



O PÔSTER PSICODÉLICO COMO SIGNO IDEOLÓGICO

Rafael Hoffmann

Faculdade Satc, contato@rafaelhoffmann.com

1. Introdução

Conforme comenta Santaella (2008) existem várias correntes semióticas modernas e entre as principais estão a do linguista francês Ferdinand de Saussure e a do matemático e cientista norte-americano Charles Sanders Peirce. Em Silva (2009) há uma comparação dos conceitos de signo sob a ótica de Saussure e Peirce que diz que, para o primeiro, o conceito de signo é o do signo verbal, antes de tudo, a palavra – principalmente a falada – e o signo é um elemento em que se correlacionam apenas dois outros elementos, chamados de significante e significado.

Já Peirce analisa o signo em geral, não importa de que espécie. Dessa forma, a tradição semiótica peirceana, nos permite “descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia, etc.” (SANTAELLA, 2008, p. 4). Sendo assim, continua Santaella (2008), a semiótica de Peirce fornece as definições e classificações para análise de todos os tipos de linguagem, permitindo assim, que seus conceitos sejam usados como referência no estudo de áreas não ligadas apenas ao texto, mas também nas que abrangem linguagens não verbais, como as artes gráficas¹.

Para Pierce, o signo

é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. (...) A palavra signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido. (...) Mas, para que algo possa ser um signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, outra coisa (PEIRCE, 2000, p.46).

¹ Nesse caso gráfico, do grego *grafikos*, significa alguma coisa colorida, pintada, desenhada, uma representação visual de algo através de formas, tipografia, etc.



Ele desenvolveu, a partir disso, a teoria triádica do signo, onde o signo é um elemento em que se correlacionam três outros elementos, chamados de representâmen, objeto e interpretante. O representâmen poderia ser considerado o equivalente ao significante de Saussure, ou seja, é aquilo que representa ou simboliza algo, ou a maneira que este “algo” está representado (através de cores, formas, sons). O objeto seria o algo representado, porém, não necessariamente um objeto físico. “Os objetos podem ser fatos, relações, algo conhecido e que tenha existido ou que se espera existir, uma qualidade, ou conjunto, partes de um conjunto” (ARAÚJO, 2004, p. 48). Por fim, o interpretante é a ideia que o signo provoca a fim de comunicar uma significação, é aquilo que o signo produz na mente do intérprete/receptor no momento em que ele percebe o objeto. Eco (2002) e Araújo (2004) frisam a importância de não se confundir o interpretante com o receptor ou intérprete do signo, pois o interpretante pode também ser uma ação, um comportamento.

Dessa forma, completa Araújo, o signo

representa algo para a ideia que provoca ou modifica, é veículo para comunicar à mente algo exterior. Cria mediações genuínas, pois está relacionado a algo fora dele, ou seja, seu objeto (não somente a coisa ou a situação, mas o modo de aplicar o signo) isto é, algo é representado, mas não inteiramente e sim com respeito a uma qualidade ou aspecto (ARAÚJO, 2004, p. 48-49).

Para tentar explicar melhor o conceito de signo segundo Peirce, tomemos como exemplo o semáforo com a luz vermelha acesa. O semáforo é um signo que representa um objeto (o controle do tráfego de veículos e de pedestres) que, usando um representâmen (a cor vermelha), vai gerar um interpretante no motorista ou pedestre, ou seja, o efeito de parar. Trazendo um exemplo para a área de design gráfico, em um logotipo entendemos o seu aspecto gráfico - formas, cores, tipografia – como representâmen; aquilo que ele representa – os conceitos da marca – como objeto e o efeito que ele causa na mente de um consumidor, como interpretante. Para Santaella (2008, p. 9), exemplo assim “deixam à mostra o fato de que os efeitos interpretativos dependem diretamente do modo como o signo representa o objeto”.

Em ambos os exemplos, o processo de comunicação se dá com o uso de signos não verbais, ou seja, quando se usa formas sensoriais variadas, como as visuais, auditivas, táteis,



olfativas e gustativas e não, necessariamente, com o uso de signos verbais - palavras ou construções delas decorrentes, sejam orais ou escritas. Com base nisso, Aguiar (2004) reúne os signos de acordo com a matéria que transportam, tendo assim: signo verbal, signo gráfico, signo gestual, signo sonoro, etc. – é a concepção de signo gráfico que será utilizada nesse estudo. Por fim, Silva (2009, p. 18) reforça que “embora manifestos através de outros fenômenos, diferentes de palavras, o papel que desempenham é idêntico ao desempenhado pelas palavras. Quer dizer, é também o de meio de representação”.

Pelos motivos levantados até aqui, esse estudo toma como base a teoria semiótica, ou teoria dos signos, desenvolvida por Peirce como ferramenta analítica para a significação dos cartazes do movimento psicodélico. Com base em todas essas definições de significação formuladas por Peirce e, posteriormente, complementadas por Bakhtin, toma-se, neste estudo, o cartaz psicodélico não apenas como uma peça de design ou publicitária, mas como um signo ideológico que vai além de comunicar as datas e locais dos shows. No momento em que ele tem a encarnação material e gráfica, através das cores, formas e tipografia, torna-se possível fazer um estudo semiótico da sua significação. Através deste estudo pretende-se mostrar que o pôster psicodélico torna-se um fragmento material de um movimento cultural e que traz consigo todos os ideais de uma juventude que buscou na música e na arte uma forma de expressar toda a sua insatisfação, desejos e ideais.

