

A ARTE EXPERIMENTAL DA REVISTA *NAVILOUCA* E SEUS ECOS NO DESIGN GRÁFICO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Guilherme Tadeu de Godoy¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar brevemente, sob a ótica do design gráfico, as relações entre o design e a produção da revista experimental *Navilouca*, expoente da contracultura brasileira da década de 1970. São examinadas interações gráficas da revista, articuladas ao discurso contracultural, bem como possíveis reverberações dessas experimentações no design gráfico contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: design gráfico; contracultura; *Navilouca*; pós-modernidade; arte experimental.

ABSTRACT

This article analyzes, from a graphic design perspective, the relationship between design practices and the production of *Navilouca*, an experimental Brazilian magazine regarded as a key expression of the country's countercultural movement in the 1970s. The study examines graphic strategies adopted by the publication, articulating them with the discourses of Brazilian counterculture, and investigates how these experimental approaches reverberated in the formation of contemporary Brazilian graphic design.

Keywords: graphic design; counterculture; *Navilouca*; postmodernism; experimental art.

¹ Doutor em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (2022) com bolsa CAPES, onde desenvolveu a pesquisa *Grupo Manga Rosa e Revista Alienarte: diálogos entre design editorial e arte experimental*, sob orientação da Profa. Dra. Mirtes Cristina Marins de Oliveira. Mestre em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (2018). Atualmente é professor dos cursos superiores de Design Gráfico e Fotografia da Universidade Paulista (UNIP) e do curso superior de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. E-mail: guilhermezine@gmail.com



REVISTA BELAS ARTES

Volume 47, Número 1
Janeiro - Abril / 2025

ISSN: 2176-6479

INTRODUÇÃO

Após a Segunda Guerra Mundial, um conjunto de práticas e discursos associados à contracultura emergiu em diversas partes do mundo, articulando novos modos de vida, contestação política e experimentação estética. No Brasil, essas manifestações assumiram contornos particulares, atravessadas pela repressão da ditadura civil-militar e pela efervescência cultural de coletivos, artistas e editoras independentes.

Neste contexto, o presente artigo investiga como tais tensionamentos se expressaram no campo do design gráfico, analisando especialmente a revista experimental *Navilouca* (1974), concebida por Torquato Neto e Waly Salomão. O estudo busca compreender como suas estratégias gráficas experimentais contribuem para a crítica aos paradigmas modernistas e como tais práticas reverberaram na constituição do design gráfico contemporâneo no Brasil.

Parte-se do problema de pesquisa que questiona: como as estratégias gráficas experimentais presentes na revista *Navilouca* tensionaram os paradigmas do design modernista no Brasil e de que maneira tais estratégias reverberaram na constituição do design gráfico contemporâneo brasileiro?

Para enfrentar essa questão, estabelecem-se as seguintes hipóteses: (1) a revista *Navilouca* operou como um vetor de experimentação visual que rompeu conscientemente com modelos modernistas dominantes no Brasil, mobilizando recursos gráficos – como apropriação visual, colagem, desestabilização tipográfica e hibridismos editoriais – a partir de repertórios culturais da contracultura brasileira; e (2) essas operações gráficas experimentais constituíram um campo intermediário entre arte, poesia e design, produzindo uma linguagem que impactou e colaborou para a formação de um pensamento gráfico pós-moderno no Brasil, posteriormente assimilado em práticas contemporâneas do design editorial.

CONTRACULTURA E CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO BRASILEIRO

Os anos 1960 e 1970 ficaram conhecidos como décadas de transformações sociais em grande parte dos países capitalistas. No Brasil, a ditadura militar e a consolidação da indústria cultural, graças à disseminação da televisão, foram ingredientes para uma sucessão de



REVISTA BELAS ARTES

Volume 47, Número 1
Janeiro - Abril / 2025

ISSN: 2176-6479

acontecimentos de relevância e impacto históricos, tanto de dimensões comportamentais quanto culturais.

