

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola De Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas

Adriana Martins da Silva

(DES) EDUCAÇÃO DO OLHAR:
As obras de Bárbara Kruger como disparadoras das questões de gênero em sala de aula

Confins
2025

Adriana Martins da Silva

(DES) EDUCAÇÃO DO OLHAR:

As obras de Bárbara Kruger como disparadoras das questões de gênero em sala de aula

Monografia de especialização em formato de artigo científico apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientador: Gilbert Daniel da Silva



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

NOME: **ADRIANA MARTINS DA SILVA, Nº. DE REGISTRO: 2023734155**

TRABALHO FINAL: “**(DES)EDUCAÇÃO DO OLHAR: AS OBRAS DE BÁRBARA KRUGER COMO DISPARADORAS DAS QUESTÕES DE GÊNERO EM SALA DE AULA**”.

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

APROVADO em 13 de agosto de 2025, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Prof. Dr. Gilbert Daniel da Silva (Orientador/CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)

Profa. Dra. Sandra de Fátima Pereira Tosta (Membro da Banca Examinadora/PUC Minas)



Documento assinado eletronicamente por **Gilbert Daniel da Silva, Usuário Externo**, em 11/09/2025, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandra de Fátima Pereira Tosta, Usuária Externa**, em 25/09/2025, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4539078** e o código CRC **2FC2CFB4**.

À Cleide (*in memoriam*), minha amada mãe, educadora, musicista, goleira de futebol, uma mulher talentosa de espírito livre que desafiou os padrões, mas foi abafada pelo sistema patriarcal. À todas as mulheres, antes e depois de mim.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Cleide, meu pai José Ivan, meus avós maternos Laura e Jarbas, e paternos, Maria Joana e Pedro, por procurarem sedimentar o percurso, da melhor forma possível.

Aos meus filhos, Adonis, Mikael e Ana Terra, por existirem, me ensinarem o amor incondicional e serem os disparadores - mesmo sem saber - da busca do meu lugar no mundo, para além do papel de mãe.

Aos meus amigos e amigas (vocês vão saber), pelas risadas, caminhadas, conversas e afeto.

À minha terapeuta Carla, pelo acolhimento e pelas ferramentas que me permitiram seguir com equilíbrio.

Ao meu companheiro - de vida e de arte - Eduardo, por todo amor, apoio, ouvido, memes e cumplicidade nesta caminhada.

À querida Mozileide, artista inspiradora, agregadora de mundos e de pessoas, por me lançar um olhar generoso e incentivador na arte.

Aos professores e professoras, coordenação e funcionários e funcionárias da UFMG, por contribuírem para que eu chegasse até aqui.

Ao meu orientador, Gilbert, por clarear o caminho, por se fazer presente e pelas boas escolhas e considerações.

*“Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.”*

(PRADO, ADÉLIA;
COM LICENÇA POÉTICA, 1976)

RESUMO

O artigo procura investigar como as imagens, dentro das artes visuais, refletem o discurso de inferioridade da mulher na sociedade patriarcal, objetificando e controlando o seu corpo e subestimando sua capacidade. Na educação, busca possíveis caminhos para se discutir o preconceito de gênero em sala de aula. Com o bombardeamento de imagens - que carregam simbolismos e não são neutras - e o aumento de movimentos conservadores masculinistas que miram os jovens na sociedade contemporânea, é importante a discussão a respeito do que está sendo consumido e produzido imagetivamente, estimulando o senso crítico e a autonomia de leitura do mundo. A pesquisa inicia com um histórico do movimento feminista, através de Beauvoir, Zirbel e Garcia, percorre estudos feministas de Nochlin e Loponte sobre as artes visuais, através da leitura de imagens, analisa obras com temática de gênero da artista estadunidense Bárbara Kruger, uma das precursoras da arte feminista, e reflete sobre as possibilidades didático-pedagógicas a partir de Ana Mae Barbosa.

Palavras-chave: feminismo; gênero; educação; Bárbara Kruger; artes visuais.

ABSTRACT

The article seeks to investigate how images, within the visual arts, reflect the discourse of women's inferiority in patriarchal society by objectifying and controlling their bodies and underestimating their capabilities. In education, it explores possible ways to address gender prejudice in the classroom. Given the bombardment of images—which carry symbolism and are not neutral—and the rise of masculinist conservative movements targeting youth in contemporary society, it is crucial to discuss what is being consumed and produced visually, encouraging critical thinking and the autonomy to interpret the world. The research begins with a historical overview of the feminist movement through the works of Beauvoir, Zirbel and Garcia, then explores feminist studies in visual arts by Nochlin and Loponte through image reading. It analyzes gender-themed artworks by American artist Barbara Kruger, one of the pioneers of feminist art, and reflects on didactic-pedagogical possibilities based on the theories of Ana Mae Barbosa.

Keywords: feminism; gender; education; Bárbara Kruger; visual arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mercado de escravos, 1866, Jean-Léon Gérôme	21
Figura 2 - O artista e sua modelo, 1894, Jean-Léon Gérôme	22
Figura 3 - Untitled (We will no longer be seen and not heard), 1985, Bárbara Kruger	27
Figura 4 - Untitled (We won't play nature to your culture), 1983, Bárbara Kruger	28
Figura 5 - Untitled (You are not yourself), 1981, Barbara Kruger.....	30
Figura 6 - Untitled (Never perfect enough), 2020, Bárbara Kruger	31

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	FEMINISMO: BREVE HISTÓRICO.....	12
3	ARTES VISUAIS SOB A PERSPECTIVA FEMINISTA	18
4	A ARTE FEMINISTA	24
4.1	Bárbara Kruger.....	25
5	ARTE E EDUCAÇÃO.....	31
5.1	Leitura de imagem na sala de aula	32
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
	REFERÊNCIAS	38

1 INTRODUÇÃO

Em 2020 eu experimentava o desafio de ter sido dispensada do meu trabalho como professora de música em um projeto social em Minas Gerais, que havia paralisado as atividades presenciais por conta da pandemia de COVID-19. Ao mesmo tempo, me mudava para a cidade que nasci, no estado de São Paulo, para acompanhar o tratamento de saúde da minha mãe, Cleide, que tinha descoberto um câncer. Sem trabalho, com pouco tempo livre por conta dos compromissos de saúde e com muita vontade de aprender e socializar (mesmo que através daquelas famosas janelinhas das reuniões on-line), me matriculei no curso de artes visuais do CEFART (Centro de Formação Artística e Tecnológica) da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte.

Formada em Comunicação Social (jornalismo), em Língua Portuguesa (licenciatura) e Técnica em Violão, minha trajetória profissional já envolvia educação e arte: eu ministrava aulas de violão, musicalização infantil, teatro e língua portuguesa. Mas o desejo de aprofundar meus estudos em artes visuais (eu havia estudado história da arte no conservatório de música) e de me envolver também nesta área vinha de longe: minha mãe dizia que, por volta dos três anos de idade, eu já desenhava nas paredes da casa. E isso, eu me lembro mais crescida, era muito motivador.

A partir do meu ingresso na especialização de Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas em 2024, a artista visual Mozileide Neri, colega de turma do CEFART e também da pós-graduação, fez o convite para que eu integrasse um coletivo de mulheres artistas visuais com interesse na questão de gênero: o Coletivo Corpo-Objeto. Meu livro-objeto Travessia participa de duas exposições do grupo em 2025.

Esta pesquisa surgiu a partir do meu interesse na interseccionalidade entre feminismo, educação e artes visuais, bem como nas inquietações por ter nascido em um corpo de mulher, que se vê, diuturnamente, sendo julgada, controlada e tendo sua voz desconsiderada pelas estratégias utilizadas pela sociedade patriarcal, nem sempre simples de identificar. Mas essa dor não é só minha. Exemplos de violência contra a mulher normalizados socialmente são diversos e abundantes.

De acordo com o Mapa da Segurança Pública de 2025, divulgado pelo Governo Federal, 1.459 mulheres foram vítimas de feminicídio em 2024 no Brasil, o que equivale a 4

mulheres assassinadas por dia - um aumento de 0,69% em relação à 2023. Em relação aos estupros, foram 83.114 casos registrados no mesmo ano no país (Bertolaccini, 2025).

No início de junho de 2025, alunas do ensino médio do Colégio Santa Maria (Gama, 2025), em Belo Horizonte, foram vítimas de manipulação e vazamento de imagens íntimas com o uso de inteligência artificial, IA, feitas por estudantes da mesma escola. O caso, considerado como importunação sexual, exposição indevida e violência digital, escancara a forma desrespeitosa com que as mulheres são tratadas, tendo seus corpos expostos, como pedaços de carne em um açougue, como mais uma mercadoria dentro da lógica do capital. As consequências desse tipo de exposição para as mulheres - e de outras relacionadas à objetificação dos corpos - se refletem em comportamentos como baixa autoestima, transtornos de imagem, entre outros.

Outro ponto a ser considerado, e que impacta na violência de gênero, é o próprio entendimento do conceito de gênero. Antes considerado atrelado ao sexo biológico, hoje tem uma interpretação diferente vinda do campo das teorias feministas e da sociologia. Apesar dos avanços conceituais, no Brasil enfrentamos um conservadorismo social e político, atrelado à divulgação de *fake news*. São exemplos deste conservadorismo a elaboração de um projeto de lei PL 2578/2020, ainda em tramitação, que determina que tanto o sexo biológico como as características sexuais primárias e cromossômicas definem o gênero do indivíduo no Brasil.

Como educadora, entendo que o assunto não pode ser ignorado pelo sistema educacional. Em muitos casos, a sala de aula é o único lugar onde os estudantes têm a possibilidade de fazer leitura de imagem, tão importante em uma sociedade que privilegia o sentido da visão, contribuindo com a formação do pensamento crítico e o combate ao preconceito, especialmente em relação à igualdade de gênero.

