



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

MATEUS SANTOS SOARES

**ARTE URBANA: COMUNICANDO A LUTA CAMPONESA ATRAVÉS DE UM  
MURAL EM AFRESCO**

CABEDELLO

2025

MATEUS SANTOS SOARES

**ARTE URBANA: COMUNICANDO A LUTA CAMPONESA ATRAVÉS DE UM  
MURAL EM AFRESCO**

Projeto apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB) Campus Cabedelo, como requisito para conclusão do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico.

Orientador(a):  
Prof. Rafael dos Santos Oliveira

CABEDELO  
2025

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

---

S676a Soares, Mateus Santos.

Arte urbana: comunicando a luta camponesa através de um mural em afresco.  
/Mateus Santos Soares . - Cabedelo, 2025.  
96f. il.: Color.

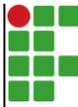
Trabalho de Conclusão de Curso (Superior de Tecnologia em Design  
Gráfico). – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - IFPB.

Orientador(a): Prof. Rafael dos Santos Oliveira.

1. Artes visuais. 2. Arte mural. 3. Design Thinking. 4. Movimento Sem  
Terra. I. Título.

CDU 75.058

---

	<b>INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DA PARAÍBA</b>
	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)

### Elaboração de Ficha Catalográfica

<b>Assunto:</b>	Elaboração de Ficha Catalográfica
<b>Assinado por:</b>	Katia Silva
<b>Tipo do Documento:</b>	Ficha
<b>Situação:</b>	Finalizado
<b>Nível de Acesso:</b>	Ostensivo (Público)
<b>Tipo do Conferência:</b>	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- **Katia Felix da Silva, BIBLIOTECARIO-DOCUMENTALISTA**, em 25/03/2025 10:32:36.

Este documento foi armazenado no SUAP em 25/03/2025. 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: 1433117

Código de Autenticação: 427e4ea314





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

CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

Mateus Santos Soares

ARTE URBANA: COMUNICANDO A LUTA CAMPONESA ATRAVÉS DE UM MURAL EM AFRESCO

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

Aprovado em 05 de fevereiro de 2025

**Membros da Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Rafael dos Santos Oliveira  
IFPB Campus Cabedelo

Profa. Me. Rafaela Santana de Souza  
IFPB Campus Cabedelo

Prof. Me. Wilson Gomes de Medeiros

Cabedelo-PB/2025

Documento assinado eletronicamente por:

- **Rafael dos Santos Oliveira**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 06/03/2025 15:16:19.
- **Rafaela Santana de Souza**, PROF ENS BAS TEC TECNOLOGICO-SUBSTITUTO, em 07/03/2025 15:00:18.
- **Wilson Gomes de Medeiros**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 07/03/2025 17:42:57.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 03/02/2025. 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 663688  
Verificador: 8564a8d821  
Código de Autenticação:



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

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Jah, o Leão conquistador da Tribo de Judá, por me conceder o dom da vida, inteligência, disposição e coragem para enfrentar os desafios.

À minha família, especialmente aos meus pais, que foram fundamentais na minha formação como ser humano, sempre acreditaram em mim e investiram incansavelmente na minha educação. A eles devo tudo.

À minha namorada, uma bênção em minha vida, por seu cuidado constante, sua força e evolução compartilhada comigo nessa trajetória.

Por fim, ao meu orientador, que, com paciência e dedicação, disponibilizou seu tempo e atenção para me ajudar a superar cada obstáculo na construção deste trabalho.

## **RESUMO**

Este trabalho de caráter interdisciplinar propõe a produção de um mural na cidade de João Pessoa utilizando a técnica de afresco e do pixo com o objetivo de comunicar a luta popular praticada pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). O muralismo e o pixo são linguagens de uso crescente no âmbito da arte urbana justamente por reivindicarem o protagonismo de grupos marginalizados nas cidades brasileiras e do mundo. Neste trabalho, é investigada a evolução da arte mural no mundo, desde as pinturas rupestres, passando pelos afrescos renascentistas, e culminando no surgimento e popularização do graffiti e do pixo como linguagens artísticas. É visto que, após uma criminalização inicial do pixo, há um esforço em aproximar essa linguagem ao sistema de artes. Por isso, o trabalho teórico-prático é o de, através de uma metodologia de design, produzir um mural, precedido da análise de três trabalhos no âmbito do muralismo, realizado junto a comunidades de bairros de João Pessoa.

### **Palavras-Chave:**

Artes Visuais, Arte mural, Pixo, Design Thinking, Movimento Sem Terra

## **ABSTRACT**

This interdisciplinary work proposes the creation of a mural in the city of João Pessoa using the fresco and pixo techniques, with the aim of communicating the popular struggle carried out by the Landless Workers' Movement (MST). Muralism and pixo are increasingly prominent languages in the field of urban art, as they advocate for the representation of marginalized groups in Brazilian and global cities. This work investigates the evolution of mural art worldwide, from cave paintings and Renaissance frescoes to the emergence and popularization of graffiti and pixo as artistic expressions. It is observed that, after the initial criminalization of pixo, efforts have been made to integrate this language into the art system. Therefore, the theoretical and practical objective of this work, using a design methodology, is to produce a mural preceded by the analysis of three muralism projects carried out with communities in neighborhoods of João Pessoa.

### **Keywords:**

Visual Arts, Mural Art, Pixo, Design Thinking, Landless Workers' Movement

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Bisão desenhado na caverna de Altamira
- Figura 2 – Sítio Arqueológico Itacoatiaras do Rio Ingá (PB)
- Figura 3 – Afrescos de Giotto Di Bondone, localizado na *Capela degli Scroveni*
- Figura 4 – *Creazione di Adamo*, por Michelangelo Buonarroti
- Figura 5 – *Prometheus*, por José Clemente Orozco
- Figura 6 – *Marcha de la humanidad*, por David Alfaro Siqueiros
- Figura 7 – *El hombre controlador del universo*, por Diego Rivera
- Figura 8 – *Piece*, por ‘Futura 2000’
- Figura 9 – Registro de pixações
- Figura 10 – Entre a arte e o vandal, por Cripta Djan
- Figura 11 – “Sarça Ardente, Salvador”, por Rafael Guedes Augustaitiz
- Figura 12 – O mapa “*The Encryption Of Power*”
- Figura 13 – Pixo III
- Figura 14 – Fuga para o Egito, por Cândido Portinari (1936)
- Figura 15 – São Francisco pregando aos pássaros, por Cândido Portinari (1934)
- Figura 16 – Curandeirismo, por Abelardo da Hora
- Figura 17 – Obra de Willis e Leila Cavalcanti no Estádio Wilsão
- Figura 18 – Registro de um mutirão do Coletivo Nós Por Nós
- Figura 19 – Registro do primeiro graffiti do autor
- Figura 20 – Registro do personagem do autor
- Figura 21 – Cartaz 40 anos, por MST
- Figura 22 – Somos Todos MST, por MST
- Figura 23 – Inimigos do Povo, via página Instagram
- Figura 24 – Refloresta Já!, via página Instagram
- Figura 25 – *Zapata Líder Agrario*, por Diego Rivera
- Figura 26 – Primeiro esboço
- Figura 27 – Propriedade do Agronegócio, por Carlos Latuff
- Figura 28 – Segundo esboço
- Figura 29 – Moradia no Brasil, por Arionauro Cartuns
- Figura 30 – Terceiro esboço
- Figura 31 – Quarto esboço
- Figura 32 – Esboço desenhado
- Figura 33 – Esboço refinado
- Figura 34 – Areia sendo peneirada
- Figura 35 – Cal sendo misturado com água
- Figura 36 – Camada de *arriciato*
- Figura 37 – Muro selecionado para produção do mural
- Figura 38 – Muro utilizado
- Figura 39 – Início do esboço do letreiro no muro

Figura 40 – Aplicação do *intonaco*  
Figura 41 – *Intonaco* aplicado no letreiro  
Figura 42 – Preparação da tinta  
Figura 43 – Letreiro pintado  
Figura 44 – *Intonaco* aplicado na faixa do letreiro  
Figura 45 – Tinta guache diluída na água  
Figura 46 – Faixa do letreiro pintado e finalizado  
Figura 47 – Início do esboço do camponês e do cavalo no muro  
Figura 48 – Dificuldade com a proporção do desenho  
Figura 49 – Esboço do camponês e do cavalo finalizado  
Figura 50 – Aplicação do *intonaco* no cavalo  
Figura 51 – Camada de *intonaco* finalizado  
Figura 52 – Início da pintura do cavalo  
Figura 53 – Processo de pintura do cavalo  
Figura 54 – Contorno de preto no cavalo  
Figura 55 – Aplicação do *intonaco* no camponês  
Figura 56 – Início da pintura do camponês  
Figura 57 – Processo pintura do camponês  
Figura 58 – Camponês e cavalo devidamente finalizados  
Figura 59 – Aplicação do *intonaco* na bandeira do MST  
Figura 60 – Início da pintura da bandeira do MST  
Figura 61 – Processo pintura da bandeira  
Figura 62 – Contorno de preto na bandeira  
Figura 63 – Início da pintura da grama e da parte interna da bandeira  
Figura 64 – Pintura do canavial  
Figura 65 – Canavial iniciado, assinatura da obra esboçada e início da pintura do fundo  
Figura 66 – Detalhes nos contornos de preto e nuvens em movimento de branco  
Figura 67 – Assinatura da obra  
Figura 68 – Assinatura concluída  
Figura 69 – Pedra utilizada para testes de cores  
Figura 70 – Mural finalizado  
Figura 71 – Mural finalizado (imagem do dia seguinte)

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - PROBLEMATIZAÇÃO.....	12
1.1 Justificativa.....	15
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - DESCOBERTA.....	16
2.1 A Arte Rupestre: expressão humana e comunicação visual nas primeiras sociedades.....	16
2.2 A pintura afresco: entrelaçando arte, história e didática na Idade Média.....	20
2.3 O Muralismo Mexicano e sua conexão com a luta zapatista: uma análise transformadora... 24	
2.4 A pixação na cidade: arte, resistência e transgressão.....	29
2.5 Muralismo x Pixação: mesmo destino, caminhos diferentes.....	36
2.6 Muralismo em João Pessoa.....	41
2.7 A expressão visual no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: a convergência do pixo com a luta social.....	48
2.8 Interseção entre o pixo e o design gráfico.....	52
3. METODOLOGIA.....	56
3.1 Processo criativo do mural - problematização.....	57
3.2 Processo criativo do mural - descoberta.....	58
3.3 Processo criativo do mural - ideação.....	58
4. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO - PROTOTIPAGEM.....	65
5. COMENTÁRIOS DOS USUÁRIOS - USABILIDADE.....	88
Respostas do entrevistado 1.....	88
Respostas do entrevistado 2.....	88
Respostas do entrevistado 3.....	89
Respostas do entrevistado 4.....	89
Respostas do entrevistado 5.....	90
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
7. REFERÊNCIAS.....	94

## 1 INTRODUÇÃO - PROBLEMATIZAÇÃO

“A arte sempre foi, e continua sendo, um dos pilares fundamentais da expressão humana e um veículo poderoso de comunicação, capaz de transitar por diversas esferas da sociedade. Se, ao longo da história, ela serviu inicialmente como uma forma primitiva de registrar e comunicar visões de mundo – como no caso das pinturas rupestres nas cavernas pré-históricas” (PESSIS 1987, p. 26) –, ao longo dos séculos, essa força comunicativa se transformou, adaptando-se aos contextos sociais e às necessidades de cada momento histórico. A revolução visual por meio de intervenções artísticas públicas, como o muralismo e a pixação, surge em momentos de crise e resistência (EDER, 1990). Nesse contexto, o design gráfico surge como um catalisador da comunicação visual dentro desse movimento sociopolítico.

Este trabalho de conclusão de curso propõe uma reflexão sobre como o design gráfico pode ser um instrumento de resistência social ao investigar o diálogo entre a arte urbana – especialmente o muralismo mexicano, a pixação e os movimentos sociais contemporâneos –, a técnica do afresco e as demandas por justiça social. A questão da reforma agrária no Brasil e a luta pelo direito à terra, personificada através do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), serve como um eixo central deste estudo. A análise foi ancorada na forma de um mural, cuja realização propôs reinterpretar os conceitos do muralismo revolucionário e transpassá-los para o contexto atual, unindo tanto as reivindicações de classe como a estética de luta e pertencimento dos movimentos populares.

Ao olhar para a trajetória do muralismo mexicano, especialmente a obra de Diego Rivera (MARENGO, 1991), nota-se que a arte, em sua forma de mural, não se limitou a uma representação estética. Ela foi uma bandeira que clamava por mudanças significativas nas estruturas sociais. No entanto, o muralismo não se limitava apenas às paredes de edifícios, mas ressoava na história, na economia, nas lutas pela terra e pelos direitos humanos (MARENGO, 1991). Essa integração entre arte pública e ideologia política passa a ser a espinha dorsal do projeto apresentado neste trabalho, sendo um reflexo da capacidade da arte em se transformar em um catalisador do debate social. A inspiração, portanto, não se

restringe ao simples sentido estético de criar imagens; está, sim, ancorada na tradição da arte engajada.

“Simultaneamente, a arte da pixação, elemento marginalizado e muitas vezes criminalizado na sociedade, ocupa um papel igualmente disruptivo e transgressor. As pixações são, nas ruas, um grito sem fim das camadas sociais menos visíveis, particularmente da juventude periférica, que em sua agitação e marcantes formas tipográficas – como o pixo reto (PEREIRA, 2016, p. 81)” – constroem uma narrativa de visibilidade e resistência. No ambiente urbano, a pixação rompe com os limites da comunicação convencional, fazendo do concreto seu palco e das paredes, suas palavras de ordem. Esse tipo de manifestação urbana encontra seu paralelo com as causas políticas e sociais atuais, especialmente as mesmas que impulsionaram o muralismo mexicano: a luta pela terra, a valorização do campo e a resistência contra os poderes que marginalizam os direitos fundamentais de grandes parcelas da população.

Com base nesse histórico, este TCC teve como ponto de partida a realização de um mural de grandes proporções, em que a técnica do afresco foi empregada para criar uma narrativa visual que alude tanto aos ícones do muralismo revolucionário quanto à luta dos camponeses contemporâneos. A escolha da técnica do afresco não foi arbitrária, sendo este um processo de pintura que demanda paciência, habilidade e um entendimento profundo da fusão entre a tinta e a massa do muro – criando uma obra em que as cores se fundem e ganham vida em longo prazo, simbolizando a persistência das lutas sociais e políticas (MOTTA e SALGADO, 1976).

Este estudo explora a interseção entre arte urbana e design gráfico ao abordar as formas de comunicação visual da resistência, investigando como a arte visual pode ser tanto a manifestação de uma linguagem popular quanto um potente agente de transformação social. Por meio desse trabalho, foi possível refletir como os elementos tipográficos e gráficos da pixação podem ser integrados a uma proposta de reinterpretação do muralismo, na qual a arte se conecta à identidade de movimentos sociais contemporâneos – um ponto em que o design gráfico se transforma em meio de comunicação e de contestação. O mural não é apenas uma pintura; ele torna-se o símbolo da luta, sendo a parede seu palco de disputa, a tipografia seu argumento.

Além disso, o uso de um design gráfico orientado para a arte pública no mural remete à necessidade de visibilizar e dar voz a aqueles que, historicamente, foram excluídos do discurso dominante. Ao alinhar a técnica do afresco, um método tradicional de pintura mural, com as formas de pixação contemporânea, o autor se propôs a criar um novo manifesto visual que traz à tona as lutas rurais e urbanas de forma simultânea. Essa pesquisa questiona até que ponto o design gráfico e a arte urbana, quando bem aplicados, podem romper fronteiras, mexer com as emoções e provocar uma reflexão crítica na sociedade contemporânea.

Diante disso, o trabalho aqui apresentado busca iluminar essa ponte simbólica entre a tradição do muralismo e a atualidade das manifestações urbanas de resistência, propondo um novo olhar sobre o papel do design gráfico como ferramenta e o designer porta-voz das injustiças sociais. Em última análise, esta pesquisa mostra como as imagens podem ser poderosas – se não mais – que as palavras, transformando o espaço urbano em um campo de batalha para a criação de um novo imaginário social, em que a arte não apenas reflete, mas também interfere diretamente nas dinâmicas de poder e resistência.

A presente pesquisa tem como objetivo geral a construção de um mural utilizando a técnica do afresco e do pixo para comunicar o protagonismo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) na luta pela reforma agrária. Esse objetivo culmina em um entendimento do Design Gráfico como uma ferramenta que transcende sua função mercadológica, assumindo um papel emancipador para grupos sociais marginalizados.

