

A hegemonia industrial na ditadura militar: as transformações socioeconômicas e culturais que impactam o design no Brasil

Lauren Carus (Feevale, Brasil)
laucarus@gmail.com

Stèphannie Carús Weydt (PCRS, Brasil)
scweydt@gmail.com

Mario Fontanive (UFRGS, Brasil)
mariofff@gmail.com

A hegemonia industrial na ditadura militar: as transformações socioeconômicas e culturais que impactam o design no Brasil

Resumo: O período da Ditadura Militar no Brasil é repleto de controvérsias, especialmente no campo do design. Embora o regime tenha impulsionado a industrialização, ele também restringiu direitos fundamentais e o acesso à informação. Este artigo busca explorar as mudanças estruturais e culturais que emergiram durante esse período, destacando suas consequências. O foco da análise recai sobre como a produção material relacionada ao design foi afetada pelas transformações políticas em um contexto caracterizado pelo aprofundamento do capitalismo e pela repressão à cultura brasileira.

Palavras-chave: Design, Ditadura Militar, Cultura brasileira

The industrial hegemony in the military dictatorship: the socioeconomic and cultural transformations impacting design in Brazil

Abstract: *The period of the Military Dictatorship in Brazil is full of controversies, particularly in the field of design. While the regime encouraged industrialization, it also restricted fundamental rights and access to information. This article seeks to explore the structural and cultural changes that emerged during this period, highlighting their consequences. The analysis focuses on how material production related to design was impacted by political transformations in a context characterized by the deepening of capitalism and the repression of Brazilian culture.*

Keywords: *Design, Military Dictatorship, Brazilian culture*

1. Introdução

É possível conectar o cerceamento das trocas democráticas com o desenvolvimento do design no Brasil? Durante a Ditadura Militar, enquanto o regime controlava e censurava a produção cultural, também promovia a industrialização de maneira estratégica, visando projetar uma imagem de progresso e modernidade. Este artigo pretende abordar as mudanças estruturais e culturais que sobrevieram à ditadura militar bem como as consequências de se incentivar a produção vinculada ao grande capital, em um contexto de repressão à cultura brasileira.

A Ditadura Militar, instaurada no Brasil em 1964, instaurou um regime autoritário que se estendeu por mais de duas décadas, marcado por censura, repressão política e supressão de direitos civis. Nesse contexto, a produção cultural foi amplamente controlada e moldada conforme os interesses do governo, criando um cenário de tensão entre modernização econômica e silenciamento criativo. A modernização, entretanto, foi promovida de forma acelerada, impactando profundamente o design, que passou a ser instrumentalizado como parte dessa narrativa de progresso.

Durante o período do golpe de estado no Brasil, as relações entre a burguesia agrária e a burguesia industrial resultaram na hegemonia política e econômica dos industriais, consolidando o capitalismo industrial no país. Nesse contexto, o capital estrangeiro desempenhou um papel crucial, financiando o Estado e facilitando a entrada de multinacionais no mercado nacional. Essa abertura permitiu a fusão de empresas e fortaleceu suas posições no ambiente mercadológico, com o governo atuando como mediador entre os interesses do capital estrangeiro e a burguesia nacional (Carvalho e Maciel, 2018). Esse cenário de industrialização acelerada teve impactos profundos, não apenas na economia, mas também nas transformações culturais que o país experimentou.

O processo de industrialização, de acordo com Moraes (2008), atua como um catalisador de profundas transformações, impactando o território, os hábitos e a vida social das populações. Novas formas de consumo, padrões de comportamento, estilos de vida e vestuário são introduzidos e se disseminam, impulsionando a modernização e conduzindo as sociedades em direção a um modelo único. No entanto, a estagnação industrial também pode ser compreendida como a ausência de mudanças, o que acarretaria um “vazio histórico” no desenvolvimento afetando diretamente a ciência, a tecnologia, a cultura e as artes. Dentro desse cenário, o ensino e a prática do design no Brasil começaram a se consolidar, mas de maneira que refletia mais as influências externas do que a realidade socioeconômica locais.

Esse distanciamento se manifestou no modelo pedagógico das primeiras escolas de design no Brasil, que adotaram uma abordagem inspirada nas tradições europeias, como a HfG/Ulm e a Bauhaus. Em vez de se adaptar à realidade sociocultural brasileira, o design seguiu um modelo estrangeiro, gerando um conflito entre a prática local e as referências externas (Anastassakis, 2014). Esse conflito evidencia como a industrialização não apenas impactou a economia, mas também moldou o design de maneira descompassada com as raízes culturais do país.

Além disso, a evolução tecnológica promovida pelo regime ditatorial consolidou uma mídia e um telespaço público que serviram para manter a hegemonia econômica, política e cultural. Longe de ser um movimento superficial, essa estratégia profundamente enraizada teve efeitos duradouros que permanecem visíveis mais de sessenta anos após o golpe de 1964. O legado autoritário ainda é perceptível na forma de nacionalismo e autoritarismo que se expressam em narrativas idealizadas sobre o Brasil, que muitas vezes estão distantes da realidade (Bucci, 2016).

