



DIAS DE PAZ, AMOR, MÚSICA E DESIGN: O MOVIMENTO PSICODÉLICO COMO RESPOSTA DA CONTRACULTURA AO ESTABLISHMENT E O DESIGN MODERNISTA

Rafael Hoffmann - UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina¹

1. Introdução

De acordo com Grushkin (1987) na Europa da década de 1930 o pôster já desempenhava um papel importante na divulgação do entretenimento popular porém, com a popularização do *rock'n'roll* em meados dos anos 1960 os pôsteres começaram a ganhar espaço não só nos muros, mas também em paredes e galerias de arte. Grushkin (1987) ainda considera que os pôsteres de concertos de *rock* são uma grande expressão de arte moderna, pois inspiram amor e paixão e, ao contrário da maioria das outras obras de arte moderna, são verdadeiramente populares e acessíveis ao público em geral além de influenciar outros campos relacionados às artes gráficas, como a publicidade.

Contudo Platt (1983)² comenta que os pôsteres do período inicial do *rock* (1955-1965) eram meramente informativos. Com visual simples, davam ênfase no nome artista, que aparecia no topo em um grande *lettering*, normalmente feito em xilografia. A tipografia era uniforme, geralmente preto no branco, as vezes com toques de vermelho. A figura 1 apresenta um pôster desse período.

¹ contato@rafaelhoffmann.com

² Disponível em < www.oocities.org/vilardemouros1971/posters.htm>. Acesso em 19 ago. 2013.

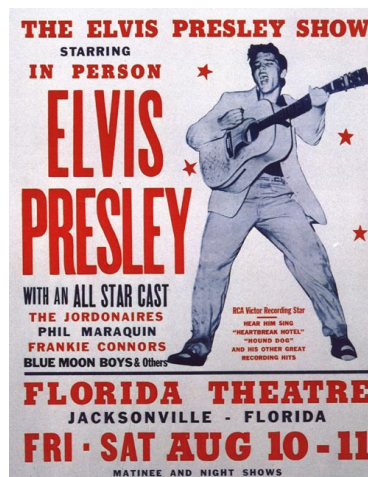


Figura 1: The Elvis Presley Show, Hatch Show Print, 1956.
Fonte: Grushkin, 1987, p. 16.

Para Platt (1983)³ estes pôsteres não têm valor artístico, e o interesse por eles deve-se somente pelo valor histórico ligado aos nomes dos artistas ou dos locais em que se apresentavam. Porém, Grushkin (1987) considera que, apesar de caracterizarem peças simples e de não serem intencionalmente bonitas, eles tinham qualidade, conseguiam capturar a essência da música que era crua e autêntica. Isso mudou com a chegada do movimento psicodélico em meados dos anos sessenta. Nesse período não só o *rock*, mas também a sociedade como um todo, passariam por intensas mudanças que afetariam não só a música e a pessoas, mas também o *design*. Para Raimes e Bhaskaran (2007, p. 140) “os concertos de *rock* psicodélico que caracterizaram o final dos anos 1960 inspiraram um estilo de design particularmente provocador”.

Para entender os fatores que explicam surgimento do movimento e do estilo psicodélico é necessária uma análise do que acontecia com o mundo e com o *design* gráfico em meados dos anos 1960.

2. O mundo na década de 1960

Como lembram Straub e Gruner (2009, p. 22), a geração que chegou a vida adulta em meados da década de 1960

nasceu nos anos finais ou mesmo depois da 2ª Guerra Mundial e que, portanto, cresceu sem uma rotina de violência e privações. Por outro lado, se nasceram em um mundo sem guerras mundiais, nem por isso os jovens de

³ Disponível em <www.oocities.org/vilardemouros1971/posters.htm>. Acesso em 19 ago. 2013.

60 cresceram em um mundo que vivia em paz. As décadas de 50 e 60 foram o auge da Guerra Fria. (STRAUB, GRUNER, 2009, p. 22)

O mundo vivia em constante tensão, Meggs (2009, p. 565) complementa lembrando que começam a tomar volume os protestos em favor dos direitos civis, os protestos públicos contra a Guerra no Vietnã, os primeiros avanços do movimento de liberação das mulheres. Esses movimentos foram resultados de “uma profunda sensação de desencanto e de esgotamento das alternativas políticas tradicionais, fossem elas o liberalismo de mercado dos EUA, ou o socialismo estatal e estatizante da URSS”. (STRAUB, GRUNER, 2009, p. 23)

