

## O CÍRCULO DE BAKHTIN E A DICOTOMIA DA PINTURA ATUAL: IDENTITARISMO OU FORMALISMO?

Sidney Terajima Rodrigues<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio problematiza a polarização entre pintura “identitária” e “formalista” no cenário brasileiro contemporâneo. Argumenta-se que a produção identitária, ao subordinar a forma ao tema, esvazia a dimensão construtiva da obra. Em contraponto, recorre-se ao Círculo de Bakhtin para defender a indissociabilidade entre forma e conteúdo, propondo uma abordagem em que a pintura é compreendida como campo autônomo de conhecimento sócio-histórico.

**Palavras-chave:** Pintura contemporânea. Identitarismo. Formalismo. Círculo de Bakhtin.

**ABSTRACT:** This essay examines the polarization between “identitarian” and “formalist” painting in contemporary Brazil. It argues that identitarian production, by subordinating form to theme, empties the constructive dimension of the work. Turning to the Bakhtin Circle, the text defends the inseparability of form and content, proposing an approach in which painting is understood as an autonomous field of socio-historical knowledge.

**Keywords:** Contemporary painting. Identitarianism. Formalis. Bakhtin Circle.

1

Em 2008, ao responder sobre elementos de brasilidade e tradição em sua pintura em uma entrevista concedida à artista Ana Calzavara, Paulo Pasta fez a seguinte pontuação:

Bom, é que no meu trabalho isso não se dá no tema. Acho que a arte está muito temática novamente. E aquilo que não é pintura temática é chamado de formalista. O debate está muito empobrecido. Eu não acho que minha pintura seja nem uma coisa nem outra. Eu acho que essas classificações não dão conta do trabalho.<sup>2</sup>

Passados vários anos desse depoimento, a maneira hegemônica de se relacionar com a pintura parece não ter mudado muito em nosso meio. É sabido que a conformação e a persistência desse tipo de conjuntura costumam estar associadas a dois fatores que se apoiam mutuamente: (1) à voracidade do mercado por determinados modelos, (2) os quais são avalizados e instigados por espaços institucionais relacionados ao campo da arte. Atentando-se

<sup>1</sup>Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>2</sup>CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. ARS, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 46-67, 2008. p. 49.

para esses dois fatores atualmente, percebe-se facilmente, no nível mais imediato, um tema bastante recorrente em nosso meio artístico: o identitarismo.<sup>3</sup>

Abrigam-se sob o termo identitarismo diversos aspectos de caráter político, filosófico, cultural etc. ligados a determinados grupos minoritários e bem articulados (negros, feministas, LGBTQIA+, indígenas etc.). Em suma, uma ideologia em que se advoga a emancipação social de tais grupos por intermédio de “lutas pelo reconhecimento de identidades definidas culturalmente”.<sup>4</sup> Mesmo os grupos que não podem prescindir das reivindicações de caráter material, as quais eram prioritárias nas lutas sociais de outrora, colocam-nas a reboque das questões identitárias que estão, por sua vez, ancoradas na ideia de igualdade jurídica.<sup>5</sup>

No que diz respeito às lutas sociais aqui no Brasil, esta virada de narrativa coincide, não por acaso, com o avanço do neoliberalismo fundamentalmente a partir da década de 1990.<sup>6</sup> Em consequência de sua natureza dialógica e afastada a priori de quaisquer encargos funcionais, a arte tornou-se terreno fértil para tal ideologia.

O problema que levantamos, no entanto, não está centrado na legitimidade da ideologia identitária,<sup>7</sup> e sim em um aspecto recorrente no que tange à dita “arte das minorias”, a saber: a forma, uma das partes fundantes da obra, é tratada como um meio tecnicamente auxiliar do tema identitário. Ou seja, uma das partes constitutivas, fruto da transformação do material extra-artístico refletido na obra, não é considerada em seu significado construtivo. A obra é pautada em uma significação que ignora essa mudança a fim de alçar o elemento identitário a uma condição autotélica, pretensamente imaculado (o elemento identitário) quanto às transformações que o mesmo sofreu no plano da obra. Ao fim e ao cabo, a forma é tratada como uma mera motivação do tema identitário e, portanto, substituível por outra qualquer dado o seu status de acessório.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Cf. MARTÌ, Silas. Do baile de favela à capa da Vogue, Jota e Elian Almeida reinventam a negritude. Folha de São Paulo. São Paulo, 24 set. Disponível em: <https://plastico.blogfolha.uol.com.br/2021/09/24/do-baile-de-favela-a-capa-da-vogue-jota-e-elian-almeida-reinventam-a-negritude/>. Acesso em: 21 ago. 2022.

