera a partir de seus próprios padrões

normativos, objetivos e modos de valoração. A pergunta “o que é melhor: bossa nova ou frevo?”, assim formulada, carece de sentido, pois seria necessário determinar em relação a qual elemento específico de comparação esse juízo deve ser realizado.

O que essa tese rejeita é a ideia de uma métrica universal e neutra que permita avaliar todos os perfis a partir de um único padrão de excelência. Cada perfil organiza seus próprios critérios em função de práticas culturais particulares. Em síntese, Lopes propõe uma visão pluralista e contextual do valor estético: os perfis são compatíveis na medida em que podem coexistir no mesmo ecossistema cultural e são incomensuráveis enquanto totalidades normativas (Lopes, 2024, pp. 47-49).

As cinco propriedades conferem aos perfis uma estrutura normativamente robusta e flexível, que permite tanto a estabilidade interna quanto a abertura ao diálogo intercultural. A agência estética, nesse contexto, consiste na capacidade de um sujeito se orientar, atuar e se transformar dentro de um ou mais desses perfis, participando criticamente de práticas de produção, julgamento e apreciação estética. Quando condições sociais impedem o exercício dessa agência – por exemplo, quando certos perfis são deslegitimados institucionalmente, ignorados por políticas públicas ou apagados na historiografia artística –, há uma violência direta à vida estética dos sujeitos, caracterizando uma forma específica de injustiça (Lopes, 2024, p. 51).

O argumento de Lopes a favor da existência da *injustiça estética* pode, assim, ser reconstruído da seguinte forma:

- **Premissa maior:** toda injustiça consiste em um arranjo social de larga escala que prejudica indivíduos em capacidades fundamentais, especialmente aquelas que sustentam interesses normativos legítimos (Lopes, 2024, pp. 3-6).
- **Premissa menor:** a agência estética é uma dessas capacidades, pois serve aos interesses na diversidade de valores e na autonomia social das culturas estéticas (Lopes, 2024, p. 6-7).
- **Premissa factual:** há arranjos sociais que limitam, restringem ou anulam a agência estética de certos indivíduos ou grupos.
- **Conclusão:** tais arranjos configuram casos específicos de injustiça estética, na medida em que comprometem a participação plena e legítima de sujeitos enquanto agentes estéticos.

A Síndrome de Medusa

A *Síndrome de Medusa* é um conceito central na teoria da injustiça estética desenvolvida por Dominic Lopes, pois revela uma modalidade particularmente insidiosa de dominação simbólica: aquela que não impede diretamente a agência estética de um grupo, mas a condiciona à reprodução reiterada de formas consagradas, restringindo seu potencial de transformação. Trata-se de um fenômeno em que a valorização institucional de uma cultura estética opera como um mecanismo de contenção, ao cristalizar seus parâmetros de expressão e consagrar certos padrões como medida normativa de autenticidade. O agente estético afetado por essa síndrome permanece visível e, por vezes, é até celebrado, mas apenas na medida em que reitera expectativas normativas impostas por olhares externos. O reconhecimento, nesse caso, é condicionado à conformidade com um modelo que, embora ostensivamente laudatório, produz efeitos de paralisação interna.

Lopes formula o conceito nos seguintes termos: “na Síndrome de Medusa, alguém é petrificado, incapacitado de agir, por um olhar exterior que define o que é valorizável em sua cultura estética, exigindo a reprodução constante de formas já sancionadas” (Lopes, 2024, p. 79).

O exemplo paradigmático oferecido por Lopes é a recepção institucional da escultura *The Spirit of Haida Gwaii*, de Bill Reid. A obra, ao ser convertida em símbolo oficial da nação canadense e reproduzida em cédulas de dinheiro, alcançou um status monumental. Entretanto, essa consagração teve como efeito colateral a cristalização de um perfil de valor estético associado à tradição Haida, estabelecendo um padrão implícito de autenticidade que pode inibir a inovação estética oriunda da própria comunidade. Como observa Lopes, “a consagração de uma obra como emblema de uma cultura pode operar como um espelho normativo: o que vier depois deve se parecer com ela, ou arrisca ser considerado inautêntico” (Lopes, 2024, p. 80).