A esse contexto soma-se ainda um crescente contato internacional - resultado, segundo Rodrigues (2006), do emprego maciço dos novos meios de comunicação, que começara a afetar de forma profunda as relações entre os povos. É o início da “aldeia global”. Contudo, continua Rodrigues (2006), apesar do progresso e da industrialização, a sociedade – principalmente norte-americana – permanecia presa aos seus valores morais extremamente conservadores, motivos de grande insatisfação na juventude, principalmente da classe média que começava a ser influenciada pelas idéias da “esquerda” e intelectuais universitários. Straub e Gruner (2009, p. 23) definem esses anos como uma resposta contundente “a uma realidade sufocante em seu moralismo conservador, mas também a um contexto mais amplo, em que imperavam a violência, o ódio mútuo e a ameaça da guerra”. Brandão e Duarte (*apud* Rodrigues, 2006, p. 76) complementam dizendo que é dentro desse contexto de repulsa e ironia contra a “*way of life*” da classe média norte-americana que começa a se desenvolver uma cultura própria da juventude, que reflete o sentimento crescente de revolta, expressa principalmente pela música, que começava a ter um papel importante de integração de forma individualizada ou em pequenos grupos. Friedlander (2004) cita a geração *beat* como um dos primeiros movimentos dessa nova forma de expressão que combatia os valores do capitalismo e da sociedade moderna que ficou conhecida como contracultura. Normalmente formado por intelectuais criativos e boêmios – os *beatniks* – esses grupos procuravam criar uma alternativa para o estilo de vida rígido, conservador e dominado pela Guerra Fria da década de 1950. “Eles desafiaram a velha ordem, buscando respostas no estudo do existencialismo e das filosofias do Oriente, escrevendo poesia, ouvindo jazz e música folk, adotando uma filosofia sexual sem preconceitos e expandindo a consciência através de drogas psicoativas” (Friedlander, 2004, p. 269-270). Conforme Navarro (2005) foram os *beatniks* que, posteriormente, começaram a chamar os parceiros da contracultura dos anos de 1960 de “*hip*”,

uma gíria americana que significa “bacana, antenado”, daí viria o termo “*hippie*” que denominaria um dos movimentos de contracultura mais conhecidos até hoje.

Para Rodrigues (2006), nesse contexto, o *design* gráfico começa a ter um papel bastante significativo, pois coube aos artistas gráficos materializar visualmente o pensamento desta geração. Até porque nesse momento as grandes organizações comerciais descobriram nesses jovens um público consumidor, que, por contraditório que seja, começou a consumir toda a uma linha de produtos - discos, roupas, espetáculos - concebida a partir deles e para eles. Straub e Gruner (2009) complementam dizendo que capas de disco e pôsteres viraram uma linguagem universal tentando expressar o sentimento de uma geração, devolvendo aos jovens seus ídolos em forma de camisetas com o rosto de Che Guevara ou pôsteres dos Beatles.

3. O design na década de 1960

A década de 1960, como descreve Rodrigues (2006), sobretudo na Europa, é caracterizada por forte tendência de orientação pragmática e funcional, o ultra-racionalismo de Ulm, para o qual a “boa forma” seria o resultado de uma “fórmula”. Essa característica era ainda reflexo da influência da Bauhaus onde, como complementa Cauduro (2000, p. 130), “predominavam o cultivo à ordem e ao racionalismo, à clareza e à harmonia, como um contraponto à emoção, à anarquia, ao caos e à desestabilização do *status quo*”.

Cauduro (2000, p. 130) continua dizendo que a escola suíça, que veio a suceder a Bauhaus reprimiu ainda mais os conceitos subjetivos e regionalismos “que ameaçassem contaminar as formas ascéticas do design propagadas pelos racionalistas alemães”. Koop (2004), diz que ao referir-se a esse período estamos falando em design do alto modernismo ou, como ficou mais conhecido, ao Estilo Internacional, que acabou sendo uma das características dos anos 1960.

O estilo, que teve impacto importante no design norte-americano pós-guerra, pois “buscava uma forma absoluta e universal de expressão gráfica por meio da apresentação objetiva e impessoal, comunicando-se com o público sem a interferência dos sentimentos subjetivos do designer ou suas técnicas propagandistas de persuasão” (MEGGS, 2009, p. 475). Koop (2004, p. 66) complementa dizendo que o design era orientado pela adoção de uma rígida grade (*grid*) pela qual se ordena a disposição e alinhamento dos elementos visuais,

tornando-se “uma verdadeira ‘gaiola’ que engessa o layout a movimentos previsíveis”. (figura 2)

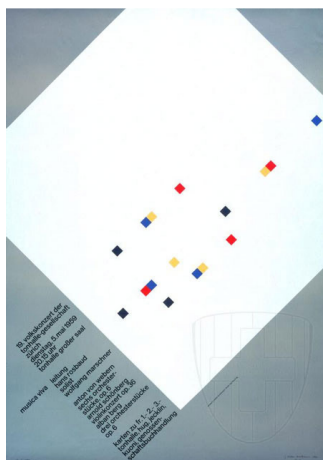


Figura 2: Concerto Música Viva, Josef Müller-Brockmann, 1959.

Fonte: Meggs, 2009, p. 477

Cauduro (2000) afirma que, sendo modernistas e suíços exemplares (precisos e dogmáticos) seus designers maiores pregavam a superioridade universal de suas soluções gráficas restritivas. Koop (2004) complementa afirmando que com o uso de proporções matemáticas e a divisão geométrica do espaço, acabou-se tendo uma abordagem mais científica para a solução de problemas de design. “Clareza e ordem são as palavras-chave, a expressão pessoal e soluções excêntricas eram rejeitadas” (MEGGS, 2009, p. 463).