Nesse cenário de controle cultural, a cultura brasileira, vista como um mosaico de sistemas simbólicos que inclui a linguagem, a arte e as relações econômicas, precisou se adaptar à repressão, mas também funcionou como forma de resistência. Segundo Lavinias (2012), o regime militar usou a cultura como ferramenta para promover coesão e legitimidade nacional.

Considerando essas dinâmicas, este estudo busca investigar as implicações da industrialização autoritária no desenraizamento cultural brasileiro. O foco da pesquisa é analisar como o design foi influenciado pelas mudanças políticas de uma época caracterizada pelo aprofundamento do capitalismo. A hipótese central é que a industrialização acelerada, liderada pelo regime militar, distanciou a produção material das culturas locais, reproduzindo modelos estrangeiros em detrimento da identidade nacional.

Este artigo está estruturado em três partes. Na primeira, aborda-se a colonização do design brasileiro pelo processo de industrialização, explorando como a adoção de modelos estrangeiros contribuiu para o afastamento das raízes culturais locais. Na segunda, discute-se o papel das mídias e da televisão durante o regime, destacando como a narrativa autoritária e o design estrangeiro moldaram a cultura visual brasileira. Por fim, na terceira parte, explora-se a resistência cultural e as estratégias criativas usadas por artistas, designers e intelectuais para enfrentar a repressão e preservar a identidade nacional.

2. A colonização do design brasileiro por meio da industrialização

No início da década de 1920, o Brasil vivenciou a influência do Modernismo europeu, inicialmente acolhido por uma elite que buscava integrar o país às novas tendências internacionais em arte, técnica e urbanismo. Concomitantemente, o movimento neocolonial, impulsionado por uma elite erudita e cafeicultores, buscava uma identidade nacional por meio de um “retorno às formas coloniais”, contrapondo-se ao ecletismo¹. Esse movimento se caracterizava pelo resgate da arquitetura colonial portuguesa, utilizando seus materiais e detalhes característicos, enquanto também incorporava elementos da cultura indígena e africana (Braga, 2011).

Foi nesse cenário que se iniciou o desenvolvimento de um projeto de cultura brasileira e do processo de ‘nacionalização’ da arquitetura moderna, intensificado nas décadas seguintes, na Era Vargas. O design tornou-se um componente do projeto arquitetônico moderno. Conforme argumenta Braga (2011, p.27), o design foi uma ferramenta na “luta pela hegemonia do campo arquitetônico que estava ocupado pelos estilos eclético e neocolonial”.

As visitas de Le Corbusier em 1929 e de Max Bill em 1951, assim como a movimentação em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1959, demonstram como a implementação da modernização e do progresso no Brasil são agenciados por participantes estrangeiros (Cardoso, 2004 apud Anastassakis, 2014). O Brasil se tornou um campo propício para a formulação de uma nova concepção de modernidade, diferente daquela experimentada na Europa. Paradoxalmente, o modelo de modernidade desenvolvido acabou influenciando a própria Europa (Branzi In: Moraes, 2006).

É neste campo de reconhecimento que o Brasil de Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Niemeyer, da Poltrona Mole, de Maria Martins e de tantas outras manifestações culturais digeriu o legado da colonização enquanto buscava expressar uma identidade própria. No entanto, a oligarquia brasileira agrária e industrial, influenciada pelos conceitos dos países hegemônicos e desconectada das raízes culturais, apoiou o regime militar, adotando a industrialização submissa aos padrões do capitalismo monopolista como base para o desenvolvimento econômico. Segundo Leon (2006 apud Braga, 2011), a cultura empresarial brasileira, enraizada em uma economia periférica, adotava uma estratégia de adaptação e cópia de produtos estrangeiros.

1 O ecletismo, um estilo arquitetônico popular no século XIX, misturava elementos de diferentes estilos históricos, sem uma unidade estética clara (Braga, 2011)

Embora o governo militar no Brasil fosse marcado por uma forte censura às manifestações culturais que pudessem ameaçar sua autoridade, o design – denominado de desenho industrial à época – foi paradoxalmente incentivado como parte de uma estratégia de modernização. O chamado “milagre econômico” promovido pelo regime previa um Programa Estratégico de Desenvolvimento (PED), que incluía a industrialização e o avanço tecnológico e científico. Assim, o governo enxergava o design como uma ferramenta que poderia ajudar a projetar uma imagem de progresso para o país (Leon, 2015).

A Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI), inaugurada em 1962 durante um período de forte instabilidade política no Brasil, foi um marco no ensino de design no país. Sua criação foi possibilitada pelo contexto político da época, e a instituição se destacou por adotar uma abordagem racionalista, inspirada na Escola de Ulm, que serviu como referência para a formação de designers no Brasil. No entanto, segundo Pereira de Souza (1996 apud Anastassakis, 2014), surgiu dentro da ESDI uma tendência de sincronizar o design com a realidade nacional, como contraponto ao formalismo técnico, ou seja, uma busca por um “design nacional”. Em meio à repressão política dos anos 70, conforme Anastassakis (2014), muitos trabalhos de conclusão de curso focavam na inserção do design na sociedade brasileira, numa tentativa de contextualizar a profissão.

Apesar desse esforço, os designs que estavam mais alinhados com a cultura brasileira e que poderiam afirmar a autonomia tecnológica do país não receberam o incentivo necessário. A política protecionista, associada ao modelo de substituição de importações, priorizou a inserção de empresas estrangeiras no parque industrial, limitando a inovação e a competição, gerando um impacto significativo na mentalidade empresarial do Brasil (Castro e Braga, 2012; Moraes, 2008). De acordo com Cara (2008), essa abordagem, em vez de ser vista como um passo estratégico para o desenvolvimento de uma indústria competitiva a longo prazo, acabou percebida como um fim em si mesmo. Assim, os empreendedores industriais viam o protecionismo como um meio para garantir um mercado interno sem concorrência, eliminando a necessidade de investimentos para o desenvolvimento de novas tecnologias.

Com o foco governamental em atrair multinacionais – que operavam com suas próprias estratégias comerciais –, essas empresas desenvolveram seus produtos mantendo os designs de seus países de origem, fazendo apenas pequenas adaptações para o mercado local, processo conhecido como “tropicalização de produtos” (Moraes, 2008). Deste modo, o design apoiado pelo novo regime estava desconectado das raízes culturais brasileiras, pois a influência vinha predominantemente de países desenvolvidos, resultando

em um design que refletia mais as aspirações dos centros industriais estrangeiros do que a diversidade cultural do Brasil.

Esta perspectiva de modernidade, acelerada pelo governo militar como estratégia para legitimar o regime, mostra que, ao se inserir em território brasileiro, o capital estrangeiro nunca se despiu das suas heranças coloniais. Sob esta visão, Glauber Rocha observa que:

“Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista [...] o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador” (2013, p. 1).

Essa “forma aprimorada” mencionada por Rocha se manifesta como uma violência mais sutil e velada. Esculturas amazônicas de Maria Martins, as veredas de Guimarães Rosa e a preguiça da Poltrona Mole foram esquecidas; aquilo que estava enraizado na cultura brasileira não foi incorporado ao imaginário do design nacional.

O período do regime militar no Brasil foi marcado por contradições profundas. Enquanto o governo promovia o crescimento industrial e científico, também impunha uma censura rígida às expressões artísticas. Esse dualismo refletiu-se no campo do design, que, embora tenha se beneficiado das novas tecnologias implementadas no território nacional e da chegada de multinacionais, permaneceu atrelado às influências externas, perpetuando uma forma de colonização cultural que limitou sua capacidade de evoluir de maneira autêntica e inovadora (Moraes, 2008).

Darcy Ribeiro, na apresentação do livro “A tecnologia pela tecnologia” (1983), tece o seguinte comentário sobre as corporativas globais estabelecidas no governo autoritário: “No que se refere ao desenho industrial, pouco há de se esperar delas, não porque sejam intrinsecamente mal-intencionadas, mas porque o poder financeiro e a imigração poucas vezes foram compatíveis” (apud Moraes, 2008). Ao expressar sua crítica, Ribeiro reintegra que o design industrial que estava sendo desenvolvido no Brasil, e que deveria ser um reflexo das identidades locais, não operava deste modo devido à dinâmica das grandes corporações.

Portanto, pode-se afirmar que a ditadura possui raízes na colonização. Os colonizadores demonstraram pouca abertura para se deixar influenciar pelas culturas dos povos que colonizavam. Durante o período de industrialização promovido pelo governo militar, a adoção de modelos de produção

inspirados nos Estados Unidos e na Europa, assim como a adoção do modelo alemão de ensino de design no país, levou a um distanciamento da realidade brasileira. Essa abordagem ignorou as diversidades das culturas locais e não considerou a riqueza das identidades culturais brasileiras.

3. As mídias e a estética na ditadura militar

Antes da década de 50, as artes gráficas no Brasil eram um campo de atuação para muitos artistas brasileiros e estrangeiros que se radicaram no país. Profissionais vindos do exterior, com experiência adquirida na Europa, inicialmente introduziam os modelos gráficos e culturais de suas origens. Posteriormente, a crescente influência norte-americana moldou significativamente a estética brasileira, especialmente no âmbito publicitário (Braga, 2011).

A partir da década de 1950, a industrialização, o crescimento urbano e o surgimento do movimento concretista no Brasil criaram um cenário propício para a profissionalização do design. Essa mudança levou ao surgimento de escolas de design e associações de classe, marcando um novo momento na história do design brasileiro, que se consolidou a partir do início dos anos 1960 (Braga, 2011).

