ESAD
Escola Superior
de Artes e Design

Orientador
Ana Raposo

Ana Margarida
Maia Veiga

Dissertação
de mestrado

Design de
Comunicação

Tune In

O mapeamento do revivalismo psicadélico no *underground* musical português do ponto de vista do designer.

Porto
/ 20

ABSTRACT

Decades after the awakening of the psychedelic rock first wave, from the 60's and 70's, it became relevant to study this musical style and, therefore, its graphic style.

Regarding that, this project aims to investigate the graphic design as a medium to map and analyse the revival scene, which is expanding, both in Portugal and abroad.

The propagation of the style, contemporaneously, results in the upcoming events and bands, dedicated to that and other related genres.

This question creates graphic needs, that result in more artwork related to the psychedelic aesthetics. Accordingly, there are more artists developing design and illustration for that movement.

The goal is to become a part of the current scene, taking advantage of the graphic design role. This engagement enables to articulate both design and de music.

With that in our mind, the aim is to investigate the contemporary neo psychedelic movement, focusing on the portuguese *underground*.

KEY WORDS

Psychedelic rock, Psychedelic Art, Neo Psychedelia, *Underground*, Stoner, Doom, Pyshcedelic Portugal, Cartaz, Música.

RESUMO

Volvidas décadas sobre o despertar da primeira vaga do rock psicadélico, procedente dos anos 60 e 70, tornou-se pertinente o estudo deste estilo musical, de toda a sua envolvência e principalmente do grafismo adjacente.

Nesse sentido, o presente projecto pretende escrutinar a utilização do design como meio de mapeamento e análise de uma cena musical (revivalista), que se encontra em expansão, tanto a nível nacional, como internacional.

A disseminação do estilo, contemporaneamente, acarreta o aparecimento de mais bandas e eventos, dedicados ao género e seus derivados. Essa premissa estabelece necessidades gráficas indispensáveis, apenas supridas pelo desenvolvimento de novo *artwork*. Consequentemente, acompanhando a tendência, há cada vez mais artistas devotos ao psicadelismo e por ele inspirados.

Com o objectivo de estipular uma integração no movimento, tirou-se partido da posição de designer.

Esta postura funcionou para, de igual modo, obter um melhor entendimento da articulação entre o design e o meio musical. O foco é, portanto, o estudo do movimento actual, com destaque para o *underground* português.

PALAVRAS-CHAVE

Rock Psicadélico, Arte Psicadélica, Neo-psicadélia, *Underground*, Stoner, Doom, Portugal Psicadélico, Cartaz Música.

AGRADECIMENTOS

O projecto aqui apresentado não se teria materializado sem o valioso auxílio de um grupo de pessoas que, directa ou indirectamente influenciaram, permitiram e incitaram o seu progresso.

Um agradecimento especial à professora Ana Raposo, que orientou a dissertação para que a mesma tomasse o melhor dos rumos.

Palavras de apreço à Elisa Pinhão Ferreira, David Burke, José Roberto Gomes e Joana Valadão, pela dedicação e informação amigavelmente cedidas; a todos os fotógrafos (particularmente a Maria João Ferreira e a Ana Carvalho) pela cedência das fotos, ao Sonic Blast por me viabilizar a visita ao festival com acesso privilegiado ao "poço" e a todos os artistas que me responderam a entrevistas e garantiram o enriquecimento do estudo.

Um bem-haja aos colegas de turma, que evocaram a minha resiliência nos piores momentos e me mantiveram motivada durante todo o processo, bem como aos meus colegas Sílvia Arcipreste e José Calheiros, que me convidaram para integrar a Mad Medusa, copiosa fonte de informação em relação ao movimento actual, apoiando-me em tudo o que puderam.

Um abraço terno aos meus pais, por todo o suporte, carinho e paciência transmitidos. Manifesta gratidão aos meus colegas de banda e amigos, que são também família. Um enorme obrigada por terem disponibilizado o seu tempo e opinião, para que, mesmo durante viagens de *tours*, entre cinco países, tivesse o alento imprescindível ao vigor do empenho.

Por fim, um agradecimento lato a todas as pessoas que me proporcionaram momentos dentro do movimento, que me incentivaram a continuar o projecto e que se tornaram tão entusiasmadas quanto eu em relação a esta investigação. Este estudo académico tornou-se mais do que uma simples pesquisa: converteu-me numa parte de uma família e fez-me apaixonar, perdidamente desta feita, por um tema e movimento fascinantes.

ابن سينا

INTRODUÇÃO

16 Introdução
20 Ponto de partida
32 Metodologias — *Down the Rabbit Hole*
56 Contexto histórico
58 Contexto contemporâneo

CONTEXTO HISTÓRICO

64 Geração Hippie
66 Contexto Europeu
68 Libertação sexual
68 Movimentos sociais
86 Vietname

PSICADELISMO

92 A introdução às drogas
100 A arte psicadélica
102 A música
104 O cenário

O CASO PORTUGUÊS

110 Introdução
120 O movimento
124 A música
134 A arte psicadélica

DESIGN PSICADÉLICO

140 Introdução
142 Influências
158 Os artistas do psicadélico

O NEO PSICADELISMO

180 Introdução
186 O caso português
188 Os festivais

O DESIGN NEO PSICADELISMO

220 Os neo-psicadélicos
224 Os artistas
270 O ambiente
286 A Mad Medusa

CONCLUSÃO

304 Conclusão
306 Bibliografia



INTRODUÇÃO

O presente projecto tem como objectivo a utilização do design como meio de mapeamento e análise de uma cena emergente, quer a nível internacional como a nível nacional: a neo-psicadélia.

A selecção do assunto foi principalmente motivada pelo aparecimento de bandas de rock, que nos últimos anos adoptaram ou incluíram o estilo psicadélico.

A abordagem da temática do psicadelismo, especificamente no movimento *underground* revivalista, tornou-se especialmente interessante e pertinente em 2017. Neste ano, o festival Sonic Blast Moledo, que se dedica ao rock psicadélico, bem como aos estilos que dele derivaram, esgotou. Esta maior afluência evidenciou a importância actual do estilo musical. Desde 2017 até 2019 o festival continuou a esgotar, tornando-se um marco anual para os entusiastas desta tendência. Os visitantes pretendem assistir às suas bandas de eleição, conhecer novos projectos e até mesmo revisitar alguns, que fizeram parte da primeira vaga.

Entendemos que para esse fim, a pesquisa social e cultural do meio poderia oferecer informação oportuna sobre o movimento. Explorá-lo agora, cerca de 5 décadas após o apogeu do movimento original, traria informação inovadora. A nova vaga vive e tem cada vez mais bandas e eventos, o que cria a necessidade de desenvolvimento de arte gráfica dedicada ao estilo.

Este tipo de análise, composta por diferentes vertentes metodológicas, permitiu-nos perscrutar e compreender, na primeira pessoa, o ambiente do movimento em estudo (o rock psicadélico *underground* em Portugal).

Apesar de ter havido dedicação na pesquisa compreendida como "tradicional" (que consistiu no estudo, interpretação e análise de artigos académicos, livros e documentos de interesse em geral, como Miles 2004, Edward Tufte 1997, Branco 2019, Johnson 2011), devido ao carácter emergente e à escassez de informação relativamente à cena de neo-psicadélia portuguesa, métodos menos ortodoxos tornaram-se fundamentais no desenvolvimento do trabalho, apresentando-se como factor de destaque. Para além da pesquisa dedicada ao design (histórica e contemporânea), é explorada a questão social desta tribo urbana, do ponto de vista do designer. Com esse fito, foram tidas em consideração estratégias encontradas em livros como *Visualizing Research — A Guide to the Research Process in Art and Design,* de Carole Gray e Julian Malins e como a dissertação de doutoramento de Alison Barnes, em 2011, *A practice Led Investigation into an interdisciplinary Geo/Graphic Design Process*, onde é defendida, precisamente, a utilização de métodos múltiplos de investigação.

Neste caso, a imagem cria um maior impacto do que a descrição. A captura e recolha fotográficas (indicadas à frente, nas metodologias de trabalho) são por isso fundamentais, seja na primeira pessoa (no caso do ambiente), ou com imagens de fotógrafos, que por fazerem parte do movimento merecem destaque na sua apresentação.

A imagem permite, ao leitor, uma associação mais directa a uma introdução ao movimento, ou simplesmente uma melhor percepção do que a corrente (neste caso, mais focada no caso português) tem agora para oferecer. Tufte, é um dos autores que desbrava este conceito, que será melhor explicado no capítulo de metodologias.

Foi utilizado um objecto gráfico, o cartaz, apenas como ponto de partida, numa exploração superficial.

O cartaz apresenta-se como representação visual de uma corrente artística e é estudado de uma forma não comercial. Tentam explorar-se relações entre o artista gráfico e o movimento em geral (músicos, donos de espaços de concertos, organizações e público). Põe-se em questão a importância deste objecto, assim como o calibre do impacto que gera nesta era digital, décadas depois da criação das mais icónicas peças de arte psicadélica, desenvolvidas para o sector musical.

Nesse sentido, o projecto examina em especial artistas contemporâneos (com foco nos nacionais), para além dos artistas da primeira vaga do psicadelismo, que são o ponto de partida de uma estética apelidada de psicadélica. Aqui, é feita uma apresentação do artista e da sua relação com o movimento, assim como uma breve exploração e análise.

O propósito deste estudo, consiste na apresentação do contexto visual do movimento de rock psicadélico *underground*, do ponto de vista do designer. O mesmo pode ser sub-dividido em áreas mais definidas como: a introdução ao tema e metodologias do projecto; contexto histórico, no qual é dado ênfase aos principais artistas do design de cartaz dos anos 60 e 70, e uma breve explicação acerca do contexto social e político da época; o conceito de psicadelismo e o movimento em geral; uma introdução ao primeiro movimento psicadélico em portugal; a apresentação do cartaz psicadélico como ponto de partida de pesquisa; o cenário neo-psicadélico, suas questões sociais e artísticas implícitas; a arte neo-psicadélica, com especial enfoque na questão nacional e, por fim, as necessárias conclusões.

O objecto (compilação de pesquisa, reflexões e conclusões) pretende transportar o leitor para os ambientes descritos, mais do que apenas para um estudo directo do design e do seu processo.

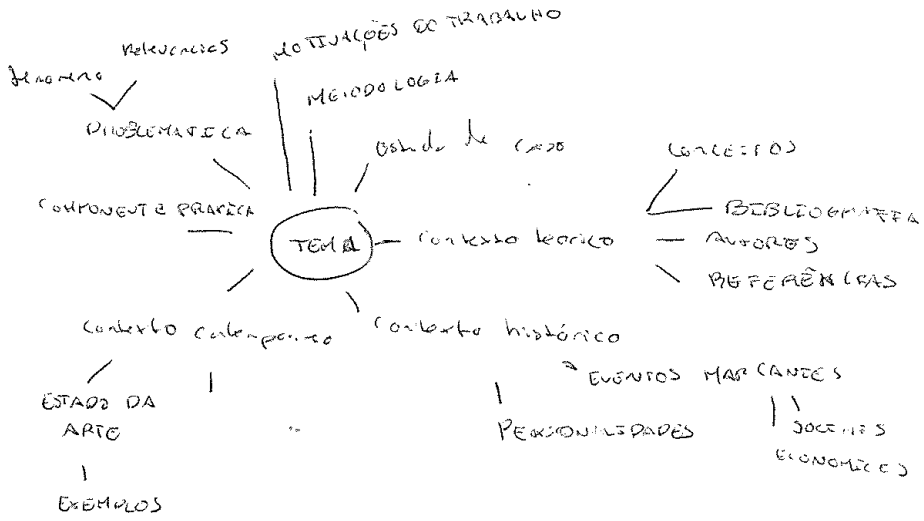
Para que fosse possível, foi realizada uma pesquisa na primeira pessoa, como parte integrante desta tribo urbana (como mencionado anteriormente e explicado com mais detalhe no separador de metodologias). Para além disto, somou-se a participação num projecto que permitiu também a exploração do ponto de vista do artista. É uma sucinta parte deste projecto, mas que viabilizou a entrada no movimento através de outro ponto de vista (abordada nas metodologias e no contexto nacional contemporâneo).

O processo surgiu da busca de resposta à sua principal questão: como é desenvolvido o design psicadélico, numa era digital, para o movimento *underground* português?

A partir desta fundamental perquirição, surgem outras relacionadas: qual a influência dos artistas internacionais (dada a possibilidade de *networking*, num mundo à distância de um "click"); a que outros mercados se estendeu esta estética e qual a importância da materialização do *artwork* na actualidade?

Em relação ao título "*TUNE IN*: O design como motivador de um percurso pela cena neo-psicadélica contemporânea portuguesa", objectiva reflectir a natureza da investigação do presente projecto. Um estudo interdisciplinar, que pretende focar-se no movimento da psicadélia actual e no *underground* português, a partir do grafismo a ele associado.

O nome em destaque é uma referência ao movimento original: "Tune in, Turn on, Drop out", a célebre frase de Timothy Leary, uma das personagens centrais do psicadelismo. Acresce também a alusão à sincronização (tradução para tune), como reflexo do tipo de metodologia utilizada: a sincronização com o movimento. Uma vivência e experiência do meio somada a um estudo, rigoroso e académico, de documentos escritos por outros autores.



~~Conceito~~

PODERES

O QUE É O OBJETO DE ESTUDO

↓

RELAÇÃO DO TEMA COM A PROBLEMÁTICA → TÉCNICAS E CONCEITOS APLICADOS

O TEMA É RELEVANTE HOJE PORQUE SE ESTÁ A DAR UM REVIVALISMO

FENÓMENO:
O ESTUDO DO REVIVALISMO DA ARTE PSICADÉLICA EM CARTAZES DE ROCK PSICADÉLICO DOS ANOS 60 E 70

RELEVANCIA

PROBLEMATICA

MOTIVAÇÕES DO TRABALHO

INTERESSE PESSOAL NA TEMÁTICA E NA ESTÉTICA

COMPONENTE PRATICA

- REALIZAÇÃO DE CARTAZES COM ESTILO PSICADÉLICO APLICADO A OUTROS ESTILOS MUSICAIS UTILIZANDO TÉCNICAS ANALÓGICAS

CARTAZES DE ROCK PSICADÉLICO

- CONTEXTO TEORICO

CONCEITOS: PSICADELISMO; OP ART, POP ART, ARTE NOVA, SURREALISMO

AUTORES: BEARDSLEY

PSICADELISMO: ALTON AGLLEY
PIECK GRIFFIN
VICTOR MOSCOSO
WES WILSON
STANLEY HOUSE

ESTADO DA ARTE

- CONTEXTO CONTEMPORANEO

REVIVALISMO DO ROCK OCULTO E PSICADÉLICO (E OS SEUS SUBGENEROS) LEVOU À NECESSIDADE DA CRIAÇÃO DE POSTERS QUE REFLECTISSEM O ESTILO DA BANDA.

- EX: EM PT
BLACK WIZARDS
DONIC BLAST
(festival de psicadélico)

CONTEXTO HISTÓRICO

- ANOS 60/70
CRIAÇÃO DE ARTE QUE REFLETE O

- EVENTOS MARCANTES
  - WOODSTOCK
  - GUERRA VIETNAM

- PERSONALIDADES
  - KENNEDY
  - JIM MORRISON

O PONTO DE PARTIDA

O processo de desenvolvimento do projecto iniciou-se, naturalmente, pela escolha do tema. A proposta, advinda sobretudo do gosto pessoal, é igualmente legitimada por um crescente número de bandas do género; o que, consequentemente, se traduz na criação de mais material gráfico passível de ser recolhido, compilado e aqui apresentado.

Numa perspectiva preliminar, a asserção pretendia dedicar-se à recolha histórica de cartazes dedicados ao rock psicadélico dos anos 60 e 70, com o propósito sistemático de identificar os seus temas, técnicas e estilos.

Nessa abordagem, o cartaz surge-nos como ponto de partida. É ele mesmo, na sua essência, um objecto que marca graficamente um acontecimento, imortalizando-o e, não raras as vezes, acabando por expressar toda o ânimo de uma particular época; como refere Victoria A. Binder, em *San Francisco Rock Cartazes and the Art of Photo-Offset Lithography* "Os cartazes, desenhados por artistas incluindo Wes Wilson, Alton Kelley, Stanley Mouse, Victor Moscoso e Rick Griffin, reflectiam as cores e o caos visual dos concertos, e a experiência da contra-cultura dos anos sessenta." (Binder, 2010, p.6, tradução livre).

Do ponto de vista do design gráfico, o estudo do Cartaz de Rock Psicadélico (mais concretamente do cartaz incluído no movimento psicadélico da Califórnia), permitiria um melhor entendimento do tipo de evolução presente nesta categoria de design e facilitaria, da mesma forma, uma análise paralela com o design associado ao rock psicadélico contemporâneo.

Neste seguimento, poderíamos perseguir questões associadas à qualidade gráfica dos objectos desenvolvidos na primeira vaga do movimento e avaliar, por comparação, os suportes e fundamentos da vaga contemporânea, que é a que reúne mais apoio do mundo digital.

Tornou-se então pertinente revisitar as técnicas das décadas de 60 e 70, utilizadas comumente nos cartazes de rock psicadélico (que alicerçam também, claro está, a cena rock do neopsicadelismo). A necessidade surge da percepção de que um revivalismo não vive só do seu arquétipo, mas é consumado em realidade material, através do estudo e prática dos seus métodos e procedimentos.

Uma das problemáticas decorrentes do actual uso generalizado da tecnologia, é a questão do *lettering* (desenho de letras). É evidente que a pesquisa e utilização de uma fonte, é extraordinariamente mais simples e rápida que o desenvolvimento de *lettering* original manual. Esta opção, todavia, custa autenticidade e detalhe humano, que no lettering analógico, feito à mão, sobeja; não fosse este, produto directo e não mediado, entre artista e obra.

Assim sendo, com base no estudo do artigo *How The Psychedelic 60s Changed Design Forever*: "Nos anos 60 a tipografia era torcida, escorrida e derretida em formas. E tudo era feito à mão" (tradução livre). As tipografias digitais revelam, desde logo, uma incompatibilidade a priori com as bases postuladas na génese do psicadelismo. Entende-se que uma fonte com normas e formatos pre-estipulados, não se pode adaptar com a mesma destreza de um trabalho manual a cenários ondulantes, livres e dinâmicos; como aqueles que, idealmente, o cartaz psicadélico requer.

Definida a linha de pensamento e os tópicos a aprofundar, o natural progresso do projecto determinou como objectivo a criação de 10 cartazes, utilizando técnicas manuais, pondo em causa, ou não, a legitimidade das mesmas, neste período de supremacia digital.

Colocavam-se, desta forma, questões como:

Será pertinente a utilização de tais métodos?

Até que ponto estarão as ferramentas digitais a retirar qualidade aos objectos gráficos?

Deverão estas técnicas ser aliadas aos recursos digitais, de forma complementar, para que possamos usufruir do melhor destes dois mundos?

O projecto final seria o acervo de toda a matéria conclusiva, em formato livro: contexto histórico (principais personalidades, movimentos sociais e políticos e a interferência da utilização de drogas), as bandas mais determinantes, o movimento artístico (as correntes de arte percursoras e com influência na arte psicadélica, os artistas mais preponderantes e seus estilos gráficos), contexto contemporâneo; o movimento revivalista, as bandas mais icónicas, o estado da arte (artistas mais relevantes, estética, temas e técnicas associadas) e as considerações finais do projecto (o objectivo, as perguntas, o processo, o resultado e a conclusão).

Foram elaborados mapas esquemáticos, para melhor organização das tarefas.

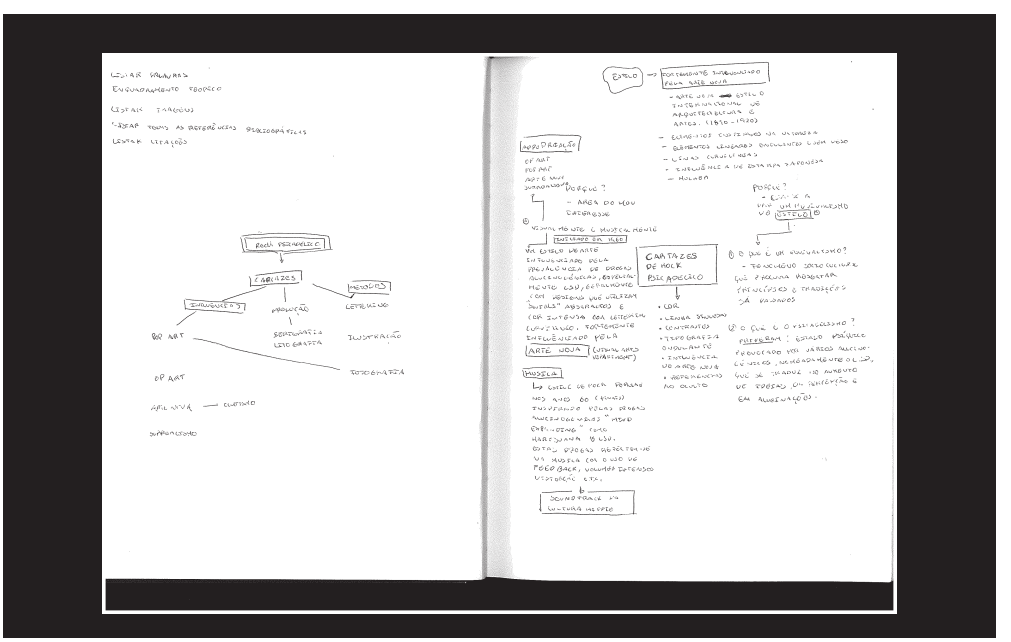
Os diagramas foram executados, mediante proposta, a partir de um workshop com Pedro Carvalho de Almeida (fig.2).

Fig. 1/3, Mapas mentais

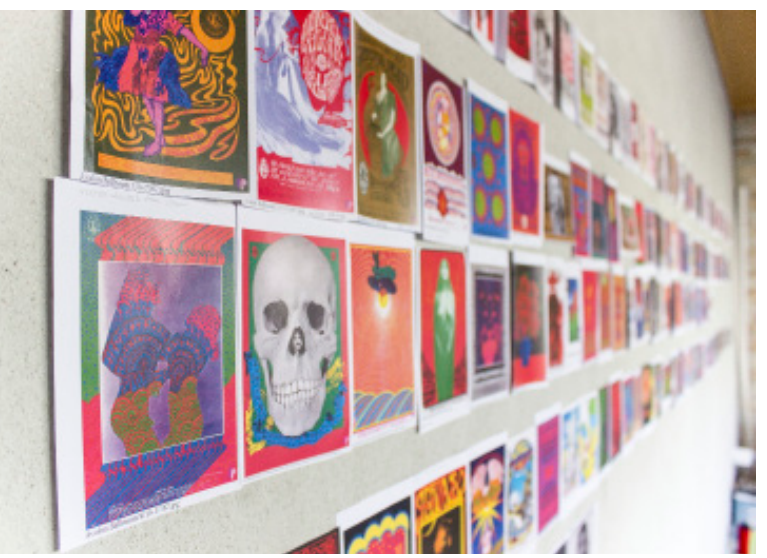
Fig. 2, Mapa mental desenvolvido com Pedro Carvalho de Almeida (workshop)

2





3



1966 — 1968

Para o tema proposto, foram estudados, primeiramente, os eventos da Family Dog, tendo como finalidade o exame minucioso de algumas peças de arte (particularmente de cartazes).

Afinal, a quantidade de cartazes de espetáculos de rock apresentados na primeira vaga do estilo psicadélico, foi a força propulsora para a eleição da temática do projecto.

Nesse intuito, foi formulada uma colheita de informação e cartazior mapeamento, investigando os artistas de referência da Family Dog, bem como a organização *per se.*

Seleccionaram-se, para debruce mais acentuado, os três anos de maior actividade declarada da entidade.

Este processo de trabalho, permitiu a destrinça dos estilos mais utilizados, distinguiu os autores com maior número de obras e determinou os anos com mais concentração de espetáculos.



4

Figs. 4, Cronologia e organização de cartazes entre 1966 e 1968, da Family Dog.

Além disso, conseguiu, acima de tudo, desvelar a dinâmica entre os artistas, suas reciprocidades e parcerias. O caminho escolhido somado a uma decorrente curiosidade, impulsionou um melhor entendimento de cada um dos criadores (especialmente dos cinco fundamentais, na cidade de São Francisco, na época).

Nesta pesquisa mais ordenada da organização e suas principais personalidades (Wes Wilson, Alton Kelley, Stanley Mouse, Victor Moscoso e Rick Griffin), chegámos à conclusão de que a Family Dog colaborou também com outros designers, e foi epicentro de várias ligações menos visíveis. A teia identificou várias parcerias entre os artistas mais emblemáticos, como os cinco acima referidos, e outros de nome menos sonante. Também se manifestaram vínculos entre os indivíduos de um mesmo grupo e, não só entre designers e ilustradores, mas também entre os mesmos e fotógrafos. Todos estes canais de cooperação revelaram um núcleo de diálogo bem patente e profícuo, com extenso trabalho digno de apreciação.

Consecutivamente, foi tomada a decisão de observar os cartazes respeitando uma ordem cronológica. Desta forma, conseguimos perceber em que períodos existiram mais eventos, quem concretizou as obras, que tipologias de colaboração existiram e que estilos e temas foram mais versados. Esta análise, apesar de superficial, reforçou a importância da questão do trabalho partilhado, em regime de parceria, como veremos, por exemplo, no texto sobre os Mouse Studios (mencionado adiante: ver página 168).

A metodologia aplicada ao estudo da Family Dog, proporcionou uma interacção alternativa com o projecto. Depois de impressos, os cartazes foram examinados e manuseados numa parede, permitindo uma observação mais fidedigna e conclusiva das soluções estudadas.



1966

Em 1966 A Family Dog organizou 41 concertos, sendo que desses eventos, somente quatro se realizaram no Fillmore Auditorium (São Francisco).

É possível identificar que, na sua maioria, os cartazes utilizam ilustração ou fotografia no espaço central e um *lettering* (desenho de letras) predominante, que se assume, na maior parte dos casos, ondulante porém legível em todos os exemplares (fig. 5 e 6).

Os cartazes a duas e a mais cores prevalecem, havendo apenas sete a preto e branco e dois a uma cor que não preto (um a rosa e um a roxo). Os trabalhos apresentam motivos que adivinham inspiração em fontes como a *Op Art* e a *Pop Art* (fig. 7) e a Arte Nova (fig.8).

A influência da *Pop Art* também-se manifesta em obras com elementos fotográficos, apresentados em vários cartazes. A herança surrealista, por sua vez, é menos evidente ao longo do ano, embora haja uma obra em particular que exibe uma fotografia de Salvador Dali (figura chave do Surrealismo), capturada por Philippe Halsmann (fig. 9). Todos os cartazes são verticais à excepção do "The Dollar Bill" (fig.10 e 11), da dupla Kelley e Mouse. Os temas são diversos e perpassam tópicos como a comunidade nativa americana (com fotos e ilustrações de "Índios") e o universo do Feminino (também através da fotografia e ilustração), a título de exemplo. Há um notório legado pagão, explícito em imagens de caveiras, gárgulas, ciganas e até num pai natal com chifres, num trabalho apelidado de *Hippie Santa Claus*, de Victor Moscoso (fig.12).

Neste ano, a dupla Alton Kelley e Stanley Mouse apresentou a maior parte dos trabalhos, com 23 cartazes (dois que utilizam a obra *The Sin*, do pintor Franz Stuck — fig.14). Wes Wilson produziu oito obras a solo e quatro em parceria com Chet Helms (nos primórdios). Victor Moscoso realizou cinco cartazes e Ned Lamont (também conhecido por Tom Glass) apenas um.

6

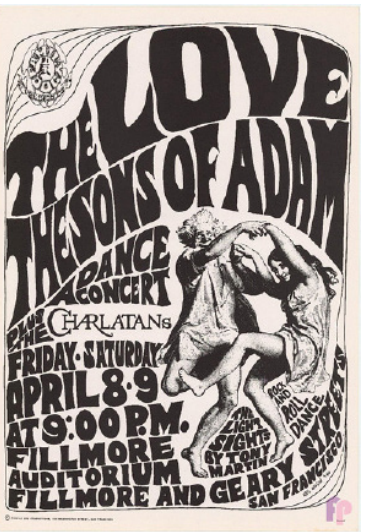


Fig. 5/6, Chet Helms & Wes Wilson, 1966

Fig. 7, Victor Moscoso, 1966

Fig. 8 Alton Kelley & Stanley Mouse, 1966

Fig. 9, *Wonderland*, Wes Wilson, 1966

5



7



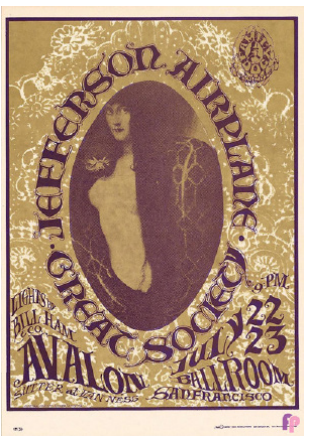
12



Em Nova Iorque em 1966, assistiu-se ao aparecimento dos Fugs, ao Exploding Plastic Inevitable de Andy Warhol com os Velvet *Underground* e à ausência de Bob Dylan perante o público.

Este foi o ano dos Merry Pranksters, Wavy Gravy e Neal Cassady celebrarem mais Acid Tests. O ano que viu os primeiros bailes Family Dog de Chet Helms, no Avalon Ballroom, e o desenvolvimento do Fillmore Auditorium de Bill Graham's. (Miles, 2004, p.94, tradução livre)

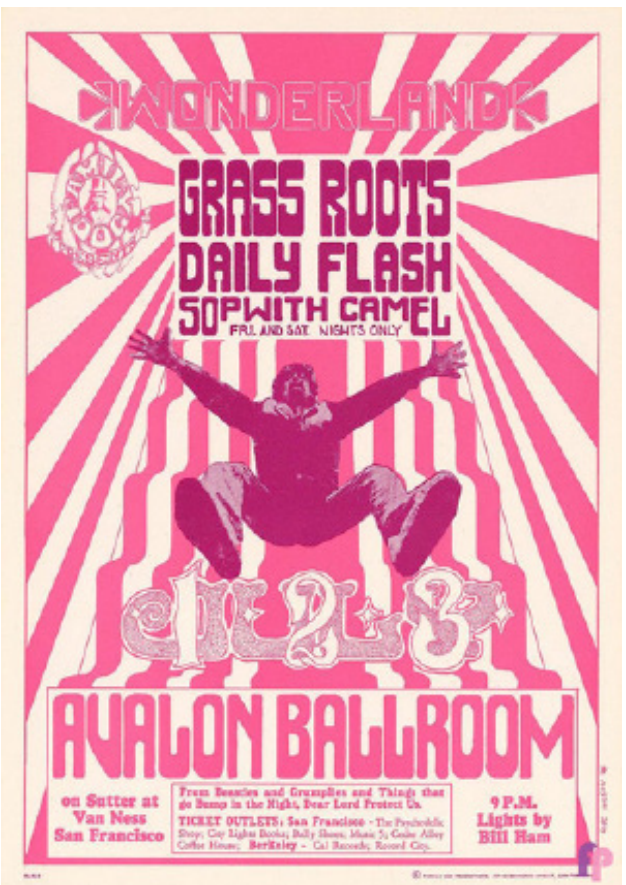
13



14



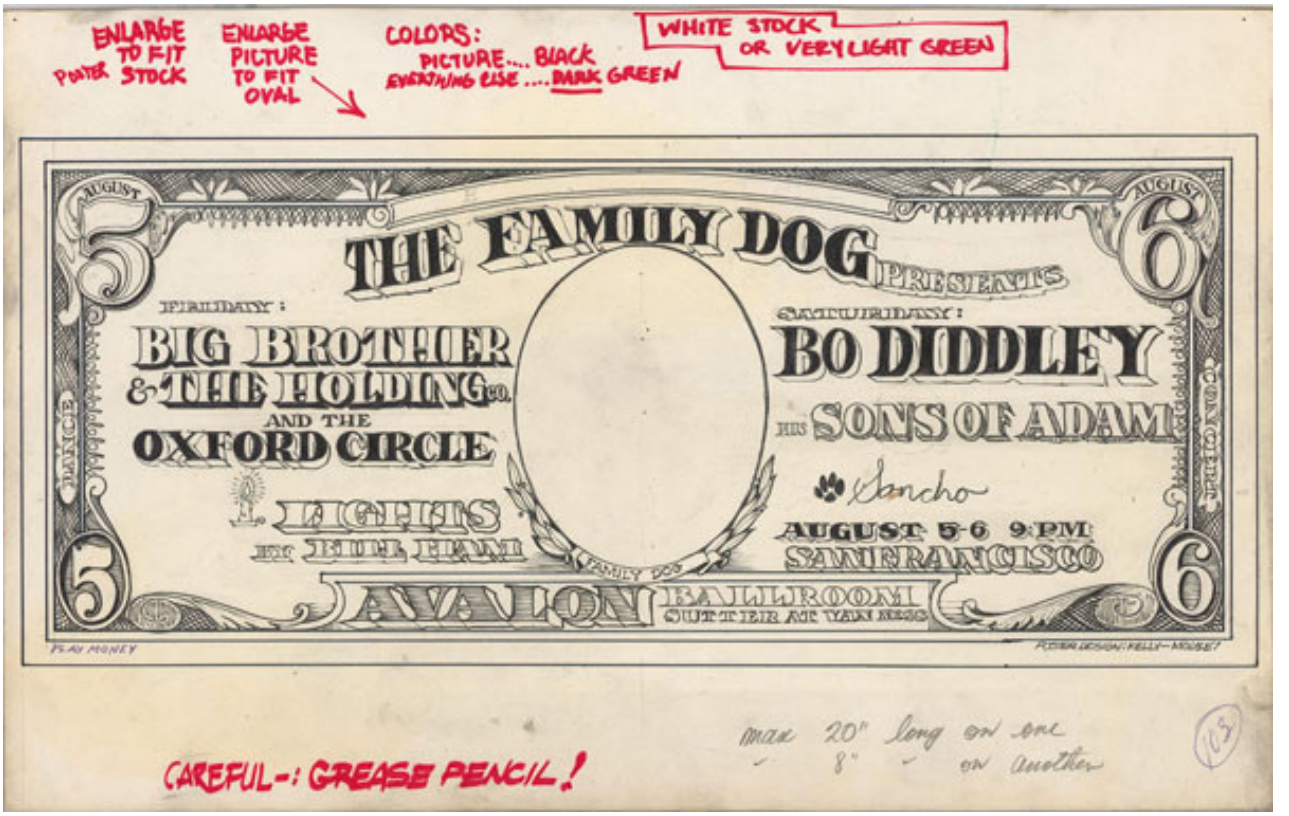
9



8



Ambos os salões de dança usavam uma nova forma de publicidade: os cartazes psicadélicos. Estes eram tão bizarros que apenas uma pessoa "pedrada" conseguiria decifrar as letras onduladas e irreverentes, e as referências implícitas a drogas. Foi o ano em que o notório químico *underground* Owsley Stanley III, se tornou milionário e o seu principal produto, LSD, ilegal. (Miles, 2004, p.94, tradução livre)



10



11

Fig. 10/11, Alton Kelley & Stanley Mouse, 1966

Fig. 12, Victor Moscoso, 1966

Fig. 13, Alton Kelley & Stanley Mouse, 1966

Fig. 14, *The Sin*, Franz Stuck, 1889

1967

Em 1967 o número de eventos aumentou consideravelmente. Em vez de 41 concertos, como no ano anterior, a Family Dog organizou 70. Do total, 55 foram apresentados no Avalon Ballroom, enquanto que os restantes se deram em West Evans, Denver, CO. Neste ano, os cartazes apresentam, essencialmente, a imagem como elemento central. No período de 67, apesar do desenho do texto gozar das características estilísticas da época, tais não são tão acentuadas como no ano precedente. Todavia é possível identificar alguns casos, seis especificamente, em que o *lettering* vive praticamente sozinho, ou se mostra como construção da própria imagem, como no exemplo de Victor Moscoso (fig.15) ou no de Wes Wilson (fig.16).

Surge a utilização da fotomontagem (com manifestações surrealistas), o que até então não se observava, como por exemplo no cartaz de Victor Moscoso para o Avalon Ballroom (fig.17). O texto ganha, também, mais uma idiossincrasia: as mensagens parecem conter um efeito óptico e, consequentemente, a dificuldade de legibilidade aumenta. Este traço é expressão da influência da *Op Art*, por excelência. Esta característica é evidente sobretudo nas obras de Victor Moscoso (fig.17 e 18). Este, foi também o artista que apresentou mais obras durante o referido ano (16 a título pessoal e cinco em parceria). Rick Griffin também desenvolveu 16 cartazes, que primam pela utilização de imagens populares, como o da figura 20, mas produziu menos que Moscoso, tendo em conta que três deles resultaram de uma colaboração com Moscoso.

O tema "Índio" manteve-se, principalmente por parte da dupla Mouse & Kelley (fig.19). No geral, todos os mais pretigiados artistas da Family Dog (Wes Wilson, Stanley Mouse, Alton Kelley, Rick Griffin e Victor Moscoso) estão representados, não obstante a existência de outros trabalhos de diferentes autores menos significativos, mas com considerável importância.