Porém, pelo fato de seus defensores verem o estilo como “livre de valores”, especialmente por não ter referências históricas, conforme Hollis (2001, p. 202), “havia conduzido o design a um formalismo árido e até mesmo a uma fórmula que muitos designers consideravam esgotada”. A prática modernista, explica Koop (2004) foi inovadora até certo instante, no entanto, não permitiu sua atualização, não permitiu a auto-reflexão. “Quando o design deixou de se questionar ele estagnou, petrificou”.

Foi a partir da metade da década de 1960 que a estética modernista no design ocidental realmente começou a ser contestada, já que esse período foi palco de muitas mudanças no comportamento da sociedade e de ebulição política social e cultural. O desconforto resultante desse processo começa a provocar reações “influenciadas pelas novas e espontâneas formas de viver, pregada pelos existencialistas e *beatniks* dos anos 50, e pelos hippies dos anos 60” (CAUDURO, 2000, p. 131).

De acordo com Melly (*apud* Rodrigues, 2006, p. 77) em pouco tempo a contracultura começa a apresentar uma linguagem gráfica específica que representa graficamente seu imaginário em conjunto com suas produções musicais, literárias e filosóficas. O *design*, nesse

contexto, marca o seu papel de tradutor da sociedade na qual ele está inserido. Além das discussões sociais, também tem início uma discussão sobre as funções do design.

A reação, intuitiva, de acordo com Cauduro (2000, p. 131), da nova geração de designers aos excessos racionalistas e a “estética dos engenheiros” foi uma maneira mais imaginativa, mais lúdica, de tratar a forma, que viria a ser conhecida como pós-modernismo. O design pós-moderno foi uma possibilidade de romper com as “formas geométricas retilíneas e com os tons acromáticos, características da tradição de Ulm”. (NIEMEYER, 1997, p. 20). Bonfim (1998), complementa, dizendo que o pós-moderno representa a recuperação da expressividade e a revalorização do subjetivo. “Enquanto no funcionalismo o efeito estético é dependente da função prática – a forma segue a função – o pós-moderno é um meio para a supercodificação do objeto – a forma segue a fantasia” (BONFIM, 1998). O design começa a se tornar ousado. Coloridos irreverentes e assumidamente artísticos e o retorno de elementos decorativos considerados “inúteis” pelos modernistas rígidos, marcam um ponto de ruptura com a previsibilidade e formalismo do modernismo.

Entretanto, Hollis (2001) analisa que o que estava sendo rejeitado não era a racionalidade da grade ou o uso de técnicas de solução de problemas; esses métodos continuaram sendo essenciais à produção peças gráficas informativas. A geometria passou usada de formas mais livre e descontraída, ou seja, “pouco ou completamente despreocupada com a clareza e legibilidade. Passa-se a usar formas livres e flutuantes” (KOOP, 2004, p. 73).

Koop (2004, p. 86), faz uma interessante análise do conflito entre a tendência funcionalista de produzir um design que privilegie a informação e a clareza, com as tendências pós-modernas, menos regradas e exigindo, muitas vezes, a interpretação ou tradução do espectador. Segundo o autor, o conflito

pode ser explicado através da crença que Dan Friedman tem sobre o que é legibility e readability. A tradução para o português não é precisa, por isso os termos tais como Friedman relata são mais pertinentes. Para ele, “legibility (uma qualidade de eficiência, clareza e leitura simples) é frequentemente confundida com readability (uma qualidade que promove interesse e desafia o leitor)”. O design do alto modernismo representa uma busca pela legibility, enquanto o pós-modernismo assume uma postura com vistas à readability (2004, p. 86).

Todas as cores irreverentes, formas lúdicas e subjetivas do pós-modernismo iriam se encaixar perfeitamente com as necessidades de expressão gráfica da contracultura, mas principalmente com o movimento *hippie* e sua estética.

4. O início do movimento psicodélico

São Francisco (EUA), em particular o distrito de Haight-Ashbury, não se transformaria no centro difusor do movimento *hippie* e o berço do movimento psicodélico à toa. Toda uma gama de fatores se uniu para que a cidade servisse como palco de estréia para o movimento que posteriormente se espalharia pelo mundo. Como relata Selvin (2007)⁴, desde o início dos anos 1960, quando era ligado à cultura *beat*, Haight-Ashbury, cheio de casas vitorianas construídas por trabalhadores irlandeses, era procurado como moradia principalmente por estudantes que ali encontravam imóveis e aluguéis mais baratos. “São Francisco também tinha uma tradição de ativismo político, o que adicionou uma descarga elétrica na comunidade alternativa e sua música” (FRIEDLANDER, 2004, p. 269). Unidos à proximidade de outras comunidades de contracultura, como Berkeley, o ativismo político de contestação e os imóveis relativamente baratos, serviram como ímã para trazer à São Francisco os simpatizantes da contracultura e também músicos, que viriam a residir em comunidades, retirando o apoio, as atitudes culturais e políticas do seu meio.