O golpe militar, apoiado pelos Estados Unidos — um dos principais investidores em multinacionais no Brasil — desencadeou um processo de americanização no país e aprofundou o pensamento mercantilista. Entre as mudanças tecnológicas ocorridas, destaca-se a transformação no sistema de mediações e mediações do espaço público nacional. Assim, uma das marcas identitárias da cultura trazidas pela ditadura militar foi a integração nacional do espaço público (Bucci, 2016).

Com a expansão dos meios de comunicação, o caráter mercadológico das relações sociais foi intensificado, gerando um choque entre o antigo — representado pela diversidade cultural local — e o moderno, mais focado em estruturas de consumo. Embora essa dualidade seja uma característica comum em sociedades capitalistas, nos países que passaram por processos de colonização, como o Brasil, essa tensão assume um papel central e profundamente simbólico (Dias, 2015; Moraes, 2008).

O avanço técnico midiático, que inicialmente parece estar vinculado a uma ampliação das trocas sociais, visou um controle de informações pautadas pelo estado autoritário, que ofereceu como compensação um espetáculo de imagens (Bucci, 2016). De acordo com Debord (1997, p. 9) “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.

O carnaval, por exemplo, uma das manifestações culturais mais icônicas do Brasil, passou por profundas transformações durante a ditadura. Originalmente uma festa popular, centrada na experiência vivida pelos próprios participantes, o carnaval gradualmente se tornou um espetáculo para ser observado, destinado mais ao entretenimento dos espectadores do que à vivência autêntica dos foliões (Jabor, 2002). Essa mudança é reflexo de um processo mais amplo de mercantilização e espetacularização da cultura, na qual o carnaval passou a ser visto como um produto comercial, organizado para o mercado e as empresas, e vendido em pacotes turísticos.

Esse fenômeno de transformação do carnaval ilustra uma perda mais abrangente de elementos culturais que, outrora, eram centrais na construção da identidade brasileira. Durante o período da ditadura militar e, posteriormente, com a globalização, houve um esforço para alinhar o Brasil a um modelo de desenvolvimento acelerado e industrializado, muitas vezes à custa de tradições culturais. Segundo Jabor (2002), a precariedade e a simplicidade que marcavam o carnaval de antigamente foram substituídas por uma monumentalidade e uma exuberância impostas que não necessariamente refletem as raízes culturais do país. A transformação do carnaval de uma festa popular para um espetáculo comercial é um exemplo de como a massificação imposta pelo mercado global pode diluir a essência cultural de um povo.

A ditadura implantou a televisão por meio da Embratel, criada em setembro de 1964, reconfigurando o imaginário nacional-continental em novas bases. Além disso, encontrou formas de administrar o telospaço público resultante dessa mudança em benefício próprio (Bucci, 2016). Conforme Bucci “Não podendo agir como cidadã, como fonte e fiscal do poder, a sociedade foi chamada a participar como plateia” (2016, p. 3).

Nesse período, a rede Globo desempenhou um papel fundamental na consolidação do regime, promovendo uma narrativa que favorecia a estabilidade política desejada pelos militares, utilizando noticiários, campanhas publicitárias, telenovelas e programas de entretenimento (Arbex, 2017). Essa narrativa foi acompanhada por um design inspirado em padrões internacionais, refletindo uma estética estrangeira que conferia à emissora um ar de modernidade e eficiência. Uma comparação possível de ser feita é entre os elementos símbolos televisivos utilizados pela TV Tupi e a TV Globo.

A análise dos símbolos da TV Tupi e TV Globo revela uma interessante evolução da representação visual da televisão no Brasil. O símbolo da TV Tupi, apresentado na Figura 1, datado da década de 1950, ilustra um indíge-na estilizado com uma antena de televisão na cabeça. Essa imagem, embora simplificada, dialoga com a cultura da época, sintetizando a introdução da

televisão em um contexto marcado por um forte nacionalismo e pela valorização da cultura local.

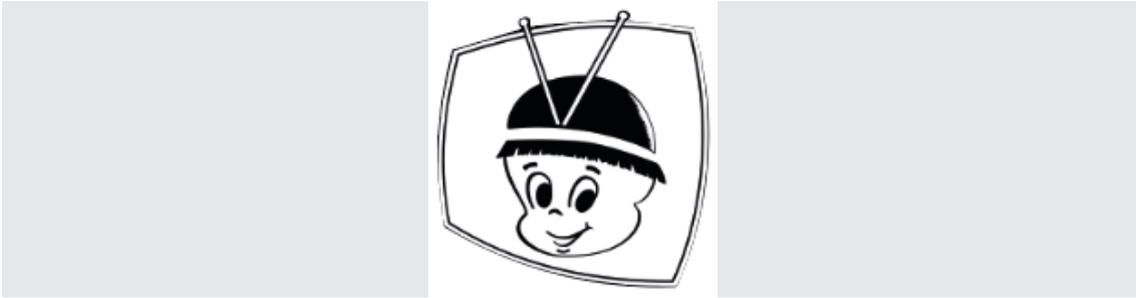


FIGURA 1. Símbolo televisivo da Tv Tupi (Fonte: Logopedia)

