

¿Quién devora a quién? Antropofagia cultural, asimetrías coloniales y arte latinoamericano

Who devours whom? Cultural anthropophagy, colonial asymmetries, and Latin American art

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2191

Claudia Marcela Cadena Sandoval

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

cmcadenas@uaemex.mx

ORCID: 0000-0001-8728-9588

Recibido: 17/02/2026

Aceptado: 18/05/2026

Universidad Autónoma de Querétaro
Licencia Creative Commons Attribution - NonCommercial ShareAlike 4.0
Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Resumen

Este ensayo crítico revisa el alcance histórico del *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade en la configuración de una modernidad cultural latinoamericana no subordinada. Igualmente, argumenta su vigencia en debates contemporáneos sobre ciudad global, gentrificación y giro decolonial. De manera que se propone leer la antropofagia menos como celebración genérica de la mezcla y más como un método situado de incorporación crítica, es decir, una forma de disputar jerarquías de valor cuando la cultura se produce bajo asimetrías coloniales persistentes.

A partir de nociones de colonialidad del poder (Quijano, 2000), modernidad/colonialidad (Mignolo, 2011) e hibridación (García Canclini, 1990), el texto sostiene que la antropofagia es productiva si se vuelve autocrítica. En otras palabras, debe distinguir entre traducciones que reordenan jerarquías y traducciones que reciclan la diferencia como estilo o mercancía. En el plano de las prácticas se discuten ejemplos del siglo XX y XXI, tales como *Tropicália* de Hélio Oiticica, la 24ª Bienal de São Paulo, el proyecto *Pixo* de Andrea Bandoni y, como contrapunto, Adriana Varejão. Se pone énfasis en cómo la escritura urbana estigmatizada puede volverse objeto doméstico y, con ello, evidenciar tensiones entre visibilización y captura institucional. El ensayo concluye que la antropofagia sigue siendo una herramienta contra los purismos raciales, culturales y disciplinarios, pero su potencia depende de reconocer las mediaciones institucionales, así como las economías de visibilidad que determinan, en última instancia, quién devora a quién.

Palabras clave: antropofagia, colonialidad, pixação/pixo, crítica, visualidad urbana

Abstract

This critical essay examines the historical significance of Oswald de Andrade's Anthropophagic Manifesto (1928) in shaping a non-subordinate Latin American cultural modernity. It also argues for its relevance in contemporary debates on the global city, gentrification, and the decolonial turn. Thus, it proposes reading anthropophagy less as a generic celebration of mixing and more as a situated method of critical incorporation—that is, a way of challenging hierarchies of value when culture is produced under persistent colonial asymmetries.

Drawing on notions of the coloniality of power (Quijano, 2000), modernity/coloniality (Mignolo, 2011), and hybridization (García Canclini, 1990), the text argues that anthropophagy is productive only if it becomes self-critical. In other words, it must distinguish between translations that reorder hierarchies and translations that recycle difference as style or commodity. At the level of practices, the essay discusses examples from the 20th and 21st centuries, such as Hélio Oiticica's Tropicália, the 24th São Paulo Biennial, Andrea Bandoni's Pixo project, and, as a counterpoint, Adriana Varejão. Emphasis is placed on how stigmatized urban writing can become a domestic object and, in doing so, reveal tensions between visibility and institutional appropriation. The essay concludes that anthropophagy remains a tool against racial, cultural, and disciplinary purism, but its power depends on recognizing institutional mediations, as well as the economies of visibility that ultimately determine who devours whom.

Keywords: anthropophagy, coloniality, pixação/pixo, criticism, urban visuality

Introducción

La pregunta ¿quién devora a quién?, describe un problema histórico y contemporáneo de legitimación cultural. En América Latina, el intercambio con repertorios externos ha sido frecuentemente leído bajo dos narrativas opuestas: la imitación del centro como vía de modernización o el retorno a un origen puro como defensa identitaria. El *Manifiesto antropófago* (1981) de Oswald de Andrade propone otra salida, a saber, asumir la cultura como proceso de incorporación y transformación, pero convertir esa incorporación en una práctica crítica y no en un gesto automático.