A Síndrome de Medusa manifesta-se, assim, como uma forma de *contenção por consagração*. Nesse contexto, a estética consagrada converte-se em métrica normativa, que freia a possibilidade de transformação criativa no interior do próprio perfil de valor estético. O elemento nocivo é que essa consagração não promove a agência estética: ela a subordina à repetição de um ideal fixado externamente, por vezes de modo bem-intencionado, mas estruturalmente limitador. Lopes destaca que essa lógica excede o caso específico das culturas indígenas do Canadá, podendo ser observada em diversos contextos nos quais comunidades estéticas têm seu espaço de atuação regulado por regimes de reconhecimento condicionados (Lopes, 2024, p. 81).

A Síndrome de Medusa não constitui um fenômeno excepcional, mas sim uma manifestação estrutural dos modos como mecanismos de legitimação cultural podem operar de forma excludente – muitas vezes precisamente quando parecem promover inclusão. A injustiça, nesse caso, não reside na ausência de reconhecimento, mas na condição imposta a esse reconhecimento: trata-se de um reconhecimento que impede o desenvolvimento e que restringe a capacidade de renovação interna de um perfil de valor estético. A Síndrome de Medusa, portanto, representa uma forma refinada de injustiça estética, que compromete a autonomia criativa dos agentes ao limitar o horizonte de possibilidades expressivas de uma cultura.

A relação entre a estética como arma e a injustiça estética

Embora sejam conceitos distintos, Dominic Lopes reconhece que a *estética como arma* e a *injustiça estética* se articulam estruturalmente em diversos contextos. Não se trata de categorias normativas isoladas, mas de formas de injustiça que frequentemente operam de maneira interdependente, seja por reforço mútuo, seja por continuidade histórica. Lopes não sustenta que haja uma implicação lógica entre ambas – ou seja, a ocorrência de uma não exige, conceitualmente, a ocorrência da outra –, mas argumenta que, em muitos casos, a mobilização de recursos estéticos como instrumentos de dominação simbólica – a estética como arma – cria ou consolida as condições sociais que culminam em formas específicas de injustiça estética (Lopes, 2024, pp. 33-34).

O vínculo entre esses dois fenômenos não é, portanto, categorial, mas dinâmico e causal. Práticas estéticas utilizadas como ferramentas de construção e reprodução de hierarquias – como imagens estereotipadas, narrativas normativas ou imposições de ideais estéticos – não apenas moldam a maneira como determinados sujeitos são percebidos, mas também podem limitar suas capacidades como agentes estéticos. Em outras palavras, o dano promovido pela estética como arma pode afetar não apenas os indivíduos enquanto pertencentes a certos grupos sociais, mas suas próprias condições de participação criativa em suas culturas estéticas (Lopes, 2024, p. 35).

Desse modo, a estética como arma não apenas realiza violência simbólica por meio de estigmas ou ideais opressivos, mas contribui para o empobrecimento das condições de agência estética. A injustiça estética, nesse quadro, aparece como um desdobramento estrutural de arranjos simbólicos que condicionam o valor de práticas expressivas à sua conformidade com critérios normativos exógenos.

Entretanto, Lopes também ressalta que nem toda injustiça estética deriva diretamente da estética como arma. Existem formas de injustiça estética que ocorrem independentemente de práticas representacionais opressivas – por exemplo, pela ausência de políticas públicas inclusivas, pela marginalização sistemática de certas formas expressivas ou pela distribuição desigual de oportunidades de formação estética (Lopes, 2024, pp. 54-55). Nesses casos, a injustiça estética se configura como um déficit estrutural na possibilidade de participação significativa em práticas culturais, mesmo sem a presença de imagens estigmatizantes ou discriminatórias.

A relação entre estética como arma e injustiça estética deve, portanto, ser compreendida em termos histórico-institucionais, mais do que meramente conceituais. A estética como arma pode ser o catalisador ou a ferramenta simbólica que estrutura os arranjos sociais nos quais a injustiça estética se instala. Mas, uma vez estabilizados esses arranjos, a injustiça estética pode continuar a operar de modo autônomo, independentemente da persistência explícita da violência simbólica, pois atua nos níveis mais profundos da organização das práticas, da distribuição de poder e da formação dos perfis de valor estético (Lopes, 2024, pp. 31-36; pp. 57-58).