Para a análise e compreensão completa do pôster psicodélico como um signo ideológico, é fundamental compreender o acontecia com o mundo em meados dos anos 1960 e o que originou esse movimento.

2. O Movimento Psicodélico

2.1. 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, 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 60 cresceram em um mundo que vivia em paz. As décadas de 50 e 60 foram o auge da Guerra Fria”.



O mundo vivia em constante tensão, Meggs (2009) complementa lembrando que nesse período começam a tomar volume os protestos em favor dos direitos civis e contra a Guerra no Vietnã, e começam 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 começam a afetar de forma profunda as relações entre os povos. É o início da “aldeia global”. Contudo, 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 ideias 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 (1995, p. 76) complementam dizendo que é dentro de um 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.

2.2. 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 estreia para o movimento que posteriormente se espalharia pelo mundo. Como relata Selvin (2007), 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). A 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 não só os simpatizantes da contracultura como também músicos, que viriam a residir em pequenas comunidades.

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 psicodélico ou *acid rock*. 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.

O ingrediente que faltava para essa fórmula se transformar no movimento psicodélico, como lembra Gilmore (2007), veio de fora de São Francisco, mas teve influência decisiva para que Haight-Ashbury desenvolvesse sua importância como centro 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 causam distúrbios da percepção e podem induzir a breves episódios de psicose). Durante esses experimentos Kensey 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 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*² 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 Kensey, 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 outubro de 1965, continua Friedlander (2004), um grupo de frequentadores 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), fundiu espontaneamente o espírito dos eventos de Kensey com o foco na dança do *Red Dog* e se tornou um marco crucial na história da cena psicodélica.

Nesse contexto a música fornecia um estímulo a mais para a experiência completa das pessoas envolvidas. Para Brown (1983) os shows de música psicodélica não eram como um concerto em que as pessoas se sentam em linhas retas, separados dos artistas. A multidão e a banda tornam-se parte da experiência musical e física. A música tinha que ser sentida, não apenas ouvida, “e qualquer um que já assistiu uma apresentação de um grupo *acid rock* sabe

² Região metropolitana que abrange uma série de cidades vizinhas no estuário norte da Califórnia.



que ela pode ser sentida” (BROWN, 1983, p. 122). A descrição de Friedlander (2004, p. 275) dos shows do *Grateful Dead* complementam como era um show de música psicodélica: “shows de três horas não eram nada fora do comum. (...) A banda embrenhou-se em um território não explorado, inventando transições musicais entre as canções e longas *jams* improvisadas, na busca pelo indefinido. (...) Em certas noites, o show era tão bom que a banda e o público celebravam uma comunhão musical e espiritual”.

Devido a essas características peculiares, o rock de San Francisco só funcionava para um público específico, em um determinado estado de espírito e, portanto, não alcançava o grande público, pois, “para compreender suas características musicais e técnicas, é provável que seja necessário ouvir *acid rock*, sob certas ‘situações controladas’” (BROWN, 1983, p. 122).

Em janeiro de 1966 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.

3. Características gráficas dos pôsteres psicodélicos

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 comunicação de ideias, 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 estroboscópios” (MEGGS, 2009, p.566). O show de luzes foi uma das grandes inovações não-musicais adotada pelo cenário de San Francisco. Para os efeitos eram usados pigmentos coloridos flutuando em óleo (transmitidos por projetores colocados no alto dos salões), slides trocados constantemente, filmes (desde desenhos animados à gravação do show da semana anterior). “O espetáculo de



luzes cobria as paredes do salão, as telas do palco, a platéia e outras superfícies com um espectro de imagens e cores pulsantes, intenso e cinético” (FRIEDLANDER, 2004, p. 274).

Esses efeitos utilizados nos shows tentavam imitar a influência das drogas sob a percepção e, ao lado das representações gráficas, ajudavam a complementar a experiência como um todo já que “não há impressões sonoras que não sejam acompanhadas de impressões imagéticas, táteis, visuais, etc.” (SEINCMAN, 2008, p. 8). A experiência provocada pelas drogas é descrita por Timothy Leary - ex-professor de Harvard, editor da revista *Psychedelic Review* e organizador da *League for Spiritual Discovery*³ - e que se tornou o “sacerdote do ácido” -, da seguinte maneira:

A primeira coisa que você percebe é uma melhoria incrível de percepção sensorial. Pegue o sentido da visão. A visão sob efeito do LSD está para a visão normal assim como a visão normal está para a imagem de um aparelho de TV mal sintonizado. Sob efeito do LSD, é como se você tivesse microscópios em seus olhos, em que você vê, através de um prisma, detalhes radiantes de tudo que está diante de seus olhos. O órgão da Corti⁴, em seu ouvido interior, se torna membrana vibrante fervendo com as ondas sonoras. As vibrações parecem penetrar profundamente dentro de você, inchar e estourar lá. Você não só ouve, mas vê a música saindo dos alto-falantes como partículas dançantes. (LEARY, 1966 apud SZATAMRY, 2000, p. 143-144)

Para transmitir essas sensações os artistas gráficos 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.