El manifiesto abre con una tesis programática: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.” (De Andrade, 1981, p. 67). La frase funciona como una definición de método. La unidad no se busca en un origen único, sino en una operación que consiste en devorar, digerir y transformar. De ahí que la inversión shakespeariana “Tupí or not Tupí, that is the question” (De Andrade, 1981, p. 67) desplace la pregunta identitaria hacia preguntas estratégicas: qué se incorpora, desde dónde y con qué efectos.

En el mismo impulso, Andrade reclama un horizonte político que descen-tra la genealogía europea de la emancipación: “Queremos la revolución Caribe. Mayor, que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección del hombre” (De Andrade, 1981, p. 68). Leído en su conjunto, el

texto no celebra la mezcla por sí misma; más bien polemiza la incorporación sin reflexión de saberes externos que, en contextos coloniales, suele operar como borramiento y desplazamiento de lenguas, memorias y costumbres locales.

Esa tensión no es un asunto regional de Brasil. El manifiesto se vuelve referencia latinoamericana porque nombra un mecanismo general que se relaciona con sociedades marcadas por transferencias forzadas y desigualdad epistémica. La pregunta por la modernidad cultural es inseparable de la pregunta por el poder. En ese sentido, Quijano (2000) sostiene que la categoría de raza se volvió un criterio fundamental de clasificación social en la constitución del mundo moderno. Esto implica que la cultura no se distribuye en un vacío, sino que los regímenes de valor asignan universalidad a ciertas formas y particularismo a otras, produciendo jerarquías de inteligibilidad, así como de derecho a enunciar.

Por eso es insuficiente entender la antropofagia como una metáfora de intercambio. Mignolo (2011) plantea que la colonialidad opera como la lógica subyacente del despliegue occidental, de modo que modernidad cultural y colonialidad no pueden separarse analíticamente. La incorporación de repertorios externos no ocurre en condiciones simétricas, ya que está atravesada por instituciones, mercados y pedagogías que ordenan qué signos son aceptables, qué memorias son visibles y qué formas quedan como exceso.

En este punto, la noción de hibridación ofrece una advertencia metodológica: no toda mezcla reordena jerarquías. Néstor García Canclini (1990) observa que la reorganización industrial y mercantil de los procesos simbólicos exige nuevas estrategias para pensar la relación entre lo popular y lo culto. El énfasis no es moralizar el mercado, sino reconocer que la circulación reconfigura sentidos. Por ello, lo popular puede ser incorporado como energía estética, mientras se neutralizan sus conflictos sociales.

De ahí la tesis central de este ensayo: la antropofagia sigue siendo útil contra los purismos —de raza, tradición, costumbre o disciplina—, pero solo si se vuelve autocrítica. Esa autocrítica exige distinguir dos movimientos. Primero, la incorporación que disputa jerarquías —emancipación simbólica—. Segundo, la integración que vuelve la diferencia un estilo consumible —cooptación—. El resto del texto discute esta ambivalencia a través de ejemplos del siglo XX y XXI.

En este ensayo, *antropofagia autocrítica* nombra una variación necesaria del paradigma propuesto por De Andrade. Si la antropofagia modernista propone devorar lo externo para reinventar lo propio, su actualización exige un movimiento adicional: someter esa digestión a examen de poder. La autocrítica no se reduce a dudar de todo, sino a explicitar qué mediaciones —coloniales, institucionales y urbanas— convierten una incorporación cultural en emancipación simbólica o en reproducción de jerarquías.

En términos operativos, la antropofagia se vuelve autocrítica cuando hace visibles sus condiciones, mismas que señalan quién traduce, quién autoriza, quién circula y qué queda fuera de campo. De ahí que la pregunta ¿quién devora a quién?, funcione como criterio, es decir, una operación es emancipatoria cuando reordena jerarquías de legibilidad. Por ejemplo, cuando sostiene el conflicto y evita los reduccionismos; y, por el contrario, es cooptativa cuando vuelve la diferencia un estilo consumible, neutralizando el conflicto y separando el signo de las condiciones urbanas y sociales que lo producen.