Para alcançar esse propósito, alguns objetivos específicos foram delineados, incluindo a análise do pixo como uma linguagem artística, desassociando-o do vandalismo, bem como a investigação sobre como a produção de murais pode engajar comunidades locais. Além disso, pretende-se desenvolver a proposta muralista por meio das técnicas mencionadas, adotando uma metodologia fundamentada no Design. Dessa forma, a pesquisa busca contribuir para a compreensão do muralismo e do pixo como expressões gráficas que reforçam identidades coletivas e promovem o debate social.

## 1.1 Justificativa

Ao longo das décadas, o pixo tem sido alvo de incompreensão e estigmatização, sendo frequentemente reduzido a atos de vandalismo ou expressão de desordem. No entanto, essa prática urbana vai além de simples marcas no espaço público: ela representa uma relevante forma de comunicação visual e resistência social. É uma linguagem carregada de simbolismo, que utiliza a cidade como palco para expressar demandas, críticas e ideais de sujeitos marginalizados.

Diante de uma sociedade que privilegia padrões normativos, como as normas urbanísticas que regulam a ocupação do espaço público, os padrões estéticos que legitimam apenas determinadas formas de arte, as convenções tipográficas que estabelecem a legibilidade oficial e as regras de propriedade que restringem a livre expressão visual, o pixo se destaca como um grito de contestação que ultrapassa o viés estético para dialogar com questões políticas e culturais.

Este trabalho se justifica pela necessidade de destacar a importância da arte mural enquanto ferramenta de comunicação visual e política, enfatizando o protagonismo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) como expressão de luta e resistência. A pesquisa busca resgatar e valorizar a tradição do muralismo, reinterpretando-o no contexto brasileiro, com o MST assumindo o papel central na construção de narrativas visuais que dialoguem com questões agrárias, sociais e culturais.

Além disso, o estudo propõe uma abordagem interdisciplinar, combinando design gráfico, artes visuais e ciências sociais, para investigar como o muralismo pode ser utilizado como uma ferramenta de mobilização e transformação social. Ao explorar as convergências entre o muralismo e a prática visual do MST, pretende-se expandir os limites do design gráfico para além de seu papel tradicional, posicionando-o como um agente que dá voz e visibilidade a movimentos sociais marginalizados.

A resignificação do espaço público, transformado em um território de diálogo e reflexão coletiva, reforça a pertinência do design gráfico no fortalecimento das causas populares e na promoção de discursos visuais que promovam a justiça social. Este TCC contribui, assim, para reafirmar o muralismo como uma prática contemporânea e relevante, capaz de evidenciar as tensões e esperanças da sociedade brasileira e conectar questões locais a um discurso global de transformação.

## **2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - DESCOBERTA**

### **2.1 A Arte Rupestre: expressão humana e comunicação visual nas primeiras sociedades**

A arte é uma das mais antigas e poderosas formas de comunicação da humanidade, funcionando como um registro tangível da vida, dos valores e das crenças das civilizações que nos precederam. Dentre suas manifestações mais primitivas, a arte rupestre se destaca como uma janela para o passado, permitindo compreender os modos de vida, as cosmovisões e as formas de interação dos primeiros seres humanos com o mundo ao seu redor. Representada em superfícies rochosas, como cavernas, paredões e grutas, essa expressão artística carrega consigo não apenas um apelo estético, mas também uma função simbólica e comunicativa que transcende os milênios (PESSIS 1987, p. 26).

Este fenômeno, que floresceu no Paleolítico Superior e abrangeu diversas regiões ao redor do globo, fornece pistas valiosas sobre as práticas, os rituais e as dinâmicas sociais de sociedades ancestrais, ilustrando como esses povos buscavam compreender e se relacionar com os mistérios da natureza e do espiritual. Analisá-la é, portanto, mais do que explorar uma forma inicial de arte: é desbravar um dos primeiros sistemas gráficos de comunicação e resistência, que preserva a essência cultural de civilizações passadas e continua a inspirar reflexões no presente.

A seguir, será explorado como a arte rupestre se estabelece enquanto ferramenta essencial de expressão humana e sua capacidade de conectar passado, presente e futuro por meio dos significados impressos nas rochas que testemunharam a origem de nossa espécie.

A arte rupestre, surgida no Paleolítico Superior, entre 40.000 e 11.000 anos AP (Antes do Presente), é uma das primeiras manifestações da capacidade humana de se comunicar e de simbolizar, abrindo caminho para um entendimento primitivo do mundo ao redor. Produzida principalmente em suportes rochosos, como cavernas, grutas, lajedos e paredões, essa expressão artística englobava tanto a pintura, com o uso de pigmentos e materiais naturais, como a gravura, com a utilização de técnicas de abrasão e picotagem. Ao longo da história, diferentes períodos de produção de arte rupestre foram delineados, com destaque para as manifestações realizadas na Europa, no sudeste da França, datadas em cerca de 32 mil anos AP (CLOTTE *et al.*, 1995; SANCHIDRIÁN, 2005), e os registros encontrados no Brasil a

partir do século XIX, com os primeiros estudos e identificação de sítios arqueológicos (PROUS, 1992).

Com base no que foi citado, nota-se na Figura 01 a representação de um bisão na Caverna de Altamira, na Espanha, um dos exemplos mais emblemáticos da arte rupestre do Paleolítico Superior. As pinturas, datadas de aproximadamente 15.000 a 13.000 anos AP, evidenciam o domínio técnico e a capacidade simbólica dos povos pré-históricos, que utilizavam pigmentos naturais para criar formas detalhadas e expressivas. O bisão, frequentemente retratado nessas composições, sugere não apenas a importância desses animais para a subsistência, mas também sua possível associação a práticas rituais e simbólicas dentro das comunidades ancestrais.

Figura 1: Bisão desenhado na caverna de Altamira



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/a-arte-no-periodo-paleolitico/>

Nas primeiras comunidades humanas, a arte rupestre cumpria uma função multifacetada. Em seu caráter inicial, essas representações visuais eram práticas de comunicação que transcendem a simples estética. A arte em cavernas, muitas vezes associada a rituais de caça e magia, estava intimamente ligada à preservação do relacionamento do homem com os fenômenos naturais, como animais e forças sobrenaturais. Entre as diversas interpretações, destaca-se a ideia de que os desenhos representavam, simbolicamente, a esperança de sucesso

nas caçadas ou a necessidade de um vínculo com o mundo espiritual, algo tangível na visão de mundo das primeiras sociedades (CLOTTE e LEWIS-WILLIAMS, 2001). Esta arte visava à continuidade da vida, sendo fundamental para a sobrevivência dos grupos sociais da época.

O simbolismo e a comunicação visual expressos nos desenhos rupestres são manifestações de um sistema gráfico que ultrapassa a simples reprodução do real. Figuras como círculos, linhas onduladas, serpentes estilizadas e representações de animais, podem ser entendidas como expressões comunicativas simbólicas, usadas para transmitir ideias complexas sobre a existência, a vida e o mistério que cercavam as primeiras civilizações. O caráter enigmático de muitos desses desenhos tem sido objeto de intensas discussões. Os estudiosos sugerem que a arte rupestre não era apenas uma expressão de práticas artísticas estéticas, mas também uma maneira de firmar crenças, exercer funções rituais e demarcar territorialidades (PESSIS, 1987).

A partir do que foi citado, identifica-se na Figura 02 os registros rupestres do Sítio Arqueológico Itacoatiaras do Rio Ingá, na Paraíba, um dos mais enigmáticos e importantes do Brasil. As gravuras, esculpidas em um grande lajedo de pedra, apresentam padrões geométricos, espirais, linhas onduladas e símbolos abstratos que reforçam a ideia de que a arte rupestre ia além da mera representação do real, funcionando como um sistema gráfico de comunicação e expressão simbólica. Essas inscrições ainda suscitam debates sobre seu significado, sendo interpretadas como possíveis marcadores rituais, representações mitológicas ou formas de registrar conhecimentos ancestrais sobre a relação entre os povos pré-históricos e o mundo natural e espiritual.

Figura 2: Sítio Arqueológico Itacoatiaras do Rio Ingá (PB)



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/824>

Nesse contexto, a arte rupestre desempenha um papel crucial na constituição do conceito de arte como uma marcante ferramenta de comunicação e resistência. Através de símbolos enraizados em sistemas complexos de leitura e interpretação, esses registros rupestres funcionavam como um mecanismo de resistência cultural, ajudando as sociedades primitivas a se conectarem com seus ancestrais, a reafirmar suas práticas de sobrevivência e a transmitirem sua cosmovisão às gerações futuras. No caso da arte rupestre encontrada no Brasil, por exemplo, as gravuras e pinturas preservam elementos de resistência de povos que viveram por milênios antes da chegada dos colonizadores europeus, mantendo seus valores, mitos e histórias através de um discurso visual.

Portanto, a arte rupestre não pode ser vista apenas como um produto estético, mas como um valioso testemunho do desenvolvimento das formas de expressão e comunicação no início da trajetória humana. Ela permite um acesso profundo ao entendimento das primeiras sociedades, revelando sua sabedoria, suas crenças e, sobretudo, sua resistência, através da imortalidade dos símbolos gravados nas rochas que, até hoje, oferecem respostas e questionamentos sobre o passado.

## **2.2 A pintura afresco: entrelaçando arte, história e didática na Idade Média**

A arte rupestre, como expressão primordial da criatividade humana, marca o início da longa trajetória artística e comunicativa das sociedades primitivas. Essas manifestações nas rochas, apesar de sua simplicidade formal, representam um legado de inestimável valor, funcionando como a primeira forma de registro visual de histórias, crenças e experiências humanas. Portanto, a arte rupestre não pode ser vista apenas como um produto estético, mas como um valioso testemunho do desenvolvimento das formas de expressão e comunicação no início da trajetória humana.

Avançando para um período subsequente, a técnica do afresco emergiu como uma evolução natural dessa necessidade humana de expressão e de comunicação através da arte. Este método de pintura mural, cujo nome deriva da expressão italiana "a fresco", consiste na aplicação de pigmentos diluídos em água diretamente sobre uma base de argamassa ainda úmida, permitindo que a pintura se integre de forma permanente à superfície arquitetônica. Originado na antiguidade clássica, o afresco foi amplamente difundido pelos romanos e posteriormente reinventado durante o Renascimento italiano. Figuras como Giotto di Bondone, considerado o pai do afresco renascentista, e Michelangelo Buonarroti, com sua monumental obra na Capela Sistina, demonstraram o poder desta técnica não apenas como recurso artístico, mas como um veículo narrativo e espiritual.

Com suporte no que foi citado, percebe-se na Figura 03 os afrescos de Giotto di Bondone, localizados na Capela degli Scrovegni, na Itália (1303-1305). As pinturas de Giotto marcaram uma revolução na arte mural, ao introduzir um maior realismo nas figuras, profundidade espacial e expressividade emocional, características que influenciaram profundamente o Renascimento. Sua técnica aprimorada e narrativa visual inovadora consolidaram o afresco como um meio poderoso de contar histórias sagradas e transmitir ensinamentos religiosos.

Figura 3: Afrescos de Giotto Di Bondone, localizado na *Capela degli Scrovegni*, Itália (1303 - 1305)



Fonte: <https://viagemitalia.com/capela-degli-scrovegni-padua/>

Na Figura 04, repara-se a icônica obra "Criação de Adão", de Michelangelo Buonarroti (1508-1512), parte do ciclo de afrescos do teto da Capela Sistina, no Vaticano. Essa composição, uma das mais célebres do Renascimento, exemplifica a grandiosidade do afresco como expressão artística e espiritual, destacando a maestria anatômica e o impacto dramático da cena, onde o toque entre Deus e Adão simboliza a transmissão da vida e do conhecimento divino.

Figura 4: *Creazione di Adamo*, por Michelangelo Buonarroti (1508 - 1512)



Fonte: <https://www.tudosobrroma.com/capela-sistina>

A essência do afresco, enquanto linguagem que valoriza a integração entre arquitetura e pintura, seria redescoberta e resignificada no início do século XX, através do muralismo mexicano. Inspirado pelas técnicas europeias de pintura mural, o movimento mexicano encontrou no afresco a plataforma ideal para suas expressões artísticas. As ideias de difusão popular presentes nos murais de Diego Rivera são uma clara herança dessa técnica, enquanto as formas dinâmicas e politizadas de David Alfaro Siqueiros indicam a inovação que o muralismo promoveu, reinterpretando a tradição. Dessa forma, o afresco assume não apenas um papel de continuidade histórica, mas também de inovação adaptada às demandas sociais e políticas do período (JAIMES, 2012).

Porém, a diferença crucial entre o afresco e os murais mexicanos está em seu objetivo último e em seu impacto sobre a sociedade. Enquanto os afrescos do Renascimento concentravam-se na edificação espiritual e na magnificência religiosa, as obras muralistas mexicanas destacaram-se por abordar temas políticos e sociais, transformando as paredes de edifícios em um manifesto visual acessível a todos. Esta transição demonstra como o muralismo reinterpretou o legado do afresco, alinhando-o com as necessidades culturais e democráticas do seu tempo.

É, portanto, nesse contexto de continuidade e inovação, que se vislumbra o papel central da pintura mural no processo de educação e conscientização social. Assim, o afresco não é apenas a marca de uma técnica, mas a demonstração clara de como a arte pode ser usada para conectar história, cultura e política, revelando sua capacidade de transitar entre os sagrados templos da Renascença e os vibrantes murais revolucionários do século XX.

O muralismo mexicano, que floresceu nas décadas iniciais do século XX, surge em um contexto social e político turbulento, profundamente marcado pela Revolução Mexicana de 1910. Segundo JAIMES (2012), apesar de o Movimento Muralista ter vindo até a década de 70, os Muralistas Mexicanos produziram suas obras mais significativas entre 1920 e 1950. Seu trabalho foi notável e trouxe a arte para o seu mais alto propósito: comunicar ideias através de um novo padrão estético. A arte muralista era, acima de tudo, pública e gratuita, acessível à toda população e não apenas a poucos colecionadores. Estas pinturas em escala monumental, adornavam prédios coloniais seculares, escolas públicas e de prestígio, prédios públicos e repartições do governo. Mostravam a cultura original do México, as lutas para as conquistas da revolução, a identidade mestiça e multirracial e uma multiplicidade de imagens relativas às tradições latino-americanas, especialmente da América Central, de forma que todos se sentissem representados.

O vínculo entre o muralismo mexicano e a tradição do afresco está enraizado na capacidade de ambas as formas de arte transcenderem o domínio do estético para se tornarem instrumentos de transformação social. Assim como o afresco nos séculos anteriores comunicava histórias, valores e ensinamentos de sua época, o muralismo mexicano redefiniu essa função para atender às necessidades de uma sociedade que emergia de um período de grande ruptura e mudanças (KORDIC, 2012)

No entanto, o muralismo foi além de uma mera apropriação das técnicas de afresco. Ele reinterpretou a grandiosidade desse formato em escala monumental, incorporando aspectos contemporâneos como novas tintas, superfícies variadas e uma abordagem narrativa profundamente política. Embora influenciados pela tradição europeia, os muralistas romperam com a imparcialidade da iconografia religiosa e da nobreza típica dos afrescos medievais e renascentistas, assumindo uma postura combativa, denunciando injustiças e celebrando a identidade e a resistência cultural das classes marginalizadas.

Esse casamento técnico e ideológico evidencia o poder da arte como uma ferramenta de conexão atemporal entre diferentes épocas e contextos. Assim, o que se vê nos murais de Rivera, Orozco e Siqueiros, por exemplo, é uma transformação da herança do afresco, utilizada não mais para exaltar elites ou instituições divinas, mas para amplificar as vozes que, até então, não encontravam espaço nas narrativas oficiais.

Por conseguinte, pode-se afirmar que o muralismo mexicano, ao ressignificar o conceito de pintura mural herdado do afresco, oferece um testemunho eloquente do impacto da arte na formação de sociedades mais críticas e conscientes. Por meio dessa junção entre o passado e o presente, o afresco reafirma sua relevância como linguagem visual imortal, enquanto o muralismo projeta novos horizontes de comunicação coletiva, contribuindo para um diálogo visual que permanece relevante em qualquer parte do mundo.

### **2.3 O Muralismo Mexicano e sua conexão com a luta zapatista: uma análise transformadora**

A partir dessa evolução, é possível observar como a arte transcende as barreiras temporais e culturais, transformando-se em um veículo de reflexão e mudança. O muralismo mexicano, nascido em um período de intensas transformações sociais e políticas, exemplifica esse processo de ressignificação. Inspirando-se nas técnicas clássicas do afresco e na herança das manifestações artísticas coletivas, o muralismo surge como uma poderosa resposta aos anseios de um povo em busca de identidade, justiça e voz (JAIMES, 2012).

