



**INSTITUTO FEDERAL DA PARAÍBA
CAMPUS CABEDELLO
CURSO DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO**

JEAN CARLOS MEIRA CORDEIRO JÚNIOR

**DESIGN GRÁFICO E MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA ANÁLISE DA
ESTÉTICA DECOLONIAL EM CARTAZES POLÍTICOS DO LIVRO SEM
TERRA EM CARTAZ**

**CABEDELLO-PB
2024**

**DESIGN GRÁFICO E MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA ANÁLISE DA ESTÉTICA
DECOLONIAL EM CARTAZES POLÍTICOS DO LIVRO SEM TERRA EM CARTAZ**

JEAN CARLOS MEIRA CORDEIRO JÚNIOR

Artigo apresentado ao Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB)
- Campus Cabedelo, como requisito obrigatório na
disciplina Trabalho de Conclusão de Curso do
Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico.
Orientador(a): Turla Angela Alquete de
Arreguy Baptista

CABEDELLO-PB
2024

Dados Internacionais de Catalogação – na – Publicação – (CIP)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB

C794d Cordeiro Júnior, Jean Carlos Meira.

Design gráfico e movimentos sociais: uma análise da estética decolonial em cartazes políticos do livro Sem Terra em Cartaz. /Jean Carlos Meira Cordeiro Júnior. - Cabedelo, 2024.

20 f. il.: Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Superior de Tecnologia em Design Gráfico) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - IFPB.

Orientadora: Profa. Dr^a. Turla Angela Alquete de Arreguy Baptista.

1. Análise gráfica. 2. Cartazes políticos. 3. Design decolonial. 4. Design gráfico brasileiro. I. Título.

CDU 744(0.067)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA

GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

JEAN CARLOS MEIRA CORDEIRO JUNIOR

Design gráfico e movimentos sociais: uma análise da estética decolonial em cartazes políticos do Livro Sem Terra em Cartaz

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de tecnólogo em Design Gráfico, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - Campus Cabedelo.

Aprovada em 12 de setembro de 2024

Membros da Banca Examinadora:

Profa. Dra. Turla Angela Alquete de Arreguy Baptista

IFPB Campus Cabedelo

Profa. Me. Ana Carolina dos Santos Machado

IFPB Campus Cabedelo

Profa. Dra. Renata Amorim Cadena

IFPB Campus Cabedelo

Cabedelo-PB/2024

Documento assinado eletronicamente por:

- **Turla Angela Alquete de Arreguy Baptista, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 30/09/2024 14:12:18.
- **Ana Carolina dos Santos Machado, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO**, em 01/10/2024 10:51:41.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 28/09/2024. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código 611460

Verificador: c117668aad

Código de Autenticação:



Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Cambinha, CABEDELLO / PB, CEP 58103-772
<http://ifpb.edu.br> - (83) 3248-5400

1. Introdução	5
2. Referencial Teórico	6
2.1 Pensamento Decolonial	6
2.2 Design Decolonial	7
2.3 MST e Comunicação	8
3. Metodologia	10
4. Resultados	11
5. Considerações finais	18
Agradecimentos	19
Referências	20

Design gráfico e movimentos sociais: uma análise da estética decolonial em cartazes políticos do Livro Sem Terra em Cartaz

Jean Carlos Meira Cordeiro Júnior
Turla Angela Alquete de Arreguy Baptista

Resumo

Este artigo tem o objetivo de fazer uma análise gráfica de 5 cartazes políticos expostos no livro *Sem Terra em Cartaz*, de autoria do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e publicado pela editora Expressão Popular em 2019. O propósito da análise é traçar um paralelo entre o pensamento decolonial e o design gráfico, a fim de entender quais elementos estéticos presentes nos cartazes podem contribuir na composição de uma identidade gráfica decolonial brasileira. Além disso, foi necessário também entender como funciona a comunicação dentro do MST, que se estabelece através da luta contra-hegemônica no enfrentamento da disputa de narrativas. A metodologia que norteou a análise foi baseada no artigo “Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico” de Villas-Boas (2009). Com base no referencial teórico e na análise produzida, foi possível observar que, devido a uma série de processos históricos que atravessavam o Brasil da época (1985 e 1986), novos padrões estéticos foram propostos a partir de uma ressignificação dos conceitos que moldavam o ensino e o ofício do design até então, resultando no declínio da ideologia de se projetar um design universal. Nesse período, nota-se que designers passaram desenvolver seus projetos gráficos levando em conta aspectos como o multiculturalismo, miscigenação, sincretismo religioso, culturas populares e as particularidades do contexto local. Falar sobre design gráfico decolonial é algo que ainda foi pouco abordado, portanto, a análise que foi produzida poderá servir como base de material didático e pesquisa para outras pessoas, movimentos e organizações que venham a se interessar pelo tema.

Palavras-chave: Análise Gráfica; Cartazes Políticos; Design Decolonial; Design Gráfico Brasileiro; Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

Abstract

This article aims to conduct a graphic analysis of five political posters featured in the book *Sem Terra em Cartaz*, authored by the Landless Workers' Movement (MST) and published by Expressão Popular in 2019. The purpose of the analysis is to draw a parallel between decolonial thought and graphic design in order to understand which aesthetic elements present in the posters can characterize a Brazilian decolonial graphic identity. Additionally, it was also necessary to understand how communication within the MST functions, which is established through the counter-hegemonic struggle and the confrontation in the narrative dispute. The methodology that guided the analysis was based on the article “Sobre Análise Gráfica, ou Algumas Estratégias Didáticas para a Difusão de um Design Crítico” by André Villas-Boas. Based on the theoretical framework and the analysis produced, it was possible to observe that, due to a series of historical processes occurring in Brazil at the time (1985 and 1986), new aesthetic standards were proposed through the redefinition of concepts that had previously shaped the teaching and practice of design, resulting in the decline of the ideology of designing a universal design. During this period, it is possible to observe that designers began to develop their graphic projects taking into account aspects such as multiculturalism, miscegenation, religious syncretism, popular cultures, and the particularities of the local context. Speaking about decolonial graphic design is something that has still been little explored; therefore, the analysis produced may serve as a basis for educational material and research for other individuals, movements, and organizations interested in the topic.

Key words: *Brazilian Graphic Design; Decolonial Design; Graphic Analysis; Landless Workers'*

1. Introdução

O processo de globalização teve sua origem a partir do avanço do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado, que aconteceu simultaneamente com a instituição da América. Com isso, foi estabelecida na sociedade a ideia de dividir pessoas no conceito de raças, “(...) uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial (...)”(QUIJANO, 2005, p.117). Essa concepção estabeleceu que existe uma diferenciação entre conquistadores e conquistados em que, supostamente por um fator biológico, um é superior a outro. Segundo Quijano (2005), essa convenção fez com que novas identidades fossem criadas na América: negros, mestiços e índios. Expressões como Portugueses e Espanhóis, que antes estavam ligados à nacionalidade de um indivíduo foram ressignificados passando a ter uma conotação identitária racial. O mesmo aconteceu posteriormente com “Europeus”. Essas novas identidades estavam também relacionadas a papéis sociais hierárquicos e validavam a relação de dominação posta pela conquista de um povo pelo outro. A colonização da América resulta no controle da subjetividade, da cultura e da produção de conhecimento.