O Modernismo brasileiro

O Modernismo brasileiro constitui um dos momentos fundadores da configuração da arte nacional no século XX. À luz da análise de Walter Zanini (*História geral da arte no Brasil* (1983)), esse processo ultrapassa a simples renovação formal e deve ser compreendido como um movimento articulado, que visa transformações profundas nas estruturas sociais, culturais e institucionais do país. Desde suas origens, o Modernismo se apresentou como uma “orientação revolucionária de sensibilidade e de ideias”, que visava romper com os cânones estéticos herdados do academicismo oitocentista e forjar uma arte simultaneamente moderna e brasileira (Zanini, 1983, p. 502). A Semana de Arte Moderna de 1922, nesse contexto, foi a expressão visível de um desejo coletivo de reformulação cultural, ancorado na apropriação crítica das vanguardas europeias e na valorização dos elementos locais como matéria estética.

A primeira fase do Modernismo, ainda segundo Zanini, é inseparável do contexto sociocultural da São Paulo da década de 1920, uma cidade marcada pela expansão industrial, pelo dinamismo urbano e pela presença ativa de imigrantes. Nesse ambiente, a ausência de instituições artísticas consolidadas favoreceu o experimentalismo e permitiu o surgimento de propostas

desvinculadas das formas tradicionais de legitimação estética. Anita Malfatti e Victor Brecheret são exemplos paradigmáticos desse impulso inaugural. A rejeição às normas acadêmicas e ao Naturalismo, a liberdade no uso da cor, da forma e da linguagem, a valorização de temas nacionais e populares, bem como a aproximação entre arte erudita e cultura popular, constituem traços centrais do projeto modernista desde seu início. Como observa Zanini, esse projeto envolvia tanto uma crítica ao passadismo quanto a tentativa deliberada de construir uma arte genuinamente brasileira, capaz de atualizar-se frente às inovações internacionais sem submeter-se a elas (Zanini, 1983, pp. 504-506).

No plano temático, o Modernismo promoveu uma revalorização do cotidiano urbano e rural, da paisagem nacional, do corpo mestiço e da cultura popular. Elementos da cultura indígena, africana e regional foram incorporados como signos de autenticidade, e a arte passou a tematizar, com frequência, questões ligadas à miscigenação, à identidade nacional e à crítica social.

Com o avanço da década de 1930, o Modernismo passa a ser absorvido pelas estruturas institucionais do Estado. A experimentação estética inicial dá lugar a uma produção orientada por objetivos de representação nacional e de inserção pública. A obra de Candido Portinari, que combina uma linguagem plástica moderna com temáticas de cunho social e nacionalista, torna-se a grande referência desse deslocamento. Zanini identifica, nesse momento, uma paradoxal conjunção entre modernização estética e conservadorismo simbólico, em que a arte moderna é mobilizada como instrumento de pedagogia nacional (Zanini, 1983, pp. 588-596).

Nas décadas seguintes, embora novas correntes – como o Concretismo, o Neoconcretismo e as experiências conceituais – tenham surgido no cenário brasileiro, essas tendências ainda operam, em muitos casos, dentro dos parâmetros estéticos e ideológicos delineados pelo Modernismo. Como nota Zanini, mesmo as linguagens mais radicais do pós-guerra permanecem vinculadas ao horizonte normativo das primeiras gerações modernistas, sem efetiva ruptura (Zanini, 1983, pp. 678-693).

Dentre os temas mais recorrentes na produção modernista, destacam-se a representação da paisagem e do povo brasileiro, a exploração da miscigenação como elemento constitutivo da identidade nacional, a crítica social e a sátira dos costumes, a atenção ao cotidiano tanto urbano quanto rural e a incorporação de elementos das culturas indígena, africana e popular. Esses temas refletiam uma tentativa de dar forma simbólica à pluralidade do Brasil e de constituir, por meio da arte, uma imagem nacional capaz de se reconhecer e se afirmar diante do mundo.

Taisa Palhares (2010) reforça alguns elementos presentes na interpretação de Zanini ao apontar que o Modernismo brasileiro se define por uma síntese entre tradição e inovação, moldada por um nacionalismo estético que buscava afirmar uma identidade cultural própria. Para a autora, a “realização plena” do projeto modernista – tal como formulado por Mário de Andrade – implicava a constituição de uma “consciência criadora nacional”, voltada à pesquisa formal e à atualização da sensibilidade artística brasileira (Palhares, 2010, p. 26). Esse projeto não operava apenas no nível da linguagem, mas instituiu um regime normativo que vinculava o valor artístico à expressão de uma atmosfera cultural reconhecível como brasileira. A legitimação de uma obra passou a depender, assim, de sua capacidade de articular um conteúdo nacional autêntico com uma forma moderna, legível e comunicável (Palhares, 2010, pp. 40-41).

