



O CORPO NEGRO FEMININO CONTEMPORÂNEO COMO ARQUIVO VIVO: REPRESENTAÇÕES NA PERFORMANCE ARTÍSTICA BRASILEIRA¹

TAVARES, Ellen Sylvana²
ABREU, Beatriz Moraes de³

1 Pesquisa realizada (Programa /Edital nº 08/2025 Programa de Iniciação Científica – Curso de Licenciatura em Linguagem Faculdade Sesi de Educação, 2025.

2 Graduanda do curso de Licenciatura em Linguagem da Faculdade Sesi-SP de Educação e Graduada em Pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie – ellen.tavares@faculdadesesi.edu.br

3 Mestra em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Professora de Licenciatura em Linguagem da Faculdade Sesi-SP de Educação.

RESUMO

O corpo negro feminino, historicamente silenciado por estruturas racistas e patriarcais, emerge na performance artística brasileira contemporânea como território de denúncia, afirmação e reinvenção. Esta pesquisa, de caráter qualitativo, interpretativo e autoetnográfico, problematiza a ideologia da mestiçagem no Brasil, que, ao sustentar o mito da harmonia racial, mascara o racismo estrutural e perpetua hierarquias de exclusão. A proposta é investigar de que maneira o corpo negro feminino, na performance artística contemporânea, pode ser compreendido como um “arquivo vivo” de memórias, marcas da violência colonial e saberes ancestrais, transformando-se em linguagem estética e política de resistência. O percurso analítico articula vivências autoetnográficas, como o programa performativo coletivo e autoral intitulado *Nó(s) que não desata*, desenvolvido na Unidade Curricular (UC) “Produção e Práticas Artísticas Contemporâneas” no ano de 2024 para o curso de Licenciatura em Linguagem da Faculdade Sesi de Educação (São Paulo). A performance artística é compreendida como espaço de subversão e reinscrição de narrativas decoloniais, no qual oralidade, corporeidade e ancestralidade rompem com a tradição eurocêntrica e contribui com práticas em salas de aula da Educação Básica preocupadas com uma formação inclusiva. O trabalho se apoia em um referencial teórico que inclui autoras negras como Carneiro (2011), Gonzalez (1984), Ribeiro (2018), Kilomba (2019), dentre outras.

Palavras-chave: Corpo Negro; Performance; Arquivo Vivo.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe-se a investigar as representações do corpo negro contemporâneo feminino na performance artística brasileira, compreendendo-a como um arquivo vivo de memórias, experiências e resistências. Historicamente silenciado e estigmatizado por discursos racistas e patriarcais, o corpo da mulher negra emerge nas artes performáticas como território de denúncia, afirmação e reinvenção de subjetividades. Esta investigação se apoia no feminismo negro como lente teórica, reconhecendo que os corpos negros femininos carregam marcas históricas, sociais e culturais específicas. Conforme afirma Djamila Ribeiro (2018), “o feminismo negro parte de uma perspectiva que questiona as opressões estruturais que afetam as mulheres negras de maneira específica e interseccional”.

Assim, o recorte desta pesquisa busca compreender o corpo negro feminino na performance não apenas como objeto estético, mas como um sujeito político e epistêmico. Nesse contexto, a noção de lugar de fala (Ribeiro, 2017) torna-se central para evidenciar as vivências de corpos historicamente subalternizados e a potência política de suas narrativas, que desestabilizam os discursos discriminatórios e afirmam suas presenças com força estética e poética.

A abordagem metodológica desta pesquisa caracteriza-se como um estudo qualitativo, com enfoque interpretativo e autoetnográfico. Para a coleta de dados, realizou-se um levantamento bibliográfico acerca da arte afro-brasileira e da performance, complementado pela análise aprofundada de duas manifestações performáticas representativas: *Arado* (2019) através da análise do portfólio da artista Luana Vitra e a atuação do coletivo *Ilú Obá de Min* (2004). O estudo incluiu, ainda, uma entrevista semiestruturada com a coordenadora executiva do coletivo, Daiane Pettine, e a análise de sites institucionais.