Em contrapartida, surge um pensamento contra-hegemônico como crítica às narrativas coloniais. As teorias desse pensamento começam a ser discutidas em meados de 1990 e foram consolidadas a partir dos anos 2000 com o nome de pensamento decolonial. Essa discussão é bem difundida dentro das ciências sociais, porém, mesmo ganhando bastante espaço nos últimos anos, ainda é um assunto pouco explorado dentro do design gráfico.

O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. (...) Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua (COLAÇO, 2012, p. 08).

Durante a formação acadêmica em design gráfico, as referências obtidas por estudantes partem de uma visão eurocêntrica, o que não é culpa da academia nem tão somente do corpo docente, mas sim resultado da própria origem do design, que surgiu numa perspectiva europeia e globalizada. De acordo com Moraes (2006, p.31), “a atividade de design no Brasil foi promovida, desde a época do seu estabelecimento oficial como uma espécie de nexos contínuo, isto é, o encontro entre pioneiros locais e atores europeus do design de então. Este fato proporcionou um contínuo confronto entre as particularidades locais brasileiras e os modelos internacionais no âmbito do design.”

Somente após a ascensão/declínio do modernismo no design brasileiro, e com a chegada do movimento pós-moderno, que os profissionais da área começaram a levar em conta aspectos como cultura, economia e política em suas produções. Nesse mesmo período pode-se observar uma demanda maior por outra abordagem na criação de projetos, o que acaba indo na contramão das ideias hegemônicas estabelecidas até então.

Podemos ainda afirmar que a condição pós-moderna no design brasileiro reflete-se também como uma manifestação política em favor da liberdade de expressão e contra a insatisfação então vivida; entenda-se, o regime militar e as fortes influências provenientes do exterior junto ao sistema de produção industrial local. (MORAES, 2008, p.50).

Esse foi o começo de um processo de entendimento da existência de um multiculturalismo estético brasileiro, seja através de texturas, cores, formas, padronagens e signos.

Nesse período, uma nova estrada para o design por meio da decodificação do

próprio pluralismo étnico e estético local, cujo modelo, de forma mais madura desponta como uma nova cultura projetual somente a partir da segunda metade dos anos 1990 (MORAES, 2008, p.52).

Este novo modo de comunicar através do design pode ser observado em diversas esferas da sociedade e também está ligado a movimentos sociais, como é o caso do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que surgiu em 1984, um período histórico marcado pelo surgimento das concepções pós-modernistas no Brasil.

Ao longo do tempo o MST ganhou corpo e se tornou o maior movimento de massas do país, lutando principalmente pela reforma agrária. Ele está presente em zonas rurais e urbanas, onde se organiza e oferece formação sociopolítica a seus integrantes e simpatizantes. A comunicação tem um papel fundamental para o movimento que produz jornais impressos, revistas, rádios comunitárias e produtos como o clássico boné vermelho, bandeiras, camisas e cartazes que convocam manifestações e difundem ideias. Os cartazes políticos do livro *Sem Terra em Cartaz* (2019) são a linha de partida desta pesquisa, focada nas produções dos anos 1985 e 1986. Os cartazes foram selecionados e analisados utilizando estratégias apontadas por Villas-Boas (2009) para a difusão de um design crítico.

A partir de pautas identitárias e de caráter político, o design gráfico vai ao encontro do pensamento decolonial e este artigo visa trazer discussões cada vez mais pertinentes à área. Falar de design decolonial local é observar o mundo a partir de uma lente latino-americana/brasileira, é desobedecer a higienização estética eurocêntrica e dar visibilidade às culturas populares.

2. Referencial Teórico

2.1 Pensamento Decolonial

As primeiras teorias desse pensamento começaram a ser difundidas nos anos 1990 pelo grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), emergindo como uma crítica aos ideais eurocentrados, “o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a ‘opção decolonial’ – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva.”(BALLESTRIN, 2013, p.89)

De acordo com Quijano (2005), o avanço do colonialismo europeu moldou a produção do conhecimento do mundo moderno fazendo com que somente ideias eurocêntricas fossem consideradas válidas. Isso foi chamado de colonialidade do saber. Parte dessa nova lógica de poder mundial era o controle hegemônico da subjetividade, do conhecimento e da cultura das populações colonizadas.

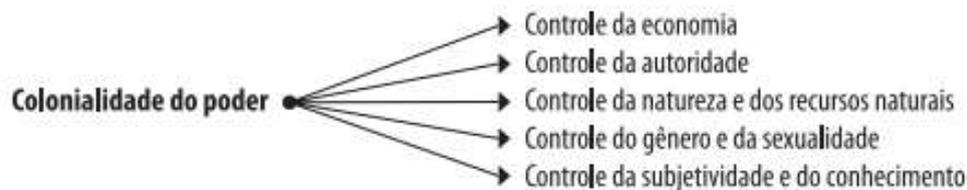
Reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (...) Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura (QUIJANO, 2005, p.121).

Em relação à América Latina, os sujeitos colonizados, os não-europeus foram levados “a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida” (QUIJANO, 2005, p.130).

Ballestrin (2013) traz conceitos como a colonialidade do poder, originalmente desenvolvido por Aníbal Quijano que “exprime uma constatação simples, isto é, de que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo. (...)”

denuncia ‘a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais’” (BALLESTRIN, 2013, p.99). A colonialidade do poder traz a ideia de que a organização da sociedade e a divisão de trabalho se dá a partir da hierarquia etnico-racial, vivendo “sob o regime da ‘colonialidade global’ imposto pelos Estados Unidos, através do Fundo Monetário Internacional, do Banco Mundial, do Pentágono e da OTAN” Ballestrin (BALLESTRIN, 2013, p.100 apud GROSFOGUEL, 2008, p. 126).

Figura 1 - Colonialidade do Poder



Fonte: Luciana Ballestrin (2013, p.100)

A decolonização é como um diagnóstico que envolve várias esferas da vida social relacionadas a colonialidade do ser, saber e poder. “Contudo, aquilo que é original dos estudos decoloniais parece estar mais relacionado com as novas lentes colocadas sobre velhos problemas latino-americanos do que com o elenco desses problemas em si” (BALLESTRIN, 2013, p.108).

Para Ballestrin (2013), o processo de decolonizar não quer dizer negar todo conhecimento produzido pelo norte global. Decolonizar o conhecimento é sobre existir um contraponto a ideias hegemônicas, como uma reação dos não-europeus na improvisação de outras teorias e críticas contra-hegemônicas.