Esta definición toma en serio la advertencia del propio manifiesto que menciona la incorporación sin reflexión como una operación de borramiento. Por eso, lo autocrítico no añade un adjetivo moral, sino un método de lectura. Dicho método describe cómo se juega la disputa por el valor cultural en la ciudad global, en el museo, en la bienal y en los circuitos que administran la visibilidad de lo popular y lo fuera de norma.

I. Cómo se construyó el análisis

El presente ensayo combina lectura de fuente primaria, revisión bibliográfica especializada y análisis de casos. Primero, se realiza una lectura situada del *Manifiesto antropófago* para extraer su operación filosófica central —incorporación transformadora— y sus implicaciones políticas —desplazar purismos y dependencias—. Segundo, se triangula esa lectura con teoría crítica latinoamericana —colonialidad, modernidad/colonialidad e hibridación— para explicitar mediaciones de poder desde Quijano, Mignolo y García Canclini.

II. Desarrollo

Un antecedente decisivo para pensar esta ambivalencia es *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica (ver Figura 1). Más que “representar” lo popular, la obra reordena

experiencia, cuerpo y recorrido al configurar un entorno que obliga a habitar tensiones entre cultura erudita y cultura popular, entre el museo y la calle. La plataforma del International Center for the Arts of the Americas (ICAA, 1968) describe *Tropicália* como una instalación presentada en la exposición *Nova Objetividade Brasileira* en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. En esa escala, la antropofagia ya no es solo una idea, puesto que se vuelve una política de lo sensible y del tránsito.

Figura 1. *Tropicália*, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético» (1967), Hélio Oiticica.



Nota: vista de instalación en el Museo Reina Sofía.

Sin embargo, la fuerza de este tipo de operaciones depende de su circulación. Cuando signos conflictivos o subalternizados ingresan en instituciones que administran legitimidad —museos, bienales, archivo, mercado—, la traducción puede cristalizarse en un lenguaje reconocible, como lo puede ser un repertorio que la institución vuelve legible, programable y exportable. Ese riesgo no cancela la potencia del método antropófago, pero exige nombrar sus mediaciones. Por su parte, la 24ª Bienal de São Paulo (1998) es clave porque adopta explícitamente

la antropofagia como concepto curatorial. La página institucional la presenta como “Bienal da Antropofagia”, con curaduría general de Paulo Herkenhoff y curaduría adjunta de Adriano Pedrosa (Fundação Bienal de São Paulo, s. f.).

Ese gesto tiene un doble filo. Por un lado, el concepto de la antropofagia permite imaginar una historia del arte no lineal y no derivativa, resultando en una historia que no coloca a América Latina como retraso, sino como operador que contamina el canon. Por otro, al institucionalizarse, la antropofagia corre el riesgo de estabilizarse como lenguaje de diferencia exportable, en otras palabras, una marca de supuesta latinoamericanidad que circula sin fricción. Estudios sobre la Bienal de 1998 señalan su ambición de reordenar la historia del arte en una era de globalización poscolonial. La pregunta no es si la bienal tenía razón, sino qué tipo de diferencia produce una institución cuando convierte un método crítico en un dispositivo curatorial reconocible.

Aquí es donde el presente exige una mirada más incisiva. Las dinámicas contemporáneas que tejen migración y diáspora, gentrificación y ciudad global, así como guerras culturales, han intensificado políticas tanto de visibilidad como de limpieza social. En São Paulo, la *pixação* —escritura urbana de trazo codificado— suele ser estigmatizada como suciedad, ruido o vandalismo. Esa valoración no es neutral, ya que está ligada a ideales de una ciudad limpia que, en la práctica, operan como administración del espacio público y del derecho a aparecer. No se trata de afirmar que el *pixo* sea intrínsecamente feo, sino de señalar que la categoría de fealdad funciona como juicio hegemónico sobre signos asociados a juventudes periféricas y a desigualdades urbanas (ver Figura 2 y 3).

