

MULHER NO FUTEBOL PODE, DESDE QUE SEJA MUSA: ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E PEDAGOGIAS DO OLHAR NO CONCURSO MUSA DO BRASILEIRÃO

WOMEN IN SOCCER ARE WELCOME, AS LONG AS THEY ARE MUSA:
GENDER STEREOTYPES AND PEDAGOGIES OF THE GAZE IN THE MUSA DO
BRASILEIRÃO CONTEST

Linguística & Letras e Artes • 08/10/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/791484985](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/791484985)

Felipe Rodrigo Caldas¹

Monica Maria de Oliveira²

RESUMO

Este artigo analisa a construção de estereótipos de gênero no concurso Musa do Brasileirão, projeto independente que elege anualmente representantes femininas dos clubes da Série A do Campeonato Brasileiro. A pesquisa ancora-se nos estudos da educação da cultura visual e em contribuições dos estudos feministas do esporte, e persegue o objetivo de compreender que figura de mulher as imagens do concurso produzem e o que elas ensinam sobre os lugares femininos admitidos no futebol brasileiro. O percurso metodológico, de natureza qualitativa e documental, articula o corpus discursivo do concurso, reunido a partir de declarações do organizador entre 2021 e 2023, dos critérios oficiais de seleção e da cobertura de imprensa, ao corpus imagético dos ensaios fotográficos das musas do Corinthians eleitas em 2019 e 2021, examinados segundo categorias relativas a enquadramento, pose, direção do olhar, tratamento dos objetos esportivos e cenário. A análise identifica uma gramática visual recorrente, que fraciona o corpo pelo enquadramento, dispõe a modelo em pose de disponibilidade, converte os objetos do futebol em adereços eróticos, reduz o estádio a cenografia e endereça a cena a um espectador constituído como detentor do direito de olhar. O estudo conclui que o concurso institui uma condição de admissibilidade da mulher no futebol, acolhendo a torcedora no campo do visível na medida em que ela ocupa a posição de corpo disponível, e que o discurso da diversidade mobilizado pela organização opera como dispositivo de legitimação preservador dessa gramática.

Palavras-chave: pedagogias culturais; estereótipos de gênero; objetificação; futebol; torcedoras.

ABSTRACT

This article analyses the construction of gender stereotypes in the

Musa do Brasileirão contest, an independent project that annually elects female representatives of the clubs in Série A of the Brazilian Championship. The research draws on visual culture education studies and on contributions from feminist studies of sport, and pursues the objective of understanding which figure of woman the contest images produce and what they teach about the female positions admitted in Brazilian football. The methodological path, qualitative and documentary in nature, articulates the discursive corpus of the contest, gathered from the organiser's statements between 2021 and 2023, from the official selection criteria and from press coverage, with the visual corpus of the photographic essays of the Corinthians muses elected in 2019 and 2021, examined according to categories concerning framing, pose, direction of gaze, treatment of sporting objects and setting. The analysis identifies a recurring visual grammar that fragments the body through framing, places the model in a pose of availability, converts football objects into erotic props, reduces the stadium to scenery and addresses the scene to a spectator constituted as the holder of the right to look. The study concludes that the contest institutes a condition of admissibility for women in football, welcoming the female supporter into the field of the visible to the extent that she occupies the position of an available body, and that the discourse of diversity mobilised by the organisation operates as a legitimising device that preserves this grammar.

Keywords: cultural pedagogies; gender stereotypes; objectification; football; female supporters.

INTRODUÇÃO

Há uma cena que se repete nas arquibancadas brasileiras com regularidade suficiente para merecer investigação. Uma mulher

afirma conhecer futebol e recebe como resposta a desconfiança, o deboche ou o assédio. A mesma mulher, fotografada de maiô cavado sobre o gramado, é celebrada como representante legítima da torcida do seu clube. Entre a interdição e a celebração não há contradição a ser desfeita, mas uma economia de visibilidade a ser compreendida, economia que distribui posições e define, para cada uma delas, as condições de aceitação.

Este artigo investiga essa distribuição a partir de um artefato visual específico, o concurso Musa do Brasileirão. Trata-se de projeto independente que, desde 2006, elege anualmente representantes femininas dos clubes que disputam a Série A do Campeonato Brasileiro. Criado pela Rede Globo por meio de seu departamento esportivo e conduzido desde 2013 pelo empresário Lipe Aramuni, o concurso não mantém vínculo institucional com os clubes, ainda que se apoie integralmente em sua iconografia, em suas cores e em seus territórios simbólicos. As candidatas participam de etapas ao longo do ano, produzem ensaios fotográficos ambientados em gramados e disputam, ao final, o título nacional em desfile avaliado por jurados.

A pergunta que organiza a investigação é a seguinte. Que figura de mulher é produzida e reafirmada pelas imagens do concurso, e o que essas imagens ensinam sobre os lugares possíveis das mulheres no futebol brasileiro? A formulação da pergunta nos termos do ensinar não é retórica. Ela se apoia na premissa, central aos estudos da educação da cultura visual, de que artefatos visuais não apenas representam o mundo social, mas participam de sua produção, oferecendo modelos de identificação, repertórios de desejo e critérios de legitimidade que operam fora de qualquer contexto escolar formal.

O objetivo geral deste trabalho é analisar a construção de estereótipos de gênero no concurso Musa do Brasileirão, considerando de modo articulado o regime discursivo que o justifica e o regime visual que o materializa. Três objetivos específicos decorrem dele. O primeiro consiste em examinar como o discurso institucional do concurso, particularmente o argumento da diversidade, opera na legitimação do projeto. O segundo consiste em descrever a gramática visual recorrente dos ensaios fotográficos, identificando os procedimentos de enquadramento, pose e composição que se repetem. O terceiro consiste em discutir os efeitos pedagógicos dessa gramática sobre a construção da figura da torcedora, tomando como contraponto a experiência das mulheres que ocupam as arquibancadas.

A tese que sustentamos é que o concurso não exclui as mulheres do futebol, e é justamente por isso que merece atenção. Ele as inclui sob condição. A condição de admissibilidade que consiste na conversão do corpo feminino em superfície de fruição visual, de modo que a presença da mulher no campo do visível futebolístico se torna possível na medida exata em que ela renuncia à posição de sujeito que conhece, argumenta e disputa sentidos sobre o jogo. O concurso, nessa leitura, não é um desvio da cultura futebolística brasileira, mas uma de suas pedagogias mais eficientes, porque opera pelo consentimento e pela celebração, e não pela interdição explícita.