2.2 Design Decolonial

Já é sabido que o design surge na Europa, e por esse motivo se instituiu no Brasil a partir de influências, referências, métodos e conceitos oriundos dos grandes centros industrializados, sobretudo das escolas alemã, suíça e italiana. As maiores influências eram provenientes da *Escola de Ulm* na Alemanha. Para Moraes (2006), os conceitos que estabeleceram as bases da atividade no Brasil deveriam ser decifrados de acordo com a realidade local, encontrando uma equivalência entre os modelos eurocêtricos e as características nacionais.

O maior desafio consistia, portanto, no fato de não conceder que os conceitos provenientes do exterior tivessem um maior destaque em detrimento das características locais, pois seria propriamente o resultado de uma interação que iria determinar a identificação da cultura brasileira no âmbito do design e da produção industrial local. (Moraes, 2006, p.35).

Como resultado das influências estrangeiras, o design brasileiro, desde sua origem, tende a seguir o legado racional-funcionalista purista. O que, segundo Moraes (2006), sucedeu numa negação às características socioculturais brasileiras, inibindo referências locais procedentes da pluralidade, da desregra, das imperfeições, do exagero.

O Brasil, fruto do colonialismo, é como uma grande colcha de retalhos, é cheio de culturas, religiões, etnias e sincretismos. De acordo com Moraes (2008, p.46) “Tudo isso nos faz refletir sobre a diversidade estética, icônica, simbólica e, ainda, sobre os ritos religiosos e a riqueza culinária proveniente desse mix racial que possibilitou uma vasta gama de caráter e sentido múltiplo”. Vale ressaltar que existe uma conexão entre esse pluralismo cultural que forma a sociedade brasileira e os ideais pós-modernos.

Entre 1964 e 1985 o Brasil passou por uma ditadura militar e isso colaborou fortemente com o declínio do modernismo. Na mesma década do fim da ditadura, chega ao Brasil os ideais

pós-modernos, em um momento em que o design brasileiro passava por uma baixa, sendo desacreditado por indústrias multinacionais que não enxergavam a forma de se produzir um design local como uma estratégia valiosa.

Podemos ainda afirmar que a condição pós-moderna no design brasileiro reflete-se também como uma manifestação política em favor da liberdade de expressão e contra a insatisfação então vivida; entenda-se, o regime militar e as fortes influências provenientes do exterior junto ao sistema de produção industrial local. No Brasil, podemos afirmar, este movimento não se prefigurou somente como pós-moderno, mas, da mesma maneira, como pós-militar, pós-autoritário e pós-austero. (Moraes, 2008, p.50).

Os pós-modernos não buscavam resolver todos os problemas inerentes à dominação imperialista no design brasileiro. Mas de alguma forma iniciou uma nova maneira de se pensar e projetar. Deste modo, aspectos como culturas e etnias plurais começam a ser levadas em conta por profissionais da área. É incerto indicar uma unicidade do que seria esse modelo de design brasileiro e não é pela falta de cultura, mas sim pelo excesso, assim os valores simbólicos e icônicos não são meramente estáticos, são fluidos e renováveis.

Em razão dos distúrbios e esgotamentos ocasionados pelo projeto moderno/capitalista pós-1990, teóricos e profissionais da área passaram a refletir acerca do campo de atuação do Design, buscando redimensionar o papel social da disciplina (NASCIMENTO, 2020, p.2).

Todavia, ainda que as questões sociais tenham começado a ser levadas em conta por designers em seus projetos, diversos teóricos passaram a questionar se ainda assim não estariam replicando a lógica moderna-capitalista privilegiando modelos que reproduzem a negação a saberes não eurocentrados. “Isso levou pesquisadores e teóricos críticos do campo a questionarem o papel que o Design desempenhou nos processos de dominação cultural/colonial no passado e o que continua a desempenhar nos processos neocoloniais e imperialistas hoje” (NASCIMENTO, 2020, p.2).

Segundo Nascimento (2020), não se trata apenas de mudanças inerentes à atuação do campo, mas sim uma modificação teórica e metodológica a fim de entender de que forma se dá a decolonização do design que está deveras ligado a padrões colonizadores.

Para o autor, o projeto é uma ferramenta primordial para atuação do designer e carrega consigo traços fundacionais em relação às lógicas de subordinação o que influencia diretamente “as novas relações de produção da cultura material humana” e essas relações precisam ser repensadas a fim de incorporar outros modos de ser e estar.

A implementação das relações de subordinação típicas da produção da cultura material europeia, ao privilegiar outro sistema sociocultural, também pode estar associado com o apagamento de tradições enraizadas em determinadas comunidades, em virtude da imposição de outro sistema de saber, sabidamente mais ‘eficaz e científica’. (NASCIMENTO, 2020, p.9).

A relação de Design e Decolonialidade se dá a partir da noção de que o projeto gráfico é uma ferramenta de poder moderno/colonial e isso implica num modo de reprodução cultural eurocêntrica. Uma estratégia decolonial para design requer um exercício projetual crítico e reflexivo com a intenção de atravessar aqueles que se encontram nas periferias do sistema mundial.

2.3 MST e Comunicação

O MST é visto como o maior movimento social popular organizado do Brasil, podendo ser também o maior da América Latina. Devido ao seu tamanho e importância, o movimento precisou se organizar na questão comunicacional, o que tendeu a evoluir de acordo com os avanços tecnológicos. É notável o grande protagonismo do movimento na área. “Suas ações

comunicacionais avançam pelos mais variados segmentos: para mobilização popular; para a interação com a sociedade, tendo em vista a sua transformação, como também a própria organização dos trabalhadores rurais” (GUINDANI e ENGELMANN, 2012, p.62).

Segundo Alexandre Barbosa (2023), a comunicação do MST está interligada à cultura popular, isso acontece através do que o movimento chama de mística: “momentos de celebração, inspirados em elementos culturais (religiosos, linguísticos e míticos) para reforçar a conscientização política dos militantes”(BARBOSA, 2023, p.110). Esta ligação serve para gerar ou fortalecer a identidade cultural de uma comunidade, assim, a mística tem a finalidade de informar e emocionar o camponês. A procedência desses momentos de celebração está atrelada a proximidade dos Sem Terra com a Teologia da Libertação e com a Comissão Pastoral da Terra (CPT) na combinação de princípios cristãos e revolucionários.

A mística nasceu no movimento da vinculação inicial com as pastorais ligadas à igreja católica, como uma celebração da fé que impulsionava à luta, mas, aos poucos, foi se mesclando a simbologias “laicas” mais ligadas com as características do próprio Movimento Sem Terra, que se estruturava nacionalmente, como o hino, a bandeira e a cor vermelha em bonés e camisetas (BARBOSA, 2023, p.125).