Figura 2. Pixação en fachada del centro de São Paulo (2008), Flickr.



Nota: Panopticons, vía Wikimedia Commons (CC BY-SA 2.0).

Figura 3. *Pixo* (s. f.), Andrea Bandoni.



En la discusión sobre captura institucional, una declaración recogida por Altamirano (2018) en entrevista a un integrante del movimiento *Pixo Manifesto Escrito* (PME) es reveladora: “PME é o futuro. Quando a pixação for captada pela indústria da arte em geral, como já vem acontecendo, o PME vai ser o movimento que vai continuar legitimando os pixadores e a sua transgressão [PME es el futuro. Cuando el pixação sea captado por la industria artística en general, como ya está sucediendo, PME será el movimiento que continuar legitimando a los pixadores y su transgresión]” (Altamirano, 2018, p. 240).

Agora é a vez do ‘pixo’. É a bola da vez no mundo da arte ... Faltava era o circuito das artes reconhecer, porque eles simplesmente rejeitavam. Mas agora eles estão começando a ver a importância ...

... Assim que é bom. Se não é pra pichar, nós vamos pichar. Não adianta querer controlar o incontrolável.

[Ahora es el turno del “pixo”. Es la moda del momento en el mundo del arte ... Lo que faltaba era que el circuito de las artes lo reconociera, porque antes simplemente lo rechazaban. Pero ahora empiezan a ver su importancia ...

... Así está bien. Si no es para pichar, vamos a pichar. No sirve de nada querer controlar lo incontrolable] (De Carvalho Oliveira y Salgueiro Marques, 2014, pp. 73-75).

Bandoni (s. f.) indica que “foi usada a cor azul cobalto para remeter aos ornamentos da porcelana tradicional [se usó el azul cobalto para remitir a los ornamentos de la porcelana tradicional]” (párr. 1). La autora también menciona que el proyecto es el resultado de diversas expediciones visuales y de una pesquisa conceptual sobre la *pixação*, en la que crea una clase de alfabeto propio, además de elegir *peças de mesa* como objetivo de su pixo.

En la misma presentación, la autora precisa técnicas —bordados y decalques— y enumera los objetos pixados según el material: porcelana, vidrio y textiles. De esta manera, confirma que *Pixo* opera como una serie material y no como mero gesto tipográfico. Asimismo, Bandoni (s. f.) explica que las frases elegidas combinan escritos de calle y enunciados sobre la relación conflictiva entre las artes y el pixo, “numa tentativa de contato [en un intento de contacto]” (párr. 2) con una forma de expresión presente en ciudades brasileñas.

En cuanto a recepción e impacto, la evidencia disponible es parcial y proviene sobre todo de medios culturales y de investigación en diseño o comunicación, más que de crítica. En 2017, un artículo en el portal de noticias Olhar Direto circuló la serie como “louças decoradas com pixo [vajilla decorada con pixo]” (Hypeness, 2017, párr. 1) y la describió explícitamente como un gesto que acelera el debate sobre apropiación, lugar de habla, capitalismo y mercado de arte, señalando su carácter polémico (ver Figura 4 y 5). De forma afín, un especial periodístico sobre pixo, “Muro também é tela”, presenta la propuesta de Bandoni como una provocación, al trasladar la tipografía de calle y frases tomadas de muros a piezas de mesa (Vieira, 2017). En el campo académico, el proyecto aparece documentado y analizado en trabajos que discuten el paso del pixo a objetos comercializables, al igual que las tensiones de contexto y clase que ello activa (Costa dos Santos, 2021). Con los materiales localizables hasta ahora no se identifica una recepción sistemática, por eso, este ensayo trata la recepción como un indicio de circulación pública y controversia, no como validación institucional concluyente.