A pesquisa pretende estimular uma (des)educação do olhar, que converge em conceito com a educação do olhar de Loponte (2002), a qual questiona os discursos hegemônicos e as verdades únicas, propondo olhares diversos para a realidade, a partir da ideia de que a sociedade foi “educada” de forma contaminada por modelos que servem à perpetuação do poder de grupos específicos, a saber, pessoas do sexo masculino brancos e cristãos, e para quebrarmos esse ciclo, precisaríamos nos (des) educar. A palavra deseducação também sugere uma provocação ao comportamento “educado” esperado das mulheres no âmbito público e privado, mas que se mostra um mecanismo de controle secular do patriarcado.

Para isso, o estudo focou na investigação sobre a formação da imagem (e a autoimagem¹) das mulheres e a sujeição dos seus corpos sob uma perspectiva feminista nas artes visuais e contribuirá com uma proposta didático pedagógica que poderá ser aplicada em ambiente escolar e auxiliar no letramento de gênero. Iniciei trazendo um breve histórico do feminismo, seguido dos tópicos arte sob a perspectiva feminista, arte feminista, encerrando com uma proposição a partir da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa.

2 FEMINISMO: BREVE HISTÓRICO

Ao longo da história ocidental, vários campos do conhecimento, como a ciência, a filosofia, a arte, a mitologia e a religião produziram discursos legitimando a desigualdade entre homens e mulheres, e os dois últimos, mais claramente, associando o mal à mulher, como no caso do pecado original, conceito fundamental do Cristianismo. Para compreender como esses discursos funcionam e quais os reflexos na vida das mulheres, precisamos definir o que é o feminismo, conhecer sua história e conceitos-chave. Nesta empreitada, nos guiaremos por Beauvoir, Garcia e Zirbel, as últimas, apesar de contribuições mais recentes, serão tratadas primeiro para fins didáticos.

Segundo Garcia (2011), feminismo é o trabalho em direção ao reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres, com o objetivo de alcançar a igualdade entre todos os seres humanos. É uma lanterna “que mostra as sombras de todas as grandes ideias gestadas e desenvolvidas sem a participação das mulheres e muitas vezes à custa das mesmas: democracia, desenvolvimento econômico, Estado de Bem-Estar Social, justiça, família, religião” (Garcia, 2011, p. 14). A autora relaciona o feminismo com um movimento social, mas também com uma filosofia política que implica uma

tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim (Garcia, 2011, p. 13).

¹ Naomi Wolf argumenta que a autoimagem da mulher é moldada pelo mecanismo de controle social conhecido como "mito da beleza", que não é algo natural ou biológico, mas um conjunto de crenças criadas para perpetuar o domínio masculino. O mito é baseado em um "sistema monetário", uma vez que associa a beleza à lógica mercadológica, cujo principal objetivo é determinar o comportamento feminino, não apenas a aparência. Longe de estar relacionado com um modismo superficial, o mito estabelece que "[...] a nossa identidade deve ter como base a nossa 'beleza', de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos" (Wolf, 2020, p. 31).

Para uma melhor compreensão, precisamos conhecer, de maneira bem simplificada, os conceitos-chave de construções culturais, como androcentrismo, gênero, patriarcado e sexismo, analisados por Garcia. O primeiro se refere a uma sociedade em que a medida de todas as coisas é o homem.

Gênero são as regras, comportamentos, visões de mundo e capacidades atribuídas às mulheres que, apesar de defendido como natural, são construções culturais. Portanto, o gênero é diferente de sexo, que é biológico. Por sua vez, o patriarcado é um sistema de controle e domínio dos homens sobre as mulheres que está presente em todas as áreas da vida, como a política e a economia. Nele, os homens elaboram as normas, detém o poder, desenvolvem a cultura e perpetuam as desigualdades para seu benefício. Por fim, o termo sexismo se refere aos métodos utilizados pelos homens para a perpetuação da subordinação e controle das mulheres.

As ideias embrionárias do feminismo, segundo Garcia (2011), surgiram no Renascimento, com o humanismo propugnado de Erasmo de Roterdã, que valorizava a educação e criticava o domínio da igreja. Nesta época, as mulheres ainda eram consideradas seres inferiores, como na Idade Média, mas o debate sobre a misoginia e os deveres e direitos dos sexos foi estimulado, o que ficou conhecido como *Querelle de femmes*. Já na França do século XVII, um empreendimento iniciou a transformação dos valores e padrões sociais: os salões, espaços públicos de encontro social e intelectual organizados por mulheres para debater ideias colaboraram para a formação da opinião pública. A iniciativa foi a partida para o movimento denominado Preciosismo, que questionava o papel dos homens na sociedade.

O feminismo, como movimento organizado, é dividido didaticamente em ondas, porém, nem todos os estudos convergem em relação ao número e aos marcos de cada uma. Para esta pesquisa, seguiremos com Garcia, que identifica três delas.

Dois acontecimentos históricos, aceitos por grande parte de autoras e estudiosas, deram origem à primeira onda: o lançamento da obra do filósofo Poulin de la Barre *Sobre a igualdade entre os sexos* (1673) - que defende o acesso à educação para as mulheres e denuncia que, historicamente, elas tiveram seus direitos roubados -, e os movimentos das mulheres durante a Revolução Francesa (1789-1799). As reivindicações orbitam, predominantemente, em torno do direito à educação, ao trabalho, ao voto e aos direitos matrimoniais. Dois outros acontecimentos importantes do século XVIII foram a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs* (1791), escrito por Olympe de Gouges, e a *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* (1793), de Mary Wollstonecraft.

A segunda onda teve como marco a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789) dos revolucionários franceses, estímulo para que as mulheres iniciassem o ingresso na cena política no século XIX. O mundo estava em clara transformação com a Revolução Industrial e o avanço do capitalismo. Neste contexto, diversos movimentos sociais, entre eles o feminismo, se fortaleceram. Para as mulheres, uma das pautas mais em evidência era o direito ao voto, conhecido como movimento sufragista e nascido nos Estados Unidos no século XIX. Em 1920, as mulheres estadunidenses foram as primeiras a conquistar esse direito. A segunda onda finaliza entre as duas grandes guerras mundiais com a decadência do movimento. A sociedade acusava as feministas de “destruir os cimentos da nação e da família. O fato é que deram o feminismo como morto” (Garcia, 2011, p. 79). A título de comparação, o direito ao voto no Brasil só chegou em 1932.

Zirbel (2021), por outro lado, analisa as "ondas" do feminismo de uma maneira expandida, para além da perspectiva de ativistas brancas de classe média dos Estados Unidos e da Europa, e de forma mais contínua, impulsionadas pela ação de milhares de mulheres de diferentes locais, etnias, gerações e visões de mundo, reconhecendo outros protagonismos, como a atuação de mulheres da classe operária e mulheres negras. Na primeira onda, a autora destaca a participação fundamental de mulheres da classe trabalhadora, cujas reivindicações iam além do voto, focando em melhores condições de vida e trabalho. A Primeira Guerra Mundial arrefeceu as lutas na Europa e nos EUA, mas em países da América Latina, como Brasil e Chile, os grupos continuaram focados em suas pautas. Na segunda onda, emerge o feminismo negro, representado por coletivos como o Coletivo Combahee River, que criticava o sexismo, o racismo e a opressão de classe de forma interligada.

A obra *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, inaugura um novo momento, a terceira onda, e é um dos textos clássicos do feminismo contemporâneo. Seu mérito, além de ser o estudo mais aprofundado da condição feminina até então, foi o de reanimar o movimento. Naquele momento histórico, as mulheres tinham avançado bastante na conquista de direitos, porém, mais um mecanismo de controle era utilizado: a ideia de que as mulheres estavam destinadas a cuidar dos outros e não à realização pessoal, noção cunhada como *A Mística Feminina* por Betty Friedan (Garcia, 2011, p. 83). Neste cenário, as poucas mulheres que ocupavam cargos públicos não eram ouvidas e as pautas privadas, como a sexualidade e a divisão de tarefas domésticas, não eram levadas à sério. A objetificação das mulheres e os

direitos sexuais e reprodutivos passam a ser discutidos por elas e o movimento amplia seu foco levando em consideração a interseccionalidade de raça, classe e gênero.

Mas qual foi mesmo o ponto de partida para que a mulher fosse considerada, ao longo da história, um ser inferior? Beauvoir é quem nos guia pelos interesses dos homens. Ao patriarcado interessa “manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro” (Beauvoir, 1970, p. 179). Na prática, isso se manifesta de muitas formas e de maneira bastante natural. Podemos citar como exemplo o fato de que apenas recentemente o uso do pronome masculino para designar tanto o gênero masculino quanto o feminino, no caso de um coletivo com homens e mulheres, passou a ser questionado.

A ideia por trás dessa problemática é explicada pelo conceito de alteridade por Beauvoir: a condição ou qualidade de ser o “Outro”, ou seja, aquilo que é percebido como diferente, exterior ou separado em relação a um sujeito considerado central, normativo ou dominante. Deste modo, o homem é o sujeito, o “um”, o universal, o neutro ou positivo, enquanto a mulher é definida como o Outro (Beauvoir, 1970). Isso significa que ela não é pensada em si mesma, mas em relação ao homem; não é sujeito da história, mas objeto da narrativa dos homens; não é universal, mas particular, marcada, definida, limitada.

Essa limitação ganha contornos específicos na sociedade patriarcal. A dualidade “Mesmo” e “Outro”, existente desde sociedades primitivas, nem sempre atribuiu a elas qualquer traço negativo:

Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. [...] Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua, Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na oposição do Bem ao Mal, dos princípios fastos e nefastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si (Beauvoir, 1970, p. 11).