A inspiração para a pesquisa decorreu de uma vivência que serviu de ponto de partida etnográfico: a performance coletiva *Nó(s) que não desata*, realizada em 22 de setembro de 2024. Nela, exploram-se os padrões sociais que aprisionam e limitam o corpo feminino, constituindo-se em uma motivação para a análise de como corpos femininos negros são ressignificados diante de processos históricos de apagamentos e marginalização.

Este artigo está estruturado em três seções. Após esta introdução, a seção que narra a experiência da performance coletiva de *Nó(s) que não desata*. A seção seguinte, Entre Pedra e Barro: o Corpo Ritualístico na Performance Arado de Luana Vitra, dedica-se à análise específica da obra de Luana Vitra. Em seguida, a seção Vozes do *Ilú Obá de Min*: Entrevista sobre o Arquivo Vivo Coletivo discute a entrevista realizada com a coordenadora executiva do grupo *Ilú Obá de Min*. Por fim, as considerações finais como uma convergência do tema apresentado e as reflexões.

A PERFORMANCE NÓ(S) QUE NÃO DESATA

O programa performativo coletivo intitulado *Nó(s) que não Desata*, do qual a autora participou, foi realizado no dia 22 de setembro de 2024. Sob a orientação da professora Ma. Beatriz Abreu, como parte da Unidade Curricular (UC) “Produção e Práticas Artísticas Contemporâneas”, a performance surgiu de uma discussão em grupo que evoluiu para o tema dos estereótipos femininos. A performance, concebida como uma reflexão coletiva e uma crítica social unificadora, desafiou os padrões de gênero e serviu como ponto de partida autoetnográfico para a análise das dinâmicas de representação e do conceito de corpo-arquivo.

Seis alunas da Faculdade Sesi de Educação realizaram, na Avenida Paulista, uma performance de 20 minutos cada, permanecendo enfileiradas com mãos, braços e pernas

amarradas. O ato, que simbolizava o aprisionamento social dos corpos femininos, ganhou potência ao criticar as dinâmicas raciais desse aprisionamento. A performer branca do grupo foi a menos amarrada, enquanto a performer negra de pele mais escura, a mais amarrada com as cordas tensionadas de forma mais visível. Essa diferenciação intencional sublinhava como o peso das amarras sociais é distribuído de forma desigual, intensificando-se sobre os corpos negros. Essa hierarquia performática reflete o que bell hooks (2017, p. 115) define como a hierarquia das aparências, demonstrando como o racismo se manifesta até mesmo dentro de um contexto de resistência, através de uma leitura simbólica dos corpos, que atribui maior peso das opressões àqueles com pele mais escura.

No encontro entre o movimento das cordas pelo corpo e a imobilidade, a performance expôs as amarras visíveis e invisíveis que restringem e moldam as experiências das mulheres. Ela convidou o público a refletir sobre a força e a resistência necessárias para desafiar essas limitações e barreiras erguidas para o feminino. A performance revelou como o corpo imobilizado é também força política. A imobilidade denunciava; era gesto; era grito contido. Como afirma bell hooks (2017, p. 124), “Esse modo de conhecer muitas vezes se expressa por meio do corpo, o que ele conhece, o que foi profundamente inscrito nele pela experiência. Essa complexidade dificilmente poderá ser declarada ou definida à distância”. Para a autora, “A experiência corporal é uma base de conhecimento, o corpo é o local da resistência”. Essa resistência encarnada evidencia uma pedagogia performativa, onde o corpo fala mesmo em silêncio, em cordas, em suor, em presença.