15

16

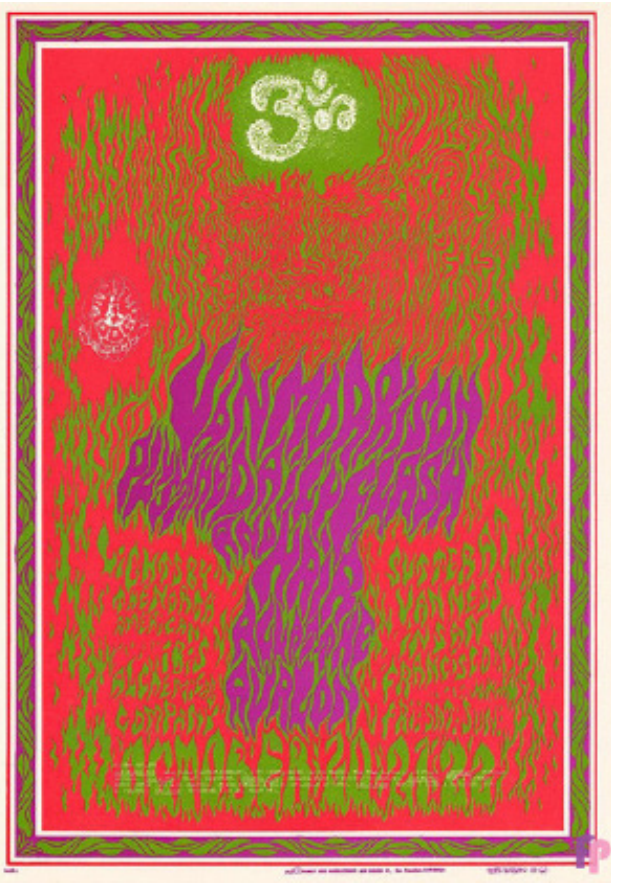


Fig. 15, Victor Moscoso, 1967

Fig. 16, Wes Wilson, 1967



20

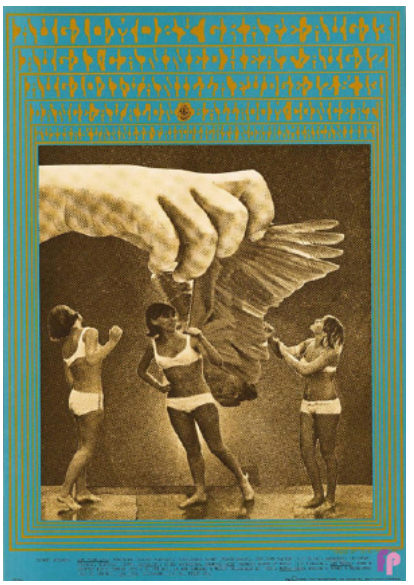
Fig. 13, Victor Moscoso, 1967

Fig. 14, Victor Moscoso, 1966

Fig. 15, Alton Kelley & Stanley Mouse, 1967

Fig. 16, Rick Griffin, 1997

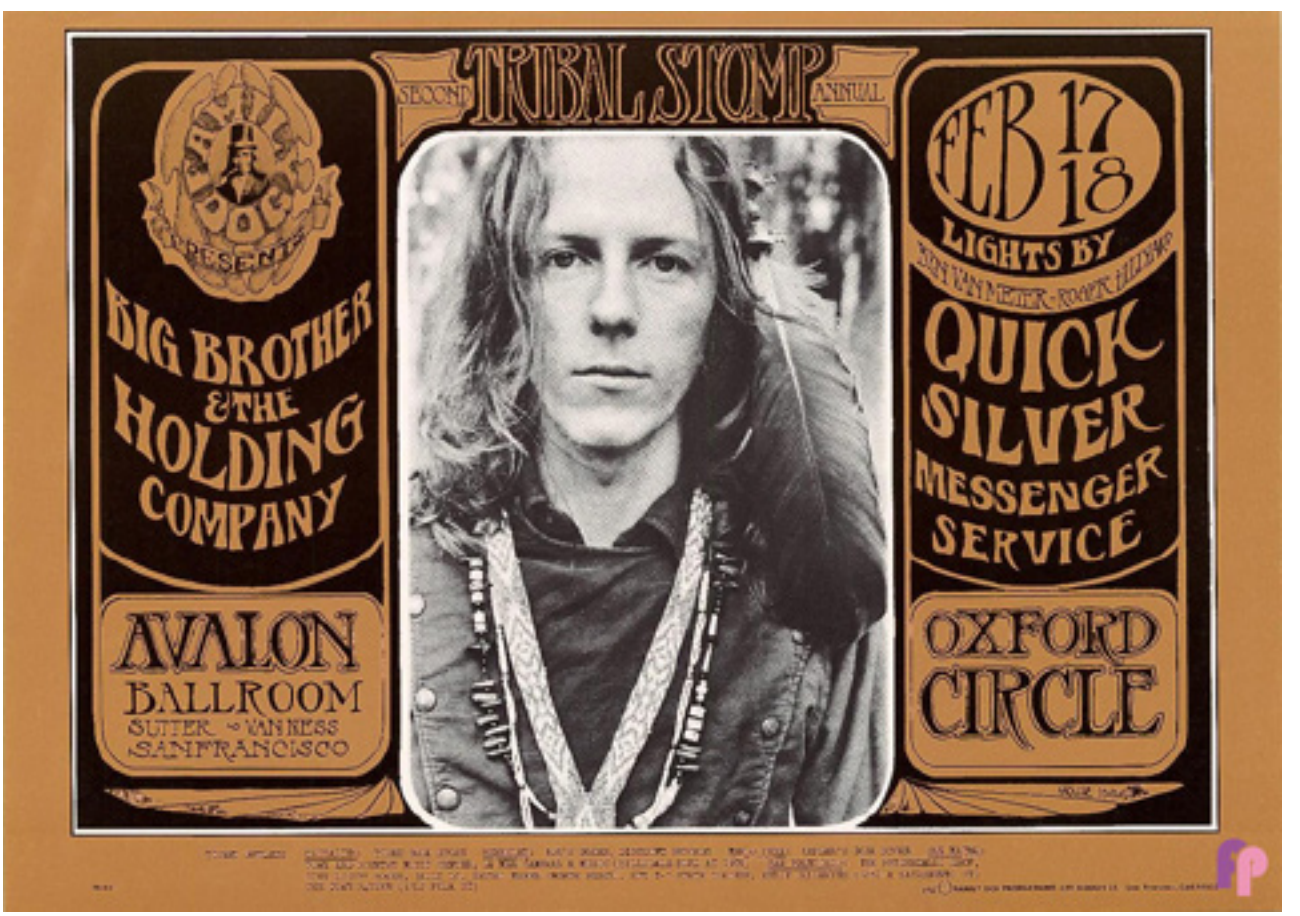
18



17



Enquanto vagas de turistas, desistentes e fugitivos, chegavam a São Francisco, os Diggers abriram crash pads, uma loja gratuíta e começaram uma "sopa dos pobres" no Golden Gate Park; enquanto que a Family Dog no Avalon Ballroom, e Bill Graham no Fillmore, ambos abriam durante toda a semana, no Verão, para atender às multidões de jovens. Owsley tornou-se multi-milionário ao vender LSD, e depois outras drogas mais perigosas. Jack Casady experimentou a nova STP do Owsley e acabou por ser preso no Montery Pop, depois de ser encontrado pela polícia a uivar à lua numa poça de lama. (Miles, 2004, p.184, tradução livre)



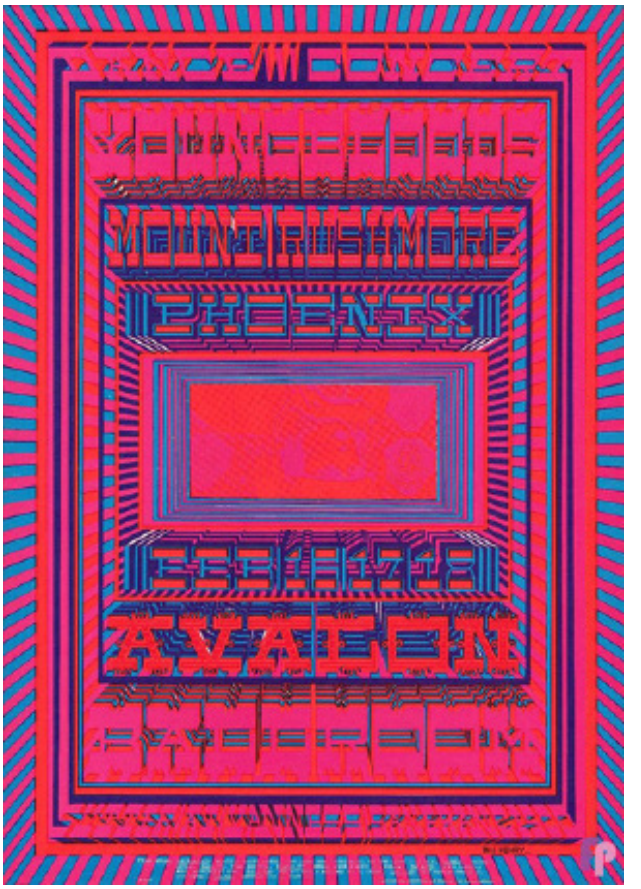
19

1968

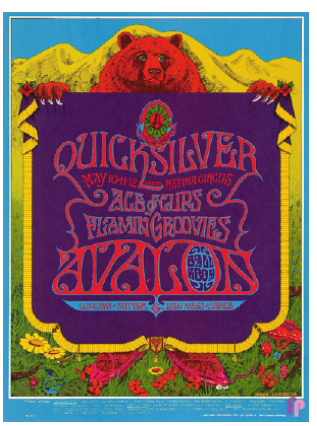
A Family Dog apresentou menos espetáculos do que no ano transacto (foram 48), contudo mais do que em 1966 (41), todos eles no Avalon Ballroom. A imagem é agora, definitivamente, a essência do cartaz, deixando excepcionalmente três exemplos em que o texto, central e predominante, a secundariza: dois cartazes de William Henry (um deles fig.21), que adoptam um estilo *Op Art*, e um de Bob Schnepf, que apesar de comportar imagem, expõe o texto num bloco centralizado. A fotografia é a técnica mais utilizada (presente em 28 cartazes). Onze destes cartazes (que utilizam fotografia) recorrem à fotomontagem. Exemplos do referido são a sobreposição de imagens, no cartaz de San Andreas Fault e Steve Rahn (fig. 30), os cartazes de Wes Wilson, com o contributo do fotógrafo Jerry Uelsmann (fig. 23) e a composição surrealista, com alteração de escalas, patente no trabalho de Bob Schnepf e Jerry Wainright (fig. 24). A informação (texto) ganha leitura, na maioria dos casos. Em 18 deles, o texto aparece integrado na imagem, como no exemplo de Rick Griffin e Victor Moscoso: ondulante e bem representativo do que se tinha feito até então na arte psicadélica (fig. 28). Porém, apenas três destes criam dificuldades na leitura, como vemos, por exemplo, no cartaz de Alton Kelley (fig. 26). Há ainda outros que incluem um *lettering* desenhado, mas bem legível e alinhado. De entre os trabalhos recolhidos, 16 envergam o texto com uma tipografia limpa e alinhada, particularmente naqueles em que este se apresenta sobre fotografia, como nos cartazes de Wes Wilson, com fotografias de Kurt Strausse e de John OGreen, (fig. 27 e 25) datados do final de 1968.

Este, dos três anos de eventos da Family Dog aqui abordados, foi o ano em que se criaram e difundiram mais cartazes horizontais. Surgem também novos artistas e outros ganham um *status* mais relevante, o que se traduz no desenvolvimento de mais cartazes, promovendo a diversidade de estilos. A ilustração pop apresentada em trabalhos de Neon Park e de Paul Zavorska (fig. 29), quase como um desenho animado, em que as personagens são colocadas de forma desordenada e surrealista, espelha prefeitamente o que foi acima descrito.

Neste contexto, o artista que assinou mais cartazes foi Wes Wilson, contabilizando oito na totalidade. Sete com autoria partilhada e um único a solo.

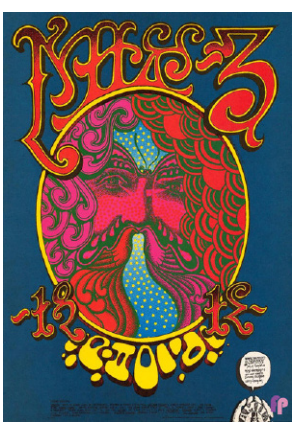


21



22

Fig, 21, William Henry, 1968



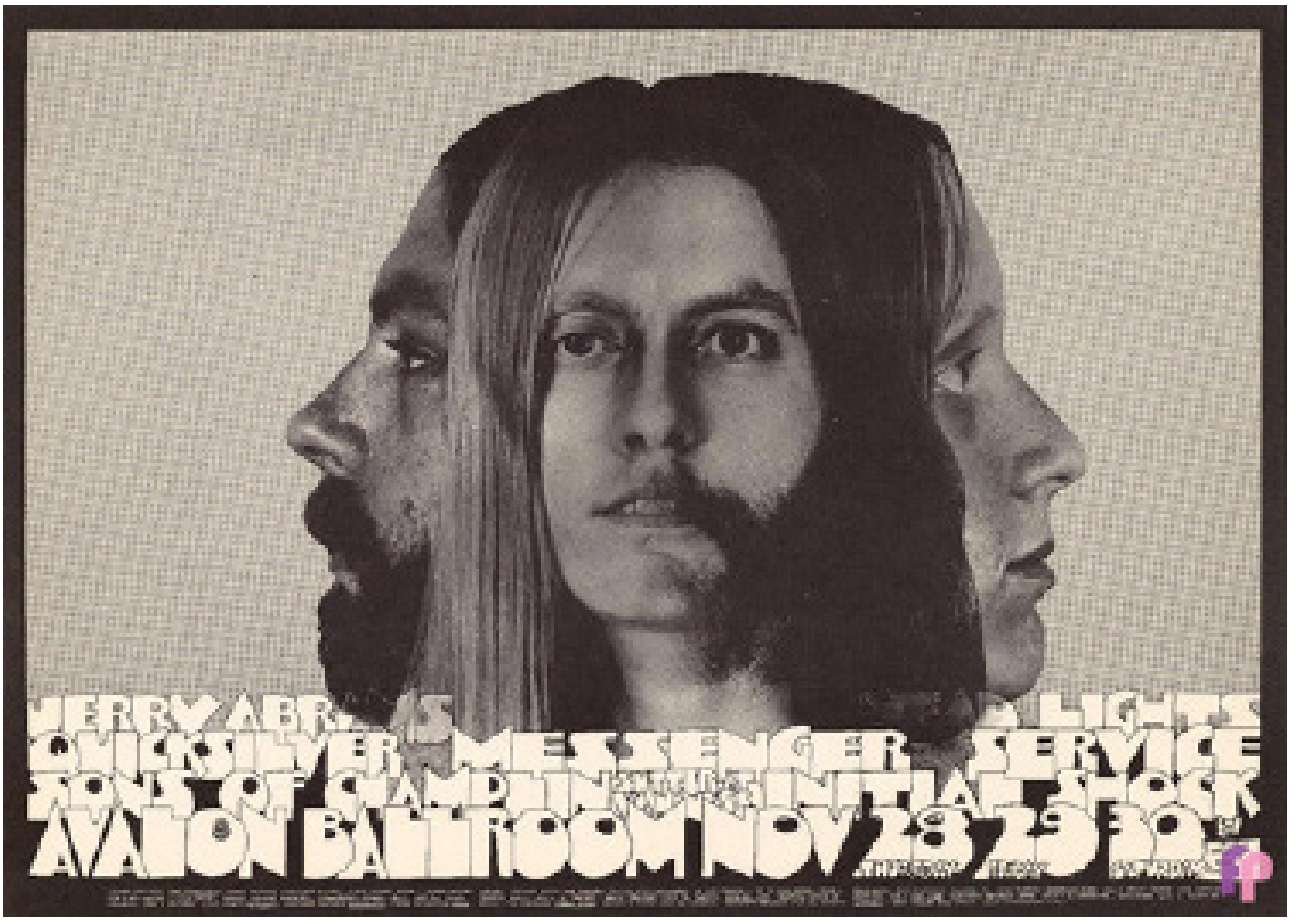
28

Fig, 22, BobSchnepf, 1968

29

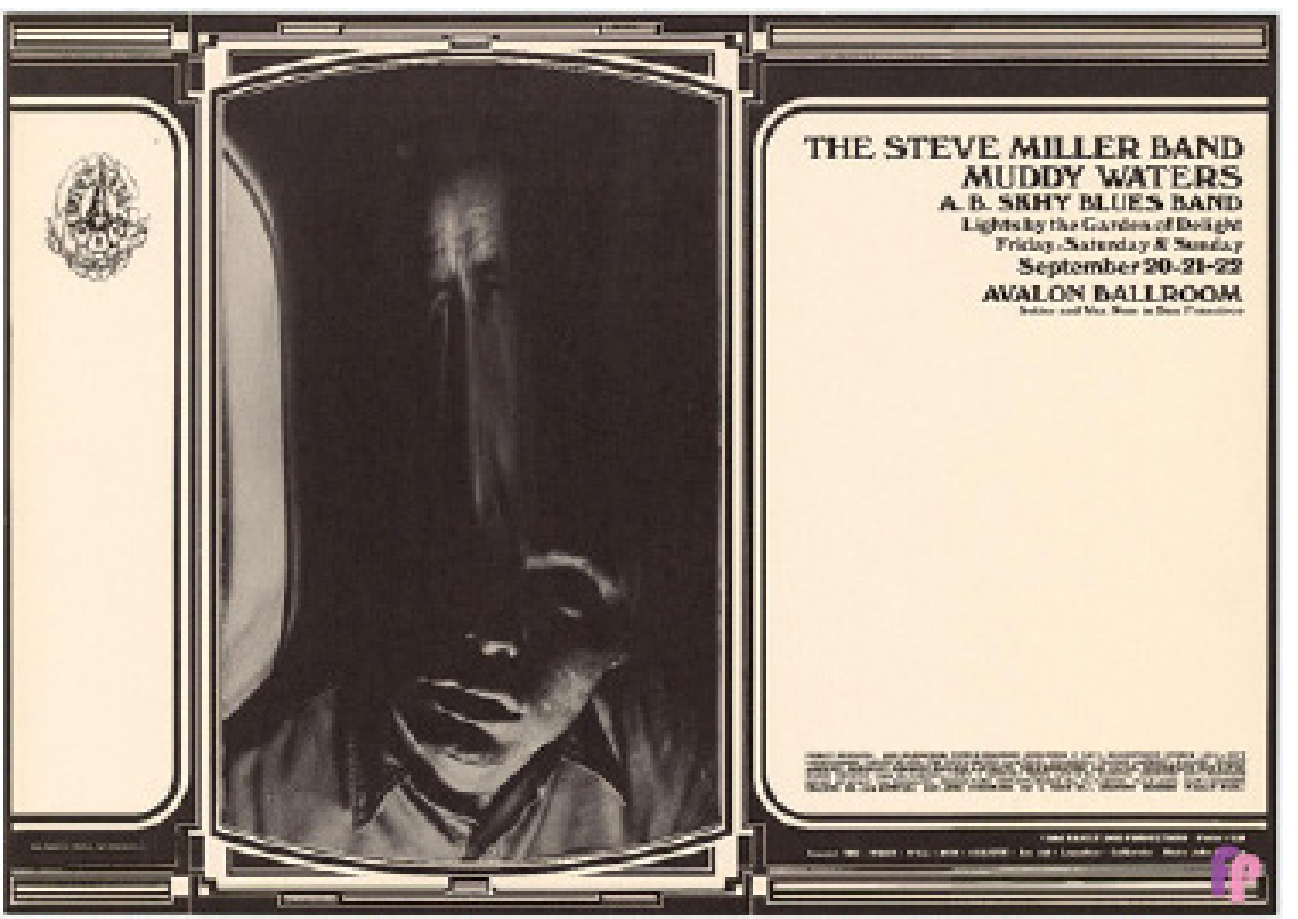


Fig, 28, Rick Griffin e Victor Moscoso, 1968


AVALON BALLROOM NOV

30

25


THE STEVE MILLER BAND
MUDDY WATERS
A. B. SKHY BLUES BAND
Lightshy the Garden of Delight
Friday, Saturday & Sunday
September 20-21-22
AVALON BALLROOM



23

Foi o ano em que a ideia superficial e comercial do estilo de vida Hippie se espalhou para os subúrbios — através de revistas lustrosas e música pop — e cada vila começava a ter os seus próprios, genuínos, "desistentes."

Cada cidade universitária na América e principalmente na Europa tinha uma loja onde se podiam comprar cartazes, mortalhas de papel e o jornal *underground* local.

Existem agora mais de 100 jornais à margem, que variam desde o puro espiritual e psicadélico, até ao extremo radical como o New York City's Rat. (Miles, 2004, p.258, tradução livre)



24

27



26



Cada grande cidade tinha agora áreas Hippies, ou pelo menos uma rua, mas com as rendas altas no centro das cidades, os Hippies começaram a viver em grupos, muitos dos quais se tornaram comunidades...

Existiam quintas subsistentes, comunidades religiosas, ashrams, comunidades sexuais, clãs, e grupos de seguidores de vários gurus — sendo que a maioria eram auto proclamados. Geralmente usavam cabelo comprido e fumavam droga: para o público geral eram todos Hippies. (Miles, 2004, p.258, tradução livre)

Fig, 30, Andreas Fault & Steve Rahn, 1968

Fig, 23, Wes Wilson & Jerry Uelsmann, 1968

Fig, 24, Bob Schnepf & Jerry Wainright, 1968

Fig, 26, Alton Kelley, 1968

Fig, 27, Wes Wilson & Kurt Strausse, 1968

Fig, 25, Wes Wilson & John OGreen, 1968

Fig, 29, Paul Zavorska, 1968

DOWN THE RABBIT HOLE

Alice estava a começar a sentir-se muito cansada de estar sentada no banco, ao lado da sua irmã, e de não ter o que fazer. Já por uma ou duas vezes tinha espreitado o livro que ela estava a ler, mas este não tinha imagens nem diálogos "e qual é o propósito de um livro", pensou Alice, "sem imagens nem diálogos?". Então, na sua própria mente, começou a pesar se o prazer de fazer um colar de flores valeria o esforço de se levantar e apanhar margaridas, quando, de repente, um coelho branco de olhos cor-de-rosa, passa por ela a correr. Não havia nada de TÃO especial no que acabara de acontecer; e Alice nem sequer achou MUITO estranho ouvir o Coelho dizer "Oh céus! Oh céus! Vou chegar atrasado!" (quando pensou nisso depois, ocorreu-lhe que deveria ter desconfiado do sucedido, mas no momento tudo lhe pareceu muito natural); porém, só quando, de facto, o Coelho TIROU UM RELÓGIO DO BOLSO DO SEU COLETE, e olhou para ele, tentando apressar o seu caminho, é que Alice se pôs a pé de um salto, pois teve a certeza absoluta que nunca havia visto um coelho com um bolso de colete, tampouco com um relógio que pudesse sair do mesmo, e, ardendo de curiosidade, correu campo fora atrás do suspeito, a tempo de, felizmente, o ver escorregar por uma toca abaixo, sob uma sebe. No momento seguinte, lá foi Alice lura adentro, perseguindo tal bizarria, nem por uma só vez considerando como é que raio haveria de sair dali.

Alice in Wonderland by Lewis Carroll
Carrol (in Gray & Malins, 2004, p.xi, tradução livre)

DOWN THE RABBIT HOLE

O trecho citado na página anterior, foi utilizado por Gray e Malins para iniciar a discussão, no seu livro *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*. É uma analogia apropriada, considerando que é de facto fácil, enquanto investigador, cair num "buraco" do qual nos poderá ser difícil sair.

Mike Press, explica que, num grau de investigação, como o caso do mestrado, é importante que o estudante apresente "paixão, auto-confiança e método" (in Gray & Milians, 2004, p.xi, tradução directa).

Aproveitando a mesma referência: depois de ter entrado "na toca do coelho", o projecto vagueou por entre a abundante informação disponível. É especialmente fácil dispersar, quando existe um fascínio pelo assunto e o mesmo se desdobra numa multiplicidade de portas: uma verdadeira *wonderland*. A probabilidade de ultrapassar o objectivo nuclear e tocar nos ramos adjacentes é quase um episódio certo, garantindo uma vontade feroz de esmiuçar tópicos, que poderão ser menos pertinentes para a dissertação. Este quase dilema, tornou-se claro, logo no primeiro objectivo do trabalho. Era simples o extravio: iniciar uma pesquisa, abrir artigos relacionados e perder (ganhar, em boa e justa verdade) dois dias a estudar Aleister Crowley, por exemplo. O percurso acabou por se tornar num espantoso labirinto, quiçá semelhante àquele descrito por Lewis Carroll, no reino de copas, em pleno país das maravilhas.

Por este motivo, é importante ter um apoio concreto para a metodologia do projecto. Esse suporte deverá estar associado a uma investigação visual, que forneça mecanismos e ferramentas a serem aplicados: que seja fundamentalmente um guia, para que se possa planear a viagem.

À luz deste novo discernimento, surgiu a inegável necessidade de um início distinto e de uma organização melhorada, todavia sem o total prejuízo de matérias já investigadas e com evidente potencial.

Recorrendo ao auxílio do livro *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*, foi elaborado um plano diferente para a viagem.

Tornou-se necessário encontrar resposta para duas perguntas fulcrais: o que se pretende fazer e porquê. "Em "planear a viagem" é crucial ter alguma ideia sobre onde queremos chegar e porquê." (Gray & Malins, 2004, p.14, tradução livre).

Assim sendo, foram considerados os pontos chave apresentado de seguida:

O que motivou a pesquisa?

A partir da leitura do livro, entendemos que o "porquê" pode ter origens diversas. A génese de uma pesquisa pode ser fruto de uma intuição, produto de um descontentamento, resultado de práticas criativas e estímulos profissionais, orientada por algum desafio, ou pela resolução de qualquer problema cultural, etc. A condição *sine qua non* é existir um interesse real sobre o tema, para que o projecto seja efectivamente bem sucedido. " Qualquer que seja o ímpeto inicial, o "o quê" deve provir de um desejo genuíno de descobrir algo, caso contrário será muito difícil e improvável manter o estudo e o entusiasmo." (Gray & Malins, 2004, p.12, tradução livre).

Porque é que a pesquisa é necessária?

O valor desta pesquisa e o que a torna categoricamente válida, são considerações importantes a ter. Como em muitos casos, o projecto teve uma motivação pessoal. Contudo, devemos avaliar se há, de facto, a necessidade de desenvolver uma investigação sobre o assunto em causa.

Proposta

A proposta havia sido apresentada e aprovada previamente com um outro objectivo: elaboração de 10 cartazes a partir dos temas, técnicas e estilos da primeira vaga do psicadelismo. Nessa conjuntura, delineou-se uma pesquisa para fundamentar e validar o projecto. Quando a proposta foi reavaliada e reestruturada, a investigação foi direccionada nesse sentido: resgataram-se linhas de pesquisa para cartazior desenvolvimento e afastaram-se outras, que não mantiveram a mesma relevância.

Reorientação

A 1ª proposta era valorosa, todavia acabou por ser menos interessante, do ponto de vista da investigadora, e rapidamente escalou para uma realidade desorganizada, trabalhosa e pouco metódica. Chegou o momento de reorientar a investigação. Como descrito por Gray e Malins: "Melhor, poderá reformular a sua proposta inicial, em conformidade com o que tiver descoberto até então. Pode ter identificado pesquisa similar, ou até idêntica àquela que está a propor." (2004, p.13, tradução livre).

Esta reestruturação fez-se tendo também em conta as duas teses de mestrado concebidas, até então, sobre o tema psicadélico em Portugal: "O estilo gráfico das capas de discos de rock psicadélico português nas décadas de 1960 e 1970 — Revisitação de um espólio musical a partir de um contexto ilustrativo", de Joana Valadão, pela FBAUP em 2017 e "NEO-PSICADÉLIA — Uma Exploração Visual" de Sara Alves Quintanilha, pela ESAD, também em 2017, ambas com carácter de projecto.

Fig 31/32, estudos do primeiro projecto.

Uma e outra apresentam objectos gráficos que partiram de uma investigação sobre o psicadelismo. Enquanto uma delas se debruça sobre o contexto histórico nacional, a outra está, essencialmente, relacionada com o movimento gráfico contemporâneo.

Foi desta forma que se decididiu mudar a trajectória da primeira proposta (que compreendia projecto), para uma dissertação, cuja pesquisa aprofundasse um outro ramo convergente: o estudo do movimento de rock psicadélico nacional, no contexto *underground*. Estava finalmente definido o objectivo principal da dissertação.

O propósito

Mesmo depois de já resolvidas algumas dúvidas e estabelecido o novo rumo da investigação, há a necessidade de colocar e responder algumas questões neste novo contexto, que podem e devem fortalecer o propósito do tema. Esta delimitação da causalidade permite a identificação do meio e popicia a recolha de mais informação.

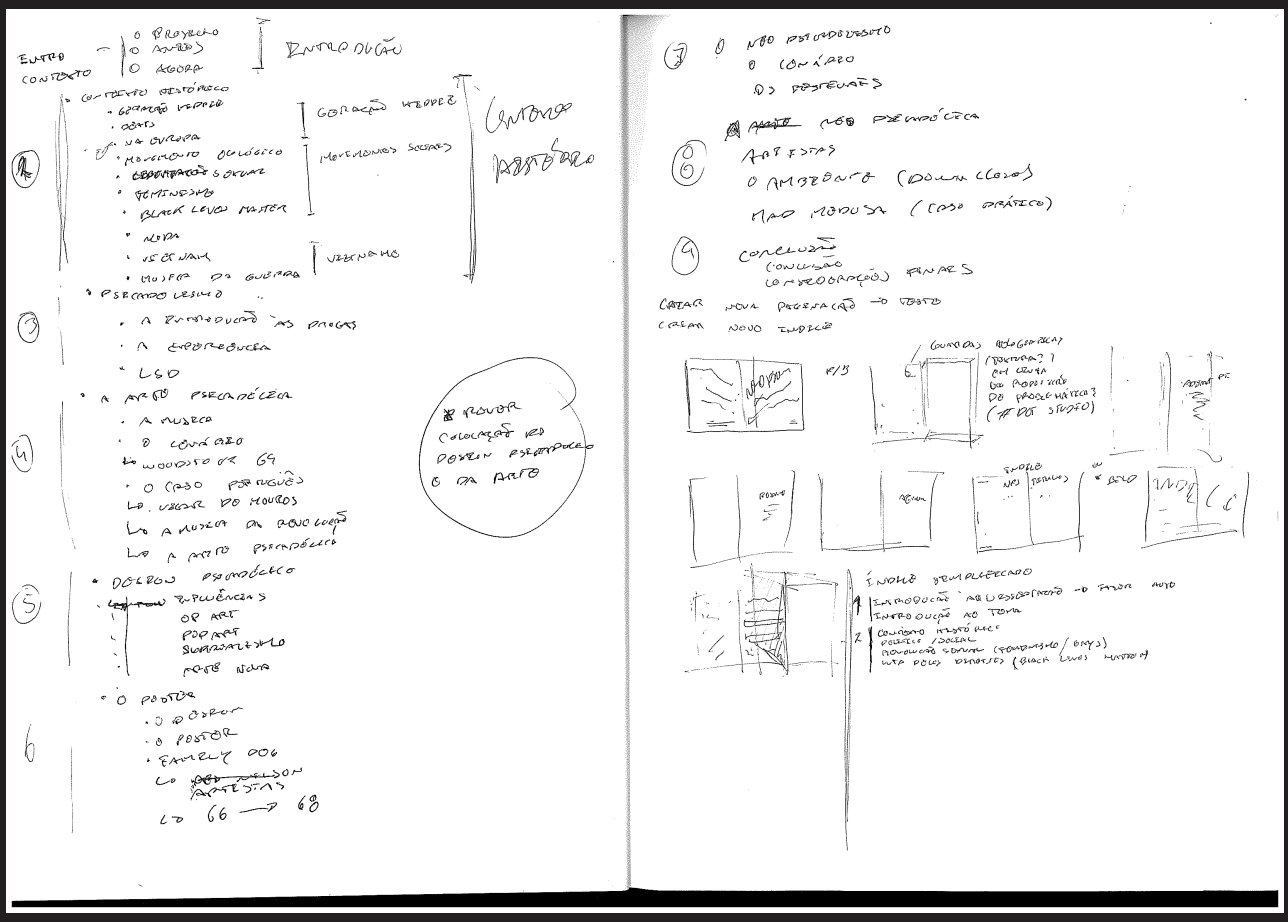
1 — Porque é que a pesquisa é necessária e como provamos a sua conveniência?

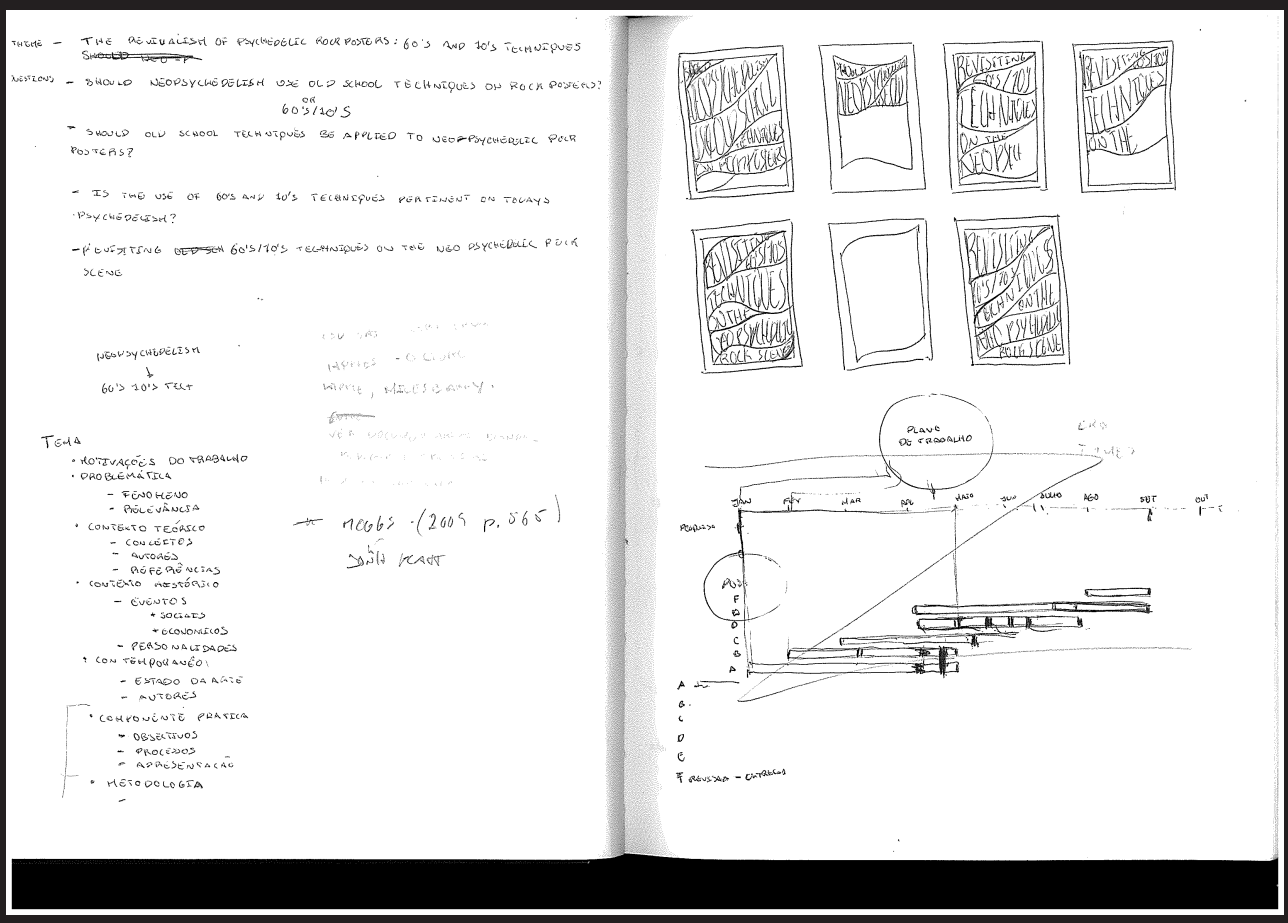
2 — Que outros estudantes/investigadores já analisaram este tema?

3 — Quando foi feita essa investigação?

4 — Como foi desenvolvida, que metodologias foram utilizadas e que conclusões podemos daí inferir?

5 — Que aspectos permaneceram por explorar?


ENTRO
CONTEXTO
O PROJECTO
O ANTES
O AGORA
INTRODUÇÃO
CONTEXTO HISTÓRICO
GERAÇÃO HIPPIE
BEATS
NA EUROPA
MOVIMENTO OCULÓGICO
SEXUAL
FEMINISMO
BLACK LIVES MATTER
NOVA
VIETNAM
MUSICA DA GUERRA
GERAÇÃO HIPPIE
MOVIMENTOS SOCIAIS
VIETNAME
CONTEXTO HISTÓRICO
PSICADELISMO
A INTRODUÇÃO ÀS DROGAS
A EXPERIÊNCIA
LSD
A ARTE PSICADÉLICA
A MUSICA
O CENÁRIO
WOODSTOCK 69
O CASO PORTUGUÊS
VIGAR DE MOURAS
A MUSICA DA REVOLUÇÃO
A ARTE PSICADÉLICA
DESIGN PSICADÉLICO
INFLUÊNCIAS
OP ART
POP ART
SURREALISMO
ARTE NOVA
O POSTER
O DESIGN
O POSTER
FAMILY DOG
ARTISTAS
66 → 68
REVER
COLOCAÇÃO DO DESIGN PSICADÉLICO E DA ARTE
O NEO PSICADELISMO
O CENÁRIO
OS FESTIVAIS
NEO PSICADÉLICA
ARTISTAS
O AMBIENTE (DOUBLE CLOSE)
MAD MEDUSA (CASO PRÁTICO)
CONCLUSÃO
(CONCLUSÃO
CONSIDERAÇÕES FINAIS
CRIAR NOVA PAGINAÇÃO → TESTE
CRIAR NOVO INDICE
INDICE SIMPLIFICADO
INTRODUÇÃO AO TEMA
CONTEXTO HISTÓRICO
POLÍTICO / SOCIAL
REVOLUÇÃO SEXUAL (FEMINISMO / GAYS)
LUTA PELOS DIREITOS (BLACK LIVES MATTER)


THEME – THE REVIVALISM OF PSYCHEDELIC ROCK POSTERS: 60'S AND 10'S TECHNIQUES
QUESTIONS – SHOULD NEOPSYCHEDELISM USE OLD SCHOOL TECHNIQUES ON ROCK POSTERS?
OR
60'S/10'S
– SHOULD OLD SCHOOL TECHNIQUES BE APPLIED TO NEO-PSYCHEDELIC ROCK POSTERS?
– IS THE USE OF 60'S AND 10'S TECHNIQUES PERTINENT ON TODAYS PSYCHEDELISM?
– REVISITING 60'S/10'S TECHNIQUES ON THE NEO PSYCHEDELIC ROCK SCENE
NEOPSYCHEDELISM
60'S 10'S TECH
TEMA
MOTIVAÇÕES DO TRABALHO
PROBLEMÁTICA
– FENOMENO
– RELEVÂNCIA
CONTEXTO TEÓRICO
– CONCEITOS
– AUTORES
– REFERÊNCIAS
CONTEXTO HISTÓRICO
– EVENTOS
SOCIAIS
ECONOMICOS
– PERSONALIDADES
CONTEMPORANEO
– ESTADO DA ARTE
– AUTORES
COMPONENTE PRATICA
– OBJECTIVOS
– PROCESSOS
– APRESENTAÇÃO
METODOLOGIA
MEGGS (2009 p. 565)
JOHN KRAFT
PLANO DE TRABALHO
JAN
FEV
MAR
APR
MAIO
JUN
JULHO
AGO
SET
OUT
PESQUISA
A
B
C
D
E
F
REVISÃO – ENTREGAS

THE DOOR

TURN ON ?

~~TURN OFF~~ ?

DROP OUT ?

ELEVATOR

WIDE

THE PERCEPTION

↓

DOORS ?

THE TRIP

GUIA PARA A VIAGEM *

CRIAÇÃO ?

MAPEAMENTO

ENTREVISTAS

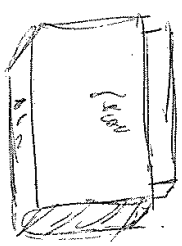
MAPEAMENTO
REVIVALISMO
PSICADÉLICO
PORTUGAL
~~POS~~
DESIGN
ARTWORK

OBSERVAÇÃO

EXPERIMENTAÇÃO /
EXPERIMENTAÇÃO

ARTIGOS
LIVROS
DOCUMENTÁRIOS
ETC

* A VIAGEM PELO UNDERGROUND
DO PONTO DE VISTA DO DESIGNER



CAIXA + LIVRO → ENTRADA ? BURACO ?

(1)

NACIONAL

RECOLHA DE BANDAS
ENTREVISTAS (REAGRUPAR)
RECUPERAR ARTIGOS (WAV. ...)
+ LIVROS (EX: SOBREVIVENTES)
COR A VALARÃO

PONTO DE FOCO
- OBSERVAÇÃO (FESTI E GIGS)
- ENTREVISTAS (CONTEMP/HIST)
- TERTULIAS

MAPEAMENTO
- CONTRIBUTO (REORGANIZAR)
- EXPOSIÇÕES
- FOTOGRAFOS E AMBIENTE

HISTÓRICA → TUNE IN!

O MAPEAMENTO
DO REVIVALISMO
PSICADÉLICO NO
UNDERGROUND
PORTUGUÊS
DO PONTO DE
VISTA DO DESIGNER

CONTEMPORANEO

(2)

INTERNACIONAL

HISTÓRIA
PONTO DE PARTIDA
LIVRO HIPPIE
REDUZIR À ANTO

CONTEMPORANEO
ENTREVISTAS A
DESIGNERS
RECOLHA DE + FESTI
RECUPERAR PESQUISA

A MELHOR QUE TURN ON?

ESTRATÉGIA

Perseguindo os preceitos estipulados no guia de Gray e Malins, após os passos anteriores, que possibilitaram "planear a viagem", "mapear as áreas" e "localizar a posição": é agora hora de "cruzar o terreno". Para proseguir viagem é necessário escolher os veículos adequados e uma metodologia, também ela apropriada.

> Então como é que deveria começar a pensar a aproximação à pesquisa? Um erro comum é começar por tentar identificar métodos específicos – quase como se estivéssemos a espreitar pelo lado oposto, num microscópio, quando deveríamos olhar para fora, para todo o universo metodológico...
>
> A investigação académica em Arte e Design vive a sua infância, relativamente aos modelos estabelecidos de estudo. Devemos começar pelos princípios primordiais e examinar os nossos pressupostos sobre investigação. (Gray & Malins, 2004, p.18, tradução livre)

Na análise desta citação, realçamos que é importante perceber: "O que é que uma pesquisa em arte e design pode ser?", o que nos remete para o que é já reconhecido como a realidade da disciplina e é, portanto, uma questão ontológica, referente à própria estrutura desta área de saber; "Porque podem artistas e designers investigar?", que para além de deslindar razões motivacionais, reflecte sobre a potencial validade da pequisa o que, consequentemente, se converte numa questão de índole epistemológica (epistemologia é a parte da filosofia que estuda o conhecimento), podendo por em causa a posição do investigador, enquanto praticante. Estes dois pontos são merecedores de inquirição preliminar, com o intuito de alcançar um último: "Como podem artistas e designers desenvolver pesquisa?", que se relaciona directamente com os parâmetros metodológicos (Gray & Malins, 2004, pp.18 e 19).

Esta abordagem é relevante, porque comparativamente a outras disciplinas, o design é um objecto de investigação relativamente recente, enquanto que o modelo de investigação do objecto científico, por exemplo, se mantém praticamente igual há pelo menos 300 anos, reafirmando o "paradigma positivista de investigação". Também devemos considerar o ângulo pós-positivista, adoptado no séc. XX, que desafiou os princípios padronizados de quase todas as disciplinas. Guba (1990) explica que a escolha da metodologia deve decorrer, precisamente, da questão ontológica e espistemológica: na relação do investigador com o que é do domínio do conhecimento. Portanto, o paradigma positivista define-se pela questão ontológica, pelo que existe, e pela objectividade espistemológica do investigador: o que perfaz uma metodologia experimental e manipulada.

Por outro lado, o paradigma construtivista já é, por contraste, caracterizado por uma ontologia relativista: o reconhecimento de várias realidades, dependentes das diversas construções sociais e pessoais. Neste caso, o investigador é espistemologicamente subjectivo. Este paradigma acaba por resultar, assim, numa metodologia interpretativa e discursiva.

"O que pode caracterizar um paradigma de investigação como "artístico" ou do domínio do design? É nossa tarefa colectiva desenvolver esta questão, que irá requerer o contributo de muitos investigadores-praticantes, ao longo dos próximos anos." (Gray & Malins, 2004, p. 19, tradução livre).

Após compreender a metodologia em termos de contexto e conceptualização, é possível entender que no papel de investigador, na área de design, se podem assumir posições diversas, híbridas e ecléticas, com o propósito de gerar processo criativo: "No papel do "investigador-praticante", a subjectividade, o envolvimento e a reflexividade é reconhecido; a interacção do investigador com o material de pesquisa é acolhido.

O Conhecimento é negociado — inter-subjectivo, contextualizado e é resultado de uma construção pessoal." (Gray & Malins, 2004, p. 21, tradução livre).

Neste caso concreto, foi empregue uma estratégia de multi-métodos interdisciplinares, para recolher a informação necessária, bem como testadas metodologias menos ortodoxas, mas que permitiram chegar a conclusões importantes para a investigação.

> O estudo comparativo do método presume a existência de alguns métodos, mas afirma que a metodologia não implicaria uma escolha dentre os métodos existentes. A situação é completamente diversa. A sofesticação metodológica leva precisamente a escolhas adquadas de métodos. Pode também orientar os investigadores no sentido do desenvolvimento e aplicação de novos métodos. Friedman (in Gray & Malins, 2004, p.17, tradução livre).

Com a ambição de apresentar um melhor trabalho, foi necessário o entendimento do processo como um todo: o

estudo do ambiente, do público, da música, do movimento em geral e do envolvimento entre todos estes factores.

Por conseguinte, o processo tornou-se interactivo, o que possibilitou o reconhecimento dos intervenientes, das manifestações do movimento e do design a ele adjacente, assim como da relação entre estas disciplinas. Para além da pesquisa e análise convencional, os métodos utilizados para a criação desta dissertação, integraram uma entrada efectiva no movimento, através da participação em festivais e concertos, o que propiciou a recolha de informação. Esta coleta de ideias deu-se, sobretudo, através da observação e da experiência, com génese numa vivência empírica sensorial e anímica, interpretada a cartaziori.