Figura 4. *Pixo (plato y tigela) (s. f.), Andrea Bandoni.*



Figura 5. *Pixo (canecas) (s. f.), Andrea Bandoni.*



Este movimiento no ennoblece el pixo por simple cambio de material, más bien expone una economía de legitimación: qué debe ocurrir para que un signo sea tolerable. Al pasar del muro al objeto, el pixo entra en circuitos donde el juicio

estético se separa de la vida urbana que lo produce. La operación antropófaga aparece entonces en dos direcciones. Por un lado, el proyecto devora una tradición ornamental —porcelana, azulejo y archivo luso— y la hace hablar con una escritura local contemporánea. Por otro, obliga a preguntar si el circuito que recibe el objeto devora el conflicto del pìxo, convirtiéndolo en diseño deseable y neutralizado. El valor del caso radica en hacer visible esa ambivalencia sin resolverla por decreto.

La autocrítica antropófaga se vuelve aquí un criterio importante y abre la pregunta, ¿la traducción reordena jerarquías o las recicla? Si el ideal de limpieza busca borrar signos que incomodan, el traslado al objeto puede operar como supervivencia del signo por cambio de régimen de visibilidad, pero también puede operar como captura, en la medida en que lo legible se obtiene al precio de separar el signo de su conflicto urbano. Investigaciones sobre *pixação* han discutido la relación entre políticas de higienización, criminalización y diferencia en São Paulo (Larruscahim y Schweizer, 2015). Asimismo, en un registro más amplio, Teresa P. R. Caldeira (2000) ha analizado cómo la segregación y la gestión del espacio producen ciudadanías diferenciales en la metrópoli. En ese marco, la pregunta ¿quién devora a quién?, deja de ser figurativa, puesto que nombra relaciones materiales entre estética, control urbano y legitimidad.

Este es un punto donde el giro decolonial ofrece herramientas, pero también riesgos. Se ha vuelto frecuente que instituciones globales adopten lenguajes decoloniales como parte de sus repertorios curatoriales, a veces sin alterar sus jerarquías de adquisición, exhibición y autoría. Cuando un museo o una bienal incorpora signos populares o periféricos, puede producir un efecto pedagógico real, pero también una nueva forma de administración de la diferencia. Por eso, más que oponer calle y museo como polos morales, conviene describir mediaciones sobre quién enuncia, quién traduce, quién se beneficia y qué se vuelve invisible en el proceso.

En esa línea, la Bienal de 1998 puede releerse a la luz de Bandoni, ya que ambos casos ponen en escena una traducción como técnica de reordenamiento, pero en escalas distintas. La bienal traduce un método —antropofagia— a un dispositivo institucional global, mientras que Bandoni traduce un signo estigmatizado a un objeto con genealogía colonial. En ambos casos, el punto de fricción es similar: la traducción necesita legitimación y la legitimación tiende a exigir legibilidad. Allí se juega la ambivalencia entre emancipación simbólica y reproducción colonial o cooptación.

Adriana Varejão se incorpora aquí como contraste puntual para afinar el problema del archivo luso-colonial como superficie histórica de prestigio. Su trabajo con el azulejo no funciona solo como cita ornamental —barroco portugués, decoración y patrimonialización—, al contrario, la vuelve problema debido a que activa una memoria material (ver Figura 6). En *Celacanto provoca maremoto* (2004–2008), instalada en Inhotim, la artista organiza 184 piezas —óleo y yeso sobre tela, 110 × 110 cm cada una— para construir en el muro una ola compuesta por lo que parecen ser azulejos agrietados, creando una ruina barroca que opera simultáneamente como belleza de superficie y como señal de violencia histórica (Inhotim, s. f.).

Figura 6. *Celacanto provoca maremoto* de Adriana Varejão (2004–2008), Eduardo Eckenfels.



El registro institucional indica que la obra se presentó primero en 1999 en Galeria Camargo Vilaça —versión reducida titulada *Azulejões*— y que en 2005 Varejão concibió el formato actual para una exposición en la Fondation Cartier (Inhotim, s. f.). Varejão no desplaza el eje, sino que permite contrastar un

régimen de legitimidad ornamental con la operación de Bandoni, es decir, traduce una grafía urbana estigmatizada hacia objetos domésticos, reabriendo la pregunta de quién decide qué se vuelve patrimonio y qué se borra.