Enquanto parte do coletivo e responsável por amarrar as participantes, a autora percebeu a potência da performance *Nó(s) que não desata* não apenas pela estética, mas pela manifestação imediata da opressão social no corpo vivo com os olhares atentos e curiosos do público. Essa simples atividade acadêmica rapidamente se transformou em um evento de imenso significado político para as participantes, reforçando o papel da arte como vetor de reflexão social. Afinal, como afirma Martins, “todas as manifestações culturais e artística exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem” (2021, p. 21), permitindo, assim, que o próprio ato de expressar se torne um ato de questionar o que está “matizado” na sociedade.

Nos primeiros 20 minutos de execução, em frente à FIESP (Av. Paulista, 1313), notou-se o crescente relaxamento das participantes e o engajamento do público, que registrava a cena. O público ao nosso redor se engajou, registrando a cena performática com fotos. Contudo, um acontecimento sublinhou a dimensão racial da experiência: um homem abordou a performer negra Elloá Rodrigues, de pele mais escura, perguntando se ela precisava de ajuda. Essa interação, embora aparentemente solícita, revelou como o corpo feminino negro, mesmo em um contexto artístico, é lido socialmente como um corpo em vulnerabilidade e opressão real, evidenciando as marcas do racismo estrutural. O homem não percebia uma artista, mas um corpo racializado.

Como observa Grada Kilomba (2019, p. 22), “o processo de racialização do ‘outro’ não é um processo unilateral. Ele acontece nas relações de poder entre o ‘nós’ e o ‘outro’”. O corpo da performer negra foi lido, portanto, a partir de um lugar de poder que o associa imediatamente à opressão.

A performance seguiu com dois momentos de 20 minutos: um próximo ao Metrô Brigadeiro, onde as participantes tiveram que manter o foco apesar das distrações do ambiente e o último em frente ao MASP. Este último, apesar do cansaço devido ao calor, ganhou força com a grande circulação de um público diverso, potencializada por manifestações políticas na área. O programa performativo foi concluído com o desamarre simbólico, onde uma integrante desatou o nó das demais. A composição racial do grupo (duas negras, três pardas, uma branca e a autora mestiça) conferiu à arte uma força singular como crítica social e espaço de confluência de vivências. Essa experiência, ao reunir mulheres de diferentes origens e corpos para explorar

as amarras do feminino na contemporaneidade, revelou um ponto central: a arte performática emerge como um espaço de resistência e afirmação de memórias silenciadas. Se a história do Brasil é marcada pelo apagamento e marginalização de corpos negros, a performance inverte essa lógica, intensificando a reflexão sobre as dinâmicas de representação. É a partir dessa intersecção de heranças culturais que o corpo negro feminino se manifesta na cena artística como um potente arquivo vivo, motivando a investigação desta pesquisa.

Figura 1. Performance: *Nó(s) que não desata*, (2024)



Foto: Acervo pessoal da autora.

ENTRE PEDRA E BARRO: O CORPO RITUALÍSTICO NA PERFORMANCE *ARADO* DE LUANA VITRA

A obra *Arado* (2019), da artista mineira Luana Vitra⁴, apresentada no Palácio das Artes em Minas Gerais, é uma performance ritualística que tensiona os limites entre resistência e maleabilidade, convocando a materialidade da terra — em seus estados de pedra e barro — como metáforas fundantes para a construção de um corpo político e sensível. Em colaboração com Jorge da Costa, pai da artista e também performer convidado, *Arado* se inscreve na linhagem das artes da performance como prática de corporeificação da memória, do território e da ancestralidade.

Na essência da performance, a artista propõe um tratado poético: “A resiliência de um corpo é um tratado entre a pedra e o barro”. A frase condensa não apenas uma síntese estética da ação performática, mas também um posicionamento ético e epistemológico. A pedra e o barro, aqui, simbolizam estados do território e do sujeito — dureza e maleabilidade, permanência e transformação, resistência e adaptação. O corpo, ao coabitar essas condições [pedra e barro], torna-se campo de sementeira para as lidas com as complexidades políticas e sociais que o atravessam. Nessa perspectiva, o corpo se afirma como um dispositivo de saber, pois, para Leda Maria Martins, ele é “lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos...” (Martins, 2021, p. 79).