As bandas que viriam a se formar na região adotaram alguns dos numerosos salões antigos, que podiam ser alugados por um preço razoável, para suas apresentações. Nesse momento, ainda de acordo com Friedlander, (2004), nasceria um estilo musical que viria se tornar um *rock* dos mais criativos e exóticos da América. O *rock* de São Francisco era composto de uma variedade ingredientes musicais e líricos. Alguns refletiam os padrões musicais correntes, porém começavam a surgir mudanças como as improvisações longas e distorcidas de guitarra e as letras das músicas que continham referências a estados alterados da consciência e a preocupações do movimento de contracultura.

É necessário fazer uma observação, como lembra Gilmore (2007)⁵, sobre outro fator essencial, desta vez nascido fora de São Francisco, que teve influência decisiva para que Haight-Ashbury desenvolvesse sua importância no movimento psicodélico. Alguns anos antes da explosão psicodélica o escritor Ken Kensey, considerado uma ligação entre a geração *beat* e os *hippies*, havia participado de um programa experimental para estudar os efeitos de drogas psicomiméticas – substâncias que se acreditava induzir a breves episódios de psicose. Durante esses experimentos ele se familiarizou com o LSD, droga que ele acreditava proporcionar, sob uma perspectiva de êxtase, maneiras radicais de ver a vida. Nos anos seguintes Kensey se

⁴ Disponível em: <<http://www.sfgate.com/news/article/Summer-of-Love-40-Years-Later-1967-The-stuff-2593252.php>>. Acesso em 19 ago. 2013.

⁵ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/news/story/15255158/san_francisco>. Acesso em 19 ago. 2013.

tornou um pioneiro do uso do LSD e, junto ao grupo de escritores chamado *Merry Pranksters*, começou a promover grandes festas, primeiro em *Bay Area*⁶ e depois nos casarões de São Francisco, para descobrir o que acontecia com as pessoas que tomavam a droga em uma situação onde não havia regras. É importante lembrar, como cita Hollis (2001), que até meados dos anos 1960 as drogas não eram ilegais e o seu uso pela comunidade da contracultura, incluindo seus músicos, era regra e não exceção, completa Friedlander (2004). A convite de Kesey, os *Warlocks*, que mais tarde seriam chamados de *Grateful Dead*, uma das mais influentes bandas do movimento psicodélico, tornaram-se a banda que tocava durante as experiências coletivas com drogas.

As experiências que uniam LSD e música começaram a se espalhar e encontraram em um antigo salão na cidade de Virginia, o *Red Dog Sallon*, um ambiente onde os encontros psicodélicos tomaram uma forma mais relaxada, com foco na música e na dança. Pouco tempo depois, em junho de 1965, continua Friedlander (2004, p. 271), um grupo de freqüentadores do *Red Dog*, que se batizou de *Family Dog*, organizou em um local próximo ao cais de São Francisco o evento “*A Tribute to Dr. Strange*” para promover talentos da região. Esse evento, conforme Gilmore (2007)⁷, fundiu espontaneamente o espírito dos eventos de Kesey com o foco na dança do *Red Dog* e se tornou um marco crucial na história da cena psicodélica. Friedlander (2004, p. 271) completa lembrando que os pôsteres de divulgação do evento foram pintados no local com canetas e anunciavam a participação dos pioneiros da música na área, o *Jefferson Airplane*, *Marbles*, *Great Society* e *Charlatans*. (figura 3)

⁶ Região metropolitana que abrange uma série de cidades vizinhas no estuário norte da Califórnia.

⁷ Disponível em: <http://www.rollingstone.com/news/story/15255158/san_francisco>. Acesso em 19 ago. 2013.



Figura 3: A tribute to Dr. Strange, Ami Magill, 1965.

Fonte: <http://www.wolfgangsvault.com/jefferson-airplane/poster-art/poster/LSH651016.html>. Acesso em 19 ago. 2013.

Em janeiro de 1966, cita Selvin (2007)⁸, o empresário Bill Graham já promovia shows semanais no lendário *Fillmore Auditorium*. Seu parceiro Chet Helms, que havia fundado a *Family Dog Productions*, promovia os shows no *Avalon Ballroom*. A explosão psicodélica havia começado.

A nova música trouxe uma nova escola de pôsteres, produzidos em grande escala e recebidos com grande entusiasmo. Vívidos e imaginativos, os novos pôsteres contrastavam simplicidade do estilo anterior. Para Meggs (2009) surgiria aí, a partir da subcultura *hippie* de Haight-Ashbury, a “mania dos pôsteres”. Essa é considerada a época de ouro dos pôsteres de rock e marca o florescimento do ‘pôster arte’, acrescenta Grushkin (1987). Nesse momento o design gráfico, segundo Jobling e Crowley (1996), começa a ter importância por ser um acessível e um versátil meio de expressão, onipresente na forma pôsteres, capa de discos e revistas. “Era acima de tudo o design gráfico da década de 60 que codificava o que era ‘ser jovem’”, completam. (figura 4)

⁸ Disponível em: <<http://www.sfgate.com/news/article/Summer-of-Love-40-Years-Later-1967-The-stuff-2593252.php>>. Acesso em 19 ago. 2013.



Figura 4: Bill Graham # 38, Wes Wilson, 1966.
 Fonte: Grushkin, 1987, p. 81.