Beauvoir faz uma análise minuciosa dos argumentos em voga naquele momento para a suposta inferioridade feminina e não encontra justificativa, nem na biologia, nem do ponto de vista psicanalítico, a partir das teorias de Freud e Lacan, nem do materialismo histórico de Karl Marx, que pensa a sociedade a partir das classes e dos meios de produção de capital. O critério, na verdade, estaria relacionado com o fato de os homens, no início da idade moderna, arriscarem suas vidas nas guerras e na conquista de novos territórios e as mulheres gestarem, sendo o primeiro culturalmente valorizado e o segundo não. Também analisa os mitos relacionados ao

feminino como projeções dos medos e desejos dos homens. Nas projeções, a mulher é sempre idealizada ou demonizada, mas nunca é um sujeito. O trabalho de Beauvoir questiona o que é ser uma mulher, que é vista como inessencial, secundária, insignificante:

O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? Que caminhos lhe são abertos? Quais conduzem a um beco sem saída? Como encontrar a independência no seio da dependência? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar? (Beauvoir, 1970, p. 23).

Atualmente, a palavra feminismo carrega uma conotação bastante negativa, fruto de campanhas de desinformação. Essas propagandas tinham (e ainda têm) o objetivo de transformar o feminismo em algo a ser combatido, manter as mulheres em posição de inferioridade, fora dos espaços de poder e perpetuar o controle sobre elas.

Em 2024, uma pesquisa sobre violência de gênero e desinformação em plataformas digitais do Laboratório de Estudos de Internet e Redes Sociais (NetLab) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) trouxe dados contundentes: dentre os 1.565 anúncios problemáticos relacionados às mulheres veiculados em 28 dias, 44% reforçavam estereótipos de gênero, 79% colocavam em risco a saúde da mulher, 13% continham conteúdo misógino e contra a pauta feminista e 67% destes incentivavam a subjugação feminina (Santini, 2024).

Essa mesma pesquisa denuncia uma nova abordagem do Movimento Pelos Direitos dos Homens (MRM) da década de 1980, que hoje é denominado “Machosfera” ou “Manosfera”. Nestas redes virtuais, criadas de maneira informal para tratar de assuntos relativos à masculinidade, se defende que os homens sofrem opressão pelas mulheres. Os conteúdos veiculados são antifeministas e misóginos. Fazem parte desse movimento: *Men’s Rights Activists* (MRAs), ou Ativistas dos Direitos dos Homens, *pickup artists* (artistas da pegação), *MGTOW* (*Men Going Their Own Way*, ou Homens que seguem seu próprio caminho), *incels* (celibatários involuntários) e ativistas dos direitos paternos. (Marwick; Caplan, 2018, *apud* Santini *et al.*, 2024, p. 4).

Em 2025, a minissérie britânica de ficção *Adolescência*, da Netflix, trouxe a discussão sobre a machosfera². Na trama, Jamie Miller, um garoto de 13 anos, é suspeito do assassinato

² Machosfera ou “manosfera é uma rede informal no ciberespago de blogs, sites e fóruns que se concentram em questões relativas aos homens e a masculinidade — questões tão diversas quanto os direitos dos homens, o papel sexual masculino, sexo e relacionamentos com mulheres, economia e feminismo” (Lilly *apud* Santini *et al.*, 2024).

de uma colega de turma. A série explora temas como a masculinidade tóxica e o papel das redes sociais e dos fóruns com conteúdos misóginos na vida dos adolescentes.

Outra iniciativa masculinista que tem feito sucesso no Brasil é o Legendários³, que une o desafio de completar a subida de uma montanha, atividades físicas intensas e preceitos religiosos conservadores. O objetivo, para os homens que participam do movimento, seria alcançar a melhor versão de si mesmos, auxiliados por *coaches*. Na prática, discursos que perpetuam os estereótipos de gênero, a submissão da mulher e a superioridade dos homens.

Na política, mesmo tendo pouca representatividade (são somente 12% das administrações municipais), as mulheres enfrentam desafios para além da área de atuação: 58% das prefeitas mulheres dos mandatos 2021-2024 sofreram violência política de gênero segundo o Censo das Prefeitas Brasileiras, do Instituto Alziras. Estas práticas são consideradas táticas para que elas desistam da vida pública. Um dos casos mais emblemáticos recentes foi o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco, em 2018, evento motivador da Lei 14.192/2021, para prevenir, reprimir e combater a violência política contra a mulher.

Entre tantas limitações que o patriarcado impõe, uma das mais perversas é a pressão estética, uma vez que perpassa todos os campos da vida de uma mulher: o profissional, o social, o familiar, a saúde física, mental e emocional. Se antes o controle das mulheres - e de seus corpos - era algo considerado natural, com as conquistas de direitos ele passou a ser mais sofisticado - e não tão simples de identificar.

Naomi Wolf “desfia um rosário” em *O Mito da Beleza* e denuncia essa ferramenta moderna de controle social e opressão, que é uma prisão simbólica e psíquica praticamente onipresente. A beleza feminina, algo absolutamente subjetivo, passa a ser utilizada como uma arma política e econômica, uma vez que o culto à beleza consome dinheiro, tempo e saúde das mulheres. Um mito, uma construção social, caminha juntamente com as conquistas de direitos das mulheres: quanto mais elas avançam, mais rígido é o padrão de beleza imposto (Wolf, 2020).

Neste contexto, o bombardeamento de imagens que refletem um padrão irreal de beleza feminina, uma beleza impossível, manipuladas através de mídias físicas, e mais recentemente, digitais, tem como um dos reflexos mais extremos os procedimentos estéticos, feitos para que

³ ‘Legendários’ é um movimento religioso fundado em 2015, na Guatemala, que defende “que as mulheres devem ser submissas e os homens devem ser líderes”. Ele está presente em 13 países e prevê atividades físicas intensas, inspiradas em treinamentos militares, em uma imersão na natureza com duração de 72h e custos financeiros elevados (Azmina, 2025).

as mulheres sejam aceitas, sem que isso, de fato, aconteça. Segundo Moreno (2008), “o ideal de beleza cria um desejo de perfeição, introjetado e imperativo. Ansiedade, inadequação e baixa autoestima são os primeiros efeitos colaterais desse mecanismo” (Moreno, 2008, p. 13).

No premiado curta-metragem documental de animação *Carne*, de Camila Kater, cinco mulheres relatam experiências pessoais relacionadas com o próprio corpo em diferentes fases da vida e com o fato de serem objetificadas, tratadas como um pedaço de carne. Uma delas, uma atriz de 79 anos fala sobre a sua relação com o envelhecimento: “[...] não é fácil ser um corpo [...] primeiro, criança, eu pensei que tinha sido um mal negócio ter nascido mulher [...]”, e completa: “[...] continua um corpo que eu tenho necessidade de transformar de outras maneiras e eu dentro disso procuro ser dona do corpo. Ainda” (Kater, 2019).

Chimamanda Ngozi Adichie (2012), em uma palestra intitulada *Todos devemos ser feministas*, explica: “O problema com o gênero, é que ele prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos”. Essa afirmação nos provoca a questionar: como as imagens validam preconceitos e estereótipos de gênero⁴?

3 ARTES VISUAIS SOB A PERSPECTIVA FEMINISTA

O feminismo, como as águas agitadas sugestivas de ondas, revolveu todas as áreas da vida em sociedade no seu percurso. Porém, passados mais de três séculos e meio do início do movimento, ainda não podemos nos considerar livres do controle, da opressão e da perpetuação do *status quo* por parte dos homens. No campo da arte, as questões de gênero sempre estiveram presentes.

Neste trabalho nos debruçamos sobre como isso se manifesta, seu reflexo nos trabalhos artísticos das mulheres, bem como na sua representação e representatividade através da pesquisa bibliográfica de trabalhos de duas autoras, Nochlin e Loponte. A primeira colabora

⁴ Uma contribuição imprescindível para tratar de gênero - e que não foi abordada nesta pesquisa porque não teria o devido espaço (mas tem lugar de destaque para estudos futuros) -, é a obra de Judith Butler. Em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (1990), questiona a noção de sujeito universal do feminismo e demonstra, a partir de uma crítica às categorias fixas de ‘mulher’ e ‘homem’, que o gênero não é uma essência natural, mas sim uma construção performativa sustentada pela repetição de atos e discursos normativos. Ao discutir a matriz heterossexual, Butler mostra como sexo, gênero e desejo são organizados compulsoriamente em um sistema binário que marginaliza tudo o que escapa à norma, e evidencia, por meio de práticas como o drag, que o gênero é sempre uma imitação sem original, revelando sua artificialidade.

com a reflexão sobre mulheres, arte e poder e com o questionamento: por que não houve grandes mulheres artistas? A segunda, com a ideia de “educação do olhar”.

Partindo da pergunta inicial, outras, provocadas por Nochlin, se somam: Realmente não houve grandes mulheres artistas? Se não, o que justificaria isso? Se sim, houve um apagamento? Para encontrarmos respostas, precisamos primeiro definir o que é arte.

A depender de quem a explica, arte é definida de formas distintas. Segundo o senso comum, ela pode ser entendida como “a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais” (Nochlin, 2016, p. 7). Para a autora, porém, ela é compreendida de outra maneira:

A arte quase sempre não é isso; a grande arte nunca o é. O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual. A linguagem da arte, materialmente incorporada em tinta, linha sobre tela ou papel, na pedra, ou barro, plástico ou metal nunca é uma história dramática ou um sussurro confidencial (Nochlin, 2016, p. 7).