A formação da linguagem visual do movimento psicodélico, que até então não tinha uma linguagem definida, tanto para Perrone (2003) quanto para Barnicoat (1972), também 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).

³ Organização religiosa liderada por Leary, e pregava o uso legal de dietilamida do ácido lisérgico (LSD) para fins religiosos.

⁴ Parte do sistema auditivo que apresenta em sua superfície células sensitivas que reagem a sons provocando vibrações de fibras nervosas e enviando ao cérebro um impulso de determinada frequência.



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 frequentavam 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)⁵, 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. Complementando essas referências estão “a cultura simbolista dos últimos anos do século XIX, com sua veneração pelo bizarro, seus cultos esotéricos e a intimidade com flores, passa a falar de perto aos jovens do que falavam os ainda recentes e polidos cromados do design moderno” (PERRONE, 2003, p. 6).

A tipografia dos pôsteres psicodélicos, numa referência à *Art Nouveau*, era curvilínea e muito ornamentada. 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.

⁵ Disponível em <<http://www.wolfgangsvault.com/memorabilia/support/about/poster-art.html>>. Acesso em 18 mai. 2015.



Figura 1 – BG-93, Jim Blashfield, 1967. Fonte: Grushkin,1987, p. 86.

Para Raimés e Bhaskaran (2007), toda essa confusão – considerada quase incompreensível 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). Os pôsteres do movimento psicodélico eram, para Barnicoat (1972, p. 61), um apelo aos sentidos e não a razão, uma tentativa de desafiar a interpretação e a percepção. Ao criar esses padrões confusos o artista está dizendo: “aprecie, sinta o efeito da ‘viagem’ através de você, sinta isso, viva isso”.

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”. A reação negativa aos pôsteres por parte dos “não iniciados” no movimento psicodélico pode ser relacionado com o que diz Oliveira (2006) quando fala que a impossibilidade de compreender uma obra pode ser decorrente da falta de conhecimento de paradigmas estéticos para a leitura. Ou seja, as pessoas não estavam instrumentalizadas para o tipo de leitura que a obra exigia. Ao violar as normas do que era conhecido e facilmente assimilado os pôsteres do movimento psicodélico provocaram uma reação de confusão que



afastava o público que não possuía um referencial para compreendê-lo, o público acabava rejeitando-os por não conseguir fazer a ligação entre a obra e a sua vivência, o seu cotidiano. Não participavam da experiência.

Por mais que seja contraditório falar em confusão quando se trata de comunicação, os pôsteres da época “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 vem justificar 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 nas artes gráficas.

4. Breve análise semiótica

Para exemplificar a representação dos conceitos do movimento psicodélico na arte gráfica, e, conseqüentemente, sua significação, propõe-se fazer uma breve análise semiótica de um dos pôsteres produzidos durante o auge do movimento. Para isto, foi escolhido o pôster conhecido como “*The Sound*”, criado no final de 1966 pelo artista Wes Wilson para o evento *Winterland*, já que o mesmo é considerado por muitos autores, Lemke (1999) e Owen e Dickson (1999) entre eles, como um dos mais representativos do período. O trabalho combina alguns dos aspectos inconfundíveis tanto do estilo de Wilson quanto do movimento em si: a capacidade de preencher todo o espaço disponível com letras fluidas e cores vibrantes e a admiração do autor pela forma feminina. Sobre a criação do pôster Wilson conta:

Bill veio com a frase “The Sound” [O Som], que era uma referência ao momento das bandas de São Francisco. Ele queria me assistir trabalhando em um pôster, só para ver a minha técnica e como eu criava. Então eu liguei para ele tarde da noite depois que eu tive a ideia e ele veio imediatamente com Bonnie [MacLean, esposa de Graham]... Eu não tinha certeza de como eles iriam reagir, mas eu sabia que Bill faria algum comentário, porque ele sempre fazia. Ele só olhou para o pôster, olhou para mim e disse: ‘Bem, isso

é bom, mas eu não consigo ler’. E eu disse: ‘Sim, e é por isso que as pessoas vão parar e olhar para ele’ (WILSON apud LEMKE, 1999, p. 50).

Esse era um dos princípios do estilo de Wilson, seus pôsteres “não comunicavam a mensagem de forma evidente, mas demandavam estudo e paciência do interlocutor para decifrá-la. Para ele, tão importante quanto a mensagem era a atração ao culto que representava os elementos gráficos” (STRAUB; GRUNER, 2009, p. 24).