A relação que se dá entre o MST e a comunicação está presente desde o surgimento do movimento e muitas vezes se manifesta através de uma prática reativa. “É a corrida pela disputa do sentido - quase sempre conduzida ou inferida pelos grandes grupos de comunicação”(GUINDANI e ENGELMANN, 2012, p.63).

A comunicação popular, conforme descrito por Guindani e Engelmann (2012), é uma forma democrática de lutar por melhores condições de vida em que o povo tem papel determinante através de uma abordagem crítica-emancipadora e reivindicatória, partindo da luta contra-hegemônica no controle de narrativas.

A comunicação popular emerge quando os sujeitos ou movimentos sociais buscam romper com os espaços hegemônicos de comunicação. Tais sujeitos, em sua maioria, seriam impulsionados pelas condições adversas e marginais de vida impostas pelo desenvolvimento capitalista (GUINDANI e ENGELMANN, 2012, p.62).

Essa maneira de se comunicar, na maioria das vezes, tem um caráter educacional em que o movimento oferece formações aos militantes, tendo foco no processo partindo da “ação, da prática cotidiana, para, por meio da reflexão, chegar a uma nova ação transformadora, com veículos de comunicação que proponham a transformação da realidade”(BARBOSA, 2023, p.112).

No ano de 2004 a organização do movimento enviou a seus militantes documentos que falavam sobre o tipo de comunicação que deveria ser protagonizada por eles. A partir daí, foi possível entender um pouco mais da imprensa brasileira de caráter hegemônico, a fim de traçar novas possibilidades de enfrentamento, formando comunicadores e novos canais de comunicação. Assim, o movimento tem como objetivo ser o próprio protagonista das produções que são direcionadas aos militantes e à sociedade em geral.

A criação de um Setor de Comunicação foi muito importante no processo de expandir as estratégias de mobilização e na conquista por uma legitimidade social. O setor possui uma grande variedade de ações e busca se organizar em diversas frentes, sendo elas: digital (site e redes sociais), mídia impressa, rádio, audiovisual e assessoria de imprensa.

Além das ações midiáticas, o MST se comunica de maneira plural, funcionando de acordo com o contexto da comunidade, usando alternativas não tecnológicas, levando em conta o poder criativo do ser humano, sendo constituída por:

(...) ações resultantes da sociabilidade, principalmente, pelas manifestações populares. Nesta instância, a simbologia icônica, como a bandeira, produção de

arte, ensaios fotográficos de Sebastião Salgado e de outros militantes; celebrações místicas, atividades culturais de música e poesia, põem em movimento a pluralidade comunicacional do MST (GUINDANI e ENGELMANN, 2012, p.68).

3. Metodologia

A pesquisa proposta possui caráter descritivo, partindo de procedimentos bibliográficos e documentais. As informações coletadas foram dispostas numa abordagem qualitativa, pois, esteve preocupada em apontar aspectos de uma identidade gráfica brasileira, do ponto de vista decolonial, presente em cartazes políticos do livro *Sem Terra em Cartaz* (2019).

Após a assimilação de conceitos pertinentes na construção do artigo, foram selecionados 5 cartazes baseados em critérios que vão ao encontro do assunto proposto, sendo eles, cartazes com temáticas referentes à: luta de classes, demarcação de terras, conquista de direitos civis, antiimperialismo e que, de alguma forma, refletisse uma estética abrasileirada. Assim, foi proposto uma análise gráfica das amostras selecionadas, tendo como referência a teoria apresentada por André Villas-Boas em seu artigo: “Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico”, publicado em 2009.

O autor define a análise gráfica como uma prática que consiste numa investigação crítica de um projeto em relação às soluções desenvolvidas por seu projetista na organização de elementos visuais. Villas-Boas divide esse método de análise em duas partes, a primeira diz respeito a elementos técnicos-formais e a segunda a elementos estéticos-formais. Segundo o autor, para que a análise não tenha caráter preconceituoso, o analista deve tentar compreender "a lógica que norteou a adoção daquelas dadas soluções", ou seja, deve-se procurar entender o contexto de onde saiu tal objeto de estudo. É preciso ir além das opiniões de senso comum sobre o objeto analisado, tais como bonito/feio, bom gosto/mau gosto, sofisticação/brega etc. Villas-Boas procura fazer uma distinção dos elementos formais de um layout:

“aqueles de ordem estética e aqueles de ordem técnica – com o termo estética indicando que se referiam ao que o observador efetivamente vê no layout (imagens, letras, cores etc) e o termo técnica referindo-se àquilo que ele não vê (ou tende a ignorar), mas que está por trás da organização de tais elementos estéticos.”(VILLAS-BOAS, 2009, p.8).

Elementos técnico-formais são aqueles que dizem respeito à estruturação do projeto. São divididos em dois grupos, um se refere aos Princípios Projetuais e o outro aos Dispositivos de Composição. Já os Elementos estético-formais são aqueles que podem ser chamados de elementos visuais que estão setorizados em componentes textuais, componentes não textuais (grafismos, fotografia, ilustrações e tipos ilustrativos) e componentes mistos. Essa especificação pode ser observada no quadro 1.

Quadro 1 - Sistema de forças no qual consiste um layout

Layout	Elementos técnico-formais	Princípios projetuais	Unidade Harmonia Síntese Balanceamento Movimento Hierarquia
		Dispositivos de composição	Mancha gráfica Estrutura Centramento Eixo
	Elementos estético-formais	Componentes textuais	Antetítulos Títulos Subtítulos Entretítulos Massas de texto Capitulares Legendas Olhos Unidades recorrentes (etc.)
		Componentes não textuais	Grafismos Fotografias Ilustrações Tipos ilustrativos
		Componentes mistos	Gráficos Tabelas ilustradas Infográficos (etc.)

Fonte: André Villas-Boas (2009, p.10)

Na análise, buscou-se fazer reflexões sobre o contexto e as simbologias presentes nos cartazes. Apesar de analisar tanto os elementos técnicos quanto os estéticos-formais, há uma maior ênfase nos estéticos-formais em razão destes permitirem observar em detalhe os elementos compositivos dos cartazes.