É pertinente lembrar que, a partir da década de 1960, o Brasil vivia um significativo aumento do consumo material; conseqüentemente, houve a ascensão da classe média, criando novos ditames a partir dessa classe emergente, que passa a ser consumidora de produtos culturais.

Também é necessário ressaltar que o contexto cultural no qual os movimentos de contracultura² brasileiros surgem é derivado de sucessivos eventos que antecederam o golpe militar no Brasil – os conflitos e tensões que alimentaram a efervescência política anterior a 1964 também são ingredientes diretos desse contexto. A polarização do espectro político, já no início da década de 1960, também foi responsável por criar uma atmosfera que tornou propício um perfil de artista engajado politicamente.

Essa atmosfera, que funde política e cultura em uma espécie de simbiose, emerge das conexões entre a comunidade universitária, artistas e movimentos populares ligados à esquerda brasileira.

Ligado à UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura, colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma “cultura nacional popular e democrática”. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs – que aos poucos se organizavam por todo país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, “revolucionário e conseqüente”, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo”, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo” (SCHWARZ *apud* HOLANDA, 1987, p. 9-10).

Sendo assim, é desde a primeira metade da década de 1960 que o movimento de contracultura brasileiro começa a tomar identidade. Os movimentos estudantis e todas as subcategorias ou seguimentos da arte estavam sensíveis às questões sociopolíticas no Brasil e, sobretudo, na América Latina.

² Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado, as contraculturas exploram os domínios da autorrealização individualizada por meio de uma política distintivamente “neo-esquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana (HARVEY, 2000, p. 44).

É certo que não apenas o cinema novo, praticamente a totalidade da produção cultural dita “revolucionária” que se engendrou no Brasil neste período vincula-se à emergência das classes médias e resulta de uma problemática perpassada por questões “pequeno-burguesas”. Mas nos parece plausível considerar que o uso de um critério tão amplo pode nos levar, no limite, à cultura. Estes ver-se-iam assim diante da única e dificilmente realizável perspectiva de serem portadores de uma idealizada “cultura popular” ou, em versão classista, de uma “cultura proletária”. Se essa prática experimental condicionamentos de classe, e mais, a conformação dos mecanismos institucionais/econômicos que regem a produção e a circulação dos produtos culturais no âmbito da sociedade, parece-nos que a consciência e a experimentação desses limites podem assumir, em situações determinadas, um sentido crítico e renovador (HOLANDA, 1987, p. 46-47).

Já na segunda metade da década de 1960, a *Tropicália*³, embora um movimento prioritariamente sediado no universo musical, foi um dos disparadores de uma outra concepção de arte, que buscava diretrizes visuais experimentais para sua produção, evidenciando, dessa maneira, uma tentativa de reconstrução da identidade nacional.

Porém, é na virada da década de 1960 para 1970, no que Holanda (1987) denomina como *desbunde*⁴, que a intensificação desse discurso – e também da produção experimental no Brasil – ganha força. Diferentemente do modelo estadunidense ou europeu, o *desbunde*, uma espécie de hippie sob a experiência brasileira, ganha um ingrediente diferente. Nas suas

³ “A Tropicália, um movimento cultural de curta duração, mas de grande impacto, que se consolidou em 1968. Eles trabalharam em colaboração com outros artistas de Salvador, incluindo a vocalista Gal Costa, o cantor e compositor Tom Zé e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam. O chamado “grupo baiano” migrou para São Paulo e forjou dinâmicas relações artísticas com vários compositores do cenário musical de vanguarda, com destaque para Rogério Duprat e a inovadora banda de rock Os Mutantes. Essa aliança entre músicos da Bahia – um importante centro de cultura de expressão afro-brasileira – e de São Paulo – a maior e mais industrializada cidade brasileira – comprovou ser uma poderosa combinação e teve um efeito duradouro sobre a música popular brasileira e outras expressões artísticas. Apesar de a Tropicália ter se consolidado como um “movimento” apenas no âmbito da música popular, ela constituiu um fenômeno cultural que também encontrou expressões no cinema, teatro, artes visuais, e literatura. O impulso dialógico por trás da Tropicália viria a gerar um extraordinário florescimento da inovação artística durante um período de conflitos políticos e culturais no Brasil.” (DUNN, 2009, p. 18).