Ao explorar suas raízes históricas e seu impacto social, é essencial compreender como esse movimento artístico foi capaz de conectar as aspirações populares à narrativa visual, consolidando-se como uma das mais significativas expressões culturais do século XX. Essa conexão entre arte e política transforma os muros em espaços vivos, marcados por mensagens que ecoam a luta e a resistência de toda uma nação.

A arte pode refletir as dinâmicas sociais e políticas de diferentes épocas, atravessando tempo e espaço. No México, no início do século XX, a arte mural emergiu como uma das mais impactantes formas de expressão coletiva, combinando estética e política para promover reflexões e mudanças sociais.

Profundamente enraizado no turbulento cenário pós-revolução, o muralismo encontrou na luta zapatista uma fonte inesgotável de inspiração. Liderado por artistas de renome internacional, como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, o movimento consolidou-se como um meio que transformava os muros em narrativas visuais sobre desigualdade, luta de classes, identidade nacional e direitos dos trabalhadores (KORDIC, 2012).

Neste estudo, busca-se analisar a conexão entre o muralismo mexicano e o movimento zapatista, bem como possíveis influências dessa relação em manifestações artísticas contemporâneas, como a pixação. Esses murais são considerados símbolos de resistência cultural e política, explorando a arte como linguagem para a comunicação e a transformação social.

O muralismo mexicano, que floresceu nas décadas iniciais do século XX, surge em um contexto social e político turbulento, profundamente marcado pela Revolução Mexicana de 1910. Essa revolução não apenas provocou uma ruptura política, mas também estabeleceu um novo paradigma social, refletindo as aspirações de mudança do povo mexicano. A imersão do muralismo nesse contexto se dá de maneira estratégica, com a arte mural sendo utilizada como uma ferramenta de expressão pública de ideias revolucionárias e sociais. O movimento busca representar a voz do povo nas paredes de espaços públicos, tornando as expressões artísticas uma forma acessível, direta e urgente para a população (WIKIPEDIA, 2025).

Entre os principais artistas que marcaram essa trajetória, destacam-se Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, conhecidos como *Los Tres Grandes*. Cada um deles possuía uma abordagem única, mas todos compartilhavam um profundo compromisso com a disseminação de mensagens sociais por meio de suas obras. Rivera, influenciado pela arte renascentista e pelos murais europeus, focou em retratar as lutas populares e a glorificação da cultura indígena mexicana, enquanto Orozco adotava uma linguagem dramática, explorando o sofrimento do povo e os desafios impostos pelas estruturas de poder. Siqueiros, por sua vez, experimentou com a pintura monumental e dinâmica, impregnada de um forte caráter político e idealista (COMUNIDADE CULTURA E ARTE, 2025).

Na Figura 05, tem-se a obra "Prometheus", de José Clemente Orozco (1930), localizada no Pomona College, na Califórnia. Essa pintura, considerada o primeiro grande mural moderno dos Estados Unidos, representa o titã grego trazendo o fogo à humanidade, um símbolo do

conhecimento e da luta pela libertação. A dramaticidade das formas e o uso expressivo da cor demonstram a abordagem intensa e crítica de Orozco, que frequentemente retratava o sofrimento humano e os desafios impostos pelas estruturas de poder.

Figura 5: *Prometheus*, por José Clemente Orozco (1930)



Fonte:

<https://www.pomona.edu/museum/collections/jos%C3%A9-clemente-orozc%C3%B3s-prometheus>

Na Figura 06, nota-se a monumental obra "Marcha de la Humanidad", de David Alfaro Siqueiros (1971), no Polyforum Cultural Siqueiros, na Cidade do México. Esse mural, o maior já criado pelo artista, sintetiza sua visão revolucionária da história e do futuro da humanidade, utilizando uma composição dinâmica e perspectivas inovadoras para envolver o espectador na narrativa de luta, progresso e resistência social.

Figura 6: *Marcha de la humanidad*, por David Alfaro Siqueiros (1971)



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/david-alfaro-siqueiros/the-march-of-humanity-1971-3>

O muralismo mexicano não se limita à estética: torna-se, de fato, uma expressiva ferramenta de transformação social. Sua missão não era apenas embelezar espaços públicos, mas divulgar os ideais revolucionários que emergiram com a Revolução Mexicana. Os murais abordavam temas como a luta de classes, a desigualdade, a exploração e a identidade nacional, em uma tentativa de formar uma consciência coletiva em torno das mudanças necessárias. A arte, nesse contexto, se desvia da elite intelectual e se volta diretamente ao povo, tratando da realidade e das necessidades sociais da classe trabalhadora.

Esse uso da arte como propaganda teve um desdobramento importante com a sua conexão com o movimento zapatista, encabeçado por Emiliano Zapata durante a Revolução Mexicana. O zapatismo representava a luta pela reforma agrária e pelos direitos dos camponeses, um movimento profundamente ligado às raízes indígenas e à resistência contra a opressão. O muralismo se apropria dessa luta, imortalizando figuras como Zapata em seus murais e colocando, simbolicamente, a terra como um campo de batalha entre o povo oprimido e os poderosos. O famoso mural "El hombre controlador del universo", de Rivera, exemplifica bem essa relação entre arte e luta social, com um simbolismo evidente da luta de classes e da presença da consciência social na pintura como espaço de diálogo.

Na Figura 07, percebe-se a icônica pintura "El Hombre Controlador del Universo", de Diego Rivera (1934), originalmente encomendada para o Rockefeller Center e posteriormente recriada no Palácio de Belas Artes, na Cidade do México. A obra contrapõe ideologias,

ciência e progresso social, evidenciando a luta entre o capitalismo e o comunismo, temas recorrentes no muralismo de Rivera, que buscava exaltar a identidade e as aspirações do povo mexicano.

Figura 7: *El hombre controlador del universo*, por Diego Rivera (1934)



Fonte: <https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/el-hombre-controlador-del-universo/>

O muralismo mexicano e sua ideologia revolucionária também possuem um impacto significativo sobre as práticas de arte urbana contemporânea, influenciando diretamente a gênese de movimentos como a pixação (pixo). A pixação urbana pode ser vista como uma forma de continuar esse movimento de luta social, com o uso das paredes de espaços públicos como um novo terreno para manifestação das margens da sociedade. Embora a pixação, muitas vezes, se distingue pela ausência de um conteúdo visual ou didático claro, ela mantém o legado do muralismo na sua provocação e denúncia, quebrando a distinção entre o público e o privado, expondo no espaço urbano questões políticas e sociais de uma forma visceral. Assim como o muralismo, o pixo se torna um canal de expressão direta, uma forma de resistência que ecoa os gritos de luta do passado, mas adaptados às realidades urbanas e às tensões políticas e sociais contemporâneas.

O muralismo mexicano, por meio de sua forte ligação com o movimento zapatista e sua ênfase na arte como ferramenta de resistência social, estabelece as bases para uma reconfiguração da arte pública. Os muralistas não apenas questionaram a hierarquia da arte

tradicional, mas transformaram as paredes e muros da cidade em locais vivos de narrativa e subversão. Sua influência se estende além do seu tempo, refletindo-se nas manifestações urbanas atuais e servindo de modelo para aqueles que desejam continuar a lutar com as armas da arte contra as injustiças sociais.

Assim, o muralismo e sua relação com o movimento zapatista exemplificam a arte como uma força transformadora e como um veículo imprescindível para a voz do povo. De Diego Rivera a David Alfaro Siqueiros, os artistas do movimento muralista abriram caminho para formas de expressão que rompem com as normas estéticas e sociais da época, propagando uma mensagem universal de igualdade, justiça e resistência.

#### **2.4 A pixação na cidade: arte, resistência e transgressão**

Assim como o muralismo mexicano representou a luta do povo nas paredes, a pixação brasileira ecoa a resistência contemporânea nas cidades, transformando os muros em testemunhas da desigualdade e em palcos de reivindicação social. Ambos os movimentos, ainda que separados por contextos históricos e culturais distintos, compartilham a essência de usar a arte como um meio de dar voz aos invisibilizados. Se o muralismo mexicano projetou mensagens de igualdade e justiça por meio de imagens acessíveis e icônicas, a pixação brasileira assume um caráter mais enigmático e direto, refletindo a urgência das demandas de uma juventude periférica que reivindica seu espaço.

Neste contexto, a pixação, ou "pixo", emerge como uma forma única de arte urbana que transcende a estética e carrega consigo uma carga política e social marcante. Seu desenvolvimento no Brasil, especialmente nas periferias das grandes cidades, estabelece uma narrativa visual de resistência e identidade. Este texto explora as raízes e a evolução do pixo, traçando o caminho de uma prática que vai do enfrentamento às estruturas do poder público à sua transformação em símbolo legítimo da arte contemporânea. A trajetória da pixação demonstra como o espaço urbano se torna território de disputa, expressão e, sobretudo, afirmação daqueles que desafiam as margens de sua própria realidade.

A pixação, ou pixo, como é mais conhecido em algumas regiões, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, é um dos maiores ícones da arte urbana brasileira, fundindo aspectos de resistência cultural, questionamento social e estética. No entanto, a prática de escrever ou desenhar em espaços públicos e privados remonta a um longo processo

de evolução na paisagem urbana de diversas cidades do mundo, principalmente em áreas periféricas. Entre as manifestações desse tipo de arte urbana, existe uma distinção fundamental a ser considerada: a diferença entre "pichação" (com "ch") e "pixo" (com "x"). Enquanto a primeira é vista de forma mais ampla, relacionada ao vandalismo e escrita geralmente legível, a segunda reflete uma linguagem específica que passou a ser compreendida apenas por um grupo seletivo de jovens da periferia urbana, que enxergam nela uma forma de identidade e resistência cultural. A distinção não é apenas linguística; há um aprofundamento nas técnicas utilizadas, na invisibilidade da mensagem e na forma de comunicação simbolizada (PEREIRA, 2012, p. 63)

O termo "pixo", grafado com "x", é utilizado por artistas e pesquisadores para descrever as marcas gráficas que caracterizam esse tipo de manifestação mais incomum. Essas grafias, muitas vezes ilegíveis para a maioria da população, são cultivadas dentro do próprio movimento de forma autoral, tendo surgido com uma técnica baseada em uma escrita retilínea e pontiaguda, que se distanciava dos estilos de graffiti de outros movimentos urbanos. São as marcas feitas por indivíduos geralmente oriundos das periferias, que buscam visibilidade na cidade, num processo de ocupação visual do espaço público que transcende a simples crítica e busca criar uma rede de afetividade e identidade entre aqueles que as praticam.

A distinção entre "pichação" e "pixo", ressaltada pelo antropólogo Alexandre Barbosa Pereira, analisa o termo "pichação" como um modo tradicional de escrita e inscrição, mais ligado a mensagens diretas, muitas vezes políticas e compreendidas pela maioria da sociedade. Já o "pixo", termo com "x", apresenta uma escrita cuja compreensão se limita ao próprio movimento, caracterizando-se não apenas por sua técnica de aplicação, mas pelo significado compartilhado exclusivamente entre os envolvidos na prática. Tal conceito, no entanto, não significa que um seja menos importante que o outro no contexto urbano. Ambos formam um campo transgressor que articula resistência e pertencimento, mantendo uma ambiguidade essencial quando se insere nas complexas discussões sobre arte e crime (PEREIRA, 2012)

Com o passar dos anos, a pichação, à medida que ganhava força nas periferias, também se espalhou para outras regiões urbanas, criando uma tensão crescente com as instituições do estado. Ao contrário do graffiti, muitas vezes associado à expressão estética dentro de galerias e centros artísticos, o pixo sempre foi pensado fora desses espaços, em um

movimento de transformação dos próprios limites urbanos. Para aqueles que o praticam, a pixação e o pixo são uma forma legítima de contestar a falta de recursos, de espaços e da própria visibilidade para os jovens das periferias, marcando com suas assinaturas o território em que vivem e a cidade à qual pertencem.

Na Figura 08, nota-se a obra de Futura 2000, um dos pioneiros do graffiti contemporâneo, cujo trabalho nos anos 1980 ajudou a consolidar a estética do Piece (termo que se refere a composições mais elaboradas dentro do graffiti). Sua abordagem abstrata e dinâmica representou uma ruptura com os estilos tradicionais, mostrando como a arte urbana pode assumir diferentes formas e interpretações, transitando entre o reconhecimento artístico e a marginalização.

Figura 8: Piece, por 'Futura 2000'(1980)



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/futura-2000/piece-1980>

Na Figura 09, observa-se um registro de pixações, representando a estética única e codificada do pixo brasileiro. Essa forma de expressão gráfica, caracterizada por letras pontiagudas e verticais, se espalha pelas fachadas e topos dos edifícios, estabelecendo um diálogo de resistência com o espaço urbano. O pixo, muitas vezes incompreendido pela sociedade em geral, reflete a reivindicação de território e identidade por parte de seus praticantes, tornando-se um símbolo da luta periférica pela visibilidade.

Figura 9: Registro de pixações



Fonte:

<https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/valdo-resende/arte-urbana-expressao-de-grafiteiro-s-pichadores-e-pixadores.phtml>

Essa prática está profundamente relacionada à resistência política, refletindo uma desconfiança para com as instituições do poder público e as normas impostas no contexto urbano. Pesquisadores, como o próprio Pereira, ressaltam que a partir dos anos 1980, a cidade de São Paulo assistiu ao nascimento de uma grafia própria do pixo, cuja essência estava em escrever em espaços cada vez mais elevados e inacessíveis – um gesto que visava, justamente, chamar a atenção da cidade para as margens da sociedade urbana, onde a pobreza e a exclusão predominam. Em sua origem, a prática estava ligada a movimentos de resistência, como os movimentos punk, hip-hop e heavy metal, e sua ascensão nas cidades se deu no cenário de resistência à ditadura militar no Brasil.

Se no início os pixadores escreviam para protestar, durante a década de 1990 o pixo ganhou proporções artísticas, ampliando o horizonte da visibilidade das zonas periféricas. Dentro deste processo, não raro os jovens praticantes do pixo foram capazes de transpor os limites da ilegalidade para se inserir em novas frentes artísticas, participando de exposições, colaborações com artistas renomados, e até integrando a programação de bienais de arte contemporânea. Projetos como os de Djan Ivson e Rafael Guedes, que levaram o pixo para as principais galerias e bienais do Brasil e do mundo, ilustram como essa prática, inicialmente vista como manifestação marginal, conquistou um espaço legítimo dentro do mundo da arte. Foi um movimento gradual, mas eficaz, que permeou a imagem do pixo, fazendo-o sair do

contexto subterrâneo de resistência para se transformar em uma forma de expressão reconhecida como parte da arte urbana.

Na Figura 10, nota-se a obra "Entre a arte e o vandal", de Cripta Djan (2018), um dos principais nomes responsáveis por levar o pixo para o circuito artístico. Sua atuação questiona os limites entre o que é considerado arte e o que é visto como vandalismo, evidenciando a tensão entre o espaço institucionalizado e a expressão marginal.

Figura 10: Entre a arte e o vandal, por Cripta Djan (2018)



Fonte: <http://kallenbachgallery.com/cripta-djan-caligrafia-marginal>

Na Figura 11, tem-se a obra "Sarça Ardente, Salvador", de Rafael Guedes Augustaitiz (2016), que incorpora elementos do pixo dentro de uma abordagem estética mais ampla, explorando o impacto visual e conceitual dessa linguagem nas paisagens urbanas. Seu trabalho reforça a transição da pixação para um contexto de arte contemporânea, sem perder sua essência de resistência e contestação.

Figura 11: “Sarça Ardente, Salvador”, por Rafael Guedes Augustaitiz (2016)



Fonte: <https://www.marthaburleleiloes.com.br/peca.asp?ID=20490874#desc-compl>

Além disso, o reconhecimento acadêmico e a inserção do pixo em contextos internacionais, como o exemplo da Bienal de Arquitetura de Veneza, que contou com um trabalho específico sobre o histórico do pixo na cidade de São Paulo, mostram como essas práticas urbanas, carregadas de simbolismo e carregadas de cultura da periferia, criaram um verdadeiro território artístico próprio, misturando arte, transgressão e visibilidade social.

Vê-se na Figura 12 um mapa feito a partir de uma representação do histórico de atuação do pixo no centro da cidade de São Paulo, um trabalho que foi apresentado durante a Bienal de Arquitetura de Veneza. O mapa "The Encryption Of Power" ilustra como o pixo se consolidou como uma prática simbólica e cultural, com forte presença nas áreas periféricas da cidade, refletindo as dinâmicas de resistência e visibilidade social.