A relevância do estudo se assenta em duas ordens de razão. Do ponto de vista do campo da arte e da educação, o trabalho contribui para o adensamento de investigações que tomam artefatos da cultura visual cotidiana, e não apenas objetos artísticos consagrados, como material legítimo de análise e de formação do olhar. Do ponto

de vista dos estudos sobre mulheres e esporte, o trabalho desloca o foco da prática esportiva feminina, já razoavelmente consolidado na literatura brasileira, para a construção imagética da torcedora, tema ainda pouco explorado.

Cabe registrar, desde a abertura, a posição a partir da qual a investigação se constrói. A primeira autora é torcedora organizada de longa data e as inquietações que originam a pesquisa nasceram de sua experiência nas arquibancadas, das interdições que lhe foram impostas e das frases que ouviu. Essa implicação não compromete o rigor, mas o situa, na medida em que torna explícito o lugar de onde o olhar analítico se exerce, procedimento reconhecido pela epistemologia feminista como condição de honestidade intelectual e não como sua negação.

TORCEDORAS INTERDITADAS, MUSAS AUTORIZADAS

A presença das mulheres no futebol brasileiro carrega uma história de interdição formal. Entre 1941 e 1979 vigoraram determinações legais que proibiram a prática da modalidade por mulheres no país, período cuja extensão e cujos efeitos foram documentados por Goellner (2005, 2021). A autora observa que a permanência das mulheres nas diferentes ocupações e manifestações do futebol resulta menos de um acolhimento institucional do que de uma insistência em habitar um espaço que não foi representado, incentivado nem reconhecido como seu. A oscilação entre sombras e visibilidades, formulação com que a autora nomeou essa história em trabalho anterior (Goellner, 2005), descreve com precisão um regime em que a aparição feminina nunca se estabiliza. Mesmo passadas mais de quatro décadas do fim da vigência das proibições, o esporte que se apresenta como expressão máxima da identidade

nacional ainda não representa metade da população que diz sintetizar.

A interdição formal cessou, mas a interdição simbólica se reorganizou. Damo (2007, p. 228) observa que o futebol no Brasil "é marcado por um arbitrário cultural que o considera próprio à homosociabilidade masculina", vínculo que naturaliza o menino e o homem como praticantes e interlocutores legítimos do jogo. Esse arbitrário opera pelo que Bourdieu (2010) descreve como violência simbólica, forma de dominação que se exerce com a cumplicidade involuntária de quem a sofre porque se apoia em esquemas de percepção partilhados por dominantes e dominadas. A eficácia do dispositivo reside justamente em não precisar se enunciar como norma, uma vez que se apresenta como evidência.

Bandeira (2010) propõe, para descrever essa operação, a noção de currículo de masculinidades nos estádios de futebol. A formulação é produtiva para este artigo porque desloca a arquibancada do registro da sociabilidade para o registro da formação. Não se trata apenas de um ambiente majoritariamente masculino, mas de um espaço que ensina modos legítimos de ser homem e, por consequência, modos legítimos de ser mulher naquele território. Os cânticos, os rituais, os insultos e as formas de reconhecimento entre torcedores compõem um conjunto pedagógico que opera sem programa declarado. Bandeira e Seffner (2013, 2018) desenvolvem essa análise ao examinar as representações que circulam sobre as mulheres nos estádios, identificando repertórios fixos e caricatos de feminilidade mobilizados por torcedores, pela mídia e pelos próprios clubes.

Reconhecer a arquibancada como instância curricular tem consequência direta para o argumento aqui construído. Se o estádio ensina, as imagens que o representam ensinam com ele, e o concurso de musas deixa de ser um apêndice publicitário da cultura futebolística para se tornar um de seus materiais didáticos.

Moraes (2018), em pesquisa com torcedoras organizadas de Salvador, descreve a arquibancada como território de negociação permanente, no qual a presença feminina precisa ser continuamente justificada e autenticada. A autora mobiliza a noção de negociação precisamente porque não se trata de exclusão pura, e sim de admissão condicionada, cujos termos são definidos por outros. As torcedoras que acompanham caravanas, comandam bandeirões, tocam instrumentos e participam das instâncias políticas dos clubes o fazem disputando, a cada gesto, o reconhecimento de que aquele gesto lhes pertence. Nascimento (2021) complementa o quadro ao mapear as violências físicas e verbais que as torcedoras relatam nos estádios brasileiros, evidenciando que a permanência feminina naquele espaço tem custo.

O que a literatura sobre torcedoras evidencia, portanto, não é a ausência das mulheres, mas a instabilidade de sua presença. Elas estão nos estádios, e estão em número crescente, porém sob regime de prova permanente. O conhecimento sobre o jogo, que nos torcedores homens é presumido, nelas precisa ser demonstrado e, ainda assim, permanece sob suspeita. Martins, Silva e Vasquez (2021) acrescentam a essa leitura a dimensão interseccional, observando que as condições de acesso e permanência das mulheres no universo futebolístico brasileiro são atravessadas por marcadores de

classe e de raça que produzem experiências desiguais entre as próprias mulheres.

Convém registrar o estado da questão para situar a contribuição pretendida. A produção brasileira sobre gênero e futebol concentrou-se, nas duas últimas décadas, em três frentes principais, a saber, a história da prática esportiva feminina e sua interdição, as experiências das torcedoras nas arquibancadas e a cobertura midiática do futebol praticado por mulheres, esta última examinada, entre outros, por Silva dos Santos e Medeiros (2012) a propósito do discurso televisivo. A construção imagética da torcedora em artefatos que não são de cobertura esportiva, como os concursos de beleza vinculados a clubes, permanece pouco investigada. É nessa lacuna que este trabalho se inscreve.

É nesse quadro que a figura da musa adquire inteligibilidade. Se a torcedora que argumenta sobre escalação enfrenta resistência, a torcedora que posa de biquíni sobre o gramado encontra acolhimento imediato, circulação ampliada e validação pública. A aceitação não é concedida apesar do corpo, mas por meio dele, e apenas por meio dele. O contraste entre as duas figuras não indica incoerência da cultura futebolística, e sim coerência. Ambas as posições são reguladas pelo mesmo princípio, segundo o qual a autoridade interpretativa sobre o futebol permanece masculina e o corpo feminino permanece disponível.