5. As influências e os primeiros pôsteres

Platt (1983)⁹ e Grushkin (1987, p. 57) consideram como o primeiro pôster do novo estilo o que anunciava um show da banda *The Charlatans* no *Red Dog Saloon*, no verão americano de 1965. Os *Charlatans* tinham um estilo de se vestir que combinava o visual dos *cowboys* do velho oeste com os malandros do Mississippi, e eles sentiram que precisavam de um pôster que refletisse sua imagem, diz Platt⁸. Desenhado pelos membros da banda George Hunter e Michael Ferguson, o pôster apresenta um design muito denso, cheio de letras diferentes, caricaturas dos membros da banda e uma enorme quantidade de elementos que chamam a atenção dos olhos. Como a imagem da banda, o pôster combinou o arcaico com a ousadia original. Aspectos desse pôster, que foi chamado de “*The Seed*” (A Semente), influenciariam os artistas de São Francisco que desenvolveriam o estilo e se tornariam famosos no ano seguinte. Grushkin (1987, p. 57) cita uma análise do historiador de pôsteres de *rock* Walter Medeiros escrita em um catálogo do *San Francisco’s Museum of Modern Art* sobre o pôster: “*The Seed* é único por ser totalmente desenhado à mão e por ser muito diferente dos pôsteres de *rock* existentes até então”. Uma das qualidades únicas dos pôsteres

⁹ Disponível em <<http://www.oocities.org/vilardemouros1971/posters.htm>>. Acesso em 19 ago. 2013.

psicodélicos era justamente o fato de muitos serem desenhados e pintados à mão, característica que tinha praticamente desaparecido da arte comercial. A figura 5 apresenta o pôster.



Figura 5: The Seed, George Hunter e Michael Ferguson, 1965.
Fonte: Grushkin, 1987, p. 64.

A formação da linguagem visual do movimento psicodélico, que até então não tinha uma linguagem definida, tanto para Perrone (2003) quanto para Barnicoat (1972), seria muito influenciada pela exposição “*Jugendstil and Expressionism in German Posters*”, realizada na galeria de arte da Universidade de Berkeley. “*Jugendstil* é a denominação alemã do movimento artístico equivalente ao que se chamou de *Secession* na Áustria e que ficou mais conhecido com o nome geral de *Art Nouveau*” (Perrone, 2003, p. 3).

As características orgânicas, florais, complexas e sensuais de suas ilustrações e grafismos pegaram na veia dos visitantes, juntamente com o desenho de letras manual e absolutamente não diagramado: expressionismo antiindustrial e libertário, à maneira do ar denso que já se respirava nos ambientes das novas gerações da revolução industrial. (PERRONE, 2003, p. 4)

Para Barnicoat (1972) há muitos pontos de semelhança entre os estilos, principalmente porque, os artistas do movimento psicodélico faziam pleno uso do passado, como se fosse uma parte direta de sua experiência; estilisticamente o passado participava no presente.

Alguns dos artistas que freqüentavam Berkeley, cidade da área da baía de São Francisco também um centro de contracultura, e visitaram a exposição, posteriormente migrariam para São Francisco. Entre elas estava um dos maiores influenciados pela exposição, Wes Wilson, que viria a se tornar um dos mais influentes artistas do movimento.

Outra grande influência foi a *Pop Art*, como lembra Sagan (2010)¹⁰, que quebrando as regras sobre o que “arte séria”, trouxe formas mais populares da cultura produzida em massa. Da *Op Art* viriam as complexas interações de cor que pareciam vibrar diante dos olhos. O resultado óptico que gerava um conflito entre o que os olhos viam e o que o cérebro percebia, era perfeito para expressar uma experiência psicodélica.

Com o apoio dos produtores Bill Graham e Chet Helms, o pôster de *rock* desenvolveu-se de uma forma única e altamente criativa. Acordos informais entre os promotores e os artistas davam mais liberdade de criação do que a maioria das empresas comerciais teria permitido. A partir do momento em que esses pôsteres foram liberados da necessidade de serem puramente comerciais, começou a conter referências freqüentes ao oeste selvagem, a era Vitoriana e a forma feminina. A influência do oeste selvagem veio dos *Charlatans*, os temas vitorianos vieram do próprio Haight-Ashbury e de seus casarões, a recente libertação da mulher através da pílula e do amor livre, promovera a adoração da forma feminina. Para Barnicoat (1972) há também fontes do imaginário da época nos pôsteres da década de 1960. Embora misturado referências do passado, é possível identificar em algumas obras a reciclagem de imagens vindas da cultura popular (ficção científica, quadrinhos e os meios de comunicação de massa), que vigorava na *pop art*. Tambini (2004) complementa dizendo que, ao contrário dos modernistas que olhavam para o futuro em busca de inspiração, o psicodelismo olhava para todos os lugares, muitas vezes através das alucinações provocadas por drogas alucinógenas. Olhavam também para o seu próprio mundo, criando uma linguagem visual inspirada na droga (LSD) que visava um público seletivo.