O formato de investigação escolhido, não a torna menos válida, no sentido em que permite uma abordagem dinâmica, não limitada à pesquisa académica tida como mais tradicional. A este tipo de investigação podemos chamar "pesquisa qualitativa".

A locução teve diferentes significados, ao longo da história. Porém, como definição genérica, podemos assumir por "pesquisa qualitativa", um tipo de investigação que coloca o observador no mundo, que utiliza um conjunto de práticas que tornam o mundo acessível, mediante uma série de representações: entrevistas, notas de campo, fotografias, gravações, etc. Esta prática permite um estudo do tema no seu espaço natural e abrange um largo leque de práticas interpretativas como a experiência, a introspecção e a observação, com o objectivo de criar um melhor entendimento acerca do assunto em questão. (Denzin & Lincoln, 1994; Brewer & Hunter, 1998)

Em *The Sage Handbook of Qualitative Research,* os autores explicam que este modelo de investigação era visto como "jornalismo ou ciência "suave" Um trabalho cotado como não científico, apenas exploratório, ou subjectivo" (Denzin & Lincoln 1994, p.2, tradução livre).

Na mesma obra, Denzin e Lincoln afirmam que o investigador se transforma num "bricoleur", um termo que surge da criação e montagem da "manta de retalhos", uma construção emergente, que modifica, acolhe e adapta diferentes técnicas e métodos.

Neste projecto específico, o fito da "pesquisa qualitativa" é viabilizar ao leitor final uma viajem pelo tema, de uma forma menos distante, com a garantia de que são apresentados elementos reais, vividos num passado próximo, totalmente imersos no ambiente do movimento em estudo.

A aproximação ao tema é desenvolvida, então, de duas formas diferentes: uma mais convencional, que engloba a pesquisa literária, as entrevistas, o estudo de documentários e a análise de documentos *online*- e, além disso- uma abordagem menos ortodoxa que, por consequência, apresenta o projecto como global, com uma diferente perspectiva, do ponto de vista do designer/investigador.

O método alternativo de investigação utilizado, dividiu-se em três fracções particulares: a **observação**, como tentativa de abstracção do meio, com objectivo crítico e imparcial; a **participação** concreta no movimento, como público dos seus eventos e inclusão numa tribo urbana; a **adesão** a uma organização que promove espectáculos, e que dessa forma é fonte de divulgação de novo produto, o que implica contributo pessoal e adquirir uma noção distinta, do ponto de vista de quem executa.

Assim sendo, foram então aplicados, do ponto de vista prático, métodos como:

1 — Experienciar e explorar o meio;
2 — Reflectir, avaliar e selecionar informação;
3 — Analisar e interpretar informação;
4 — Sintetizar e comunicar a matéria.

Para chegar a estes pontos principais, foram utilizadas ferramentas como:

Brainstorming e mapa mental;
Sketchbook;
Observação;
Fotografia;
Desenvolvimento de materiais gráficos, empregando processo de design (pesquisa, sketch, desenvolvimento, impressão/aplicação);
Matrizes de organização;
Mapas;
Entrevistas escritas e recolhas de áudio.

Fig. 33, Nebula, Moledo, 2018

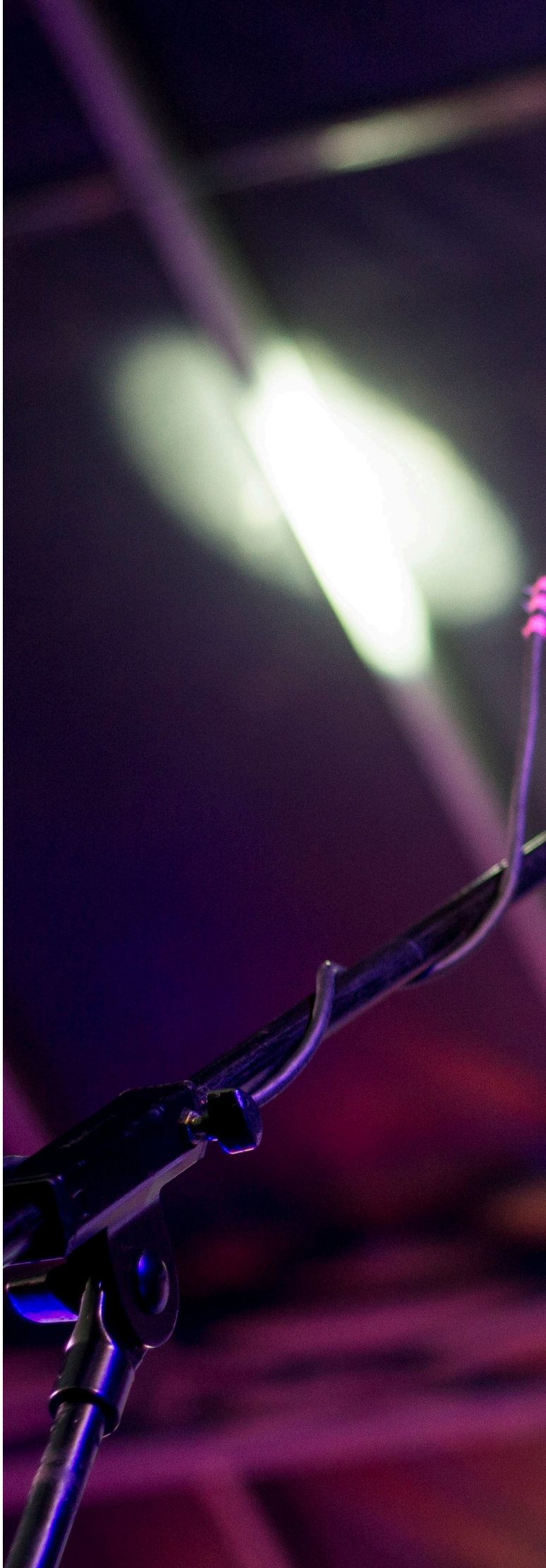
Os multi-métodos foram empregues com o objectivo de angariar informação, oriunda de diferentes formatos e perspectivas. Para alcançar essa meta foram criados mapas, que evidenciavam as potenciais ferramentas disponíveis. Diferentes tipos de veículos e utensílios dispendem também mais tempo, o que talvez se torne numa desvantagem, considerando que se trata de uma dissertação de mestrado. Apesar desse lado negativo, mais ferramentas significam mais visões e podem ajudar a corroborar o tema e a investigação, tornando-os mais ricos e dinâmicos: "O que os investigadores de Arte e Design têm agora, são as bases de um processo de investigação dinâmico e evolutivo, que posiciona a prática e o executante no coração da investigação." (Gray & Malins, 2004, p.31, tradução livre).

A OBSERVAÇÃO.

Allison Barnes, na sua dissertação *Realising the Geo/Graphic of the Everyday: A Practice Led Investigation into an Interdisciplinary Geo/Graphic Design Process*, usa métodos etnográficos para recolher informação, na vertente observador/participante, desenvolvida através de um diálogo contínuo com o local, recorrendo ao acto de caminhar. (Barnes, 2011).

No caso desta tese, a observação teve um papel crucial na análise de um movimento, cujo tema se estabeleceu como força motriz. A premissa da qual se partiu foi, claro está, a observação. O propósito era avaliar, do ponto de vista do design, o estilo, a eficácia e a apresentação do artwork. Nesse primeiro momento, o processo resultou numa visão maioritariamente exterior, exclusiva ao observador, valorizando uma postura passiva em detrimento de uma postura participativa. Este método, suportado por livros e artigos sobre o respectivo contexto histórico, legitimou a criação de questões sobre o movimento actual. Em especial, justificou as dúvidas em relação à estética e técnicas aplicadas, num mundo e numa era onde predominam as ferramentas digitais.

Em termos palpáveis, existiram ocasiões de pesquisa, em festivais por exemplo, onde pude aceder a locais reservados à reportagem: tanto para fotografar (vulgo "poço"), como para escrever ou editar críticas e entrevistar artistas (o que não se chegou a materializar, por impossibilidade de agendamento). Neste contexto, o objectivo era adquirir a informação, sem nela intervir. Aproveitar as circunstâncias de forma a recolher material, mas garantindo uma equidade que impedisse a contaminação do mesmo por um acentuado interesse pessoal. Assumindo este papel de observador privilegiado, reuniram-se os registos do que se foi testemunhando, sob o critério exigente da investigação. Estes dados foram sumamente úteis na formulação de artigos. Os trabalhos foram publicados em revistas *online* (contributo pessoal cartazior - fase activa), publicações que, por sua vez, facultaram os indispensáveis passes de repórter (Soundspread e Irreversível).





ENTREVISTAS

As entrevistas foram planeadas com o objectivo de promover um melhor entendimento do meio. Com esse fim e somada a ambição de compreender diversas perspectivas, a estruturação das entrevistas foi distinta e pensada de forma individual.

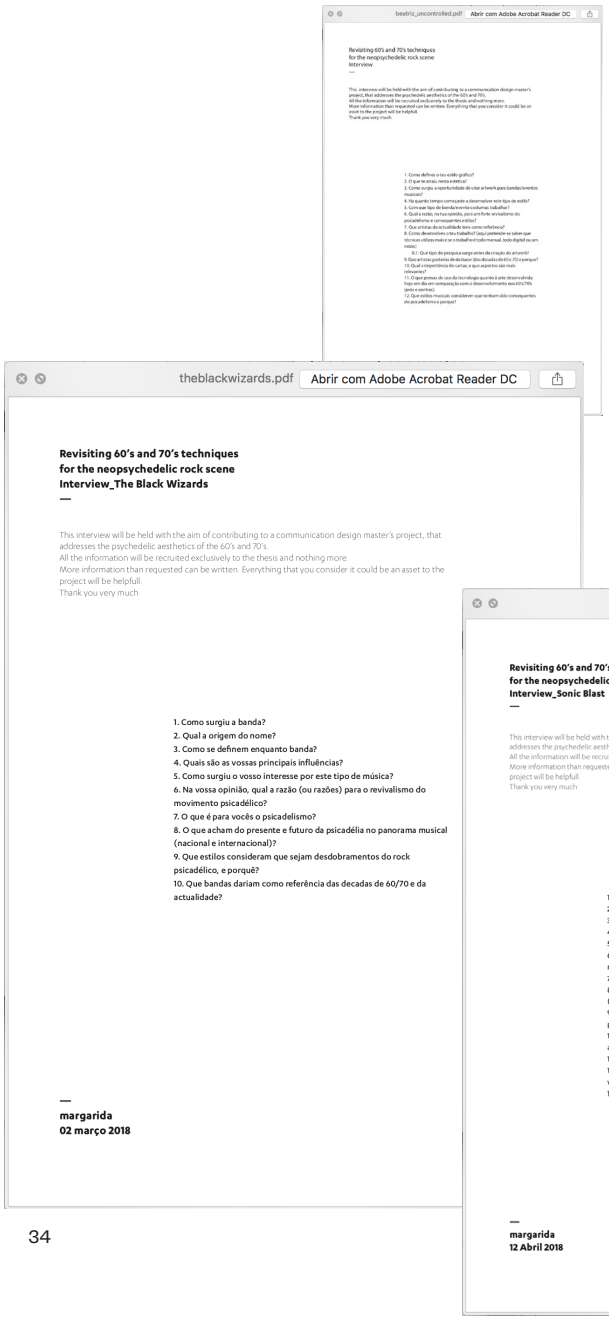
A planificação de cada entrevista exigiu uma pesquisa preparatória. Foi também estipulada a quantidade e a tipologia das questões. Esta "lista de pontos" a abordar é utilizada para conduzir o entrevistado, de forma a que se consigam preencher os requisitos pretendidos. (Crang & Cook, 2007)

Nesta linha de pensamento, foram preparadas questões para músicos e designers, nacionais e internacionais, activos na primeira vaga e/ou contemporâneos da segunda. Os intervenientes foram seleccionados por fazerem parte do movimento em estudo, podendo oferecer referências importantes, ajudar em esclarecimentos e desvelar novos tópicos de discussão.

As entrevistas permitiram obter informação útil, particularmente sobre o contexto histórico nacional, apesar da fraca adesão aos convites.

Dentre todas, ressalvo uma entrevista conjunta, que contou com os contributos do José Roberto, baixista dos Solar Corona e vocalista dos Killimanjaro, do "Mike", baixista dos Astrodome e do Rui Freitas, baixista dos Killimanjaro. Este formato, a tertúlia, possibilitou um diálogo mais ligeiro e fluído, que suscitou a emergência de novos pontos de interesse, desenvolvidos mais adiante.

> Como meio para angariar informação oriunda de conversas com inúmeras comunidades de pesquisa, as entrevistas podem abranger desde formatos mais estruturados (recorrendo a questionários ou inquéritos, nos quais o investigador faz perguntas predeterminadas numa ordem específica), configurações semi-estruturadas (onde o investigador e os intervenientes definem parâmetros latos para discussão) e modelos relativamente não-estruturados (incitando a conversa amigável sem um foco pre-estabelecido. (Crang & Cook, p.35, 2007, tradução livre)



34



Fig 34, entrevistas.



Revisiting 60's and 70's techniques
for the neopsychedelic rock scene
Interview_GD

I be held with the aim of contributing to a communication design
that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
ll will be recruited exclusively to be used on the thesis and nothing else.
ou consider that could be an asset to the project will be helpfull.
nuch.

1. Como define os estilo gráfico do seu artwork e quais as suas principais referências?
2. Quando e como começou a trabalhar com este tipo de projectos e quais é que já integrou?
3. Na sua opinião, qual a definição de psicadélico e qual o motivo para o revivalismo actual?
4. Qual é o processo dos trabalhos qui orio?
6. Considerando o tema, o que pensa sobre o desenvolvimento de design digital vs as técnicas utilizadas nos 60's e 70's?
5. Como pensa que o design de poster e o artwork em geral afecta a indústria musical e os seus eventos?

n9

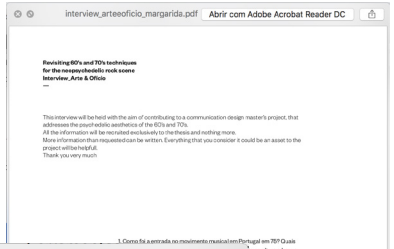
Revisiting 60's and 70's techniques
for the neopsychedelic rock scene
Interview_Joana Brito
—

This interview will be held with the aim of contributing to a communication design master's project, that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
All the information will be recruited exclusively to the thesis and nothing more.
More information than requested can be written. Everything that you consider it could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1. Como defines o teu estilo gráfico?
2. O que te atraiu nesta estética?
3. Como surgiu a oportunidade de criar artwork para bandas/eventos musicais?
4. Ha quanto tempo trabalhas começaste a desenvolver este tipo de estilo?
5. Com que tipo de banda/evento costumas trabalhar?
6. Qual a razão, na tua opinião, para um forte revivalismo do psicadelismo?
7. Que artistas da actualidade tens como referência?
8. Como desenvolves o teu trabalho? (aqui pretende-se saber que técnicas utilizas mais e se o trabalho é todo manual, todo digital ou um misto)
   8.1. Que tipo de pesquisa surge antes da criação do artwork?
9. Que artistas gostarias de destacar (das decadas de 60 e 70) e porque?
10. Qual a importância do cartaz, e que aspectos são mais relevantes?

—
margarida
02 março 2018

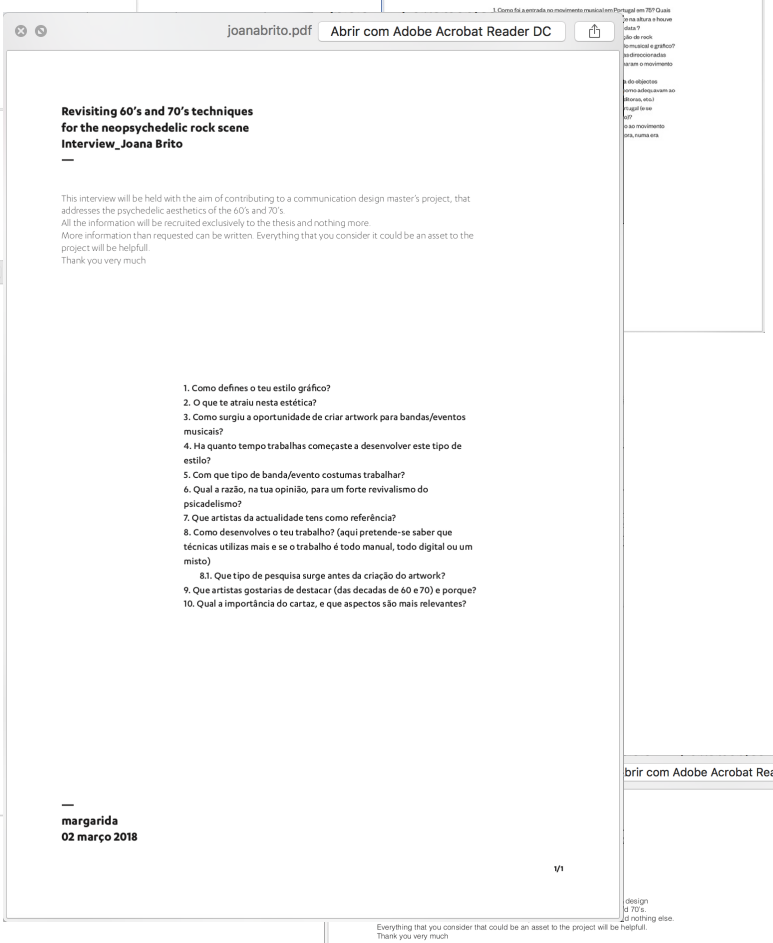
1/1



Revisiting 60's and 70's techniques
for the neopsychedelic rock scene
Interview_Arte & Ofício
—

This interview will be held with the aim of contributing to a communication design master's project, that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
All the information will be recruited exclusively to the thesis and nothing more.
More information than requested can be written. Everything that you consider it could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1. Como foi a entrada no movimento musical em Portugal em 70? Quais
e na altura e houve
data?
ão de rock
o musical e gráfico?
ardinocoeradas
aram o movimento
s do objectos
como adequavam ao
ituras, etc.)
rtugal (e se
s)?
o ao movimento
ora, numa era.



Revisiting 60's and 70's techniques
for the neopsychedelic rock scene
Interview_Joana Brito
—

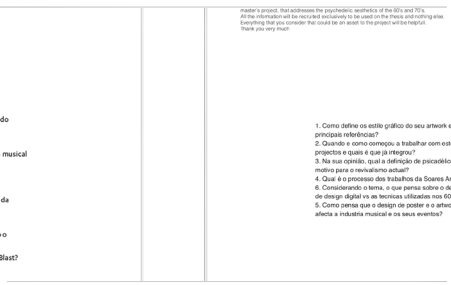
This interview will be held with the aim of contributing to a communication design master's project, that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
All the information will be recruited exclusively to the thesis and nothing more.
More information than requested can be written. Everything that you consider it could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1. Como defines o teu estilo gráfico?
2. O que te atraiu nesta estética?
3. Como surgiu a oportunidade de criar artwork para bandas/eventos musicais?
4. Ha quanto tempo trabalhas começaste a desenvolver este tipo de estilo?
5. Com que tipo de banda/evento costumas trabalhar?
6. Qual a razão, na tua opinião, para um forte revivalismo do psicadelismo?
7. Que artistas da actualidade tens como referência?
8. Como desenvolves o teu trabalho? (aqui pretende-se saber que técnicas utilizas mais e se o trabalho é todo manual, todo digital ou um misto)
   8.1. Que tipo de pesquisa surge antes da criação do artwork?
9. Que artistas gostarias de destacar (das decadas de 60 e 70) e porque?
10. Qual a importância do cartaz, e que aspectos são mais relevantes?

—
margarida
02 março 2018

1/1





master's project, that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
All the information will be recruited exclusively to be used on the thesis and nothing else.
Everything that you consider that could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1. Como define os estilo gráfico do seu artwork e quais as suas principais referências?
2. Quando e como começou a trabalhar com este tipo de projectos e quais é que já integrou?
3. Na sua opinião, qual a definição de psicadélico e qual o motivo para o revivalismo actual?
4. Qual é o processo dos trabalhos da Soares Artwork?
6. Considerando o tema, o que pensa sobre o desenvolvimento de design digital vs as tecnicas utilizadas nos 60's e 70's?
5. Como pensa que o design de poster e o artwork em geral afecta a industria musical e os seus eventos?

o festival?
m do nome?
nem enquanto organização?
ossas principais influências?
o vosso interesse por este tipo de música?
nião, qual a razão (ou razões) para o revivalismo do
icadélico?
vocês o psicadelismo?
n do presente e futuro da psicadélia no panorama musical
ernacional)?
consideram que sejam desdobramentos do rock
porquê?
dariam como referência das decadas de 60/70 e da
ndas desejariam trabalhar nas próximas edições?
am da importância do artwork num festival como o
o de ambiente que podemos encontrar no Sonic Blast?

Revisiting 60's and 70's techniques
for the neopsychedelic rock scene
Interview_The Black Wizards
—

This interview will be held with the aim of contributing to a communication design master's project, that addresses the psychedelic aesthetics of the 60's and 70's.
All the information will be recruited exclusively to the thesis and nothing more.
More information than requested can be written. Everything that you consider it could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1/1



1. Como surgiu a banda?
2. Qual a origem do nome?
3. Como se definem enquanto banda?
4. Quais são as vossas principais influências?
5. Como surgiu o vosso interesse por este tipo de música?
6. Na vossa opinião, qual a razão (ou razões) para o revivalismo do movimento psicadélico?
7. O que é para vocês o psicadelismo?
8. O que acham do presente e futuro da psicadélia no panorama musical (nacional e internacional)?
9. Que estilos consideram que sejam desdobramentos do rock psicadélico, e porquê?
10. Que bandas dariam como referência das decadas de 60/70 e da actualidade?

—
margarida
02 março 2018

1/1

design
d 70's.
d nothing else.
Everything that you consider that could be an asset to the project will be helpfull.
Thank you very much

1. Quando e como começou a trabalhar com este tipo de projectos e quais é que já integrou?
2. Na sua opinião, qual a definição de psicadélico e qual o motivo para o revivalismo actual?
3. Qual foi a principal motivação para o desenvolvimento do seu trabalho, e qual a melhor experiência?
4. Como define o ambiente psicadélico de um concerto da nova cena de rock psicadélico?
5. Quais são, na sua opinião, os subgéneros do rock psicadélico, e que bandas destacaria a nível nacional e internacional?
6. Como pensa que o design de poster e o artwork em geral afecta a indústria musical e os seus eventos?

—
margarida
15_ Junho 2019

1/1



35



40

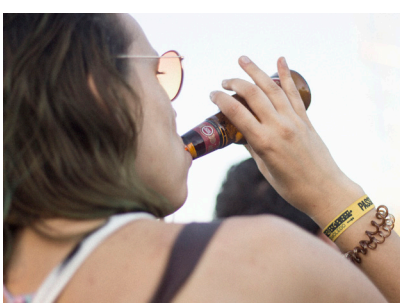
A PARTICIPAÇÃO

Mike Crang e Ian Cook explicam, em *Doing Ethnography*, que ser um observador participante implica a imersão do investigador na cultura a ser investigada, o que facilita a interação com um leque abrangente de membros, de forma a que haja conhecimento do que se passa no movimento. (2008)

A partir da observação "distante" e do reconhecimento da nova vaga psicadélica *underground*, surge a inevitabilidade do vínculo e a vontade de participar nesta tribo urbana.

Neste momento, o objectivo da comparência em festivais, concertos e convívios transmutou-se: passou a ser igual ao do público em geral. Adoptar os seus comportamentos, abandonar a investigação imediata e viver o momento, para o documentar apenas no final de cada experiência. Estas pequenas reflexões foram escritas no final de cada festival. Os dados recolhidos foram utilizados para descrever a manifestação do movimento e o seu ambiente em locais específicos, mais à frente retratados.

A maior parte da informação coletada, dos contactos adquiridos e das valorosas conversas com músicos e artistas, é fruto desta participação activa. Apresentar as questões despidas, de forma aparentemente informal, sem a ideia conservadora



37

38





36

Fig. 37, Sonic Blast
Moledo, 2018



44



43

de entrevista, permitiu identificar estilos, formas de pensamento e abordagens singulares ao movimento.

Estas conversas com os músicos e com o público, possibilitaram o conhecimento de mais artistas gráficos nacionais e internacionais, que trabalham essencialmente para o movimento *underground*. O diálogo propiciou também o contacto com fotógrafos, que para além do que acontece em palco, se interessam também pelo ambiente envolvente e pelo remoto backstage. Alguns destes interlocutores, mostraram interesse no projecto e cederam algum do seu trabalho fotográfico mais relevante para o conteúdo (em especial a Downclose e a Anne).

Nos festivais foi fácil, em conversas de campismo, chegar directamente a artistas nacionais (notória acessibilidade do meio), tanto músicos como artistas gráficos.

Posto isto, o interesse pelo tema e o *networking* abriram as portas a um projecto em fase ainda preambular e precederam a incursão nos próximos pontos justapostos ao tema. Este entusiasmo e partilha foram decisivos no que toca a fazer parte integrante do movimento e não só de uma massa abstracta do público.



42



39



41

Fig. 35, 36, 38, 40, Sonic Blast Moledo, José Ferreira, 2019

Fig. 39/41, Sonic Blast Moledo, 2019

Fig.43/42, Woodrock, 2019



45

Fig 45, Autocolante
Mad Medusa,
Santo Tirso, 2018

> No seu formato básico, pode ser descrito como um processo de três etapas, no qual o investigador, de alguma forma, ganha acesso a uma comunidade particular (1ª etapa), cartaziormente vive e/ou trabalha com as pessoas estudadas, por forma a adquirir os seus pontos de vista sobre o mundo e sobre o estilo de vida que adoptaram (2ª etapa), e por último regressa à academia, para escrever um testemunho que organize a informação recolhida, sobre a "cultura" dessa respectiva comunidade. (Crang & Cook, 2008, p.21, tradução livre).

Após a tomada de consciência de que os primeiros momentos de pesquisa para a tese (através da observação e da observação activa), continham lacunas dignas de preenchimento informativo, foi decidida a integração no projecto Mad Medusa.

Como referido atrás, este projecto foi alavancado pela participação numa tribo urbana. Muito dos contributos decorreram de conversas ocasionais (em áreas de campismo, por exemplo): a comunidade teve conhecimento de que alguém estaria a estudar o tema e a sua relação com o design gráfico. No decurso destas comunicações informais, surgiu uma proposta de inclusão num projecto de *booking*, que estaria na eminência de se concretizar.

O projecto tinha como premissa a promoção da música psicadélica (especialmente a nacional), a partir da realização de eventos, que aconteceriam um pouco por todo o país. Esta organização, melhor explicada adiante, permitiria angariar uma visão do interior para o exterior acerca do movimento.

Até agora, tinha sido possível uma observação do ponto de vista da investigação, fora e dentro do local, e o fazer parte da própria corrente social, mas ainda não se tinha proporcionado a possibilidade de contribuir com criação gráfica (por muito pequena que fosse), para esta nova corrente do psicadelismo.

Os membros do projecto procuravam parceria para a criação de cartazes para eventos, para mediar uma relação com as bandas, rastrear espaços para concertos, tratar de questões logísticas, entre outros aspectos.

Esta experiência desencadeou, portanto, uma diferente percepção pessoal, até então desconhecida. Doravante houve uma interacção, no papel de profissional de design, directamente com os espaços e com as bandas. Esta era, com efeito, a relação que faltava para um envolvimento mais abrangente com o tema: uma pequena demonstração Family Dog. A actividade desenvolvida viabilizou a comparação entre as duas fases: a do movimento e a do revivalismo, expondo conclusões importantes. O caso Mad Medusa será melhor explorado ao longo do trabalho apresentado.

DESENVOLVIMENTO

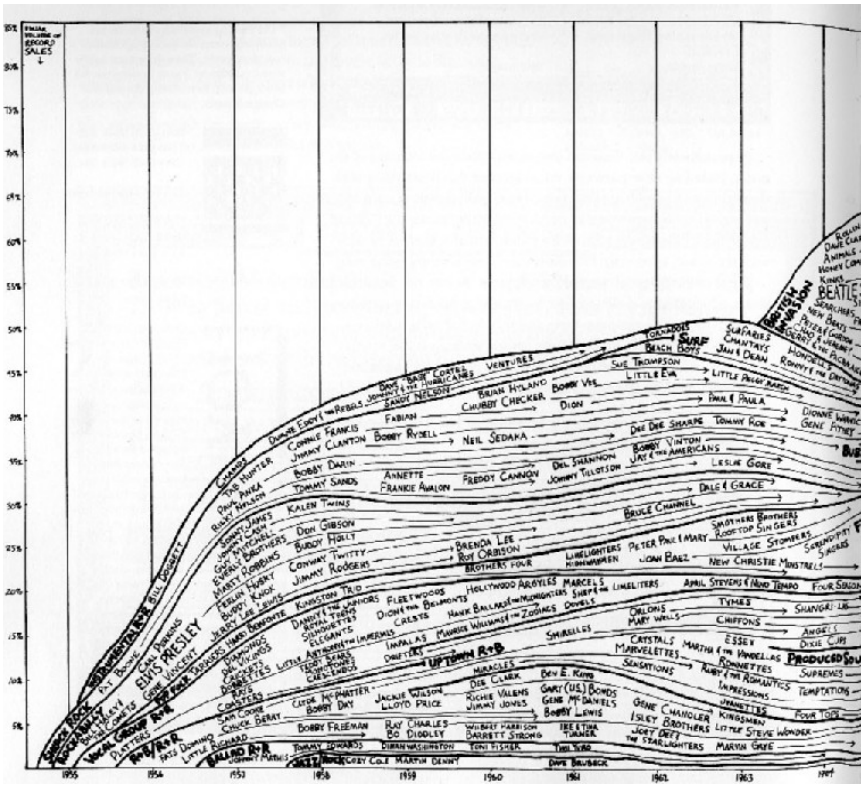
Com o material já recolhido, era altura de determinar o conteúdo, com base numa análise e avaliação da informação, para que, por intermédio de soluções criativas, o projecto ganhasse forma. “Precisas de “brincar com a informação”, visualizar possibilidades, criar conecções criativas” (Gray & Malins, 2004, p.14, tradução livre).

Seguiu-se, desta forma, uma selecção de informação e sua consequente organização.

Dado o tema e a necessidade de criar mecanismos visuais de estudo e exploração, foram utilizadas matrizes que permitiram a exposição do material.

Já na primeira fase do projecto, antes da reorientação, foram empregues ferramentas de organização, que se regiam por características como: ano, estilo, tema, autor(...).

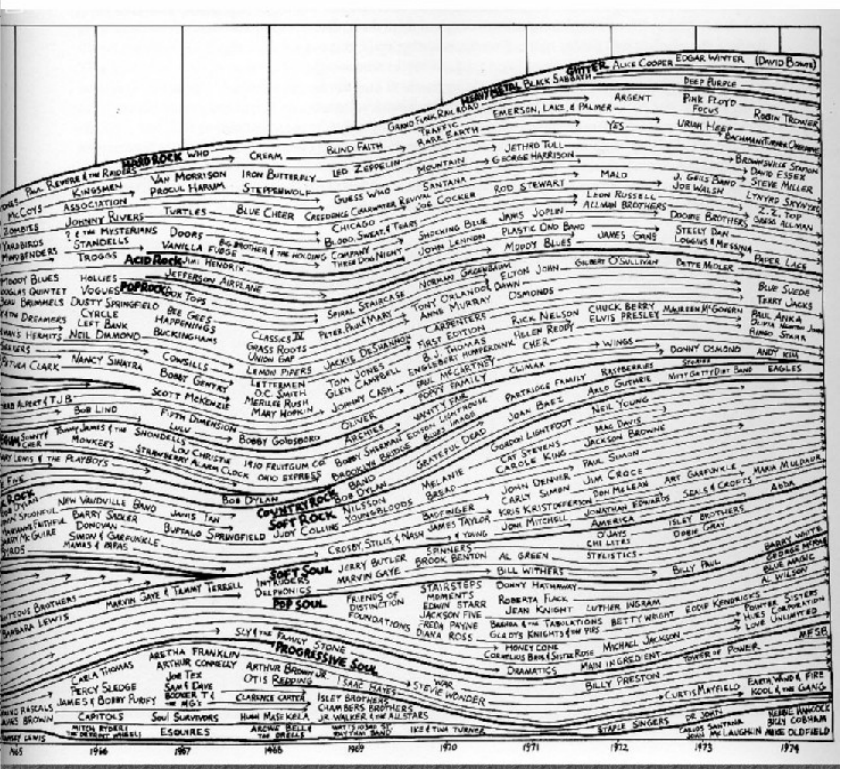
Como houve uma mudança no objectivo do projecto (passou a ser o reconhecimento do movimento e não o aprofundamento dos objectos gráficos), a escolha de matrizes assentou naquelas que nos permitiriam entender e visualizar o movimento e o seu fluxo.



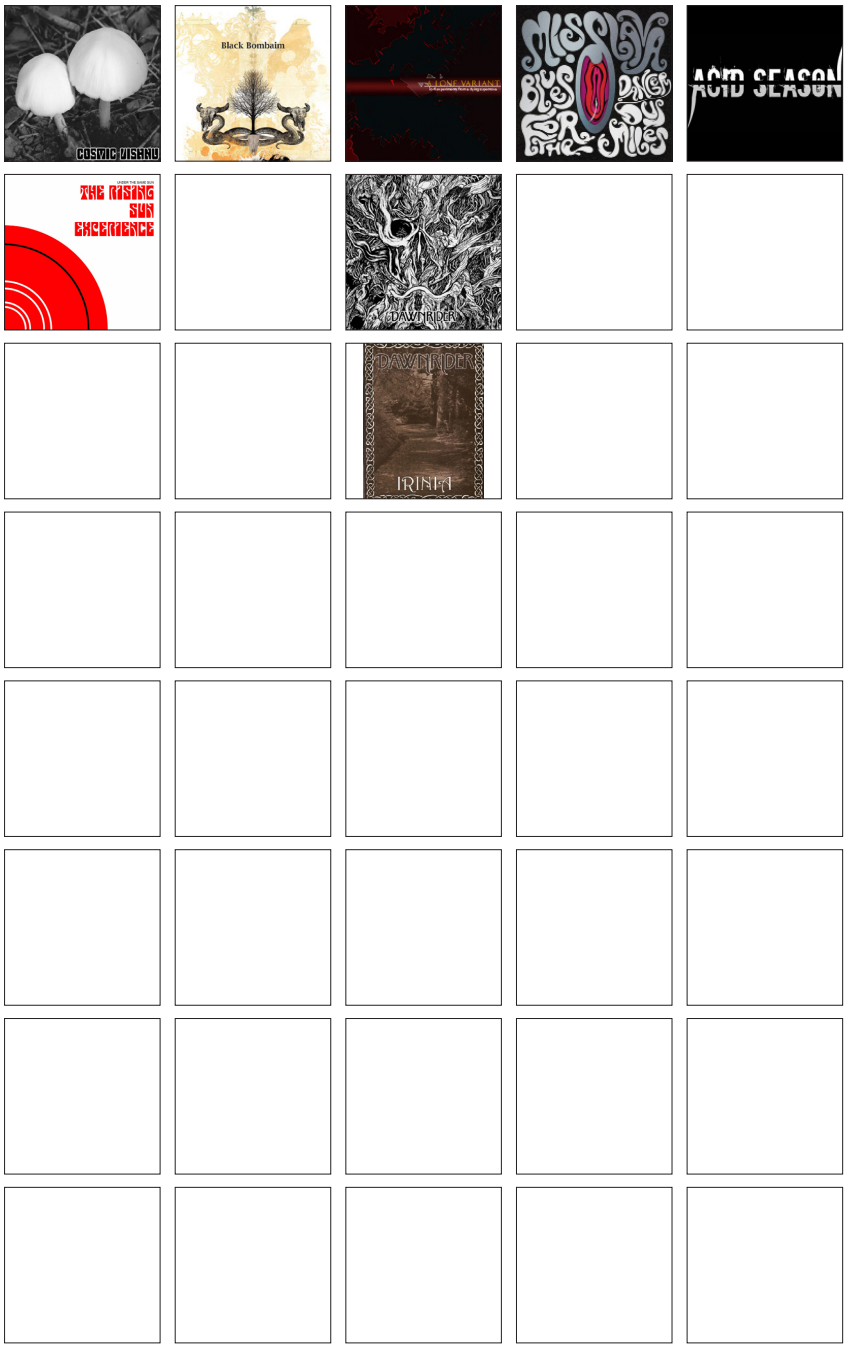
Este tipo de ferramentas de análise visual e a capacidade de esclarecimento que estas propõe está explícita em *Visual Explanations* de Edward Tufte, de 1997. Neste livro, o autor confere diversos exemplos para explicar a eficácia do grafismo associado à informação quantitativa, somada aos dados efectivos fornecidos pela mesma, que acabam por perspectivar a opção estatística.

O exemplo presente na figura, retirado desse mesmo livro, explica a capacidade de tradução dos movimentos musicais e análise dos mesmos (bem como das suas vendas) através do grafismo. Assim sendo, foi também realizado um levantamento e organização de imagens de lançamentos nacionais, dentro do estilo em foco, entre 2009 e 2019.

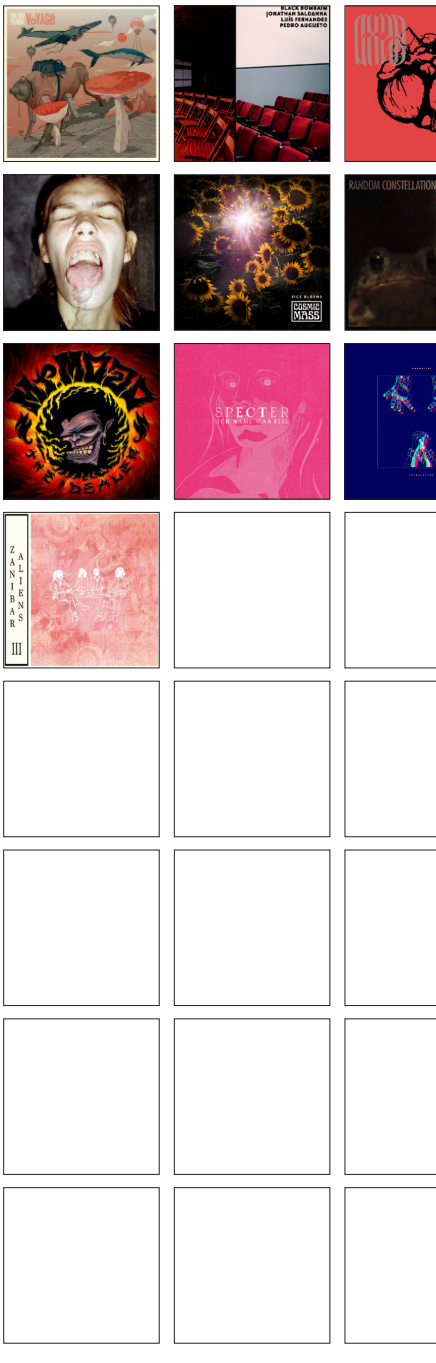
Fig 46, Gráfico de correntes musicais e vendas, Damon Rarey, 1975



2009

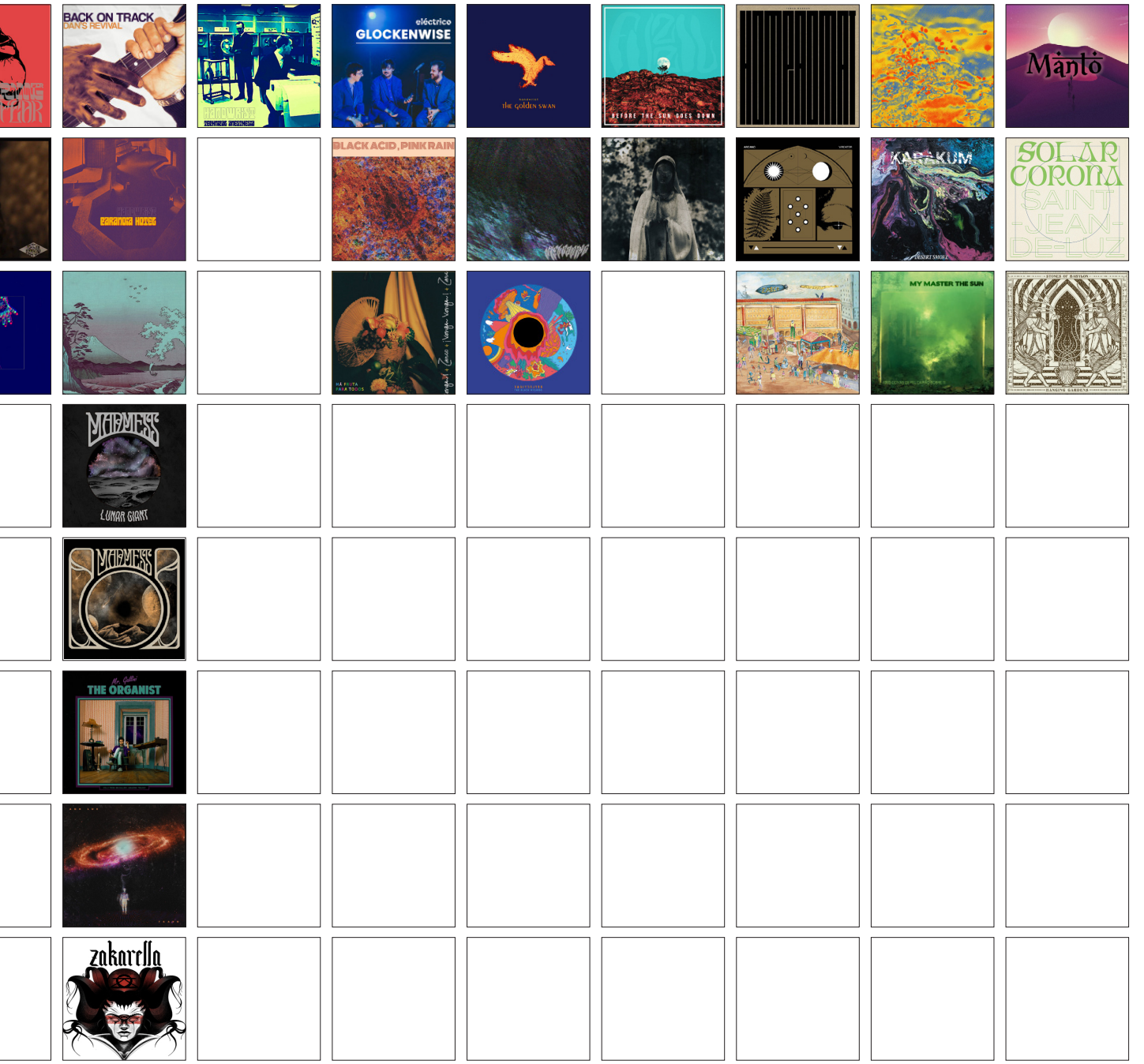


2019





Anexo 1 — Cronologia
Lançamentos músicais incluídos no movimento psicadélico nacional, entre 2009 e 2019.