A performance, ancorada na formação híbrida de Vitra em escultura e dança, emerge como uma coreografia de gestos que evocam o trabalho da terra, potencializando o corpo da artista como dispositivo de saber (Martins, 2021) e de reescrita da memória ancestral. O título *Arado* remete diretamente à ferramenta agrícola de corte e abertura do solo. No entanto, na obra, essa ferramenta se desloca de seu sentido estritamente funcional para adquirir potência simbólica, pois o corpo-arado é aquele que fende, que prepara, que se oferece como superfície de plantio. Não é sem razão que a artista insere o gesto de ritual como eixo da performance.

Trata-se de uma invocação do corpo negro em sua dimensão histórica, política e

espiritual, não mais como objeto da violência colonial, mas como sujeito ativo de reescrita e cultivo de outras narrativas. Nesse sentido, a performance de Luana Vitra reforça a premissa de que toda arte traduz um estilo significativo de sua cultura, na medida em que a “criação de um estilo artístico, a criação de um estilo de vida [...] é a maior realização cultural”, conforme Murray (Martins, 2021, p. 67). O corpo, ao “arar” sua própria história, afirma-se como um campo de potência e existência.

O espaço da performance, o Palácio das Artes em Belo Horizonte, ganha uma camada adicional de significação. Instituição tradicional e marcada pela branquitude das elites culturais mineiras, o gesto de levar ali um corpo negro, ancestral, em lida com a terra, constitui-se também como uma ocupação simbólica e política. Vitra inscreve um corpo fora dos padrões normativos da arte institucionalizada, trazendo para o centro da cena os saberes e rituais silenciados pelos processos históricos de apagamento e colonialidade.

VOZES DO ILÚ OBÁ DE MIN: ENTREVISTA ORAL SOBRE O ARQUIVO VIVO COLETIVO

Enquanto a performance *Arado* de Luana Vitra nos convida a uma imersão individual na memória e na relação com a terra, o grupo expande essa reflexão para a dimensão coletiva. Utilizando a performance no espaço público como um poderoso veículo de celebração da ancestralidade e do protagonismo feminino negro, o grupo se define como um “ecossistema” cultural. A fim de aprofundar a compreensão sobre o *Ilú Obá de Min*⁵ como um “arquivo vivo” coletivo, realizou-se uma entrevista com Daiane Pettine⁶, coordenadora executiva, que forneceu insights valiosos sobre a filosofia, a organização e as práticas performáticas do grupo.

Fundado em novembro de 2004 por Beth Belí, Girlei Miranda, Adriana Aragão e Nega Duda, o Ilú Obá De Min – Educação, Cultura e Arte Negra constitui-se como uma Organização da Sociedade Civil (OSC) paulistana e sem fins lucrativos. Ao longo de seus 20 anos de existência e resistência, completados em 2024, a associação tem se consolidado em seu trabalho com as culturas de matriz africana e afro-brasileira, com um enfoque central na mulher negra. A própria natureza do grupo, focada no corpo feminino negro em ação pública e coletiva, é uma resposta direta à estrutura social, que muitas vezes espera que as produções de pessoas negras “reproduzam os padrões da cultura (...) dominante imperialista, supremacista branca, capitalista e patriarcal” (hooks, 2019, p. 25). O *Ilú* também se distingue por sua estrutura de irmandade, que confere especial valor e protagonismo às mulheres mais velhas.

A atuação do grupo é fortalecida pela Lei 10.639 de 2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) para incluir a obrigatoriedade da temática afro-brasileira no currículo. A presidente, Beth Belí, alinhada a esse objetivo de valorização da cultura nas escolas, destaca que a missão do grupo se estende a um empoderamento mais amplo: “Minha batalha é pelo empoderamento feminino, pela força da cultura negra, pelo direito de ocupar os espaços. Aqui as mulheres podem cantar, podem dançar e podem tocar. Meu comando é o da suavidade”. A entrevista realizada em 24.06.2025 com o coletivo *Ilú Obá de Min* - Iorubá (mãos femininas que tocam tambores para o rei xangô), a seguir, traz um recorte que buscou capturar a essência de sua prática e a força de sua atuação.