6. Características do movimento

Com a popularização dos concertos de *rock* psicodélico, surgiu a necessidade de divulgação desses *shows* e das bandas. Capas de discos, roupas e, principalmente pôsteres foram suportes extremamente importantes tanto para a divulgação dos shows como para

¹⁰ Disponível em <<http://www.wolfgangsvault.com/memorabilia/support/about/poster-art.html>>. Acesso em 19 ago. 2013.

comunicação de idéias, afirmam Straub e Gruner (2009). O objetivo dos artistas da época, em grande parte autodidatas, era traduzir graficamente a experiência das festas que “nos anos 1960 eram experiências perceptuais intensas de música barulhenta e espetáculos de luz que dissolviam o ambiente em campos pulsantes de cores e raios estroboscópicos” (MEGGS, 2009, p.566). Esses efeitos utilizados nos shows tentavam imitar a influência das drogas sob a percepção.

Para transmitir essas sensações os artistas acabaram criando um “código visual” muito comum às suas obras. As cores em tonalidades fluorescentes e os contrastes cromáticos, normalmente entre cores complementares de valores próximos, criavam uma chocante vibração óptica que representava os efeitos visuais provocados pelo LSD. Nas formas e grafismos plantas e animais exóticos dividiam espaço com mulheres nuas de expressão gentil e sorridente e cabelos ondulantes.

Uma das características visuais mais marcantes do movimento psicodélico foi a sua tipografia. Em contraste com a sobriedade do estilo internacional, até então dominante, “vestido uniformemente pelas famílias *Futura*, *Helvetica* e *Univers*” (CAUDURO, 2000, p.130) as letras dos pôsteres psicodélicos, numa referência à *art nouveau*, eram curvilíneas e muito ornamentadas. Desenhados à mão livre os *letterings* tinham um comportamento “orgânico, biológico. As letras psicodélicas não acontecem basicamente por construção; ocupam o espaço organicamente, como células, com plantas. A segurança da uniformidade é trocada pela aventura disforme” (PERRONE, 2003, p.15). De tão arqueadas e distorcidas as letras beiravam a ilegibilidade. (figura 6)



Figura 6: Quicksilver Messenger Service, Victor Moscoso, 1967.
Fonte: <http://www.wolfgangsvault.com/quicksilver-messenger-service/poster-art/postcard/FD051.html>. Acesso em 18 ago. 2013.

As regras de diagramação, de acordo com Perrone (2003), são únicas, só valem para aquele texto naquele pôster, não estabelecendo padrão ou família. As letras, vão crescendo, ocupando, preenchendo o espaço vital da folha. Não existe diferença entre letra e grafismo. Cada palavra é um símbolo.

Para Raimes e Bhaskaran (2007, p. 142), toda essa confusão – embora considerado quase ilegível pela geração mais velha – era perfeita para a comunicação com os jovens, capazes de “decifrar mais do que ler” a mensagem. “Alguns potenciais espectadores, muitos deles em estados químicos alterados, eram conhecidos por ficarem horas olhando os pôsteres, tentando decifrar o seu significado” (FRIEDLANDER, 2004, p. 273). Tambini (2004, p. 228) ainda comenta que esses pôsteres, por terem um público muito exclusivo, carregavam uma mensagem implícita que dizia: “Se você não consegue ler, não é para você”. Os pôsteres do movimento eram, para Barnicoat (1972, p. 61), um apelo aos sentidos e não a razão, uma tentativa de desafiar a interpretação. Ao criar esses padrões confusos o artista está dizendo: “aprecie, sinta o efeito da ‘viagem’ através de você, sinta isso, viva isso”.

Por mais que seja contraditório falar em confusão quando se trata de comunicação, os pôsteres da época, como uma peça de design gráfico, “tem uma função subjetiva junto ao usuário que a contextualiza historicamente como fruto de uma prática. O design gráfico passa necessariamente a se reportar ao contexto da sociedade de massas” (Villas-Boas, 2001, p. 23). Isso justifica o uso dos elementos encontrados nos pôsteres da época, pois, como continua

Villas-Boas (2001), um concerto de música irá receber atribuições simbólicas diferentes se ele for associado a um pôster com uma programação visual que faz menção aos seus valores. Nesse caso os valores estão relacionados a toda a filosofia da contracultura, o uso de drogas e inclusive valores pós-modernistas no *design*.

7. Decadência e legado

Em julho de 1967 uma exposição de Mouse, Kelley, Griffin e Moscoso foi realizada em uma galeria em São Francisco, para Platt (1983)¹⁰, a partir desse momento os pôsteres não eram mais apenas um subproduto do rock, eles tornaram-se obras de arte por direito. No entanto, lembra Barnicoat (1972). a proliferação dos pôsteres, no que foi chamado de pôster mania, produziu uma grande quantidade de material em que a vitalidade começa a ficar um pouco enfraquecida. Aliado a isso, já no início dos anos 1970 o som da maior parte das bandas de São Francisco desapareceu. “A vibrante e visionária comunidade da contracultura também se dissolveu – e junto com ela, o principal sistema de suporte local e o ímpeto pelo desenvolvimento musical e mudanças” (FRIEDLANDER, 2004, p. 290). Como estavam intrinsecamente ligados, os pôsteres psicodélicos desapareceram com o fim do movimento da contracultura e da passagem da era *hippie*. Raimes e Bhaskaran (2007) ainda creditam o fim do estilo ao fato de que o psicodelismo era tão forte e estranho a outros estilos que inevitavelmente desapareceu com a mesma rapidez que surgiu.