BACK ON TRACK
DAN'S REVIVAL
eléctrico
GLOCKENWISE
the Golden Swan
BEFORE THE SUN GOES DOWN
Mantò
BLACK ACID, PINK RAIN
KARAKUM
SOLAR CORONA
SAINT JEAN-DE-LUZ
MY MASTER THE SUN
MARMESS
LUNAR GIANT
MARMESS
THE ORGANIST
zakarella


2016
2017
2018
2019

LAYOUT

O projecto foi desenvolvido com o objectivo de criar um ambiente imersivo para o leitor. Por esse mesmo motivo, foram recolhidas várias imagens, mas seleccionadas apenas as que, do nosso ponto de vista, pudessem transportar o observador ao momento descrito na página.

A imagem passa, por conseguinte, a ser mais do que meramente ilustrativa. É acompanhada por texto, de maneira a que o processo se torne interactivo e explicativo para o leitor. Como exemplo apresentamos a figura 47, que pretende criar a sensação de união e festividade (própria do ambiente) e a figura 48, que apresenta a relação concreta entre imagem e texto.

O objecto (livro) foi pensado com o objectivo de suportar a narrativa. Uma peça preta e fechada, que representaria uma entrada para o *underground*.

CONCLUSÃO

Por fim, depois do caminho já atravessado, tivemos em conta um remate, a que Gray e Malins chamam de "recontar a jornada". Esta conclusão tem como objectivo apresentar um desfecho crítico e uma avaliação do trabalho realizado, mas também identificar possíveis investigações que desta tese possam surgir. "Isto fecha o ciclo da investigação – a identificação de novas questões passíveis de pesquisa e de novo território a ser explorado." (Gray &Malins, 2004, p.15, tradução livre)

Fig. 47, Captura de ecrã de página do projecto.

Fig. 48, Captura de ecrã com associações por cor entre texto e imagem



32



34

33



A PARTICIPAÇÃO

Mike Orang e Ian Cook explicam, em *Doing Ethnography*, que ser um observador participante implica a imersão do investigador na cultura a ser investigada, o que facilita a interação com um leque abrangente de membros, de forma a que haja conhecimento do que se passa no movimento. (2008)

A partir da observação "distante" e do reconhecimento da nova vaga psicadélica underground, surge a inevitabilidade do vínculo e a vontade de participar nesta tribo urbana.

Neste momento, o objectivo da comparência em festivais, concertos e convívios transmutou-se: passou a ser igual ao do público em geral. Adoptar os seus comportamentos, abandonar a investigação imediata e viver o momento, para o documentar apenas no final de cada experiência. Estas pequenas reflexões foram escritas no final de cada festival. Os dados recolhidos foram utilizados para descrever a manifestação do movimento e o seu ambiente em locais específicos, mais à frente retratados.

A maior parte da informação coletada, dos contactos adquiridos e das valorosas conversas com músicos e artistas, é fruto desta participação activa. Apresentar as questões despidas, de forma aparentemente informal, sem a ideia



35



37

38

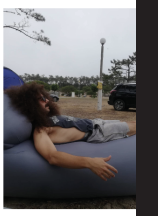




36



44



43

conservadora de entrevista, permitiu identificar estilos, formas de pensamento e abordagens singulares ao movimento.

Estas conversas com os músicos e com o público, possibilitaram o conhecimento de mais artistas gráficos nacionais e internacionais, que trabalham essencialmente para o movimento underground. O diálogo propiciou também o contacto com fotógrafos, que para além do que acontece em palco, se interessam também pelo ambiente envolvente e pelo remoto backstage. Alguns destes interlocutores, mostraram interesse no projecto e cederam algum do seu trabalho fotográfico mais relevante para o conteúdo (em especial a Downclose e a Anne).

Nos festivais foi fácil, em conversas de campismo, chegar directamente a artistas nacionais (notória acessibilidade do meio), tanto músicos como artistas gráficos.

Posto isto, o interesse pelo tema e o networking abriram as portas a um projecto em fase ainda preambular e precederam a incursão nos próximos pontos justapostos ao tema. Este entusiasmo e partilha foram decisivos no que toca a tornar-me parte integrante do movimento e não só de uma massa abstracta do público.



42



39



41



40

1966

Em 1966 A Family Dog organizou 41 concertos, sendo que desses eventos, somente quatro se realizaram no Fillmore Auditorium (São Francisco).

É [illegible] identificar quando a maioria, os posters utilizam ilustração ou fotografia no espaço central e um *lettering* (desenho de letras) predominante, que se assume, na maior parte dos casos, ondulante porém legível em todos os exemplares (fig. 1 e 2).

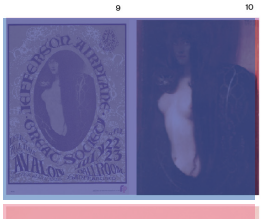
Os posters a duas e a mais cores prevalecem, havendo apenas sete a preto e branco, e dois a uma cor que não preto (um a rosa e um a roxo). Os trabalhos apresentam motivos, que adivinham inspiração em fontes como a *Op Art* e a *Pop Art* (fig. 3) e a Arte Nova (fig. 4).

A influência da *Pop Art* também manifesta-se em obras com elementos fotográficos, apresentados em vários cartazes. A herança surrealista, por sua vez, é menos evidente ao longo do ano, embora haja uma obra em particular que exibe uma fotografia de Salvador Dalí (figura chave do Surrealismo), capturada por Philippe Halsman (fig. 5). Todos os posters são verticais à exceção do "The Dollar Bill" (fig. 6 e 7), da dupla Kelley e Mouse. Os temas são diversos e perpassam tópicos como a comunidade nativa americana (com fotos e ilustrações de "Índios") e o universo do Feminino (também através da fotografia e ilustração), a título de exemplo. Há um notório legado [illegible] explícitas em imagens de caveiras, gárgulas, ciganas e até num pai natal com chifres, num trabalho apelidado de *Hippie Santa Claus*, de Victor Moscoso (fig. 8).

Neste ano, a dupla Alton Kelley e Stanley Mouse apresentou a maior parte dos trabalhos, com 23 posters (dois que utilizam a obra *The Sin*, do pintor Franz Stuck — fig. 9). Wes Wilson produziu oito obras a solo e quatro em parceria com Chet Helms (nos primórdios). Victor Moscoso realizou cinco cartazes e Ned Lamont (também conhecido por Tom Glass) apenas um.



8



9 10



5



4

Em Nova Iorque, em 1966, assistiu-se ao aparecimento dos Fugs, ao Exploding Plastic Inevitable de Andy Warhol com os Velvet Underground, e à ausência de Bob Dylan perante o público.

Este foi o ano dos Merry Pranksters, Wavy Gravy e Neal Cassady celebrarem mais Acid Tests, o ano que viu os primeiros bailes Family Dog de Chet Helms no Avalon Ballroom, e o desenvolvimento do Fillmore Auditorium de Bill Graham's.

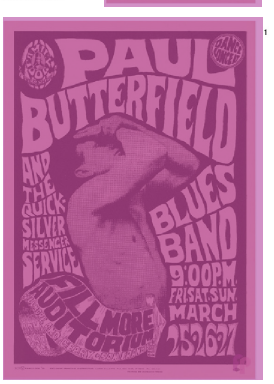
(Miles, 2004, p.94, tradução livre)

Ambos os salões de dança usavam uma nova forma de publicidade, com posters psicadélicos tão bizarros, que apenas uma pessoa "pedrada" conseguiria decifrar as letras onduladas e irreverentes, e as referências implícitas a drogas. Foi o ano em que o notório químico *underground* Owsley Stanley III, se tornou milionário, e o seu principal produto, LSD, ilegal.

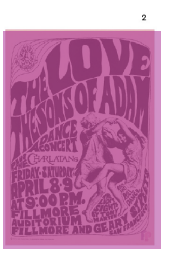
(Miles, 2004, p.94, tradução livre)



3



1



2

Fig. 1/2, Chet Helms & Wes Wilson, 1966

Fig. 3, Victor Moscoso, 1966

Fig. 4 Alton Kelley & Stanley Mouse, 1966

Fig. 5, *Wonderland*, Wes Wilson, 1966

O ANTES

No início da década de 60, gerou-se uma conjuntura de expansão económica que, inevitavelmente, alterou a generalidade do ânimo da época. Consequentemente, procedente do fluxo de capital mais abundante, um novo poder de compra foi alcançado. Surgiu, desta forma, mais variedade de serviços, assim como maior quantidade e diversidade de produtos disponíveis ao consumidor.

Para além disto, novos tipos de comunicação e o aparecimento de tecnologias revolucionárias, desbravaram o caminho para um diferente género de liberalismo, que se propagou, não só pela América, mas também pela Europa.

Noutro ângulo, as massas começaram a sofrer mudanças com a revolução na moda. Encontramos exemplos na cultura pop, como a notoriedade dos The Beatles, e o Satire Boom, que influenciaram sobremodo a sociedade, se avaliarmos por exemplo o caso britânico.

Com estas alterações, as atitudes retrógradas e tradições insípidas começaram a ser, gradualmente, colocadas de parte, substituídas por uma nova percepção de experimentação e liberdade a vários níveis: novas formas de expressão sexual, artística, política e pessoal.

Nos E.U.A. crescia a música de protesto (com destaque para o folk), o aumento do reconhecimento dos ideais *beatnik*, a apologia do Jazz moderno e a aderência ao movimento estudantil. Para tal contribuiu a eleição de John F. Kennedy (1960), que estimulou mudanças no *mindset* da sociedade americana da altura, por ser um presidente jovem e aparentemente liberal (Owen, 1999).

Como explica Ted Owen no seu livro *High Art: a History of the Psychedelic Cartaz*, a morte de Kennedy, para muitos comentadores, justifica pelo menos uma parte do sucesso dos The Beatles nos Estados Unidos da América. "Estes músicos reflectiam o que este presidente simbolizava: juventude, sucesso, bom humor, boa aparência, diversão e inocência combinada com uma astúcia nativa, esperança no futuro e uma inconveniência crucial" (Owen, p.11, 1999, tradução livre).

Eram ambos símbolo de um impulso democrático e cosmopolita, traduzido na vontade de ultrapassar as fronteiras nacionais. O rock era aceite como parte do mundo do espectáculo para os jovens e era, nesse momento, um veículo perfeito para as aspirações dos recentes habitantes do "novo mundo". Os anos 60 foram, em suma, um tempo de mudança e exploração, para a geração que nasceu após a Segunda Guerra Mundial. Especialmente em grandes cidades, mas também noutras mais secundárias, notava-se o "fervilhar" da troca de ideias, da investigação e pesquisa empírica acerca do misticismo e das diferentes filosofias de vida, consolidado frequentemente pelo consumo de drogas que alteram a mente (Miles, 2004).

Na arte, o cartaz era resumo de uma contracultura emergente, espelhada no design. O sentimento de liberdade e a tentativa de reprodução da experiência sensitiva do artista com o consumo de estupefacientes, perpassam a maioria destas peças. Não obstante, temas que estavam em voga relacionados com o contexto social da época, foram também grandemente explorados.

Os objectos gráficos tornaram-se em matéria concreta do acontecimento, um registo perpétuo do momento que estava para vir.




BRING THEM HOME NOV
CH CEWV
UNIVERSITY
AGO
COLBY
PROTEST
U.S. PRESENCE
VIETNAM
DO NOT ASK
FOR WHOM THE
BELL TOLLS

O AGORA

Num panorama social e cultural distinto, mas com características tangentes, o presente traz outras batalhas sociais e políticas a serem travadas.

Assoma a vontade de reviver o passado, coroado como o tempo áureo dos movimentos de libertação. Esses movimentos são os justos percursores da questão democrática, que marcaram e transfiguraram o mundo, e permitiram a actual manifestação da soberania popular contra ameaças ao bem-estar do cidadão.

Mantém-se o desejo de evolução nos vários aspectos que compõem a sociedade, numa luta contínua pelos direitos humanos. Despontam revoltas populares políticas, sobre regimes considerados indignos ou com condutas condenáveis. A luta pela democracia está viva e renova-se um pouco por todo o mundo, manifestando-se em países como a China, o Chile, a Coreia, a Venezuela e muitos outros exemplos.

Discutem-se novamente as modalidades da liberdade sexual, combate-se a opressão sobre as minorias de género (LGTBQ+) e há um crescente número de manifestações contra o abuso sobre a mulher. No caso nacional, por exemplo, no espaço de apenas dez meses (2019), morreram 29 mulheres vítimas de violência doméstica. Acima de tudo, apela-se à criação de uma sociedade livre, voltada para o progresso e que combata activamente o ostracismo social.

Numa altura em que os direitos humanos fundamentais se encontram, em muitas situações, comprometidos, a crença de que todo o ser humano tem o mesmo valor, e de que todo o ser vivo deve ser respeitado, assim como a importante luta ecológica (iniciada nos anos 60); são preceitos que continuam presentes, abordados através de outras meios e de outras acções. Em relação à esfera artística, assiste-se a uma reincidência cultural em torno do psicadelismo, especialmente no meio musical.

No presente, separados por décadas e pelo avanço da tecnologia, cria-se um revivalismo daquele que foi um dos momentos mais marcantes da história da música e da arte gráfica. Apesar de contar com novas vertentes e diferentes estilos, participa-se da semelhante finalidade de liberdade e de apologia à experiência.

Com a necessidade de criar materiais visuais para a nova indústria musical, surge uma nova vaga de psicadelismo, agora numa era digital.

Aplicam-se temas congéneres e inspirações estéticas dos anos 60 e 70. Porém, utilizam-se técnicas distintas devido ao aparecimento das novas tecnologias, que fornecem ferramentas digitais para a produção de material gráfico.



Fig. 49, Protesto anti-guerra, Associated Press, Washington 1967

Fig. 50, *March for our Lives*, Gabriella Demczuk — TIME, Washington, 2018



My Family Survived Gun Violence My Dad Didn't
STOP MASS KILLINGS
End Gun Violence
GUN SENSE LAWS
18 Century Laws
CANNOT REGULATE
21 Century Weapons
How many more have to die for it to be #enough?
THERE COMES A TIME WHEN SILENCE IS
IF WE ARE OLD ENOUGH TO BE SHOT WE ARE OLD ENOUGH TO HAVE A SAY ABOUT BEING SHOT
History has its eyes on you.
KEEP CALM STAY HASTY
I bet they have gun control in
I CALL BS
One Team One Family
YOU WORK FOR US DO SOMETHING
WHAT EMMA SAID.
Does my life matter to you? Enough is Enough
ARE YOUR GUNS WORTH OUR LIVES?
Books NOT BULLETS
WHO LIVES WHO DIES WHO TELLS OUR
THINGS THAT
ENOUGH
STOP
BAN ASSAULT RIFLES
AGENDA
... from taking backwards.
DISARM the POLICE
#STEPHONCLARK
#BLACKLIVESMATTER








SUNSET
PAINT
&
WALLPAPER

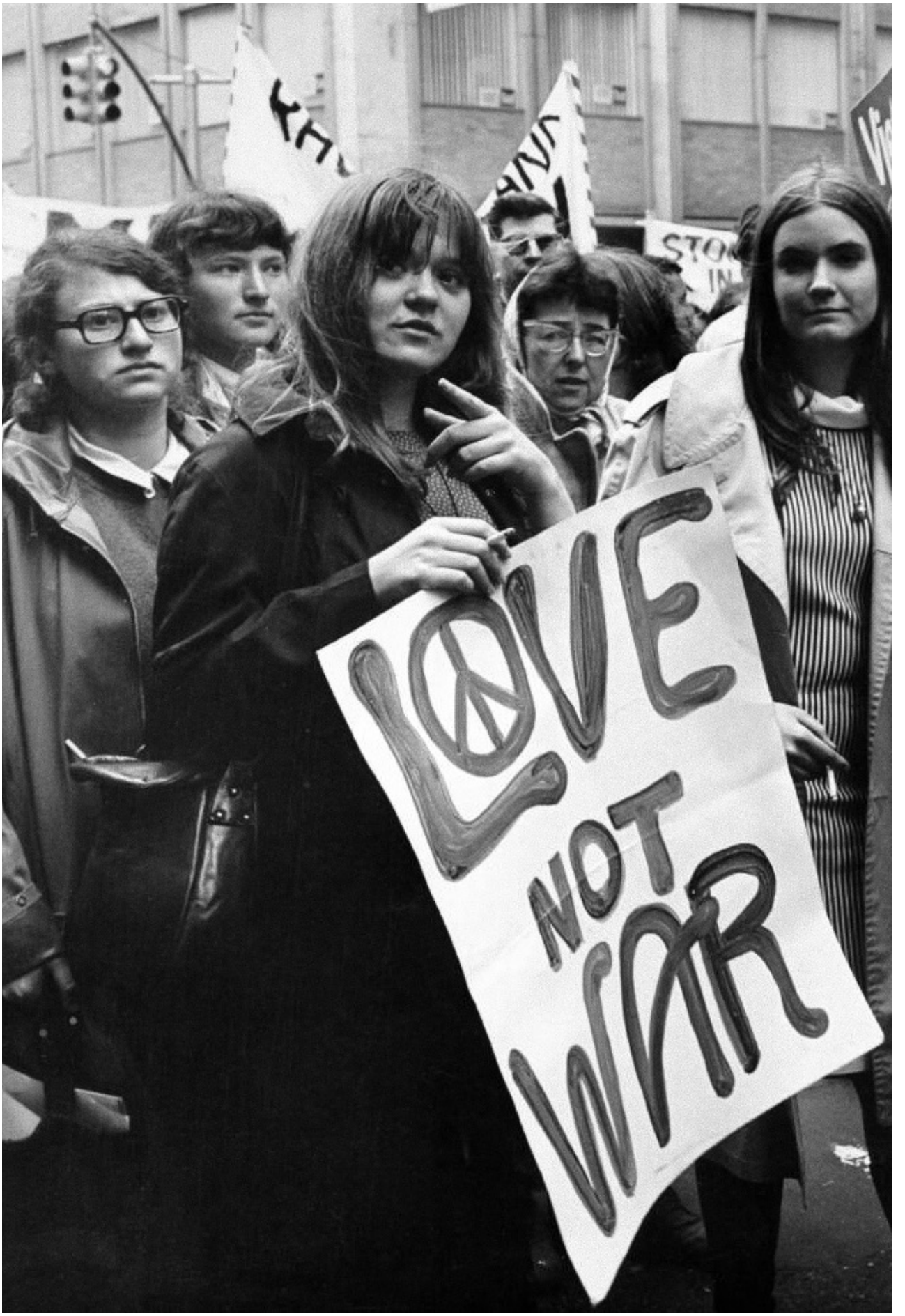


Fig. 51, Haight Street, San Francisco, Jim Marshall, 1967.

Fig. 52, Nova Iorque, Michael Ochs, 1967

52

GERAÇÃO HIPPIE

> Chamem-lhes freaks, o undergournd, a contra-cultura, flower children ou Hippies — são todos esses rótulos soltos que definem a cultura jovem dos anos 60, que transformou a vida no Ocidente como a conhecíamos, introduzindo um espírito de liberdade, de esperança, de felicidade, de mudança e de revolução (Miles,2004, p.9, tradução livre).

BEATS

Nos anos 50, os Beatnicks, formavam uma prole que criou um movimento com o objectivo de negar as convenções do estilo de vida clássico americano da época. Eram poetas e artistas que abordavam temas não ortodoxos e até chocantes para a sociedade. Falavam de tópicos e problemáticas sem medo, receio de censura ou qualquer tabu.

Jack Kerouac e Allen Ginsberg são considerados os pais fundadores desta geração, contudo poetas como o activista Gary Snyder, ou William S. Burroughs são também bem conhecidos neste movimento.

Acreditavam que a procura pelo reconhecimento pessoal levava a uma liberdade social, cultural e também política, e era este o espírito que emanava do seu tipo de poesia (Alabdullah, 2014; Miles, 2004).

HIPPIE

Com a permanência dos Beats no movimento da contracultura, ao longo da década de 60, poetas como Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg, foram cotados como gurus no cenário norte-americano. Mesmo William Burroughs, cumprindo exílio (auto-imposto) em Inglaterra, mais precisamente em Londres, era visto da mesma forma.

Os Hippies, assim como os Beats, rejeitavam o estilo de vida entorpecedor, característico da sociedade americana de consumo dos anos 50. Ofereciam uma alternativa ao que era conhecido como *straight society* — sociedade às direitas — que frequentava a igreja e vivia segundo um sistema de aceitação de inércia mental, considerando-se a guardiã moral da luta contra o comunismo profano.

Nesta altura, com a liberalização, assiste-se a uma mudança de perspectiva relativamente aos países de terceiro mundo (muitos deles colónias ou ex colónias). Deste modo, com a decadência do imperialismo, estas comunidades não eram tidas como inferiores, ou consideradas, exclusivamente, como fontes de recursos a explorar pelos países de primeiro mundo. Eram promovidas como exóticas pela sua distinção do ocidente: com roupas coloridas, com diferentes condimentos, mentalidade peculiar e arte fascinante. Passaram a ser consideradas interessantes, e até vistas como possiveis parceiros na industrialização.

O objectivo de muitos dos Hippies era construir, na contracultura, uma versão da sua visão da sociedade. Uma comunidade com novos conceitos de família, de estilo de vida, de sexualidade, dos direitos humanos, de respeito pela natureza, da religião e de percepção do mundo no geral.

Criavam, nesta revolta, as suas próprias revistas e jornais com os temas que lhes interessavam, e saíam, dessa forma, dos tópicos convencionais, vistos como normais pela sociedade. Colocavam-se à margem, e essa marginalidade determinava um choque com a geração anterior, que se regia pelas normas e pressões até aí impostas.

Enquanto a sociedade, entendida como regrada, escrevia rubricas sobre as estrelas de Hollywood, fazia coberturas da guerra do Vietname, ou redigia artigos sobre a vida da população consumista da classe média americana, a imprensa *underground* lançava matérias sobre o movimento antiguerra, o preço das drogas, as bandas de rock do momento, o LSD, sexo em grupo e discos voadores.

Muitos, organizados em comunidades (uma nova forma de vida), tornaram-se até auto-suficientes e forneciam serviços que outros membros do movimento Hippie poderiam adquirir ou contratar.

Estas comunidades vendiam os seus produtos na cidade, e criaram conceitos como os mercados verdes.

Dedicavam-se também ao trabalho artesanal produzindo artigos de olaria, roupas, copos, pratos e taças, por exemplo. Começaram a ficar conhecidos por estarem alocados em espaços públicos como St. Marks Place, em Nova Iorque, Sunset Strip, em Los Angeles, Telegraph Avenue, em Berkeley, Mifflin Street, em Madison, Haight Ashbury, em São Franscisco, Wells Street, em Chicago e The Groove, em Londres. Nestes locais abriram boutiques, restaurantes vegetarianos, livrarias, lojas de discos e de cartazes, etc. Nestes espaços era comum verem-se panfletos de actividades como Yoga, ou aulas de meditação, e até palestras de Gurus. O movimento de auto-examinação e auto terapia, promovida por este tipo de práticas tornou-se bastante comum e é ainda popular nos dias que correm.

A comida saudável, o vegetarianismo e veganismo, a meditação, a acupunctura, a terapia sexual e a popularização da cultura oriental no geral, foram ideias muito difundidas ao longo dos anos 60.

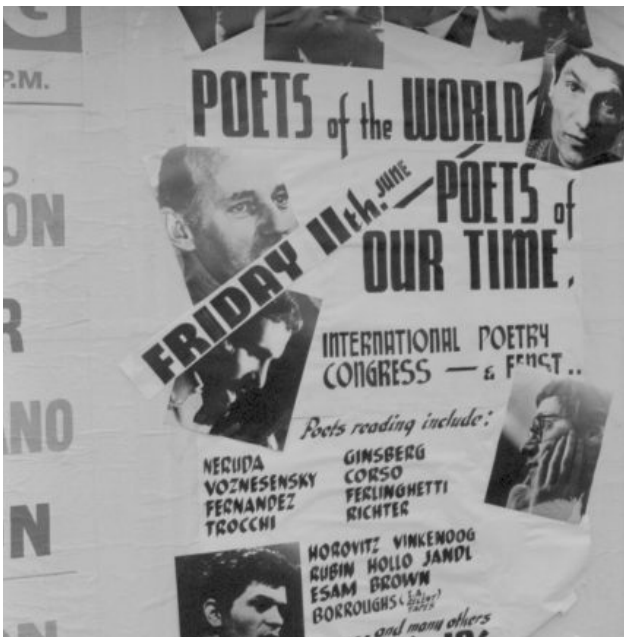
Nesta linha, surgem também novas vertentes religiosas e espirituais, como o Krishna Consciousness, o Naropa Institute, a Scientologia, o Budismo Zen e o Hinduísmo. Para além destas crenças mormente orientais, valorizaram-se outros tipos de convicções, do paganismo, por exemplo, com a adoração de bruxas e feiticeiros (WICCA), com os seguidores de OTO, com a Golden Dawn Society (da qual fez parte Aleister Crowley), Great Best Crowley, assim como aqueles que perseguiam o objectivo de ver um disco voador (Miles, 2004).

O movimento Hippie foi marcante pela mensagem de Paz, pela força, pelo avanço dos direitos humanos e questões ambientais. Deixaram um legado e estabeleceram alertas que até hoje podem ser reconhecidos.

Desenvolveram, com o movimento, estilos musicais que impulsionaram o psicadelismo e a arte em geral.

Para além disso, proporcionaram eventos marcantes como o Summer of Love e o Woodstock 69, assim como popularizaram as casas de concertos e fizeram com que a música proliferasse através do espectáculo ao vivo.

Foi uma geração que se tornou imortal pelo legado social, sob a forma de inspiração da manifestação pacífica e artística, do qual podemos até hoje usufruir.



53

Fig. 53, *Poets of The World, Poets of Our Time*, Londres, 1965

Fig. 54, Michael Horovitz, Londres, 1965

Fig. 54, Nova Iorque, Allen Ginsberg, Londres, 1965

54



NA EUROPA

Em Inglaterra a contracultura foi, definitivamente, uma reacção à austeridade do período pós-guerra. A aceitação do conceito de adolescente aparece de forma tardia, na Grã-Bretanha, e só a partir dos anos 60 é que os jovens tinham dinheiro próprio para gastar. Essa mesma juventude cultivava um sentimento de desalento e revolta, relativamente às gerações precedentes, que ainda se mantinham na administração do país. Julgavam, acima de tudo, que estas reflectiam hipocrisia nos seus actos, pois agiam como se o conflito mundial nunca tivesse existido, tentando manter um patético *status quo* (Miles, 2004, p.9, tradução directa).

As mudanças, em Inglaterra, surgiram decorrentes de um sentimento contestatário face ao uso das armas nucleares. Foram acompanhadas pelo *rock 'n' roll* independente, que emergia muitas das vezes nas escolas de artes, e pelo uso de estupefacientes; o que culminou num fosso geracional e, claro está, numa relação conflituosa com as autoridades.

Apesar da campanha contra as armas nucleares não ter tido muito impacto nos Estados Unidos, a anti-guerra do Vietname apresentava-se pujante. Este chamado "movimento" não deve ser encarado apenas como uma simples revolta da juventude, pois apesar da participação activa desta geração mais nova, a maioria dos membros tinha idades superiores a 30 anos. Os participantes acreditavam na democracia americana e no direito legítimo de serem ouvidos pelo sistema, no qual estavam inseridos.

As organizações governamentais tentaram desacreditá-los, negando-lhes, muitas das vezes, os seus basilares direitos constitucionais.

Em Inglaterra a contracultura dividia-se em mais vertentes: os Mods, os Rockers, os Dollybirds de Swinging London, os activistas anti-armas nucleares, os estudantes da esquerda radical e a ultima geração de artistas de escola, que eram, em grande parte, músicos.

Para a generalidade da população, estes grupos eram desconhecidos, porque ao contrário do que acontecia na América, não havia divulgação musical nos canais televisivos de forma frequente.

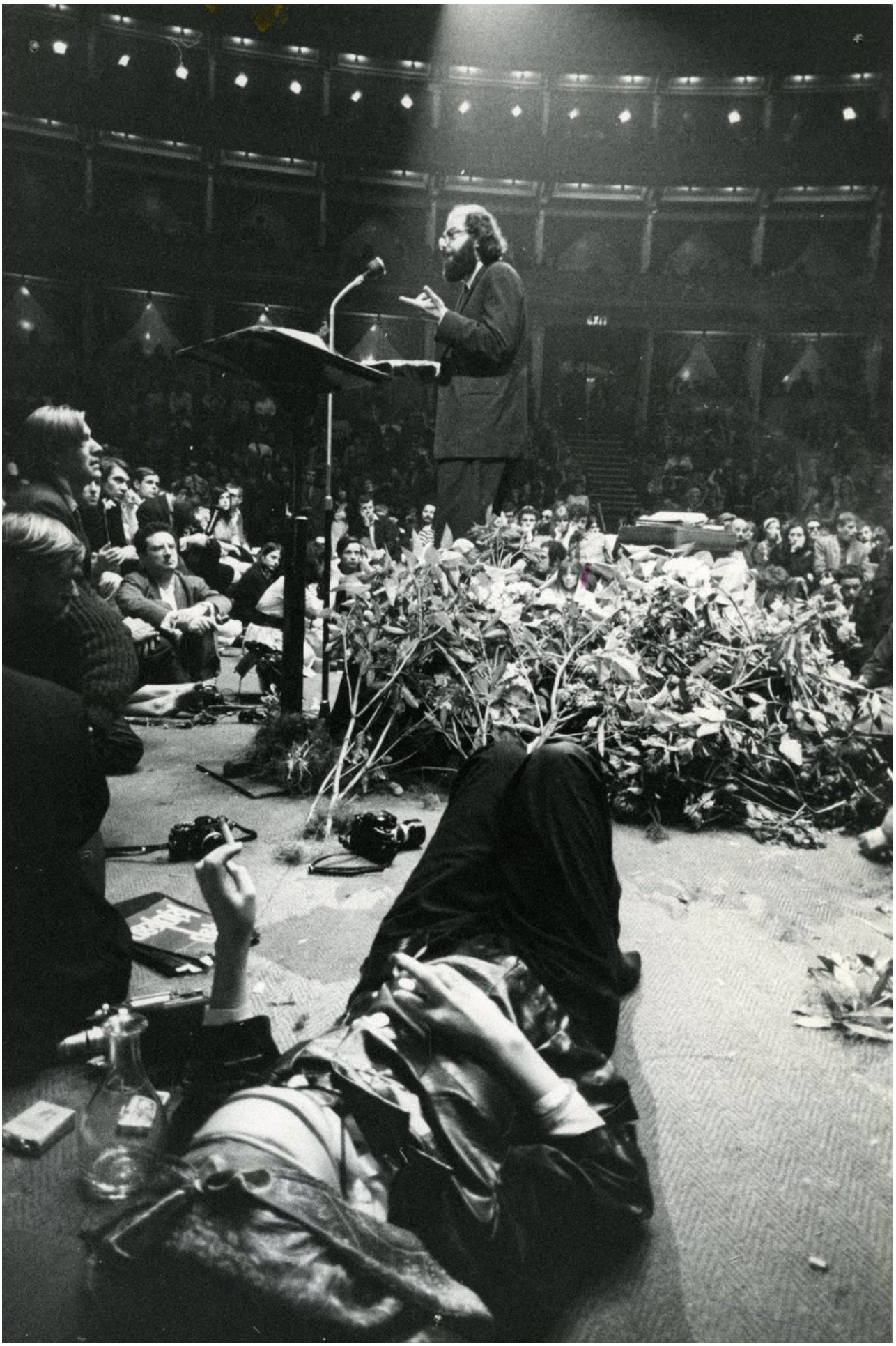
Com o aparecimento dos The Beatles, procedido pelo dos Rolling Stones, o país sofreu uma rápida mudança.

Estes e outros grupos de rock, lojas de roupa, a introdução da pílula, a eclosão da Pop Art, os programas de TV satíricos, o acesso a marijuana assim como a LSD, os livros da geração Beat, o Be-Bop americano, os filmes estilo French New Wave, entre outros factores, garantiram que a cultura undergournd proliferasse.

Considera-se, de um modo geral, que o cenário Hippie em Inglaterra tenha começado no Verão de 1965, quando 7000 pessoas assistiram a uma leitura de poemas pelos beatniks Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso e Allen Ginsberg. Neste evento marcante, distribuíram-se flores pela audiência, e as raparigas usaram pinturas com padrões psicadélicos na cara, envergando vestidos longos. Gerou-se um ambiente de festa: houve partilha de vinho e de drogas entre a audiência, incenso a arder no centro da sala e as pessoas a dançavam e libertavam bolas de sabão.

Durante a sua estadia em Londres, Allen Ginsberg disse que "Liverpool é, no tempo presente, o centro da consciência do universo humano" (tradução livre).

Para além de Inglaterra, França também teve a sua revolta estudantil. Todavia, a informação não lhe chegou da mesma forma, devido a uma tradução menos precisa. A mensagem de Timothy Leary não passava facilmente, mas as músicas e as revistas sobre rock transmitiam essa sensação. Contudo, a poesia Beat acabou por ser traduzida e, em Paris, os alunos intelectuais de esquerda, lutaram também contra o sistema.



55


REGAL SHOE STORES
REGAL
SHOES


BOZA

LIBERTAÇÃO SEXUAL E IGUALDADE DE DIREITOS

GAY POWER

Foi também nesta década que despontou o movimento pelos direitos gay. Em 1969, quando os gays em Christopher Street não aguentaram mais as atitudes de força policial extrema nos bares, estalaram os motins em Stonewall. Neste dia, decidiram ripostar, e apesar de não ser uma revolta de grandes dimensões, no dia seguinte os jornais apresentavam títulos como *Gay Power* o que, garantidamente, validava o impacto como relevante.

Em 1970, um ano após a insurgência, 2000 pessoas marcharam de Waverly Place até ao antigo Stonewall Inn, onde a inclusão homossexual foi evocada. Comemorou-se desta forma, a primeira ocasião em que os gays lutaram contra a intimidação e perseguição por parte das forças policiais.

Conhecido como Christopher Street Liberation Day, este evento tornou-se o marco histórico do início do Orgulho Gay, nos Estados Unidos da América.

Várias marchas tiveram lugar em diferentes cidades nos Estados Unidos, em 1969, durante o Verão e o Outono.

Surgiram as *Gay Liberation Fronts* em Nova Iorque, Los Angeles, São Francisco e Berkeley, somando-se, no final de 1970, já 300 destas organizações.

As marchas não se ficaram pelos E.U.A.. Em Londres, em 1970, também foi feita uma marcha, organizada por activistas com o mesmo objectivo. Foi o primeiro protesto gay em Inglaterra (Miles, 2004).

Fig. 56, Times Square, Marcha pelos direitos Gay, 1969

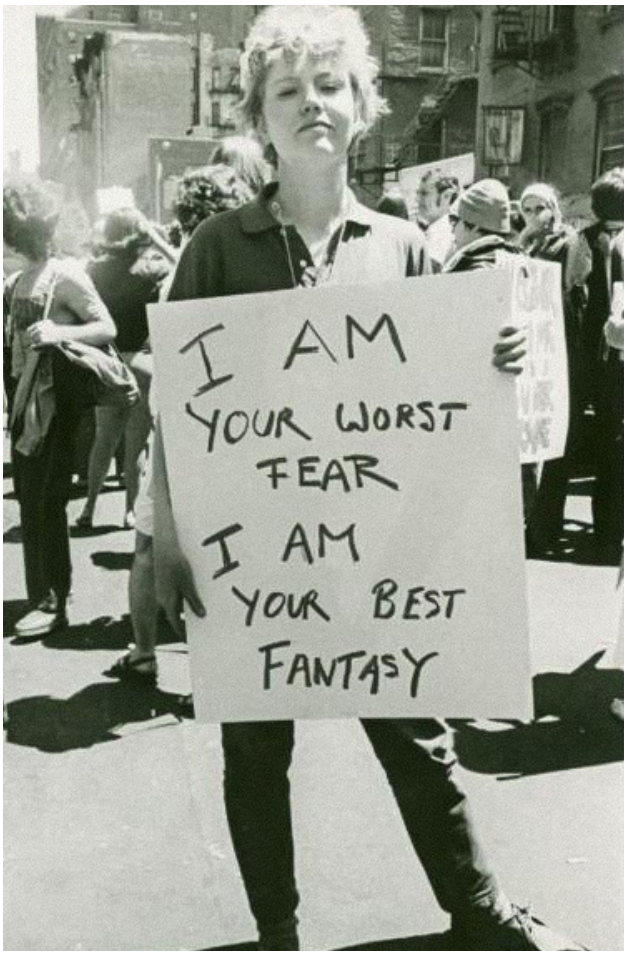
Fig. 57, Marcha pelos direitos Gay, Nova Iorque, 1972

Fig. 58, Motim em Stonewall, 1969

Fig. 59, Gay Pride Parade, Nova Iorque, 1974

A contra cultura questionava a moralidade sexual e propunha diversos modelos diferentes: famílias sexuais alargadas, orgias sexuais, grupos de terapia sexual, aceitação da homossexualidade e, acima de tudo, uma alegre e positiva celebração da geração passada. (Miles, 2004, p.13, tradução livre)

57



58




Cigars
VILLAGE
CIGARS
COME OUT!
PARENTS OF GAYS HOUSTON
TEXAS
Parents of Gays
COME OUT!
Parents of Gays
I will not be a CLOSET MOTHER
I'm PROUD of my Gay Son

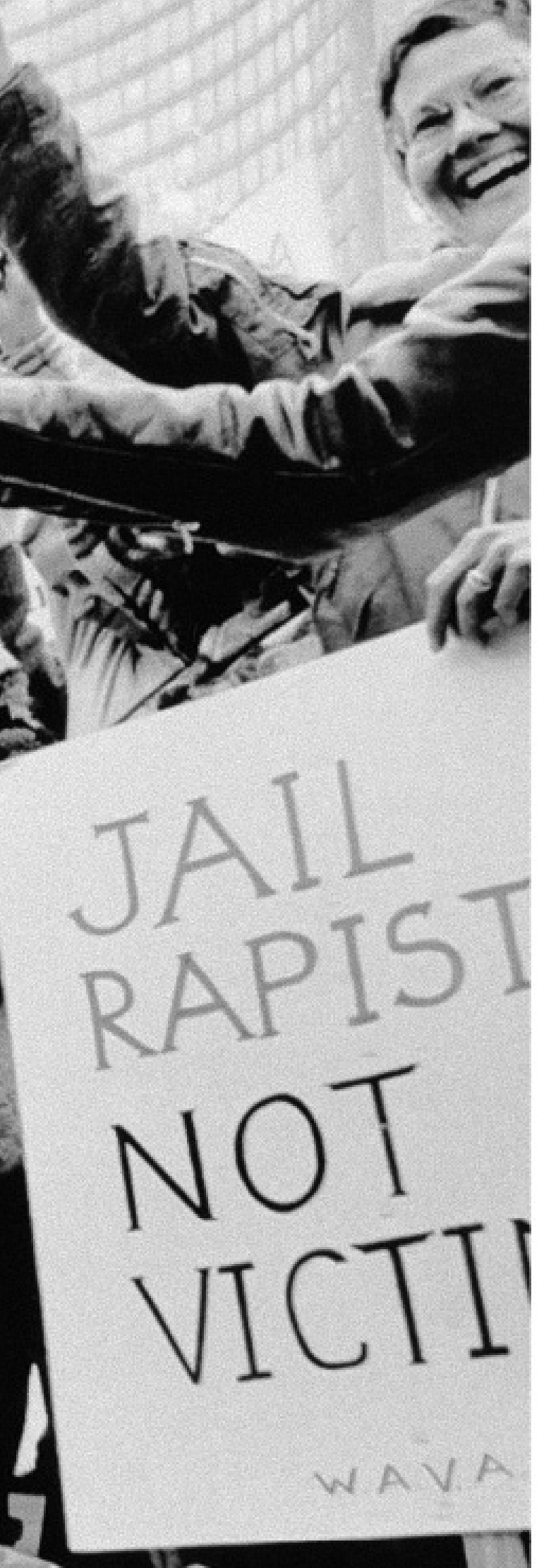
59











MOVIMENTO FEMINISTA

De igual modo, foi neste momento que surgiram os movimentos pelos direitos da mulher e pela igualdade de géneros, assim como se expuseram novas formas de relacionamento, que até então eram desprezadas pelas massas. Nesta altura, o papel da mulher na sociedade começou a ser questionado. Até essa altura cabia-lhe, maioritariamente, o papel da diligente dona de casa. Cuidar do casamento, fazer o serviço do lar e tratar dos filhos eram as suas funções principais, especialmente no caso das famílias dos subúrbios.

Em situações de trabalho, como por exemplo em cargos políticos, as mulheres eram tratadas como trabalhadores de segunda classe. Era-lhes delegado o trabalho de escritório, enquanto os homens ocupavam os cargos superiores e participavam em discursos públicos.

Para além disso, em 1960, o aparecimento da pílula teve um papel preponderante. O fármaco conferiu à mulher liberdade sexual, (na frequência e na escolha de parceiros, por exemplo) o que lhe proporcionou uma moralidade sexual mais independente.

Estes factores levaram muitas mulheres a questionarem o papel predefinido, que até ao momento a sociedade lhes impunha: ser essencialmente dona de casa.

Um dos pontos de viragem terá sido o boicote ao concurso Miss America, em 1968, criado por Carol Hanisch. Uma revolta feminista contra a misogenia e a atitude retrógrada para com as mulheres, convertendo o Women's Liberation Movement numa corrente activa e pública.