Figura 12: O mapa "*The Encryption Of Power*" representa o histórico de atuação do Pixo no centro da Cidade de São Paulo.



Fonte: [https://issuu.com/bienal/docs/16a\\_mia\\_catalogo\\_eng\\_low\\_completo](https://issuu.com/bienal/docs/16a_mia_catalogo_eng_low_completo)

Na Figura 13, nota-se representações de pixo presentes no trabalho "Pixo III (2015)", que também integra o documento da Bienal de Veneza, destacando a transição do pixo de uma prática marginal para uma forma de expressão artística reconhecida internacionalmente.

Figura 13: Pixo III (2015)



Fonte: [https://issuu.com/bienal/docs/16a\\_mia\\_catalogo\\_eng\\_low\\_completo](https://issuu.com/bienal/docs/16a_mia_catalogo_eng_low_completo)

Ao sintetizar esses aspectos do pixo e sua evolução, fica claro que a prática ainda carrega em seu âmago uma provocação constante. Essa provocação, no entanto, não se limita apenas ao confronto físico contra o espaço urbano, mas se propaga como um desafio contra as normas culturais, políticas e sociais impostas pelos sistemas dominantes. Entre letras angulosas e códigos próprios, os pixadores revelam, de forma criativa, um desejo constante de fazer-se visível e de transformar o espaço público, reforçando a questão central: como se constituir enquanto sujeito dentro de uma cidade que não os vê.

A pixação, com suas raízes em contextos históricos de desigualdade urbana e marginalização, desponta como uma expressão de contestação direta ao status quo, muitas vezes em oposição à arte institucionalizada. Esse movimento cria um contraponto ao muralismo, destacando as tensões entre arte reconhecida e intervenção marginalizada, mas ambos compartilham a essência de resistência e reivindicação de espaços. A conexão entre essas práticas revela diferentes estratégias de enfrentamento às hegemonias culturais, estabelecendo um diálogo dinâmico sobre visibilidade e representatividade no cenário urbano.

## **2.5 Muralismo x Pixação: mesmo destino, caminhos diferentes**

O muralismo e o pixo, ambas as manifestações artísticas expressas no espaço público, estão imersos em processos históricos, sociais e culturais. Ambos utilizam o mural – a parede ou fachada de um edifício – como a principal tela para o desenvolvimento da sua linguagem visual, mas divergindo grandemente nas suas origens, no tipo de mensagem que buscam transmitir e nas interpretações que geram nas sociedades nas quais surgem.

A origem do muralismo está intimamente ligada a uma mobilização política e à tentativa de reconfiguração das estruturas sociais através da arte. Ao contrário da noção de muralismo tradicionalmente associada à ornamentação, que remonta aos antigos impérios egípcios ou romanos, o muralismo do século XX – especialmente o do México, após a Revolução Mexicana (1910-1920) – se posicionou como um movimento artístico de massa, com uma função pedagógica, política e social. Artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco visavam criar uma arte que fosse acessível ao povo, com o objetivo de retratar o cotidiano, as lutas sociais, o avanço das ideologias revolucionárias, e sobretudo, os

direitos da classe trabalhadora e as desigualdades, provocando uma nova reflexão sobre o papel da arte na educação da população (AIDAR, 2024).

Esses artistas formaram a "Escola Mexicana de Muralismo", pautada na noção de arte pública, mas com um caráter eminentemente revolucionário. Seus murais retratavam o sofrimento dos oprimidos, celebrando a cultura indígena e as transformações sociais que se desejavam alcançar. As enormes pinturas em edifícios públicos ou centros culturais, longe de serem apenas “decoração”, tinham a função explícita de instruir e criar uma conscientização coletiva sobre os processos históricos, políticos e sociais do México e, posteriormente, de toda a América Latina.

No Brasil, a chegada do muralismo se deu em uma confluência entre as influências do muralismo mexicano e as realidades próprias do contexto brasileiro. Artistas como Cândido Portinari desenvolveram murais no Brasil com uma carga social pesada, como nos painéis que retratam o ciclo do trabalho nas lavouras e a migração interna brasileira. Esses murais abordavam diretamente as dificuldades do povo brasileiro, revelando um compromisso com a formação de uma identidade cultural e com o progresso de uma consciência social por meio da arte. O muralismo no Brasil teve como pano de fundo a ditadura militar e a transformação da sociedade, fazendo eco do mesmo objetivo educativo e libertador que caracterizava o muralismo mexicano.

Com base no que foi citado, vê-se na figura 14 a obra Fuga para o Egito, de Cândido Portinari (1936), que reflete o engajamento social e as preocupações com os temas populares e religiosos, característica do muralismo brasileiro.

Figura 14: Fuga para o Egito, por Cândido Portinari (1936)



Fonte: <https://www.museucasadeportinari.org.br/catalogo/pintura-mural-fuga-para-o-egito/>

Na figura 15, nota-se a obra São Francisco pregando aos pássaros (1934), também de Portinari, que, por meio de sua linguagem gráfica, busca transmitir uma mensagem de solidariedade e harmonia com a natureza, utilizando a arte como veículo de reflexão e transformação social.

Figura 15: São Francisco pregando aos pássaros, por Cândido Portinari (1934)



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>

Se o muralismo pode ser visto como um elemento integrador e celebratório de um coletivo – uma arte socialmente consciente e politicamente engajada –, o pixo representa uma dissidência da linguagem visual urbana. Enquanto o muralismo tenta criar a unidade e fortalecer a identidade de um povo, o pixo surge de uma forma contestatória, rebelde e dissociada da institucionalização da arte, muitas vezes vista como vandalismo pelas autoridades (MOTTA, 2023). A história do pixo no Brasil remonta a São Paulo, durante a década de 1980, no auge da efervescência social que acompanhava a transição do regime militar e o surgimento de movimentos de resistência juvenil. Assim, o pixo emerge, inicialmente, como uma arte marginalizada e de contestação, criada nas ruas e prédios abandonados, que visava visibilizar a classe subalterna urbana, composta, em grande parte, por jovens que viam a pixação como um meio de expressar as tensões sociais da época (MOTTA, 2023).

O pixo difere fundamentalmente do muralismo pela sua estética e técnica. Enquanto o muralismo é intrinsecamente narrativo e figurativo – construído com elementos claros que estimulam a leitura direta e muitas vezes até educacional de suas mensagens –, o pixo se caracteriza por uma tipografia muitas vezes ilegível, marcada pelo uso excessivo de grafias complicadas e fórmulas estéticas próprias, adaptadas de outros elementos culturais, como o "heavy metal" e de práticas associadas aos graffiti, mas sem as intenções de conexão visual direta com qualquer uma delas. Em geral, o pixo se utiliza de tags – assinaturas pessoais ou nomes estilizados – e cobrem a cidade de modo ilegível para o olhar não especializado. Esse comportamento é exemplificado nos exemplos de grafias abstratas usadas em todo o Brasil, mas que dialogam entre si no universo dos pixadores, conectando um grupo que, a princípio, era invisível (HB TOOLS, 2025).

A circulação das caligrafias do pixo pelas cidades brasileiras também reforça suas intenções de subversão e resistência. Em relação ao muralismo, que essencialmente tinha a autorização pública, o pixo era frequentemente uma intervenção não solicitada nas paredes, por meio de uma ação feita à margem do controle da arte institucionalizada. Ao passar de cidade em cidade, o pixo carrega consigo tanto a assinatura da individualidade do pixador quanto a representação de um coletivo emergente que fala de suas lutas contra a invisibilidade, pobreza e marginalização social. É através dessa expressão espontânea e rebelde, muitas vezes comparada ao graffiti e com uma tática comparável à do Manifesto, que o pixo e seus

praticantes marcam o tecido urbano de maneira única, tanto em grandes metrópoles como São Paulo, quanto em cidades menores do interior de estados (NETTO, 2023).

Esse contraste em suas abordagens, estéticas e fins reflete o papel diverso que o muralismo e o pixo desempenham dentro das sociedades contemporâneas. O muralismo, muitas vezes apoiado pelas estruturas de poder político e cultural, tem sua natureza didática e formativa explícita, tornando-se uma arte legitimada. Já o pixo, ao operar de maneira clandestina e provocativa, continua a ser marginalizado pela sociedade, sendo tratado como uma forma de vandalismo pela maioria das pessoas, ainda que, na visão dos praticantes, seja uma forma legítima de expressão de descontentamento e resistência (COSTA, 2007).

Em cidades como Uberlândia, observa-se a dinâmica de "migração" de pixadores paulistas para outras regiões. Essa prática traz consigo os códigos e formas do pixo paulista, configurando um ambiente onde o Movimento Pixo adquire características locais, mas com forte laço de herança. Nesse contexto, o movimento ganhou uma identidade própria, contando com o auxílio de pixadores que contribuíram para o fortalecimento de novas normas e práticas urbanas, enquanto mantêm-se ainda subordinados à estética e ao simbolismo que o pixo imprime como uma atividade clandestina (FIDELIS, 2014).

No cerne, o muralismo busca narrar e construir a história de um povo de forma amplamente acessível, de maneira sistemática e educacional, enquanto o pixo é uma arte de destruição e reconstrução da paisagem urbana, extremamente simbólica, sendo na sua essência uma forma de afirmação através da resistência das camadas sociais excluídas da interação pública de forma convencional (NÉO & OSORIO, 2019).

Enquanto o muralismo e suas embaixadas visuais buscam a preservação da memória coletiva e a educação política, o pixo, embora condenado no discurso social, encerra uma crítica impiedosa ao não reconhecimento de uma camada social afastada do espectro das políticas culturais hegemônicas. De certa forma, ambas as práticas revelam a constante luta por visibilidade e protagonismo de diferentes setores da sociedade. O muralismo serve como um produto de reconciliação e engrandecimento, enquanto o pixo transita mais na linha de uma emergência: uma exigência que aponta diretamente para o coletivo social marginalizado em busca de protagonismo (MORAES & BARBOZA, 2024).

## 2.6 Muralismo em João Pessoa

O muralismo em João Pessoa, como em muitas outras cidades ao redor do mundo, emerge como uma forma de arte que vai além da mera decoração. Essa expressão artística transcende a fachada dos muros, funcionando como um ponto de diálogo entre a arte e a comunidade. Na cidade, a prática muralista apresenta diversas vertentes, que vão do graffiti urbano ao muralismo mais elaborado, que visa transmitir mensagens políticas, sociais e culturais. A sua origem está relacionada a fatores históricos e sociais, com forte ênfase na construção de uma identidade local e na resistência política.

Um exemplo significativo do muralismo em João Pessoa é o painel "O Curandeirismo", criado em 1956 pelo artista pernambucano Abelardo da Hora, apresentado na Figura 16. Localizado na residência estudantil da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o mural possui elementos modernistas e cubistas e retrata práticas religiosas sincréticas, como rezas e benzedeadas, realizadas por pessoas em busca de cura. A obra, com 3,5 metros de altura e 9,5 metros de comprimento, é uma das maiores expressões de muralismo da cidade, refletindo uma sensibilidade política e cultural que ainda ressoa nos dias atuais.

Figura 16: Curandeirismo, por Abelardo da Hora (1956)



Fonte:

<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/27112/1/TESE%20Anderson%20Alves%20dos%20Santos.pdf>

Nos últimos anos, o muralismo em João Pessoa tem ganhado cada vez mais destaque com a atuação de coletivos como o Crewolinas. Esse grupo tem promovido a arte urbana na cidade, utilizando muros como grandes telas em que a arte assume um caráter de protesto e de

reflexão. Em diversos bairros, suas intervenções transformaram paredes em manifestações visuais que ressoam com as particularidades culturais locais, permitindo um contato direto com as problemáticas da população.

Artistas locais também têm dado contribuições significativas para a arte mural em João Pessoa. Willis e Leila Cavalcanti, por exemplo, realizaram, em 2022, uma obra no muro do Estádio Wilsão, localizado no bairro Mangabeira. Observa-se na Figura 17, a pintura, que homenageia o Pantanal, trata da importância da preservação ambiental e das espécies locais, como o galo-de-campina e a onça-pintada, criando um elo entre a natureza e a cultura urbana de João Pessoa.

Figura 17: Obra de Willis e Leila Cavalcanti no Estádio Wilsão (2022)



Fonte: <https://encurtador.com.br/E9HtL>

O artista Willis, conhecido no cenário muralista também por Willis Graffiti, se destaca por homenagear os profissionais de saúde. Um dos exemplos mais notáveis foi um painel pintado no Guarujá, durante a pandemia, que retratou super-heróis junto com enfermeiros, destacando a importância crucial do trabalho desses profissionais (COSTA NORTE, 2020). Ele também tem se posicionado no contexto cultural de João Pessoa ao dar aulas na Secult de Cabedelo junto com Leila (REPERCUTE PB, 2021), além de participarem do programa "Encontro", o que traz uma visibilidade importante para o muralismo local (GLOBO, 2022). Essa visibilidade, juntamente com suas intervenções artísticas, contribui para a consolidação do muralismo na cidade.

Essas iniciativas demonstram o crescimento e a consolidação do muralismo em João Pessoa, reforçando sua importância não apenas no contexto artístico, mas também como uma ferramenta de expressão, educação e transformação social. Os murais urbanos, além de embelezar o cenário da cidade, desempenham o papel de mediadores entre artistas e comunidade, proporcionando um espaço privilegiado para fortalecer a identidade cultural local e tornar a arte mais acessível à população (PATRIOTA, 2002).

Desde os anos 90, o muralismo em João Pessoa tem se consolidado dentro de uma cena artística que reflete o contexto da efervescência urbana e social do Brasil. Artistas da cidade começaram a se unir para desenvolver intervenções públicas que funcionam como um "grito silencioso" contra as opressões, com a arte mural servindo como uma poderosa ferramenta de afirmação política e de identidade cultural (SCOCUGLIA, 2009).

É relevante observar que o muralismo em João Pessoa tem uma característica única, que vai além da simples utilização de cores e formas. Artistas como Lola Pinto, por exemplo, têm desenvolvido trabalhos que exploram as possibilidades do muralismo em diálogo com o ambiente local. Seu projeto de muralismo Cores Nativas, lançado em 2022, utiliza pigmentos naturais extraídos da flora paraibana, como a biocromia. Com esse projeto, Pinto estabelece uma forte relação entre a arte e o meio ambiente, unindo as identidades culturais da cidade à diversidade natural da Paraíba e reafirmando a importância da preservação ambiental enquanto exerce inovação estética.

Além do trabalho desses artistas, o Festival Concreto também desempenha um papel fundamental no cenário muralista de João Pessoa. O evento tem promovido a conexão entre artistas locais e internacionais, ampliando a visibilidade da arte mural na cidade. O festival proporciona um intercâmbio cultural importante, permitindo que os participantes mostrem suas obras em grande escala e transformando espaços públicos em galerias abertas, acessíveis ao público em geral.

A prática muralista em João Pessoa é uma forma de intervenção artística que se adapta continuamente à realidade local e reflete as particularidades sociais e políticas da cidade. Localizada no Nordeste brasileiro, a cidade serve como ponto de confluência entre a tradição cultural nordestina e as influências de grandes centros urbanos do país. Esse cenário transformou João Pessoa em um importante laboratório de produção artística, onde o

muralismo vai além da estética, sendo um reflexo direto das questões de justiça social, identidade cultural e preservação ambiental.

João Pessoa é uma cidade em constante transformação e a prática do muralismo se adapta aos diversos espaços urbanos disponíveis, seja em grandes prédios, espaços periféricos ou escolas públicas, abordando temas tão variados quanto a cultura popular nordestina, a luta contra a modernização, e até questões sociais ainda negligenciadas pelas políticas públicas. Por essa razão, a arte muralista na cidade se tornou um importante veículo de integração entre diversos grupos sociais, enriquecendo a comunicação entre diferentes públicos e amplificando o alcance das ideias do coletivo artístico.

Além de sua forte veia estética, o muralismo de João Pessoa continua a se alimentar de um legado de crítica política e social, evidenciado por diversos murais que abordam o impacto da modernização e da corrupção na paisagem urbana, bem como a resistência à opressão vivida por setores mais vulneráveis da sociedade. Ao transformar muros em manifestações culturais profundas, os muralistas da cidade tornam a cidade uma verdadeira galeria ao ar livre, onde temas de relevância social e política são discutidos diretamente com os cidadãos, incentivando a reflexão crítica e a ação social.