Um marco que representa o fim dessa era foi o festival de *Woodstock*, que aconteceu em agosto de 1969. Para a contracultura, como relatam Brandão e Duarte (1995, p. 57),

Woodstock foi uma espécie de cerimônia sagrada, que anunciava a “Era de Aquário”, pois o festival parecia uma pré-estréia da sociedade utópica do futuro: paz, amor e muita música. Mas para o sistema significava o início da assimilação definitiva desse movimento jovem que, através de uma atuante e eficiente indústria fonográfica e cinematográfica, e da criação de um comércio destinado aos hippies (roupas e artesanato) acabou absorvendo as novas idéias para transformá-la em mercadoria.

Ainda com base em Brandão e Duarte (1995) quando começaram a ser cercados pelo sistema, o movimento começou a se fragmentar e seus pedaços começaram a ser assimilados. Ao se deixar devorar pela sociedade consumista e sua indústria cultural, a contracultura acabou injetando uma série de novos valores e a vida nunca mais foi a mesma.

Depois que a mania dos pôsteres chegou ao seu pico os “exemplos criativos dessa arte retiraram-se para o campus das universidades. Como as universidades patrocinavam grande número de eventos, o campus é o local ideal para a comunicação por pôsteres” (MEGGS, 2009, p. 567). Barnicoat (1972) considera que o efeito da popularização dos pôsteres foi transformar a propaganda comercial, e até mesmo o pôster político, em um mural decorativo e ligar os pôsteres da década de 1970 com os projetos dos anos 1880 e 1890, quase cem anos atrás. Um exemplo de influência direta, ainda conforme Barnicoat, apareceu no pôster de Paul Christodoulou para a *Elliott Shoes Company*, em Londres. Na obra é possível ver claramente a influência das ilustrações *art nouveau* de Audrey Beardsley combinadas com as influências do design gráfico psicodélico. (figura 13)

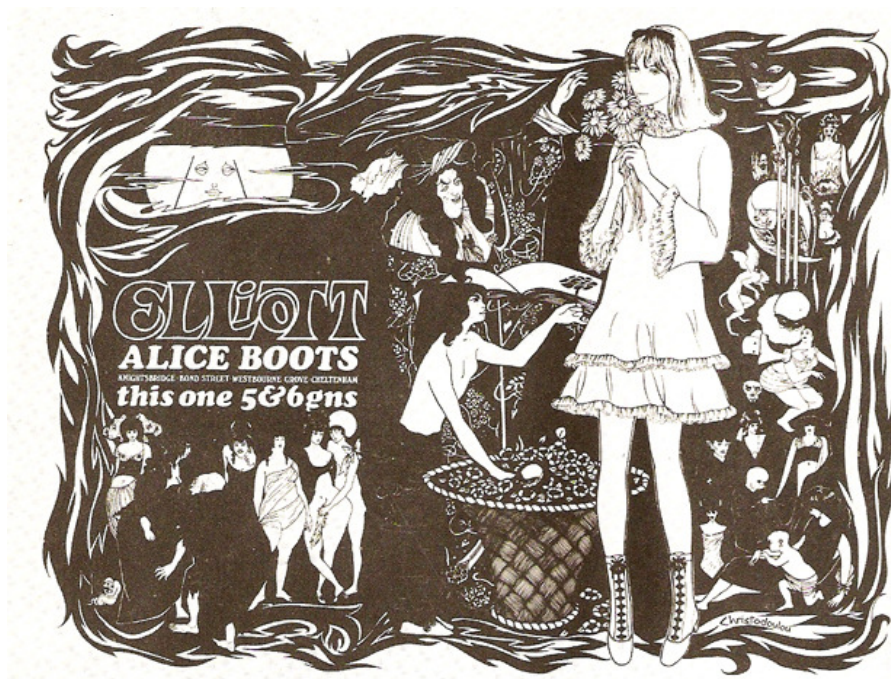


Figura 13: Alice Boots, Paul Christodoulou, 1967.
Fonte: Barnicoat, 1972, p. 68.

No cenário do *rock* no início dos anos 1970, quando os salões de São Francisco começaram a fechar, a demanda pelos pôsteres caiu. Como lembra Grushkin (1987), a música e a arte psicodélica começaram a ceder espaço ao *mainstream*, dominado por homens de negócio da indústria da música. Em meados da década de 1970 os concertos e bandas começaram a ser promovidos e agenciados por grandes empresas e a mídia de massa substituiu o pôster como material de divulgação. Como a própria música, o pôster, passava a ter uma aparência corporativa, perdendo muito da sua ingenuidade atraente.