Nochlin chama a atenção para o fato de que o fazer artístico e a grande arte não acontecem apartados de uma estrutura social, educacional e institucional - e isso parece ter sido considerado algo secundário por grande parte dos estudiosos da área. Ela também questiona a ideia bastante aceita do artista “único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento” (Nochlin, 2016, p. 15).

Se não houve, de fato, equivalentes femininos à Michelangelo, Monet, Van Gogh, Picasso ou Warhol, o primeiro questionamento é respondido (e se revela uma provocação), segundo Nochlin isso se deve a “ideias duvidosas sobre a natureza da arte e seus concomitantes situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e a excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso” (Nochlin, 2016, p. 13).

É notório que as mulheres foram sistematicamente excluídas do acesso ao ensino formal de artes ao longo da história, tanto dos espaços de produção, do mercado profissional e das instituições, quanto da construção simbólica e crítica da arte. Por trás disso, uma estrutura elitista, meritocrática, fantasiosa e monotemática, na qual toda a carreira da história da arte está baseada, como defende Nochlin. Uma estrutura sexista e androcêntrica, típica da sociedade patriarcal.

Se por um lado, historicamente, as mulheres não tiveram as mesmas oportunidades que os homens nas artes (e isso não tem relação com talento), refletindo em baixa representatividade nesse campo do conhecimento, por outro, a sua imagem sempre teve destaque, embora como objeto do olhar masculino, tendo como uma das mais emblemáticas representações o nu feminino, relacionado com o próprio fazer artístico e a criação da beleza (Nochlin, 2016).

Analisando imagens do fim do século XVII até o século XX, Nochlin identifica discursos de diferença de gênero, escamoteados pelo senso comum, que carregam

suposições sobre a fragilidade e passividade das mulheres; sobre sua disponibilidade sexual para atender às necessidades dos homens; sobre sua determinação doméstica e função acolhedora; sobre sua identificação com o reino da natureza; sobre sua existência enquanto objeto, em vez de sujeito criador de arte; sobre o caráter evidentemente ridículo de suas tentativas de inserir-se ativamente no âmbito da história por meio do trabalho ou do engajamento na luta política. Todas essas noções – elas mesmas fundamentadas em uma certeza ainda mais abrangente e generalizada sobre a própria ideia de diferença de gênero – eram compartilhadas, se não incontestavelmente, em maior ou menor grau pela maioria das pessoas do referido período e, como tal, constituem um subtexto contínuo implícito a quase todas as imagens individuais envolvendo mulheres (Nochlin, 2021, p. 1358-1359).

Uma das imagens analisadas por Nochlin é *Mercado de escravos* (1866), de Jean-Léon Gérôme (Figura 1). Nela, uma mulher escravizada branca está nua e rodeada por homens negros em um mercado de algum país do Oriente Médio. Um deles, um possível comprador, avalia seus dentes, como se faz a um animal para saber sobre sua saúde e determinar seu valor de mercado. Ela está em evidência na pintura, tanto por sua centralidade espacial e temática, quanto pela cor contrastante com as outras figuras. Há uma perversidade na cena, que normaliza a posse, a disponibilidade sexual, a passividade e a sujeição do corpo feminino, mas que também associa essa prática a homens negros, ou seja, “o poder dos homens sobre as mulheres e [...] a superioridade do homem branco sobre as raças não brancas e, portanto, seu justificável controle sobre elas [...]” (Nochlin, 2021, p. 1374).

Outra pintura do mesmo artista, intitulada *O Artista e Sua Modelo* (Figura 2), de 1894, retrata uma cena corriqueira: dentro do próprio estúdio, Gérôme finaliza uma escultura da mulher nua. Suas mãos enluvadas tocam a obra, enquanto seus olhos não encaram a modelo estática, em uma postura que, para os desavisados, seria bastante aceitável. Para Nochlin, entretanto, a imagem demonstra que “a própria noção do poder originário do artista, sua condição enquanto criador de objetos únicos e valiosos, é fundada em um discurso da diferença de gênero como poder” (Nochlin, 2016). Esse discurso diz respeito ao livre acesso dos homens

aos corpos (nus) das mulheres, bem como ao lugar de submissão e passividade atribuído a elas. Ambos experimentados com verniz de naturalidade.

Figura 1 - Mercado de escravos, 1866, Jean-Léon Gérôme



Fonte: Wikimedia Commons

A corrente autorização dos homens para desejar, possuir e controlar o corpo da mulher, bastante tolerável (e até encorajada) na sociedade patriarcal, evidencia a ideia da sua inferioridade. Para Nochlin,

a aceitação da mulher como objeto do olhar de desejo masculino nas artes visuais é tão universal que uma mulher questionar ou chamar a atenção para esse fato torna-se um convite ao escárnio, uma demonstração de incapacidade de entender as sofisticadas estratégias da alta cultura, de quem trata ‘muito literalmente’ da arte e, portanto, se mostra inapta a responder aos discursos estéticos. É claro que isso é mantido em um mundo – um mundo cultural e acadêmico – dominado pelo poder masculino e, muitas vezes, por atitudes patriarcais inconscientes. Em Utopia – isto é, um mundo em que a estrutura de poder seria tal que tanto homens quanto mulheres poderiam ser representados vestidos ou despidos em uma variedade de poses e posições sem quaisquer implicações de dominação ou submissão –, em um mundo de

igualdade total, ou seja, inconsciente, o nu feminino não seria problemático. No nosso mundo, ele é (Nochlin, 2021, p. 1407).

Figura 2 - O artista e sua modelo, 1894, Jean-Léon Gérôme



Fonte: Haggin Museum

Loponte (2002), da mesma forma que Nochlin, reflete sobre o lugar de destaque do corpo feminino na arte ocidental e o fato das mulheres não serem encaradas e representadas como sujeitos da própria vontade. Segundo a primeira, “nas representações dos nus femininos, é a sexualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina” (Loponte, 2002, p. 287).

À mulher compete o papel acessório e isso fica evidente quando é indicada como “filha de”, “esposa de” ou qualquer outra identificação que a associe com um homem:

Como crianças que precisam ser conduzidas, as mulheres artistas e suas produções são sempre colocadas à prova, e sua capacidade de criação além dos limites da

maternidade e reprodução é regularmente questionada, legitimando a arte como produto da criatividade e da genialidade masculinas (Loponte, 2002, p. 288).

Estas práticas de poder atravessam a construção da própria ideia de arte, o que determina quem tem permissão para representar e a quem cabe o lugar de representado/a, articulando-se “à produção de verdades sobre gênero e sexualidade [...]” (Loponte, 2002, p. 289).

Essas “verdades” criadas unilateralmente, sem a participação das mulheres, são reafirmadas ininterruptamente através das imagens dos seus corpos, tão abundantes na nossa cultura visual (forjada no final do século XX) e consumidos tanto quanto os produtos que vendem - porque eles mesmos são entendidos como mercadorias -, são usadas como uma ferramenta de controle bem-sucedida. A corrida para as mulheres alcançarem um corpo perfeito, a busca incessante pela beleza, naturalizada socialmente, se revela uma prática de poder aliada ao sentido da visão, que associa a mulher a um corpo “sem voz, um corpo-objeto do olhar” (Loponte, 2002).

Mas como reaprender a ler (e a produzir) arte sem que esses jogos de poder contaminem o olhar (des) educado pelo patriarcado? Como identificar discursos que objetificam as mulheres presentes nas imagens que consumimos? Loponte (2002) propõe uma educação do olhar que precisa “romper com as verdades cristalizadas como ‘verdade única’, questionar a ‘naturalidade’ dos discursos, inaugurar a pluralidade de pensamento ao denunciar as formas de poder exercidas sobre e pelos sujeitos” (Loponte, 2002, p. 291).

A identificação do discurso patriarcal nas artes tem ficado mais claro nos trabalhos de autoras como Nochlin e Loponte. A última reflete sobre a famosa pergunta feita em 1971: “por que não houve grandes mulheres artistas?”, e a atualiza na discussão, citando a própria Nochlin, que rebate a ideia de “Grande Arte”, apontando a contribuição do movimento feminista no pensamento contemporâneo na arte, bem como o impacto que os trabalhos das artistas tiveram nas produções dos artistas homens:

nos últimos anos, a pergunta sobre a existência ou não de grandes mulheres artistas perde o sentido diante de carreiras artísticas sólidas e duradouras [...]. Além disso, ela ressalta o quanto, nas últimas décadas, as mulheres artistas, historiadoras e críticas de arte tem feito a diferença e, como uma comunidade, mudado o discurso e a produção no campo das artes, o que inclui também o engajamento de museus e galerias de arte e mulheres de diferentes origens raciais, étnicas e geográficas (Nochlin, 2006, *apud*, Loponte, 2014, p. 153).

As questões de gênero fizeram representantes importantes na área artística, inclusive nas artes visuais, com trabalhos disruptivos e potentes. No próximo tópico, vamos investigar o

que é arte feminista e examinar o trabalho de uma das mais importantes artistas visuais: Bárbara Kruger.

4 A ARTE FEMINISTA

Diversos fatores contribuíram para o aparecimento da arte feminista: as mudanças sociais e políticas com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que potencializaram as discussões sobre as questões dos grupos minorizados, como classe, raça e gênero; a publicação de *O Segundo Sexo*, que inaugurou um novo momento para o feminismo; e as manifestações coletivas organizadas contra os valores conservadores norte-americanos e europeus, que afetaram, além do campo político, diversos setores da cultura (Arruda; Couto, 2011).

No campo das artes visuais, uma mudança de paradigma acontecia: a ideia de arte moderna. Cottingham (*apud* Arruda e Couto, 2011) explica que

o minimalismo e a arte conceitual, apesar de não possuírem grandes semelhanças técnicas ou temáticas com a produção de arte feminista, foram movimentos responsáveis pela construção de uma base fundamental para as práticas contemporâneas, como, por exemplo, a elaboração do conceito de que a produção artística deve estar diretamente relacionada à vida (Cottingham, 2000, *apud* Arruda; Couto, 2011, p. 391).