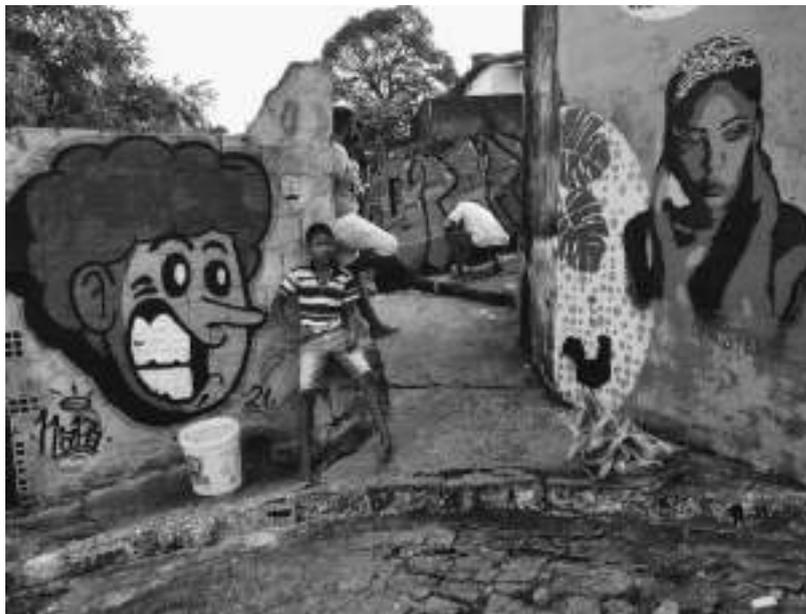
Portanto, o muralismo em João Pessoa se fortificou como uma expressão artística e política intrínseca à construção da identidade local, refletindo uma história de resistência e um anseio por transformação social. Este movimento cultural conecta-se com outras produções artísticas e culturais do estado, como a literatura de cordel e a música popular nordestina, estabelecendo um espaço propício para o debate, a troca de ideias e a ação cultural, em um cenário de urbanização acelerada. Espera-se que, com o crescimento contínuo do muralismo na cidade, novos espaços sejam ocupados por essas manifestações e que novas formas de participação social e criação artística surjam.

Nesse sentido, o muralismo reflete não apenas a vivência urbana, mas também o desejo de transformação social, conectando-se à história de resistência local. Essa relação simbólica entre arte, cultura e luta se aproxima da essência do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que utiliza a expressão visual como ferramenta de contestação e valorização coletiva. Assim como o muralismo resgata a identidade local em espaços públicos, o MST se apropria da arte para evidenciar sua luta por direitos fundamentais, consolidando a arte como arma política e cultural em cenários de desigualdade.

A partir do crescimento do muralismo em João Pessoa, observa-se uma articulação crescente entre a arte urbana e os movimentos sociais. Esse fenômeno reflete o poder transformador da arte, capaz de revisitar histórias de resistência e, simultaneamente, de propagar a necessidade de justiça social. Nesse cenário, é pertinente considerar a relação entre o muralismo e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), cuja luta se manifesta também por meio da arte, utilizando-a como ferramenta de mobilização e conscientização. A presença de iniciativas artísticas, como as promovidas por coletivos de graffiti, adquire significado pleno ao atuar diretamente na ampliação da resistência, como exemplo de expressão popular que ultrapassa as fronteiras da arte para influenciar profundamente a sociedade.

O Coletivo Nós por Nós foi fundado em 2021, com a proposta de combater a invasão das propagandas comerciais sobre graffiti urbanos. Inicialmente composto por um pequeno grupo de artistas, o coletivo começou a ganhar destaque ao ser convidado pelas comunidades periféricas de João Pessoa, que viam nas ações de pintura uma oportunidade de expressão cultural. Esses convites originaram mutirões artísticos nas comunidades, com a proposta de dar visibilidade à arte urbana e promover atividades culturais como oficinas de pintura, dança e momentos de lazer para as crianças. Na figura 18, nota-se um registro de um mutirão organizado pelo Coletivo Nós Por Nós, juntamente com os moradores da comunidade Padre Hildon Bandeira, em 2021.

Figura 18: Registro de um mutirão do Coletivo Nós Por Nós, localizado na comunidade Padre Hildon Bandeira, no Bairro da Torre (2021)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CTQuiVRs-8x/>

Os mutirões, realizados tipicamente nos finais de semana, promovem um ambiente de festa e integração comunitária, com pintura, cultura e diversão como principais elementos. O coletivo, conhecido pela sua receptividade, não possui restrições quanto àqueles que desejam aprender sobre o graffiti e se engajar nas ações em prol das comunidades.

O autor deste trabalho de conclusão de curso narra a experiência de aprender a arte do graffiti do zero, por meio de diálogos e troca de experiências com os artistas envolvidos no coletivo. Sua inserção nesse cenário iniciou com uma postagem em redes sociais sobre um mutirão no bairro Cristo Redentor. Ao se deslocar até o local para conhecer o funcionamento da atividade, o autor foi acolhido pelos membros do coletivo e convidado a pintar seu primeiro graffiti, recebendo conselhos valiosos sobre a técnica e o comportamento necessário durante a execução da pintura. Na figura 19, ao lado do graffiti, percebe-se a silhueta da criação do personagem do autor. O autor cita que foi o primeiro esboço de seu personagem na rua, e como não estava seguro ainda, não quis dar continuidade ao processo. Porém, após alguns meses surgiu a oportunidade de retratar melhor esse personagem.

Figura 19: Registro do primeiro graffiti do autor, localizado no bairro do Cristo Redentor (2019)



Fonte: acervo pessoal

Ao longo do tempo, o autor estreitou seus laços com o coletivo e se tornou integrante ativo, participando de diversas atividades. Uma das evidências do progresso do autor pode ser observada na sua obra, criada durante um mutirão na comunidade Santa Clara, no bairro Castelo Branco, em 2023. Naquela oportunidade, o autor conseguiu retratar um personagem simbólico: um jovem negro, brasileiro e periférico, que parecia "sair" do muro, oferecendo um sorriso que se entrelaçava com as demais obras dos artistas no local, resultando em um trabalho de grande expressão. Percebe-se o registro da obra do autor na Figura 20:

Figura 20: Registro do personagem do autor, durante um mutirão do Coletivo Nós Por Nós, na comunidade Santa Clara, localizada no bairro do Castelo Branco (2023)



Fonte: acervo pessoal

Essas experiências marcaram não apenas uma trajetória pessoal de aprendizado na arte do graffiti, mas também uma imersão no coletivo, o qual representa um exemplo de resistência cultural e envolvimento social por meio da arte urbana.

### **2.7 A expressão visual no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: a convergência do pixo com a luta social**

Ao fundir esses aspectos do pixo, o muralismo e sua evolução, fica evidente que essas práticas se caracterizam por um constante desafio às normas culturais, políticas e sociais que sustentam desigualdades. Ao ocupar as superfícies das cidades, o pixo e o muralismo transformam o espaço público em território de resistência, onde os invisibilizados se fazem presentes e reivindicam sua existência. Essa potência provocativa é também uma marca de movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que utiliza a pixação e murais como uma linguagem capaz de amplificar sua luta pela reforma agrária e justiça social.

A conexão entre o pixo, o muralismo e o MST demonstra como diferentes expressões visuais podem se complementar na construção de narrativas de resistência. Com sua urgência e espontaneidade, a pixação atua como um poderoso contraponto ao muralismo, aos cartazes e outras manifestações artísticas populares, compondo uma estética de luta que atravessa tanto os centros urbanos quanto as zonas rurais. A partir desse diálogo, esta análise explora a

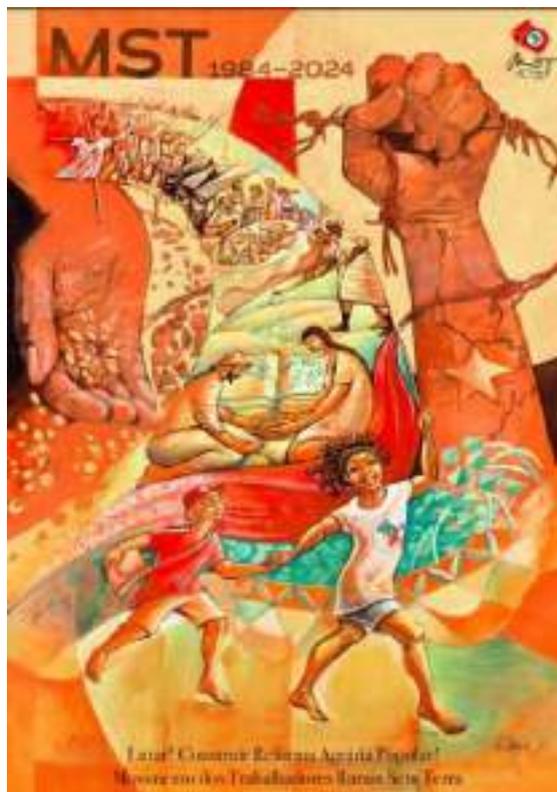
relação entre a linguagem visual da pixação e as causas do MST, ressaltando seu impacto como uma forma de articulação entre a arte urbana e o ativismo social.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é uma organização popular de alcance nacional, cuja principal finalidade é garantir a reforma agrária no Brasil. Desde sua fundação em 1984, o movimento tem pautado sua atuação na busca por justiça social, igualdade de direitos e democratização do acesso à terra. Além das lutas por terra, o MST defende políticas públicas para melhorar as condições de vida no campo, por meio da educação, saúde e infraestrutura. Sua luta transcende a simples ocupação de terras improdutivas, lutando também pelo reconhecimento da agricultura familiar, pela promoção da sustentabilidade e pela transformação das relações de poder no meio rural brasileiro. Em suas mais de três décadas de história, o MST se consolidou como um dos principais movimentos sociais no Brasil e ganhou notoriedade internacional (CAMPOS, 2024).

Dentro dessa luta, o pixo se configura como uma forma de expressão de mobilização e resistência. Com suas raízes na prática urbana de grafitar de forma clandestina, a pixação, em sua essência, é uma manifestação não autorizada de resistência e protesto, envolvendo a marcação de espaços públicos sem o consentimento das autoridades. No contexto de movimentos sociais como o MST, o pixo se destaca por sua função comunicativa. Essa forma de expressão visual, muitas vezes associada à irreverência e à contestação social, se torna uma potente ferramenta para as pautas e os objetivos do movimento, funcionando como um canal de divulgação e empoderamento de suas lutas e causas (BARRETO, 2023).

A relação do MST com outras formas de expressão visual é estreita e interligada. Muralismo, cartazes e pixo caminham juntos no processo de elaboração de narrativas sobre as questões sociais e políticas do Brasil. Enquanto o muralismo – com influência histórica das revoluções e movimentos populares – se caracteriza pela grandiosidade e pela capacidade de ocupar espaços urbanos com figuras, ideologias e mensagens, o pixo aparece de maneira intensa e rápida, capaz de tomar as ruas e dialogar diretamente com os públicos das periferias e áreas rurais. O cartaz, por sua vez, assume um papel mais organizado, funcionando como forma de conscientização, convocação para eventos e mobilização em tempos de greve ou ação política. Os três, apesar de suas distintas formas e abordagens, compartilham de uma mesma energia política: a denúncia, a transformação e a defesa das causas sociais e populares (SILVA, 2023). Na Figura 21, vê-se um cartaz comemorativo de 40 anos:

Figura 21: Cartaz 40 anos, por MST (2024)



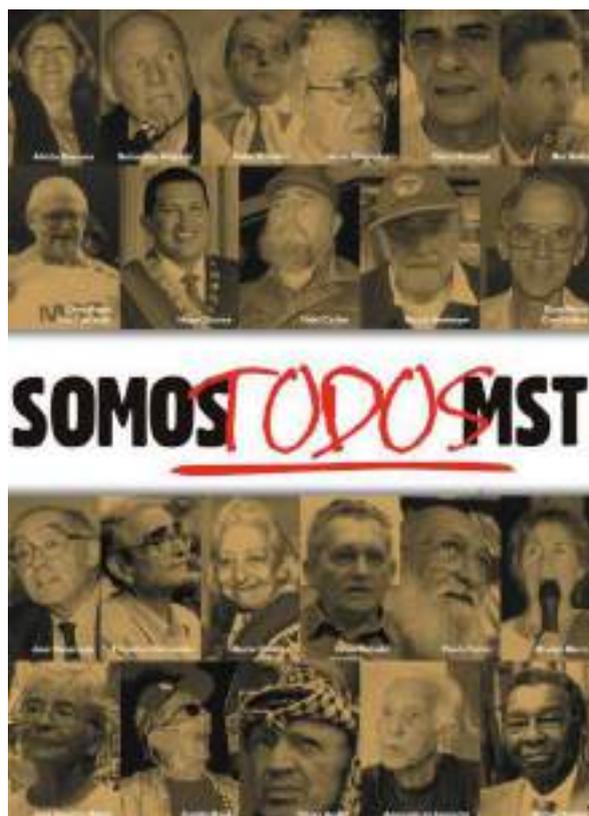
Fonte: <https://mst.org.br/cartazes/>

No caso específico do MST, o pixo se vincula às suas demandas sociais e políticas de maneira visceral. Suas mensagens, carregadas de palavras de ordem e apelos por justiça, liberdade e terra, conversam diretamente com as desigualdades no Brasil, principalmente no campo. O pixo, como estratégia de comunicação, inscreve-se no contexto de pressões e lutas populares que buscam se fazer ouvir diante da invisibilidade política e social imposta pelas elites. Dessa forma, o MST se apropria desse linguajar urbano e marginal, subvertendo-o para dialogar com seu movimento. A pixação, assim como o muro pintado, as faixas nas ocupações e os cartazes impressos, leva o discurso de reivindicação diretamente ao centro das disputas, seja nas ruas das grandes cidades ou nas zonas rurais.

É, portanto, a força do pixo, com sua rapidez e agressividade, que complementa a ação do MST nos espaços urbanos, acompanhando os campos de batalha mais visíveis de sua luta por reforma agrária e justiça social. Com um caráter horizontal e democraticamente acessível, a

pixação se soma a outras formas de arte e expressão visual como uma revolução estética que exige participação ativa e força política, atingindo a classe trabalhadora e os camponeses à margem do poder institucional. Na Figura 22, têm-se a presença de vários ideais de lutas sociais, representados em um cartaz do MST:

Figura 22: Somos Todos MST, por MST



Fonte: <https://mst.org.br/cartazes/>

Em um sentido mais amplo, o pixo estabelece-se como o elo entre a arte e o ativismo, entre as demandas populares e as mídias tradicionais, ao proporcionar uma estética de resistência carregada de significado político. Nas paredes, nas ruas e no coração das grandes cidades, o MST continua a usar essa expressão visual para, junto aos outros movimentos sociais, afirmar suas bandeiras e chamar a atenção para as injustiças e desigualdades, tanto no campo quanto na cidade.

Essa dinâmica entre o MST e o pixo também reafirma um importante princípio: a comunicação não ocorre apenas por palavras, mas também pela apropriação do espaço público, e é por meio de formas de expressão popular, que suas causas e lutas encontram

ressoamento na sociedade. Por esse motivo, o movimento e suas demandas não são apenas ouvidas nas comissões ou pela grande imprensa; são visualizadas de forma agressiva, direta, criativa e, acima de tudo, insubordinada.

## **2.8 Interseção entre o pixo e o design gráfico**

O fenômeno do pixo, uma forma de grafismo emergente nas grandes metrópoles brasileiras, originou-se de uma expressão contracultural e muitas vezes marginalizada. Entretanto, ao longo das últimas décadas, este gesto disruptivo se transformou em um símbolo complexo de protesto e contestação política, que, além de invadir as ruas, também tem ganhado corpo e visibilidade nas esferas do design gráfico. Essa fusão de pixo e design gráfico permite que a estética da rua se conecte com a linguagem de movimentos sociais, convertendo-se em um instrumento de atuação política visual. Ao investigar as interações entre o pixo e o design gráfico no contexto da propaganda política, observamos um fenômeno de transformação no qual as mensagens sociais e ideológicas deixam as superfícies urbanas para invadir o espaço digital e promover ações de ativismo visual.

No contexto das últimas décadas, especialmente com a crescente utilização das redes sociais para discussões políticas, o pixo tem sido ressignificado, deixando de ser apenas um ato de vandalismo e ganhando status de ferramenta de resistência política. O pixo tem encontrado na tipografia sua maior expressão, e, em casos específicos, vem se aliando ao design gráfico de forma estratégica, transformando-se em uma mensagem visual potente contra o status quo.