Essa regulação encontra formulação teórica na noção de masculinidade hegemônica. Connell e Messerschmidt (2013) propõem que a masculinidade hegemônica não descreve o comportamento da maioria dos homens, mas um padrão normativo que organiza as relações de gênero e legitima a subordinação das

mulheres, padrão que se sustenta menos pela força direta do que pelo consentimento cultural e pela produção de exemplaridade. O futebol brasileiro oferece um dos terrenos mais férteis para a operação desse padrão, e o concurso de musas pode ser lido como um de seus dispositivos de manutenção, na medida em que oferece às mulheres uma forma de pertencimento que não ameaça a distribuição vigente da autoridade.

Vale distinguir, contudo, duas leituras possíveis dessa dinâmica, distinção que a literatura feminista sobre esporte tem produzido com cuidado. Uma leitura enxerga nas participantes apenas vítimas de um dispositivo que as captura. Outra reconhece que a adesão ao concurso pode envolver cálculo, projeto profissional e busca deliberada de visibilidade em um mercado de influência digital. As duas leituras não se excluem. É possível que a participação constitua estratégia racional de ascensão em um campo que oferece às mulheres poucas rotas alternativas de visibilidade esportiva, e que essa mesma estratégia reponha as condições que tornam tais rotas escassas. A crítica que se formula aqui não se dirige às mulheres que participam, mas à estrutura que define os termos de sua participação.

A POTÊNCIA PEDAGÓGICA DAS IMAGENS

A cultura visual constitui campo interdisciplinar que toma as imagens e os artefatos visuais como objetos de investigação legítimos, independentemente de seu estatuto artístico. Seu deslocamento fundamental em relação à história da arte tradicional consiste em abandonar a hierarquia entre alta e baixa cultura, incorporando à análise a publicidade, o cinema, os jogos eletrônicos, as redes sociais e as imagens do cotidiano. Martins (2012) descreve

esse alargamento como abertura para discutir as práticas culturais do ver e suas relações com a subjetividade, movimento que reconstrói a noção de valor em um mundo saturado de imagens que preenchem e instituem a experiência cotidiana. Tourinho e Martins (2011, p. 53) acrescentam que os objetos de estudo do campo não se restringem a materiais visuais tangíveis, abrangendo também os modos de ver, sentir e imaginar por meio dos quais tais objetos adquirem significado, formulação que desloca a análise do artefato para a relação que com ele se estabelece.

Hernández (2007) propôs pensar a educação da cultura visual sob a metáfora dos catadores, sujeitos que recolhem fragmentos visuais dispersos e com eles compõem narrativas próprias. A imagem é produtiva porque descreve o modo efetivo como as pessoas constroem seus repertórios visuais, por acúmulo desordenado e não por currículo organizado. O autor situa o campo do seguinte modo:

A Cultura Visual é também um campo transdisciplinar, isso significa considerar outras representações visuais portadoras e mediadoras de significados e oposições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos. (Hernández, 2011, p. 33)

A passagem condensa o que está em disputa. As representações visuais não apenas veiculam significados já constituídos, elas mediam a constituição do sujeito que as observa. Duncum (2011) extrai dessa premissa a consequência curricular, ao sustentar que a arte e educação precisa mudar porque o repertório visual que

efetivamente forma os estudantes já não coincide com aquele que a escola seleciona.

O que está em jogo nesse deslocamento não é apenas a ampliação do corpus, mas a reformulação do que significa analisar uma imagem. Siqueira, Bahls e Caldas (2021) sintetizam a operação analítica própria ao campo nos seguintes termos:

Analisar uma imagem, para esse referencial, é deixar o valor estético em um segundo plano e perceber que as imagens possuem significados, permitindo conhecer como operam nas mais diversas sociedades (antigas e atuais) e como isso afeta nossa "visão" sobre o outro, sobre nós mesmos, sobre o universo visual, social e de consumo no qual estamos inseridas/os. (Siqueira; Bahls; Caldas, 2021, p. 53)

A formulação desloca a pergunta da qualidade para a operação. Não se indaga se a imagem é bem construída, mas o que ela faz, a quem endereça sua construção e que posições de sujeito oferece a quem a contempla. Trata-se de deslocamento metodologicamente decisivo para o objeto deste artigo, uma vez que os ensaios fotográficos do concurso Musa do Brasileirão dificilmente sustentariam interesse sob critérios de valoração estética, ao passo que se revelam densos quando interrogados quanto aos significados que produzem e fazem circular.

Os mesmos autores advertem contra uma compreensão ingênua da competência visual contemporânea.

A compreensão da cultura visual significa reconhecer que vivemos em um mundo totalmente visual, com uma variedade inigualável de imagens (e imaginários) visuais. Mas esse reconhecimento não nos permite lê-lo, a partir de uma decomposição analítico compositiva. (Siqueira; Bahls; Caldas, 2021, p. 53)

A advertência é pertinente porque a familiaridade com as imagens é frequentemente confundida com capacidade de interpretá-las. Habitar um ambiente saturado de visualidades não produz, por si, o distanciamento necessário à análise. Ao contrário, a saturação tende a naturalizar, e o que se naturaliza deixa de ser percebido como construção. É precisamente por circularem como evidentes que as imagens do concurso de musas merecem exame, pois sua evidência é o efeito mais eficaz de seu funcionamento.

Um segundo pressuposto do campo diz respeito à não neutralidade do ato de ver. O olhar não é faculdade biológica exercida sobre um mundo dado, mas prática construída social e historicamente, atravessada por pertencimentos de classe, gênero, raça e geração. Berger (1999) demonstrou, em análise que se tornou referência para o campo, que a tradição visual ocidental construiu posições assimétricas para homens e mulheres na relação com a imagem, cabendo aos primeiros a posição de quem age e olha e às segundas a de quem aparece e é olhada, assimetria que a publicidade contemporânea herdou e intensificou. Martins e Tourinho (2010, p. 42) observam, ao tratar da infância, que as crianças são alvo do poder de sedução da imagem e que, com ela, constituem seus modos de ser, perceber, desejar e experimentar o mundo. A formulação foi elaborada para pensar a infância, mas o mecanismo

que descreve não se restringe a ela. A imagem, nessa perspectiva, não informa apenas sobre o que existe, mas modela o que se torna desejável, aceitável e reconhecível.