⁴ *Desbunde*, também chamado de pós-tropicália por Heloisa Buarque de Hollanda, “é a atitude cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político” (HOLLANDA, 2004 p. 76-77).

versões, tanto na América do Norte quanto na Europa, mesmo que em governos conservadores, seus agentes históricos mantiveram seus direitos humanos preservados.

No Brasil, o modelo da contracultura tinha um ingrediente fundamental que torna sua condição diferente de um modelo importado dos Estados Unidos ou da Europa: a condição do medo. A ditadura civil-militar brasileira instaurou a condição de medo àqueles que se opunham ou criavam modelos alternativos de vivência social fora do modelo hegemônico vivido no Brasil até então.

Aliadas à poesia concreta e à *Tropicália*, os *desbundados* praticaram ações que buscavam tensionar padrões e ditames impostos pelo circuito artístico conservador, incluindo o do design.

A violência e a agressividade que caracterizavam certas experiências do teatro de vanguarda na Europa traziam para o teatro brasileiro a postura antiacadêmica da arte moderna, onde os padrões do “bom comportamento” e do “bom gosto” cedem lugar a uma arte “suja”, interessada na investigação de novas formas, nem sempre acolhidas pela cultura oficial como “dignas” da obra de arte (HOLANDA, 1987, p. 61-62).

É nesse contexto que as produções artísticas pós-segunda metade da década de 1960 e do início da década de 1970 começam a se articular como um divisor de panoramas visuais, culturais e sociais da arte e do design nacionais.

O DESIGN BRASILEIRO NOS ANOS 1960 E 1970

Os artistas gráficos do *desbunde* foram responsáveis pela construção de outra forma de interagir e interpretar o universo perceptivo gráfico, já que, nas décadas anteriores, o que prevalecia eram tendências segregadoras e fragmentadas entre si. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, por exemplo, incorporou as disciplinas de Desenho Industrial e Programação Visual em sua grade de ensino apenas em 1962. Conseqüentemente, antes dessa data, o ensino formal do design se manteve praticamente alheio às produções experimentais de artistas gráficos que buscavam transgredir a prática formal do design.

Em 1964, ocorre a radical guinada política imposta pelo golpe militar; no entanto, por paradoxal que possa parecer, ela não só não interrompe como dá continuidade à hegemonia ao modernismo, que havia sido adotado como

política do Estado pelo governo JK. No território do design, essa continuidade se materializa no projeto das novas cédulas do cruzeiro, desenvolvido por Aloisio Magalhães. Paralelamente, no campo do design da identidade, empresas públicas e privadas passam a adotar sinais concebidos de acordo com as premissas racionalistas (MELO, 2011, p. 315).

Portanto, é posta uma polarização entre os estudos formais do design e os artistas visuais que subvertiam essas convenções. Cabe ainda dizer que esses artistas, além de uma sensibilidade de produção, estavam de alguma forma ligados às práticas formais do design.

Há dois vetores de atuação bem distintos: de um lado, o campo da identidade corporativa, vinculado ao crescimento econômico e dominado pelos preceitos modernistas; de outro o campo da cultura, mais distante de escolas, mais aberto a experimentações e mais engajado na luta contra o autoritarismo. O campo da identidade corporativa inclui tanto a esfera privada como a pública. Nesta o governo militar adota o design modernista nas diversas empresas estatais criadas no período, e tem no escritório de Aloísio Magalhães um parceiro constante. Na esfera privada, as empresas aderem ao mesmo ideário, o léxico modernista se expande amplamente, passando a ser visto como sinônimo de atualidade e eficiência (MELO, 2011, p. 438-439).