O corpo coletivo das mulheres no *Ilú* ressoa como tambor de memória e anúncio de mundos por vir. Nesse entrelaçamento de canto, dança e resistência, o corpo se torna um arquivo vivo de futuro, que afirma a continuidade das ancestralidades e inaugura outras formas de convivência social e política. Como argumenta Lélia Gonzalez, o movimento da mulher negra é a confrontação da opressão, pois “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a

colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez, 2020, p. 58).

O corpo negro feminino, conforme Daiane Pettine, integrante do coletivo *Ilú Obá de Min*, ultrapassa a dimensão física para se tornar um corpo-linguagem e corpo-quilombo. Segundo ela “o Ilú está onde as mulheres do Ilú estão”, essa concepção compreende o corpo como território simbólico e político, em que a presença das mulheres negras materializa um espaço coletivo de resistência e criação. O *Ilú*, mesmo sem sede fixa, se ancora nos corpos de suas integrantes como território móvel, reafirmando a ideia do quilombo contemporâneo como espaço encarnado. A escolha de restringir o uso dos instrumentos percussivos às mulheres e reservar aos homens papéis específicos subverte as narrativas hegemônicas e ressignifica a presença feminina no campo artístico, transformando o corpo em instrumento de resistência e de reexistência. Assim, o *Ilú* não apenas atua na cena cultural, mas inscreve no cotidiano urbano e educativo uma nova epistemologia do corpo, afirmando-o como ferramenta de luta, criação e valorização das mulheres negras enquanto geradoras de cultura.

A entrevistada destaca que o grupo ressignifica o espaço urbano ao transformar ritos e músicas de matriz africana em performance pública. A rua torna-se território de disputa simbólica, rompendo com narrativas hegemônicas que historicamente excluíram corpos dissidentes, especialmente os das mulheres negras e das religiões afro-brasileiras. A ocupação das ruas é apresentada como gesto político e pedagógico, que aproxima arte e educação popular. Dessa forma, o espaço público é ressignificado como lugar de encontro, celebração e pertencimento, onde a arte se manifesta como direito coletivo e não como mercadoria.

A ancestralidade e a espiritualidade constituem pilares estruturantes. Segundo a entrevistada Pettine, a origem do grupo, marcada por uma feijoada ritualística conduzida por Nega Duda, revela seu DNA performático, em que o gesto coletivo e ritual celebra e purifica a comunidade. Inspiradas na cosmovisão africana, as performances incorporam valores civilizatórios afro-brasileiros, como memória, corporeidade, música, axé e espiritualidade. O *Ilú* compreende o ensaio e a apresentação como rituais, iniciando com cantos para Exu e reverência a Xangô, símbolo da justiça. Assim, tocar para Xangô é também um ato político, que reivindica a presença das mulheres negras e sua força ancestral. O corpo que dança é um corpo ancestralizado, que carrega símbolos dos Orixás e rompe com os cânones eurocêntricos da arte. Pettine propõe o reconhecimento do afoxé — dança ritual afro-brasileira — com a mesma relevância simbólica que o balé clássico, tensionando hierarquias coloniais e abrindo espaço para novas estéticas negras.