Assim, tanto Zanini quanto Palhares compreendem o Modernismo brasileiro como mais do que um movimento artístico: trata-se da fundação de um regime de valor estético que estrutura, de modo duradouro, o campo artístico e institucional nacional. Esse regime se expressa em uma gramática visual e simbólica e na definição de temas que determinam o que se reconhece como arte brasileira legítima.

Esse perfil normativo se articula em torno de três eixos valorativos principais:

1. **Autenticidade nacional como critério de valor:** a obra é considerada esteticamente válida se consegue expressar uma imagem original do Brasil, fundada em signos culturais locais, mesmo quando formalmente inspirada por vanguardas estrangeiras. A autenticidade funciona, aqui, como índice de identidade nacional.
2. **Síntese entre modernidade formal e conteúdos vernáculos:** valorizam-se a articulação entre os códigos das vanguardas (Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Pós-Impressionismo) e temas como a paisagem tropical, o corpo mestiço, o trabalhador rural ou o folclore. A experimentação formal é legitimada quando subordinada a uma função representacional ligada à identidade nacional.
3. **Mediação entre ruptura e reconhecimento:** diferentemente das vanguardas europeias, que muitas vezes buscaram a ruptura total com o passado, o Modernismo brasileiro constrói-se por meio de um equilíbrio entre inovação estética e legibilidade pública.

Em resumo, o Modernismo brasileiro é apresentado como um movimento voltado à criação de uma arte autêntica, enraizada nas especificidades culturais, sociais e geográficas do Brasil. Ele representa a afirmação da liberdade criadora e da autonomia artística em relação aos modelos europeus.

O Modernismo brasileiro e a Síndrome de Medusa

À luz das reflexões de Walter Zanini e Taisa Palhares, o Modernismo brasileiro pode ser compreendido como a fundação de um regime normativo de valor estético que instituiu, de maneira duradoura, os parâmetros de reconhecimento, legitimidade e circulação da arte no Brasil. Tal como descreve Zanini, o Modernismo emerge como uma operação cultural que não apenas propõe uma nova estética nacional, mas estrutura um campo de expectativas simbólicas e temáticas que regula o fazer artístico nas décadas seguintes. Esse processo é particularmente evidente na valorização da síntese entre formas das vanguardas europeias e conteúdos temáticos associados à identidade nacional – como a paisagem, o povo, a mestiçagem e o folclore – e na circunscrição de uma atmosfera estética reconhecível como “brasileira”.

Palhares complementa esse diagnóstico ao mostrar que o Modernismo não operou unicamente como um movimento de inovação formal, mas como “a fixação de uma identidade nacional autêntica, fiel à heterogeneidade de nossa formação cultural” (2010, p. 39), a qual instaura um sistema valorativo que define o que conta como arte brasileira legítima. Ao articular originalidade, autenticidade nacional e distanciamento dos modelos estrangeiros como critérios de valor, o Modernismo produziu uma matriz de consagração e exclusão, na qual certas práticas estéticas passaram a ser legitimadas como centrais, e outras, relegadas à condição de desvio, excentricidade ou irrelevância.

Nesse sentido, a operação filosófica do Modernismo consistiu na invenção de um ou mais perfis de valor estético – no sentido atribuído por Dominic Lopes – que passaram a organizar, de modo normativo, os modos de produção, avaliação e consagração da arte e cultura brasileira. A força institucional desses perfis foi tamanha, que sua gramática visual não apenas coordenou os critérios estéticos de sua própria época, mas continuou a operar como horizonte regulador para gerações posteriores, chegando até os nossos dias.

O perfil estético que consagrou – centrado na articulação entre modernidade formal e conteúdos nacionais reconhecidos como tais – foi bem-sucedido em redefinir o que se compreende como arte brasileira. Essa normatividade se manifesta nas expectativas do público e das instituições, nas políticas de fomento e nos dispositivos pedagógicos que reiteram uma imagem que, dentro da heterogeneidade de formas, encontra e constrói uma homogeneidade da brasilidade artística.