Para Arruda e Couto (2011), “a valorização de práticas artísticas que expressassem consciência com relação às estruturas e valores sociais, políticos e coletivos era circunstancialmente ideal para a produção de arte engajada feminista, que criticava o sistema patriarcal político e social”. As reivindicações da segunda onda do movimento feminista, relacionadas, entre outras coisas, ao papel social, comportamento, estereótipos e sexualidade da mulher, eram alguns dos temas das obras dessas artistas (Arruda; Couto, 2011, p. 392).

Porém, as primeiras obras feministas enfrentaram dificuldades, tanto de aceitação, quanto de interpretação: “as representações do mundo feminino produziam uma ambiguidade que oscilava entre o reforço desses valores e sua crítica ou subversão” (Arruda; Couto, 2011). Muitas das obras feministas, naquele momento, utilizavam o corpo das mulheres como suporte em performances ou em fotografias, “geralmente aludindo às leis de reprodução, aborto, casamento, direitos homossexuais, estupro e outras violências de natureza sexual contra mulheres” (Cottingham, 2000, *apud* Arruda; Couto, 2011). Segundo Cottingham, essa exposição

se deve ao fato de que o corpo feminino simbolizava o que as mulheres eram (biologicamente) e aquilo que elas não eram (política e socialmente). O corpo, ao

carregar simultaneamente a identidade e a “prisão” femininas, transformou-se em uma ferramenta ideal. No entanto, no âmbito da interpretação da obra, o nu feminino evocava cognitivamente o tema da sexualidade e pornografia (a mulher vista como objeto sexual), que era um domínio exclusivamente masculino (Cottingham, *apud* Arruda; Couto, 2011, p. 393).

Para nos aprofundarmos mais a respeito da arte feminista, vamos investigar o trabalho de Bárbara Kruger, explorando algumas de suas obras, as temáticas, as técnicas, os suportes e as linguagens visual e textual.

4.1 Bárbara Kruger

Uma das precursoras da arte feminista, a estadunidense Bárbara Kruger (1945) iniciou sua trajetória profissional na área de publicidade e propaganda. Sua formação em artes e designer e sua atuação profissional em editoras de revistas lhe deu elementos para o trabalho que a tornaria referência nas artes visuais, impactando na organização formal e na linguagem gráfica utilizada em suas obras (Arruda; Couto, 2011). Kruger tematiza o consumismo, a política, as relações de poder e sociedade, a estética e as questões de gênero, extrapolando o valor meramente contemplativo. Segundo as autoras, suas obras criticam os valores da sociedade norte-americana de maneira irônica e perspicaz, abordando “temáticas sociais, que são centrais da arte contemporânea, como a das minorias” (Arruda; Couto, 2011, p. 389-390).

Muitas das obras da artista são expostas em contexto urbano, fora dos museus e galerias, em suportes como *outdoors* e pôsteres, o que guarda “grande semelhança técnica e visual com imagens produzidas pelas mídias de massas” (Arruda; Couto, 2011, p. 390). Em relação à questão de gênero,

a obra de Barbara Kruger é extensa e abrange questões como a discriminação sexual, direitos reprodutivos da mulher, estética, identidade, representação feminina e relações sexistas de opressão e poder. Pode-se dizer que Barbara Kruger é uma das artistas que se encaixam com perfeição em uma afirmação feita por Lucy Lippard em um ensaio sobre feminismo e arte, no qual ela diz que as artistas feministas, através de suas obras, não têm a pretensão de se expressarem somente como indivíduos, mas sim como membros de uma unidade maior. Ou seja, as obras de Barbara Kruger refletem a sua consciência política, interligada ao que significa ser uma mulher em uma sociedade machista (Lippard, 1995, *apud* Arruda; Couto, 2011, p. 390-391).

Os trabalhos de Kruger utilizam colagens de fotos que ela se apropria de mídias publicitárias (sem revelar a fonte), como revistas e jornais, geralmente em preto e branco, sobrepostas por textos curtos, alguns sobrepostos a barras, nas cores preto, vermelho ou branco. As fontes tipográficas utilizadas são a *Futura Bold Oblique* e a *Helvetica Ultra Compressed*. A linguagem, da mesma forma que a publicitária, é direta e pensada para chamar a atenção do

interlocutor. Suas obras não possuem título formal e a artista utiliza o texto que está sobreposto à imagem para indicá-las.

Iremos analisar quatro obras da artista: *Untitled (We will no longer be seen and not heard)*, *Untitled (We won't play nature to your culture)*, *Untitled (You are not yourself)* e *Untitled (Never perfect enough)*.

A obra de Kruger, *Untitled (We will no longer be seen and not heard)*⁵, (Figura 3), de 1985, é composta por um conjunto de nove litografias *offset* e serigrafia com litografia em cores, nas dimensões 52,1 × 52,1 cm cada. Segundo Heartney (2001), as convenções da linguagem publicitária, que, através das imagens manipulam os seus leitores, são subvertidas com as colagens feitas pela artista: ao remover as imagens do seu contexto original, fragmentá-las e reproduzi-las em preto e branco, as obras se abrem a novas interpretações.

Para a autora, essas novas leituras

foram supridas pelos textos vigorosos lançados como bandeiras de publicidade pelas imagens. Esses textos assumiram o tom autoritário da publicidade convencional, mas Kruger sutilmente manipulou a voz, invertendo a ordem em que o macho dominante fala com uma fêmea submissa. Neles, a voz é a de uma mulher se dirigindo a um homem sobre as condições de sua desigualdade (Heartney, 2001, p. 56).

A obra utiliza imagens que mostram rostos e outras partes de corpos de homens e mulheres, com destaque para as mãos, em gestos que remetem à língua de sinais⁶ “sugerindo que, apesar de sua supressão, as mulheres encontrarão uma linguagem com que se comunicar” (Heartney, 2001, p. 56).

Todas as imagens contêm uma das palavras do “título”, na ordem em que são lidas na frase, da esquerda para a direita. O conjunto das imagens e das palavras problematiza a questão de quem tem voz na sociedade, permitindo ao interlocutor se questionar sobre quem seria o falante e quem se identificaria com o pronome “nós” (Hernandez, 2022).

A obra de 1983, *Untitled (We won't play nature to your culture)*, (Figura 4), uma serigrafia fotográfica em preto e branco impressa em um catálogo de capa mole (30 x 21 x 0,5 cm), também já foi exposta em grandes dimensões utilizando o processo de fotostática. A obra mostra um rosto de mulher em posição deitada em *close-up* com duas folhas cobrindo cada um dos olhos. Na parte de cima, os dizeres “*We won't play nature*” (Nós não atuaremos como natureza) e na parte inferior, “*To your culture*” (para sua cultura). As palavras “*nature*” e

⁵ Sem título (Nós não seremos mais vistas nem ouvidas).

⁶ Na tradução do livro de Heartney aparece, erroneamente, como “linguagem dos mudos” (Nota da autora).

“*culture*”, natureza e cultura, respectivamente, estão em destaque. Arruda e Couto (2011) relacionam os elementos textuais e imagéticos como complementares, ao mesmo tempo que duais

a inserção das palavras *we won't* sugere uma manifestação contestadora que se opõe ao conteúdo da imagem, pois essa apresenta uma figura feminina em repouso, e não em uma atitude subversiva. Nota-se que a organização compositiva cria uma dualidade ou oposição entre as palavras *nature* (natureza) e *culture* (cultura), o que se deve ao fato de elas se encontrarem aumentadas e com as cores das letras e das tarjas invertidas entre si. O destaque dado a essas palavras enfatiza a dualidade que a artista pretende estabelecer entre o gênero feminino e o masculino, os quais são vinculados respectivamente à ideia de natureza e de cultura com a associação do pronome pessoal “nós” a um sujeito feminino e do pronome possessivo “sua” ao masculino (Arruda; Couto, 2011, p. 395-396).

Figura 3 - Untitled (We will no longer be seen and not heard), 1985, Bárbara Kruger

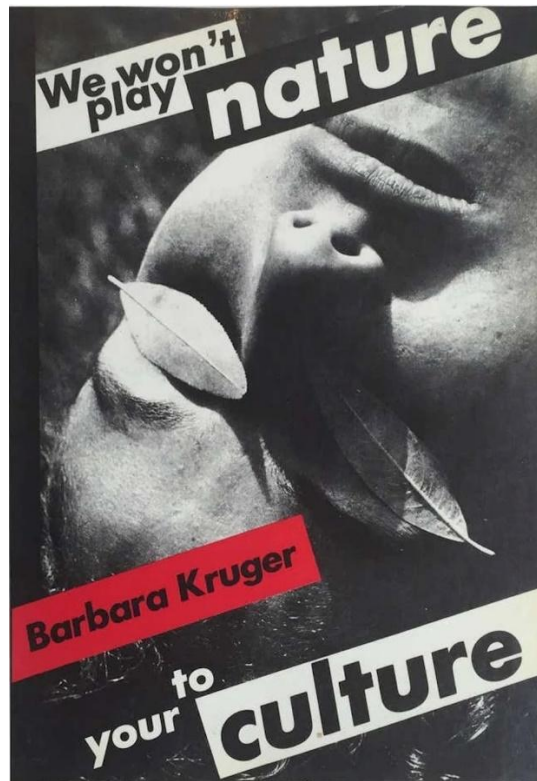


Fonte: Artsy.net

O simbolismo de cultura e natureza explorado nesta obra fica mais claro quando entramos em contato com a análise do crítico de arte Craig Owens (*apud* Arruda; Couto, 2011). Para ele, a obra de Kruger faz uma crítica ao estereótipo da mulher, que na sociedade patriarcal

é relacionado a um estado de natureza (simbolizada pelas folhas nos olhos da mulher). Ou seja, ela não faria parte da cultura. Essa dicotomia se refere à “diferença relacional (de superioridade e inferioridade) de gênero a partir da associação da figura feminina à natureza e, conseqüentemente, da aproximação do masculino à cultura” (Owens *apud* Arruda; Couto, 2011, p. 397).