The personal is political.
— Carol Hanisch

Infelizmente, alguns dos homens, mesmo os de esquerda, consideravam o Women's Liberation Movement como leviano e irrelevante, comparativamente a todas as outras lutas, que se travavam à data. Era avaliado como uma parte, quase insignificante, do grande movimento da época.

Sobre essa questão, Robin Morgan, uma das activistas e membro desta organização, relembrou que a luta pelos direitos da mulher nada tem de frívolo. Aliás, são questões de suma importância, numa época em que mulheres mais pobres tinham de voar para Porto Rico, se quisessem fazer um aborto, e as mulheres negras eram inferiorizadas, mesmo na luta pelos direitos fundamentais da sua raça. As palavras proferidas por Stokely Carmichael (activista pelos direitos dos negros americanos), dizendo que a única posição da mulher no Student Nonviolent Co-ordinated Committee era a de se quedar de bruços, são um bom espelho dessa realidade.

> ...Para além disso, devem ainda ser consideradas as mulheres imigrantes, que estão também abaixo dos seus maridos. Estes, por sua vez, são oprimidos por causa da sua raça e escalão social. Por fim, incluimos todas aquelas mulheres que se quiseram juntar a causas maiores, prontas para lutar lado a lado com os homens. A estas, foram-lhes dadas tarefas típicas do preconceito, enquanto que outras lhes foram negadas. Como exemplo podemos considerar o caso da Students for a Democratic Society, no qual procuravam "Miúdas para se voluntarearem para serviço de cozinha" (Miles, 2004, p.16, tradução livre).

61

Fig. 60/61, Protesto Miss América, 1968





BLACK LIVES MATTER

Durante as décadas de 50 e 60, com o propósito de alcançar a igualdade de direitos, a comunidade afro-americana travou uma dura batalha pela justiça social.

Apesar da abolição da escravatura, o racismo estava ainda muito enraizado na América, particularmente nos estados do Sul.

Com uma vida de estatuto inferior, liberdade limitada e vítima de violência injustificada, a comunidade negra teve a necessidade de se organizar e de lutar por um avanço social. A legislação como a lei de Jim Crow, que advogava a segregação social de brancos e pretos, e que não lhes permitia a partilha do mesmo espaço, recusando mesmo direitos que constavam em emendas anteriores, o progresso estagnou.

Independentemente desta lei não estar em vigor na maioria dos estados do Norte, a verdade é que em relação à educação, à aquisição de casa e ao exercício do direito de voto, a dificuldade era acrescida.

Não obstante as manifestações anteriores de boicote à segregação, estas ganharam maiores proporções quando em 1960, quatro alunos decidiram não abandonar o balcão do Woolworth's (uma loja que tinha um balcão de cafetaria), enquanto não fossem servidos (local que não podiam frequentar). Esta acção assinalou uma luta assumida e várias outras lhe seguiram o exemplo.

Em 1961, começou o movimento *Freedom Riders*, que protestava contra as leis de segregação racial, aplicadas nos terminais de autocarros.

Estas viagens tornaram-se perigosas e agressivas, visto que os protestantes foram alvo de força policial excessiva e ataques de multidões de civis, que não aprovavam a igualdade racial (Miles, 2004).

Em 1963, Martin Luther King discursou sobre a igualdade de direitos civis e de oportunidades de emprego para mais de 200,000 pessoas, em Washignton D.C., onde proferiu a sua célebre frase "I Have a Dream".

Em 1965, Malcolm X, um dos maiores defensores dos direitos dos negros e fundador da Organização para a Unidade Afro-Americana foi assassinado. Este tornou-se um ano de conflito racial profundo. Três anos depois Martin Luther King foi também assassinado.

Em 1966 surgiu o Black Panthers Party: uma organização que tinha como objectivo lutar contra a brutalidade policial sobre a raça negra.

Organizado em patrulhas e armado para as piores ocasiões, este grupo acabou por ter diversos problemas de tensão, que culminaram em tiroteios e que, consequentemente, resultaram em vítimas mortais.

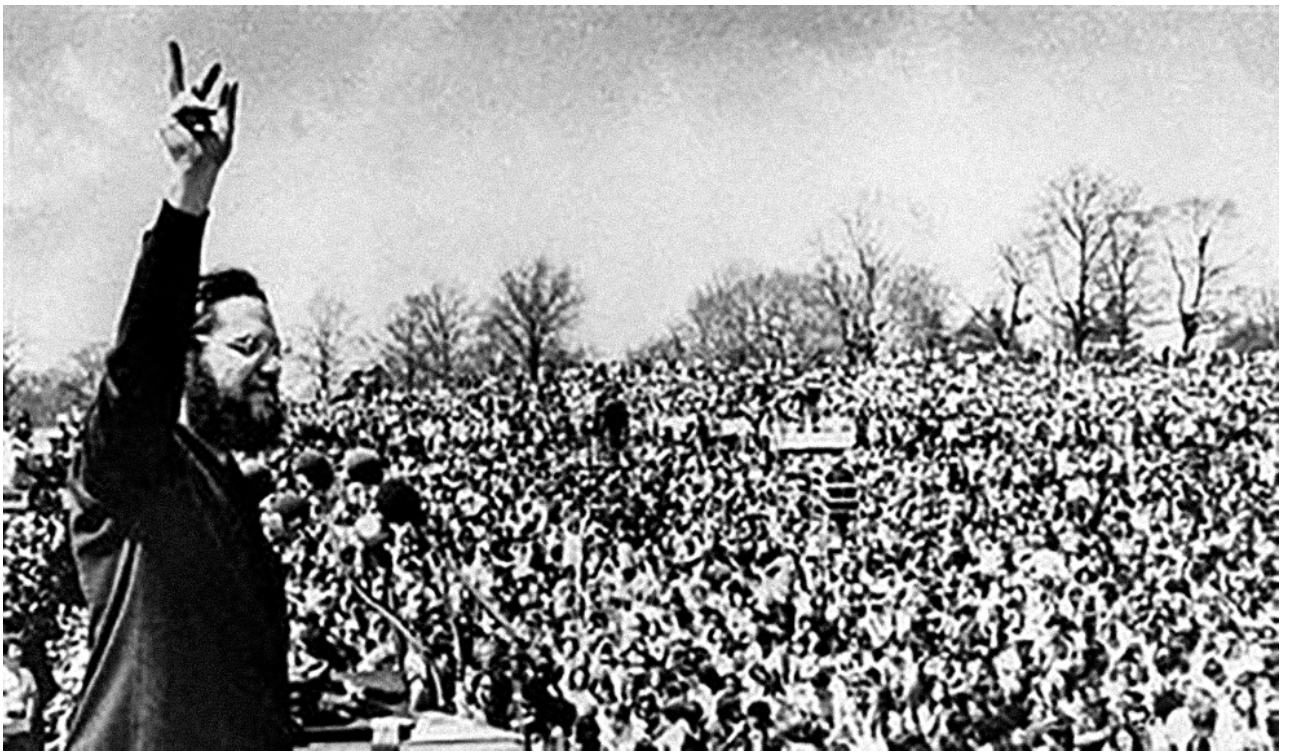
O partido despontou com a morte de Matthew Johnson, um jovem desarmado que foi alvejado pela polícia em São Francisco, depois da morte de Malcolm X. Embora o seu objectivo fosse enfatizar o orgulho negro, lutar contra a opressão e criar unificação, a facção era vista por muitos como um gangue. Apesar de algumas acções violentas, iniciaram programas sociais, serviram pequenos-almoços gratuitos para crianças antes da escola e criaram 13 sistemas de saúde em comunidades americanas (History.com Editors, 2009).



Fig. 62, Morte de Malcom X, 1965



Fig. 63, *Black Panther Party,* Nova Iorque, 1969



64

Fig. 64/65, *Earth Day,* Nova Iorque, 1970



65

Fig. 66, Cartazes para *Teach In*, 1970

Fig. 67, *Earth Day,* Nova Iorque, 1970



66

O MOVIMENTO ECOLÓGICO

Da contra cultura dos anos 60 surge também o movimento ecológico, quando activistas da geração *Beat* (como Allen Ginsberg) começaram a escrever sobre o assunto. Gregory Bateson foi pioneiro no alerta sobre o aquecimento global, em 1967. Neste seguimento, o vegetarianismo levou ao consumo de comida orgânica e, no final da década, ao movimento de comida essencialmente natural.

O novo tipo de consciência ambiental levou à organização do "Dia da Terra".

Esta ideia, sugerida e baptizada por John McConnel, tornou-se num feriado global, com o objectivo de abranger todo o planeta. Conseguiu convencer São Francisco a proclamar o dia 21 de Março de 1969 como o *Earth Day*.

Nesse dia fecharam-se ruas, plantaram-se árvores, passaram-se informações ambientais à população e houve música e dança. Contudo, o grande *Earth Day* passou-se no ano seguinte a 22 de Abril, no momento da visita do secretário-geral das Nações Unidas. U Thant considerou que este poderia tornar-se num feriado vital, funcionando como um alerta sobre o estado do planeta.

Este tipo de eventos, que se repetiu noutras cidades, ajudou a elevar a atenção para questões como, a explosão populacional, a expansão urbana, o mau uso de pesticidas, o derrame de óleo nos oceanos, os perigos das energias nucleares, a poluição automóvel, entre outros assuntos (Miles, 2004).

Décadas depois, a preocupação climática mantém-se.

O combate e educação sobre os perigos advertidos nos anos 60, mantêm-se debaixo do holofote.

Desde então desenvolveram-se mais organizações de protecção ambiental, e uma forte consciência mundial para o combate da pegada humana no planeta. Ainda que algumas entidades acreditem que o aquecimento global e as alterações climáticas não passem de um mito, em 2019 a população saiu em força à rua como forma de protesto, por todo o mundo. Portugal não foi excepção.

Durante a Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre as Alterações Climática em Madrid, grupos de jovens manifestavam-se fora das instalações onde a cimeira decorreu. Com a voz jovem da activista Greta Thunberg, a nova e polémica cara que iniciou a mais recente vaga de protesto ambiental, poucas foram as pessoas que ficaram indiferentes a esta questão.



67

MODA

Os Hippies chamavam a atenção pelo seu estilo irreverente. A forma distinta como se apresentavam chocava os membros mais conservadores da população, pois até então havia uma certa homogeneidade visual.

Nesta altura, os desvios de conformidade não eram encarados com bons olhos. No final dos anos 60, a revolução Hippie significava uma completa liberdade estética, que se traduzia na possibilidade de vestir tudo. Como diz Miles no seu livro *Hippie*: "Podiam usar virtualmente tudo o que quisessem, desde um robe até uma capa".

As mulheres usavam o cabelo solto e tecidos com rendas e veludos. Para além das mini-saias também se usavam, por contraponto, os vestidos longos estilo "avó". Os pés muitas das vezes descalços e as flores no cabelo eram também simbólicos, especialmente na Califórnia.

Depois do movimento Hippie, o conceito de moda ditatorial esmorece, para bem de todas as mulheres (e não apenas para as que faziam parte do movimento).

Para além disso, os Hippies ficaram bem conhecidos pelos cabelos longos e, no final dos anos 60, também pelas barbas e frondosos bigodes (Miles, 2004).

O estilo Hippie e a sua influência frisaram a indústria do vestuário, não só pelas questões visuais, mas também pelo seu importante legado. A tendência é, ainda hoje, uma referência no mundo da moda. As compras em lojas de segunda mão, repletas de casacos com franjas, *tye-dye* e acessórios de ex-militares, são ainda uma constante para muitos que procuram estar "In", ou simplesmente marcar a diferença.

O *retro* destaca-se nos últimos anos, o que evidencia, naturalmente, um revivalismo da estética Hippie. Mesmo para os que não visitam estas lojas, que são autênticas máquinas do tempo, as grandes companhias de produção em larga escala (como a Inditex, por exemplo), também têm aplicado a tendência, colocando-a ao dispor da maior parte dos consumidores.

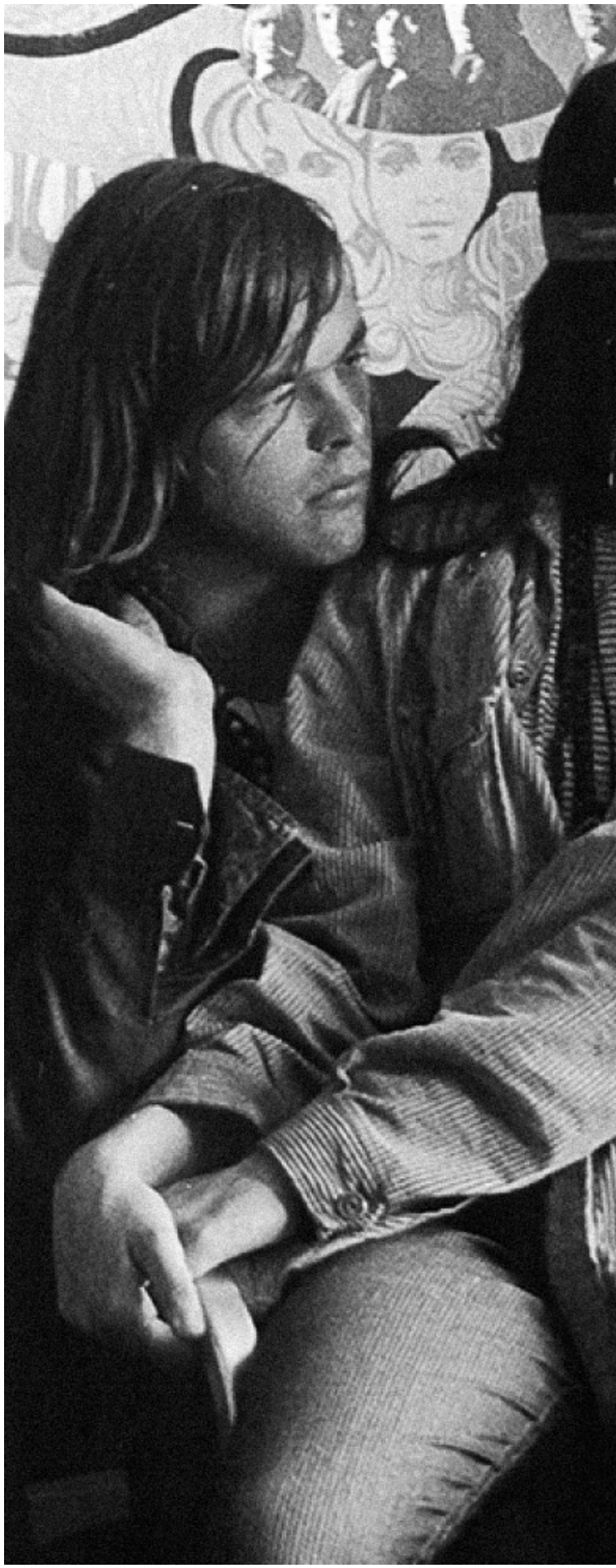
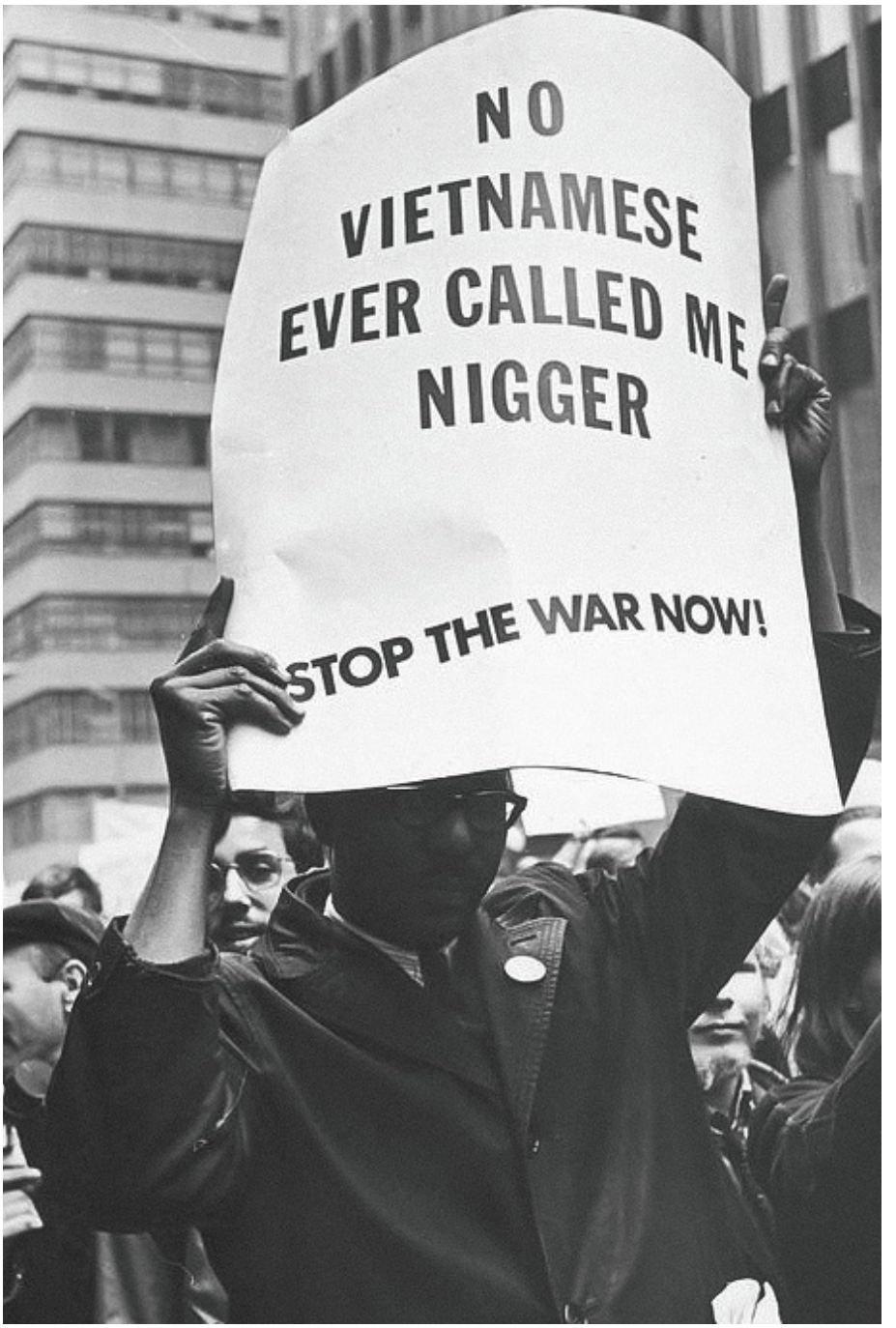


Fig. 68, UCSF, São Francisco, 1967

68




NO
VIETNAMESE
EVER CALLED ME
NIGGER
STOP THE WAR NOW!


SANTA BARBARA
VETERANS
AGAINST
THE WAR
VETERANS
AGAINST
THE WAR





71

VIETNAME

A guerra do Vietname começou após a Segunda Guerra Mundial, como estratégia de contenção durante a Guerra Fria. O objectivo era impedir que o regime comunista controlasse a região, impedindo a sua disseminação. Nesta altura, a União Soviética emerge como superpotência, operando segundo ideais comunistas tornando-se, no período pós-guerra, a maior concorrente dos Estados Unidos da América.

No início de Março de 1965, dois batalhões de *marines* americanos atracaram em Da Nang, gesto que oficializou a intenção de combate e compromisso das tropas americanas. A Guerra do Vietname era agora uma realidade. Ao longo dos anos, esta decisão infeliz do governo dos Estados Unidos, criou discórdia e conflito entre o povo americano.

A incursão militar no Vietname gerou um profundo sentimento de repúdio, principalmente entre as camadas mais jovens. A indignação originou movimentos de protesto, um pouco por todo o país.

Mais tarde, com as reportagens televisivas, o "banho-de-sangue" que acontecia naquele país asiático, era transmitido aos americanos, através de relatos e de imagens detalhadas. Os media proporcionaram uma visão mais explícita da realidade, avolumando a revolta. A contracultura Hippie, que alcançou centenas de jovens, atingiu o pico durante a altura em que o confronto escalou. Estes rapazes, que rejeitavam a cultura americana de massas, fizeram a sua parte no combate à guerra (Rohn, 2016; Pruit, 2018).

Em Outubro de 1965, o comité do *Vietnam Day* organizou uma grande marcha anti-guerra.

O percurso estabelecia a partida do campus de Berkeley, a passagem pelo Black District de Oakland e o término no Oakland Army Terminal.

A marcha foi suspensa pela polícia armada. Apesar disso, os protestantes sentaram-se no chão ouvindo, enquanto se proferiam discursos. No meio de tudo isto, um grupo de Hell's Angels invadiu a manifestação e rasgou cartazes, enquanto a polícia se limitava a assistir.

Neste mesmo dia, a Family Dog organizou o seu primeiro baile, com a presença de vários dos participantes da marcha e, curiosamente, de alguns membros dos Hell's Angels. Com o objectivo de planear uma nova marcha, mas com a ameaça de boicote e agressão imposta por esta mesma organização de motards, Ken Kelsey (uma figura da contra-cultura, beatnik, e escritor de "Voando sobre um ninho de cucus" — livro sobre um hospital psiquiátrico de veteranos de guerra) convidou os Hell's Angels para uma reunião. No encontro, quase todos os presentes consumiram ácidos, e pese embora tenha tido um início tenso, Ginsberg (o único que não tinha consumido a droga) conseguiu amenizar o ambiente, através da vocalização de mantras. Gradualmente todos se juntaram, até os Hell's Angels, e a apreensão inicial foi quebrada.

Apesar de uma aparente postura austera da organização, a marcha acabou por estar livre de perigo.

Os protestos, as reacções e os esclarecimentos sobre o que se sucedia intensificavam-se. Recorde-se que nesse mesmo ano, o presidente Johnson autorizou o lançamento de Napalm, uma substância à base de petróleo que matava ou feria qualquer civil ou soldado (Miles, 2004).


END THE WAR!
END WAR RESEARCH MIT
END IMPERIALIST AGGRESSION IN VIET-NAM
= HARVARD
EXPANSION



A MÚSICA DA GUERRA

Na música as opiniões dividiam-se: havia músicas a favor da guerra do Vietname e músicas contra, que acompanhavam os movimentos anti-guerra da época.

No entanto, é inegável que a música desempenhou um papel marcante junto dos soldados, assim como junto dos manifestantes. Existem vários rankings que inumeram "as melhores músicas da guerra do Vietname", mas o que as torna "da guerra" não é apenas o tema, é principalmente a memória.

Esta é inclusive a questão de fundo, no artigo escrito por Doug Bradley, *Top 10 vietnam songs veterans playlist*, para o thirteen.com.

Doug, também veterano, dedicou-se à escrita de um livro chamado *We Gotta Get Out of This Place: The Soundtrack of the Vietnam War*, juntamente com Craig Werner.

Os dois autores, depois de um extenso trabalho de entrevista a veteranos, desenvolvido ao longo de uma década, conseguiram lançar alguma luz sobre o impacto da música nesses ex-militares. O trabalho foi compilado e apresentado em formato de livro. Outrora soldados, a música ajudou-os a conectarem-se uns com os outros, mas também com a realidade do seu país, e a ultrapassarem as dificuldades da guerra como explicou: "Eu sabia uma coisa de certeza. A música ia fazer-me conseguir aguentar o meu ano no Vietname. E se assim foi! Na verdade, ajudou-me ao longo dos últimos 45 anos, assim como a inúmeros outros veteranos do Vietname." (Bradley, 2017, tradução directa).

Ao longo dos anos, vários músicos escreveram temas com o objectivo de unir a população americana. Com efeito, a música proveniente da era Vietname, chamava a atenção para a separação perceptível de um povo, assim como para a realidade ilusória que toldava alguns dos cidadãos.

A música de protesto tomava diferentes formas. Recorde-se *Revolution* dos Beatles, por exemplo, ou a icónica *Fortunate Son* dos Creedence Clearwater Revival, quase um hino intemporal.

Greatful Dead e Jefferson Airplane exploravam a hipocrisia dos valores americanos e apoiavam o movimento anti-imperialista, assim como Bob Dylan, uma figura chave no movimento musical da altura.

Fig. 69, Protesto anti-guerra, Harlem, 1967

Fig. 70, Protesto anti-guerra, Santa Bárbara, 1970

Fig. 71, Nick Ut, Vietnam, 1970

Fig. 72, National Liberation Front, Boston, 1969





A INTRODUÇÃO ÀS DROGAS

Huxley escreveu numa carta para Osmond:
"Para fazer deste mundo terreno sublime,
Toma meia grama de fanerotomia"

Osmond respondeu a Huxley com:
"Para descer ao Inferno ou voar angelicalmente,
Toma uma pitada de psicadélico"
(Innerdilation, 2018, tradução directa)

A EXPERIÊNCIA

A experiência psicadélica é uma ascensão a novas realidades de consciência. Representa, acima de tudo, uma quebra das barreiras de tempo e espaço, o que a torna transcendente a um mero conceito verbal.

Há uma elevação do "eu", e portanto da própria identidade. É, desta forma, uma experiência holística.

Existem várias maneiras de atingir um estado de consciência alargado, como a privação sensorial, certos tipos de meditação, yoga, religião e outras formas de espiritualidade, êxtase estético, etc. Contudo, a oportunidade de alcançar este apogeu de sentidos tornou-se mais real, porque passou a ser possível experiencia-lo através de drogas psicadélicas como o LSD, a mescalina, o DMT, entre outras.

Em 1964 este seria o cenário ideal, mas não um panorama preciso, visto que estas drogas estavam classificadas como experimentais. Esta classificação permitia que fossem utilizadas apenas por investigadores.

Para além das drogas alucinogénicas, era também comum o consumo de canábis, que uma grande parte dos Hippies vendia, apenas a troco de suficiente quantidade para consumo próprio (Miles, 2004).



Fig. 73, Woodstock, 1969



LSD

Em 1955, o Dr. Humphrey Osmond estava empenhado em estudar as substâncias que alteravam a consciência humana. Entre elas estavam a canábis, mescalina e o ácido lisérgico dietilamida (LSD 25).

O cunho da palavra psicadélico é de Osmond, visto que foi desta forma que melhor descreveu a experiência, após a ingestão da substância. Psicadélico surge do Grego *Psyche* (mente, espírito ou alma) e *Delos* (manifesto).

As conclusões de Osmond coincidiram com as de Aldous Huxley (que pesquisou os efeitos da mescalina para a escrita do *The Doors of Perception*).

Até este momento, a ágil capacidade de abstracção da experiência terrena era apenas característica dos *Xamãs*, sacerdotes e outros homens sagrados (que estudaram métodos para alcançar este estado elevado). Porém, nos anos 60, tornou-se possível ascender à experiência psicadélica através da ingestão de um cubo de açúcar ou de um pedacinho de papel absorvente ou acetato, desde que saturado com LSD.

Com o escoamento da substância, a partir dos laboratórios, ao longo dos anos, o LSD chegou a Timothy Leary, assim como a Ken Kesey (com o seu grupo Merry Pranksters) e a muitos outros. A popularidade do LSD não atraiu apenas os artistas, curiosos com a matéria, mas também um vasto grupo de pessoas de diferentes segmentos sociais. Constata-se que o LSD foi um agente catalisador para a liberdade da juventude dos anos 60, numa época em que o racismo, a guerra do Vietname, o controlo governamental e a desigualdade de classes sociais foram extraordinariamente marcantes. Desta forma, através da música, da dança, da poesia, do protesto e da arte, na sua generalidade, esta geração foi ouvida.

Apesar de ilegal a droga ainda é consumida. O principal meio pelo qual é ingerida é o papel, e desta forma se mantém também como uma forma de arte.

No início dos anos 60, o ácido era normalmente colocado em cubos de açúcar, em cápsulas, ou condensado em tabletes; no entanto, os produtores descobriram que ao mergulharem papel absorvente na solução de LSD, conseguiam controlar de igual forma a dosagem.

Com o passar do tempo as medidas do papel foram standardizadas, pelo que normalmente mediam 27,94cm de comprimento e 21,59cm de largura. Estes rectângulos eram picotados para que pudessem ser facilmente divididos em quadrados de 6,35mm (dose individual), o que equivale a um milionésimo de grama.

Este meio de suporte de consumo (papel) permitia que fossem impressas imagens. Estas, à escolha do produtor, não eram apenas decorativas, mas funcionavam também como uma espécie de insígnia/selo de qualidade de quem produzia. Podiam também aludir ao tipo de viagem que o ácido proporcionava sendo que, por exemplo, uma caveira poderia ser significado de alta intensidade. Variavam entre figuras religiosas, sagradas e espirituais (como Jesus Cristo na cruz ou Ganesha), profanas como Felix the Cat, entre outras, mas também se utilizavam músicos, políticos ou figuras do conhecimento popular (Owen, 1999).



74

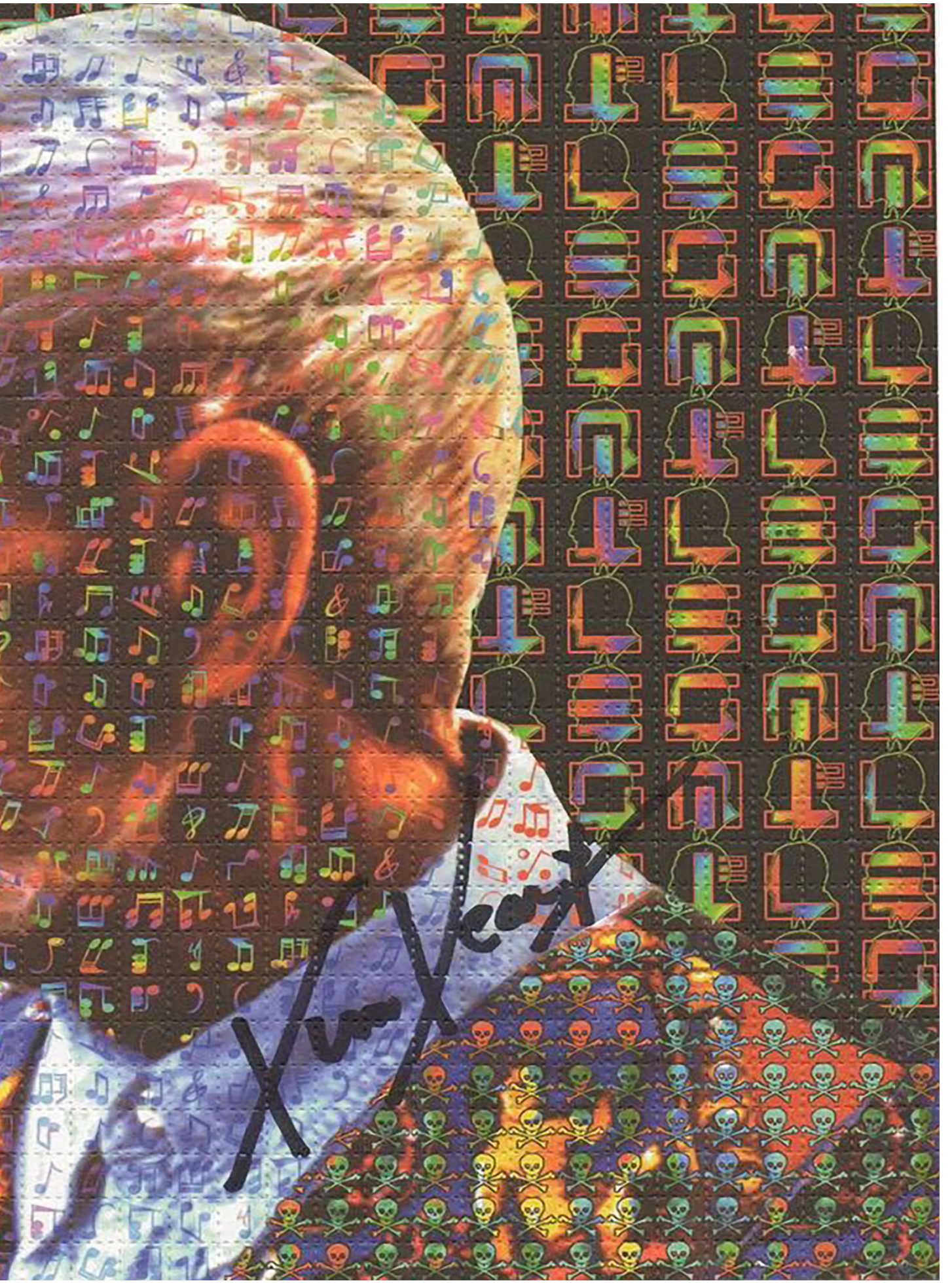
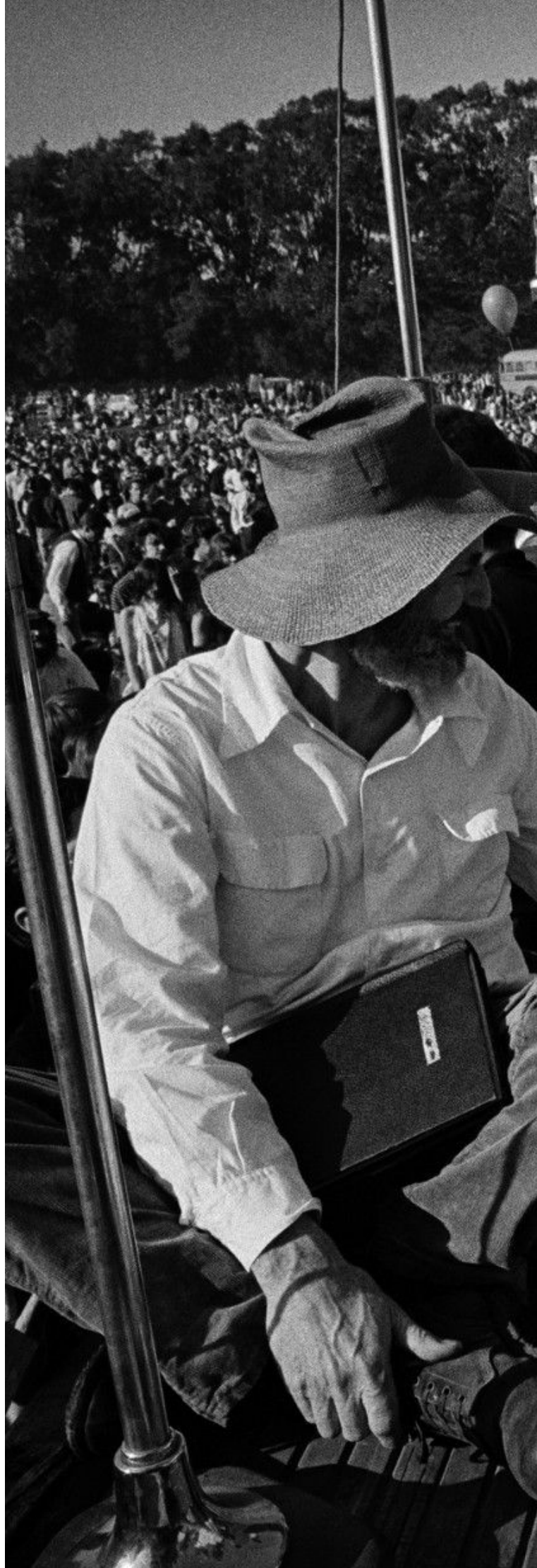


Fig. 74, folha de LSD com Timothy Leary

Fig. 75, Timothy Leary, Allen Ginsberg, and Gary Snyder, Golden Gate Park Polo Fields, 1967.



TURN ON, TUNE IN, DROP OUT

Timothy Leary foi considerado o "messias" do LSD. O professor viajou pela Califórnia, Nova Iorque e México, com o intuito de espalhar a sua filosofia vanguardista. A "revolução psicadélica" que defendia, como impulsionador da prática, tinha como lema Turn on, Tune in, Drop out. Esta droga tinha como efeitos comuns quebrar as barreiras da percepção, o que resultava numa expansão da experiência sinestésica. "As cores brilhavam, os sons ressoavam e prolongavam-se; por vezes um estímulo provocava uma reacção inesperada ao ponto da música se traduzir em visões imaginadas" (Owen, pp.14 e 15, tradução livre).

O rock tornou-se a música favorita para acompanhar uma "viagem" de ácidos, devido ao volume e ao ritmo.

Duas bandas de referência que emergem dos Acid Tests, Trips Festivals, Be-Ins e Freak-Outs foram os Greatful Dead, na América, e os Pink Floyd, no Reino Unido. Os seus espectáculos eram muitas das vezes acompanhados por light-shows ou liquid light-shows, com o recurso a slides e trechos de filmes.

Apesar de em 1967 o LSD ser ilegal em praticamente todo o mundo, o psicadelismo assumiu uma tendência, com o estilo de vida marcado pelo rock e pela moda "Flower Power" (Owen, 1999).




GOVERN
ACID TEST GRADUATION


FURTHER

A ARTE PSICADÉLICA

Apesar de uma associação evidente entre a arte psicadélica e o rock das décadas de 60 e 70, pode verificar-se que a existência da corrente precede a do estilo musical.

Ao longo da história existiram várias tentativas de abandonar o processo racional na produção de arte, utilizando drogas com o objectivo de alterar a mente, modificando esse mesmo processo.

Considerando o período romântico, por exemplo, é fácil de perceber a ligação entre os opiáceos e o absinto com a exploração do imaginário surrealista, com os seus alicerces fortemente assentes na manifestação do inconsciente (apresentado pela psicanálise de Freud).

Na arte psicadélica, considera-se que o "gatilho" tenha sido a descoberta do LSD por Albert Hoffman. A substância foi utilizada pelos artistas para encontrar inspiração e libertação. Sendo uma arte ligada a drogas alucinogénicas, a sua génese foi polémica e alvo de severas crítica. Todavia, foi possível constatar-se que, para além da evidente relação com os estupefacientes, o estilo encontra noções confluentes na Arte Nova, *Op Art* e no Surrealismo.

A arte psicadélica encontra-se directamente relacionada com o emergir de uma contracultura. A geração de *baby--boomers* que questionou os valores políticos e sociais do pós-guerra americano (neste caso específico), foi a principal responsável pelo movimento psicadélico. Devemos, ao mesmo tempo, atribuir-lhes a constituição do movimento anti-guerra, a actividade contestatária de protesto e o activismo contra a segregação e contra inúmeras normas sociais, em geral. A somar aos tópicos referidos, a exploração de novos conceitos de espiritualidade e a exigência da liberdade sexual, formam também parte intrinseca do âmago dessa geração.

A rejeição da cultura de massas levou à criação de uma nova cultura, bem demarcada pelo estilo musical do rock psicadélico. Um novo estilo musical que gerou capas de álbuns que são até hoje pontos de referência, a nível de design.

Artistas como Wes Wilson e Victor Moscoso, que produziam design de cartaz, moldaram com o seu trabalho uma nova geração de músicos, assim como a sua audiência. Wes Wilson destaca-se por ser pioneiro na criação de um lettering psicadélico, que conferia às palavras movimento, e Victor Moscoso pela utilização de cores vibrantes (Dačić, A., 2015).



77

Fig. 76, The Pranksters, Acid Test Bus, 1964

Fig. 77, Pink Floyd, 1967





78

A MÚSICA

A música rock teve um papel importante na mudança de ambiente dos anos 60. As novas tecnologias electrónicas, que moldaram o rock e cresceram com ele, criaram novos padrões de consumo, novos estilos de música e alteraram o seu próprio potencial artístico.

Também devemos destacar o papel interventivo destes estilos musicais, que funcionaram como ferramenta de contestação política.

Bob Dylan, como já foi mencionado, e muitos outros músicos, apresentaram mensagens anti-imperialistas nas suas canções, promovendo uma visão de um mundo melhor (Owen, 1999).

O rock psicadélico é, portanto, um género musical que se popularizou nos anos 60, cresceu e acompanhou um movimento social. A nível de características, é um estilo que tem estruturas, letras e sons, que proporcionam um estado psicadélico, através do sentido auditivo.

Os seus traços fundamentais passam pela utilização de guitarras eléctricas, órgãos e teclados, pela presença de solos e pela construção de melodias complexas. Para além disso, a introdução de novos elementos que o estúdio de gravação passou a proporcionar, gerou uma sonoridade distinta e uma maior possibilidade de experimentação.

Apesar do seu nome estar directamente relacionado com o conceito de alcançar um estado de mente alterado, neste caso psicadélico, o estilo musical não estabelece a obrigação do consumo das referidas drogas homónimas.

A música pode ser construída sobre o efeito de substâncias psicadélicas, com o objectivo de reproduzir as sensações promovidas pela droga específica, mas também pode ser, por si só hipnótica, devido à sua construção, e levar o ouvinte a um estado alterado de apreciação (Girsang, 2018).

Segundo o artigo de Girsang para Le Citoyen, o movimento iniciou-se em 1965, ao mesmo tempo que a contracultura emergia, contemporâneo às lutas sociais da época. Em 1966 os 13th Floor Elevators lançam *The Psychedelic Sounds*, que espelhava, quer na música quer no grafismo aplicado, a apologia do consumo de LSD e da expansão da mente.

Rocky Erickson e Tommy Hall (13th Floor Elevators) ficaram conhecidos como impulsionadores do rock psicadélico na América, pela criação de melodias que pareciam moldar a realidade e eleva-la a um estado de transe, assim como pelas suas letras surrealistas.

É também importante a referência a uma banda experimental, uma das mais afamadas bandas do Acid Rock, os Pink Floyd. A exploração de novos sons, no seu álbum The Piper at the Gates of Dawn, de Syd Barret, assim como no Dark Side Of the Moon, já com David Gilmour, são obras que elevam a mente, transpõem a noção de espaço, apresentam instabilidade e remetem para os vários estágios da vida. Com letras de excelência e melodias ousadas, este último foi uma obra de excentricidade, que se transformou num dos álbuns mais conceptuais até à actualidade.

Com o lançamento do LP Revolver, os The Beatles estavam no centro (e no início) da revolução psicadélica.

"Turn off your mind, relax and float downstream, it is not dying" — desliga a tua mente, relaxa, e desce com a corrente, não é estar a morrer — (tradução directa), cantado por John Lennon, é o que se assemelha à descrição de uma "viagem" de LSD. Após Revolver, Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band é editado, o que reforça o psicadelismo na banda, com letras como: "We'd love to turn you on" (adorávamos poder ligar-te) (Owen, 1999).