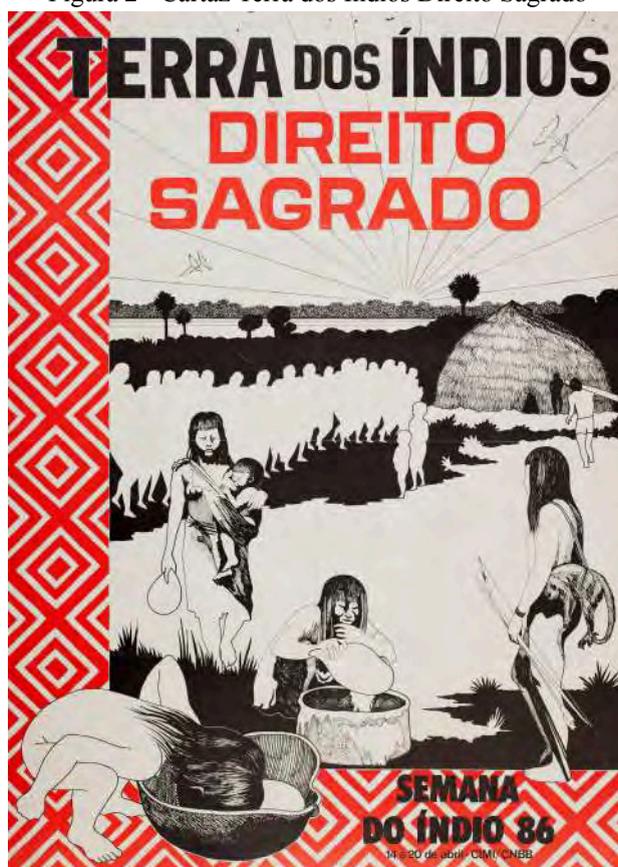
Em sua conclusão, Villas-Boas diz que é a partir dessa sistematização que se torna possível fazer uma análise mais detalhada dos elementos estético-formais presentes no layout, se apropriando de teorias e técnicas que dizem respeito a tipografia, cor, história do design, fotografia e ilustração. Estimulando o pensamento crítico de quem analisa, contando também com a subjetividade do sujeito ao observar tais elementos.

4. Resultados

Após a escolha dos cartazes e definição do método usado para a análise, é o momento em que será cumprida o objetivo do artigo: expor uma análise qualitativa dos cartazes políticos do livro *Sem Terra em Cartaz* (2019). A análise passará por algumas etapas: Descrição dos Cartazes, Análise de Elementos Gráficos (composição visual, tipografias, cores, imagens, grafismos e ilustrações) e Contextualização da Mensagem.

A seguir, serão expostos e analisados os cartazes um a um de acordo com as etapas descritas anteriormente.

Figura 2 - Cartaz Terra dos Índios Direito Sagrado



Fonte: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (2019, p.12)

4.1 Descrição do Cartaz: Trata-se de um cartaz usado na Semana do Índio de 1986, com o título “TERRA DOS ÍNDIOS DIREITO SAGRADO” traz à tona a mensagem de disputa de terra, um tema muito recorrente nas pautas levantadas pelo movimento.

4.1.2 Contextualização e Mensagens: O cartaz foi criado para a "Semana do Índio 86", organizada pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e CIMI (Conselho Indigenista Missionário). Nesse período o Brasil vivia a redemocratização pós-ditadura, e as questões indígenas estavam ganhando maior visibilidade, especialmente em relação à demarcação de terras e reconhecimento de direitos. O cartaz também exemplifica o pluralismo visual característico do pós-modernismo que começou a ganhar força no Brasil durante esse período e surge como um contraponto à hegemonia do design modernista que muitas vezes ignorava essas influências locais.

4.1.3 Análise dos Elementos Gráficos:

4.1.3.1 Composição Visual: A composição é constituída de grafismos, ilustrações e texto, estes elementos fazem jus a uma atmosfera estética pertencentes à temática da mensagem.

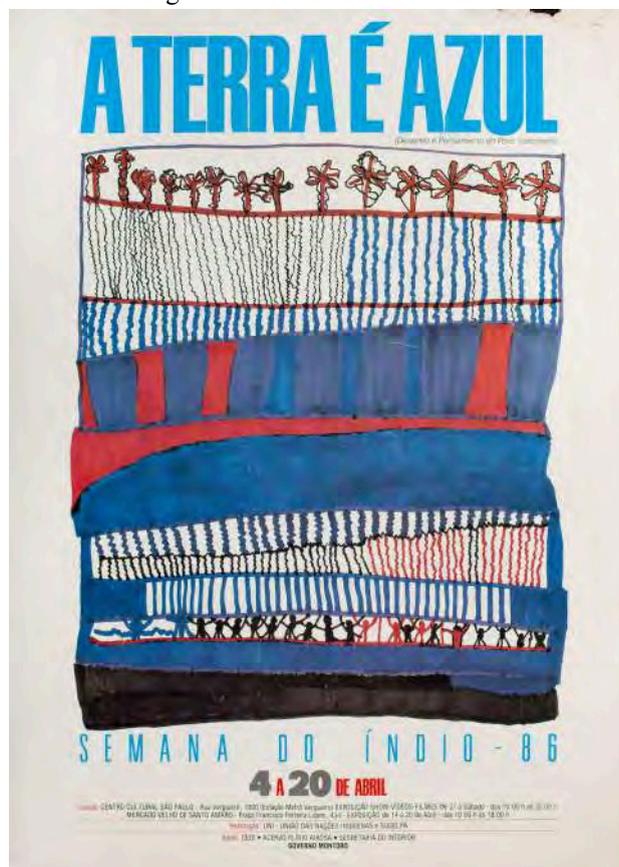
4.1.3.2 Tipografia: Os tipos escolhidos para compor o cartaz são blocados e estão todos em caixa alta, trazendo ênfase à importância e urgência da mensagem, demonstrando uma insatisfação sobre questões inerentes a demarcação de terras, tem um tom de protesto, buscando a atenção do observador.

4.1.3.3 Cores: As cores escolhidas para o projeto possuem um bom contraste entre si, sendo preto e branco para a maior parte da composição (ilustração e parte do texto) e vermelho para grafismos e texto “DIREITO SAGRADO”, que aparentemente foi usada com o intuito de chamar atenção do leitor. A cor vermelha é muito potente e pode estar ligada a diversas leituras, dentre

elas: a cor do urucum (tinta usada em pinturas corporais), perigo, atenção, sangue derramado dos povos originários, como também trazer uma alusão ao fogo relacionado a queimadas em disputas de terra.

4.1.3.4 Imagens, Grafismos e Ilustrações: O cartaz possui uma ilustração que retrata povos originários do Brasil e mostra representações do seu modo de viver. Pode-se observar relações familiares, vivências relacionadas à caça, trabalho, produção de alimentos e a forma de organização de moradia e da população que vive nessa terra. A composição conta com um grafismo indígena em vermelho nas partes inferior e lateral esquerda do cartaz, servindo quase como uma moldura que direciona o olhar do leitor para a mensagem veiculada. Atrás do texto “TERRA DOS ÍNDIOS DIREITO SAGRADO” encontram-se linhas ascendentes que ilustram um sol ao horizonte, partindo de um ponto em direção às margens do cartaz, trazendo uma ideia de crescimento, propagação e avanço. O uso dos grafismos e ilustrações sugerem uma identidade original brasileira.

Figura 3 - Cartaz A Terra é Azul



Fonte: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (2019, p.16)

4.2 Descrição do Cartaz: O cartaz analisado traz o título “A TERRA É AZUL” e também foi veiculado na Semana do Índio de 86. Ele mostra uma ilustração feita por alguém do povo Yanomami com a intenção de demonstrar uma possível visão de mundo deles na simbiose entre o ser humano, a espiritualidade e a natureza.