Dessa não neutralidade decorre a noção de potência pedagógica das imagens, central a este trabalho. As imagens ensinam, e ensinam fora da escola, sem programa declarado e sem professor identificável. O que ensinam não são conteúdos proposicionais, mas disposições, critérios de reconhecimento e formas de endereçamento. Uma jovem torcedora que cresce vendo que as mulheres associadas ao seu clube nas mídias sociais são majoritariamente representadas seminuas sobre o gramado aprende algo sobre o lugar que lhe é reservado, e o aprende com uma eficácia que nenhuma formulação verbal alcançaria.

Essa compreensão converge com a noção de pedagogias da sexualidade proposta por Louro (2000, 2007), segundo a qual as instâncias que educam corpos e desejos extrapolam largamente a escola, distribuindo-se pela publicidade, pela mídia, pelos esportes e pelas práticas cotidianas de reconhecimento. Louro (1997) já havia demonstrado que gênero não é atributo que os sujeitos portam, mas processo continuamente produzido por práticas discursivas e não discursivas que ensinam modos legítimos de habitar um corpo. As imagens do concurso participam dessa produção, e participam dela no mesmo território em que Bandeira (2010) identificou um currículo de masculinidades, o que sugere que ambos os processos operam de modo articulado.

Essa pedagogia se articula ao problema mais amplo da posição do espectador. A tradição feminista de análise da imagem, particularmente a partir da formulação de Mulvey (1983) sobre o

olhar masculino no cinema narrativo clássico, demonstrou que a organização formal de uma imagem produz uma posição de contemplação e a oferece ao espectador como se fosse natural. O enquadramento que fraciona o corpo feminino, a pose que o dispõe para ser visto e a direção do olhar que interpela a câmera não são escolhas técnicas indiferentes, pois constroem quem olha tanto quanto constroem quem é olhada.

Trazer esse repertório para o ensino de arte implica reconhecer que a formação do olhar crítico não pode se restringir ao repertório canônico. Se as imagens que efetivamente educam os estudantes brasileiros circulam em telas de celular, a arte e educação que pretenda intervir sobre a construção das subjetividades precisa tomá-las como objeto. O concurso de musas oferece, nesse sentido, material didático involuntário de considerável potência, uma vez que condensa em poucas fotografias operações que atravessam toda a economia visual contemporânea das representações femininas.

ESTEREÓTIPO, CORPO PÚBLICO E OBJETIFICAÇÃO

O conceito de estereótipo designa um conjunto de crenças compartilhadas sobre características, comportamentos e capacidades atribuídos aos membros de um grupo social, crenças construídas por generalização que suprime as diferenças individuais. Formulado inicialmente no âmbito da psicologia social, o conceito ganhou densidade analítica ao ser reelaborado pelos estudos culturais como prática de representação, e não como erro cognitivo a ser corrigido por informação.

Hall (2016) é a referência decisiva desse deslocamento. Ao tratar a estereotipagem como prática de produção de significados, o autor

recusa a ideia de que a representação reflita um mundo previamente dado, sustentando que a representação pela linguagem integra os processos pelos quais os significados são produzidos. O ponto tem consequência direta para este estudo. "Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça, eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos" (Hall, 2016, p. 20).

Duas propriedades do estereótipo, tal como Hall o descreve, interessam particularmente a este trabalho. A primeira é a redução, operação pela qual o sujeito representado é comprimido a poucas características tidas por essenciais, naturalizadas e fixadas. A segunda é a inseparabilidade entre estereotipagem e poder, uma vez que a prática se exerce sempre em situações de desigualdade e opera para demarcar fronteiras entre o que pertence e o que é excluído. O estereótipo não apenas descreve como as mulheres supostamente são, mas estabelece como devem ser para que sejam reconhecidas como tais. Sua eficácia reside menos na descrição falsa do que na produção de um modelo ao qual os sujeitos são convocados a se ajustar. Nessa dimensão prescritiva reside seu parentesco com a imagem, pois ambos operam por oferecimento de modelo antes que por imposição de norma.

A discussão sobre estereótipos de gênero conduz necessariamente à questão do corpo. A noção de corpo público sintetiza o processo pelo qual o corpo feminino deixa de ser propriedade de quem o habita para tornar-se objeto de deliberação coletiva. Cardoso, Mallmann, Nunes e Renner (2020) descrevem esse deslocamento em formulação que merece ser retomada integralmente:

Pode-se perceber que vozes se levantam para dizer onde é o lugar da mulher no Brasil, qual espaço deve ocupar este corpo e, ainda, para ditar o valor do corpo feminino. Assim, passam a regular socialmente o que este corpo deve ou não fazer; quais roupas deve usar; qual quantidade de pelos deve ter; quando é adequado engravidar ou manter uma gestação (ainda que indesejada pela mulher); de que forma parir; e como tratar sua sexualidade. Dessa forma, o corpo da mulher se torna uma temática de ordem pública, deixa de ser dela e passa a ser da sociedade. (Cardoso; Mallmann; Nunes; Renner, 2020, p. 70)

A passagem é importante porque nomeia a estrutura sem reduzi-la à interdição. O corpo público não é apenas proibido, ele é regulado, e a regulação inclui tanto a censura quanto a exibição obrigatória. Um concurso que premia a exposição do corpo e uma norma que impõe seu recobrimento podem parecer opostos, mas partilham o pressuposto de que a decisão sobre esse corpo não pertence a quem o habita. Louro (2000) descreve esse processo como educação do corpo, sublinhando que as normas que o governam se inscrevem como se fossem naturais, o que torna a regulação tanto mais eficaz quanto menos visível. O mecanismo corresponde ao que Bourdieu (2010) nomeia violência simbólica, dominação que se sustenta porque as categorias por meio das quais é percebida são as mesmas que a produzem.

A noção de objetificação completa o quadro conceitual. Objetificar consiste em tratar uma pessoa como instrumento de fruição, avaliando-a por atributos corporais destacados da totalidade que a constitui como sujeito. O procedimento característico da

objetificação visual é o fracionamento, a operação pela qual o enquadramento isola partes do corpo e as apresenta como se pudessem representar o todo. A literatura feminista sobre representação tem demonstrado que esse fracionamento não é acidente de composição, mas condição de possibilidade do olhar objetificante, uma vez que a pessoa inteira, com rosto, biografia e fala, resiste à conversão em objeto.

Convém registrar uma precaução analítica. Nomear determinadas imagens como objetificantes não implica atribuir às mulheres fotografadas falta de consciência ou de autonomia. A crítica se dirige ao regime de representação e às condições que o tornam a rota mais acessível de visibilidade, não às escolhas individuais de quem nele se inscreve. Manter essa distinção é exigência de rigor, pois a confusão entre ambas as coisas converteria a análise feminista em julgamento moral das mulheres, resultado precisamente oposto ao pretendido.