<sup>4</sup> SOUZA, Jessé. Como o racismo criou o Brasil. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021. p. 35.

<sup>5</sup> Ibid., p. 42-43.

<sup>6</sup> Ibid., p. 33-34.

<sup>7</sup> Salta aos olhos que ainda hoje a crítica ao identitarismo não tenha adquirido o devido lugar nos espaços de debate das universidades brasileiras. Do nosso lado, apoiamos-nos em uma crítica de matriz materialista que entende o identitarismo como uma estratégia atrelada ao neoliberalismo, cuja função, grosso modo, é simular a inclusão de alguns grupos minoritários. Evita-se, com isso, uma possível ruptura do modelo socioeconômico capitalista que deliberadamente degrada cada dia mais as condições de vida da maioria das pessoas. Cf. HAIDER, Asad. Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

<sup>8</sup> Vale lembrar que esse modus operandi está muito bem articulado e respaldado pelos espaços institucionais ligados à arte, visto que o alcance e a credibilidade destes diante do grande público são fundamentais para a propagação e a legitimação da ideologia identitária. Cf. LONGO BAHIA, Dora. Quem tem medo do MST. Revista Select. Disponível em: <https://www.select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/>. Acesso em: 16 ago. 2022.

Em última instância, não almejamos, com isso, fazer uma defesa de uma suposta pureza da pintura enquanto disciplina. Os diversos tipos de mediações no plano da obra e suas significações ético-sociais (além de outras) constituem algo imprescindível no que diz respeito ao objeto artístico.<sup>9</sup> O problema posto aqui é de outra ordem: é flagrante a minimização, ou nos piores casos, o desprezo pelas resultantes obtidas exclusivamente pela pintura enquanto conhecimento específico,<sup>10</sup> visto que a obra identitária é determinada para ser avaliada, acima de tudo, pela equivalência com certos conceitos extra-artísticos.<sup>11</sup>

O crítico de arte Yve-Alain Bois afirma que “a estrutura formal de qualquer obra é, igualmente, parte e determinante de seu significado”.<sup>12</sup> No entanto, o número de jovens pintores que estão trabalhando na chave oposta é enorme.

Vamos analisar a título de exemplo a série *Vogue* do pintor Elian Almeida. Conquanto a sua pintura tenha a intenção de “questionar os processos de ocultação da memória afro-brasileira no seio da cultura coletiva — e do protagonismo social — no Brasil”,<sup>13</sup> não está na ordem do dia um diálogo mais profundo, em termos pictóricos, com outras pinturas imediatas (embate este que seria imprescindível para o fortalecimento do meio pictórico).<sup>14</sup> Com o intuito de promover a ideologia identitária, Elian Almeida faz uso de meios de representação similares aos da pintura dos anos 1980 (transvanguarda internacional, neo-expressionismo, bad painting etc.): pinceladas gestualizadas, despreocupação com a definição do desenho das figuras e cores chapadas. Sem contar o uso de imagens da mass-media (representada pela palavra “Vogue”) e

<sup>9</sup> MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Contexto, 2012. p. 211-215.

<sup>10</sup> Outra coisa importante que é preciso frisar: existem trabalhos de certo modo ligados ao identitarismo que sobressaem enquanto obra artística, dado que o elemento extra-artístico é transfigurado em momento construtivo no plano da obra. Um exemplo bem-sucedido desse tipo de operação é a obra do pintor Jaider Esbell: as miçangas de vidro europeias que tanto encantaram os indígenas lá atrás nos tempos coloniais, ressurgem para precipitar, na superfície da tela, um pontilhismo psicodélico, isto é, cores salpicadas que instituem formas e tramas que deixam o olhar do espectador inquieto. Portanto, a péssima qualidade da recente pintura identitária, que estamos descrevendo sumariamente aqui, não pode ser atribuída exclusivamente ao uso de tal tema.