4.2.1 Contextualização e Mensagens: Produzido em 1986, durante a "Semana do Índio", o cartaz está inserido mais uma vez no contexto da redemocratização brasileira. De acordo com as informações presentes no cartaz, a agenda aconteceu em São Paulo e contou com exposições, exibição de filmes, sendo realizada pela UNI (União das Nações Indígenas), SUDELPA(Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista) e CEDI (Centro Ecumênico

de Documentação e Informação).

4.2.2 Análise dos Elementos Gráficos:

4.2.2.1 Composição Visual: O projeto gráfico tem ilustração e texto, é interessante observar que a cor escolhida para o título reforça a conexão com o tema do cartaz.

4.2.2.2 Tipografia: Mais uma vez a escolha tipográfica do título está em caixa alta e tem cor vibrante, chamando bastante atenção de forma que o receptor da mensagem será guiado visualmente lendo as informações de cima para baixo. Os textos secundários estão em um tamanho menor, criando uma hierarquia visual na leitura.

4.2.2.3 Cores: A escolha de cores da ilustração e posteriormente do projeto gráfico são azul e vermelho. Essas cores demonstram uma dualidade entre quente e frio. Podem ser interpretadas como mundo físico/material (vermelho) e mundo espiritual (azul) podendo ainda ter um significado diferente de acordo com o ponto de vista Yanomami. Além disso, estão presentes a cor preta e branca que dão contraste à composição.

4.2.2.4 Imagens, Grafismos e Ilustrações: A ilustração presente no cartaz sugere uma interpretação simbólica da paisagem Yanomami. Quando observada a partir de sistema simbólico ocidental é representada de forma quase abstrata decodificando sentimentos do olhar indígena sobre o mundo. O desenho se assemelha a pinturas rupestres contendo formas orgânicas e possuindo fluidez e movimento, com linhas curvas e tortuosas, chegando a ter “imperfeições” demonstrando uma certa manualidade de sua concepção. Reflete a cosmologia e visão de mundo dos Yanomami, destacando a terra não apenas como um recurso físico, mas como um elemento sagrado e essencial para a vida.

Figura 4 - Cartaz Semana Latinoamericana de Solidariedade e Luta



4.3 Descrição do Cartaz: Esse cartaz foi projetado para a “SEMANA LATINOAMERICANA DE SOLIDARIEDADE E LUTA” que aconteceu em abril de 1986. A mensagem divulgada diz respeito a ideias anti-imperialistas, trazendo atenção ao sul global.

4.3.1 Contextualização e Mensagens: Trata-se de um cartaz de 1986 produzido pela CUT (Central Única dos Trabalhadores) e reflete um período de intensa luta sindical e política na América Latina, marcada por movimentos contra a intervenção estrangeira, temas recorrentes nas décadas de 1980 e 1990. O cartaz está intimamente ligado ao movimento sindical, sendo exemplo de como o design pode ser utilizado como uma ferramenta de resistência, disputa de narrativa e luta política. Assim como o design decolonial, ele busca desafiar e subverter as narrativas impostas pelo colonialismo e pelo imperialismo, promovendo uma estética e uma mensagem que refletem as realidades e as lutas das populações marginalizadas na América Latina.

4.3.2 Análise dos Elementos Gráficos:

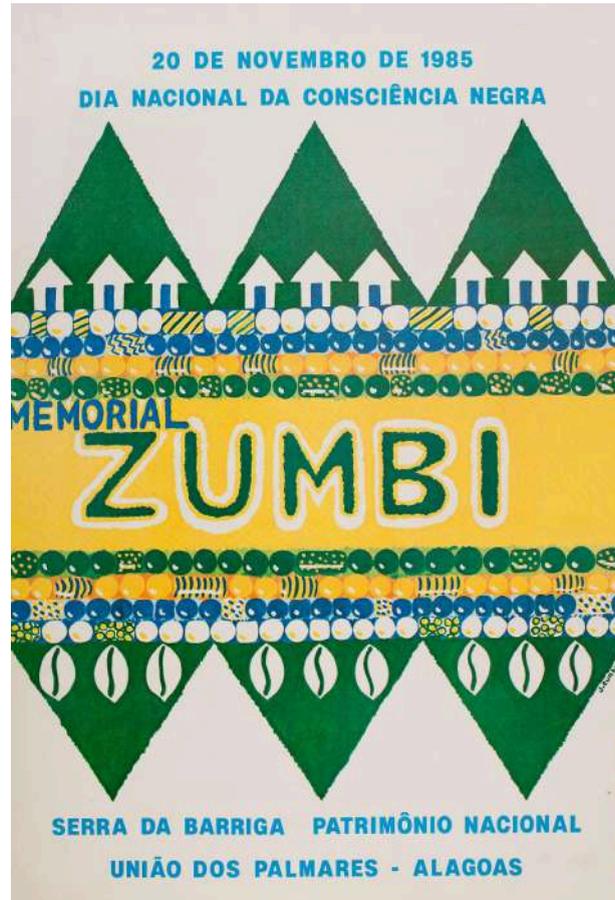
4.3.2.1 Composição Visual: O cartaz apresenta ilustrações e textos com palavras de ordem e negação ao imperialismo

4.3.1.2 Tipografia: O título e bloco de texto principal estão em negrito e caixa alta, usando uma tipografia blocada para enfatizar a força e a urgência das mensagens: "NÃO À INTERVENÇÃO E À REPRESSÃO!", "NÃO PAGAMENTO DA DÍVIDA EXTERNA!", "UNIDADE CONTINENTAL CONTRA O IMPERIALISMO!". O bloco de texto secundário, onde estão informações sobre os encontros (tema, data, hora e local), foram diagramados com tipografia de menor peso em comparação aos títulos. Existe uma hierarquia na leitura, onde primeiro é lido o título, seguido pelas frases de ordem e por último as informações do evento.

4.3.2.3 Cores: O vermelho, que domina o cartaz, simboliza tanto a luta e resistência da causa operária, quanto um sentimento de alerta referente à seriedade das informações. O uso de preto e branco está disposto de forma que resulta num bom contraste permitindo que as informações fiquem bem visíveis.

4.3.2.4 Imagens, Grafismos e Ilustrações: O cartaz apresenta uma ilustração de trabalhadores “armados” com ferramentas de trabalho, livro e bandeiras, simbolizando a classe operária e sua luta e a importância da voz coletiva. No fundo, há o mapa da América Latina em vermelho fortalecendo a ideia de uma unidade continental.

Figura 5 - Cartaz Semana Latinoamericana de Solidariedade e Luta



Fonte: Movimento dos Trabalhadores Rurais (2019, p.185)

4.4 Descrição do Cartaz: O cartaz é dedicado ao Dia Nacional da Consciência Negra (20 de Novembro) de 1985. Um evento importantíssimo para a luta antirracista no Brasil e para a memória de Zumbi dos Palmares, símbolo da luta afro-brasileira.