Este álbum apresenta uma noção de psicadelismo bastante directa: a representação de uma banda fictícia e a consequente liberdade de poder criar num estado despersonalizado, ou de ser outro eu.

Na América, bandas como os Greatful Dead, Charlatans, Quicksilver Messenger Service e Jefferson Airplane eram o centro do acontecimento.

O impacto da música revolucionou a moda, o design gráfico (com o cartaz e as capas de álbuns) e o espectáculo em si. Os liquid light shows ou os laser shows tornavam a performance mais do que um concerto.

79



O CENÁRIO

Estes anos criaram um cenário rico em diversidade: luta pela igualdade de direitos humanos, estilos de vida diferentes e conceitos de comunidade díspares dos que se tinham vivido até então. Testemunharam-se os aparecimentos de tribos urbanas dentro da comunidade Hippie, como os Pranksters, que pretendiam expandir a consciência humana e leva-la a mais gente, através dos Acid Tests; e grupos como os Diggers, que apesar de não estarem directamente envolvidos com o movimento psicadélico, apreciavam a ideia de liberdade que era praticada nessa nova versão de sociedade. No fundo, os ideais que se defendiam tinham a mesma finalidade: paz, amor e liberdade.

Em São Francisco, este estilo de vida era mais evidente. Pela cidade não faltavam espaços que promoviam um ambiente psicadélico, com música, dança e com a fuga à limitativa identidade do "eu".

> Frisco era um paraíso único naquela altura. Fôssemos onde fôssemos, queríamos sempre voltar para aqui. Era como uma terra encantada, onde acontecia música.
>
> As casas de espectáculo, o cenário, os cartazes, os lightshows, tudo estava a acontecer aqui. (Marty Balin, Fly Jefferson Airplane, 2004, tradução livre)

O Verão conhecido como Summer of Love (Verão do Amor), começou com um concerto dos Charlatans no Nevada, no Red Dog Saloon.

Este evento marcou o início de um novo tipo de espectáculo, que apresentava uma identidade psicadélica.

Desta forma começaram a ser organizados espectáculos nessa vertente: o Trips Festival, por Ken Kesey e os The Pranksters em 1966, no Longshoreman's Hall em São Francisco, Bill Graham no Fillmore Auditorium, a Family Dog no Longshoreman's Hall depois no Avalon Ballroom, e mais tarde no Grand Ballroom em Detroit (Owen, 1999).

> O Fillmore, o Avalon e o Carousel eram três locais em São Francisco que tinham espectáculos, com normalmente quatro ou cinco bandas a tocar. Teríamos Big Brother and the Holding Company com a Janis, teríamos Greatful Dead, Quicksilver e Airplane, todos a tocar na mesma noite (Grace Slick, Fly Jefferson Airplane, 2004, tradução livre).



80

Fig. 78, The Beatles, Revolver, 1966

Fig. 79, Jefferson Airplane, 1967

Fig. 80, Liquid Light Show, Avalon Ballroom, n.d.







WOODSTOCK 69'

O *Woodstock Aquarian Music and Art Fair*, em 1969, localizado em White Lake, foi planeado para ser um festival de 3 dias de paz e de música.

Esperavam-se cerca de 50,000 pessoas, no entanto acabaram por ser recebidas cerca de 400,000.

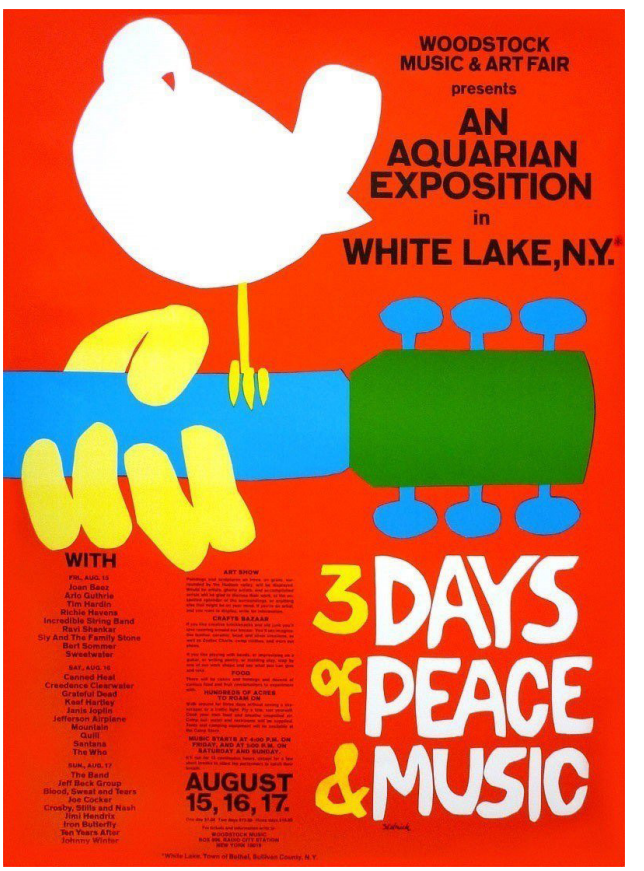
A organização não estava preparada para tanta afluência, o que causou vários problemas a nível sanitário, inclusive feridos, pois o público andava maioritariamente descalço. Contabilizaram-se também 3 mortos e 2 nascimentos.

Horas antes do festival acontecer e apesar de muitas pessoas terem chegado nos dias anteriores, havia filas intermináveis de carros nos acessos a White Lake. Muitos dos festivaleiros abandonaram até os seus carros na estrada e rumaram ao festival, com o objectivo de ver artistas como Santana, Jimi Hendrix, Canned Heat, The Who, Jefferson Airplane, Janis Joplin, entre outros.

Apesar de todos os contratempos, foi um festival icónico, onde a partilha, a liberdade e o psicadelismo foram celebrados (Miles, 2004).

Este evento infundiu muitos mais e continua a inspirar e a propor um ambiente diferente de comunhão com a música.

Neste momento, existem bastantes festivais que exploram o mesmo tipo de conceito: dias em que o resto do mundo é esquecido, num espaço ao ar livre em que a boa disposição reina, a música é apreciada e a liberdade comportamental é bem-vinda.



81

Fig. 81, Woodstock cartaz, 1969

82

Fig. 82, Woodstock, Bettman, 1969









O CASO PORTUGUÊS

BREVE RESUMO

Em Portugal, o Rock'n'Roll alastrava rapidamente pela comunidade jovem e era muitas vezes apresentado nos concursos de música moderna ou lé lé.

Existiram vários intervenientes icónicos nos primórdios do rock português. Victor Gomes, foi exemplo claro, com criações que cruzavam a música portuguesa com a americana e a moçambicana, abraçando o emblemático casaco de cabedal e escrevendo letras em língua inglesa. A primeira banda (nacional) de rock, propriamente dita, os Babies, nasceu em 1958 e era formada por José Cid, Rui Nazareth, António Igrejas Bastos e António Portela. Neste primeiro lote destacamos também o saudoso José das Dores, apelidado de "Zeca do Rock", depois de ter participado num concurso do programa Bom Dia, da Rádio Renascença. Cita-o Pedro de Freitas Branco, em sobreviventes:

> Para mim, *rock'n'roll* é uma atitude mental libertária. Não tem nada a ver com exteriorizações físicas, comportamentais ou modismos.
>
> Do meu ponto de vista, um verdadeiro *rocker* foge de todas as uniformizações, tribalismos e clãs, assim como todas as espécies de esterótipos (Branco, 2019, p. 33).

Nas décadas de 1960 e 1970 (décadas relevantes ao projecto), vivia-se o "Estado Novo", em Portugal. Era assim designado o regime político que vigorou durante 41 anos. O período é referido também por "salazarismo", visto que António de Oliveira Salazar era chefe de estado e, portanto, figura de proa, ao longo de todo o período ditatorial.

Durante esta época, eram cultivados (muitas vezes impostos coercivamente) hábitos de obediência, fidelidade e subserviência do povo português, relativamente às regras impostas pela ditadura.

A informação era controlada e censurada. No geral, a população era, desde tenra idade, exortada a glorificar a nação, bem como a permanecer submissa a quaisquer regras provenientes do regime, através da prática da "moral" e dos "bons costumes" e, sobretudo, manifestando uma atitude de devoção patriótica.

A propaganda, que tinha como intuito a divulgação dos benefícios deste tipo de regência, utilizava anúncios de televisão e rádio, mas também recorria, frequentemente, a cartazes e jornais. Por outro lado, todo o relato que pudesse macular a administração política vigente e revelar potenciais fraquezas nacionais, era considerado ofensivo e, consecutivamente, vedado ao conhecimento público.

Num regime desta natureza, que apela ao patriotismo, aos "bons valores" e à ideia de família tradicional, todo o tipo de arte estava sujeito a uma possível censura, por parte da milícia política PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Tornava-se desta forma difícil a importação de música, bem como o acompanhamento das tendências, que eclodiam um pouco por todo o mundo. A realidade portuguesa compreendia essencialmente o Fado e o Folclore, sendo que o resto dos estilos se encontrava pouco acessível à população. Para além da dificuldade de acesso, o custo dos discos era, igualmente, um factor problemático.

Apenas uma minoria privilegiada conseguia adquirir os álbuns e viajar para o estrangeiro, o que facilitava o conhecimento de novos géneros musicais e de emergentes movimentos artísticos.

Fig. 83, Jovens o Concurso Yé-Yé, 1965

Fig. 84, livro da primeira classe, 1954

Fig. 85, O valor moral da Educação Física, Alberto Feliciano Marques Pereira, ilustrações de Álvaro Duarte de Almeida e Eduardo Teixeira Coelho, 1949

Fig. 86, Cartaz de propaganda política do Estado Novo, 1945-46

Fig. 87, Documento da censura na letra do tema Tejo...Canção de Saudade de Aureliano Lima da Silva, 1938

No ano em que se inicia a Guerra Colonial (1961) e a grande crise académica, a música tornou-se num veículo transmissor de revolta e de contestação. Por essa razão, o estado tomou medidas para controlar, de forma efectiva, as mensagens clandestinas ocultas na música.

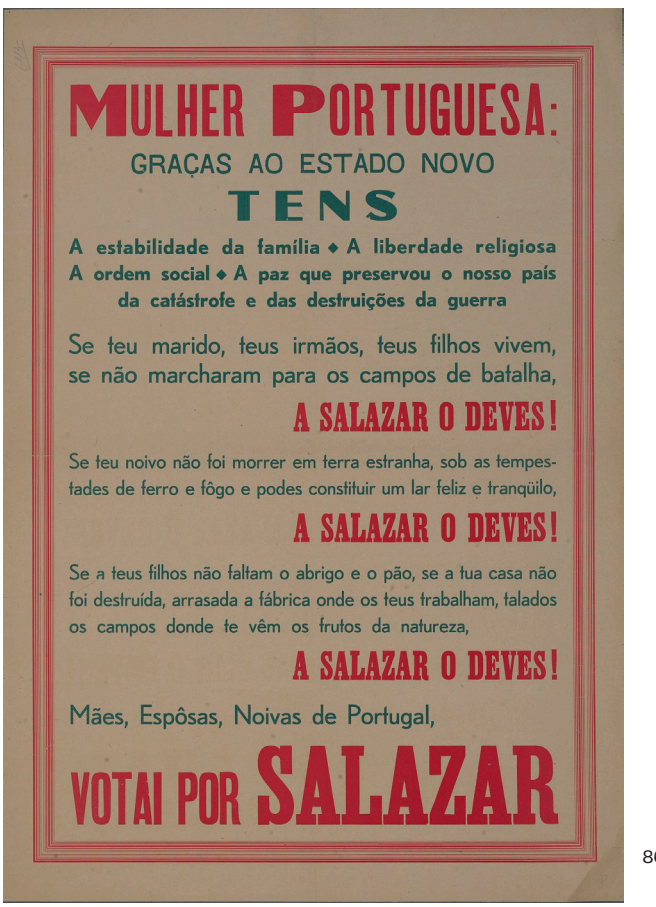
Para este tipo de censura (que não existia exclusivamente na música), era muitas vezes utilizado um prego para riscar os discos e portanto inutiliza-los totalmente, ou então o famoso lápis azul (Valadão, 2017).

84



85





86

TEJO...CANÇÃO DA SAUDADE!

Do reportório de Mário Silva

"Nossa Aldeia" da revista "Chuva de Mulheres"

+++++++++++++++

GALERIA VIRTUAL DA CENSURA
MUSEU NACIONAL DA IMPRENSA

I

Sôbre o Tejo embalador
Lá vai com dedicação...
O honrado pescador
Para a conquista do pão

II

E quando, fóra da barra
Lá longe a desaparecer...
Ouve-se ao som da guitarra
Uma voz terna a dizer:

Refrain

Ó lindo Tejo
Encanto de amor fecundo
Teu 'stuário é um lampejo
Como igual não há no mundo
Tejo divino
Que beijas o Oceano
Num sagrado hino
D'amor lusitano

III

Dessas eras tão remotas
Foi o Tejo abrir caminho
Ao valor das nossa frotas
Embaladas com carinho

IV

Reflectiram caravelas
No seu manto prateado;
Hoje com saudades dela
Canta o Tejo... magiado:

Refrain

De mim; largaram
Vasco da Gama e Cabral
e outros mais que levaram
o nome de Portugal
De mim,... depois
Partiram cheios d'esperança
mais lusos heróis
P'ra terras de França!

21 OUT. 1938
APROVADA
S. R.
Inspecção dos Espectaculos
CENSURA
PORTUGAL
Visada
-9 DEZ. 1939
Por Rodio Fenin
10/12/939
Café Mondego
Rua da Barroca, 12
José Miguel,
Telefone 26320 L1

87

EM ÓRBITA

> Se para mim, adolescente nos anos 80, a rádio foi determinante, imagino o que não terá significado para os meus pais, genuínos filhos dos anos 60.
>
> Para eles, os discos eram pouco acessíveis, a televisão era a preto e branco — literal e metaforicamente —, e concertos de artistas estrangeiros contavam-se pelos dedos de uma mão. Diante deste panorama desolador, a telefonia impunha-se como veículo nuclear da comunicação na vida de toda a gente. Escutar atentamente Quando o Telefone Toca ou a 23ª Hora, e se possível gravar em fita de bobine, era um programa em si. Mesmo assim, a dada altura, já não chegava. Claramente, persistia o vazio a preencher por algo capaz de acompanhar o progresso da música popular além-fronteiras (Branco, 2019, p.99).

Em 1965 estreou-se *Em Órbita,* pelo Rádio Clube Português: um programa com conteúdo diferenciado e uma nova forma de estar em rádio. Fizeram parte integrante deste inovador projecto: Jorge Gil, João Magalhães Pereira, Pedro Albergaria, João Manuel Alexandre, entre outros. Neste espaço original, nasceu uma versão que se opôs directamente ao conceito de "locutor-vedeta", baptizado por Pedro de Freitas Branco, em Sobreviventes. A primeira música transmitida foi "A lenda D'El-Rei D. Sebastião", cuja sonoridade e significado valeram fértil comentário.

Esta apresentação levou a que o Quarteto 1111, ainda sem editora, fosse descoberto pela Valentim de Carvalho (mais precisamente por Hugo Ribeiro, que era técnico de som). A Lenda veio a ser lançada em 1967, pela mesma empresa. Com certa previsibilidade, foi sujeita ao lápis da censura, o que obrigou a certas alterações.

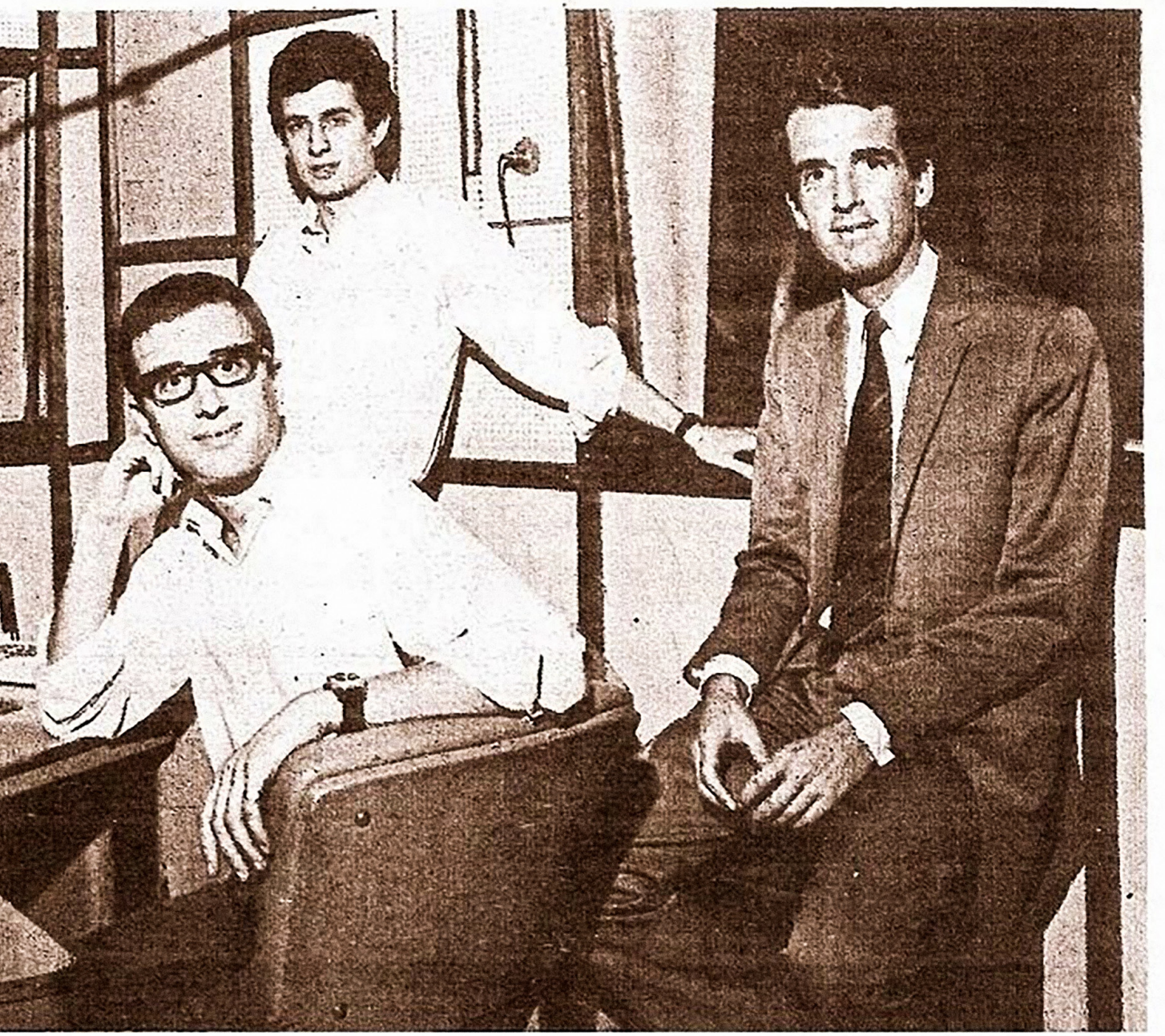
Este programa foi, assumidamente, a excepção. Difundia a música da época, num formato que priorizava um conteúdo progressista em detrimento de um consumo desinteressado da massa ouvinte. A inédita particularidade prendia-se, então, com a pretensão de que fosse o receptor a acompanhar a música proposta e não o contrário.

Descrito como "inovador e elitista", foi uma lufada de ar fresco em tempos de ditadura, uma verdadeira excepção à regra, que permitiu que o português pudesse ouvir música do próprio país (e sobre o próprio país, no caso do Quarteto 1111, por exemplo), percebendo as associações inerentes à música e cultura pop anglo-saxónica.

> É o sebastianismo colectivo que na lenda se retrata, a ideologia negativista dos que se alimentam da crença irracional em coisas, em valores, em poderes que não existem, dos quais se deixam enganar pelos falsos Messias do oportunismo e da mistificação.
>
> Uma tentativa honesta e inédita de lançamento das bases de uma música popular portuguesa a que todos nós, em boa consciência, queremos renovada por inteira. Biografia do Ié-Ié (citado em Branco, 2019, p.100).



Fig. 88, Elenco do "Em Órbita", Pedro Albergaria, Cândido Mota, Jorge Gil e João Manuel Alexandre, 1968



ORBITA!

CONTRA O SISTEMA

O disco de estreia do Quarteto 1111 tornou-se um sucesso e, considera Pedro de Freitas Branco, "o primeiro clássico de rock cantado em Português de Portugal."

Para além da Lenda, existem no disco temas com ambientes psicadélicos, que se aproximavam da sonoridade de lançamentos estrangeiros contemporâneos.

No Brasil, por exemplo, existia o tropicalismo. Um movimento que teve como inspiração o Manifesto Antropofágico, de Oswald Andrade (final dos anos 20). Revolucionou e transformou a cultura, bem como as melodias e os conceitos. Surgem artistas, hoje célebres, como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat e Mutantes. Estes últimos tiveram um papel semelhante ao dos Quarteto 1111, na adaptação de sonoridades e influências externas (Branco, 2019).

Em Portugal, enquanto que os Quarteto 1111 se mantiveram fiéis à sua língua, outros decidiram adoptar o Inglês.

Alguns foram até mais longe, como a Filarmónica Fraude, constituída pelos Inkas e pelos G-Men. Esse projecto resultou no lançamento de um LP (depois de outros lançamentos) como "peça conceptual de crítica humanista e de expansão de ideias musicais, do Minho à Califórnia, utilizando-se da temática dos Descobrimentos Marítimos como Pano de Fundo." (Branco, 2011, p.115).

Foi assim descrito o último registo deste grupo – Epopeia - editado antes de todos os elementos serem, pouco a pouco, convocados para o Ultramar. A par destas, muitas outras bandas se iam, gradualmente, apresentando.

Em 1970, um ano antes do "Woodstock Português" e pouco após a morte de Salazar, foi anunciado um festival de música pop, idealizado por José Cid.

No dia 26 de Agosto, conjuntos como os Objectivo, Pop Five Music Incorporated, Psico, Chinchilas, Nomos, Evolução, Sindicato, Sheiks, os Quarteto 1111 e até uma banda internacional, os Wallace Collection, iriam marcar presença num festival no Estoril. Porém, mesmo sem Salazar, o sistema ditatorial continuava instaurado. A polícia de choque interviu, violentamente, sobre os turistas e jovens que pretendiam assistir aos espetáculos.



89



90



91

92



Na noite de 7 estavam muitos milhares de pessoas e muita gente dormiu ali mesmo, embrulhada em cobertores e na maior promiscuidade.

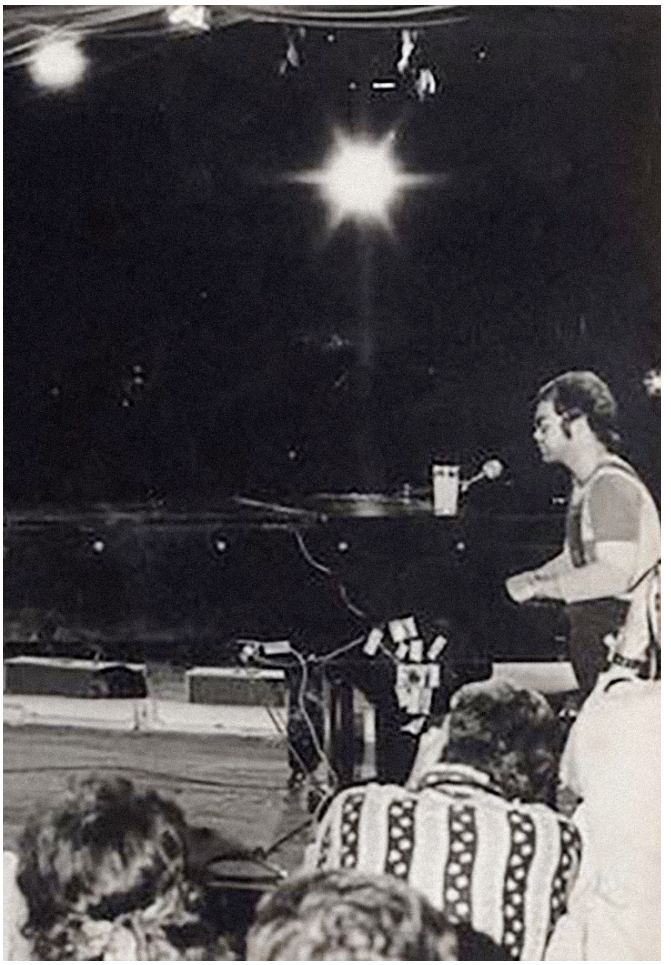
Entre outros havia: crianças de olhar parado indiferentes a tudo, grupos de homens, de mão na mão, a dançar de roda, um rapaz deitado, com as calças abaixadas no traseiro, um sujeito tão drogado que teve de ser levado em braços, com rigidez nos músculos, relações sexuais entre 2 pares, todos debaixo do mesmo cobertor na zona mais iluminada, sujeitos que corriam aos gritos para todos os lados, bichas enormes a comprar laranjadas e esperando a vez nas retretes (havia 7 ou 8 provisórias), mas apesar disso, houve quem se aliviasse no recinto do espectáculo, porcaria de todo o género no chão (restos de comida, lama, urina) e pessoas deitadas nas proximidades. — Relatório da Pide (citado em revista Sábado, 2010).

Fig. 89, Festival *Monsro,* Estorial, João Aldeia, 1970

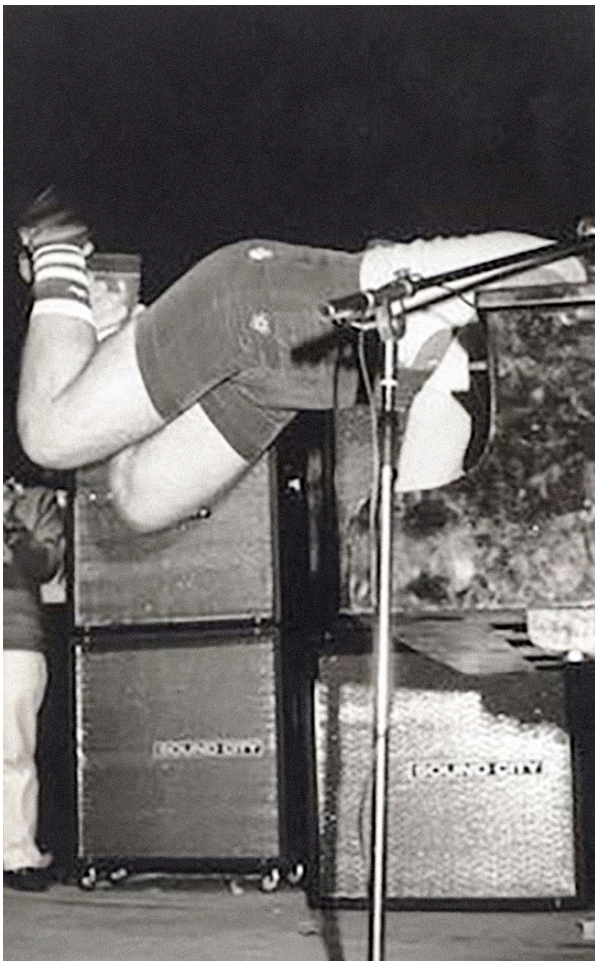
Fig. 90, Resistência, Estorial, João Aldeia, 1970

Fig. 91, Bilhete Festival *Monsro,* Estorial, 1970

Fig. 92, Vilar de Mouros, 1971



95

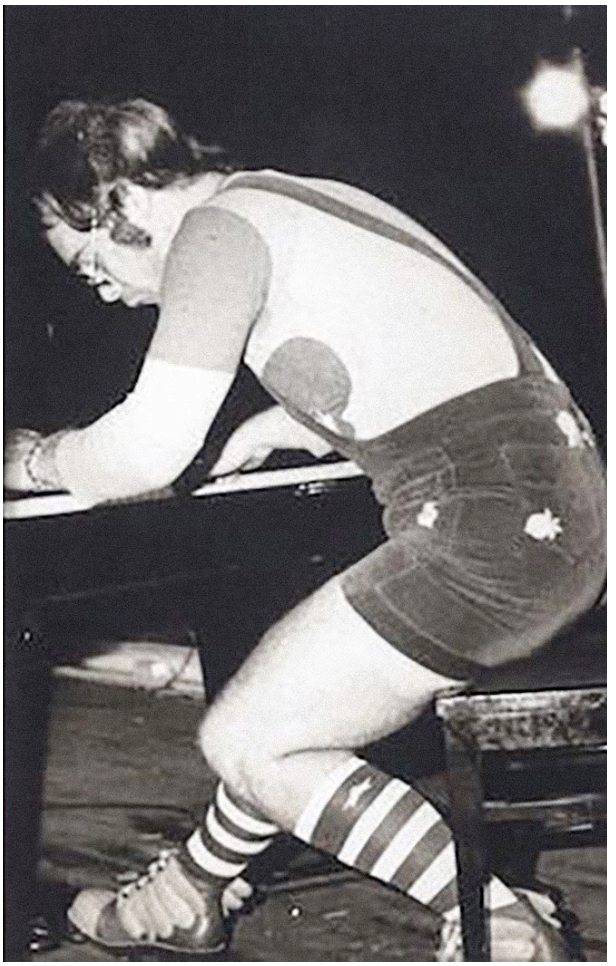


94



93

96



97



VILAR DE MOUROS

De facto, logo em 1970, a austera posição das autoridades em relação à música ficou clara. No Verão desse ano, o festival onde deveriam apresentar-se grupos de rock e alguns cantores como Zeca Afonso, mereceu uma forte acção repressiva das autoridades policiais, como já mencionado.

> Zeca envolveu-se de corpo e alma no movimento sindicalista, que tinha sido despoletado pela "Primavera marcelista" e tinha acabado de editar "Traz Outro Amigo Também", álbum gravado no início de 1970, em Londres, e que motivou o Prémio de Honra da Casa de Imprensa. Este prémio reconhecia na obra de Zeca Afonso um forte estímulo para a renovação da música popular. Para as autoridades, tudo isto era sinónimo de problemas. Por isso mesmo, e com o objectivo de impedir a realização do festival, que tinha levado alguns milhares de jovens até à vila de Oeiras, foi ordenada uma carga policial. A história provou, no entanto, que não se podia parar o tempo e no ano seguinte, Vilar de Mouros recebeu o primeiro Festival de Pop (e rock) do nosso país e provou que havia uma nova geração a vibrar com este pulsar eléctrico (Abreu, 2018).

Descrito por Pedro de Freitas Branco, em *Sobreviventes*, o Rock em Portugal na era do vinil, era como "o colorido universo paralelo à realidade cinzenta".

Vilar de Mouros foi, a nível nacional, um acontecimento com um simbolismo idêntico ao do Woodstock de 69.

Com uma primeira edição em 1968, o festival não apresentava uma vertente "jovem", para além do espetáculo do Quinteto Académico. Foi um evento ainda focado numa linha tradicional, com nomes como Zeca Afonso, Carlos Paredes, Adriano Correia de Oliveira e a Guarda Nacional Republicana encabeçando o cartaz.

Foi esta pequena vila, mais tarde, que emprestou cenário ao primeiro festival de música *Pop* (categorizado assim pela PIDE), em Portugal. Apesar de algumas dificuldades, o Vilar de Mouros de 1971 apresentou a Portugal dois nomes internacionais, Elton John e Manfred Mann's Earth Band, assim como o Duo Ouro Negro (de Angola). Para além disso, presenteou o público com bandas e artistas nacionais como os Quarteto 1111, Amália Rodrigues e os Sindikato. Juntou mais de 20 mil pessoas nas margens do rio Coura, criando um "acontecimento irreal, num país mergulhado no obscurantismo." (Branco, 2019, p. 133).

Figs. 94-96 Elton John, Vilar de Mouros 1971

Figs. 93 Cartaz Vilar de Mouros 1971

Figs. 97 Ambiente, Vilar de Mouros 1971

O MOVIMENTO

Formados em 1971 e inspirados pelo rock produzido em Inglaterra, os Petrus Castrus apresentavam uma mistura de rock psicadélico, estilo Pink Floyd, com o sinfonismo dos Moody Blues e o prog-rock dos King Crimson.

Em 1973 editam Mestre, um álbum chave pautado pela irreverência, que utiliza a adaptação do poema País Relativo, de Alexandre O'Neil.

Este trabalho ousado, reforça o sentido de uma crítica social progressiva, cada vez mais visível e robusta. De facto, a mesma posição já marcava presença em temas de artistas atrás mencionados.

Em Sobreviventes, Pedro Branco explica que a obra aborda "a estreita ligação entre o amor e a raiva ao próprio país — império da "vidinha", da miniatura existencial, pejada de mesquinhez, cobardia e pudor." (Branco, 2019, p.144).

Esta maneira de pensar demarcava-se da do estilo ié-ié, e da sua inocência, como acrescenta Pedro Branco, tanto em essência (mensagem divergente) como em aparência (barbas e cabelos compridos). A corrente atacava de forma cáustica o sistema vigente, interpretava a vida de forma "corrosiva, surrealista ou mesmo nostálgica", com a intenção de transmitir um prenúncio de mudança.

Mestre foi, evidentemente, barrado pela censura. A restrição não permitiu que estes versos de S.A.R.L de Ary dos Santos fossem editados e/ou apresentados ao público:

"A pança do patrão não lhe cabe na pele
A mulher do gerente não lhe cabe na cama
Limitada e anónima apenas é fiel
Ao leite condensado que o capital derrama"

98



Fig. 98, Mestre,
Petrus Castrus, 1973





A MÚSICA

A REVOLUÇÃO

Pode considerar-se que Portugal tem uma ligação forte com a música. Não só com o fado, que é indubitavelmente nosso, mas também com a chamada "música de intervenção". Esta última, aquela que passava por entre as nesgas da censura, desempenhou um papel valoroso e inolvidável de índole social.

Intérpretes como Sérgio Godinho, Chico Buarque, Paulo de Carvalho e Zeca Afonso, deixaram uma herança cultural indelével, que é prova irrefutável de que a arte (neste caso específico a música) consegue destruir barreiras e chegar às pessoas.

Foi através de um programa de rádio, com música, que a abolição da ditadura, iniciada por António Oliveira de Salazar, foi comunicada.

Duas rádios colaboraram com os movimentos militares na revolução: a Rádio Renascença e os Emissores Associados de Lisboa. Foi por esse meio que foram emitidas as duas senhas para que depontasse o golpe de estado. Primeiro com "E depois do Adeus", uma música cantada por Paulo de Carvalho e, mais tarde, com "Grândola Vila Morena", hino da libertação da opressão, tema que é, ainda hoje, símbolo de revolução e luta contra o sistema em Portugal.

> Pois bem, na noite de 24 de Abril de 1974, mais precisamente às 22h55, a rádio transmitiu, pelos Emissores Associados de Lisboa, a então popular E Depois do Adeus. Nada mais natural, aparentemente. Desta feita, porém, a canção ecoou como sinal para a tomada de posições do golpe militar planeado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA). E quando na madrugada do dia 25 de Abril foi dado o segundo sinal, via Rádio Renascença, através de Grândola Vila Morena, de Zeca Afonso, a Revolução dos Cravos enfim avançou. Adeus, ditadura! Olá, liberdade! (Branco, 2019, p.158).

Este golpe foi levado a cabo, de forma pacífica, pelos militares e pelo povo. Teve como símbolo o cravo, que foi colocado nos canos das espingardas, ilustrando a base de um movimento não violento. Imbuída de espírito de união entre a população e os militares, a "revolução dos cravos" permitiu que o país se libertasse da perseguição e da abominável censura.

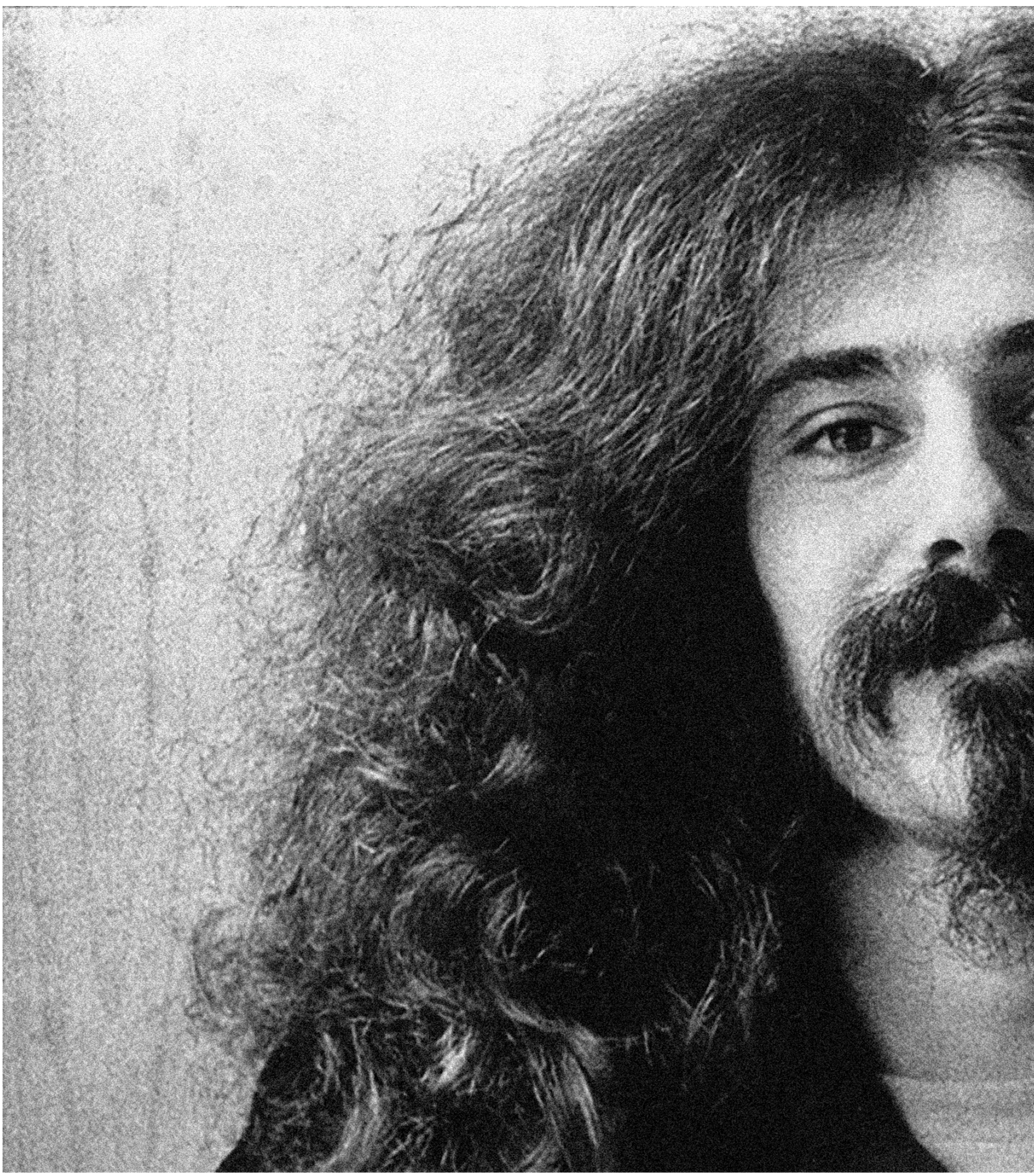


Fig. 99, Revolução, 25 de Abril, 1974

Fig. 100, Zeca Afonso, Rui Ochoa, 1983

100







A MÚSICA PSICADÉLICA

Para além das bandas mais populares, foi possível descobrir, através do projecto da Joana Valadão (2017), "O estilo gráfico das capas de discos de rock psicadélico português nas décadas de 1960 e 1970", muitas outras. A par desse estudo, surgiram conversas com colegas músicos, que partilham o mesmo interesse pelo movimento musical português da época. Dessas profícuas discussões, emergiu um vasto leque de bandas portuguesas de rock progressivo e psicadélico (considerando o contexto estreito de possibilidades), passível de se ser analisado.

Assim sendo, tornou-se possível a comunicação com alguns dos músicos do movimento, a partir de entrevistas (perspectivas pessoais), para melhorar o entendimento do contexto musical e social do período.

Foram contactados membros de bandas como Plexus, Petrus Castrus, Beatniks, Smoog, Objectivo, Tantra, Arte&Ofício e Psico; acrescentadas à *playlist*, que já contava com Quarteto 1111 (de José Cid) +, Fluído (de Paulo de Carvalho), Chinchilas (do icónico Phil Mendrix) e Xarhangha.

Apesar de não obter *feedback* da maioria, estas respostas providenciadas por músicos destas décadas, fazem com que, de certa forma, consigamos entender a dinâmica das influências estrangeiras e de que maneira estas chegariam aos ouvidos destes, então, jovens artistas.

José Leal, que integrou os Beatniks em 1974, não considera que existisse um movimento naquela altura:

> Naquele tempo, não existia uma corrente que se assumisse como um verdadeiro movimento. Os grupos (conjuntos musicais) nasciam por geração expontânea. Na maior parte das vezes, eram criados entre amigos, que partilhavam o gosto pela música e uma necessidade de se expressarem artisticamente. Tudo era difícil e sombrio durante a grande noite fascista. "Bebíamos" sofregamente tudo o que nos chegava à mão em termos musicais, quase sempre por força de mãos amigas, que traziam as novidades do estrangeiro. (Leal, 2019)

Já Carlos "Zíngaro", membro fundador de "Plexus" e músico em "Chinchilas", explica que não teve consciência da formação de qualquer movimento. A sua existência, completa, associar-se-ia à clandestinidade, devido ao elevado controlo exercido nesses anos em "brasa".

As coisas moviam-se lentamente, fundamentalmente em torno de jovens "filhos de família", com posses que visitavam o estrangeiro, adquirindo publicações e gravações e, sobretudo, comprando material instrumental, "que cá custava uma fortuna...", explica Zíngaro.