PERCURSO METODOLÓGICO

Esta é uma pesquisa qualitativa de caráter documental e interpretativo, filiada aos estudos da educação da cultura visual. Sua estratégia analítica consiste em articular dois corpora de natureza distinta, procedimento adotado porque o funcionamento do concurso não se deixa apreender nem pelas imagens isoladas nem pelas declarações institucionais tomadas separadamente. É na distância entre o que o concurso diz de si e o que suas imagens produzem que reside o objeto desta investigação.

O corpus discursivo reúne materiais públicos produzidos pela organização do concurso ou sobre ela, no recorte temporal de 2021 a

2023. Compõem-no as declarações do organizador Lipe Aramuni publicadas em veículos de imprensa por ocasião do anúncio das musas de 2021 e de 2022, a descrição dos critérios oficiais de seleção divulgada nos mesmos materiais, os textos institucionais disponíveis no sítio eletrônico do concurso (Musa do Brasileirão, 2026) e a cobertura jornalística da final da edição de 2023. A seleção priorizou enunciados atribuíveis nominalmente à organização, em detrimento de comentários de terceiros, de modo a assegurar que a análise incidisse sobre o discurso institucional do projeto.

O corpus imagético é constituído pelos ensaios fotográficos das musas do Corinthians, reproduzidos no sítio oficial do concurso, com destaque para os ensaios de Caroline Candelária, eleita em 2019, e de Flavinha Dianne, eleita em 2021. O recorte por clube foi deliberado e tem dupla justificativa. A primeira é de ordem metodológica, pois a concentração em uma única agremiação permite controlar a variável da iconografia clubística e observar a recorrência dos procedimentos visuais em condições comparáveis. A segunda é de ordem epistemológica, pois corresponde ao clube ao qual se vincula a trajetória de torcedora da primeira autora, o que sustenta o conhecimento situado sobre os códigos visuais mobilizados.

As categorias de análise das imagens foram construídas a partir do referencial teórico e organizam-se em cinco eixos. O primeiro é o enquadramento, com atenção ao que a moldura inclui, ao que exclui e aos pontos do corpo sobre os quais o corte incide. O segundo é a pose, considerada em sua orientação, em seu grau de torção e na relação que estabelece entre o eixo do corpo e o eixo da câmera. O terceiro é a direção do olhar da modelo, distinguindo-se as situações de interpelação direta da câmera e de olhar desviado. O quarto é o tratamento dos objetos do futebol presentes na cena, observando-se

a função que desempenham na composição. O quinto é o cenário, examinado quanto ao modo como o espaço futebolístico é mobilizado ou esvaziado de sua função esportiva.

A análise do corpus discursivo seguiu procedimento de identificação dos enunciados recorrentes, de reconstrução dos argumentos que justificam o projeto e de confronto entre esses argumentos e os critérios operacionais declarados pela própria organização. Não se trata de imputar intenções aos enunciadores, procedimento que os dados disponíveis não autorizariam, mas de examinar os efeitos de sentido produzidos pela articulação entre o que se declara e o que se pratica.

Dois limites devem ser explicitados. O primeiro é a extensão do corpus imagético, restrito a uma agremiação e a duas edições, o que impede generalizações sobre o conjunto do concurso e sugere, como desdobramento necessário, a ampliação sistemática do corpus a outros clubes e edições. O segundo é a ausência de escuta das participantes. Este trabalho analisa imagens e discursos institucionais, não as experiências e os sentidos atribuídos pelas próprias mulheres à sua participação, dimensão que demandaria desenho metodológico distinto, com entrevistas e aprovação em comitê de ética. Os resultados aqui apresentados devem, portanto, ser lidos como leitura de um regime de representação, e não como afirmação sobre a subjetividade das mulheres representadas.

O DISCURSO DO CONCURSO E A DIVERSIDADE COMO DISPOSITIVO DE LEGITIMAÇÃO

O concurso Musa do Brasileirão apresenta-se publicamente sob um argumento central, o da diversidade. A recorrência desse argumento

nas declarações do organizador ao longo de anos consecutivos indica que não se trata de formulação circunstancial, mas de peça estruturante do discurso institucional do projeto. Em entrevista por ocasião do anúncio das representantes de 2021, Aramuni afirmou:

É sempre um desafio muito grande selecionar as representantes de cada time, mas temos como direcionador principal a diversidade. Nosso objetivo é sempre montar um time de musas mais diverso possível, mostrando todas as belezas do nosso país. (Aramuni, 2021)

No ano seguinte, a formulação retorna com pequena variação e com um acréscimo significativo:

A diversidade é a marca do concurso Musa do Brasileirão. Todos os anos eu faço questão de valorizar a diversidade da beleza da mulher brasileira, selecionando mulheres que representam todas as formas de expressão da imagem atraente da mulher. (Aramuni, 2022)

A expressão que fecha o enunciado merece atenção detida. A diversidade que o concurso afirma promover não é a diversidade dos modos de ser mulher, nem a das formas de vínculo com o futebol, nem a das trajetórias de torcida. É a diversidade das formas de expressão da imagem atraente. O qualificativo restringe drasticamente o alcance da promessa. Admite-se variação dentro de um conjunto previamente delimitado, e o critério que delimita esse

conjunto permanece o mesmo que a crítica feminista à representação vem problematizando há décadas.

O exame dos critérios operacionais reforça a leitura. Segundo a descrição fornecida pela própria organização, a seleção das musas na primeira fase é conduzida pela organização do concurso, que avalia quesitos entre os quais figuram a imagem atraente, o relacionamento, as redes sociais e a participação. O conjunto é revelador por dois motivos. Primeiro, porque o vínculo com o futebol não comparece entre os critérios enunciados, ausência notável em um concurso cuja premissa é representar clubes de futebol. Segundo, porque o critério das redes sociais introduz uma lógica adicional, a da métrica de audiência, que converte a candidata simultaneamente em imagem e em veículo de circulação dessa imagem.

A materialidade do que se exige das participantes pode ser aferida por outros elementos do corpus. O próprio sítio do concurso noticiou, entre suas ações de divulgação, que as campeãs da edição de 2022 posaram nuas na Avenida Paulista, informação que integra a comunicação oficial do projeto e não um registro externo a ele. A cobertura da final de 2023 registra ainda a fala do organizador sobre a redução dos desfiles em razão do atraso das candidatas, episódio de aparência menor que expõe, contudo, a assimetria de posições entre quem organiza e quem desfila.