Os designers ou artistas gráficos ligados ao movimento pós-tropicalista – o *desbunde* – romperam com a categoria do erro e propuseram uma nova percepção de organização, o que viria a ser um divisor de águas no movimento chamado pós-moderno⁵. Métodos de desconstrução, apropriação e técnicas experimentais sempre foram recursos para a exploração de uma nova estética e, posteriormente, foram adotados pelo design gráfico institucional. A desconstrução do método convencional de estruturação da linguagem gráfica, característica presente na poesia concreta – aliada às ideias que exploram a semiótica – também se faz muito presente na linguagem gráfica relacionada ao movimento pós-Tropicália.

O artista gráfico baiano Rogério Duarte foi um dos responsáveis por grande parte dessa linguagem visual que a Tropicália assume e que, logo em seguida, o *desbunde* usa de maneira consciente como forma de ruptura do design modernista institucional, tensionando os cânones do design modernista na segunda metade dos anos 1960.

⁵ "Os designers pós-modernos atribuem uma forma ao espaço mais porque sentem que deve ser assim do que para atender uma necessidade racional de comunicação. (...) o design pós-moderno é frequentemente subjetivo e até excêntrico." (MEGGS, 2012, p. 614).

Nascido em em Itabira, Bahia, em 1939, muda-se para o Rio de Janeiro por volta de 1960. Com uma bolsa de estudos, Rogério estuda na Escola de Belas-Artes, na Escolinha de Artes do Brasil e no Museu de Arte Moderna. Nos cursos do MAM, foi aluno de Otl Aicher, Tomas Maldonado, Alexandre Wollner, Max Bense, entre outros. Em 1961, integra a equipe de Aloisio Magalhães e, entre 1966 e 68, foi diretor de arte da Editora Vozes. Todo o racionalismo da Bauhaus e de Ulm foi passado a Rogério, que fez questão de manter o rigor técnico e funcional, mas ao mesmo tempo, não deixou de observar elementos da cultura brasileira, como as festas populares, as pinturas dos trios elétricos e a tipografia popular. (MELO, 2008, p. 191).

Essa transição entre o erudito e o popular trouxe às peças gráficas de Rogério Duarte experimentos que seriam importantes para a produção das publicações editoriais que posteriormente viriam a ser produzidas.

DESIGN EXPERIMENTAL E O CASO DA REVISTA *NAVILOUCA*

As revistas de arte experimental no Brasil começaram sua produção na primeira metade da década de 1970 e buscavam, em seu exercício de liberdade, a união entre arte experimental e poesia. Tais publicações, em sua grande maioria, tinham como característica uma produção autônoma e experimental, tanto em sua materialidade quanto em sua concepção editorial e artística.

Uma das revistas mais emblemáticas desse período é a *Navilouca*⁶, que tinha como projeto reunir, em um mesmo veículo, os poetas concretos e uma plataforma que também explorava uma nova linguagem visual para o produto editorial que serviria de suporte à arte experimental brasileira.

Navilouca tornou-se uma lenda. Seu projeto marca, primeiramente, no mundo da poesia, uma preocupação em reunir, num mesmo veículo, poetas experimentais (não só poetas, daí explícito está o seu caráter interdisciplinar-intersemiótico) muitos jovens, com poetas que, continuando sua pesquisa de linguagem, já eram verdadeiras celebridades (embora com público diminuto), como era o caso dos concretistas; a música popular brasileira mais ousada comparecia na pessoa de Caetano Veloso e de outros letristas/poetas alguns dos quais despontavam. (KHOURI, 2003, p. 21-22).