102



Eu tive a sorte de mudar para o Liceu Francês Charles LePierre, nas Amoreiras, e encontrar alguns desses jovens em meados dos '60, que inclusive tinham locais para ensaiar e bastante material, e me "aproveitaram" instrumentalmente..... A realidade (do panorama) passava, quase sempre, por quem tinha acesso aos discos, às revistas e aos instrumentos / material. Regra geral, essas famílias, da média / alta burguesia, raramente tinham grandes problemas com o sistema então vigente... Foi assim que eu "conheci" King Crimson, Doors, Spirit, Velvet Undergound, Grateful Dead, Hendrix (...), e que os preferi em relação a toda a outra "pop". Claro que essa realidade me foi drasticamente interrompida pela tropa, em finais de 1969, e pela guerra colonial, a partir de 1970 até início de 1973, altura em que voltei a tocar com Chinchilas e Plexus, entre outros ("Zíngaro", 2019).

Fig. 101, Phil Mendrix, n.d.

Fig. 102, Tó Leal, Beatnicks, 1976

Fig. 103, Barbarela Chinchilas, 1970



Em entrevista a Sérgio Castro, dos Arte&Ofício, foram ainda esclarecidas mais questões em relação ao acesso à informação e ao fluxo de actividade e desenvolvimento musical.

Sérgio refere-se às décadas de 50, 60 e 70 em Portugal, como um período espontâneo de pouca repercussão musical e cultural.

Foi uma fase sem linearidade nem plano estratégico, o que impediu o fenómeno de proliferar. Explica ainda que, apesar do acima referido, as bandas britânicas e americanas vieram agitar o marasmo social do país, desde a roupa à música, acabando por captar a atenção dos jovens.

Apareceram os diversos grupos musicais (muitos dos quais já mencionados), mormente fruto do interesse que amigos e colegas tinham em comum: a música. Muitos destes tornaram-se profissionais, por entre bailes e festas estudantis.

Os Arte & Ofício consideram-se uma banda de rock apenas, sem enquadramento estilístico específico, contudo consideram o psicadelismo interessante, do ponto de vista cénico.

> Resumindo: os Arte & Ofício aparecem como consequência da cisão dos Psico, por um lado, e da vontade dos dois elementos fundadores fazerem a sua própria música. Todavia, não correspondem às características de nenhum movimento determinado, ou pelo menos não temos disso consciência, e menos ainda marcam qualquer pioneirismo estilístico. Era simplesmente o que gostávamos e sabíamos fazer, naquela época. As dificuldades tivemo-las com os Artes & Ofício e com todas as outras bandas independentes, que integrámos antes e depois. (Castro, 2019)

Em relação às artes gráficas, tentaram inspirar-se em artistas como Roger Dean, autor de capas dos Yes e Uriah Heep, e George Underwood e as capas dos Giant. Os A&O revelaram, também, um especial fascínio por grafismos com a influência de Bosch, como o de Sargent Pepper's, e por algumas capas de Zappa.

A título de curiosidade, as artes gráficas da banda eram desenvolvidas por eles mesmos, e/ou por pessoas próximas. E nesta particularidade não eram, de todo, a excepção no cenário nacional.

A capa de *The Little Story of Little Jimmy* (segundo álbum da banda), foi desenvolvida pelo irmão do guitarrista — João Cordeiro.

> Os últimos discos dos Arte & Ofício, na década de 70, têm capas elaboradas por mim em parceria com o fotógrafo que a editora Orfeu convidou para o efeito. O Fernando Aroso, que faleceu recentemente, aos 96 anos. Era um artista enorme que, com amor e dedicação à causa, contribuiu para capas fantásticas, como a do "Faces".
>
> Mais tarde, a capa do "Marijuana" (1980) é da minha autoria e inclui o auto-retrato da porta de vidro, numa área de serviço de Zaragoza. O "Danza" já é uma capa do ilustrador José Júlio de Barros, conhecido e reconhecido pelas capas dos primeiros álbuns dos Taxi, ou do primeiro álbum dos Trabalhadores do Comércio. O logotipo original dos A&O é um desses desenhos que fiz, na senda de Roger Dean, que eu realmente apreciava (Castro, 2019).

104

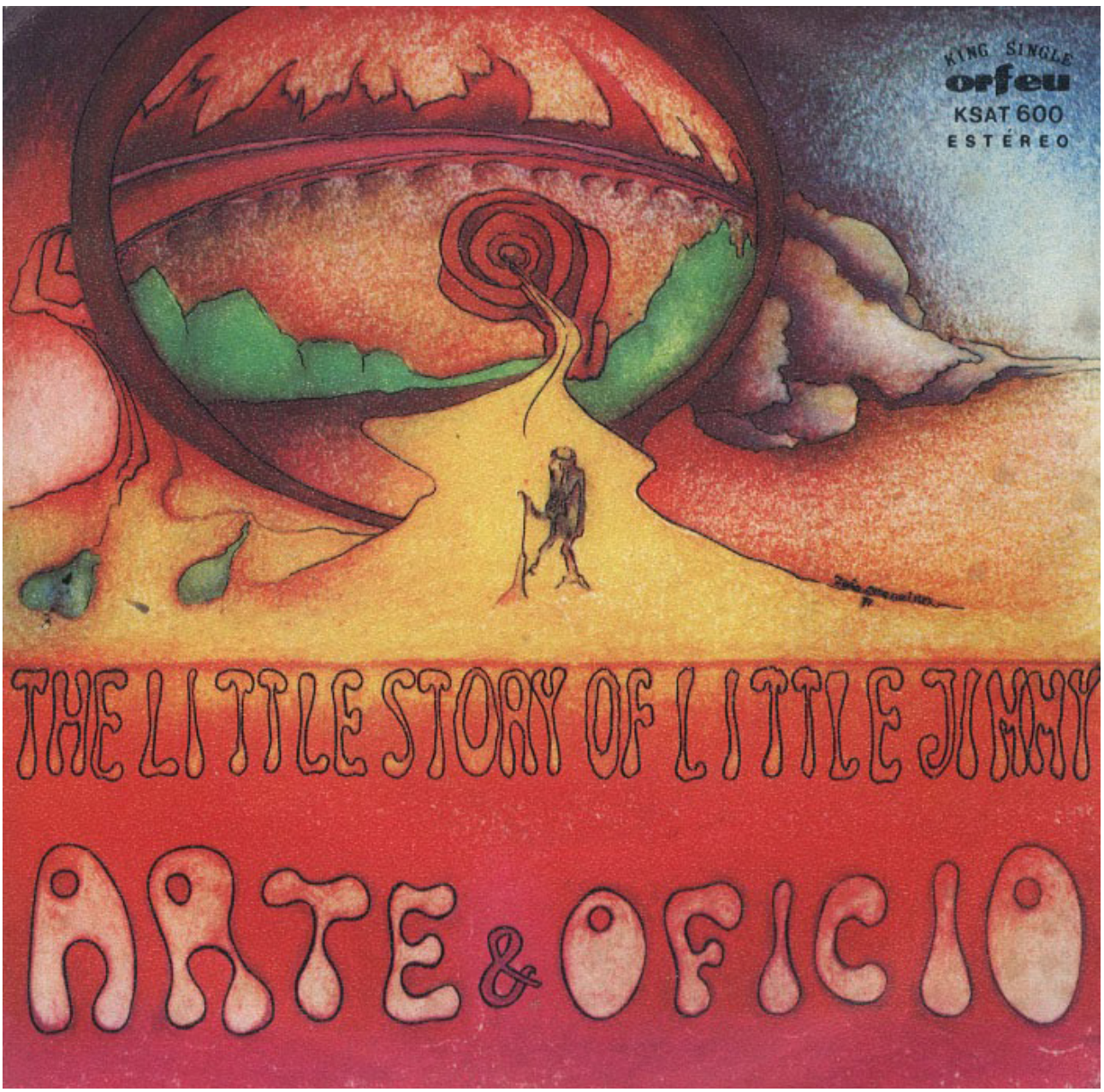
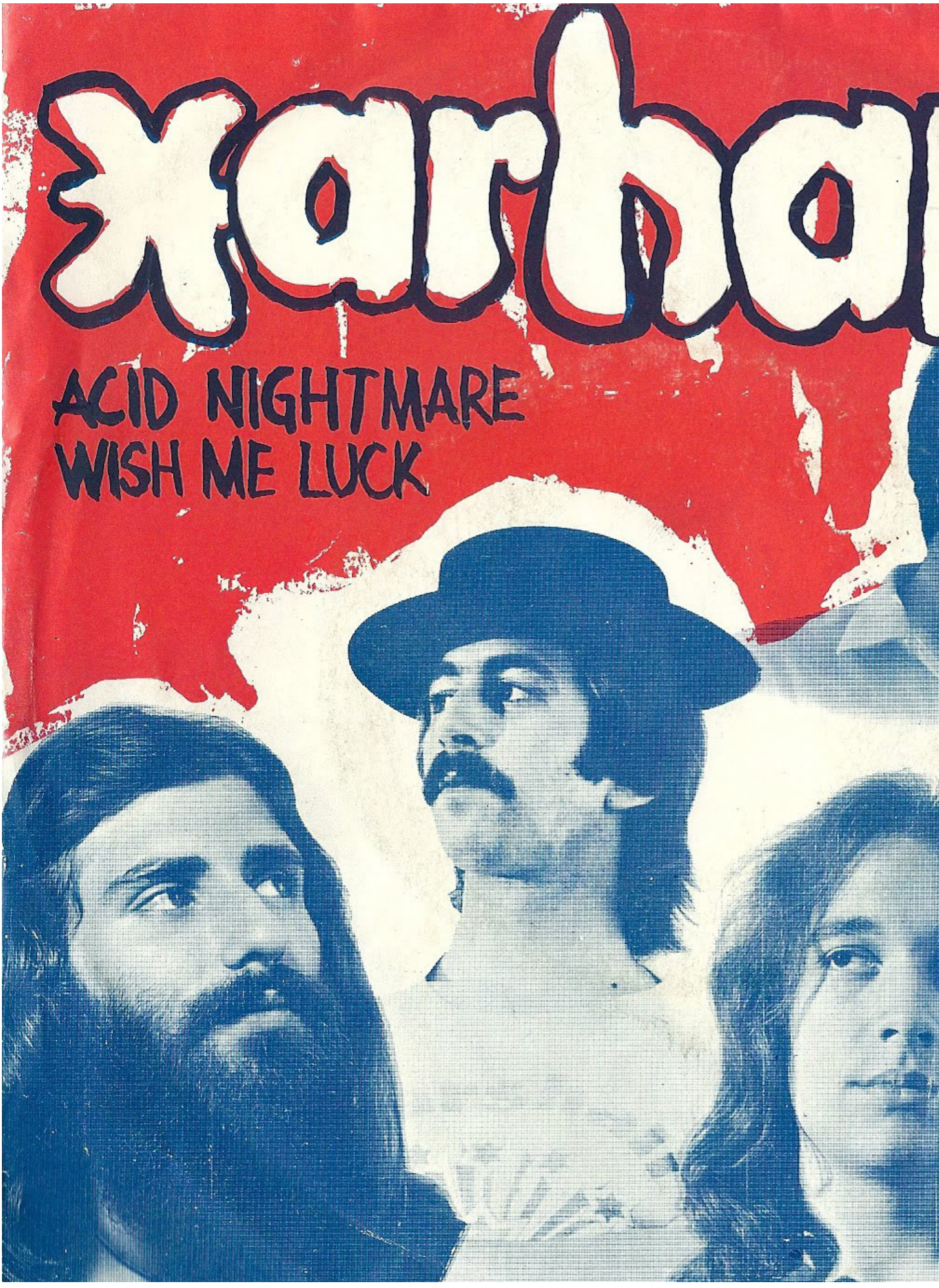


Fig. 104, The Little Story of the Little Jimmy, Arte&Ofício, 1977


xarha
ACID NIGHTMARE
WISH ME LUCK



105

DA PESADA

Na década de 70, denota-se também uma "incursão do *heavy*", em grupos como Smoog e Xarhanga, exemplos de "excelência musical confinada ao mero reconhecimento subterrâneo". (Branco, 2019, p.150)

Neste período, já pós Petrus-Castrus, com o psicadelismo de Jimmi Hendrix e o *hard rock* dos Deep Purple, e com composição em inglês, esta banda foi essencialmente ignorada pelo grande público. Acid Nightmare foi, no entanto, um protótipo do metal português (Branco, 2019).

Com uma vida curta, esta banda deixou dois singles e foi, provavelmente, um dos símbolos do *underground* nacional da época.

O clima em Portugal, no arranque dos anos 70, não era o mais propício ao livre desenvolvimento de culturas juvenis. Por isso mesmo, o eco de inovações internacionais na música - sobretudo as que eram personificadas pelo eixo Black Sabbath/Led Zeppelin que liderava o contingente mais pesado do rock - chegava a Portugal mas o seu impacto era limitado. Júlio Pereira, um dos nomes incontornáveis da música popular portuguesa, que na década de 70 deixou a sua marca em grupos como os Petrus Castrus e os Xarhanga, refere que a missão rock no Portugal pré-25 de Abril era praticamente impossível: "Estar no rock nesse tempo era difícil porque muitas vezes acarretava desavenças com a família, com a escola, com os vizinhos e... sobretudo com a polícia..." (Abreu, R., 2018).

Fig. 105, Acid Nightmare, Xarhanga, 1973



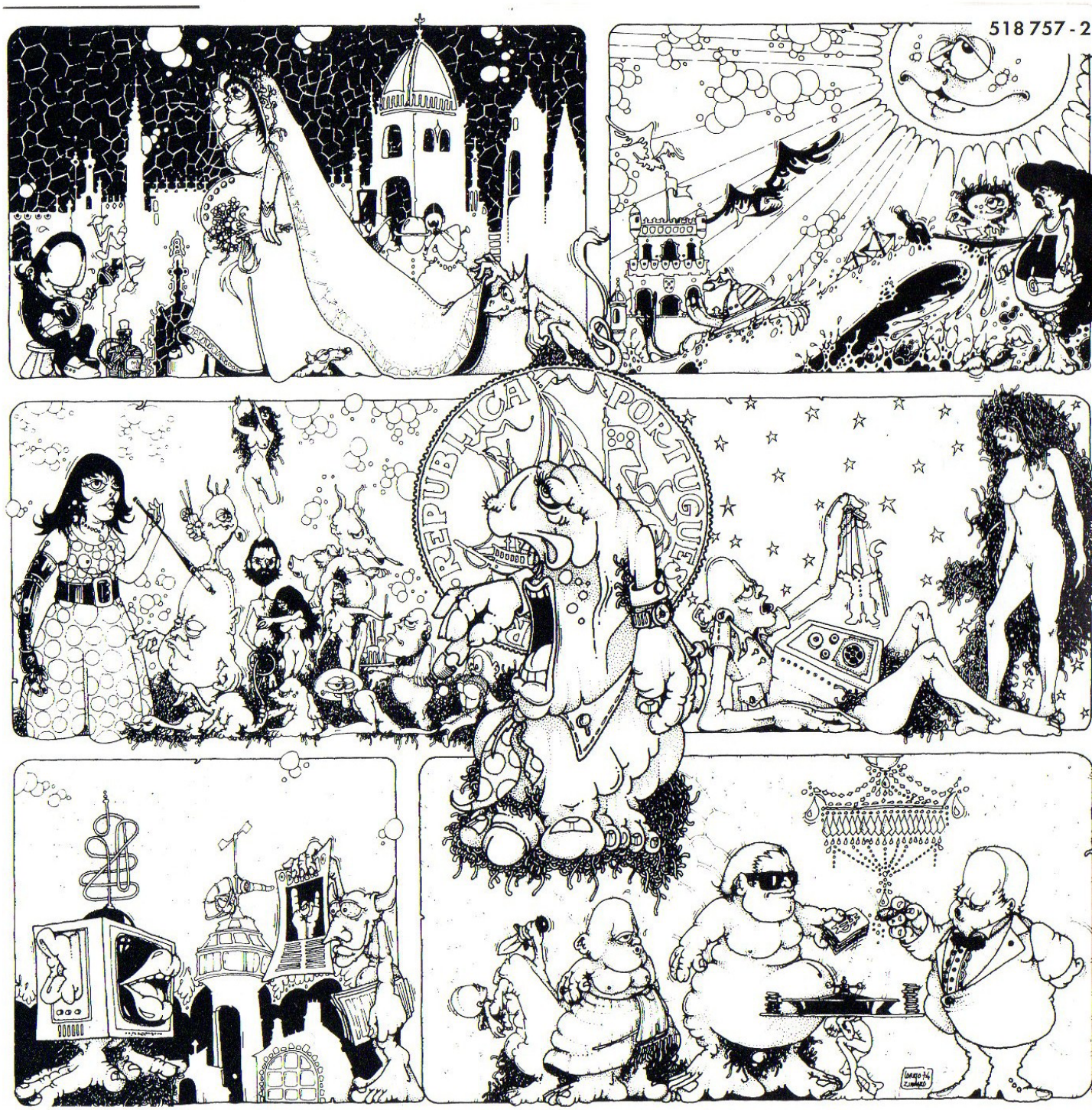
106

ARTE PSICADÉLICA

Foi possível perceber, a partir das entrevistas, que muitas das vezes (e à semelhança do que hoje acontece), os grafismos eram desenvolvidos pelos próprios músicos ou por amigos e que, a nível de estética, se inspiravam essencialmente em peças criadas para bandas americanas ou britânicas.

Em entrevista, Carlos "Zingaro", quando questionado sobre as suas influências, responde:

> Graficamente sempre tive as vanguardas da banda desenhada como exemplos – pelo menos em Angola, tentava continuar a desenhar e, logo no final dos anos '60, tive contacto com a BD *underground* americana e suas sequelas europeias. Os cartazes do Moscoso eram, para mim, uma referência. Assim como quase toda a imagética West Coast dos concertos dos Grateful Dead, Jefferson Airplane, etc(...) (Zíngaro, 2019).



O desenvolvimento das peças gráficas espelhava uma grande mistura de influências, assim como acontecia na música (como já outros entrevistados nos deixaram saber).

Sendo um país pequeno e com fontes culturais reduzidas, as influências chegavam principalmente de fora. A informação era trazida pelos amigos, partilhada durante o serviço militar ou, para os mais abastados, apreendida através de viagens ao estrangeiro.

> A não serem as capas dos EP's PLEXUS e FAMILY FAIR, e esporádica colaboração no Reader's Digest, não tive qualquer grafismo publicado em Portugal antes de 1974. Ganhei prémios em colectivas de arte e expus em Luanda. Apenas depois de '74 a minha actividade gráfica teve a oportunidade de se expandir e ser vista por mais pessoas. E aqui, certamente, as memórias referentes a épocas passadas, mas vivamente ainda presentes, terão tido uma outra visibilidade. Evaristo, Visão, Banda do Casaco, etc. ("Zíngaro", 2019).

Para além disto, no contexto português, entendemos após a pesquisa, que era comum serem os próprios elementos da banda a produzirem as artes gráficas das capas.

Carlos Zíngaro desenvolveu, como explicou, trabalhos para os Plexus, e António Leal relatou que na sua banda, os Beatnicks, a situação era equivalente:

"No caso dos Beatnicks, o nosso guitarrista, Jorge Casanova, era um dos seguidores fieis de Dean e, juntamente com Tó Pedras, fizeram vários trabalhos, influenciados pela corrente estilística desse criativo." (Leal, 2019).

107





108

No projecto de mestrado de Joana Valadão, datado de 2017, a autora entrevistou Ricardo Salazar relativamente ao desenvolvimento das capas de álbuns, na época em que o país estava sob o regime ditatorial.

Da leitura do documento extrai-se que, em Portugal, assim como toda a arte, as capas eram controladas, e portanto existiam códigos definidos (que podem ser observados em vários discos).

As técnicas de recorte e sobreposição eram bastante utilizadas. Eram também empregues imagens dos rostos pertencentes aos membros das bandas.

Peças que serviam os propósitos de propaganda ao estado novo, devido às imagens escolhidas, passavam sem oposição ("Quarteto 1111", por exemplo). Não se censuravam imagens das descobertas e de cavaleiros portugueses, que aludiam à riqueza e ao poderio das colónias, pois elas cumpriam agenda política de educação social.

Na mesma entrevista, por Valadão a Ricardo Salazar, este refere que o disco "Paraíso Amanhã", da banda Plexus, é também uma peça psicadélica, com valor gráfico, desenhada por Carlos "Zíngaro".

Conseguimos entender, pela leitura deste projecto, bem como pelas palavras retiradas da entrevista de Ricardo Salazar, que os portugueses recebiam, de alguma forma, influência dos artistas do movimento psicadélico internacional. Como exemplo apresentou a capa do Disraeli Gears dos Cream, lançado em 1967, que apresenta uma estética e características semelhantes ao disco "Dona Vitória" dos Quarteto 1111 (Valadão, 2017).

109



Fig. 106, *Paraíso Amanhã*, Plexus, 1969

Fig. 107, *O mítico dos Benefícios de um Vendido no Reino dos Bonifácios,* Banda do Casaco, 1974

Fig. 108, *Dona Vitória,* Quarteto 1111, 1968

Fig. 109, *Disraeli Gears,* Cream 1967





O DESIGN PSICADÉLICO

Antes dos anos 60, como atrás mencionado, já se criava arte sob a influência de drogas psicoactivas. Contudo, o que se tornou conhecido como estilo psicadélico, ficou impresso no imaginário colectivo por cartazes que publicitavam concertos de Acid Rock. Os eventos aconteceram em meados da década de 60, na cidade de São Francisco e seus arredores.

O LSD tornou-se um catalisador de uma contracultura florescente, que se distanciava da monotonia dos anos 50, ampliando os limites da imaginação e da liberdade expressiva. Nesse momento, o "palco" para a expansão da arte, assim como da música psicadélica, estava pronto. Simultaneamente, eram apresentadas as identidades de quem orquestrava este desenvolvimento criativo.

Todos os momentos de exploração de arte, apresentados ao público, eram publicitados, o que levou ao reconhecimento da importância do cartaz e da arte implícita na sua elaboração.

Era uma peça de arte, sob a forma de um papel colado num poste, ou numa parede, que pretendia prender o olhar do transeunte, que por ele se cruzava. Estava criada uma primeira experiência e sensação de meio.

No princípio os cartazes, assim como os folhetos, eram simples. Desenhados, até a caneta ou lápis, por serem meios mais económicos, sobre papel branco ou colorido. Esta primeira fase mudou, assim que se intensificaram os eventos, e os cartazes começaram a ser numerados.

A música americana, agora impactada pela nova forma de música britânica, a chamada British Invasion, iniciada pelos The Beatles e pelos Rolling Stones, toma um novo rumo. Invertendo-se assim o sentido da tendência anterior, no qual a música inglesa tinha sido fortemente influenciada pela música americana (como o *Blues*).

Com tudo isto, surgiram novas bandas, que disseminaram o estilo. O crescimento das bandas e dos seus espectáculos exigia a produção de uma grande quantidade de cartazes, que correspondiam à mesma estética.

Foram produto de diferentes formas de desenvolvimento e de novas experiências (Owen, 1999).

Fig. 110, Greatfull Dead, Acid Test, 1965

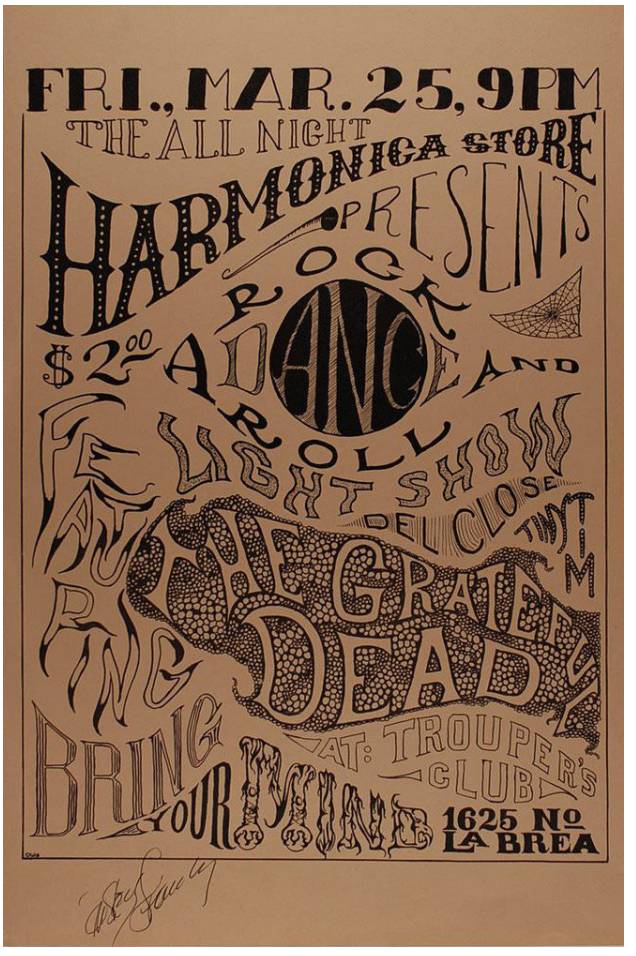
Fig. 111, Greatfull Dead, Acid Test, 1966

Fig. 112, Wes Wilson, Acid Test, 1966

110



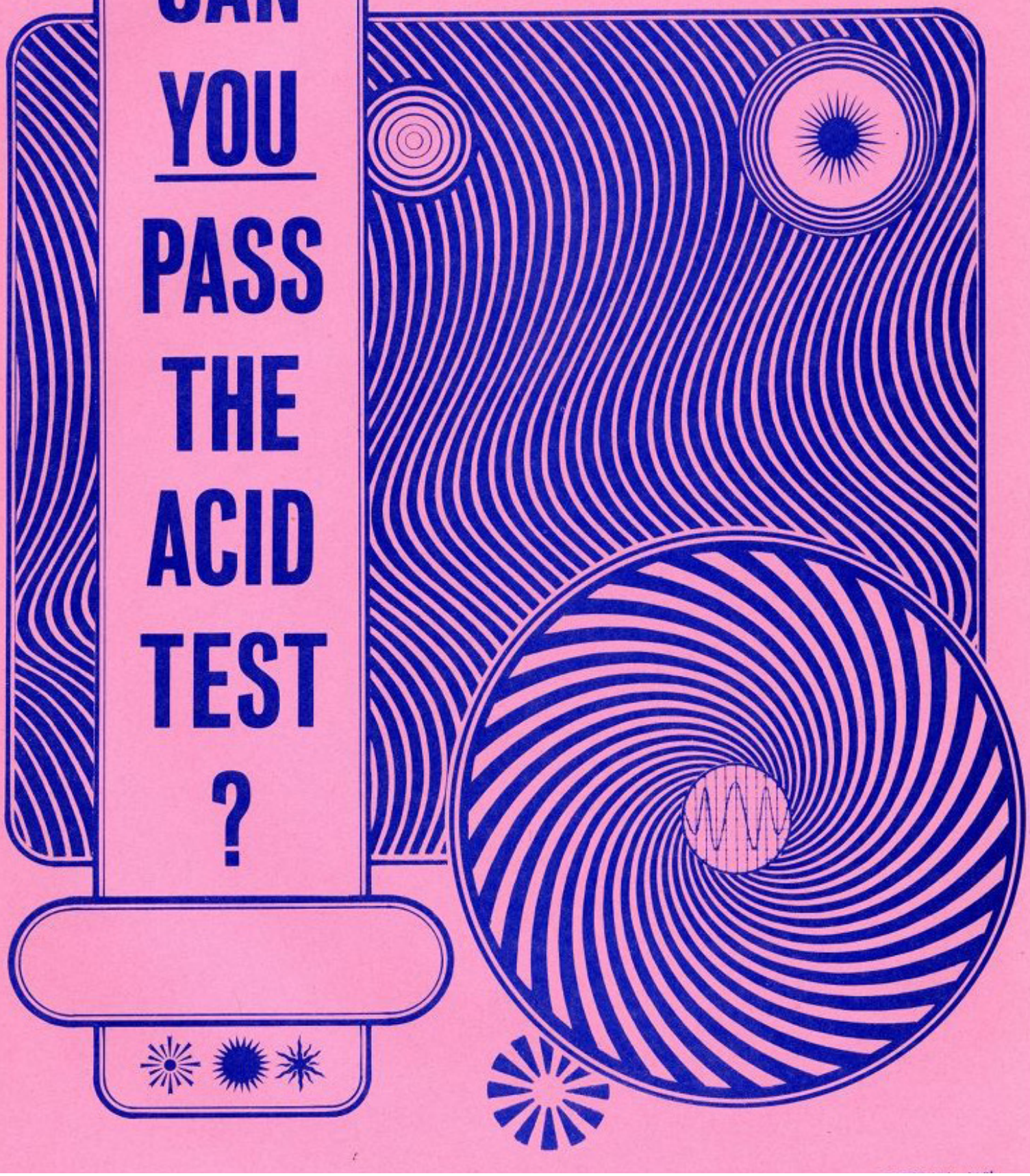
111



112

CAN YOU PASS THE ACID TEST ?

The Merry Pranksters And Their Psychedelic Symphony, Neal Cassady Vs. Ann Murphy Vaudeville, The Grateful Dead Rock'n'Roll, Roy's Audioptics, Movies, Ron Boise And His Electric Thunder Sculpture, The Bus, Ecstatic Dress, Many Noted Outlaws, And The Unexpectable.



AS INFLUÊNCIAS

Como já referido anteriormente, a arte psicadélica, para além da recriação das viagens proporcionadas pela utilização de drogas psicoactivas, comporta a influência de diversos estilos artísticos como a Arte Nova, a *Op Art*, o Surrealismo e a *Pop Art*.

OP ART

A Op Art explora os princípios ópticos necessários à ilusão visual. O intuito era dar a sensação de que as pinturas vibravam ou mexiam, procurando uma constante mutação na observação.

Apresentando-se ao público dessa forma, tornava-se num estilo muito interactivo.

Destacam-se os artistas Victor Vasarely, com influência no construtivismo, e Bridget Riley, que apesar de influenciada pelo anterior autor, apresentava uma geometria mais concêntrica e por vezes ondulante.

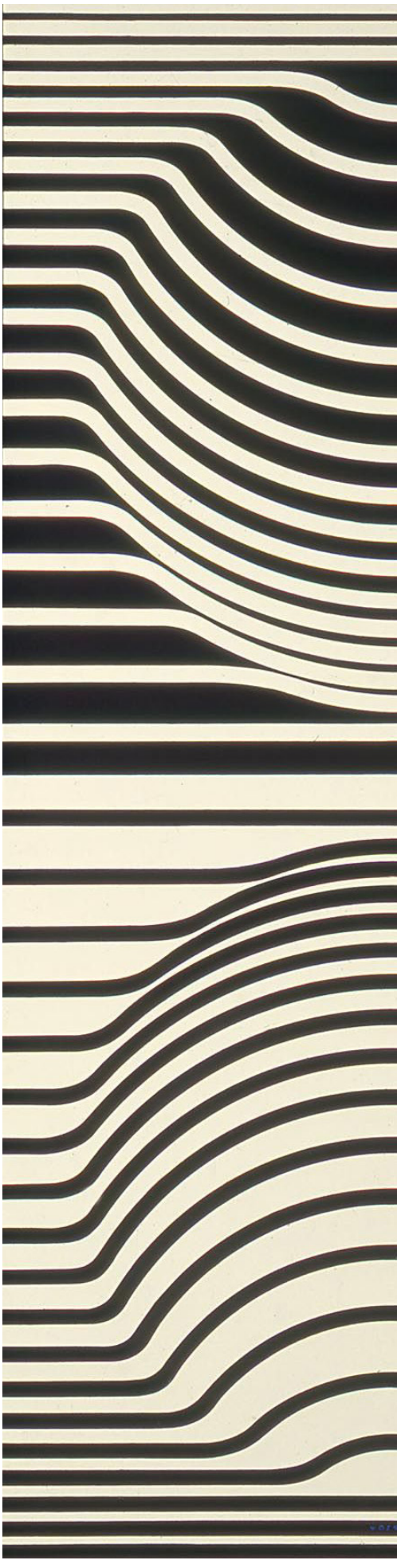
Esta estratégia cria um impacto forte no nascimento da onda psicadélica, visto que o objectivo é criar uma experiência envolvente.

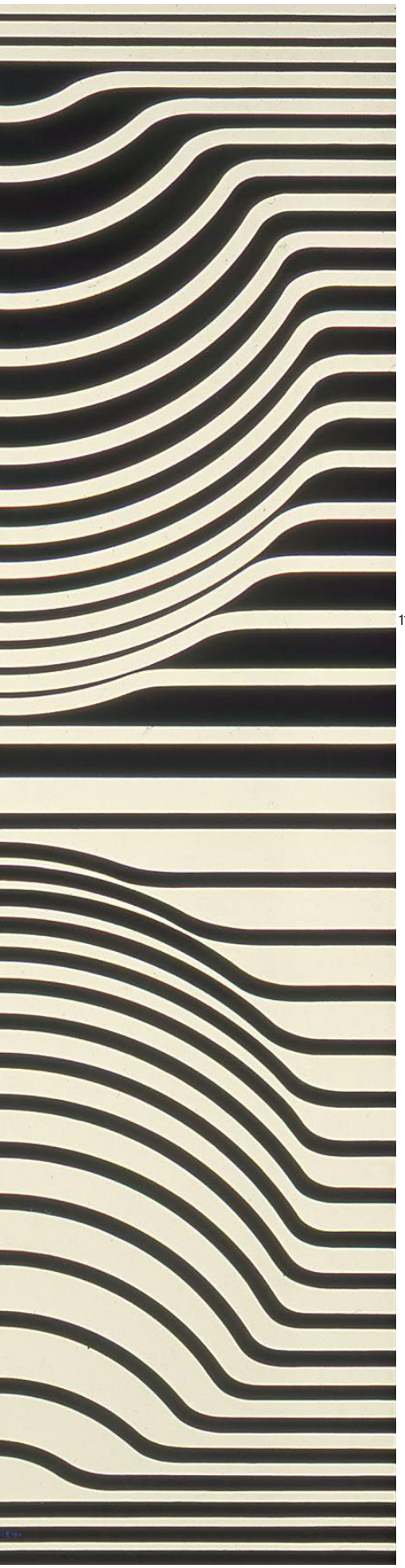


113



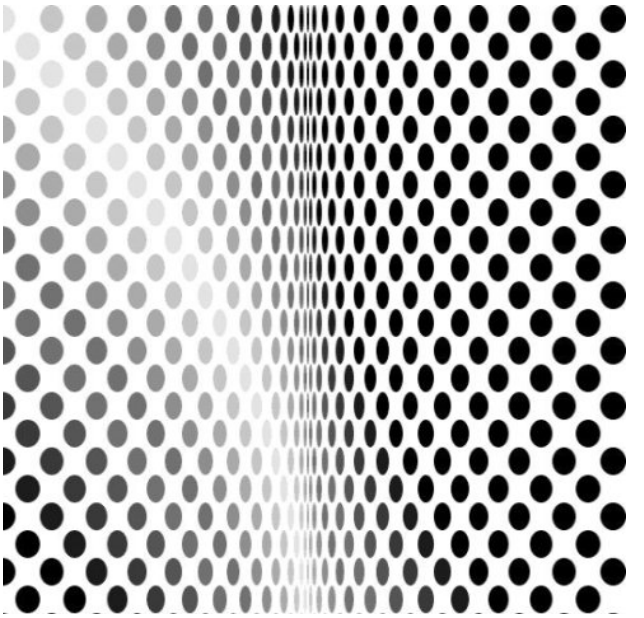
114





115

116



117

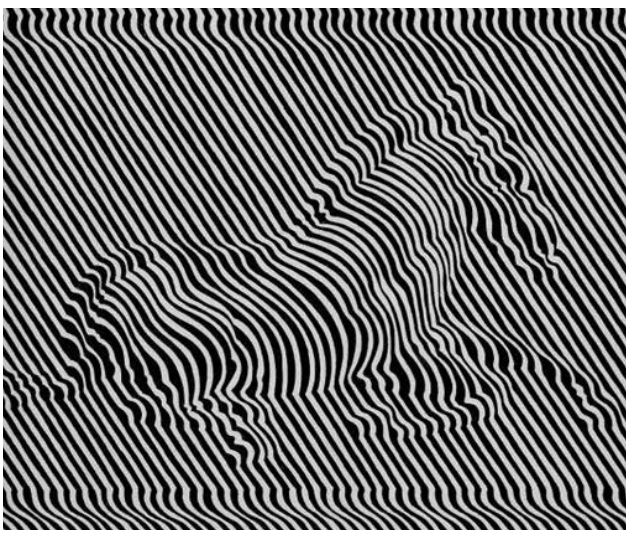


Fig. 113, *Blaze 1*, Bridget Riley, 1962

Fig. 114, Untitled, Bridget Riley, 1965

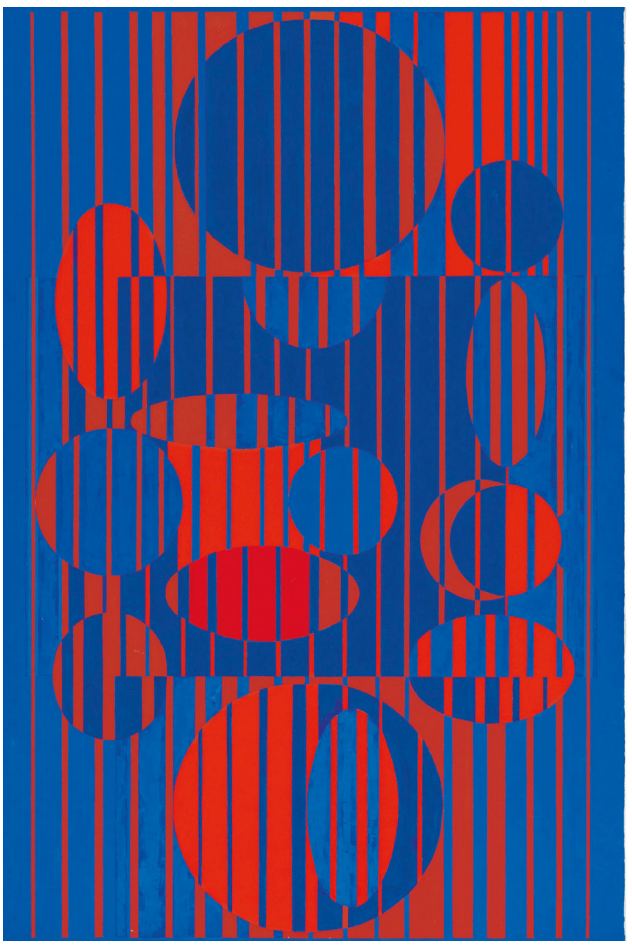
Fig. 115, Victor Vasarely, Untitled, 1950

Fig. 116, *Loss*, Bridget Riley, 1964

Fig. 117, *Zebra*, Victor Vasarely, 1950



118



119

Fig. 118, Joe Gomez,
1967

Fig. 119, IACA-C,
Victor Vasarely, 1964



120



121

Fig. 120, Alton Kelley&Stanley Mouse, 1966

Fig. 121 Untitled, Bridget Riley, 1965

POP ART

A Pop Art é um movimento artístico, decorrente da Segunda Guerra Mundial, que retrata, fundamentalmente, a arte popular. Objectos do quotidiano, personagens tidas como familiares e a alusão ao consumismo, perfaziam os principais motivos desta corrente.

Surgiu nos anos 50, na Grã-Bretanha e serviu de base a uma cartazior interpretação americana (nos anos 60).

É reconhecida pelas cores vibrantes e aspecto simples, mas conceptualmente representa, e até satiriza, o estilo de vida clássico americano (Harisson, 2001).

Dois dos artistas de destaque, neste movimento, são Roy Lichenstein e Andy Warhol.

Lichenstein apresentava uma paleta de cores ácidas e um estilo de banda desenhada. Apesar da fama de Roy, a figura de culto do movimento é Andy Warhol, cuja técnica preferencial era a serigrafia.

Dessa forma estava assegurada a reprodução mecanizada e em massa, tal como eram produzidos os objectos que representava.

Esta corrente artística tornou peças, como a lata de sopa de tomate Campbell ou a Coca-Cola, em parte artística da cultura de massas. Constata-se a utilização de cores contrastantes sobre fundos planos.