As plataformas digitais, como Instagram, desempenham um papel fundamental na amplificação da voz dos movimentos sociais que associam o pixo à propaganda política. Por meio de páginas como @midianinja e @designativista, que utilizam a tipografia de pixo para representar causas de relevância social e política, é possível observar que, ao ser absorvido pelo design gráfico, o pixo transmite não apenas uma mensagem contestatória, mas também uma carga significativa, capaz de atingir diferentes camadas da sociedade. A simplicidade e a agressividade visual dessa tipografia provocam um impacto forte, a fim de posicionar questões como os direitos humanos, os movimentos de moradia e a luta por justiça social de forma imediata e intensa. Na Figura 23, consta uma obra da página Mídia Ninja, representando o tema Inimigos do Povo:

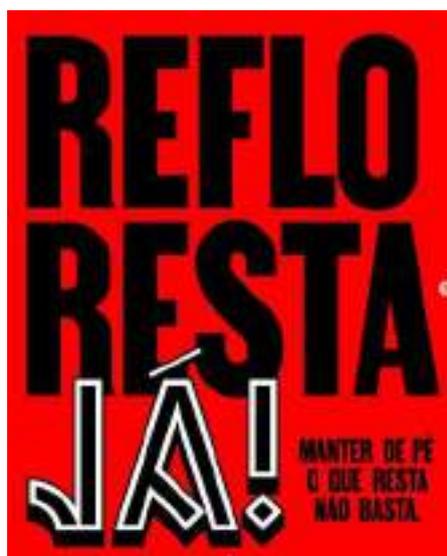
Figura 23: Inimigos do Povo, via página Instagram (2025)



Fonte: [https://www.instagram.com/p/DE6C8qVpioU/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DE6C8qVpioU/?img_index=1)

Na Figura 24, observa-se uma obra da página Design Ativista, intitulada como “Refloresta Já!”, com a tipografia inspirada na caligrafia do pixo reto:

Figura 24: Refloresta Já!, via página Instagram (2024)



Fonte: [https://www.instagram.com/p/C\\_6MirRjy70/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C_6MirRjy70/?img_index=1)

No contexto do design gráfico, essa transição do pixo para um papel de ferramenta de propaganda política é percebida na adaptação do estilo às demandas de comunicação mais estratégicas. Ao incorporar esses elementos visuais nas peças de campanha ou nos posts digitais, o design gráfico converte o pixo de uma manifestação individual para um tipo de comunicação de massa, potencializando a voz de movimentos marginais e dando-lhe relevância no discurso político.

O design gráfico, ao lidar com o pixo e a arte urbana, realiza um processo de codificação das mensagens sociais em um formato capaz de ser lido e entendido não só nos limites urbanos, mas também nas diversas plataformas de comunicação, como os já citados @midianinja e @designativista. Esses perfis digitalizam a linguagem do pixo para transitar entre diferentes comunidades, utilizando postagens que abrangem não apenas imagens, mas também mensagens e textos incisivos e altamente diretos. O design gráfico aqui assume uma função didática e também de desafio da narrativa hegemônica, viabilizando a propagação do ativismo visual.

Com o uso das ferramentas gráficas do design, a tipografia do pixo, que originalmente possuía o aspecto de uma escrita crua e clandestina, é refinada e estrategicamente aplicada. Por meio do design, essa tipografia ganha maior legibilidade e adequação ao espaço em que será visualizada, seja em banners, cartazes ou postagens em redes sociais. A estética agressiva e a legibilidade potencializada do pixo passam a ser um instrumento de conscientização e participação ativa no processo político, como se observa na transformação da comunicação gerada pela página @designativista, que propõe discussões e reflexões em torno de temas como justiça social e resistência às injustiças estruturais.

Com isso, observa-se que, ao ser transposto para o campo do design gráfico, o pixo não perde sua essência subversiva, mas se adapta para exercer um papel dentro das lógicas de comunicação coletiva. Ele reforça a veracidade das lutas sociais ao mesmo tempo em que se torna acessível para diferentes camadas da sociedade.

A tipografia do pixo, com sua expressividade rústica e distorcida, exerce um papel de comunicação não verbal diretamente ligado aos ideais sociais e ideológicos. No contexto urbano, o pixo ocupa uma linguagem que vai além do texto: é um gesto visual e político em uma única forma. Suas linhas entrelaçadas não são apenas escritas, mas gritos visuais de

resistência que invadem os muros das cidades e se tornam uma forma de participação coletiva na formação de um espaço discursivo urbano.

Em termos do design gráfico, o pixo no mural, quando incorporado ao contexto digital, se ressignifica ao ser disposto em uma plataforma mais ampla e estruturada. Por meio do design, o pixo deixa de ser um símbolo de marginalidade para adquirir uma função política de militância. Designers e ativistas utilizam a tipografia de pixo nos murais urbanos para reforçar as narrativas sociais e influenciar a opinião pública sobre temas centrais, como questões territoriais, direitos sociais e protestos contra a opressão estatal.

Além disso, a escolha pela tipografia de pixo no espaço mural reforça a revolta com as condições sociais e políticas, como no caso dos movimentos que buscam denunciar abusos do sistema ou reivindicar direitos historicamente negados. O próprio MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), por exemplo, é um movimento que se utiliza de várias formas de expressão gráfica, incluindo o pixo, para reconfigurar suas reivindicações políticas e transformar o espaço visual urbano em palco de suas lutas por terra e justiça. No design gráfico, os elementos tipográficos e visuais do pixo são ressignificados e estruturados de forma a maximizar o impacto da mensagem em seu público-alvo.

Ao incorporar o pixo no design gráfico, o conceito de estética urbana se amplia significativamente. O design gráfico, nesse caso, torna-se uma ferramenta de ressignificação, uma vez que adapta as mensagens subversivas originadas do pixo para uma comunicação mais estratégica e acessível. O design não apenas respeita o caráter subversivo do pixo, mas o transforma em um instrumento efetivo de diálogo político, permitindo que ele seja integrado de maneira mais fluida às narrativas de contestação.

Portanto, o design gráfico, ao trabalhar com a estética do pixo, proporciona um novo campo de ação para o pixo como ferramenta de resistência, permitindo que ele se articule dentro de um discurso ideológico que transcende as paredes da cidade e se projeta de maneira afirmativa, tanto em formatos digitais quanto em campanhas presenciais. O pixo, enquanto uma estética visual originada nas ruas, ganha uma nova roupagem por meio do design, tornando-se um elemento dinâmico e multifacetado, capaz de abarcar temas relevantes como protestos, justiça social e a reconfiguração do espaço urbano.

Em suma, o design gráfico se coloca como mediador da transição entre o gesto insurgente do pixo nas ruas e a possibilidade de transformação dessa mensagem em um potente ativismo

visual contemporâneo. Ao se apropriar dessas formas gráficas, o design não apenas empresta um formato mais apurado à mensagem do pixo, mas também reinventa a estética da contestação em um processo de significativa mudança da percepção de sua potência como ferramenta de expressão política e social.

### 3. METODOLOGIA

Neste projeto será utilizada a metodologia do Design Thinking, conceituada por Tim Brown (2010). Essa metodologia é voltada para a inovação de produtos e serviços e, apesar de ser uma metodologia de Design, pode ser operada por não-designers, justamente pela sua interface mais intuitiva (BROWN, 2010. p.3). Esta metodologia é composta de cinco fases:

Fase 1 – Problematização: definição de um tema e um problema projetual;

Fase 2 – Descoberta: entender sobre o problema e os utilizadores que são afetados por ele. Etapa de fundamentação teórica e análise de produtos similares já existentes;

Fase 3 - Ideação: geração de alternativas de solução;

Fase 4 – Prototipagem: desenvolvimento do produto final;

Fase 5 - Usabilidade: coleta de impressões dos utilizadores. Refino do protótipo e conceituação de outros produtos (desdobramentos do projeto).

Na etapa inicial, a problematização é caracterizada, ainda na introdução, como a definição de um tema e a composição de um sistema do qual ele participe. No caso, os dois temas que emergiram foram a arte mural e a luta pela reforma agrária. A etapa da problematização também inclui a formulação de uma pergunta-problema, no caso, “como podemos utilizar uma metodologia de design para produzir um mural que comunique a luta do MST?”. Nesta etapa, também foram elencados o objetivo geral e os objetivos específicos do projeto.

A fase da descoberta é composta, sobretudo, pela fundamentação teórica do trabalho. É nesta etapa que o tema é apoiado por uma intensa revisão bibliográfica, de modo a entendermos o problema e nos apoiarmos no trabalho de outros pesquisadores, de modo a nos ajudar a vislumbrar alternativas para a prototipagem. Na fundamentação teórica deste trabalho, são analisadas a arte mural ao longo da história, bem como um apanhado histórico do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Nesta etapa, também foi feita uma análise sobre a técnica do afresco, do graffiti e do pixo. No caso do graffiti e do pixo, são apresentados

trabalhos realizados em João Pessoa, especificamente realizados pelo Coletivo Nós por Nós, e explicitado o caráter da integração do trabalho às demandas das comunidades cujos muros receberam essas artes. É importante ressaltar que, neste trabalho, a fundamentação teórica faz parte das etapas projetuais, e por isso, foi mantida.

A fase da ideação consiste na geração de alternativas para o mural. No caso, são elaborados quatro esboços, dos quais um será prototipado. O esboço escolhido será refinado e a partir daí será realizada a próxima etapa.

A fase da prototipagem, ou seja, de desenvolvimento do mural, envolve a aplicação do desenho do esboço no muro, bem como a aplicação das camadas referentes ao afresco. Nessa etapa, também foi elaborada a tipografia, própria do pixo, e aplicação no mural. Todo o percurso foi documentado, de modo a evidenciar questões como a proporção da massa utilizada, bem como a aplicação das camadas de tinta. As dificuldades do processo também estão descritas neste trabalho.

A fase final, de usabilidade, envolve a consulta com membros da comunidade sobre a qualidade dos resultados obtidos, bem como impressões diversas e sugestões para desdobramentos desse projeto.

Há ainda, na conclusão do trabalho, um apanhado mais pessoal sobre como foi realizar este projeto, de modo a evidenciar se os resultados esperados foram de fato obtidos e, caso não tenham sido, os percalços e variáveis diversas que culminaram no produto final.

### **3.1 Processo criativo do mural - problematização**

O processo criativo do mural teve início a partir da intenção de unir lutas sociais distintas em uma única expressão visual impactante. Durante uma conversa com o orientador, surgiu a sugestão de explorar o muralismo mexicano e a luta do zapatismo, inseridos no contexto histórico da Revolução Mexicana. Identificou-se uma conexão com esses movimentos devido à forte ligação entre temáticas de resistência social, reforma agrária e a produção artística engajada. Com base nessa reflexão, foi estabelecido um paralelo entre o muralismo mexicano e a pixação, destacando como ambas abordam lutas sociais e políticas de maneira gráfica e expressiva.

### 3.2 Processo criativo do mural - descoberta

No referencial teórico, foram abordados conceitos fundamentais que sustentam a proposta do mural, incluindo a história e os desdobramentos do muralismo como uma forma de expressão política e social. Inicialmente, explorou-se a trajetória do muralismo mexicano, destacando sua consolidação no século XX após a Revolução Mexicana e sua função pedagógica e ideológica.

Além disso, o estudo relacionou o muralismo ao zapatismo, enfatizando como ambos compartilham uma identidade de resistência e luta contra a opressão. O pixo também foi discutido como uma manifestação contemporânea de contestação urbana, conectando-se à proposta do mural como ferramenta de comunicação e empoderamento social. Por fim, examinou-se o papel do MST enquanto movimento social que reivindica direitos por meio da ocupação e do ativismo visual, reforçando a pertinência de sua inclusão na obra muralista.

A partir dessa análise, concebeu-se a ideia de incluir o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) na obra. Este movimento luta pela transformação de terras improdutivas em espaços de produção e sobrevivência digna, um tema que se alinha às demandas de resistência presentes no muralismo e no zapatismo. Para aprofundar essa proposta, foi realizada uma pesquisa sobre a história do muralismo mexicano e seus principais expoentes, como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Esses artistas, conhecidos como "los tres grandes", utilizavam a técnica do afresco para transmitir mensagens sociais e políticas duradouras, método que foi escolhido para o projeto.

### 3.3 Processo criativo do mural - ideação

Com a base conceitual estabelecida, deram-se início às criações dos esboços que representassem a fusão das três lutas. No primeiro esboço, a ilustração foi inspirada na obra de Diego Rivera, chamada "*Zapata Líder Agrario*" (1931), apresentada na Figura 25, dialogando com sua estética e simbolismo ao retratar a luta pela terra e a resistência dos trabalhadores rurais. A ilustração apresenta um camponês montado em um cavalo, segurando uma bandeira com a inscrição "MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS". Acima da cena, uma faixa exibe os dizeres "PLANTAR • COLHER • OCUPAR", transmitindo uma mensagem direta de trabalho, luta e ocupação da terra, alinhada aos ideais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

A composição reforça a centralidade do trabalhador como protagonista da transformação e ocupação do campo, abordando de forma simbólica a temática da reforma agrária e da resistência social. O conteúdo dialoga com a estética do muralismo e da arte de protesto, vinculando os conceitos políticos e culturais aos ideais de justiça e mudança social promovidos pelo movimento.

Figura 25: *Zapata Líder Agrario*, por Diego Rivera (1931)



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/diego-rivera/>

Na Figura 26, têm-se o registro do primeiro esboço, inspirado na obra de Diego Rivera:

Figura 26: Primeiro esboço, inspirado na obra *Zapata Líder Agrario*, por Diego Rivera (1931)



Fonte: acervo pessoal

No segundo esboço, a ilustração apresenta a figura de um trabalhador de pé em um campo cercado por arames farpados. À sua frente, há um pedaço de terra seca com galhos quebrados, e ao fundo, uma placa indica "PROPRIEDADE DO AGRONEGÓCIO". Acima, os dizeres "SÓ QUERO O QUE É MEU" enfatizam a luta do trabalhador pelo direito à terra.

A cena retrata a exploração e a apropriação de terras pelo agronegócio, contrapondo-se à reivindicação legítima de território por aqueles que trabalham e dependem do campo para sobreviver. A presença do arame farpado reforça a ideia de exclusão e de cerceamento da liberdade do trabalhador, enquanto a frase expressa um apelo direto à justiça social e ao direito à posse de terras produtivas. A composição comunica de forma categórica a temática da desigualdade fundiária e da luta pela reforma agrária.

Inspirado na charge de Carlos Latuff, um artista brasileiro conhecido por suas obras de viés político e social. A imagem é de uma charge crítica de 2013 que retrata a questão dos conflitos agrários, especialmente relacionados ao agronegócio e à situação dos povos indígenas no Brasil (Figura 27).

Embora a charge seja amplamente conhecida, não há um título específico amplamente divulgado para ela; geralmente, ela é identificada pelo contexto ou pela temática abordada.

Figura 27: Propriedade do Agronegócio, por Carlos Latuff (2013)



Fonte: <https://nucleopiratininga.org.br/charge-de-carlos-latuff/>

Observa-se na Figura 28, o segundo esboço, inspirado na obra de Carlos Latuff:

Figura 28: Segundo esboço, inspirado na obra “Propriedade do Agronegócio”, por Carlos Latuff (2013)



Fonte: acervo pessoal

No terceiro esboço, à esquerda, há a representação de uma casa convencional, enquanto, à direita, está um barraco improvisado. Dentro do barraco, há duas figuras humanas que aparentam estar em uma situação de vulnerabilidade.

Acima da cena, há uma frase escrita em um estilo tipográfico que remete à pixação: "Moradia é um direito, moradia não é privilégio". A escolha do estilo gráfico reforça um tom de protesto e reivindicação social.

A obra foi inspirada na ilustração Moradia no Brasil, de Arionauro Cartuns (2019), que aborda temas similares relacionados à desigualdade habitacional no país. Assim como a referência, esta ilustração denuncia a desigualdade habitacional e evidencia o contraste entre aqueles que possuem moradias adequadas e os que vivem em condições precárias. Ao afirmar que "moradia é um direito", a obra enfatiza a necessidade de políticas públicas para garantir o acesso à habitação digna, destacando que este não deve ser um privilégio para poucos, mas um direito universal (Figura 29).

Figura 29: Moradia no Brasil, por Arionauo Cartuns (2019)



Fonte: <http://www.arionauocartuns.com.br/2019/08/charge-moradia-no-brasil.html>

Nota-se na Figura 30, o terceiro esboço, inspirado na obra de Arionauo Cartuns:

Figura 30: Terceiro esboço, inspirado na obra “Moradia no Brasil”, por Arionauo Cartuns (2019)



Fonte: acervo pessoal

No quarto esboço (Figura 31), a ilustração apresenta quatro figuras humanas posicionadas no centro da composição. Cada personagem possui características distintas: um operário com capacete, uma mulher com o punho erguido em sinal de luta, uma pessoa sorridente com cabelos volumosos e um homem de chapéu e barba. Todos estão sobre um fundo composto por edificações, incluindo casas e prédios.