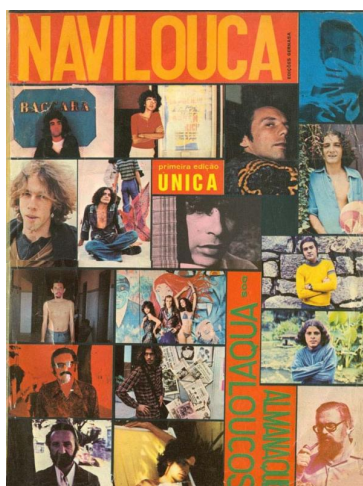
⁶ NAVILOUCA. *Almanaque dos aqualoucos* 1. Edição única. Rio de Janeiro: Edições Gernasa e Artes Gráficas Ltda., s.d.



Organizada por Torquato Neto⁷ e Wally Salomão⁸, a *Navilouca* reuniu em sua publicação artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, o poeta Augusto de Campos e também intervenções visuais de Rogério Duarte, entre outros. Apesar de elaborada no ano de 1971, a revista só foi impressa em 1974 – Torquato Neto morreu em 1972, sem conseguir ver o projeto finalizado. Intermediado por Caetano Veloso, Waly Salomão conseguiu, junto à gravadora Polygram⁹, viabilizar a impressão da revista.

Em sua capa, a *Navilouca* apresenta uma coletânea de fotografias de artistas que fizeram parte de sua idealização e de sua produção artística. Em um primeiro contato, é possível identificar uma concepção visual artística de capa convencional em relação aos parâmetros técnicos e conceituais disponíveis ao design da década de 1970. O título, na parte superior esquerda, em laranja sobre fundo vermelho, é uma menção à popular revista *Manchete*¹⁰, importante revista semanal deste período, como se pode ver a seguir.

Figura 1 – Capa da revista *Navilouca*, 1974. Formato: 26 x 35 cm



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

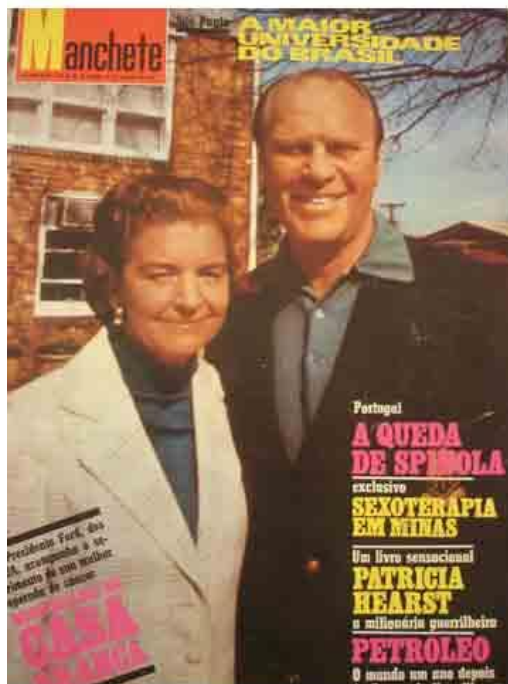
⁷ Torquato Pereira de Araújo Neto (Teresina, 9 de novembro de 1944 — Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1972) foi um poeta brasileiro, jornalista, letrista de música popular, experimentador ligado à contracultura. Cf. <http://dicionariompb.com.br/torquato-neto/biografia>. Acesso em: 10 jun. 2025.

⁸ Waly Dias Salomão (Jequié, 3 de setembro de 1943 — Rio de Janeiro, 5 de maio de 2003) foi um poeta brasileiro. Letrista de canções de sucesso, como Vapor Barato, em parceria com Jards Macalé. Amigo do poeta Torquato Neto, editou seu único livro, *Os Últimos Dias de Paupéria*, lançado postumamente. Suas canções foram interpretadas por Maria Bethânia, Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Gal Costa e O Rappa, entre outros. Cf. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa55/waly-salomao>. Acesso em: 08 jun. 2025.

⁹ Importante gravadora brasileira responsável pelo lançamento fonográfico de artistas brasileiros como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

¹⁰ Revista brasileira publicada semanalmente entre os anos de 1952 e 2000 pela Bloch Editores.