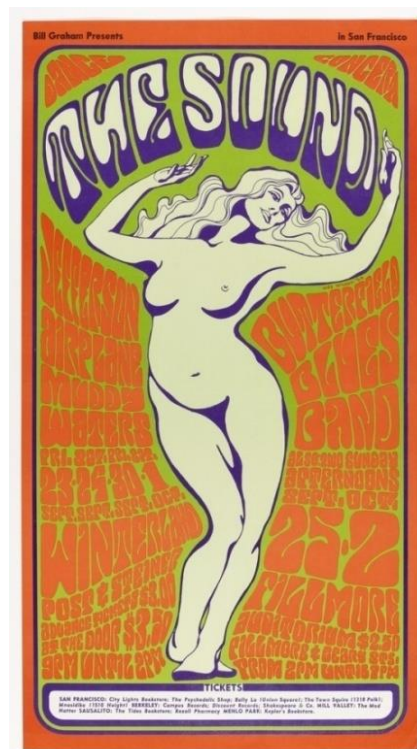


Figura 2 - *The Sound* (BG-29), Wes Wilson, 1966. Fonte: GRUSHKIN, 1987, p. 79.

Sem dúvida um dos fatores que dificultavam a leitura do pôster era o *lettering*; desenhado à mão, não seguindo um padrão ou família, ocupando organicamente os espaços e tão distorcido que a informação só é compreendida depois de um tempo analisando o texto. As letras usadas nesse pôster, e em vários outros, são apropriadas como pastiche⁶ do *Jugendstil*.

⁶ Obra literária ou artística em que se imita abertamente o estilo de outros escritores, pintores, músicos, etc.



Heller e Vienne (2013) consideram que o pastiche histórico é útil para transmitir códigos específicos e provocar uma resposta do observador, já que oferece códigos familiares facilmente reconhecíveis. “Eles são projetados para criar algum substituto que alimente a nostalgia popular, frequentemente muito antes de seu público-alvo ter nascido, sugerindo um efeito primordial evocado pela característica força do pastiche” (HELLER; VIENNE, 2013, p. 16). O efeito pretendido aqui, além do impacto visual, é a ligação com *art nouveau*, que por sua vez fazia referência ao movimento *arts & crafts*, que defendia alternativas à estética da mecanização e da produção em massa, ideais muito próximos a alguns dos defendidos pela contracultura. Por outro lado, as letras também são indício do espírito libertário que, ao mesmo tempo em que são uma representação do espírito livre dos *hippies*, representam uma libertação dos dogmas do design gráfico funcionalista que predominava no âmbito formal do design da época. O uso dessas características nas formas das letras

propunha-se a substituição da regra pela atitude, o que, embora pareça e seja também político, é rigorosamente gráfico. A substituição da tipografia pelo desenho é, a um só tempo, expressão cultural e individual. [...] O autor gera sinais (palavras) que, mesmo funcionando semanticamente, são visualmente auto-significantes (como grafismos), sempre símbolos de um tempo e uma atitude (PERRONE, 2003, p. 10-11).

Essa concepção vai ao encontro de Barthes (1990), que diz que o uso dessas “letras-imagens” mostra que a palavra não é o único argumento, o único resultado das letras. As letras e suas mais variadas formas são uma cadeia significativa que não toma o caminho que parece levar a letra à palavra, ou seja, esse caminho não é o da comunicação, mas o “da significância: a aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem” (BARTHES, 1990, p. 94). Assim, a letra liberada de sua função linguística (fazer parte de uma palavra) sucumbe ao símbolo, no caso de Wilson são símbolos da liberdade, mas também da alucinação e distorção da realidade provocada pela droga.

Outra referência às drogas está no uso das cores que, como já citado, eram escolhidas a partir da experiência visual com LSD – por terem o único propósito de simular as ilusões e efeitos ópticos proporcionados pela droga, não cabe aqui a discussão do significado cultural das cores. Para chegar a esse resultado os artistas costumavam usar uma combinação de cores definidas através do contraste simultâneo, ou seja, quando se usa duas cores complementares -



contrastantes, distantes no círculo cromático -, normalmente uma sendo primária. No pôster de Wilson essa interação acontece entre o magenta, do contorno da figura e das palavras “*The Sound*”, e o verde do fundo e também entre o alaranjado do texto e o fundo.

Porém, o elemento de maior destaque no pôster é a imagem da mulher curvilínea e nua, um tema recorrente e um dos melhores exemplos do trabalho de Wilson, além de uma de suas contribuições mais duradouras para a arte do pôster dos anos sessenta. Esse arquétipo feminino já era usado pelo litógrafo Jules Chéret em anúncio no final do século XIX. “Retratadas com gestos expressivos e com a parte superior do corpo relaxada, as garotas demonstravam o tipo de autoconfiança que logo se tornaria associada com a liberdade das mulheres” (HELLER; VIENNE, 2013, p. 26).

Na obra de Wilson, o uso da forma feminina está ligado à sensualidade e à liberdade sexual, aspectos importantes da cultura hippie, mas, sobretudo, “ela representa algumas das melhores coisas sobre a nossa cultura, a aceitação amorosa e maternal, o espírito da terra. Isso é o que eu vejo na figura feminina”, explica o autor⁷. Como salienta o biógrafo de Wilson, Michael Erlewine⁸, mesmo que nuas, o tratamento que o artista dá às mulheres e a forma feminina não é deliberadamente erótico, seus nus nunca eram pornográficos. Em vez disso, fica clara sua admiração e apreço pela forma feminina e tudo o que ela representa.