<sup>11</sup> “Qualquer fator externo, que exerça uma ação sobre a literatura [arte], produz nela um efeito puramente literário, e esse efeito torna-se um fator interno determinante para o desenvolvimento posterior da literatura. E mesmo esse fator interno converte-se em um fator externo para outras esferas ideológicas, as quais irão reagir a ele na sua linguagem interna; essa reação, por sua vez, será um fator externo para a literatura”. MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 74.

<sup>12</sup> BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XXIV.

<sup>13</sup> PÉREZ-ORAMAS, Luis. Elian Almeida: antes – agora – o que há de vir. Disponível em: [https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/2021\\_nara-roesler-rj\\_elian-almeida\\_preview\\_pt.pdf](https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/2021_nara-roesler-rj_elian-almeida_preview_pt.pdf). Acesso em: 22 ago. 2022.

<sup>14</sup> A ideia de apagamento é transmitida por meio do apagamento dos rostos das retratadas, ou seja, em um nível semântico bastanta elementar e explícito. Este tipo de movimentação rasa é uma constante nesses artistas identitários. Para o historiador Hal Foster, parafraseando o poeta francês Charles Baudelaire, “a pintura pode servir como ‘a mnemotecnica do belo’ desde que suas referências à história da arte sejam sobretudo subtextuais na obra e subliminares no espectador”. FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa? São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 100.

de imagens provenientes da história da arte (imagens que remetem às gravuras de Jean-Baptiste Debret), tudo amalgamado pela pintura.

Na esteira de tal somatória, Elian Almeida poderia estabelecer, por exemplo, um confronto com os pressupostos da produção pictórica oitocentista a partir dos próprios meios pictóricos. Infelizmente, isso não ocorre. Deparamo-nos apenas com uma atualização precária que se concretiza em função do tema. Isso significa que o foco de Elian Almeida está situado totalmente na ideologia identitária.<sup>15</sup> Em termos de pintura, a obra de Elian Almeida não passa de um simulacro daquilo que foi feito nos anos 1980.<sup>16</sup>

Outro artista que opera nesse mesmo diapasão é Denilson Baniwa. Focando apenas em sua produção pictórica, em obras como *Cunhatain antropofagia musical* e *Diabetes*, compreendemos em uma breve visada toda a operação que está em jogo: a atualização da imagem do indígena. Astutamente, chancela-se com isso a ocupação do espaço artístico do homem branco por certos expoentes (e principalmente por ele próprio) oriundos de certas etnias indígenas. E mais uma vez estamos diante de uma fatura e de processos pictóricos advindos da pintura da década de 1980: o modelo imagético da indústria cultural (história em quadrinhos e logomarca famosa).

A indústria de massa como pressuposto de discussão no âmbito da arte foi algo inaugurado pela Pop art americana em 1962. Os artistas identitários, no entanto, assentam as suas pinturas na proposição “pintura no campo ampliado” difundida por aqui ostensivamente nos últimos anos. Segundo esse princípio (desdobramento do conceito “escultura no campo ampliado” de Rosalind Krauss), os pintores estariam livres para trabalhar com todo tipo de modelo pictórico de qualquer época e lugar, sendo o cruzamento com outras linguagens algo muito bem-vindo.<sup>17</sup>

É assim que a artista identitária Camila Soato se apropria livremente de fragmentos de diversas pinturas da história da arte. Eles são misturados, sobrepostos e intercalados com imagens escatológicas (fezes, cachorros copulando, etc.), manchas, lembranças da sua infância e da mass-media (símbolo do McDonald's, personagens de seriados, etc.), contemporizados em

---

<sup>15</sup> Esse modo de operar produz “uma interação mecânica e externa, que não introduz na poesia [na arte] novas possibilidades sociais, mas, no melhor dos casos, somente atualiza as possibilidades imanentes, previamente existentes, da própria poesia”. MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 81.