4.4.1 Contextualização e Mensagens: O cartaz, assim como os outros analisados anteriormente, data a segunda metade da década de 80, pós-ditadura militar. O momento histórico é marcado por discussões sobre direitos civis, dando maior visibilidade à luta anti racista. O projeto, portanto, trabalha com o conceito de ressignificação, um elemento central no design decolonial, ao propor uma nova leitura das cores nacionais, colocando Zumbi como protagonista. Sem dúvidas que esse é um projeto gráfico cheio de significados que celebram a resistência e a contribuição da população negra na construção do que é ser brasileiro.

4.4.2 Análise dos Elementos Gráficos:

4.4.2.1 Composição Visual: O projeto é composto por um título localizado no centro do layout, por textos secundários e grafismos que remetem à cultura africana presente no Brasil.

4.4.2.2 Tipografia: Todo texto está em caixa alta, o título apresenta formas orgânicas e arredondadas e com “imperfeições” dando uma ar de manualidade. Já para os textos secundários foram usadas tipografias sem serifa de fácil leitura.

4.4.2.3 Cores: O uso predominante do verde, amarelo, azul e branco fazem alusão às cores da bandeira do Brasil, podendo ser vista como uma tentativa de afirmar a negritude como parte essencial do Brasil, confrontando a história de exclusão e marginalização. Busca incluir o povo

negro em conceitos como nacionalidade e pertencimento, normalmente reservada para a branquitude. Essas cores também podem ser interpretadas como uma homenagem à natureza e à cultura africana, aos terreiros, quilombos, ao solo fértil e à força da comunidade.

4.4.2.4 Imagens, Grafismos e Ilustrações: O cartaz utiliza várias formas geométricas (círculos, triângulos, retângulos) dispostas em padrões que lembram a arte popular da literatura de cordel. Os triângulos aparentemente remetem a montanhas ou morros sobrepostos por moradias, fazendo referência a Serra da Barriga, local onde se encontrava o quilombo dos Palmares. Além disso, é possível notar a presença de miçangas como espécie de “guias” e búzios simbologias e que estão fortemente ligadas ao culto a orixás e religiões de matriz africana existentes no Brasil.

Figura 6 - Cartaz Quem Matou Elias Zi



Fonte: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (2019, p.147)

4.5 Descrição do Cartaz: Este cartaz foi projetado com o intuito de promover o filme em animação “Quem matou Elias Zi?” de Murilo Santos. A temática do filme envolve disputas por terra entre um camponês e latifundiários e fala de violência no campo através de cantorias de violeiros nordestinos.

4.5.1 Contextualização e Mensagens: A animação de Murilo Santos foi lançada em 1986, pós-regime militar, momento esse que cresciam movimentos em favor da reforma agrária e paz no campo. o Título do cartaz, posto como uma pergunta, convida o espectador a refletir sobre as causas e consequências da violência no campo, levantando questões sobre os culpados e as vítimas dessa violência. Além disso, a composição do cartaz se aproxima da arte popular, podendo ser visto como uma escolha de design decolonial, ao valorizar uma estética que se afasta do design ocidental tradicional e aproxima-se de formas de expressão visual mais acessíveis e populares, dialogando diretamente com as comunidades afetadas pelo tema do filme.

4.5.2 Análise dos Elementos Gráficos:

4.5.2.1 Composição Visual: A composição do cartaz tem uma divisão bem clara em relação

ao título, a ilustração e o bloco de texto informativo. A ilustração presente no layout é o ponto central da peça se assemelhando à cultura popular nordestina, mais precisamente os cordéis.

4.5.2.2 Tipografia: Praticamente todo conteúdo textual possui tipografia serifada. Os tipos escolhidos para a frase “UM FILME SOBRE VIOLÊNCIA NO CAMPO” têm formas irregulares, não possuem serifa e estão em caixa alta, fortificando o tema proposto.

4.5.2.3 Cores: O plano de fundo da composição é bege, similar a um papel craft. O título do filme aparece na cor vermelha, cor essa que “domina a cena” funcionando como um alerta, busca transmitir a ideia do sangue derramado em disputas por terra e a impunidade dos latifundiários mandantes do crime. Na cena representada no cartaz, o plano de fundo assume a cor vermelha, demonstrando tensão/perigo. A cor preta também está presente, causando um contraste visual e facilitando a leitura da peça.

4.5.2.4 Imagens, Grafismos e Ilustrações: A presente ilustração muito se assemelha aos desenhos vistos em cordéis, muito presentes na cultura nordestina. De um lado está o protagonista da história, Elias Zi, segurando uma cesta com frutas e verduras e do outro estão os grileiros que tiraram a vida do camponês. Ao centro encontra-se o narrador da história, um violeiro/cantador, uma figura que faz parte da cultura popular nordestina.

5. Considerações finais

O artigo aqui proposto teve como objetivo compreender como o design gráfico decolonial está presente em 5 cartazes políticos retirados do livro *Sem Terra em Cartaz* (2019), para isso foi necessário assimilar características do pensamento decolonial, associar esse pensamento ao campo do design gráfico, investigar brevemente a relação do MST com a comunicação e por fim observar os elementos estéticos presentes nos cartazes que podem caracterizar uma identidade gráfica decolonial brasileira.

O trabalho trouxe discussões que estão sendo cada vez mais divulgadas dentro do Design, abordando o processo de ruptura dos ideais racional-funcionalistas introduzidos desde sua gênese no ensino da disciplina e no ofício da profissão no Brasil. Foi fundamental para o entendimento da relação entre pensamento decolonial e design o livro *Análise do Design Brasileiro - Entre Mimese e mestiçagem* (2006), escrito por Dijon de Moraes. Por mais que Moraes não use a palavra decolonial em seu livro, as ideias propostas por ele vão ao encontro do pensamento contra hegemônico, valorizando a pluralidade da cultura brasileira.

Foi necessário para a construção do artigo entender como funciona a comunicação popular do MST que propôs um rompimento com a mídia hegemônica, a fim de disputar narrativas que buscavam criminalizar o movimento.

A metodologia proposta por André Villas-Boas foi fundamental para analisar os cartazes políticos. O autor propõe a ideia de um design crítico, que vai além das questões estruturais eminentes a um projeto, levando em conta o contexto sociocultural, a função do cartaz, as relações de poder que ele pode expressar e a subjetividade do analista.

A partir dos resultados obtidos no processo de análise gráfica é possível concluir que o período histórico retratado no artigo é marcado simultaneamente pelo fim da ditadura militar, pelo crescimento e consolidação de movimentos sociais e também pela introdução do pensamento pós-moderno no Brasil. Esse mix de acontecimentos e novas discussões também afetou o campo do design gráfico e assim profissionais da área começaram a entender a importância de se projetar design considerando o contexto local, aspectos como cultura popular e diversidade estética, icônica e simbólica.