Essa forma, para Perrone (2003, p. 14), em tempos de início de revolução sexual, está na berlinda, “mas não se trata do corpo esculpido, mecanicamente construído para ser visto [...]. Trata-se do comportamento do corpo em orgasmo e repouso, de um corpo fisicamente livre que seria pré-requisito a uma psique, alma ou espírito também liberto”. Na representação em questão, a mulher parece imponente, sexy, livre, feliz e confiante. Sua expressão calma e as mãos para cima, apontando ou segurando o título do pôster (o texto mais legível do pôster), remetem à libertação através da dança e da música, do som.

⁷ Disponível em <<http://www.collectorsweekly.com/articles/psychedelic-poster-pioneer-wes-wilson/>>. Acesso em 18 mai. 2015.

⁸ Disponível em <<http://www.wes-wilson.com/a-brief-biography-by-michael-erlewine.html>>. Acesso em 18 mai. 2015.

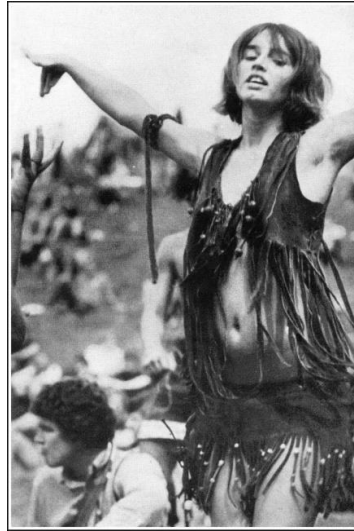


Figura 3 - Mulher dança em *Woodstock*, 1969. Disponível em: <<http://tudoretro.com/paz-amor-liberdade-woodstock-1969/>>. Acesso em 18 mai. 2015.

Estes elementos gráficos, ao serem transferidos para o pôster, adquirem a função do representâmen de Peirce, são investidos de um poder de representação do evento (objeto), mas não do evento em si, isolado, mas do que ele representa para a ideologia psicodélica e contracultural e, ao contrário do que pregavam os princípios do design funcionalista, era uma expressão gráfica carregada de subjetividades e de referências pessoais do autor. O efeito gerado na pessoa, que pode ser simplesmente o de ir ao evento ou de levá-lo a uma viagem pela experiência lisérgica da psicodelia, é o interpretante do pôster. Porém, é importante frisar que esse processo de significação acontecia e era dirigido aos “iniciados” no movimento, pois os elementos usados produziam efeitos de sentido apenas dentro do contexto histórico, social e temporal a que os indivíduos envolvidos no processo estavam inseridos. Ao encontrar um eco nesse iniciado, o pôster torna-se signo, e ao passo que não é apenas um reflexo do contexto, mas também um fragmento material dessa realidade ele ganha o status de signo ideológico.

5. Arte gráfica, psicodélica e ideológica

Neste ponto faz-se necessária uma complementação ao conceito de signo, apresentada pelo filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, que acrescenta ao conceito do signo



linguístico o cunho social e ideológico. Segundo Bakhtin (2006, p. 31), tudo que é ideológico é um signo e sem signos não existe ideologia. Ao dizer que “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si” (BAKHTIN, 2006, p. 31), é possível fazer uma aproximação ao conceito peirceano no qual o signo, ao criar na mente da pessoa um signo equivalente, está remetendo a algo não mais relacionado só a ele, ou seja, relaciona-se a algo situado fora de si.

Um corpo físico, continua o autor, instrumento de produção ou produto de consumo, por si só, não significa nada, não possui um sentido, não representa ou reflete nada além de sua função primária. Porém, esse corpo físico pode ser percebido como um signo quando adquire um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades, refletindo ou refratando outra realidade, que lhe é exterior. A partir do momento que o objeto físico deixa de fazer parte da realidade material e passa a ter um significado externo à sua própria natureza, temos, então, o signo ideológico⁹.

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo (BAKHTIN, 2006, p. 33).

Nesse sentido, os elementos gráficos dos pôsteres ao adquirirem a função do representâmen de Peirce (2005) passam a ter conotação ideológica: “aquela que introduz na leitura da imagem razões ou valores” (BARTHES, 1990, p. 23). Esses valores são, em uma primeira leitura, de todo o contexto do movimento *hippie* e da contracultura, mas também, agora em se tratando especificamente do pôster como um produto gráfico, do design. Enquanto a cultura jovem se rebelava contra formas de comportamento tradicionais, os

⁹Aqui se adota, assim como em Santaella (1980), as definições de ideologia formuladas pelo filósofo francês Louis Althusser. Ao explicar a definição de Althusser, a autora diz que os conceitos ideológicos são “sistemas de idéias, representações sociais que abrangem as ideias políticas, jurídicas, morais, religiosas, estéticas e filosóficas dos homens de uma determinada sociedade. [...] Mais do que descrever uma realidade, expressam desejos, esperanças, nostalgias. [...] É ela que forma e conforma nossa consciência, atitudes, comportamentos, para amoldar-se às condições de nossa existência social (SANTAELLA, 1980, p. 50-51).



artistas gráficos, influenciados por essas mudanças, também estavam promovendo uma pequena insurreição contra o *establishment* do design.