<sup>16</sup> Cf. CANONGIA, Lígia. Anos 80: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

<sup>17</sup> KRAUSS, Rosalind. A Escultura em Campo Ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Revista Gávea, nº 1, p. 87-93, 1984. Quanto ao conceito de “pintura no campo ampliado”, cf. MORAES, Angélica de. Pintura Reencarnada. In: PINTURA reencarnada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço da Artes, 2005.

um mesmo espaço. Mas esses fragmentos de pinturas históricas tão pouco escaparam de se tornar imagens devido à alta circulação delas por meio da tecnologia de comunicação. A fatura desleixada, a ironia, a subjetividade (ênfaticada pela inserção de autorretratos *seminus* enquanto caminhos que levem para a libertação da representatividade do corpo feminino), tudo isso serve para criar uma espécie de chiste. Poderia ser uma paródia da pintura oitentista (principalmente por conta da questão da natureza da imagem), visto que todas essas estratégias já estavam presentes no plano da obra desta. Infelizmente esse tipo de diálogo não faz parte do horizonte de Camila Soato e nem de outros pintores que se identificam com a causa identitária.

É digno de registro o uso do conceito denominado de *fuleragem* por Camila Soato.<sup>18</sup> Qualquer coisa que estiver, vamos dizer assim, “fora de ordem” em sua obra, na verdade, de acordo com esse conceito, faz parte da poética adotada. Desse modo, as suas pinturas ficariam, em tese, imunes a todo tipo de crítica.

Esse modelo identitário de produção pictórica não abrange apenas as obras figurativas. Quando o tema identitário não se mostra explicitamente na obra, são os atributos físicos (fenótipos) do artista que desempenham o papel ideológico. A pintora Mariana Rodrigues, por exemplo, por fazer trabalhos abstratos depende bastante da sua própria imagem de mulher negra para viabilizar a sua obra conforme a lógica mercadológica-identitária.<sup>19</sup>

Todavia, tal subterfúgio pode ser explorado em altos graus, vide as fotos da pintora Heloísa Hariadne. No intuito de promover as suas pinturas, ela se sujeita à exploração do seu próprio corpo por meio de fotos sensuais, tiradas em seu ateliê, para “revistas de moda branca”, as quais são acusadas, por certos grupos de *cunho* identitário, de ignorarem a beleza dos afrodescendentes.<sup>20</sup>

Pelo que ficou explicitado nos poucos exemplos abordados aqui, a qualidade da obra de arte em si é “mandada às favas” por esse modelo de produção e avaliação. Porque o que parece contar nesse caso é o tal de “lugar de fala”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> SOATO, C. uma possível *fuleragem* pictórica. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67266. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67266>.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/mariana-rodrigues/>. Acesso em: 05 maio 2026.

<sup>20</sup> Cf. MARIUS, Marley. Brazilian Artist Heloisa Hariadne Paints Things as She Feels Them. *Revista Vogue*. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/brazilian-artist-heloisa-hariadne-paints-things-as-she-feels-th>. Acesso em: 05 maio 2026.

<sup>21</sup> O “lugar de fala” foi disseminado em nosso meio pela filósofa Djamilia Ribeiro. As contradições de tal conceito são desveladas de maneira contundente pelo sociólogo Jessé Souza. Cf. SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021. p. 15-31.

\*

Além da questão referente ao tema, o comentário de Paulo Pasta supracitado aponta para um debate, no âmbito da arte, “muito empobrecido”, no qual pairam “classificações” que “não dão conta do trabalho”. Ou seja, “aquilo que não é pintura temática é chamado de formalista”.

O fator que sustenta essa situação mencionada por Paulo Pasta (que indiretamente também parece influir na maneira dos identitários de lidar com a pintura) pode estar relacionado, dentre outros fatores que envolvem esse fenômeno, com a redução do formalismo a praticamente a um único modelo, a saber, aquele que despreza o conteúdo em favor da forma.<sup>22</sup> Ao levar em conta majoritariamente esse modelo de formalismo, constitui-se um cenário similar àquele que Yve-Alain Bois denomina de “ou/ou”. Isto é, ou se preocupa apenas com a forma (os formalistas) ou se priorizam as questões políticas (filosóficas, antropológicas etc.) de modo a tratar os problemas ditos formais como algo secundário.<sup>23</sup>