No topo da imagem, há a frase "Ocupação = Produção", escrita em um estilo tipográfico que remete à pixação, reforçando o tom contestador da mensagem. A composição e o slogan sugerem uma crítica à especulação imobiliária e à desigualdade no acesso à moradia, defendendo que a ocupação de espaços vazios pode gerar produção habitacional e inclusão social.

A ilustração transmite uma visão de resistência e coletividade, destacando a ocupação urbana como um ato legítimo de luta por direitos. Além disso, enfatiza a participação de diferentes grupos sociais na reivindicação por moradia digna, sugerindo que a união da comunidade é essencial para transformar espaços ociosos em locais produtivos e habitáveis.

Figura 31: Quarto esboço, uma crítica à especulação imobiliária e à desigualdade no acesso à moradia



Fonte: acervo pessoal

As propostas foram discutidas com o orientador, familiares e amigos, resultando no consenso em torno do primeiro esboço como base para o trabalho. A ideia central foi estruturada em torno de três verbos de ordem: plantar, colher e ocupar, apresentados em tipografia inspirada na pixação. Esses verbos sintetizam a resistência do trabalhador rural e a ocupação de terras para produção, traduzindo de maneira objetiva a luta por direitos agrários.

A figura principal do mural retrata um camponês descalço sobre um cavalo, segurando uma bandeira do MST. A composição foi idealizada como símbolo da luta do agricultor contra o

latifúndio, reforçando a resistência pela reforma agrária. Para trazer autenticidade à representação, o camponês foi ilustrado com roupas desgastadas e sujas de terra, evidenciando a conexão com o trabalho rural. Um canavial foi adicionado ao fundo, representando terras conquistadas para produção agrícola. O camponês também foi representado segurando um facão, simbolizando a luta concreta e combativa que persiste até os dias de hoje (Figura 32).

Figura 32: Esboço desenhado, seguindo a primeira proposta



Fonte: acervo pessoal

Na Figura 33, observa-se o esboço refinado, trazendo mais detalhes a obra, é uma preparação final para a produção do mural:

Figura 33: Esboço refinado, trazendo cores e detalhes



Fonte: acervo pessoal

#### **4. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO - PROTOTIPAGEM**

A arte, em sua essência, sempre foi uma forma poderosa de expressão das lutas e dos anseios humanos, refletindo não só a realidade de seus criadores, mas também a resistência das camadas mais marginalizadas da sociedade. Desde as primeiras marcas deixadas nas cavernas, por meio da arte rupestre, até as poderosas intervenções urbanas de grafittis e pixações, a arte evoluiu, mas sempre teve um papel irreversível na comunicação de mensagens transgressoras e de resistência.

No contexto histórico, a arte rupestre, com seus sinais e desenhos gravados nas superfícies das cavernas, foi um marco de expressão e comunicação, um jeito primordial de os seres humanos se conectarem com seus mundos interior e exterior. Milênios depois, com a chegada do afresco no Renascimento, a pintura mural passou a capturar a grandeza das ideologias e narrativas de cada período, tocando corações e mentes de quem passava por seus murais vivos, quase impregnados de histórias. Esse legado visual seguiu para o muralismo mexicano, um movimento de renascimento das artes públicas, alinhado com causas sociais e políticas que refletiam as lutas dos trabalhadores e camponeses.

E é nesse território de arte engajada, transgressora, com forte apelo social, que a pixação se insere. Com sua agressividade e por vezes visceralidade, o pixo vem com o propósito de invadir o espaço urbano e exigir a atenção daqueles que frequentemente são invisíveis: os jovens da periferia, os que lutam silenciosamente nas sombras do sistema. As letras fortes e as mensagens subversivas do pixo são o eco das comunidades marginalizadas em busca de um lugar ao sol. Quando esses elementos se encontram com os ideais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), uma nova expressão de resistência e afirmação de direitos emerge, unindo simbolismos e representações de luta social e camponesa.

No processo criativo desse mural, fundiram-se técnicas ancestrais e contemporâneas – do afresco à estética do pixo, do trabalho coletivo à denúncia política – criando uma obra visual com múltiplas camadas de significado e intensidade. O mural foi concebido como um grito visual pela terra, pela reforma agrária, pela soberania dos campos, de onde ecoam as palavras de ordem: “plantar, colher, ocupar.” O resultado final, um letreiro mural que une pixo e design gráfico, é a transposição do gesto disruptivo do pixo para uma obra de arte pública, reforçando as ideologias sociais contemporâneas e posicionando a arte como um veículo de luta, de resistência e de reapropriação dos espaços urbanos e rurais.

Para a produção do mural, foi realizada uma revisão sobre a técnica do afresco, com o objetivo de compreender seus processos históricos e práticos. Durante essa etapa, tornou-se necessário buscar materiais didáticos que abordassem de forma detalhada as etapas de execução dessa técnica. Nesse contexto, foram consultados diversos tutoriais, sendo identificado um material específico que apresentava de maneira sistemática todo o processo, desde a preparação da massa até a aplicação e posterior pintura (GRAVURAR, 2019).

A pesquisa acerca da técnica do afresco permitiu não apenas um embasamento teórico sobre sua utilização ao longo da história da arte, mas também o aprimoramento das etapas práticas envolvidas na produção do mural. A partir das orientações adquiridas, foi possível compreender a importância da composição dos materiais, do tempo de secagem e da interação entre pigmentos e superfícies preparadas. Assim, a revisão bibliográfica aliada à experimentação prática proporcionou maior segurança na aplicação da técnica, garantindo um resultado estético e conceitual alinhado aos objetivos do projeto.

O letreiro foi iniciado, e o processo do afresco foi descrito como composto por *arriciato*, *intonaco* e pintura. O *arriciato* foi identificado como a camada que preparou o muro para a pintura. Aplicou-se o *arriciato*, utilizando a proporção de duas partes de areia para uma parte

de cal. Em seguida, o *intonaco* foi aplicado, com a proporção de uma parte de areia para uma parte de cal. Após a aplicação do *intonaco*, a pintura não pôde secar, sendo necessário pintar imediatamente para aproveitar a umidade da massa.

Figura 34: Areia sendo peneirada, para tirar as impurezas (ex.: pedra, galho, etc.)



Fonte: acervo pessoal

Figura 35: Cal sendo misturado com água, formando uma massa cremosa



Fonte: acervo pessoal

Figura 36: Camada de *arriciato*, formada de 02 medidas de areia para 01 de cal (referência utilizada da medida: um balde de aproximadamente 3kg)



Fonte: acervo pessoal

Figura 37: Muro selecionado para produção do mural, localizado na Rua Cidade de Santa Cecília, Nº 34, no bairro de Mumbaba, em João Pessoa (PB)



Fonte: <https://maps.app.goo.gl/xq8rzMHuju7CiqUx5>

Figura 38: Muro utilizado com 3,90 x 1,90m. Por ter um cal antigo, foi feito a raspagem e remoção da camada “vencida”



Fonte: acervo pessoal

Figura 39: Início do esboço do letreiro no muro, utilizando carvão vegetal



Fonte: acervo pessoal

Figura 40: Aplicação do *intonaco* (camada mais fina, onde recebe a pintura)



Fonte: acervo pessoal

Figura 41: *Intonaco* aplicado no letreiro



Fonte: acervo pessoal

Figura 42: Preparação da tinta, utilizando pigmento em pó diluído na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 43: Letreiro pintado de preto



Fonte: acervo pessoal

Figura 44: *Intonaco* aplicado na faixa do letreiro



Fonte: acervo pessoal

Figura 45: Tinta guache diluída na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 46: Faixa do letreiro pintado e finalizado



Fonte: acervo pessoal

Figura 47: Início do esboço do camponês e do cavalo no muro



Fonte: acervo pessoal

Figura 48: Dificuldade com a proporção do desenho



Fonte: acervo pessoal

Figura 49: Esboço do camponês e do cavalo finalizado



Fonte: acervo pessoal

Figura 50: Aplicação do *intonaco* no cavalo



Fonte: acervo pessoal

Figura 51: Camada de *intonaco* finalizado



Fonte: acervo pessoal

Figura 52: Início da pintura do cavalo, pigmento em pó diluído na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 53: Processo de pintura do cavalo



Fonte: acervo pessoal

Figura 54: Contorno de preto, pigmento em pó diluído na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 55: Aplicação do *intonaco* no camponês



Fonte: acervo pessoal

Figura 56: Início da pintura do camponês, tinta guache diluída na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 57: Processo pintura do camponês



Fonte: acervo pessoal

Figura 58: Camponês e cavalo devidamente finalizados



Fonte: acervo pessoal

Figura 59: Aplicação do *intonaco* na bandeira do MST



Fonte: acervo pessoal

Figura 60: Início da pintura da bandeira do MST, pigmento em pó e líquido, diluído na água



Fonte: acervo pessoal

Figura 61: Processo pintura da bandeira



Fonte: acervo pessoal

Figura 62: Contorno de preto na bandeira, pigmento em pó diluído na água



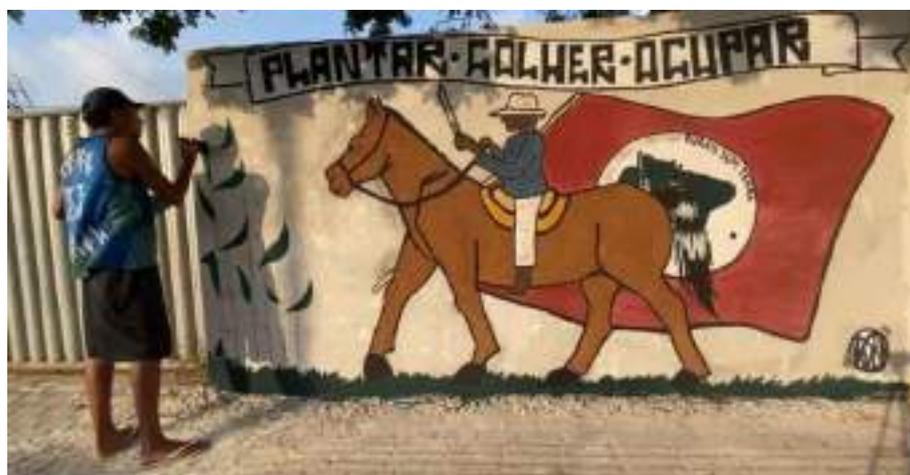
Fonte: acervo pessoal

Figura 63: Início da pintura da grama e da parte interna da bandeira, representação da logo do MST



Fonte: acervo pessoal

Figura 64: Com o *intonaco* aplicado, deu-se início a pintura do canal



Fonte: acervo pessoal

Figura 65: Canavial iniciado, assinatura da obra esboçada e início da pintura do fundo (*intonaco* já aplicado)



Fonte: acervo pessoal

Figura 66: Canavial e cor do fundo concluídos, iniciou-se os detalhes nos contornos de preto e nuvens em movimento de branco



Fonte: acervo pessoal

Figura 67: Assinatura da obra



Fonte: acervo pessoal

Figura 68: Assinatura concluída



Fonte: acervo pessoal

Figura 69: Pedra utilizada para testes de cores



Fonte: acervo pessoal

Figura 70: Mural finalizado



Fonte: acervo pessoal

Figura 71: Mural finalizado (imagem do dia seguinte)



Fonte: acervo pessoal

Quando a pintura foi realizada junto com o *intonaco*, a tinta fundiu-se com a massa durante a secagem, resultando em uma pintura resistente. Relatos indicaram que algumas pinturas de afresco duraram milhares de anos devido a essa técnica, pois a tinta fixou-se na parede, permanecendo intacta e viva, independentemente das condições climáticas.

As letras do letreiro foram inspiradas na estética do pixo reto, um estilo de pixação bastante conhecido em São Paulo e no Brasil. Essa escolha buscou unir a história da pixação à luta e resistência social, uma vez que a pixação é frequentemente vista como um ato marginal, mas que representa as lutas de classes sociais.

A pixação foi caracterizada como agressiva, e a estética do pixo foi utilizada para transmitir mensagens intensas e fortes. Essa estética serviu como um protesto, um grito de resistência dos menos favorecidos, especialmente dos jovens periféricos. O trabalho no letreiro foi realizado em partes, para evitar que o material secasse.

O *intonaco* foi aplicado na área do letreiro, e a tinta utilizada foi uma mistura de água e pigmento em pó, que foi diluída até obter a consistência desejada. O letreiro foi pintado letra

por letra, com as palavras "plantar, colher e ocupar". O trabalho no mural começou no dia 31 de dezembro de 2024, com a raspagem do muro e a aplicação da camada de *arriciato*.

Após a aplicação do *arriciato*, o esboço foi realizado com base em um desenho prévio. O letreiro foi continuado no dia 2 de janeiro de 2025, com a aplicação do *intonaco* e a pintura do fundo em branco, destacando as letras pretas. No dia 3 de janeiro, o esboço do camponês em cima do cavalo foi desenvolvido, enfrentando dificuldades de proporção.

O letreiro foi finalizado no dia 2 de janeiro, e o *intonaco* foi aplicado no solo abaixo das patas do cavalo. Um gramado foi esboçado, e um canal foi adicionado ao fundo. Um céu foi pintado para destacar o camponês como protagonista da obra. O mural foi concluído em cinco dias, utilizando apenas pigmento em pó e água.

Dificuldades foram enfrentadas durante o processo, especialmente em relação à quantidade de material necessário. Segundo o canal Gravurar (2019), que serviu como referência, não foram fornecidas medidas equivalentes, o que dificultou o trabalho. O muro escolhido para o mural foi de 3,90 metros de comprimento por 1,90 metros de altura, exigindo mais cal do que o inicialmente previsto.

A locomoção até o local do mural também apresentou desafios, pois a distância entre os bairros foi de 14 quilômetros. O transporte foi realizado com a ajuda de um familiar. O camponês foi retratado descalço em cima do cavalo, simbolizando a luta pela terra e a produção familiar.

O desenho foi elaborado com a intenção de mostrar a humanidade do camponês e sua conexão com a terra. O letreiro foi complementado com as palavras de ordem "plantar, colher e ocupar". O mural foi realizado em um muro que não recebeu interferências externas, pois o proprietário era um familiar.

A escolha do muro foi feita para garantir a visibilidade do trabalho. No entanto, a primeira tentativa de aplicação da massa não teve sucesso devido à umidade do muro. Uma nova camada foi preparada e aplicada em um muro alternativo, que estava em melhores condições.

O processo de preparação do *arriciato* foi detalhado, incluindo a mistura de areia e cal. A camada de *intonaco* foi aplicada em seguida, sendo mais cremosa e fina. A pintura foi realizada enquanto a massa ainda estava úmida, seguindo a técnica do afresco.

A experiência de criar o mural foi descrita como desafiadora, mas gratificante. A adição de elementos como a bandeira do MST e o facão na mão do camponês reforçou a mensagem de luta e resistência. O mural foi concebido como uma representação da luta agrária e do direito à terra, conectando-se com o movimento social contemporâneo.

## **5. COMENTÁRIOS DOS USUÁRIOS - USABILIDADE**

O processo de criação deste mural foi enriquecido pelos desafios técnicos e pela pesquisa histórica, mas também pelas contribuições dos familiares que acompanharam de perto cada etapa. Suas percepções e questionamentos trouxeram novas perspectivas e ajudaram a consolidar o propósito social e acadêmico do projeto. A seguir, apresento algumas considerações e respostas às perguntas levantadas, que refletem essa experiência compartilhada.