Figura 4 - Untitled (We won't play nature to your culture), 1983, Bárbara Kruger



Fonte: ocula.com

Segundo Arruda e Couto (2011), Kruger encara os estereótipos como uma ferramenta de poder que faz parte das dinâmicas sociais e os utiliza “para gerar reflexões e indagações socialmente importantes para a conscientização e mobilização em torno de causas ainda presentes na sociedade atual como a discriminação” (Arruda; Couto, 2011, p. 401).

Arruda (2013), em sua dissertação intitulada *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação*, traz uma discussão importante para a leitura da obra de Kruger: a crítica feminista da representação. Nela, a noção da “mulher como imagem”, que legitimaria “os modelos e retóricas que promovem um ‘retorno ao feminino’ e de sustentar a categoria ‘mulher’ como entidade fixa e essencialista, é rejeitada. No seu lugar, as imagens de mulheres “promoveram a desestabilização do sistema sexo/gênero ao priorizarem novos processos de

apreensão das imagens, pautados principalmente pela desidentificação ou desfamiliarização” (Arruda, 2013, p. 22).

Para entender como ocorre essa desidentificação, Arruda recorre a Owens (1983) segundo ele o público, ao se identificar com as imagens das obras de Kruger, de fácil assimilação e com grande poder de capturar a atenção

é surpreendido pelo fato de que, à diferença dos anúncios publicitários, ainda que o formato e a linguagem despertem reconhecimento e proximidade, trata-se de imagens que em vez de conferir, requisitam um posicionamento. Ou seja, os conteúdos das obras desfazem a posição comumente passiva do público (Arruda, 2013, p. 96).

Outra obra de Kruger, *Untitled (You are not yourself)*, de 1981, Você não é você mesma, (Figura 5), utiliza a técnica de impressão em gelatina de prata (dimensão 182,88 x 121,92cm) de uma fotografia em preto e branco. Ela mostra um rosto de mulher refletido em pedaços de um espelho quebrado a partir de um ponto circular delimitado, que indica uma pancada direcionada. Sua mão, com unhas pintadas (que remetem à ideia de feminilidade), aparece no canto inferior esquerdo e está em primeiro plano (Arruda, 2013). O texto está disposto em três lugares distintos: “*You are*”, em letras grandes na parte superior, “*not*”, em letras menores no centro, e “*yourself*”, na parte inferior, com letras grandes como as de cima.

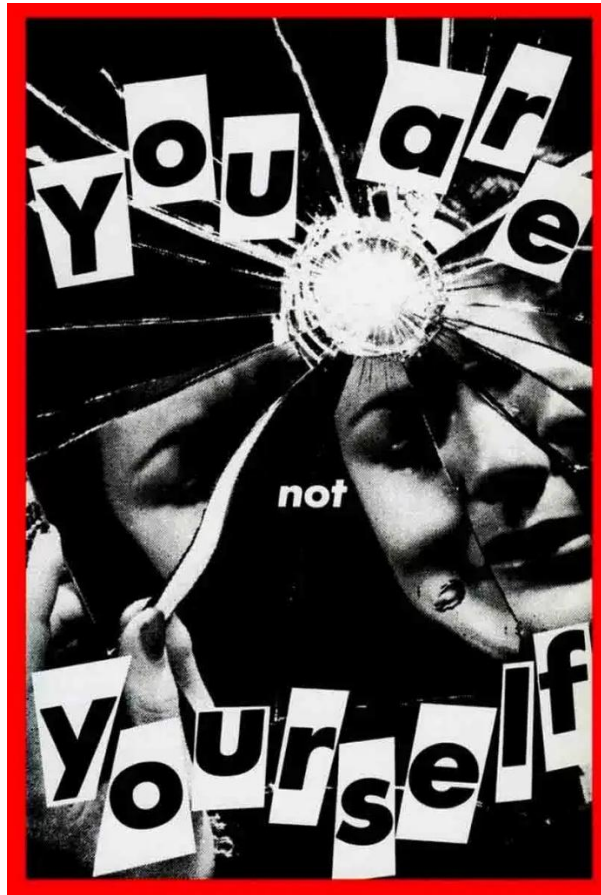
Apesar da ideia de sofrimento de toda a imagem, simbolizada por uma lágrima, a única expressão de angústia, de fato, se revela em um dos pedaços do espelho. Justamente o que está sendo segurado pela mão, onde se pode ver a sobrancelha arqueada - e que está delineada, novamente remetendo a atributos estéticos ligados ao feminino. Segundo Arruda (2013), “Esse aspecto sugere certo dualismo e ambiguidade: na parte direita a expressão facial da figura representada não reflete uma situação de tensão, ao passo que a porção esquerda da imagem sugere o contrário” (Arruda, 2013, p. 99).

De acordo com Arruda, a obra se utiliza do estereótipo para associar fragilidade emocional e desconexão à questão de gênero, vinculado à feminilidade. Nela, a imagem da mulher

é visualmente construída exclusivamente por gestualidades desconexas e por expressões faciais: a figura aparece desmontada (a cabeça flutua fragmentada e de forma descontínua sob um fundo negro e a mão, também desconectada do todo, coleta, num gesto controlado, meticulosamente delicado e suave, um estilhaço do espelho) e é sequenciadamente remontada como composição para agenciar uma ordem concisa de gestos simbólicos dissociados do corpo, que evocam “mulher” no campo visual (Arruda, 2013, p. 100).

Se o uso do estereótipo, no primeiro momento, cativa o público através do reconhecimento, “a composição que fragmenta, divide, desintegra, vela e oculta o corpo representado gera estranhamento e desestabiliza o processo de identificação que é geralmente assegurado nas ‘imagens afirmativas’” (Arruda, 2013, p. 100).

Figura 5 - Untitled (You are not yourself), 1981, Barbara Kruger



Fonte: The Collector

Por fim, na obra *Untitled (Never perfect enough)*, 2020, Nunca perfeita o suficiente, (Figura 6), impressões digitais em vinil em três partes de 335.3 × 251 × 7.6 cm cada, vemos três fotos nas cores verde, vermelho e azul. Em cada uma, a mulher aparece em ângulos diferentes: com seu lado esquerdo à mostra, de costas e com seu lado direito à mostra. Ela usa rolos, papalotes e presilhas para modelar os cabelos. Nos cabelos, palavras e setas completam o quadro, ampliando a interpretação das composições.

Apesar das imagens remeterem ao início do século XX, a obra é atual e pode justificar a escolha das cores, que se refere ao sistema RGB (Red, Green, Blue), utilizado em dispositivos eletrônicos, como telas e monitores. A obra remete à pressão estética e à performatividade

associada ao gênero, sugerindo que a busca pela beleza, aquela criada culturalmente dentro da sociedade capitalista patriarcal, é uma prisão decretada pela mente, que sucumbe aos apelos da publicidade e das imagens veiculadas pelas redes sociais.

Algumas das palavras corroboram e/ou ampliam a interpretação da obra, como ‘mind’ e ‘fear’ no mesmo rolo de cabelo da primeira imagem, que a tradução seria algo como ‘medo da mente’, ou como as palavras ‘power’ e ‘money’ em dois rolos diferentes da terceira imagem, mas ligadas por uma seta, que significaria o ‘poder do dinheiro’.

Figura 6 - Untitled (Never perfect enough), 2020, Bárbara Kruger



Fonte: Musée Magazine

5 ARTE E EDUCAÇÃO

A questão que surge agora é: como utilizar as obras de arte como disparadoras das questões de gênero em sala de aula? Que imagens escolher? Como abordar a leitura destas imagens? Qual metodologia utilizar?

Para buscarmos estas respostas, vamos recorrer a Ana Mae Barbosa, que faz considerações importantes sobre o papel da arte, de forma geral, e na educação, especificamente. Segundo ela, a arte pode ser encarada “como linguagem aguçadora dos sentidos”, que “transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou a científica”. E completa, “Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, de onde estamos e de como sentimos” (Barbosa, 2005, p. 99).

Barbosa explica que a arte é uma ferramenta importante para o aperfeiçoamento individual e para a identificação cultural pela qual

[...] é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a capacidade criadora de maneira a mudar a realidade que foi analisada (Barbosa, 2005, p. 100).

Essa capacidade criadora e transformadora oriunda do fazer e ver arte parte dos processos de “[...] desconstruir para reconstruir, selecionar, reelaborar, partir do conhecido e modificá-lo de acordo com o contexto e a necessidade [...]” e tem reflexo como “[...] decodificadores fundamentais para a sobrevivência no mundo cotidiano” (Barbosa, 2005, p. 100). Como metodologia educacional em artes, Barbosa se refere à abordagem triangular, baseada na leitura da obra de arte, na contextualização histórica e no fazer artístico (Barbosa, 2005). Podemos afirmar que tal abordagem está aberta às virtualizações ou hipóteses que possam surgir na sala de aula. Cabe ao professor a sabedoria de mediar o debate, sem perder de vista os objetivos propostos para a sua aula. Da mesma forma, é importante pontuar que, apesar de descrever o processo separadamente, tanto a leitura, quanto a contextualização e a produção se processam de modo dinâmico e simultâneo.