Essa conjuntura poderia representar um problema relacionado a meras divergências concernentes ao uso de certas nomenclaturas, portanto, algo de menor impacto sem muito prejuízo para a manutenção do campo pictórico. No entanto, o modelo de pintura impulsionado atualmente por uma gama muito significativa de instituições artísticas nacionais e, fundamentalmente, internacionais, faz uso indiscriminado de paradigmas pictóricos anteriores ao momento atual, inserindo apenas outras narrativas e simbologias. Modelos pictóricos anteriores, resultantes de tensionamentos relacionados ao espaço pictórico em um determinado contexto, são simplesmente repetidos sem qualquer tipo de análise e confrontação reais, transmutando-se desse modo em meras fórmulas prontas que servem de lastros para certas narrativas extra-pictóricas que vigoram nos dias de hoje. Institui-se, desse modo, uma operação que inevitavelmente impõe uma situação de alienação entre forma e conteúdo.

Contudo, existe um modelo de produção/avaliação ainda pouco divulgado em nosso meio artístico que entende a dicotomia “forma versus conteúdo” como um embuste, na medida em que não existe conteúdo sem forma, como também não existe forma sem conteúdo. Dentre os representantes de tal modelo, podemos citar o Círculo de Bakhtin, grupo de discussões culturais, filosóficas e religiosas formado nos anos de 1920, no contexto revolucionário russo,

---

<sup>22</sup> Alguns detratores desse modelo costumam apontar o crítico norte-americano Clement Greenberg como seu principal defensor e propagador no século XX. Cf. BOIS, Yve-Alain. Formalismo de quem? ARS, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 55-66, dez. 2018.

<sup>23</sup> BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XXII.

cujas figuras proeminentes foram Valentin Nikoláievitch Volochinov, Pável Nikoláievitch Medviédev e Mikhail Mikháilovitch Bakhtin.<sup>24</sup>

De acordo com o Círculo de Bakhtin,

Tanto a estrutura artística do romance [da pintura] em sua totalidade quanto às funções artísticas de cada um dos seus elementos não são menos ideológicos e nem menos sociológicos do que os ideogramas éticos, filosóficos e políticos. [...] Um ideograma extra-artístico introduzido em uma obra literária [pictórica], em ligação química com a construção artística, forma a unidade temática de determinada obra. Essa unidade temática representa um modo singular, próprio somente da literatura [da pintura], de orientação na realidade que confere a possibilidade de dominar aspectos da realidade inacessíveis a outras ideologias.<sup>25</sup>

Produzida em um tempo e espaço específicos, a obra de arte (objeto ideológico que se diferencia do corpo físico natural) não se limita a uma única significação e muito menos pretende fazer-se excludente. Isto não caberia à obra de arte, pois, malgrado possuir uma realidade específica dotada de significado, encontram-se em seu próprio fundamento fenômenos ideológicos refletidos de outra ordem.

[...] sem perder seu significado direto, um ideograma [significado extra-artístico] ao entrar na obra [...] ingressa em nova ligação química, mas não mecânica, com as peculiaridades da ideologia artística. Seu pathos ético-filosófico torna-se um ingrediente de um pathos poético, enquanto a responsabilidade ético-filosófica é absorvida pelo todo da responsabilidade artística do autor, pela totalidade da sua atuação artística.<sup>26</sup>

Esses elementos refletidos, juntamente com os componentes materiais (tinta, tela etc.),<sup>7</sup> passam a exercer, mediante processo dialético,<sup>27</sup> funções construtivas. Quer dizer, são enformados, transmutados em momentos constitutivos do plano da obra, participando decisivamente na determinação de uma realidade artística (o corpo pictórico) que está, por sua vez, subsumida à realidade objetiva – influenciando e sofrendo influências desta, visto que a pintura é, acima de tudo, um objeto histórico e contingente.<sup>28</sup>

Enquanto obra singular dotada de particularidade, a pintura também é parte integrante e inalienável de um dado sistema pictórico do qual recebe os influxos mais decisivos e imediatos.

<sup>24</sup> TEZZA, Cristovão. Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo. São Paulo: Editora Rocco, 2003.

<sup>25</sup> MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 67-68.

<sup>26</sup> MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 66 (grifos do autor).