Os ataques dos movimentos de protesto articulavam-se em diferentes planos: anti-imperialismo, antirracismo, educação antiautoritária, pílula anticoncepcional e também o antidesign. O design não foi poupado. Protestava-se contra o design dominante (mainstream design). O racionalismo prático do moderno design funcionalista foi criticado e o papel do design, em geral, questionado. Muitos designers não queriam mais se ver no papel de “cúmplices do capital”; eles se recusavam a pôr sua produção (em design) a serviço da economia de mercado e do consumo e defendiam um mundo sem bens de consumo. Eles preferiam trabalhar de forma livre e experimental e se engajar politicamente (SCHNEIDER, 2010, p. 138).

Afinal, em um grupo que defendia a expressão pessoal, “não apenas no sentido de ‘liberdade de opinião’, mas também no que diz respeito a crenças, aparência pessoal, sexualidade e todos os outros aspectos da vida” (GOFFMANN; JOY, p. 51), os preceitos do design funcionalista, onde a expressão pessoal e soluções excêntricas eram radicalmente rejeitadas, não fariam sentido.

Medeiros (1999) diz que isso é especialmente verdadeiro no trabalho de Wes Wilson, cuja abordagem era ilustrar as realidades de seu próprio tempo e do seu próprio ser, mas também era visível em praticamente todos os artistas gráficos de São Francisco na época. Eles não tinham relutância em expor seus sentimentos, nem dúvidas sobre a aceitação de tal arte gráfica. As pessoas viam os pôsteres de sua própria maneira, e elas compreendiam o que se passava por lá. Naquela época, os pôsteres não eram apenas anúncios para vender entradas, eles também eram considerados uma plataforma de expressão e os artistas gráficos “viam-se, nos primeiros dias, não tão envolvidos com o negócio e com o dinheiro, mas em uma cruzada pacífica contra a apatia e o conformismo na sociedade que os rodeava” (FARREN, 1976, p. 10, tradução nossa). Talvez de forma inconsciente, mas natural, eles colocaram fogo (ou LSD) no movimento iniciado pela *pop art* e passaram a rejeitar

a relação simples entre a forma e função, como defendia o modernismo, e libertaram as superfícies a serem configuradas da camisa de força da doutrina funcionalista estrita, do “modernismo tecnocraticamente pervertido”, abrindo-se para uma profusão de signos sensoriais e referências emocionais, com as quais abasteciam diferentes estilos de vida. Às formas racionais sem cor e emoção do modernismo funcional, eles



contrapuseram um forte colorido, individualidade, citações de estilo históricas descontraídas e irônicas, kitsch e ostentação (SCHNEIDER, 2010, p. 152-153).

Essa nova forma de pensar o design surgia, como já abordado, por um lado, como uma crítica ao afastamento do conceito original do modernismo – de promoção de uma sociedade mais justa, de contestação da ordem capitalista – e uma aproximação a objetivos meramente comerciais e adotados pelas grandes corporações multinacionais. Ou seja, o design havia se tornado elitista, pois nas palavras, ainda em 1937, do historiador da arte Peter Meyer (*apud* SCHNEIDER, 2010, p. 122-123) a forma sem ornamento tão pregada pelos funcionalistas “não é absolutamente o lema de um movimento popular, mas uma questão bastante exclusiva de uma elite culta e sofisticada, que sabe desfrutar, nas formas básicas sem ornamento, o charme do especificamente moderno”.

Por outro lado o design funcionalista e sua impessoalidade tinha sido

uma prática que foi inovadora até certo instante, no entanto, não permitiu sua atualização, não permitiu a autorreflexão. Bauman resgata bem um questionamento de Cornelius Castoriadis: “o que está errado com a sociedade que vivemos? É que ela deixou de se questionar” (Bauman, 2001, p. 30). Quando o design deixou de se questionar ele estagnou, petrificou, tornou-se um monólito (KOOP, 2004, p. 72).

Ao estagnar, os princípios de clareza e rigor levaram ao que o arquiteto W. Nehls (*apud* SCHNEIDER, 2010, p. 141) chamou de “um deserto de formas”. Outro arquiteto, o americano Robert Venturini (*apud* DEMPSEY, 2010, p. 269), declarava de forma irônica que “menos é um tédio” (*less is bore*), em uma referência a famosa frase funcionalista “menos é mais” (*less is more*). Essa linguagem “careta” dificilmente conseguiria chamar a atenção ou “conversar” com a juventude do período (fig. 4) – e talvez nem existisse, por parte das empresas e dos designers, a vontade dessa conversa.