A respeito da abordagem triangular, Rizzi e Silva (2017) atualizam a discussão, considerando três níveis constitutivos: a essência, que se refere à articulação entre o fazer, o ler e o contextualizar; o tema, advindo de diversas disciplinas, como a arte, por exemplo; e os procedimentos, as escolhas didático-pedagógicas, como o que abordar, de que maneira, por quanto tempo, com que metodologia etc. Como abordagem complexa,

[...] que é composta por sua essência, temas e procedimentos, a Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais se apresenta como orientação sistematizada por meio das ações decorrentes do Ler-Fazer-Contextualizar. A partir desta orientação sistematizada o educador/professor desenvolve seu método, respeitando o encaixe das relações educador-educando-espaço educativo- comunidade, objetivando serem essas relações mais horizontalizadas, buscando coerência ao contexto e ao conteúdo que pretende abordar (Rizzi; Silva, 2017, p. 223).

Portanto, essa abordagem “[...] apresenta caminhos, mas não dá as receitas de como fazer, indicando uma práxis e apresentando o desenho de uma Epistemologia da Arte e da Arte/Educação” (Rizzi; Silva, 2017, p. 223).

Partindo para uma proposição que possa suscitar, de fato, uma discussão sobre gênero em sala de aula, vamos nos debruçar sobre a obra da Bárbara Kruger *Untitled (Never perfect enough)*, 2020, já analisada anteriormente (Figura 6).

5.1 Leitura de imagem na sala de aula

Não temos a pretensão de apresentar uma receita, mas indicar um possível caminho para tratar das questões de gênero na sala de aula. Cada educadora ou educador, como apontado por Rizzi e Silva (2017), deve desenvolver seu método a partir de uma relação horizontalizada e de acordo com o perfil, faixa etária e a realidade socioeconômica e cultural das suas turmas.

Um questionamento que pode surgir seria em torno da seguinte pergunta: uma proposta educativa sobre a teoria feminista e a arte feminista não deveria ser tratada somente por professoras do sexo feminino? Essa é uma questão relevante? Segundo determinados grupos sociais, existe uma pressão para que cada relato tenha a autoria daquele que na carne de seu corpo sofreu o assédio, a discriminação e a violência, sendo ele ou ela o único que de fato pode mediar com autoridade sobre suas experiências. Nessa perspectiva, não caberia a um homem discorrer sobre o feminismo em uma sala de aula, tendo em vista que ele, como representante do grupo hegemônico, tenderia a manipular o discurso ou mesmo - por mais que estivesse bem intencionado - pelo simples fato de ser um homem, inviabilizaria a mensagem que planejava comunicar. Indo além, somente uma mulher poderia discorrer sobre a temática, afinal, são elas, as mulheres, o grupo que enfrenta importunações e têm seus corpos disciplinados, controlados e manipulados ao bel prazer dos homens. Seja nas ruas, no trabalho, nas mídias sociais, as mulheres são diariamente violentadas pela ordem do masculino.

Por outro lado, esse discurso pode silenciar o debate, sobretudo quando nos damos conta que a autoridade da professora ou do professor é um valor que deve ser preservado. Apostando no diálogo como forma de produzir conhecimento, acreditamos que boas propostas de mediação serão sempre bem vindas, com a condição de que estejam sobre aportes teóricos relevantes e bem contextualizados. Defendemos, por isso, que tanto um mediador quanto uma mediadora podem e devem quebrar o silêncio contra a violência que as mulheres sofrem. Em outras palavras, levar adiante o raciocínio sobre quem teria a autoridade e a exclusividade para falar em nome de determinados grupos, é um raciocínio que desconsidera o conhecimento como o principal meio para o professor e a professora desenvolverem seus projetos e contribuírem para minimizar os efeitos da dominação masculina.

A proposta prevê três encontros e a culminância no último deles com uma exposição das produções artísticas das alunas e dos alunos. No primeiro, organiza-se a sala em uma roda, preferencialmente, de modo que todos possam se enxergar e se sintam estimulados a participar. Algumas cópias do trabalho de Barbara Kruger são distribuídas e é pedido para que elas/eles observem a imagem, tomando o cuidado de perguntar se entendem o texto em inglês. Esse

primeiro contato pode ter uma duração flutuante, dependendo das reações do grupo, mas sugerimos que não ultrapasse dez minutos.

Assim que começarem a falar sobre a imagem, inicia-se um segundo momento. A participação dos/as alunos(as) deve ser estimulada, mas é provável que não seja tão grande, tendo em vista que se trata de uma artista pouco conhecida desse público, cuja linguagem nem sempre é simples de ser abordada. É provável que o tema da mulher e da sua imagem surjam, mas ainda de forma superficial.

A contextualização, um dos tripés da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, pode ser desenvolvida conforme a participação for aumentando. O/A mediador(a) deve planejar algumas questões para estimular o debate, no caso de haver pouca participação. As questões podem ser simples do tipo: sobre o que essas imagens estão nos comunicando? Quais as relações entre o texto e as imagens? Existe algum tema que vocês conseguem relacionar com esse contexto da obra?

Em um terceiro momento, que pode ser inserido enquanto a discussão está sendo desenvolvida, folhas são distribuídas e é pedido que cada um faça um registro, que pode ser em forma de textos com imagens (desenhos), somente textos ou somente imagens. Alguns materiais são disponibilizados, a critério do/da mediador(a), segundo sua prática em artes visuais.

Enquanto produzem, é provável que as interações com o/a mediador(a) diminuam e as conversas entre os pares ganhem espaço. Entre essas conversas o tema proposto não é abandonado, porque é possível que surjam histórias e até pequenas confissões. O/A mediador(a) precisa estar preparado para ouvir atentamente e saber acolher cada estudante conforme sua demanda pessoal.

Em relação ao tempo total das atividades das fases de contextualização e produção, sugerimos não ultrapassar uma hora, porém, dependendo da faixa etária, esse tempo deve ser recalculado em função da concentração que os/as estudantes conseguem manter de modo produtivo, tendo em vista os objetivos propostos.

Ao final da produção-contextualização, os trabalhos são assinados, datados e recolhidos. Para finalizar, é solicitado que os estudantes avaliem como foi a aula. Fica combinado que em um segundo encontro o trabalho com as imagens será retomado.

O material recolhido pelo/a mediador(a) é então estudado e usado para a escrita de uma memória sobre o primeiro encontro. Esse diário deve incluir todos os pensamentos e sensações do/a mediador(a) durante as atividades. Pode acontecer de um comentário, que havia passado

despercebido em sala, ganhar outro sentido na comparação com as imagens produzidas. É essa análise que vai enriquecer o trabalho no encontro seguinte.

No segundo encontro, a roda de conversa é retomada a partir de questões debatidas anteriormente para que os/as estudantes estejam atentos à proposta. Pode ser usado um tempo de aproximadamente dez minutos para discorrer sobre a imagem proposta na aula anterior, podendo inclusive - a partir da análise produzida previamente sobre os desenhos do primeiro encontro - acusar falas ou comportamentos preconceituosos contra as mulheres, no entanto, sem endereçar a fala a ninguém de forma direta.

Essas intervenções têm como objetivo estimular a participação das alunas e dos alunos. Nem sempre as meninas se posicionam quando o assunto é a imagem, o corpo feminino e as importunações ou assédios que sofreram, da mesma maneira que os meninos geralmente não falam sobre os conteúdos preconceituosos que acessam na internet. Espera-se que nesse segundo encontro, elas falem e os alunos escutem mais, mas isso não é certo. Também não há como saber o quanto essa contextualização poderá demorar, mas não devemos perder de vista o tempo necessário para que a produção aconteça, mesmo durante as manifestações.

Sugerimos que sejam disponibilizadas imagens recortadas de revistas, cuidadosamente selecionadas para que sejam usadas como colagens. Pode ser interessante também selecionar palavras impressas na mesma tipografia das obras de Barbara Kruger, para que a produção se aproprie do que foi trabalhado sobre a artista.

Ao final da produção, é pedido aos estudantes que façam uma breve avaliação do que foi o segundo encontro. Novamente, os trabalhos dos/das estudantes são assinados e datados e recolhidos pelo mediador ou mediadora.

Os trabalhos serão reunidos aos pares e sugerimos que se faça uma comparação entre o antes e o depois de cada estudante, ou seja, as produções realizadas no primeiro e no segundo encontro. É importante observar se houve mudança (se sim, o que mudou) ou se os conteúdos são semelhantes. O/A mediador(a) deve se preparar para devolver os trabalhos no último encontro e ouvir o que mobiliza e/ou silencia os/as estudantes. É importante voltar ao diário e registrar todo o processo, com atenção ao que os alunos disseram e possíveis posicionamentos contundentes ou controvertidos - ou mesmo preconceituosos.

Diante das conversas com os/as estudantes, a produção pode ser retomada, agora com novas informações e as imagens produzidas, na lógica do "antes e depois". Cada aluno(a) pode relatar o que mudou na abordagem da sua produção, ou em um momento de exposição dos

trabalhos, incentivar o registro sobre a experiência e como ela alterou ou não a percepção sobre o tema proposto.

No último encontro, a turma novamente em roda, é feito o agradecimento pela participação e produção e é combinado sobre a exposição de todos os trabalhos, tendo o cuidado de perguntar se estão de acordo com a proposta. Nesta etapa, cada estudante pode falar, de forma voluntária, sobre o seu trabalho, qual a mudança do primeiro para o segundo, e qual gostaria de expor. O tempo reservado a essa parte deve ser calculado de modo a possibilitar a montagem da exposição na sala, se for o caso. Há a possibilidade de se montar a exposição em outros espaços da escola, de acordo com a realidade local.