A tv Globo, por sua vez, em sua marca original, criada em 1965 por Aloísio Magalhães (Figura 2), também se conecta ao design brasileiro ao utilizar a estilização de um catavento, que remete ao imaginário popular e lúdico. Mais tarde, em 1975, a emissora contratou o designer alemão Hans Donner para a criação de um novo elemento simbólico. Donner desenvolveu um símbolo que, apesar das diversas versões ao longo dos anos, mantém uma similaridade até hoje. O símbolo desenvolvido pelo designer estrangeiro, em contraste com os símbolos anteriores, perde a referência lúdica e se volta para a ideia de globalização. De acordo com Donner, “o símbolo representa o planeta Terra, enquanto o retângulo representa a televisão”, estabelecendo uma relação entre o globo terrestre e o receptor televisivo. Essa mudança, portanto, revela a crescente influência da globalização na cultura brasileira, representada pela televisão.



FIGURA 2. Símbolos televisivos da tv Globo, montagem de imagens elaborada pelos autores (Fonte: Autores)

O novo símbolo da tv Globo com sua forma abstrata e universal, poderia ser aplicado a qualquer emissora, independentemente de sua nacionalidade, refletindo a crescente interconexão e a perda de identidade local na

era da comunicação globalizada. Em relação à estética do signo criado por Donner, Byung Chul Han a denomina de “estética do liso”. Para o filósofo, essa estética forma um espaço que “não admite estranheza, nem alteridade. [...] Permite apenas diferenças consumíveis, úteis. A alteridade dá lugar à diversidade” (Han, 2019, p. 45).

A estética modernista e funcionalista utilizada na produção de conteúdo dos veículos de comunicação dos apoiadores da ideologia ditatorial, como a Rede Globo, apropriou-se de modelos estéticos estrangeiros, gerando uma imagem de sofisticação que contrastava fortemente com a realidade política e social do Brasil (Arbex, 2017). A forte censura imposta aos meios de comunicação que se opunham ao regime levou a imprensa alternativa a adotar uma linguagem visual própria, diferenciando-se daquelas utilizadas pelas mídias controladas (Carneiro, Dias e Almeida, 2022).

4. A cultura da resistência

Mesmo sob forte repressão, a parte da mídia alternativa que conseguiu sobreviver assumiu um papel ativo no engajamento social. Nos materiais impressos, jornalistas, artistas, designers, humoristas e intelectuais colaboraram para transmitir mensagens de resistência, criando elementos visuais carregados de conteúdo simbólico que refletiam o contexto sociopolítico da época (Carneiro, Dias e Almeida, 2022). O jornal *O Pasquim*, ao se opor à estética americanizada que promovia a ideologia militar, inspirou-se nas publicações da contracultura norte-americana, especialmente no jornal underground *Village Voice*, de 1955 (Castro, 1991).

O periódico satírico *O Pasquim* destacou-se por sua abordagem audaciosa e crítica, abordando temas como política, comportamento e crítica social, com especial ênfase na ditadura militar, no moralismo da classe média e na grande mídia. Desde sua fundação, contou com a participação de importantes personalidades da cultura brasileira, incluindo Millôr Fernandes, Ziraldo, Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa e Luís Carlos Maciel, entre outros. A publicação era conhecida por seu uso do humor como forma de contestação, empregando uma linguagem acessível que atraiu um público diversificado. Seu sucesso foi significativo, alcançando uma tiragem de 200 mil exemplares em seu primeiro ano (Castro, 1991).

Uma das marcas distintivas d’*O Pasquim* era a forma inovadora de suas entrevistas, que, em vez de seguirem o formato tradicional do jornalismo brasileiro, se apresentavam como longas conversas, transcritas integralmente, sem edições e mantendo a fala original dos entrevistados. Um marco foi uma entrevista concedida por Leila Diniz em 1969, na qual a atriz defendeu

a maconha e o amor livre, criticou o AI-5 e a Rede Globo e utilizou quase uma centena de palavrões. Em resposta, o governo publicou o “Decreto Leila Diniz”, que censurava publicações consideradas ofensivas à moral e aos bons costumes (Kucinsky, 1991). Em junho de 1970, O Pasquim passou a ser submetido à censura prévia. Ainda assim, a equipe frequentemente conseguia driblar os censores e aprovar algumas matérias. Essa postura sistemática de oposição, que atingia um grande público, incomodou o regime militar. Em 1º de novembro daquele ano, grande parte da equipe do jornal foi presa pelo DOI-CODI.