Essa estrutura normativa, ao ser perpetuada por instituições, políticas culturais, currículos acadêmicos e coleções museológicas, cristaliza-se como um padrão hegemônico de reconhecimento. É justamente essa cristalização que permite interpretar o Modernismo, na atualidade, como um caso exemplar

da forma central de *injustiça estética* que Dominic Lopes denomina *Síndrome de Medusa*. Conforme delineado em *Aesthetic Injustice* (2024), essa síndrome consiste na transformação de práticas culturais em signos congelados, cuja institucionalização bloqueia a renovação e a agência estética. A metáfora da Medusa, nesse contexto, expressa o risco de paralisia que se impõe quando um perfil de valor, ao invés de conviver com outros, torna-se critério exclusivo de legitimação estética. O Modernismo assume o papel de mecanismo de distribuição de autoridade estética: artistas alinhados a seu vocabulário visual são integrados ao cânone; os que dele divergem, muitas vezes, são marginalizados no sistema de arte nacional. Assim, o Modernismo brasileiro, nascido como projeto de ruptura, torna-se, por sua própria consolidação, um vetor de fixação normativa.

Essa forma de injustiça estética incide de maneira particularmente severa sobre os artistas situados fora dos grandes centros culturais, especialmente o eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Enquanto artistas dos centros dispõem de recursos institucionais que pressupõem certa dimensão cosmopolita que lhes permitem tensionar ou reinventar os perfis consagrados, artistas periféricos do interior do Brasil são frequentemente interpelados por um regime normativo que exige a tematização da identidade nacional segundo os moldes modernistas. Isso se manifesta na exigência de que os artistas fora dos grandes centros produzam uma “arte regional”. Essa exigência conduz a uma visibilidade condicionada: pode-se participar do sistema de arte desde que se reitere e elabore elementos da brasilidade congelada – aquela já consagrada pela tradição modernista, com seus temas e lugares-comuns estéticos.

Tal dinâmica cria uma assimetria entre um centro cosmopolita, associado à inovação e à experimentação típicas da pós-modernidade, e o restante do país, convocado a performar a identidade nacional segundo um repertório já determinado. O risco ético e filosófico desse processo é evidente: ao fixar um perfil de valor estético como critério normativo, o sistema de arte nacional limita a emergência de culturas estéticas autônomas, bloqueando o exercício pleno da agência estética por parte de agentes que não se alinham ao cânone.

A teoria pluralista da estética proposta por Lopes fornece um quadro normativo para criticar essa situação. Segundo ele, a justiça estética exige o reconhecimento da multiplicidade de perfis de valor estético, cada um com validade própria, normatividade interna e incomensurabilidade. Essa pluralidade implica, ainda, a possibilidade de compatibilidade e de compreensão mútua entre perfis distintos – o que requer uma atitude interpretativa aberta, capaz de reconhecer outras formas de excelência estética. No entanto, hoje em dia o legado modernista opera como padrão exclusivo de legitimidade, o que dificulta

tanto a coabitação quanto a inteligibilidade das práticas artísticas no Brasil que não compartilham sua gramática visual.

Dessa forma, o Modernismo brasileiro, compreendido em sua dimensão normativa e institucional, converte-se em instrumento de injustiça estética não pelo que foi, mas pelo que ainda determina. Ao continuar a definir os critérios de pertencimento, visibilidade e reconhecimento no campo artístico nacional, ele limita o que a arte brasileira ainda pode vir a ser, exigindo que o futuro da arte seja o desenvolvimento dessa matriz. A crítica filosófica contemporânea, portanto, não deve apenas revisitar o Modernismo como evento fundacional, mas interrogar os efeitos contínuos de sua normatividade – e perguntar em que medida sua persistência impede a pluralização efetiva das formas de agência estética no Brasil.

Esse cenário conflita diretamente com os fundamentos da concepção pluralista da vida estética formulada por Dominic Lopes (2024). Para dar conta dessa pluralidade, o autor identifica cinco características estruturantes do pluralismo estético:

1. **Diferença:** cada perfil estético é singular, e não há um padrão universal de excelência aplicável a todas as práticas culturais. O que constitui valor estético em um contexto pode ser irrelevante ou ininteligível em outro. Ao impor um modelo normativo de brasilidade estética, o Modernismo brasileiro suprimiu outras possibilidades de expressão, restringindo o campo do que pode ser reconhecido como arte legítima.
2. **Validade:** todo perfil estético possui uma normatividade própria que se justifica internamente, sem necessidade de validação por critérios externos ou dominantes. Contudo, ao ocupar a posição de perfil hegemônico, o Modernismo tende a deslegitimar práticas que não compartilham sua gramática simbólica. Produções que não tematizam a nação ou que desafiam a identidade cultural estabelecida pelo cânone modernista são frequentemente marginalizadas ou consideradas esteticamente inválidas.
3. **Incomensurabilidade:** os valores que orientam diferentes perfis não são traduzíveis em uma escala comum de julgamento. Assim como não se avalia uma jogada de hóquei pelos critérios do tênis, tampouco se deve julgar práticas artísticas periféricas, experimentais ou decoloniais a partir dos critérios estabelecidos pelo Modernismo. No entanto, quando esse último se torna paradigma normativo, impõe sua métrica a todo o campo artístico, anulando a possibilidade de reconhecimento genuíno da diferença.
4. **Compatibilidade:** perfis distintos podem coexistir de forma não excludente. A justiça estética exige precisamente essa convivência plural, que permite a ampliação do espectro da agência estética. A hegemonia do Modernismo,

no entanto, instaurou uma lógica de exclusividade simbólica, ocupando o espaço de representação legítima da arte brasileira e dificultando o surgimento público de culturas estéticas alternativas.

5. **Compreensibilidade mútua:** embora diferentes e incomensuráveis, os perfis estéticos podem ser compreendidos parcialmente, desde que se adote uma postura interpretativa aberta e respeitosa. O predomínio do Modernismo, ao contrário, consolidou uma expectativa de inteligibilidade estética condicionada por seus próprios códigos, tornando obscuras ou ilegíveis outras formas de expressão que operem a partir de matrizes simbólicas diversas.

Conclusão

Em resumo, o Modernismo brasileiro, quando cristalizado como modelo normativo do que é e do que deve ser a arte nacional, viola todos os cinco princípios fundamentais do pluralismo estético proposto por Dominic Lopes. Sua persistência como *perfil de valor estético* dominante não apenas exclui outras práticas da esfera do reconhecimento institucional, mas também contribui para que não se desenvolvam de acordo com suas próprias normas internas. Essa obstrução da agência estética não resulta de repressão direta, mas de um sistema valorativo assimétrico, que continua a operar com força normativa nos campos da produção, circulação e legitimação artísticas. Assim, o perfil modernista nos impõe uma *condenação à visibilidade controlada*: os artistas (especialmente os que estão fora dos grandes centros) são autorizados a aparecer, desde que reiterem a imagem de uma brasilidade que foi definida no Modernismo.

É precisamente nesse ponto que se manifesta a injustiça estética. Ao estabelecer e perpetuar um padrão normativo para a arte nacional, o Modernismo brasileiro bloqueia a emergência de novas culturas estéticas, impõe um horizonte restritivo de expectativas e limita a capacidade dos agentes de participar, em condições de igualdade, na constituição do espaço estético comum.

É importante notar como essa injustiça incide de forma desigual sobre os artistas das grandes cidades – aos quais é concedida a possibilidade do pluralismo e do cosmopolitismo – e os artistas do *interior* do Brasil, que sofrem mais diretamente os efeitos do congelamento do perfil de valor estético e da exigência de produzir uma “arte regional” ainda conforme o modelo normativo do Modernismo. Aquilo que foi concebido como um gesto de libertação estética nacional passou a operar, hoje, como instrumento de contenção. Em termos filosóficos, isso significa reconhecer que o Modernismo não é apenas um objeto

de análise histórica, mas uma questão ética contemporânea: ele deve ser visto como uma estrutura de poder estético que, sob a aparência de consagração cultural, pode silenciar e marginalizar outras formas possíveis de vida estética no Brasil.

Disponibilidade de dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Ausência de conflito de interesses:

O autor declara que não há conflito de interesses.

Editores responsáveis:

Mauro Luiz Engelmann

Referências

- FRICKER, M. “Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing”. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- LOPES, D. M. “Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value”. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- _____. “Aesthetic Injustice”. Oxford: Oxford University Press, 2024.
- PALHARES, T. H. P. “Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard”. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ZANINI, W. (org.). “História geral da arte no Brasil”. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 Vols.
- WIDDOWS, H. “Perfect Me: Beauty as an Ethical Ideal”. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- _____. “No Duty to Resist: Why Individual Resistance Is an Ineffective Response to Dominant Beauty Ideals”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 122.1, pp. 28-46, 2022.
- YOUNG, I. M. “Justice and the Politics of Difference”. Princeton University Press. 1990.