Figura 2 – Capa da revista *Manchete*, 1974, Ed. 1173. Formato: 26 x 35 cm



Fonte: Acervo do autor.

Assim como o título em destaque na sua parte superior, há também a construção visual de capa semelhante, em que é possível identificar questões que transitam no universo da arte contemporânea¹¹. Chamado de apropriação, tal fenômeno é encontrado na capa da *Navilouca*, mas também está presente na construção do que se denomina design gráfico pós-modernista. Essa liberdade é frequente e transita entre o pastiche¹² e a paródia¹³. Para Poynor (2001), ambos os eventos são responsáveis por uma maior interação do público.

O design gráfico sempre pegara emprestadas imagens e abordagens de outros campos, especialmente das belas-artes e da cultura popular; referências

¹¹ A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma distância, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEM, p. 59).

¹² Definição de pastiche: obra literária ou artística que imita grosseiramente o estilo de outros escritores, pintores, músicos etc.

¹³ Definição de paródia: composição literária que imita cômica ou satiricamente uma obra séria. Imitação burlesca.

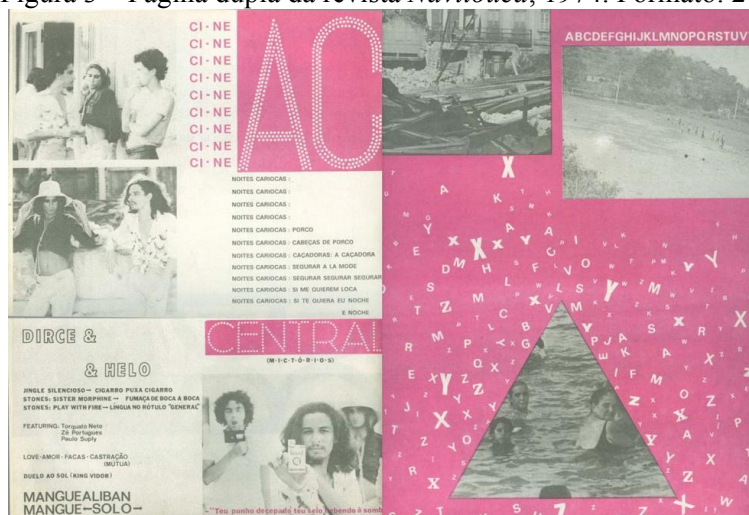
visuais de todos os tipos eram uma característica essencial do modo em que o design se comunicava. (POYNOR, 2010, p. 54).

Trata-se de uma constatação visual baseada na contextualização e nos registros da época, mas não é possível (nem foi localizado um registro histórico sobre isso, tal como um depoimento) fazermos uma afirmação direta de que houve de fato uma apropriação dessas visualidades e estéticas. Porém, seus formatos físicos semelhantes e sua concepção estética de capa são disparadores que podem mostrar fortes possibilidades de apropriações de linguagens visuais.

No entanto, quando se inclina o olhar para o conteúdo interno da revista, essa percepção visual – que propõe o rompimento de padrões e estéticas estabelecidas pelas convenções do design institucional – começa a ganhar maior expressão visual. Na parte interna da publicação, é possível encontrar uma série de experimentos que buscam ultrapassar a abordagem do design gráfico modernista.

A página dupla a seguir desconstrói a função primordial da tipografia como forma básica destinada a dar visualidade à forma falada. Neste exemplo, ela ganha uma característica visual voltada a uma visualidade que não necessariamente exige interpretação textual, mas sim mecanismos tipográficos como elementos visuais não verbais. Percebe-se que a ilegibilidade, os ruídos visuais e a sobreposições já vinham sendo exploradas por esses artistas.