A partir do que foi observado, é possível afirmar que design decolonial não se trata de negar todos os conceitos antecedentes que originalmente vem da escola alemã *Hochschule für Gestaltung*. Projetar a partir de uma lente decolonial é sinônimo de uma ressignificação dos padrões estéticos que antes tendiam a unicidade e higienização estética. Devido ao processo de

miscigenação do Brasil, fruto da colonização portuguesa e da mistura de diferentes culturas, é difícil encontrar uma unidade estética condizente com a identidade brasileira. Se existe um padrão estético brasileiro, provavelmente, é fluido, plural e miscigenado.

Este estudo realizou uma investigação preliminar da relação entre pensamento decolonial e design gráfico. No recorte histórico analisado, foi possível observar o momento em que, provavelmente, iniciou-se a prática projetual decolonial. Diante disso, recomenda-se estudos posteriores mais aprofundados sobre o tema, visando entender como se dá essa relação, como a prática evoluiu com o passar dos anos e como, por meio da análise em design, identificar a linguagem estética brasileira, para isso, sugere-se a aplicação desse modelo de análise a produções gráficas contemporâneas.

Agradecimentos

Mudar de Juazeiro-BA para Cabedelo-PB não foi uma decisão fácil. Eu lembro muito bem de não ter perspectiva nenhuma do que iria encontrar aqui, fiquei com muito medo de nada dar certo e tudo que eu tinha era um sonho e eu fui atrás dele. Desde o início fui apoiado por minha companheira, assim como minha mãe e minha irmã. Era uma época complicada, eu estava desempregado e por isso decidi vender dindin no centro de Juazeiro para conseguir juntar algum dinheiro e custear minha viagem até aqui. É como diz na música de Erasmo Carlos, *Eu cheguei de muito longe e a viagem foi tão longa. E na minha caminhada, obstáculos na estrada, mas enfim aqui estou... É preciso dar um jeito meu amigo...* Eu cheguei até aqui e foi preciso dar um jeito. Só eu sei quantas inseguranças eu tive, quantas noites me senti só, chorei com saudade da família, de minha companheira e dos amigos. Mas enfim, aqui estou e continuo seguindo em frente. No meio do caminho aconteceu pandemia e isso me atrapalhou muito porque eu não consegui me adaptar ao modo de ensino remoto, atrasei a maior parte do curso, voltei pra Juazeiro e fiquei lá por 1 ano. Após esse hiato, voltei para Cabedelo, dessa vez voltei empregado, pois havia passado numa seleção de uma agência. Não foi nada como imaginei, trabalhei vorazmente contabilizando a criação de mais de 50 layouts por semana e isso acaba com a criatividade de qualquer um. Logo fiquei desempregado novamente e quase desisti do meu sonho, comprei uma passagem “de volta para minha terra” e estava decidido a ir embora. Mas 1 semana antes de viajar eu passei em outra seleção, dessa vez em um estágio, num lugar que respeitava meus limites, instigando minha criatividade e aprendizado. Estagiei por 1 ano e depois e depois fui efetivado.

Enfim tracei uma breve linha do tempo sobre o meu percurso e agora não posso deixar de agradecer as pessoas que foram tão importantes na minha caminhada e que sonharam esse sonho junto comigo. Primeiro quero agradecer a minha mãe, Carlizete, a minha rainha que tanto amo e que me deu suporte emocional e muitas vezes financeiro, tirando de onde não tinha. Mainha, se eu cheguei até aqui foi porque você sempre esteve ao meu lado. Quero agradecer também a minha companheira Hyarlla Wany, o meu amorzão, que por tantas vezes me apoiou e foi paciente comigo me mostrando que sou capaz de conseguir o que quero! Não posso deixar de agradecer a minha irmã Paula que me deu apoio financeiro, emocional e sempre foi uma inspiração, me mostrando a importância de ter uma graduação. Muito obrigado aos meus dois filhos felinos, Safira e Banguela, que foram meus companheiros nos meus momentos mais solitários. Agradeço ao meu pai, que depois de anos afastado, se fez presente e se dispôs a reconstruir nossa relação, me aconselhando e me ajudando de inúmeras formas. Deixo o meu muito obrigado a Dona Vera e Seu Edvaldo, os donos do apartamento onde moro em Cabedelo, que se tornaram amigos e sempre estiveram muito dispostos a me ajudar.

Por último, mas não menos importante, quero agradecer a todos os professores do IF que me acompanharam ao longo desses anos e que me mostraram que design é muito mais do que dominar softwares. Em especial, quero agradecer a Professora Turla, que sempre foi muito solícita e humana comigo, me mostrando novos caminhos e me instigando a ir atrás da pesquisa que propus.

Referências

- BARBOSA, Alexandre. **Cultura popular na comunicação dos movimentos sociais: o caso do uso da mística na comunicação do MST**. Revista Internacional de Folkcomunicação, [S. l.], v. 21, n. 47, p. 108–128, 2023.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, Agosto de 2013.
- COLAÇO, Thais Luzia. **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2012.
- GUINDANI, J.F; ENGELMANN, S. I. **A comunicação popular e alternativa do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: história e contexto de uma luta contra-hegemônica (MST)**. Revista Brasileira de História da Mídia, v.1, n.1, out/2011-mar/2012.
- MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- MORAES, Dijon de. **Multiculturalismo como cenário para o design**. Cadernos de Estudo Avançado em Design, Caderno 1, v. 1, Julho de 2008.
- Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. **Sem Terra em Cartaz**. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- NASCIMENTO, B. R. **Design e decolonialidade: Apontamentos socioculturais**. Anais | Latinidades - Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços, Setembro de 2020.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires, 2005.
- VILLAS-BOAS, André. **Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico**. Arcos Design, Rio de Janeiro, 5, dez. 2009.

	INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA
	Campus Cabedelo - Código INEP: 25282921
	Rua Santa Rita de Cássia, 1900, Jardim Cambinha, CEP 58103-772, Cabedelo (PB)
	CNPJ: 10.783.898/0010-66 - Telefone: (83) 3248.5400

Documento Digitalizado Ostensivo (Público)

TCC Jean Carlos Meira Cordeiro Junior Com Ficha Catalográfica

Assunto:	TCC Jean Carlos Meira Cordeiro Junior Com Ficha Catalográfica
Assinado por:	Carlos Meira
Tipo do Documento:	Dissertação
Situação:	Finalizado
Nível de Acesso:	Ostensivo (Público)
Tipo do Conferência:	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- **Jean Carlos Meira Cordeiro Júnior, ALUNO (201927010002) DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO - CABEDEL0**, em 31/10/2024 17:04:55.

Este documento foi armazenado no SUAP em 31/10/2024. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifpb.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 1296346

Código de Autenticação: 587265402c