Porém, ressalta Sagan¹¹, a década de 1960 não foi apenas a idade de ouro do pôster de *rock*, mas um dos grandes períodos do pôster arte e o seu impacto na publicidade e *design* gráfico são sentidos quarenta anos depois. Mesmo entrando em decadência “o uso destes pôsteres tinha se espalhado para outras partes do país. Críticos contemporâneos agora descrevem o pôsterismo [*sic*] de São Francisco dos anos 1960 como um dos melhores exemplos da arte norte-americana” (FRIEDLANDER, 2004, p. 273). No design, completam Straub e Gruner (2009), a geração dos anos 1960 contribuiu para romper com a rigidez funcionalista na tipografia e nas cores.

8. Considerações Finais

O movimento psicodélico no design dos anos 1960, por mais breve que tenha sido, foi marcante. Foi um período em que música e *design* ajudaram a escrever a história de uma década e de uma geração. Toda essa cultura psicodélica foi uma resposta, muito provavelmente inconsciente e natural, ao que estava acontecendo no mundo e no design.

No mundo o moralismo conservador americano oprimia uma juventude nascida no pós-guerra e que vivia um período de otimismo e confiança. Desse sentimento surgiram movimentos que contestavam o *american way of life*, como os movimentos *beat* e *hippie*.

No design o modernismo e o desenvolvimento do estilo internacional levavam a prática do design a uma estética extremamente formal e padronizada. Esse estilo servia muito bem à identidade visual das grandes corporações, porém não conseguiria conquistar os jovens ansiosos por mudança e variedade e que queriam um visual próprio que os distinguisse da geração anterior.

O que surgiu dessa situação foram novos conceitos em comunicação visual, uma estética única, colorida e confusa que marcaria o rompimento com uma das principais funções do *design*, de passar mensagens claras e concisas. O *design* gráfico, principalmente nos pôsteres e capas de discos, passa a ser uma extensão visual da música, ajuda a exprimir o que as vezes a canção não conseguia e serve de apoio para narrar o contexto social e cultural no qual estava inserido.

A união da música, que sempre ajudou a refletir, e até mesmo moldar, a cultura local, com o design, que reflete o que está no seu entorno, foi a maneira que a juventude da década

¹¹ Disponível em < <http://www.wolfgangsvault.com/memorabilia/support/about/poster-art.html>>. Acesso em 19 ago. 2013.

de 1960 conseguiu criar sua identidade e divulgar suas utopias. Dessa forma os pôsteres do movimento psicodélico ajudam a contar a história não apenas da música ou do design, mas também do mundo e das pessoas que os produziam. E, como poucas vezes, o *design* gráfico conseguiu expressar perfeitamente o sentimento de uma geração.

9. Referências Bibliográficas

BARNICOAT, John. **A Concise History of Posters: 1870-1970**. Nova York: Harry N. Abrams, INC., 1972,

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. São Paulo: Ed. Moderna, 1995.

BONFIM, Gustavo Amarante. **Idéias e formas na história do design**. João Pessoa: UFPB, 1998.

CAUDURO, Flávio V. **Design gráfico & pós-modernidade**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. n.º 13, p. 127-139, dez 2000.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GILMORE, Mikail. **San Francisco: How LSD, psychadelic rock and 75,000 hippie kids started a revolution**. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/news/story/15255158/san_francisco>. Acesso em 18 ago. 2013.

GRUSHKIN, Paul D. **The Art of Rock: Posters from Presley to Punk**. Nova York: Abbeville Publishing Group, 1987.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JOBLING, Paul; CROWLEY, David. **Graphic design: reproduction and representation since 1800**. Inglaterra: Manchester University Press, 1996.

KOPP, Rudinei. **Design gráfico cambiante**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NAVARRO, Roberto. **Como viviam os hippies?** Mundo Estranho, n.º 40, p. 73, jun, 2005.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

PERRONE, Carlos. **Psicodélicas, um tipo muito louco**. São Paulo: Edições Rosari, 2003

PLATT, John. **A Brief History of the Psychedelic Pop Poster**. Disponível em <www.oocities.org/vilardemouros1971/posters.htm>. Acesso em 19 ago. 2013.

RAIMES, Jonathan, BHASKARAN, Lakshmi. **Design retrô: 100 anos de design gráfico.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

RODRIGUES, José Luís Caê. **Tinindo, trincando: o design gráfico no tempo do desbunde.** Conexão: Revista de Comunicação da Universidade de Caxias do Sul, n.º 10, p. 72-102 jul.-dez./2006

SAGAN, William. **Poster Art.** Disponível em <<http://www.wolfgangsvault.com/memorabilia/support/about/poster-art.html>>. Acesso em 18 ago. 2013.

SELVIN, Joel. **1967: The stuff that myths are made of.** Disponível em: <<http://www.sfgate.com/news/article/Summer-of-Love-40-Years-Later-1967-The-stuff-2593252.php>>. Acesso em 19 ago. 2013.

STRAUB, Ericson, GRUNER, Clóvis. **Woodstock: O sonho que virou estilo.** abcDesign, n.º 30, p. 22-27, dez 2009.

TAMBINI, Michael. **O design do século.** São Paulo: Ática, 2004.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico.** Rio de Janeiro: 2AB, 2001.