Com medidas repressivas ainda mais violentas, o período conhecido como “os anos de chumbo” cerceou os direitos civis e políticos dos opositores e utilizou a tortura como um instrumento de coação e extermínio. Segundo Bernardo Kucinsky (1991), na época da ditadura foram criados cerca de vinte jornais alternativos e, entre esses, cinco se destacavam: O Pasquim (1969), Bondinho (1970), Politika (1970), Opinião (1971) e o Ex (1973). Para Kucinsky:

“A brutalidade da censura prévia imposta sobre os jornais alternativos [...], em dezembro de 1972, nivelou e depois achatou padrões estéticos e de linguagem. [...] a partir de 1973, os jornais eram obrigados a mandar seus originais com dias de antecedência, e recebiam de volta apenas sobras para serem remontadas” (1991, p. 52).

Esse cenário de repressão estimulou artistas e estudiosos a buscarem novas formas de contestação ao regime. O movimento Tropicalista, nascido em 1967, foi mais uma forma de resistência ao clima social opressivo da época (Borges et al, 2022), marcando uma revolução na cultura brasileira, com influências nas artes plásticas, no cinema e nas músicas. No design, o Tropicalismo impactou ao incorporar símbolos culturais brasileiros e desenvolver uma linguagem visual que desafiava o status quo, mesclando elementos tradicionais e contemporâneos. Esse movimento contrastava fortemente com a estética estrangeira promovida pela mídia oficial, atuando como um instrumento de resistência cultural (Carneiro, Dias e Almeida, 2022).

Com Hélio Oiticica, o Tropicalismo se expandiu para as artes plásticas, desenvolvendo o que a pesquisadora Paola Berenstein Jacques chama de “Estética da Ginga” (2011). Essa estética, caracterizada por uma criação descentralizada e flexível, próxima à noção de rizoma proposta por Deleuze e Guattari (2008), reflete o modo como as favelas se constituem, em uma constante aceitação e adaptação ao outro. Oiticica envolveu-se profundamente com a cultura dos marginalizados dos morros do Rio de Janeiro, utilizando sua arte como uma forma de manifestar-se contra a repressão (Figura 3).



FIGURA 3. Seja Marginal Seja Herói (1968), de Hélio Oiticica.

No design de moda, a mineira Zuzu Angel, inspirada pela rica cultura brasileira, incorporou materiais e cores tropicais em suas criações, combinando renda, seda, fitas e chitas com temas regionalistas e folclóricos. Estampas vibrantes de pássaros, borboletas e papagaios ornamentavam suas peças, que também incorporavam elementos da natureza brasileira como pedras, bambu, madeira e conchas (Pereira, 2022).

Zuzu Angel, em resposta às atrocidades da ditadura militar brasileira, principalmente após o assassinato de seu filho em 1971, transformou o design em uma ferramenta de protesto político. Sua ousadia e criatividade, aliadas a uma profunda dor, inspiraram artistas, escritores, músicos e figuras públicas de todo o Brasil (Vieira, 2017). Chico Buarque dedica a ela a música *Angélica*, após a sua morte em 1976, provocada por um acidente de carro. O poder Judiciário brasileiro, em 1998, reconheceu que a estilista foi assassinada por agentes do Estado durante a ditadura civil-militar (Rigamonti, 2021).

Através de suas criações, Zuzu denunciava a tortura e a barbárie que assolavam o país. A tristeza se tornou parte de sua arte, com o anjo, sua marca registrada, passando a representar seu filho e todos os jovens vítimas da repressão. As vibrantes estampas com temas brasileiros deram lugar a bordados de temática política, que, mesmo em tons fortes, carregavam um tom de luto e de denúncia, conforme mostra a Figura 4 (Pereira, 2022).



FIGURA 4. Desenhos das estampas políticas de Zuzu (Fonte:www.zuzuangel.com.br)

Em 1975, foi fundado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), sob a liderança de Aloísio Magalhães, com a ambição de catalogar a rica diversidade cultural brasileira. Inicialmente focado em um trabalho etnográfico, o CNRC tinha como objetivo criar um banco de dados que permitisse identificar, mensurar e cadastrar as diversas manifestações culturais, a fim de atualizar a compreensão da cultura nacional. Sua estruturação se deu em quatro programas: mapeamento do artesanato brasileiro, levantamentos socioculturais, história da ciência e tecnologia no Brasil e levantamento de documentação do país (Lavinias, 2012). Com o tempo, o CNRC ganhou apoio político e social, expandindo seus objetivos e se tornando uma ferramenta de auxílio ao desenvolvimento econômico e social do Brasil. Contudo, o regime militar acabou utilizando o CNRC como um instrumento de controle social e político (Lavinias, 2012).

A complexa e intrínseca relação entre cultura, política e poder em contextos autoritários é exemplificada pela atuação de Aloísio Magalhães, um crítico ao regime militar. Sua posição e seus projetos serviram aos interesses dos militares, mas também contribuíram para a democratização cultural e a valorização da diversidade (Lavinias, 2012). Assim, mesmo sob a pressão da censura que sufocava a produção artística, o período ditatorial não conseguiu estagnar a cultura brasileira.