Seria interessante propor que durante a montagem da exposição, em forma de trabalho colaborativo, um grupo possa fazer um registro contando a experiência, de modo a compor um breve texto curatorial. O/A mediador(a) deve atuar de forma a orientar essa produção, a qual precisa ser lida para que todos tenham conhecimento do conteúdo e possam propor alterações.

Uma vez montada a exposição, é importante que ela seja vista por toda a escola. Os estudantes podem se organizar para convidar professores, funcionários e outros estudantes para ver o que foi produzido. Também é possível pensar em uma mediação feita pelos próprios alunos, com a orientação do/a mediador(a). Quanto mais houver mobilização para essa divulgação, mais interessante e fecundo terá sido todo o processo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho demonstrou que é possível utilizar as artes visuais, a partir das obras de Bárbara Kruger, para a discussão de gênero em sala de aula, porém, longe de ser uma receita, as proposições aqui sugeridas são abertas e podem ser consideradas um ponto de partida. Cada educadora ou educador deve estruturar seu trabalho de acordo com a realidade e perfil dos alunos sob sua responsabilidade. O esperado é que as atividades e discussões realizadas possam provocar o desenvolvimento da capacidade crítica dos estudantes em relação ao assunto.

Os adolescentes, especialmente, têm contato diariamente com muitas imagens vindas das redes sociais e das propagandas que reforçam estereótipos de gênero, além de estimularem a formação de uma autoimagem distorcida por conta da pressão estética e de imagens de mulheres que não correspondem ao fenótipo da maior parte da população brasileira. Como as estatísticas de violência contra a mulher trazem números muito altos no Brasil, muitas jovens têm contato com essa realidade desde muito novas, seja em relação a si, seja em relação a

parentes, amigas e conhecidas. Além disso, vimos que os discursos conservadores masculinistas têm crescido entre os jovens, impactando no aumento do preconceito contra a mulher.

Ao longo da pesquisa, apuramos que a discriminação contra a mulher, presente na sociedade desde tempos remotos, também se reflete nas artes visuais, tanto em relação à representatividade, quanto à representação, e que a leitura das imagens sob a perspectiva feminista escancara a desigualdade e a sujeição imposta pelos homens. Em reação, artistas mulheres como Bárbara Kruger têm realizado um trabalho que é fonte de crítica e reflexão dos mecanismos de controle patriarcal, como pudemos ver nas obras analisadas.

As artes visuais são um campo do conhecimento com grande vocação para a discussão crítica da realidade, especialmente quando falamos de arte contemporânea. Temas relacionados à grupos sub-representados, como as mulheres, podem e devem ser trabalhados em ambiente escolar para uma (des) educação do olhar, ou seja, podem suscitar uma nova perspectiva para o que, até então, é naturalizado, mas se baseia em discursos preconceituosos.

Em relação às questões de gênero, Chimamanda Ngozi Adichie (2012) nos mostra um cenário otimista: “Gênero importa. Homens e mulheres vivenciam o mundo de forma diferente. O gênero influencia a maneira como vivenciamos o mundo. Mas podemos mudar isso”. E completa: “Agora imagine o quanto mais felizes seríamos, quão mais livres para sermos nós mesmos, se não tivéssemos o peso das expectativas de gênero”.

Aos educadores cabe um papel importante para combater a discriminação contra a mulher e esperamos que esta pesquisa possa contribuir com essa tarefa. Ela não se esgota com este artigo, que se propõe a ser um conteúdo disparador das questões de gênero em sala de aula.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Todos devemos ser feministas*. Palestra proferida no TEDxEuston, dez. 2012. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists/transcript?subtitle=pt-br>. Acesso em: 27 jun. 2025
- ADOLESCÊNCIA. Direção: Philip Barantini. Local: Reino Unido, Netflix, 2025. (Minissérie, Temporada 1, 4 episódios). Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/81756069>>. Acesso em: 01 jun. 2025
- ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, v. 19, n. 2: 336, maio-agosto/2011. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-026x2011000200005&script=sci_arttext>. Acesso em: 21 jun. 2025
- ARRUDA, Lina Alves. *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Arte Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: L. A. Arruda, 2013. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07022014-162537/publico/LINAALVESARRUDA.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2025.
- AZMINA. *Do grito de guerra ao discurso machista: o que está por trás do movimento Legendários*. AzMina, 2025. Disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/do-grito-de-guerra-ao-discurso-machista-o-que-esta-por-tras-do-movimento-legendarios/>>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- BARBOSA, Ana Mae. *Dilemas da Arte/Educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 98-112. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/405622186/Ana-Mae-Barbosa-Arte-educacao-contemporanea>>. Acesso em: 16 jul. 2025
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Leitura da obra de arte*. In: *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 95-115. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/395769741/BARBOSA-Ana-Mae-A-Imagem-No-Ensino-Da-Arte#page=57>>. Acesso em: 10 jul. 2025.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: 1. Fatos e Mitos*. Tradução: Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/beauvoir-o-segundo-sexo-volume-11.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2025.
- BERTOLACCINI, Ana Julia. *Feminicídio: quatro mulheres são assassinadas por dia no Brasil*. CNN Brasil, São Paulo, 11 jun. 2025. Disponível em:

<<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/feminicidio-quatro-mulheres-sao-assassinadas-por-dia-no-brasil/>>. Acesso em: 21 jul. 2025

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. Disponível em: <https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/869762/mod_resource/content/0/Judith%20Butler-Problemas%20de-g%C3%AAnero.Feminismo%20e%20subvers%C3%A3o-da%20identidade-Civiliza%C3%A7%C3%A3o%20Brasileira-%202018.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2025.

CARNE. Direção: Camila Kater. Produção: Lívia Perez (Doctela) e Chelo Loureiro (Abano Produções). Local: Brasil, Espanha: Freak Agency, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/video/opinion/10000007491017/carne.html?src=vidm>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

GAMA, Guilherme. *Fotos íntimas criadas por IA: MPMG analisa denúncia de estudantes em BH*. CNN Brasil, São Paulo, 04 jun. 2025. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/sudeste/mg/fotos-intimas-criadas-por-ia-mpmg-analisa-denuncia-de-estudantes-em-bh/>>. Acesso em: 25 jun. 2025

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011. Disponível em: <<https://dokumen.pub/breve-historia-do-feminismo-9788588386631.html>>. Acesso em: 06 jun. 2025

GÉRÔME, Jean-Léon. *Mercado de Escravos*, 1866, óleo sobre tela. Instituto de Arte Clark. Disponível em: <<https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Slave-Market>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

GÉRÔME, Jean-Léon. *O artista e sua modelo*, 1894, óleo sobre tela. Haggin Museum. Disponível em: <<https://hagginmuseum.org/collections/gerome-jean-leon/the-artist-and-his-model/>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

HEARTNEY, Eleonor. *Pós-modernismo*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 51-64. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/673153851/Heartney-PoS-MODERNISMO>>. Acesso em: 14 jun. 2025

HERNANDEZ, Margarita Lizcano. *Barbara Kruger*. MoMA, 2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/3266-barbara-kruger>>. Acesso em: 01 jul. 2025

KRUGER, Bárbara. *Untitled (We will no longer be seen and not heard)*, 1985, litografias offset e serigrafia com litografia em cores. Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-we-will-no-longer-be-seen-and-not-heard>>. Acesso em: 09 jul. 2025

KRUGER, Bárbara. *Untitled (We won't play nature to your culture)*, 1983, serigrafia fotográfica. Artsy. Disponível em: <<https://ocula.com/art-galleries/thomas-erben->

gallery/artworks/barbara-kruger/untitled-we-wont-play-nature-to-your-culture/>. Acesso em: 06 jul. 2025

KRUGER, Bárbara. *Untitled (You are not yourself)*, 1981, impressão em gelatina de prata. The Collector. Disponível em: <<https://www.thecollector.com/iconic-works-barbara-kruger/>>. Acesso em: 04 jul. 2025

KRUGER, Bárbara. *Untitled (Never perfect enough)*, 2020, impressões digitais em vinil. Musée Magazine. Disponível em: <<https://museemagazine.com/culture/2022/7/4/exhibition-review-barbara-kruger>>. Acesso em: 02 jul. 2025

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso*. Universitas Humanística, Bogotá, Colômbia, n. 79, 143-163, jan. a jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.avfe>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Sexualidades, Artes Visuais e Poder: Pedagogias Visuais do Feminino*. In: Revista Estudos Feministas, 10 (2), Jul 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>>. Acesso em: 2 jul. 2024.

MORENO, Rachel. *A beleza impossível: mulher, mídia e consumo*. São Paulo: Ágora, 2008.

NOCHLIN, Linda. *Mulheres, arte e poder*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1356–1426, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192874. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ars/article/view/192874>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/15ec0ss>>. Acesso em: 21 jun. 2025.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima; SILVA, Mauricio da. *Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais: uma teoria complexa em permanente construção para uma constante resposta ao contemporâneo*. In: Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 220-230, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/gearte>>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SANTINI, R. Marie; SALLES, Débora. MATTOS, Bruno. BELIN, Luciane L. CANAVARRO, Marcela. MEDEIROS, Stéphanie. HADDAD, João G. SILVA, Daphne. SEADE, Renata. DIAS, Bernardo. GOMES, Matheus. *Golpes, fraudes e desinformação na publicidade digital abusiva contra mulheres*. Rio de Janeiro: NetLab - Laboratório de Estudos de Internet e Redes Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicado em 08 de março de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/publicacoes/RelatorioNarrativo_Publicidadecontraamulher_NetlabUFRJ.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza São Usadas Contra as Mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. 12ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

ZIRBEL, Ilze. *Ondas do feminismo*. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, v. 7, n. 2, pág. 31-10, 2021. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>>. Acesso em: 31 ago. 2025.