### **Respostas do entrevistado 1**

**1. O que achou do processo de criação do mural?**

*Achei bacana acompanhar cada etapa. Foi incrível ver como as ideias iam ganhando vida no muro, desde os primeiros esboços até os detalhes finais. Era como se a mensagem tomasse forma diante dos nossos olhos.*

**2. Como você acha que o projeto vai impactar na sociedade?**

*Acredito que vai abrir os olhos das pessoas para temas importantes, como a luta pela reforma agrária e os direitos sociais. É uma mistura de conscientização com arte.*

**3. Você acredita que este projeto serve para outros estudos acadêmicos? Por quê?**

*Com certeza. Ele une história, política e arte, podendo ser usado como referência em várias áreas, seja no design gráfico, nas ciências sociais ou na história da arte.*

**4. Qual foi o maior aprendizado ao participar de perto desse projeto?**

*Foi perceber a força que a arte tem para comunicar.*

### **Respostas do entrevistado 2**

**1. O que achou do processo de criação do mural?**

*Desafiante. Achei impressionante como tudo era bem pensado e organizado, mesmo com as dificuldades que iam aparecendo. A dedicação foi bonita de se ver.*

2. **Como você acha que o projeto vai impactar na sociedade?**  
*Vai fazer as pessoas refletirem sobre desigualdades e as lutas sociais.*
3. **Você acredita que este projeto serve para outros estudos acadêmicos? Por quê?**  
*Sim. Tanto os artistas quanto os pesquisadores podem usar como exemplo de como arte pode dialogar com causas sociais e históricas.*
4. **Qual foi o maior aprendizado ao participar de perto desse projeto?**  
*Apreendi sobre a paciência e a importância do trabalho em equipe. Quando Mateus precisava de algo, a gente estava disponível para ajudar ele.*

### Respostas do entrevistado 3

1. **O que achou do processo de criação do mural?**  
*Acho que cada parte do processo mostrou o quanto esse mural é fruto de muito pensamento e coração.*
2. **Como você acha que o projeto vai impactar na sociedade?**  
*Eu acredito que ele vai levar uma mensagem importante para quem vê. É o tipo de coisa que chama a atenção pelo desenho bonito e depois você para pra pensar.*
3. **Você acredita que este projeto serve para outros estudos acadêmicos? Por quê?**  
*É um exemplo bom de juntar arte e crítica.*
4. **Qual foi o maior aprendizado ao participar de perto desse projeto?**  
*Foi ver como a arte pode emocionar as pessoas de formas diferentes.*

### Respostas do entrevistado 4

1. **O que achou do processo de criação do mural?**  
*Achei lindo. Foi muito legal ver os detalhes sendo feitos.*
2. **Como você acha que o projeto vai impactar na sociedade?**  
*Acho que ele vai encorajar mais pessoas a se interessarem por causas sociais.*
3. **Você acredita que este projeto serve para outros estudos acadêmicos? Por quê?**  
*Outros pesquisadores podem usar como base para entender o papel da arte nos movimentos sociais.*
4. **Qual foi o maior aprendizado ao participar de perto desse projeto?**  
*Eu nunca tinha parado para pensar em como a arte pode ser tão carregada de história.*

## Respostas do entrevistado 5

1. **O que achou do processo de criação do mural?**

*Foi bem demorado, mas valeu a pena para depois ver o resultado.*

2. **Como você acha que o projeto vai impactar na sociedade?**

*Acho que ele vai alcançar muita gente, principalmente o pessoal jovem.*

3. **Você acredita que este projeto serve para outros estudos acadêmicos? Por quê?**

*Sim, foi bem pensado e traz muitos temas importantes para a sociedade.*

4. **Qual foi o maior aprendizado ao participar de perto desse projeto?**

*Apreendi que a arte é muito mais do que algo bonito.*

No âmbito do desenvolvimento do projeto, foi conduzida uma etapa de validação junto aos usuários finais, representados pelos familiares do autor. O processo de coleta de *feedback* foi realizado de maneira a assegurar que a usabilidade e a eficácia do produto estivessem alinhadas às expectativas e necessidades identificadas previamente.

De modo geral, a recepção do projeto foi positiva. Os participantes demonstraram engajamento ao interagir com o produto e ressaltaram aspectos que reforçam sua qualidade e funcionalidade.

Tais comentários estão sendo analisados, a fim de avaliar sua viabilidade e impacto no resultado final. Essa etapa de coleta de *feedbacks* é fundamental para promover um alinhamento contínuo entre o produto desenvolvido e as demandas práticas de seus usuários.

Esses comentários serviram de base para a elaboração das considerações finais que se seguem, nas quais serão pontuadas as principais melhorias e reflexões construídas a partir do processo de interação com os usuários. A análise detalhada dos *feedbacks* também permitirá que futuras intervenções sejam estrategicamente direcionadas, consolidando um produto ainda mais eficiente e adequado às expectativas do público-alvo.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso foi desenvolvido dentro de uma abordagem interdisciplinar, buscando abranger e unir áreas como o design gráfico, as artes visuais e as ciências sociais. Ao longo da pesquisa, as múltiplas possibilidades de interação entre o design e as questões sociais ficaram evidentes, tornando-se um reflexo das intenções do autor de explorar formas de resistência e transformação social através da arte urbana. A pesquisa teve início com a análise tipográfica das pixações em um prédio abandonado da Avenida Presidente Epitácio Pessoa, em João Pessoa. Nesse edifício, durante muitos anos, se espalharam diversas expressões visuais de protesto e posicionamento, atraindo não apenas pixadores locais, mas também artistas de outros estados. As palavras de ordem como "ocupar", ali presentes, eram um grito coletivo contra o abandono das edificações públicas e a desigualdade social que acometia a cidade.

O ponto de partida, inicialmente, seria aprofundar esse estudo com um *zine*, uma publicação independente, que visaria registrar as diversas inscrições que cobriam a fachada daquele prédio e, ao mesmo tempo, provocar reflexões sobre as condições de abandono e a precariedade dos espaços urbanos. A proposta era buscar entender as motivações por trás de cada palavra escrita, considerando o espaço público e a ação da pixação como uma ferramenta de visibilidade social. Contudo, à medida que os estudos foram avançando e com as novas orientações do novo orientador, houve um desvio no percurso. O autor da pesquisa passou a se deparar com questões que abririam novos horizontes. A mudança de orientadores foi um marco importante no desenvolvimento do trabalho, pois trouxe uma abordagem mais integrada entre teoria e prática, tornando mais evidente a relação simbólica entre o muralismo mexicano e as causas sociais brasileiras. Essa conexão revelou-se como um caminho potente para explorar as questões sociais e a história recente do Brasil, principalmente a luta pela terra e pelas condições dignas de vida.

Com a inserção do tema "Muralismo Mexicano" e as direções históricas sobre o Movimento Sem Terra (MST), o autor encontrou uma convergência natural entre a história da arte revolucionária e as reivindicações do movimento camponês no Brasil. A obra de Diego Rivera, particularmente a sua peça "Zapata, Líder Agrário" (1931), foi a principal inspiração para os esboços do mural que resultaria neste trabalho. A comparação entre a pintura muralista de Rivera e a forma de resistência popular demonstrada nas artimanhas gráficas da pixação ampliou a compreensão do autor sobre o papel da arte nas mobilizações sociais. Assim, a figura de Emiliano Zapata, como ícone revolucionário, foi adaptada e transposta

para a realidade das lutas contemporâneas do MST no Brasil. Esse vínculo entre a arte mural mexicana, que tinha a terra como tema central, e o trabalho do MST, com sua luta pela reforma agrária e ocupação de terras, passou a ser uma simbólica ponte entre as ações gráficas no espaço urbano e as manifestações no campo.

Após vários esboços e diálogos com o orientador, bem como a intervenção de amigos e familiares, o autor foi capaz de escolher o esboço que sintetizaria melhor as intenções do projeto. O desenho final se utilizou de uma técnica ancestral, o afresco, cujos princípios se vinculavam não só à preservação cultural e história do muralismo mexicano, mas também aos valores do próprio design gráfico, ao conceber um espaço que comunica mensagens diretas sobre a luta social e o direito à terra, fundamental no processo de reconfiguração dos espaços urbanos e rurais.

Na execução do mural, o autor se deparou com desafios técnicos inesperados, especialmente na adequação dos materiais, como o *arriciato* e o *intonaco* – camadas iniciais para a aplicação do afresco – que precisaram ser adaptadas à estrutura do muro escolhido. Houve dificuldades na locomoção até o local, pois o autor morava a 14 km do endereço da obra, e o auxílio de parentes tornou-se essencial para que o projeto fosse cumprido. A adaptação da proporção do desenho, que na tela parecia perfeitamente controlada, precisou ser revista com cuidado. A transposição do desenho de uma folha de papel para um mural de grandes proporções exige precisão e muitas modificações no processo, e isso foi aprendido de forma prática, ao longo da execução do mural.

Apesar das dificuldades enfrentadas, o resultado final foi muito satisfatório, como destacado pela surpresa que o autor teve em perceber que seu primeiro contato com a técnica do afresco foi um sucesso. O mural, agora finalizado, extrapola a simples representação de ideias, pois passa a incorporar uma reflexão visual sobre as lutas sociais e de classes, algo que dialoga diretamente com o espírito revolucionário do muralismo mexicano, a resistência do MST e a presença histórica da pixação como uma forma de comunicação das classes populares. Com base nos desafios e aprendizados adquiridos durante a execução do mural, o autor propôs que este projeto sirva como ponto de partida para uma série de obras futuras. Nesse contexto, todos os esboços desenvolvidos durante o processo criativo serão prototipados, com o intuito de explorar diferentes técnicas e narrativas que dialoguem com o mesmo propósito central: a valorização das lutas sociais e a ocupação dos espaços urbanos e rurais como territórios de

expressão e resistência. Essa abordagem visa expandir o impacto do projeto inicial para múltiplas plataformas. Essa obra, embora feita de maneira convencional no começo, coloca em evidência não apenas o esforço individual do autor, mas, principalmente, o potencial da arte como instrumento de reflexão e provocação das relações sociais. O afresco é uma técnica que reflete o tempo, a resistência e a persistência das demandas sociais, e é isso que essa obra pretende transmitir, impregnando-se do imaginário coletivo daqueles que almejam a transformação da realidade, especialmente nas esferas urbana e rural.

A partir desse projeto, tornou-se claro para o autor que a arte urbana – mais especificamente o muralismo e a pixação – tem um papel simbólico profundo nas dinâmicas de poder, especialmente dentro dos movimentos sociais. O trabalho não apenas ressuscita a memória de diversas mobilizações históricas, mas também oferece uma oportunidade para que o design gráfico atue de maneira imersiva e prática na reflexão de questões históricas e sociais que ainda perpassam a sociedade brasileira. Dessa forma, o TCC pode ser visto como um marco de início para outros projetos de pesquisa que possivelmente expandirão esse campo, gerando *insights* significativos sobre como o design gráfico, a arte e a luta social podem e devem andar de mãos dadas na sociedade contemporânea.

Em termos de contribuição ao campo acadêmico, este trabalho estabelece uma importante análise crítica sobre a arte urbana em sua interface com o design gráfico e, simultaneamente, lança um olhar profundo sobre as questões estruturais que definem a desigualdade social e os processos de mobilização. Acredita-se que este trabalho seja apenas o começo de uma série de estudos futuros que podem explorar essas interseções, com perspectivas interdisciplinares e uma ênfase na resistência cultural, ao mesmo tempo que abre caminho para outros estudos de design e de arte que queiram analisar de forma mais profunda a aplicação dessas técnicas no contexto urbano brasileiro. Além disso, o estudo do muralismo, da pixação e do design gráfico, é uma área ainda em expansão, podendo constituir base para artigos acadêmicos, defesa de novos TCCs e projetos colaborativos que visem transformar a prática de resistência e denúncia social através do poder visual.

## 7. REFERÊNCIAS

**AIDAR, Laura.** Muralismo. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/muralismo/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**BARRETO, Camila.** Pixação e resistência. Revista Inspirec, 2023. Disponível em: <https://revistainspirec.com.br/pixacao-e-resistencia/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**BROWN, Tim.** Design thinking [recurso eletrônico]: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2010.

**CAMPOS, Mateus.** Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Mundo Educação. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/movimento-dos-trabalhadores-rurais-sem-terra-mst.htm>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**CLOTTE, Jean; LEWIS-WILLIAMS, David.** Les Chamanes de la Préhistoire. Texte intégral, polémiques et réponses. Paris: La Maison des Roches, 2001.

**COMUNIDADE CULTURA E ARTE.** O muralismo mexicano e os seus três grandes: Rivera, Orozco e Siqueiros. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/o-muralismo-mexicano-e-os-seus-tres-grandes-rivera-orozco-e-siqueros/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**COSTA, Luizan Pinheiro da.** O grafite como forma de resistência cultural: entre a arte e o vandalismo. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2007, Campinas. Anais [...]. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/COSTA%2C%20Luizan%20Pinheiro%20da.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**COSTA NORTE.** Médicos recebem homenagem em painel de artista plástico de Guarujá. Disponível em: <https://costanorte.com.br/cidades/guaruja/medicos-recebem-homenagem-em-painel-de-artista-plastico-de-guaruja-1239494.html>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**EDER, Rita.** Muralismo Mexicano: modernidade e identidade cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: UNESP, 1990.

**FIDELIS, Karen Christye.** Movimento Pixo: A cultura da pixação paulista e sua influência no Triângulo Mineiro. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 12., 2014, Campinas. Anais [...]. Campinas: IFCH-Unicamp, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Karen%20Christye%20Fidelis.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**GLOBO.** Participação no programa "Encontro" com Willis Graffiti. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7842062/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**GRAVURAR.** Aula aberta de afresco. YouTube, 25 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9wcXvuJSSo>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**JAIMES, Hector.** Fundación del Muralismo Mexicano. Siglo XXI Editores, 2012.

**KORDIC, Angie.** Arte Socialmente Engajada. Ed. Widewalls (Urban Art Highlights), 2012.

**MARENGO, A.** Diego Rivera: Um Mexicano com Martelo e Pincel. [Filme-vídeo]. Título Original: Diego Rivera: Revolutionary with a Paintbox. Dirigido por Alexander Marengo, Produzido por Anthony Wall e Nigel Finch. BBC Network, 1991. 45 min.

**MORAES, Aline; BARBOZA, Mariana.** Muralismo no Brasil. Disponível em: <https://aborda.com.br/opiniaio/muralismo-no-brasil/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**MOTTA, E.; SALGADO, M. L. G.** Iniciação à Pintura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

**MOTTA, Luiza Ferrari.** Um suspiro: a arte muralista de Ani. Veni Vidi IV, 2023.

Disponível em:

<https://venividiiv.blogspot.com/2023/11/um-suspiro-arte-muralista-de-ani.html>. Acesso em: 1 mar. 2025.

**MUSEU CASA DE PORTINARI.** Pintura mural Fuga para o Egito. Disponível em: <https://www.museucasadeportinari.org.br/catalogo/pintura-mural-fuga-para-o-egito/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**NÉO, Felipe; OSORIO, Luiz Camillo.** Grafite e pixo como atos de resistência: "não fui eu" e Dória. Observatório de Favelas, 2019. Disponível em: <https://observatoriodefavelas.org.br/grafite-e-pixo-como-atos-de-resistencia-nao-fui-eu-e-doria/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**NETTO, Letícia Blank.** "Se for pra cair, nós cai pintando vitrine": tensões de poder e resistência entre grafiteiros e pixadores com a polícia militar em Antares. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/249816/PDPC1670-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**PEREIRA, A. B.** Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan./jun., 2016, p. 77-100.

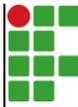
**PEREIRA, Alexandre Barbosa.** As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. Lua Nova, n. 79, São Paulo, 2010, p. 143-162.

**SILVA, Rafaela.** A arte urbana em destaque: grafiteiros e muralistas. Rabisco da História, 2023. Disponível em:

<https://rabiscodahistoria.com/a-arte-urbana-em-destaque-grafiteiros-e-muralistas/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

**WIKIPEDIA.** Mexican muralism. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mexican\\_muralism](https://en.wikipedia.org/wiki/Mexican_muralism). Acesso em: 24 dez. 2024.

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

## Documento Digitalizado Restrito

### Entrega de trabalho de conclusão de curso

<b>Assunto:</b>	Entrega de trabalho de conclusão de curso
<b>Assinado por:</b>	Mateus Soares
<b>Tipo do Documento:</b>	Projeto
<b>Situação:</b>	Finalizado
<b>Nível de Acesso:</b>	Restrito
<b>Hipótese Legal:</b>	Direito Autoral (Art. 24, III, da Lei no 9.610/1998)
<b>Tipo da Conferência:</b>	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

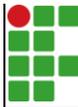
- **Mateus Santos Soares, ALUNO (201927010025) DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO - CABEDEL0**, em 10/03/2025 19:19:13.

Este documento foi armazenado no SUAP em 10/03/2025. 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: 1413851

Código de Autenticação: 73379f3272



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

## Documento Digitalizado Restrito

### TCC Completo

<b>Assunto:</b>	TCC Completo
<b>Assinado por:</b>	Mateus Soares
<b>Tipo do Documento:</b>	Projeto
<b>Situação:</b>	Finalizado
<b>Nível de Acesso:</b>	Restrito
<b>Hipótese Legal:</b>	Direito Autoral (Art. 24, III, da Lei no 9.610/1998)
<b>Tipo da Conferência:</b>	Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- **Mateus Santos Soares, ALUNO (201927010025) DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO - CABEDEL**O, em 05/04/2025 10:48:40.

Este documento foi armazenado no SUAP em 05/04/2025. 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: 1449152

Código de Autenticação: f369c40c8a