<sup>27</sup> BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 109.

<sup>28</sup> “Desse modo, uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida [etc.] em determinado tempo, lugar e circunstância. Ela ocupa certo lugar, que é concedido pela vida, enquanto corpo [...] real. Esse corpo está disposto entre as pessoas que estão organizadas de determinada forma”. MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 195.

Aquilo que já era indireto (os conceitos extra-artísticos refletidos na obra) é consubstanciado internamente em outra realidade ainda mais distante do fenômeno real.<sup>29</sup>

Exigir que o pintor “realize tarefas sociais não como artista, mas de modo imediato como político, como filósofo, como estudioso da sociologia” etc. é um erro.<sup>30</sup> A tarefa da pintura deve se cumprir na própria linguagem pictórica, visto que sua estrutura e atuação específicas são fenômenos sócio-ideológicos que atuam epistemologicamente tal como ocorre com outras modalidades de conhecimento.<sup>31</sup>

Não se trata, pelo que foi dito acima, de “negação da presença da realidade refletida” ou de “menosprezo do papel estrutural” que esta exerce sobre a obra de arte. Pois, nas palavras de Medviédev, esse comportamento seria:

[...] nefasto não somente do ponto de vista dos interesses metodológicos gerais e sociológicos (relativamente) extrínsecos à arte, mas também do ponto de vista da própria arte, pois se menospreza um dos elementos estruturantes mais importantes e fundamentais, e, devido a isso, toda a sua estrutura é deformada.<sup>32</sup>

Ainda que o conjunto de conceitos do Círculo de Bakhtin seja bastante estudado no Brasil há alguns anos, fundamentalmente em campos disciplinares relacionados aos estudos literários e linguísticos, o método sociológico proposto pelo grupo ainda não teve grande repercussão na pintura. Trata-se de um modelo de suma importância, cujos princípios metodológicos, referentes à arte, permitem a adoção de uma perspectiva produtiva e avaliativa que acredita na capacidade da pintura de engendrar valores a partir de seus pressupostos específicos. Abordagem esta que se distancia intensamente dos procedimentos dos pintores identitários que subutilizam a pintura como mero suporte para as suas narrativas.<sup>33</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BOIS, Yve-Alain. Formalismo de quem? *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 55-66, dez. 2018.

<sup>29</sup> Ibid., p. 71-75.

<sup>30</sup> Ibid., p. 81.

<sup>31</sup> MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. O método formal nos estudos literários. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 81 e 195-196.

<sup>32</sup> Ibid., p. 71.

<sup>33</sup> Este ensaio é uma derivação da introdução da minha dissertação de mestrado e de um projeto de doutorado escrito em 2022.

CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 46-67, 2008.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. São Paulo: Veneta, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura em Campo Ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). *Revista Gávea*, n. 1, p. 87-93, 1984.

MORAES, Angélica de. Pintura Reencarnada. In: *Pintura reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço da Artes, 2005.

LONGO BAHIA, Dora. Quem tem medo do MST. *Revista Select*. Disponível em: <https://www.select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/>. Acesso em: 16 ago. 2022.

MARIUS, Marley. Brazilian Artist Heloisa Hariadne Paints Things as She Feels Them. *Revista Vogue*. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/brazilian-artist-heloisa-hariadne-paints-things-as-she-feels-th>. Acesso em: 05 maio 2026.

MARTÌ, Silas. Do baile de favela à capa da Vogue, Jota e Elian Almeida reinventam a negritude. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 2021. Disponível em: <https://plastico.blogfolha.uol.com.br/2021/09/24/do-baile-de-favela-a-capa-da-vogue-jota-e-elian-almeida-reinventam-a-negritude/>. Acesso em: 21 ago. 2022.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Elian Almeida: antes - agora - o que há de vir*. Disponível em: [https://nararoesler.art/user/library/documents/main/2021\\_nara-roesler-rj\\_elian-almeida\\_preview\\_pt.pdf](https://nararoesler.art/user/library/documents/main/2021_nara-roesler-rj_elian-almeida_preview_pt.pdf). Acesso em: 22 ago. 2022.

SOATO, C. uma possível fuleragem pictórica. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67266. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67266>.

SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Rocco, 2003.