Conforme Gaspari et al (2000 apud Vieira 2017), Heloísa Buarque de Hollanda, com a expressão “vitalidade do silêncio”, homenageou a geração que, mesmo sob repressão, produziu arte de forma clandestina, utilizando mimeógrafos e outras formas alternativas de expressão. Essa geração, consciente da realidade política, compreendeu que a vida transcendia o campo político, mesmo que ninguém pudesse escapar de sua influência.

Assim, durante o regime militar no Brasil, o design, a publicidade e as mídias não atuaram como ferramentas neutras; ao contrário, cada uma delas

exerceu um papel ativo, refletindo as complexidades do contexto sociopolítico da época. A partir de suas especificidades e limitações, essas áreas contribuíram tanto para a manutenção da narrativa oficial do governo, reafirmando os ideais da ditadura por meio de mensagens visuais e publicitárias que reforçavam a ordem e a conformidade, quanto para a resistência crítica. As formas de comunicação alternativas emergiram como espaços vitais para a denúncia e o debate, funcionando como canais para a expressão de descontentamento e a mobilização popular (Carneiro, Dias e Almeida, 2022).

5. Considerações Finais

A relação entre o cerceamento das trocas democráticas e o desenvolvimento do design no Brasil durante a Ditadura Militar revela as dinâmicas culturais e sociais complexas, cujos efeitos ainda são visíveis nas estruturas fundamentais do país. O governo ditatorial adotou diversas estratégias para garantir sua aceitação entre a população, incluindo a promoção da modernização tecnológica e industrial. No entanto, em contrapartida, a imposição de uma severa repressão política limitou o espaço para a expressão criativa e cultural.

A industrialização brasileira, impulsionada pelo regime militar, teve um impacto significativo no design, mas essa relação foi marcada por contradições. O governo, buscando promover o progresso e a modernização, incentivou o design como ferramenta para projetar uma imagem de desenvolvimento. No entanto, a influência estrangeira, o modelo de substituição de importações e a falta de apoio a projetos que valorizavam a cultura brasileira limitaram a autonomia do design nacional, resultando em um cenário de “tropicalização” de produtos e de perpetuação de uma forma de colonização cultural. Em suma, o design, embora tenha se beneficiado das novas tecnologias e da chegada de multinacionais, permaneceu atrelado às influências externas, limitando sua capacidade de evoluir de maneira autêntica e inovadora, e refletindo mais as aspirações dos centros industriais estrangeiros do que a diversidade cultural do Brasil.

Além disso, o processo de mercantilização da cultura, exemplificado pela comercialização do carnaval, foi acelerado pela ditadura e pela expansão das comunicações. O design, que poderia servir como uma plataforma para a expressão e afirmação da cultura local, acabou por refletir as aspirações capitalistas de nações desenvolvidas.

A emergência da mídia, considerada um espaço público, foi cooptada para sustentar a hegemonia econômica, política e cultural imposta pelo regime militar. A televisão, em particular, desempenhou um papel central nesse processo, com a Rede Globo atuando como um dos principais veículos de difusão da ideologia autoritária. Longe de ser um fenômeno isolado

ou de curto prazo, essa instrumentalização da mídia foi parte de uma estratégia deliberada para moldar o imaginário coletivo e consolidar o controle sobre a população, com efeitos duradouros que ainda reverberam na sociedade brasileira contemporânea. A adoção de uma estética modernista e funcionalista pelas principais emissoras e meios de comunicação contribuiu para criar uma imagem de sofisticação e progresso, ao mesmo tempo em que silenciava vozes dissidentes e ocultava as contradições sociais e políticas do período.

Entretanto, essa tentativa de controle total sobre a narrativa cultural encontrou resistência. A análise da cultura brasileira durante o período da ditadura militar demonstra a complexa relação entre a produção cultural e o contexto sociopolítico. Enquanto a mídia oficial buscava consolidar o discurso autoritário, a cultura também se tornou um espaço de resistência, manifestando-se através de diferentes meios. A mídia alternativa, através de jornais como *O Pasquim*, desafiou o status quo utilizando o humor e a linguagem acessível como armas de crítica social e política. O movimento Tropicalista, por sua vez, com sua estética desafiadora, incorporou elementos da cultura brasileira e se tornou um instrumento de resistência cultural, impactando o design e as artes plásticas.

No campo do design de moda, Zuzu Angel tornou-se um símbolo de protesto político contra as atrocidades cometidas pela ditadura, utilizando sua arte para expor a repressão e a violência do regime. Sua capacidade de incorporar as tradições culturais brasileiras em suas criações foi um exemplo de como o design podia ser utilizado como um ato de resistência política. Da mesma forma, Aloísio Magalhães, atuando no contexto autoritário, usou seus projetos culturais para promover a democratização e a valorização da diversidade cultural, demonstrando que, mesmo em um ambiente repressivo, o design poderia ser usado como ferramenta de contestação.