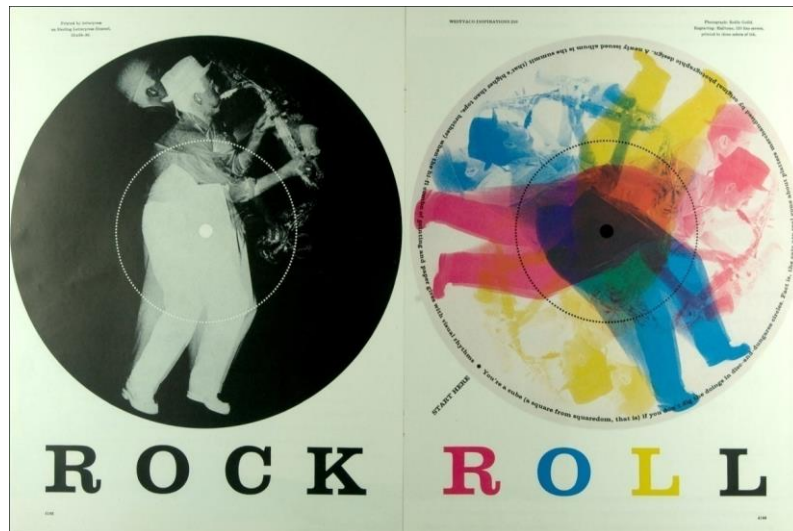


Figura 4 - Uma visão do *rock and roll* pelo designer funcionalista Bradbury Thompson, 1958.
 Fonte: MEGGS, 2009, p. 492-493.

Contra os princípios que resultavam no estabelecimento de um padrão normativo básico e com variações controladas, o que as novas formas emergentes de expressão, o psicodelismo incluso, propunham, esclarece Perrone (2003), era a substituição da regra pela atitude, da impessoalidade e neutralidade pela expressão individual e cultural. Isso acabou gerando “um design simbólico, conceitual e colorido, em que a escrita manuscrita zomba alegremente dos sistemas tipográficos organizados” (WEILL, p. 106), que rompe com a suposta previsibilidade e assepsia do design moderno, particularmente do design corporativo. Os artistas gráficos de São Francisco souberam levar esses princípios, talvez de forma inconsciente e inconsequente, ao seu extremo.

Por outro lado, enquanto os funcionalistas pregavam o uso da fotografia, que, como Barthes (1990), consideravam mensagens sem códigos e com o poder de transmitir a informação de forma literal, sem a compor com a ajuda de signos, em São Francisco a ilustração era muito mais utilizada. Em oposição à fotografia

a operação de desenhar (a codificação) obriga imediatamente a uma certa divisão entre o significante e o insignificante: o desenho não reproduz tudo, frequentemente reproduz muito pouca coisa, sem, porém, deixar de ser uma mensagem forte, ao passo que a fotografia, se por um lado pode escolher seu tema, seu enquadramento e seu ângulo, por outro não pode intervir no interior do objeto (salvo trucagem); em outras palavras a denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, pois nunca há



desenho sem estilo; finalmente, como todos os códigos, o desenho exige uma aprendizagem (BARTHES, 1990, p. 35).

Assim como a ilustração, a tipografia psicodélica era um desafio à interpretação e uma afronta a conceitos funcionalistas que optavam por tipos neutros, com formas simples e sem serifa, já que para o tipógrafo Jan Tschichold (*apud* GAUDÊNCIO JÚNIOR, 2004, p. 70), “o sem-serifa é absolutamente e sempre o melhor”, pois as letras muito ornamentadas ‘distraem do sentido e assim contradizem a essência da tipografia, que nunca é um fim em si mesma’”. Na letra psicodélica

em vez de construção tem-se comportamento, pois as ações da contracultura não se propunham construir nada, mas sim trabalhar comportamentos. E o comportamento desses tipos, que parecem muito loucos, é na verdade orgânico, biológico. [...] A segurança da uniformidade é trocada pela aventura disforme (PERRONE, 2003, p. 14).

Cada palavra torna-se um símbolo, já que de tão arqueadas e distorcidas não existe distinção entre letra e grafismo, como na obra de Wilson. Por fim, se essa falta de distinção entre letra e ilustração já não fosse suficiente para que os pôsteres beirassem a ilegibilidade, havia as cores vibrantes, hipnóticas e confusas. Contudo, é importante lembrar, como chamam a atenção Heller e Vienne (2013, p. 172), que por trás dessa aparente arbitrariedade e falta de preocupação com a comunicação, comuns a toda arte psicodélica, “as composições eram sempre estrategicamente dispostas e obsessivamente esboçadas – nada era deixado ao acaso”.

Os designers pós-modernistas atribuem uma forma ao espaço mais porque “sentem” que deve ser assim do que para atender uma necessidade racional de comunicação. Por mais radicalmente diferentes que possam ser um cartaz psicodélico e um manual de identidade visual, ambos são, em algum grau, design corporativo, para ou em relação a um corpo unificado de pessoas com valores comuns. Por outro lado, o design pós-moderno é frequentemente subjetivo e até excêntrico; o designer se torna um artista que se apresenta diante da plateia com o virtuosismo de um músico de rua, e o público se sensibiliza ou segue seu caminho (MEGGS, 2009, p. 601).

Sob essa perspectiva, retomando Bakhtin (2006), os pôsteres psicodélicos tornam-se signos ideológicos plenos, pois, na medida em que refletem a realidade psicodélica, eles passam também a refratar os preceitos funcionalistas do design gráfico.