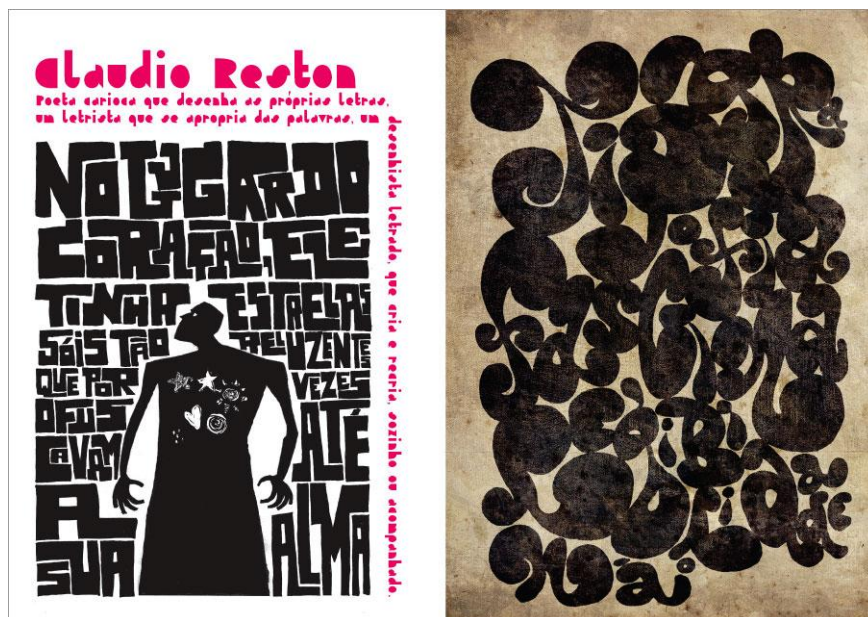
Figura 3 – Página dupla da revista *Navilouca*, 1974. Formato: 26 x 35 cm



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa nova percepção que os artistas visuais buscaram em todas as produções dessas revistas experimentais, de certa maneira, foi rapidamente incorporada ao design gráfico contemporâneo brasileiro.

Figura 4 – Página dupla da revista *Tupigrafia* nº 8



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/tupigrafia>.

Embora os projetos das décadas de 1960 e 1970 tenham sido segregados entre os formais (aqueles de fato ligados ao raciocínio modernista) e os informais (produzidos por artistas que, de alguma maneira, incorporaram a forma de se fazer design como uma ferramenta dentro das artes visuais), essa dualidade e polaridade não necessariamente se estendeu às décadas seguintes.

Designers gráficos que tiveram como ponto de partida a escola modernista da Bauhaus – como é o caso de Aloisio Magalhães e Alexandre Wolner – instruíram, em seus ateliês e nas escolas em que lecionaram, artistas que posteriormente produziram para os movimentos de contracultura, como Rogério Duarte.

Esse ruído visual criado pelos movimentos de contracultura tornou-se uma forma de abordagem catalisadora de um vértice do que se concretiza como o design contemporâneo, em parte contaminado pelas abordagens culturais que surgiram nesse período. Impulsionados pela música, pelas experiências com drogas, pela liberdade sexual e pela transgressão às ordens

políticas, esses artistas também ajudaram a construir, de maneira visual, um novo cenário para o design gráfico editorial.

NAVILOUCA COMO OBJETO GRÁFICO: ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS VISUAIS

A revista *Navilouca* (1974) constitui um artefato editorial singular no cenário gráfico brasileiro, cuja materialidade oferece um campo fértil para investigar as tensões entre o projeto modernista hegemônico e as práticas contraculturais emergentes nos anos 1970. Este capítulo examina as operações gráficas desenvolvidas na publicação, considerando seu duplo aspecto: como documento histórico de resistência cultural e como proposta alternativa às convenções do design institucionalizado.

Na superfície da capa, identifica-se uma operação significativa de ressignificação de códigos visuais. A apropriação do formato e da diagramação característicos da revista *Manchete* – veículo emblemático da grande imprensa – estabelece um diálogo crítico com os mecanismos de difusão cultural dominantes. Essa transposição não se configura como simples reprodução, mas como um deslocamento consciente que subverte a linguagem do *establishment* midiático, realocando-a no contexto marginal da produção experimental.