A articulação entre esses elementos autoriza uma interpretação sobre a função do argumento da diversidade. É razoável inferir, com base na recorrência do enunciado e em sua convivência com critérios de seleção centrados na atratividade, que a invocação da diversidade opere como dispositivo de legitimação, isto é, como

recurso discursivo que antecipa e neutraliza a crítica sem alterar a prática que a suscita. Trata-se de hipótese interpretativa, cuja confirmação demandaria análise sistemática das candidatas selecionadas ao longo de várias edições, com atenção a marcadores de raça, idade e corporeidade, investigação que não foi realizada neste estudo e que constitui agenda relevante.

O que se pode afirmar com segurança a partir do material examinado é mais modesto e nem por isso menos significativo. O discurso do concurso constrói a diversidade como valor enunciado, ao mesmo tempo em que fixa a imagem atraente como critério operante. A distância entre os dois planos não é falha de comunicação, e sim a forma pela qual o projeto se torna dizível em um contexto social que já não acolhe sem constrangimento a formulação explícita de um concurso de beleza. A diversidade funciona, nessa leitura, como a linguagem contemporânea por meio da qual um dispositivo antigo se mantém enunciável.

Convém, por fim, registrar o que o discurso do concurso não diz. Em nenhum dos materiais examinados o conhecimento futebolístico das candidatas, sua história de torcida, sua frequência aos estádios ou seu vínculo com organizadas comparece como elemento de valor. A ausência é estruturante. Ela indica que a representação do clube, no interior da lógica do concurso, prescinde inteiramente da relação com o clube, o que confirma, no plano discursivo, aquilo que a análise das imagens evidenciará no plano visual.

A GRAMÁTICA VISUAL DA MUSA

Os ensaios fotográficos do concurso apresentam regularidade formal que autoriza falar em gramática visual, isto é, em um

conjunto de procedimentos recorrentes que organizam a produção do sentido independentemente da modelo fotografada. Cinco procedimentos foram identificados no corpus, e cada um deles é apresentado a seguir junto à imagem que o exibe de modo mais evidente. As Figuras 1 e 2 pertencem ao ensaio de Flavinha Dianne, eleita em 2021, e as Figuras 3 e 4 ao ensaio de Caroline Candelária. A recorrência dos mesmos procedimentos em ensaios de modelos, anos e fotógrafos distintos é o que sustenta a hipótese de padrão de produção, e não de escolha individual.

O fracionamento do corpo pelo enquadramento

Figura 1. Flavinha Dianne, Musa do Corinthians 2021



Fonte: Reprodução do sítio oficial do concurso (Musa do Brasileirão, 2026).

A Figura 1 oferece o caso mais nítido do primeiro procedimento. A modelo está apoiada sobre os quatro membros no gramado, e a moldura organiza a cena de modo que as nádegas ocupem o centro geométrico exato da composição, elevadas acima da linha dos ombros. O rosto, que na convenção do retrato ocupa o ponto de maior peso visual, foi deslocado para o terço direito e reduzido em escala. A hierarquia habitual entre rosto e corpo está invertida.

A inversão não é acidente de ângulo. Ela decorre de três decisões articuladas, a saber, a altura da câmera, posicionada quase ao nível do solo, a escolha de uma pose que projeta a região pélvica para frente e o posicionamento horizontal da faixa de campeã no primeiro plano, que funciona como linha de base conduzindo o olhar para o alto da imagem. O enquadramento não registra um corpo, ele o compõe.

O efeito analítico é preciso. Ao subordinar o rosto ao corpo, a composição suprime justamente o elemento que sustenta o reconhecimento da pessoa como sujeito singular, com biografia e fala. O que resta é uma superfície. O mesmo corte, incidindo sobre a mesma região, reaparece nas Figuras 2, 3 e 4, o que indica tratar-se de convenção do ensaio e não de particularidade de uma fotografia.

A pose de disponibilidade

Figura 2. Flavinha Dianne em duas poses do mesmo ensaio, 2021



Fonte: Reprodução do sítio oficial do concurso
(Musa do Brasileirão, 2026).

As duas fotografias reunidas na Figura 2 permitem observar o segundo procedimento em suas variantes. Na imagem à esquerda, a modelo está de costas, com o tronco torcido e a mão puxando

lateralmente a peça inferior do traje, gesto que interrompe a linha da roupa e expõe o que ela cobriria. Na imagem à direita, o corpo está de frente, com o quadril projetado, a região lombar arqueada e um dos braços elevado atrás da cabeça, posição que alonga o torso e desloca o peso para um só apoio.

O que une as duas poses é a orientação do corpo em relação a um ponto de observação que está fora da cena. Nenhuma das posições decorre de uma ação que a modelo esteja realizando. Elas são sustentadas, o que significa que existem para serem vistas e não para serem executadas. É essa característica que a crítica feminista da imagem descreve como a postura de quem se oferece ao olhar.

Cumpramos observar o contraste com o que seria uma pose esportiva. Não há, em nenhuma das quatro figuras, corpo em deslocamento, disputa de bola, impulso, desequilíbrio ou esforço. Não há sequer o gesto da torcida, o braço erguido, a boca aberta no canto, a bandeira estendida. O corpo está no gramado e não está jogando, e também não está torcendo.

A conversão dos objetos do futebol em adereços

Figura 3. Caroline Candelária com a faixa e com a bola



Fonte: Reprodução do sítio oficial do concurso
(Musa do Brasileiro, 2026).

A Figura 3 exibe o terceiro procedimento com clareza particular. À esquerda, a faixa de campeã, insígnia que existe para nomear uma conquista, é disposta na diagonal do torso de modo a emoldurar e separar as regiões do corpo que atravessa. O objeto que deveria informar sobre um mérito passa a operar como recurso de composição visual.

À direita, a operação alcança a bola. O objeto que define a prática esportiva, que existe para ser disputado com os pés, aparece imobilizado sob o joelho da modelo, servindo de apoio para a sustentação da pose. A bola não está em jogo, está em uso decorativo. O deslocamento é exemplar porque atinge o único elemento sem o qual o futebol não existe.