7. Considerações finais

O movimento psicodélico, por mais breve que tenha sido, foi marcante de diversas formas em várias áreas, nesse estudo destaca-se sua influência nas artes gráficas dos anos 1960. Foi um período em que música e arte ajudaram a escrever a história de uma década e de uma geração. Da união dos ideais da contracultura, da música e, inegavelmente, das drogas, surgiram novos conceitos em comunicação visual, com características únicas, coloridas e confusas que marcariam o rompimento com uma das principais da comunicação: a de passar mensagens claras e concisas. Os pôsteres e capas de discos passam a ser uma extensão visual da música, ajudando a exprimir o que às vezes a canção não conseguia e servindo de apoio para narrar o contexto social e cultural no qual estava inserido. Desse caldeirão surgiram novos conceitos de comunicação visual, com características únicas, coloridas e confusas que marcariam o rompimento com uma das principais regras da comunicação a de passar mensagens claras e concisas. Um contragolpe, provavelmente inconsciente, ao formalismo e rigidez do design funcionalista que fez com que os designers começassem a reexaminar seus dogmas e tecer novas abordagens. Abrindo as portas para o design tornar-se nas décadas seguintes um campo muito mais aberto, diverso, inclusivo e, porque não, mais criativo.

A união da música, que sempre ajudou a refletir, e até mesmo moldar, a cultura, com a arte gráfica, foi a maneira que a juventude da década de 1960 conseguiu criar sua identidade e divulgar suas utopias. Dessa forma os pôsteres do movimento psicodélico ajudam a entender não apenas da música ou da arte, mas principalmente as pessoas que os produziam, seus ideais e experiências. E, aceitando a premissa de Villas-Boas (2001) que é através da cultura material, os pôsteres nesse caso, que um grupo social projeta os seus anseios ideológicos, pode-se concluir que esses objetos são reflexos e reações ao meio social e cultural em que estão inseridos. Com isso, esses pedaços de papel ilustrado deixam de ser apenas um material publicitário e ganham status de peça chave para a compreensão completa de toda a experiência estética vivida pelas pessoas daqueles tempos de paz, amor e música, enfim tornam-se signos ideológicos.



REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**. São Paulo: Parábola, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARNICOAT, John. **A Concise History of Posters: 1870-1970**. Nova York: Harry N. Abrams, INC., 1972.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. São Paulo: Ed. Moderna, 1995.
- BROWN, Charles T. **The art of rock and roll**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ERLEWINE, Michael. **A Brief Biography**. Disponível em < <http://www.wes-wilson.com/a-brief-biography-by-michael-erlewine.html> >. Acesso em 18 mai. 2015.
- FARREN, Mick. **Get on Down: A Decade of Rock and roll Posters**. London: Futura Publications, 1976.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. O Tipo Funcional. In: GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. **A Herança Escultórica da Tipografia**. São Paulo: Edições Rosari, 2004. p. 65-76.
- GILMORE, Mikal. San Francisco: How LSD, Psychedelic Rock and 75,000 Hippie Kids Started a Revolution. **Rolling Stone**, n. 1030, p. 1-8, jul. 2007.
- GOFFMANN, Ken; JOY, Dan. **A Contracultura através dos tempos: Do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GRUSHKIN, Paul D. **The Art of Rock: Posters from Presley to Punk**. Nova York: Abbeville Publishing Group, 1987.



GRUSHKIN, Paul; KING, Dennis. **Art of Modern Rock**. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2004.

HELLER, Steven; VIENNE, Véronique. **100 ideias que mudaram o design gráfico**. São Paulo: Rosari, 2013.

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

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

LEMKE, Gayle. **The Art of the Fillmore 1966-1971**. Petaluma: Acid Test Production, 1999.

MEDEIROS, Walter. In: OWEN, Ted; DICKSON, Denise. **High Art: A History of the Psychedelic Poster**. London: Sanctuary Publishing Limited, 1999.

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

MONTGOMERY, Scott B.. Signifying the Ineffable: Rock Poster Art and Psychedelic Counterculture in San Francisco. In: AUTHER, Elissa; LERNER, Adam. **West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2012. Cap. 20. p. 360-383. Disponível em: <http://archive.taylorzanke.com/2013/academic/parsons/fall2013/historyGraphicDesign/readings/08.%20Oct.31%20Countercultural%20Design/Montgomery_Signifying%20the%20Ineffable.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2015.

NAVARRO, Roberto. Como viviam os hippies? **Mundo Estranho**, n. 40, p. 73, jun, 2005.
OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2006.

OWEN, Ted; DICKSON, Denise. **High Art: A History of the Psychedelic Poster**. London: Sanctuary Publishing Limited, 1999.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

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 mai. 2015.



SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

____. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

SCHNEIDER, Beat. **Design**: Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blücher, 2010.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

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 18 mai. 2015.

SILVA, José Fernandes da. **A semiótica do texto narrativo literário**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2009.

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

SZATMARY, David P. **Rockin' in time: a social history of rock-and-roll**. Upper Saddle River, 2000.

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.

WEILL, Alain. **O Design Gráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.