O exame do interior da publicação revela procedimentos gráficos que contestam radicalmente os pressupostos funcionalistas do modernismo. A tipografia, tradicionalmente organizada em função da legibilidade e da transparência comunicativa, é submetida a sistemáticos processos de desestruturação. Letras sobrepostas, corpos desproporcionais e hierarquias convencionais negadas compõem um repertório visual no qual a ilegibilidade assume valor conceitual. Nessas páginas, as formas tipográficas transcendem sua função instrumental para se constituírem como elementos visuais autônomos, privilegiando a expressividade em detrimento da função utilitária.

Essa reconfiguração do código tipográfico integra-se a uma estratégia editorial mais ampla, baseada na justaposição e na colagem de linguagens distintas. A convivência entre poemas visuais, intervenções plásticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e letras de canções de Caetano Veloso configura um espaço gráfico heterogêneo, no qual diferentes sistemas de signos coexistem sem subordinação hierárquica. Tal prática intersemiótica materializa visualmente o caráter transdisciplinar do movimento desbundado, propondo um modelo editorial que resiste às categorizações convencionais.

A persistência dessas estratégias visuais no design gráfico contemporâneo sugere seu papel formativo na constituição de uma sensibilidade pós-moderna no Brasil. Publicações como a revista *Tupigrafia*, que nas décadas seguintes retomam procedimentos análogos de apropriação, colagem e experimentação tipográfica, atestam a vitalidade desse legado. Mais do que um episódio marginal, a *Navilouca* representa assim um marco na reconfiguração do campo gráfico nacional, cujos desdobramentos ultrapassam seu contexto histórico original para informar práticas editoriais que contestam, até hoje, os paradigmas do design institucional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável que o design gráfico sofre influências e interferências para além de escolas estilísticas da arte. A revista *Navilouca* é um ícone visual que foi responsável por eleger novas formas de interpretação dessas visualidades, dando outras diretrizes e possibilidades visuais, sem deixar pra trás os fundamentos projetuais de produção.

Cabe aqui também ressaltar que essas experimentações só se tornaram possíveis porque, mesmo com uma postura de transgressão da ordem visual modernista, os artistas gráficos responsáveis pela publicação das revistas experimentais de arte (e ligados diretamente aos movimentos de contracultura – neste caso, o Desbunde) estavam abertos a absorver o máximo de informações derivadas da produção formal do design para, então, subvertê-las a seu favor. Posteriormente, até o design denominado como design institucional – aquele ligado diretamente às grandes empresas e, conseqüentemente, aos ditames do poder, inclusive o militar – sucumbiu às ações artísticas experimentais desse período.

De certa forma, o intuito deste artigo não é elencar um "bom design" ou um design fora da esfera mercadológica, mas sim entender como abordagens do campo dos estudos visuais podem trazer discussões sobre o que se tornou o design gráfico contemporâneo. A revista *Navilouca*, objeto escolhido para este ensaio, pratica de maneira experimental essa distorção da percepção do design gráfico modernista, dando-se o direito de, além de uma produção artística crítica e subversiva, usar o design como plataforma artística para novas concepções e ideias visuais que perpetuam as visualidades do design contemporâneo.

Por fim, cabe também suscitar uma discussão que enxerga a revista *Navilouca* como objeto de design, e não somente de arte experimental. Artistas consagrados como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Caetano Veloso depositaram suas contribuições intelectuais para a publicação;

porém, enxergar a *Navilouca* como um projeto visual em sua composição gráfica ajuda a fomentar novas discussões e a entender a trajetória do design gráfico brasileiro, que carrega particularidades para além de uma visão hegemônica estadunidense.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2000.

HOLANDA, Heloísa. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MEGGS, Philip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro dos anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (Orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

POYNOR, Rick. **Abaixo às regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.