As reflexões da entrevistada também abordam o “não lugar identitário” vivido por muitas mulheres no Brasil, revelando como o *Ilú* atua na elaboração coletiva dessas tensões. Inicialmente aberto a mulheres brancas e negras, o grupo passou a afirmar o protagonismo das mulheres negras como estratégia política de reparação simbólica. Essa escolha não se baseia na exclusão, mas em uma reorganização ética de visibilidade, na qual as mulheres brancas assumem papéis de apoio, reconhecendo a centralidade das narrativas negras. O *Ilú*, assim, transforma-se em espaço pedagógico de formação antirracista, tensionando as hierarquias raciais e promovendo a autorreflexão sobre privilégio e pertencimento. Ressaltando que a sociedade racializa os sujeitos antes mesmo que eles se reconheçam racialmente, tornando a cor da pele, o cabelo e os traços elementos de violência e exclusão. Nesse sentido, o coletivo atua também como espaço de validação das identidades negras e de construção de consciência racial crítica. A criação de uma comissão de identificação racial dentro do grupo busca garantir coerência entre representatividade e compromisso político.

Outro ponto enfatizado é a dimensão educativa do *Ilú*, a qual explica que a educação é a palavra fundadora do grupo, que compreende a arte como instrumento de transformação social. O projeto desenvolvido, *Pedagoginga*, articula arte e educação em ações voltadas à formação de professores, estudantes e gestores das escolas públicas. Essas práticas dialogam diretamente

com a Lei 10.639/03, inserindo o ensino da cultura afro-brasileira no currículo escolar e promovendo a formação crítica e antirracista. Ao destacar que a ausência dessa mediação pedagógica gera o esvaziamento das expressões negras, o trabalho do *Ilú* oferece uma vivência estética que se transforma em experiência formativa. Ao refletir sobre a potência do olhar e da representação, hooks (2019, p. 75) afirma que “as mulheres negras desenvolveram um olhar crítico e opositor a partir da recusa em se identificar com a construção da feminilidade branca”. Esse olhar opositor é também o que move as ações performáticas e pedagógicas do grupo, que reeduca o olhar social por meio da arte e da rua. Ao atuar nas escolas e nas políticas públicas, o grupo consolida-se como referência em educação para as relações étnico-raciais, ampliando o alcance da cultura afro-brasileira e fortalecendo a identidade nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises apresentadas ao longo deste artigo evidenciam que o corpo negro feminino, na performance artística brasileira contemporânea, se constitui como um arquivo vivo — um território onde memória, resistência e ancestralidade se encontram. As obras e vivências examinadas desde a performance coletiva *Nó(s) que não desata*, até a obra *Arado* de Luana Vitra e as expressões do coletivo *Ilú Obá de Min* demonstram que o corpo, quando performa, reinscreve histórias antes silenciadas e mobiliza forças simbólicas capazes de desestabilizar estruturas coloniais, raciais e patriarcais.

Essa convergência entre experiências aponta para uma poética da reexistência, na qual o corpo não é apenas suporte da arte, mas o próprio meio pelo qual se constrói conhecimento, memória e identidade. Em diálogo com autoras como Lélia Gonzalez, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba e Leda Maria Martins, compreende-se que a performance não apenas representa o corpo negro, mas o reposiciona no campo do saber, como sujeito epistêmico e político que narra, denuncia e recria o mundo a partir de sua própria perspectiva.

Nesse contexto, o corpo negro feminino se torna documento vivo das violências coloniais, mas também instrumento de cura e continuidade, ativando saberes ancestrais e promovendo uma estética de decolonização. A performance, enquanto linguagem artística e educativa, revela-se um potente dispositivo pedagógico, pois convoca o olhar crítico, a escuta sensível e o reconhecimento da diversidade como fundamento para uma educação antirracista e emancipadora. Essencial para a luta antirracista e para a reconfiguração da memória cultural brasileira, desafiando a estrutura de poder que historicamente relegou a mulher negra à invisibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011. – (Consciência em debate/coordenadora Vera Lucia Benedito).

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. P. 59-78.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e**

diálogos/ organização Flávia Rios, Márcia Lima. - 1º Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade** (2ª edição, Martins Fontes, SP, 2017).

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela/** Leda Maria Martins. - 1º ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. 1ºed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VITRA, Luana. **Portfólio Prêmio Pipa**, 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/PORTFa%CC%80LIO-LUANA-VITRA-ED.pdf>