O mesmo tratamento recai sobre o meião, presente nas quatro figuras. Peça de função protetiva, mantido sobre pernas nuas e combinado a trajes mínimos, ele migra do repertório do uniforme para o repertório visual da lingerie. Cada um desses deslocamentos realiza a mesma operação, a de esvaziar o signo futebolístico de seu conteúdo esportivo e preenché-lo com conteúdo sexual. O futebol permanece na imagem apenas como citação.

O estádio como cenário esvaziado de prática

Figura 4. Caroline Candelária junto à trave e à rede



Fonte: Reprodução do sítio oficial do concurso (Musa do Brasileirão, 2026).

O quarto procedimento diz respeito ao espaço. Na imagem à esquerda da Figura 4, a modelo está agarrada ao poste da trave, com o corpo enroscado na estrutura e a rede visível ao fundo. A trave, elemento que delimita o objetivo do jogo e organiza toda a lógica da partida, converte-se em ponto de apoio para a exibição corporal. À direita, o gramado e a vegetação do entorno funcionam como fundo neutro, sem qualquer referência à atividade que ali se realizaria.

O padrão se confirma no conjunto do corpus. O gramado, o gol, a rede e as estruturas do estádio comparecem sempre como cenografia, nunca como espaço de prática. A escolha produz um efeito determinado, o de vincular a imagem ao futebol sem que o futebol seja praticado, visto ou disputado. O campo opera como legenda, informando ao espectador de que universo simbólico aquela imagem provém.

A comparação com a cobertura esportiva propriamente dita torna o contraste legível. Silva dos Santos e Medeiros (2012), ao examinarem o discurso televisivo sobre o futebol praticado por mulheres, identificaram a recorrência de enquadramentos que deslocam a atenção da performance para a aparência das atletas. O concurso opera um passo adiante, uma vez que dispensa por completo a performance e conserva apenas o cenário onde ela deveria acontecer.

O endereçamento do olhar

O quinto procedimento não se localiza em uma figura isolada, pois atravessa todas elas. A direção do olhar das modelos, voltado para a câmera nas Figuras 1, 2 e 3, constrói uma relação direta com quem observa e constitui esse observador como destinatário do gesto. Nos casos em que o rosto está desviado, como na imagem à esquerda da Figura 4, o endereçamento se mantém pela orientação do corpo, que permanece disposto em relação ao mesmo ponto externo.

Combinado aos quatro procedimentos anteriores, o endereçamento produz uma posição de espectador e a oferece como se fosse natural. Essa posição é masculina na estrutura da composição, e não na demografia de quem efetivamente consome as imagens, uma vez que a organização formal da cena pressupõe e produz um olhar estruturado pelos códigos que Mulvey (1983) identificou na análise do cinema narrativo clássico. Quem olha essas fotografias é convidado a ocupar o lugar de quem detém o direito de olhar.

A circulação dessas imagens nas redes sociais oferece indício adicional sobre sua recepção. Entre os comentários registrados em publicações da musa do Corinthians de 2021, figura a formulação

segundo a qual a modelo representaria o clube como ninguém, enunciado que condensa a operação em exame. A representação do clube é atribuída não ao conhecimento, à frequência ou ao pertencimento, mas ao efeito visual produzido pelo corpo. Representar o Corinthians, nessa gramática, significa ser vista de determinada maneira.

O que a gramática exclui

Descrever os procedimentos presentes é apenas metade da análise. A outra metade consiste em registrar o que o corpus sistematicamente não mostra. Não há, no material examinado, imagens que associem as musas ao gesto esportivo, ao ambiente da arquibancada, ao canto, ao instrumento, ao bandeirão, à caravana ou a qualquer das práticas que constituem a experiência das torcedoras descritas por Moraes (2018) e por Nascimento (2021).

A ausência delimita, por contraste, a figura que o concurso produz. A musa não é uma torcedora fotografada. É uma modelo ambientada em um cenário futebolístico, e a diferença entre as duas coisas é exatamente o que este artigo procura tornar visível. Trata-se, nos termos de Hall (2016), de redução, isto é, da compressão de uma posição social complexa a um conjunto reduzido de traços apresentados como se fossem sua essência.

A articulação entre essa gramática e o currículo de masculinidades descrito por Bandeira (2010) permite formular o achado central com mais precisão. O estádio ensina aos homens modos legítimos de exercer masculinidade, e o concurso ensina às mulheres o modo legítimo de comparecer àquele território. Os dois processos não são independentes, pois a figura da musa só é inteligível dentro do

repertório de feminilidades que o currículo da arquibancada admite, repertório que Bandeira e Seffner (2018) descrevem como fixo e caricato. A imagem produzida pelo concurso não contraria a pedagogia do estádio, ela a completa no plano visual.

Uma observação recorrente na análise preliminar do corpus dizia respeito ao padrão fenotípico das modelos selecionadas. A hipótese de que o concurso opere com um padrão racializado de beleza é plausível e encontra respaldo na literatura sobre a intersecção entre gênero, classe e raça no futebol brasileiro (Martins; Silva; Vasquez, 2021). Ela não pode, contudo, ser sustentada a partir de duas fotografadas de um único clube. Sua verificação exigiria levantamento sistemático do conjunto das musas eleitas ao longo de diferentes edições, com tratamento adequado dos marcadores raciais, procedimento que se recomenda como desdobramento desta pesquisa e que não se realizou aqui.

Do ponto de vista da educação da cultura visual, o que torna essas imagens pedagogicamente relevantes não é sua eventual transgressão, mas sua absoluta previsibilidade. Elas não inventam nada. Reiteram uma gramática consolidada da representação feminina na publicidade e na mídia esportiva, e é dessa reiteração que extraem sua eficácia formativa. Uma imagem que surpreende exige interpretação. Uma imagem que confirma dispensa-a, e ao dispensá-la, ensina sem que se perceba que está ensinando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou compreender o concurso Musa do Brasileirão como artefato da cultura visual, examinando de modo articulado o discurso que o legitima e as imagens que o materializam. O

percurso permitiu sustentar que o concurso institui uma condição de admissibilidade das mulheres no campo visual do futebol brasileiro, condição segundo a qual a presença feminina é acolhida na medida em que se realiza como corpo disponível ao olhar e não como sujeito que conhece, argumenta e disputa sentidos sobre o jogo.