Conclusión

El resultado general de este recorrido es doble. Primero, el manifiesto de Andrade sigue siendo una herramienta reflexiva contra los purismos, ya que reemplaza la identidad como esencia por la identidad como operación, a la vez que desplaza el problema hacia decisiones situadas de incorporación y transformación (De Andrade, 1981). Segundo, esa herramienta se vuelve insuficiente si se usa como celebración vacía de la mezcla. La antropofagia es útil si se vuelve autocrítica, en otras palabras, si se pregunta por mediaciones institucionales, por economías de visibilidad y por jerarquías de legitimidad en el presente.

La pregunta ¿quién devora a quién?, puede entonces reformularse como criterio para leer disputas contemporáneas. En contextos de migración y diáspora, la cultura no se mueve como repertorio neutro, se mueve como conflicto de lenguas, memorias y derechos. En la ciudad global, la gentrificación no solo transforma la vivienda, también dictamina qué signos son tolerables y qué formas de vida se consideran ruido. En las guerras culturales, la disputa por el espacio público y por la educación estética se vuelve disputa por quién puede aparecer. En ese escenario, la antropofagia no es un emblema identitario; es un método para sostener la transformación sin borramiento y para resistir purismos sin negar asimetrías.

Como cierre, conviene volver al gesto inaugural del manifiesto: “Sólo la antropofagia nos une” (De Andrade, 1981, p. 67). La frase puede leerse hoy como una advertencia que sustenta que la unidad cultural no se alcanza por pureza, sino por negociación y traducción. Cuando se reconocen las jerarquías que la atraviesan —colonialidad, institución y mercado—, la antropofagia deja de ser una metáfora y se convierte en una herramienta que potencia la práctica crítica para decidir qué se incorpora, qué se transforma y qué no se entrega al consumo de la diferencia.

Referencias

- Altamirano, M. (2018). *A pixação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana* [Tesis de maestría]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/21338/2/Micaela%20Altamirano.pdf>
- Bandoni, A. (s. f.). *Pixo* [Proyecto]. Andrea Bandoni. Recuperado el 31 de mayo de 2026. <https://andreabandoni.com/Pixo>
- Caldeira, T. P. R. (2000). *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. University of California Press.
- Costa dos Santos, A. H. C. (2021). *A pixação como forma de expressão social na cidade de Maceió: uma análise cultural e comunicacional* [Trabajo académico]. Universidade Federal de Alagoas. <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/9402>
- De Andrade, O. (1981). Manifiesto antropófago. En H. de Campos y D. Jackson (Comps.), *Obra escogida* (pp. 67-72). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- De Carvalho Oliveira, A. K., y Salgueiro Marques, Â. C. (2014). Cenas de dissenso e processos de subjetivação política na poética enunciativa das pixações. *Líbero*, 17(33 A), 71-84. <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/167>
- Fundação Bienal de São Paulo. (s. f.). *24ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo. <https://bienal.org.br/exposicoes/24a-bienal-de-sao-paulo/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Hypeness. (31 de enero de 2017). *A interessante discussão por trás das polêmicas louças decoradas com pixo*. Olhar Direto. <https://www.olhardireto.com.br/conceito/noticias/a-interessante-discussao-por-tras-das-polemicas-loucas-decoradas-com-pixo>
- Inhotim. (s. f.). *Celacanto provoca maremoto*. Inhotim. <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto/>
- International Center for the Arts of the Americas (ICAA). (1968). *Tropicália*. Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1074985>
- Larruscahim, P., y Schweizer, P. (27-29 de agosto de 2015). *Pixação, hygienizing policies and difference in São Paulo* [Ponencia]. RC21 Conferencia internacional en “The Ideal City: between myth and reality. Representations, policies, contradic-

- tions and challenges for tomorrow's urban life". Urbino, Italia. <https://www.rc21.org/en/wp-content/uploads/2014/12/E3-Larruscahim-Schweizer.pdf>
- Mignolo, W. D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Vieira, S. (25-26 de marzo de 2017). *Muro também é tela* [Especial/almanaque]. Pioneiro. <https://especiais-pio.clicrbs.com.br/almanaque/745/745.html>