Em suma, a análise das intersecções entre design, industrialização e repressão cultural durante a Ditadura Militar no Brasil evidencia a urgência de uma reflexão crítica sobre as práticas contemporâneas e as influências históricas e políticas no campo do design. Essa reflexão deve encorajar uma valorização da diversidade e da cultura brasileira. A busca por um design que não apenas consuma, mas também traduza e celebre as identidades locais, emerge como uma tarefa cada vez mais premente diante dos desafios do globalismo e das narrativas hegemônicas que ainda perpassam a sociedade.

Referências

ANASTASSAKIS, Z. **O Design Brasileiro através do espelho**: Lina Bo Bardi, Aluísio Magalhães e a Questão da contextualização cultural na historiografia do design no Brasil. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazvol.43 no.1 Buenos Aires jun. 2014

ARBEX, J. **Rede Globo**: Teledramaturgia e poder sob a ditadura militar. Revista ibero-americana para comunicação e cultura contra hegemônicas. n.3. 2015.

BRAGA, M. **ABDI e APDINS-RJ**. 2ª edição. Editora Edgard Blücher Ltda. São Paulo. 2016.

BORGES, I.E.Q et al; **Movimento tropicalia: A revolução estética e cultural na comunicação brasileira**. Revista de Comunicação: Eu comunico.n.1, v.17. p. 67-100. 2022.

BUCCI, E. **Televisão brasileira e ditadura militar: tudo a ver com o que está aí até hoje**. Rev. Rumores, n.10.v.20, p. 172-193, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/117685/124268> acesso em: 29|08|2024

CARA, M.S. **Do desenho industrial ao design no Brasil: Uma bibliografia crítica para a disciplina**. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. 2008.

CASTRO, M.L.A.C e BRAGA, J.C. **Políticas públicas de design: a construção da relevância do tema no Brasil**. Revista Espaço Acadêmico. n. 128. 2012.

CARNEIRO, A. M; DIAS, M. R; ALMEIDA, M.G. **Um olhar sobre o papel social do design gráfico durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964 - 1985)**. Albuquerque: Revista de história. n. 27, v.14. 2022.

CARVALHO, J.P.S e MACIEL, D.P. **Ditadura Militar e a Consolidação do Capitalismo Monopolista no Brasil**. V CEPE - Congresso de Ensino Pesquisa e Extensão Universidade Estadual de Goiás. Pirenópolis - Goiás, 2018.

CASTRO .M **Altas histórias do Brasil: O Pasquim**. Fundação Getúlio Vargas. 1991. Disponível em:

<https://atlas.fgv.br/verbete/6288#:~:text=O%20Pasquim%20inspirou%2Dse%20em,pol%C3%ADtica%2C%20comportamento%20e%20cr%C3%ADtica%20social>. Acesso em: 25|08|2024.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto. p. 237. 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia** I. Editora 34. Volume 1. São Paulo, 1995.

DIAS, G. S. **Ame-o ou deixe-o! A ditadura militar no Brasil e seus efeitos nas artes visuais**. Rev. The radical designist. 2015.

JABOR, Arnaldo. **De camisa amarela, volto aos velhos carnavais**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 2002.

JACQUES, P. **A estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. 4ª Ed. Casa Palavra, Rio de Janeiro, 2011.

HAN, B. **A salvação do Belo**. Ed. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro. 2019

KUCINSKY, B. **Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa**. 2 ed., Revista e ampliada, Edusp. 2001.

LAVINAS, L. **Aloísio Magalhães e a ditadura: Desenvolvimento e Legitimação**. Anais: Encontro de História. 2012. Disponível em: https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1340064051_ARQUIVO_corrigeo.pdf Acesso em: 03|10| 2024

LEON, E. **Um laboratório de design na periferia, o caso de canasvieiras**. Rev. The radical designist. p 1-16. 2015.

MORAES, D. **A análise do Design Brasileiro: Entre mimese e mestiçagem**. Ed. Editora: Blucher. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 28|09| 2024

PEREIRA, H.M. **Moda como Manifestação Política: Zuzu Angel**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2022

RIGAMONTI, A. **Zuzu Angel: 100 anos de uma mulher revolucionária**. Itaú Cultural. 2021. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/zuzu-angel-centenario-mulher-revolucionaria>. Acesso em: 02 out. 2024

ROCHA, G. **Eztetyka da fome**. Espacio cine experimental Revista Hambre. 2013.

VIEIRA, M.V.M. **Zuzu Angel: Antígona Moderna e Inspiradora**. Achiote0| Revista Eletrônica de Moda. Vol.5. nº1. p. 16 -32. Belo Horizonte. 2017.

Como referenciar

CARUS, Lauren; WEYDT, Stèphannie Carús; FONTANIVE, Mario. A Hegemonia Industrial na Ditadura Militar: As Transformações Socioeconômicas e Culturais que impactam o Design no Brasil. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 7-26, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.87142>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 08/09/2024 | Aceito em 26/09/2024