A análise do corpus discursivo evidenciou que o argumento da diversidade, reiterado pela organização ao longo de edições sucessivas, convive com critérios operacionais centrados na atratividade da imagem e no desempenho em redes sociais, e que o vínculo com o futebol não figura entre os quesitos declarados de seleção. A análise do corpus imagético identificou cinco procedimentos recorrentes, a saber, o fracionamento do corpo pelo enquadramento, a pose de disponibilidade, a conversão dos objetos futebolísticos em adereços eróticos, o uso do estádio como cenário esvaziado de prática esportiva e o endereçamento do olhar a um espectador constituído como detentor do direito de ver.

A articulação entre os dois planos sustenta o argumento central. O concurso não contradiz a cultura futebolística que interdita a torcedora, ele a complementa. Onde a interdição opera pela negação, o concurso opera pela oferta, e essa oferta é mais eficaz precisamente porque se apresenta como reconhecimento. A pesquisa não encontrou, portanto, um desvio a ser corrigido, mas um mecanismo a ser compreendido em sua funcionalidade.

Três limites circunscrevem o alcance destes resultados. O corpus imagético restringiu-se a duas participantes de um único clube, o que impede generalização para o conjunto do concurso. As participantes não foram ouvidas, o que deixa em aberto a dimensão

da experiência e dos sentidos que elas próprias atribuem à participação. E as hipóteses relativas ao padrão racializado de seleção permanecem como hipóteses, carentes de verificação sistemática. Cada um desses limites indica uma continuidade possível, respectivamente a ampliação do corpus a outros clubes e edições, a realização de pesquisa com entrevistas mediante os procedimentos éticos cabíveis, e o levantamento sistemático dos marcadores sociais das eleitas.

Resta uma implicação para o campo da arte e da educação. Se as imagens que educam o olhar dos estudantes brasileiros circulam majoritariamente fora da escola e fora do repertório artístico canônico, a formação do olhar crítico não pode se constituir como iniciação a um patrimônio, mas precisa se constituir como exercício de interrogação das visualidades que efetivamente organizam a experiência cotidiana. Tomar o concurso de musas como objeto de análise em sala de aula não significa denunciá-lo às estudantes, e sim oferecer-lhes os instrumentos para perceber que uma imagem que parece apenas mostrar uma mulher bonita em um gramado está, ao mesmo tempo, ensinando quem pode ocupar aquele gramado e sob que condições.

A pergunta que abriu este texto dizia respeito à figura de mulher produzida pelas imagens do concurso. A resposta que a análise permite formular é que essa figura não é a da torcedora nem a da atleta, mas a de uma terceira posição, construída para tornar a presença feminina no futebol simultaneamente visível e inofensiva. Compreender essa construção é condição para disputá-la.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAMUNI, Lipe. [Declaração sobre a seleção das musas de 2021]. *In: Estão eleitas as Musas do Brasileirão de 2021 de todos os times*. Criativa Online, 2021. Disponível em: <https://criativaonline.com.br/estao-eleitas-as-musas-do-brasileirao-de-2021-de-todos-os-times/>. Acesso em: 22 set. 2026.

ARAMUNI, Lipe. [Declaração sobre a seleção das musas de 2022]. *In: Confira quem são as Musas do Brasileirão de 2022*. UAI, Belo Horizonte, 18 out. 2022. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/entretenimento/famosos/2022/10/18/not-famosos,304683/confira-quem-sao-as-musas-do-brasileirao-de-2022.shtml>. Acesso em: 22 set. 2026.

BANDEIRA, Gustavo Andrada; SEFFNER, Fernando. Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. **Espaço Plural**, Marechal Cândido Rondon, v. 14, n. 29, p. 246-270, 2013.

BANDEIRA, Gustavo Andrada; SEFFNER, Fernando. Representações sobre mulheres nos estádios de futebol. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 14, p. 284-301, 2018.

BANDEIRA, Gustavo Andrada. Um currículo de masculinidades nos estádios de futebol. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 44, p. 342-351, maio/ago. 2010.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARDOSO, Taís Prass; MALLMANN, Anelise; NUNES, Margarete Fagundes; RENNERT, Jacinta Sidegum. O corpo feminino invadido:

recortes da construção social de um corpo público/objetificado. **Gênero & Direito**, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 68-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ged/article/view/49726>. Acesso em: 22 set. 2026.

CONNELL, Robert William; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/bkrsVwNy3sQkNCsdpNgGLpk/>. Acesso em: 22 set. 2026.

DAMO, Arlei Sander. **Do dom à profissão**: a formação de futebolistas no Brasil e na França. São Paulo: Hucitec; Anpocs, 2007.

DUNCUM, Paul. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 15-30.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: descontinuidades, resistências e resiliências. **Movimento**, Porto Alegre, v. 27, e27001, 2021. DOI: 10.22456/1982-8918.110157. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/110157>. Acesso em: 22 set. 2026.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 143-151, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William

Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 31-49.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educativa**. Tradução de Ana Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 7-34.

MARTINS, Mariana Zuaneti; SILVA, Kerzia Railane Santos; VASQUEZ, Vitor. As mulheres e o país do futebol: intersecções de gênero, classe e raça no Brasil. **Movimento**, Porto Alegre, v. 27, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/109328>. Acesso em: 22 set. 2026.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2010.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. *In*: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012.

MORAES, Carolina Farias. **As torcedoras querem (poder) torcer**. 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30758>. Acesso em: 22 set. 2026.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

MUSA DO BRASILEIRÃO. **Sítio oficial do concurso**. Disponível em: <https://www.musadobrasileirao.com>. Acesso em: 22 set. 2026.

NASCIMENTO, Vanessa Eglá Rocha do. Violências sofridas pelas mulheres torcedoras de arquibancada. **Research, Society and Development**, v. 10, n. 5, e32510511313, 2021. DOI: 10.33448/rsd-v10i5.11313. Disponível em: <https://rsdjournal.org/rsd/article/view/11313>. Acesso em: 22 set. 2026.

SILVA DOS SANTOS, Doiara; ALVES MEDEIROS, Ana Gabriela. O futebol feminino no discurso televisivo. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Curitiba, v. 34, n. 1, p. 185-196, jan./mar. 2012.

SIQUEIRA, Carolina Cordeiro; BAHLS, Diego Paiva; CALDAS, Felipe Rodrigo. **Representações de gêneros no jogo FreeFire**: uma problemática fundamental na cultura visual. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. *In*: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 51-68.

¹ Docente do Curso Superior de Licenciatura em Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO, *Campus* Santa Cruz. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)

² Docente da Rede Estadual de Ensino do Paraná. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#)