Fig. 122, Girl with hair ribbon, Roy Lichtenstein, 1962

Fig. 123, Masterpiece, Roy Lichtenstein, 1962

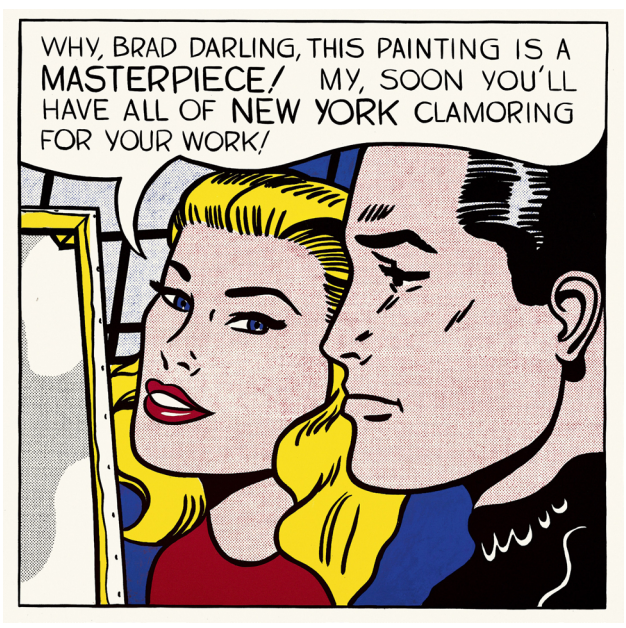
Fig. 124, Gun in America, Roy Lichtenstein, 1968

Fig. 125, Campbell's Soup, Andy Warhol, 1962

Fig. 126, Marilyns, Andy Warhol, 1964



122



123

124

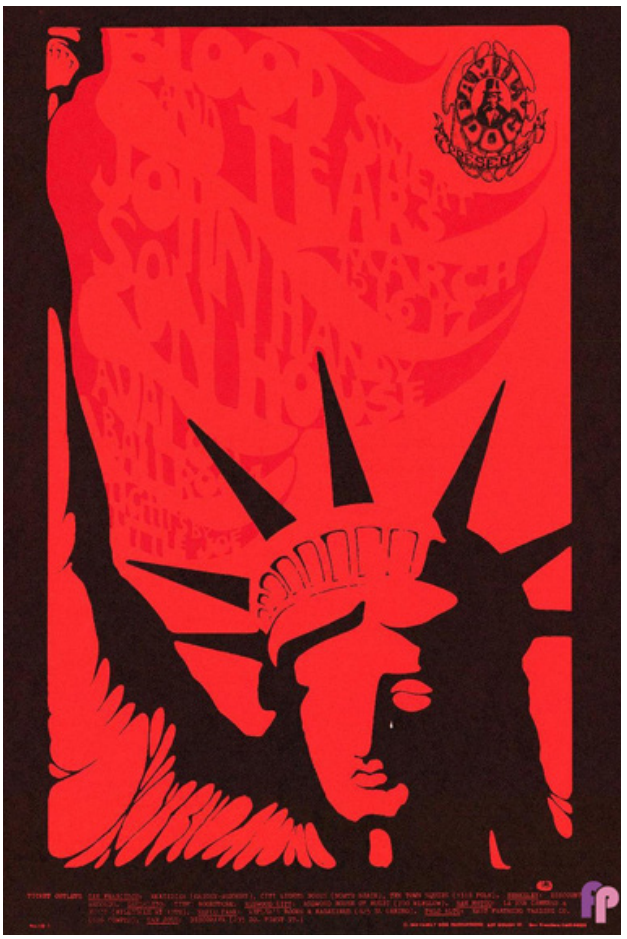


125


Campbell's CONDENSED
CLAM CHOWDER SOUP
CHICKEN NOODLE SOUP
CREAM OF VEGETABLE SOUP
ONION SOUP
GREEN PEA SOUP
SCOTCH BROTH (A HEARTY SOUP) SOUP
VEGETABLE SOUP
SPLIT PEA WITH HAM SOUP
VEGETABLE BEEF SOUP
BEAN WITH BACON SOUP
CHEDDAR CHEESE SOUP
Old-fashioned TOMATO RICE SOUP
BEEF SOUP
CREAM OF ASPARAGUS SOUP
CREAM OF CELERY SOUP
BLACK BEAN SOUP
TURKEY NOODLE SOUP
BEEF BROTH (BOUILLON) SOUP
CHICKEN GUMBO SOUP
TURKEY VEGETABLE SOUP
CHILI BEEF SOUP
VEGETABLE BEAN SOUP
CREAM OF CHICKEN SOUP
CREAM OF MUSHROOM SOUP

126





127



128

Fig. 127, Stanley Mouse, 1968

Fig. 128, *Liz*, Andy Warhol, 1963



129



130

Fig. 129, RickGriffin & StanleyMouse, 1967

Fig. 130, Thinking about him, Roy Lichtenstein, 1961

SURREALISMO

O primeiro "Manifesto do Surrealismo" é escrito em 1924 por André Breton, que durante toda a sua vida se esforça para conservar a pureza doutrinal do grupo. Contudo, a maioria dos pintores parece preocupar-se pouco com a fidelidade às ideias daquele a que se chamou o "papa do surrealismo". As suas criações, embora mantendo a marca da personalidade de cada um, apresentam algumas opções fundamentais comuns (Larousse, 1985, p.515).

Este movimento literário, fortemente influenciado pela psicanálise de Freud, libertou os artistas da racionalidade e levou-os à exploração do subconsciente, do conceito de sonho e do que está para além da realidade.

Alastrou-se também a outras artes, onde os artistas plásticos (não só na pintura, mas também na escultura e na instalação) desenvolveram trabalhos figurativos sobre o universo do imaginário.

As imagens "derretem", sobrepõe-se, apresentam escalas improváveis, criam cenários impossíveis com cores que parecem saídas de um sonho, são misteriosas e provenientes de um passado que não chegou a acontecer.

Destacam-se neste movimento: Magritte, com uma visão mais fria e recta, que convida o observador a reflectir sobre a dureza dos temas; e Salvador Dali, que apresenta, diferentemente, trabalhos ondulantes e envolventes.

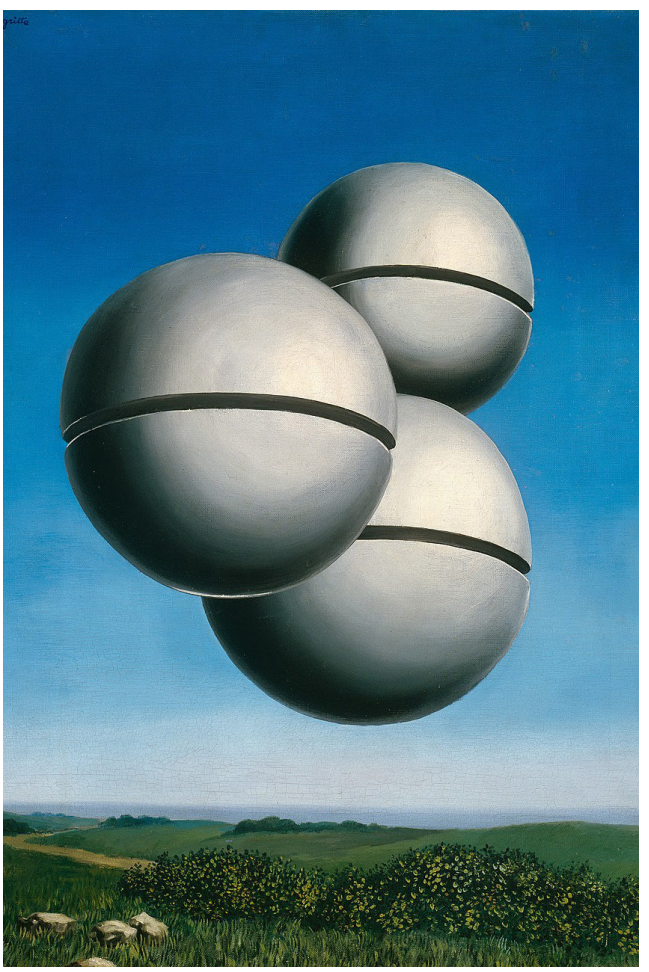
Os temas são igualmente fortes, no entanto no segundo, talvez pela cor, não tão frios.

Fig. 131, La Voix des Airs, René Magritte, 1931

Fig. 132, O castelo dos pirineus, René Magritte, 1959

Fig. 133, Girafas em Chamas e o Telefone, Salvador Dalí, 1937

131



132





133

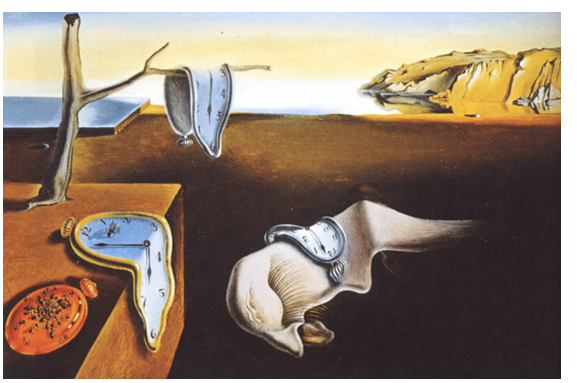


134

Fig. 134, Wes Wilson, 1967



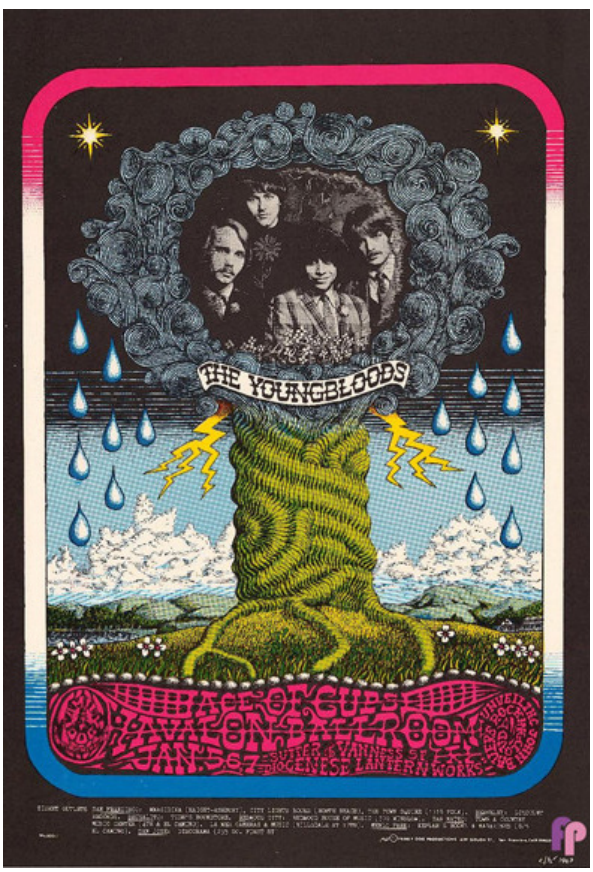
135



136

Fig. 135, *As longas pernas do pai na esperaça da noite*, Salvador Dali, 1940

Fig. 136, *A persistência da memória*, Salvador Dalí, 1934



137

Fig. 137, Charles Laurens Heald, 1968



138

Fig. 138, *La Voix du sangue*, René Magritte, 1959

ARTE NOVA

Popularizada entre 1890 e 1910, a Arte Nova é uma corrente estilística que privilegia formas orgânicas e sinuosas, representa motivos florais e alude, muitas vezes, à esfera do feminino.

Esta corrente artística é considerada abrangente e influenciou as artes decorativas, gráficas, a arquitectura, o design de interiores, a joelharia, o mobiliário e a produção de têxteis (como o famoso papel de parede do William Morris).

No ano de 1895 é inaugurada em Paris a Maison de L'art Nouveau, pelo alemão Siegfried Bing, cujo nome definiu o próprio movimento.

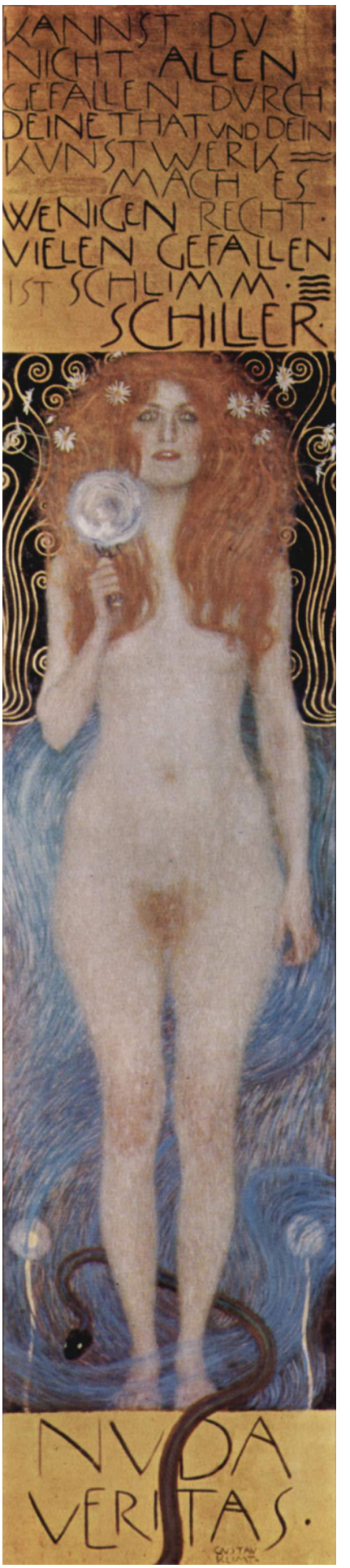
Esta corrente alcançou vários países como a Bélgica, a Itália, o Reino Unido e a Alemanha (entre outros). Na Alemanha, o Jugenstill (como era chamada), para além das linhas curvilíneas também utilizava, muitas das vezes, figuras geométricas. Na Áustria, este estilo tinha como nome Secession e também partilhava o mesmo gosto pela geometria (António Cota, 2017).

Dentre outros autores, destaca-se Gustav Klimt, com um carácter mais geométrico, Alfons Mucha com um apelo ao ornamento e aos motivos da natureza, mas também à ilustração a preto e branco, e Audbrey Beardsley, com uma estética mais oriental.

139



140

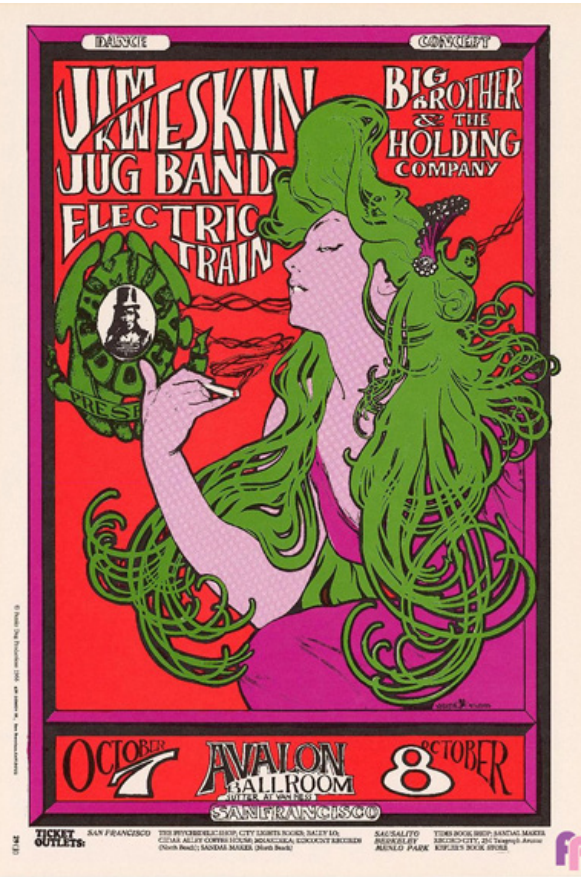




141

Fig. 139, *The Dancer's Reward,* Beardsley, 1894

Fig. 140, *Nuda Veritas*, Gustav Klimt, 1899



142

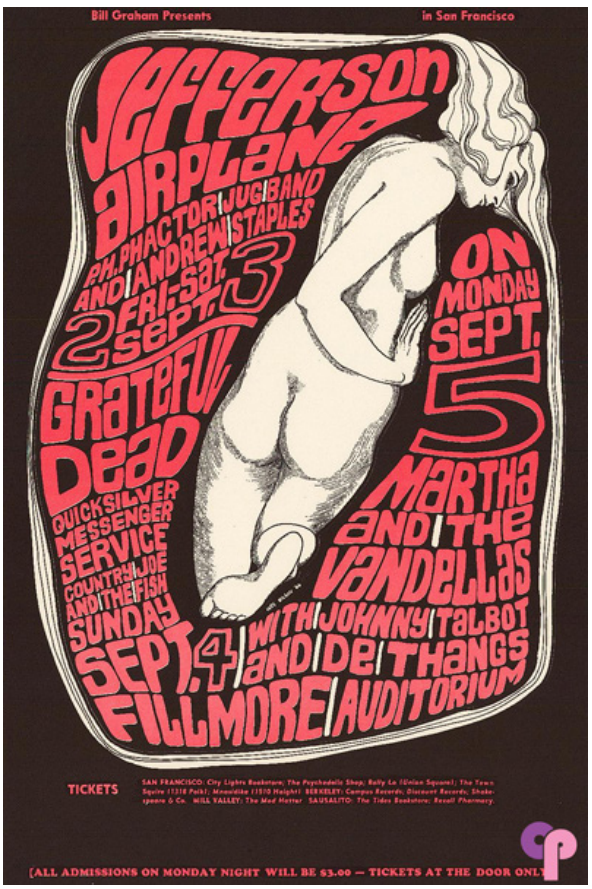


143

Fig. 141, Stanley Mouse & Alton Kelley, 1966

Fig. 143, *Job*, Alfons Mucha, 1896

Fig. 141, *Cycles Perfecta*, Alfons Mucha, 1902



144



145

Fig. 144, Wes Wilson, 1966

Fig. 145, The Kiss, Gustav Klimt, 1908



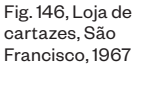


Fig. 146, Loja de cartazes, São Francisco, 1967

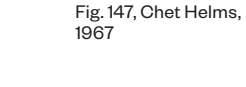


Fig. 147, Chet Helms, 1967

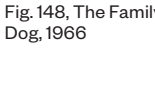


Fig. 148, The Family Dog, 1966

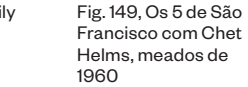


Fig. 149, Os 5 de São Francisco com Chet Helms, meados de 1960

O ARTISTAS DO MOVIMENTO

Cartazes criados por Rick Griffin, Victor Moscoso e outros, que promoviam concertos como os de Greatful Dead, Jefferson Airplane, Country Joe and the Fish (...), foram mais do que simples publicidade, no seu estilo — com lettering ondulante a roçar a ilegibilidade, cores vivas, padrões opticamente deslumbrantes e imagens exóticas de mulheres nuas, *Xamãs* nativos americanos, gurus de Este, personagens de cartoon maliciosas e esqueletos dançantes — encorporavam um "eu Dionisíaco", que favorecia a rendição da consciência do ego comum aos instintos e desejos do corpo, visões alucinadas e euforia carnavalesca.

Para além disto, os cartazes de rock faziam parte de algo muito maior: uma experiência multimédia composta por música amplificada, luzes, dança, liberdade sexual e drogas que ampliavam a mente.

O cartaz de rock tinha pouco em comum com a arte contemporânea concentrada em Nova York, dividida especialmente entre a Pop Art, a pintura Color Field e o Minimalismo. Por comparação, esta era intelectualmente fria e emocionalmente distante. Os artistas dos cartazes eram ávidos estudantes de design gráfico, que remexiam o passado na procura de inspiração. Encontraram, como exemplos a seguir, cartazes de Toulouse-Lautrec, o Viennese Werkstatt design e ilustrações de arte nova de artistas como Aubrey Beardsley e Alphonse Mucha. Misturavam também fotografia com elementos desenhados à mão.

Examinar o espectro dos primórdios da arte do rock é maravilhar-se não apenas com a capacidade estilística dos artistas, mas também com a exuberância empregue nos seus projectos.

Faz sentido que S. Francisco, o centro internacional da contracultura beat, se tornasse o berço do novo estilo de vida Hippie. Foi também nesse centro urbano que Allen Ginsberg leu pela primeira vez a sua obra "Howl", que Wallace Bernam produziu colagens místicas e esculturas inspiradas pela Kabbalah, que Jess criou colagens expansivas e visionárias e que Kenneth Anger realizou filmes experimentais chocantes, uns homoeroticos e outros que versavam temas do oculto.

Apesar da cultura Beat, formada em S. Francisco na década de 50, ter sido certamente contributo para o novo estilo de vida boémio, não é claro que tenha influenciado a estética Hippie. Ken Kesey, líder dos Merry Prankesters e avô dos Hippies, ao contrário da maioria dos Beats, era entusiasta da arte visual.

As festas de *Acid Test* que os Beats e os The Pranksters organizavam com a banda da casa, os Greatful Dead, em 1966, eram criadas para enviar todos os que participavam para caminhos alternativos, com a distribuição, consciente mas liberal, de LSD.

Kesey via na sua criação do *Acid Test* mais do que uma actividade lúdica. Era o desvelar de um novo tipo de arte imersiva, no qual os sujeitos participavam de uma experiência sinestésica (sons, música, luz e cor), enquanto internamente as suas mentes eram inundadas por drogas psicadélicas (Jonhson, 2011).


CHARLATANS


AVALON

FAMILY DOG

A Family Dog era uma organização de promoção de concertos, com um especial núcleo de designers que se tornaram influentes no cenário do rock psicadélico.

Depois de promoverem o primeiro concerto no Red Dog Saloon, o qual apelidaram de The Seed, esta organização rumou a S. Francisco e promoveu alguns concertos no Longsdhoreman's Hall. Estes eventos são considerados os primeiros concertos realizados em formato de "bailes".

O grupo original da Family Dog era composto por Chet Helms, Luria Castell, Ellen Harmon, Alton Kelley e Jack Towle. Esta "família" vivia numa casa comum, que partilhava com dezenas de cães, o que explica o nome da organização.

Chet Helms começou por produzir espetáculos no Fillmore e no Avalon, para além dos espetáculos organizados pelos restantes.

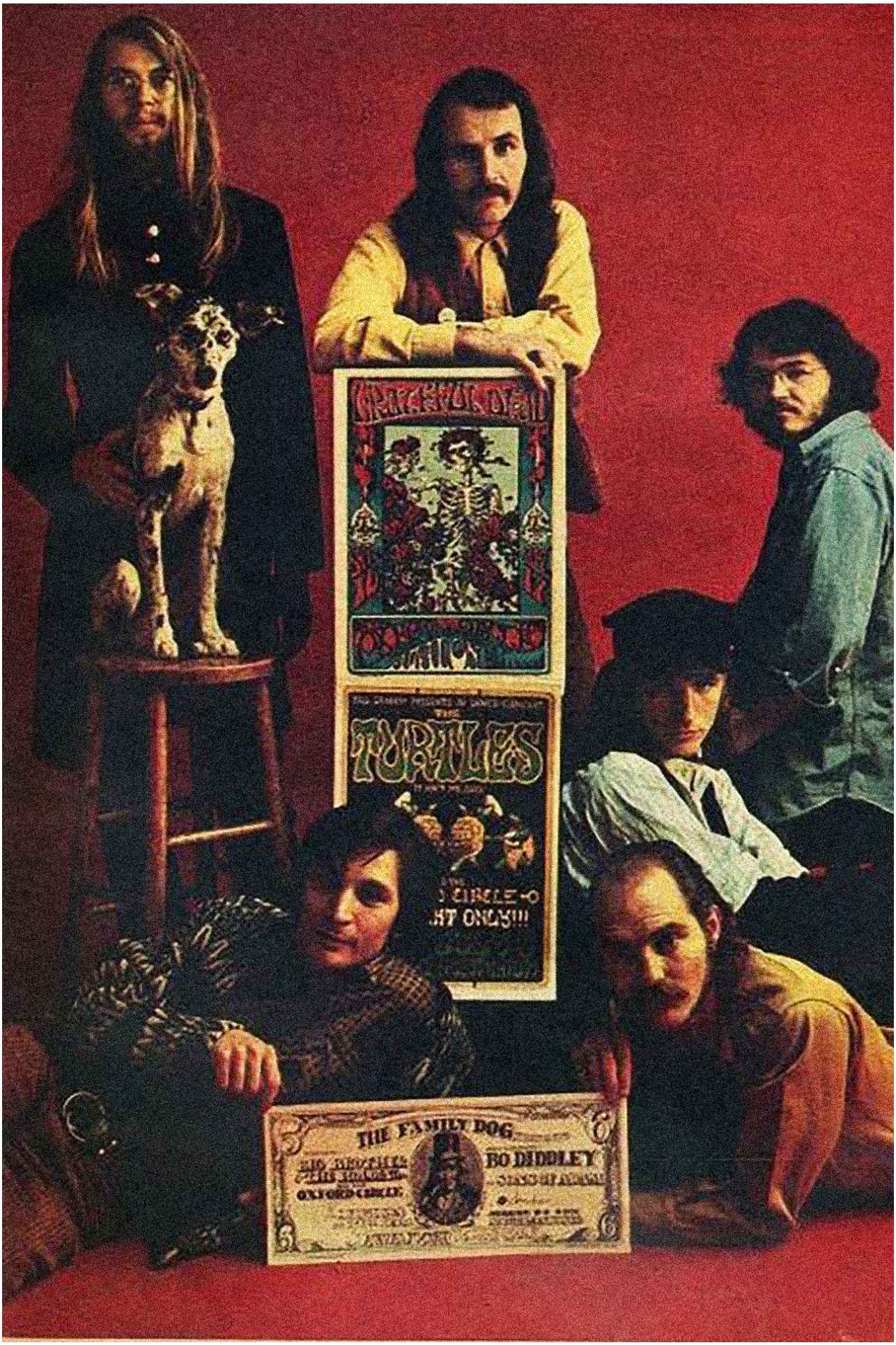
A Family Dog orientou mais de 140 espectáculos, publicitados pelos mesmos, entre 1966 e 1968.

Apesar dos dois produtores que mais estavam em voga na altura (Chet Helms e Bill Graham), organizarem concertos, alternadamente, no Fillmore Auditorium, rapidamente desistiram da ideia, passando a Family Dog a produzir essencialmente no Avalon Ballroom, em São Francisco, onde aconteciam semanalmente espectáculos (Family Dog Cartaz Gallery, n.d).

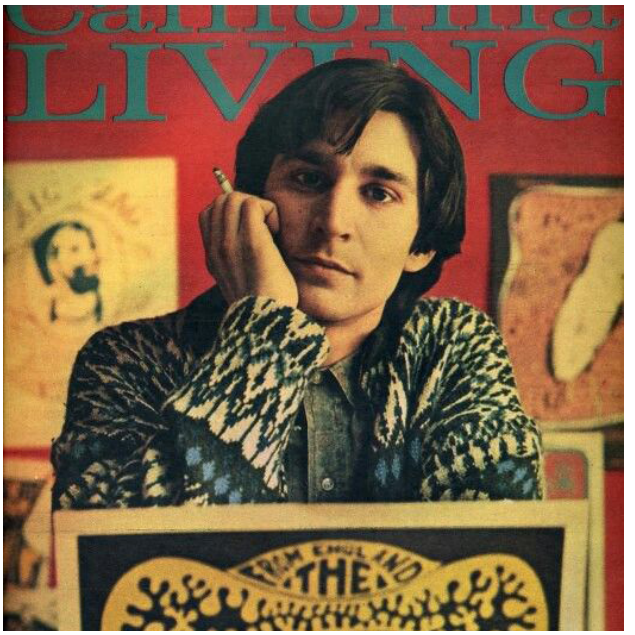
Esta organização foi o veículo para a interacção de um grupo de criativos, que elevaram a cultura do cartaz além do que tinha sido feito até ao momento. Estes cartazes, com estética ousada e características próprias do estilo psicadélico, despertavam o interesse do observador e além de serem informativos, passaram a ser verdadeiras obras de arte, encaradas como material de colecção.



148



149



150

WES WILSON

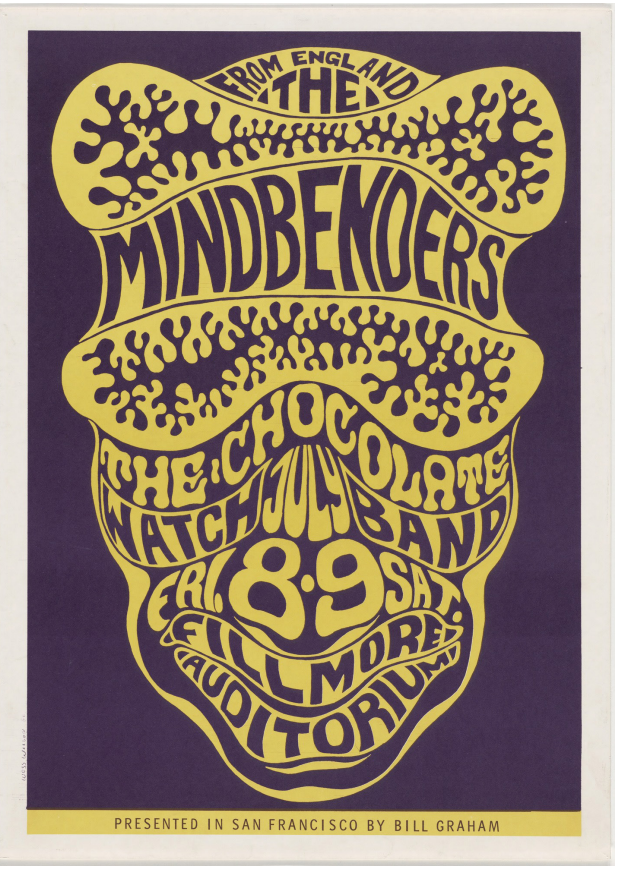
Wes Wilson começou a trabalhar com promotoras musicais, porque o design e a relação preço/qualidade da gráfica (Contact, propriedade de Bob Carr) onde o jovem artista trabalhava, eram efectivamente aliciantes.

Wilson iniciou a sua carreira com o design de panfletos e estabeleceu-se mais tarde como designer de cartaz. Consequentemente, quando os concertos nos salões de baile começaram (como o Fillmore e Avalon), tanto Chet Helms como Bill Graham lhe confiaram o *artwork* dos seus eventos. Este autor era meticuloso no que toca ao processo criativo, e segundo Walter Medeiros em 1976, "demonstra um desenvolvimento consistente desde as suas primeiras experiências até às suas obras-primas, de desenho, design e cor." (Medeiros in Owen, 1999, p. 52).

As técnicas de Wilson eram mais flexíveis e expressivas que as convencionais, o que acabou por alterar a percepção do design de cartaz da época.

A influência inicial de "The Seed"*1 (de George Hunter e Michael Fergunson — Charlatans) é notória através da densidade das composições apresentadas. No entanto, no caso de Wilson, o desenho de letras é da autoria do próprio artista, ao contrário do "The Seed" (fig.151). Wilson priorizava o preenchimento de espaço em detrimento do isolamento de objectos na folha. Todo o trabalho perpassa o objectivo de tirar o máximo de expressividade na impressão e adoptar uma tipologia semelhante ao *wood block**2. Para obter esse efeito, Wes Wilson desenhava as letras de forma "negativa", isto é, criava os contornos e pintava entre as letras, como se pode observar no cartaz que desenvolveu em 1966, para o Fillmore Auditorium (fig.153). Para além disso, utilizava regularmente o *lettering* como pano de fundo, para criar tridimensionalidade, assim como as formas fluídas e não uniformes, que possibilitavam a colocação das letras nos espaços livres e irregulares, rodeando a figura.

Os primeiros "bailes" eram eventos com muita energia e boa disposição. Chet Helms (o director da Family Dog) pretendia, como activista cultural, fomentar esse ambiente positivo e dinâmico, criando temas. Esses temas eram tidos em consideração nos cartazes, por meio de imagens ou mensagens, por exemplo: "Loosen up, have a ball, dance your blues away, break on through!".



155

Apesar de ter desenvolvido os seus cartazes mais impactantes sob a alçada da Family Dog, Wilson passou a trabalhar essencialmente para Bill Graham, devido à liberdade artística que este promotor lhe permitia.

E foi precisamente esta abertura que lhe propiciou o desenvolvimento de experiências com formas e *lettering*, como era aliás um dos seus objectivos.

O corpo humano (em especial a cabeça) era, para o autor, um elemento de eleição. A figura humana na sua totalidade só aparece mais tarde, porém o desenvolvimento de formas mais sintéticas da cabeça, surge desde os trabalhos iniciais (como, por exemplo, quando encaixava as letras na forma da cabeça), como podemos observar no cartaz New Year Bash (fig.154).

Talvez o seu cartaz mais abstracto seja o Mindbenders (fig.155), que comporta uma imagem representativa da relação entre música e a nossa "massa cinzenta".

Wilson criou variedade de formas a partir do seu desenho de letras, orgânicas e arredondadas.

No seu trabalho, tentava também reproduzir os ambientes vividos nos salões. A representação de salpicos de tinta, em alusão aos liquid light shows e a recriação de efeitos que tinha experienciado durante uma trip (viagem) de LSD. Desta maneira, forma, padrões e cor eram explorados para transmitir a visão psicadélica. Um bom exemplo deste tipo de trabalho, é o cartaz Red Flames (fig.156).

Alguns dos seus cartazes aproximam-se do estilo Arte Nova. Este estilo, tão esmiuçado pelos artistas da psicadélia em S. Francisco, parece ser utilizado inicialmente sem plena consciência da anterior corrente artística, contudo é possível identificar temáticas florais e vegetais típicas do mesmo, apesar da base do cartaz de rock estar nos padrões, cores e formas fluídas, provenientes da experiência psicadélica.

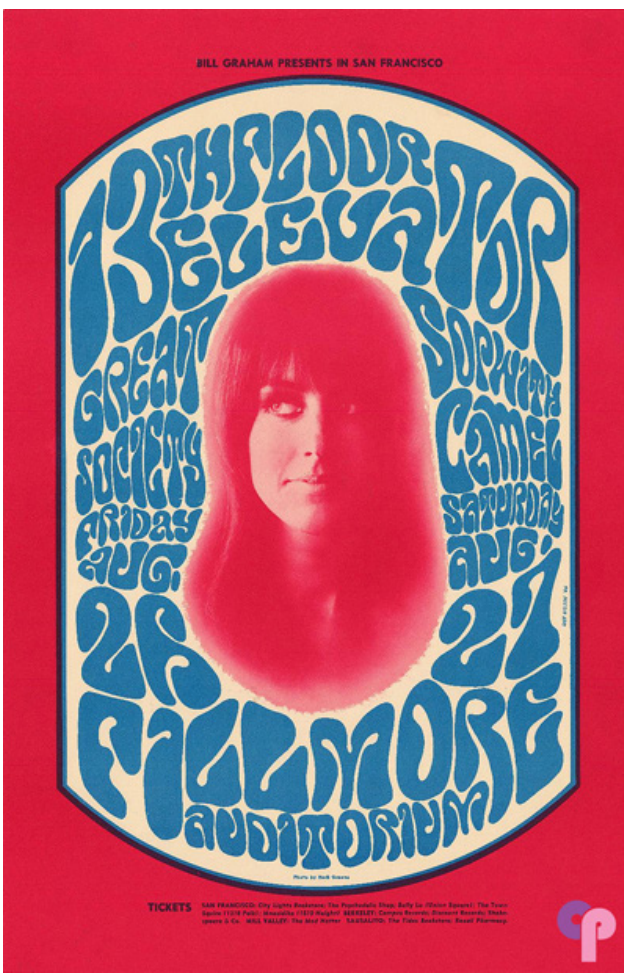


151



152

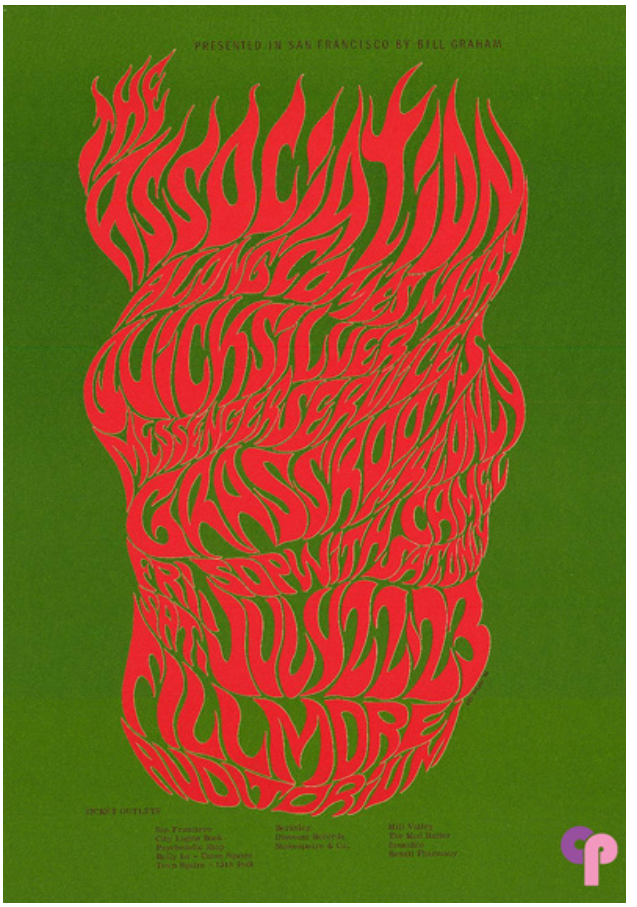
153



154



156





157

Mais tarde, todavia, os artistas começaram a adoptar, de forma consciente, o estilo da Arte Nova. Esta questão é especialmente importante no trabalho de Wes Wilson, que aparentemente não tinha conhecimento dos estilos artísticos do passado, no preâmbulo da sua carreira.

Ainda depois, já pela altura do Red Flames, Wilson mostrou ter conhecimento, especificamente de um cartaz de Alfred Roller, um artista do movimento Viennese Secession.

Este cartaz apresentava uma forma mais cuidada e elegante de colocação do lettering, factor que o influenciou, como é fácil observar nos exemplos das seguintes páginas (fig. 157 e 158).

No geral, o design de Wes Wilson manifestava formas contidas, arredondadas e esculturais. Esporadicamente recorria a um formato mais plano e sistemático, como por exemplo nas imagens da página seguinte (fig.159 e 160), com a divisão do plano de forma ordenada.

Assim que dominou as técnicas de design e *lettering*, o artista virou a sua atenção para o desenho, que utilizou essencialmente nos seus trabalhos mais tardios. A mulher era a figura central mais frequente, na medida em que era vista como a sinédoque de vários aspectos defendidos pela cultura Hippie, como a sensualidade e a liberdade sexual.

Ainda com especial foco na figura da cabeça, como já mencionado, normalmente conferia-lhes uma expressão séria mas calma. Regularmente eram caracterizadas com um aspecto sagrado e ou religioso, como se fossem sacerdotisas. Por exemplo, no cartaz "Golden Lady" (fig.161), a mulher apresenta-se de uma forma holística e, segundo a observação de Walter Medeiros em 1976, "Ela projecta abertura, modéstia, inteligência, e uma força interior calma — a sua beleza irradia do interior. Ela é Vénus, Madonna e Mãe Terra." (tradução directa) Este cartaz é talvez o que, a nível gráfico, teste mais a legíbilidade do texto.

A plasticidade e grafismo de Wilson, apresentavam uma forma e espaço com figuras centrais, que levam o observador a percorrer o cartaz por entre os padrões (Medeiros, 1976 in Owen, 1999).

*1 Este flyer é considerado um "avô" dos cartazes psicadélicos. Foi desenhado por dois membros dos Charlatans, George Hunter e Michael Fergunson, para apresentação dos Charlatans no Red Dog Saloon na Virginia (Nevada), em Junho de 1965.

*2 Técnica na qual a superfície é cortada, retirando matéria, de maneira a criar a forma desejada.

Fig. 150, Wes Wilson, 1978

Fig. 151, The Seed, George Hunter e Michael Fergunson, 1965

Fig. 152, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 153, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 154, *New Year Bash*, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 155, *Mindbenders*, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 156, *Red Flames*, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

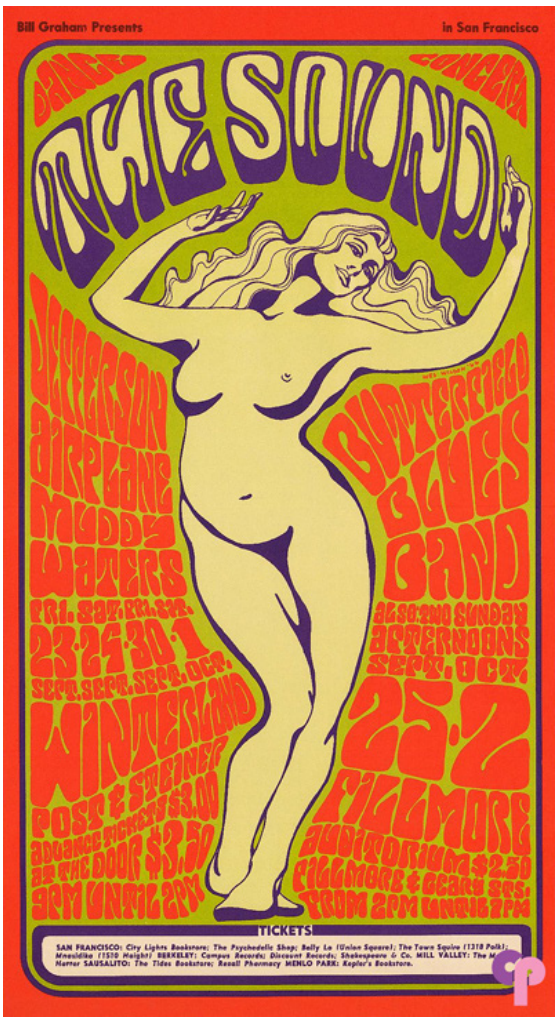
Fig. 157, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 158, *The Sound*, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

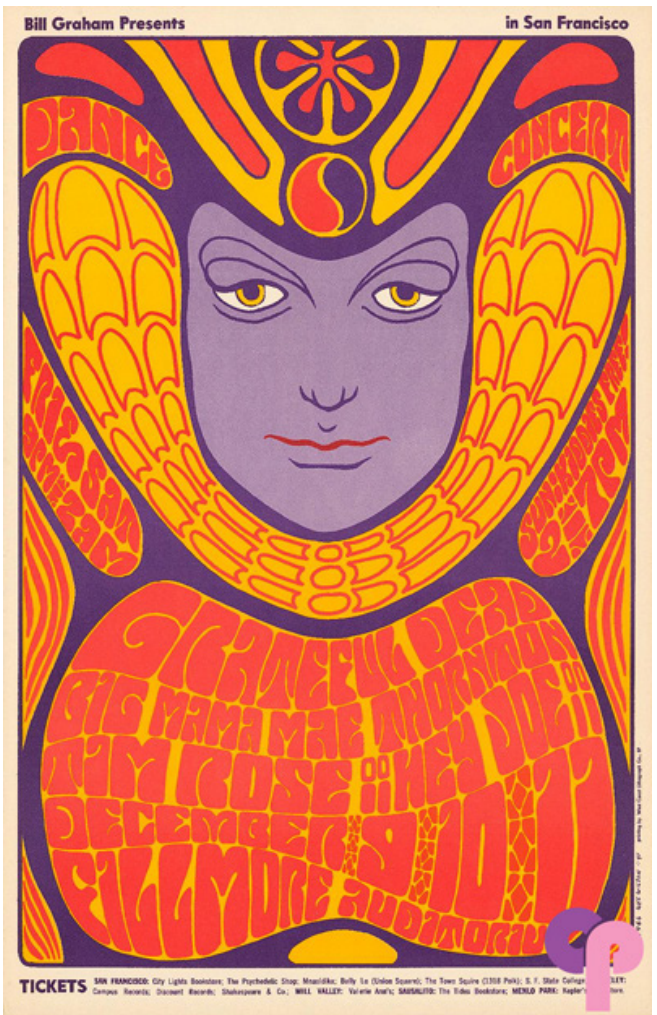
Fig. 159, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 160, Fillmore Auditorium, Wes Wilson, 1966

Fig. 161, *Joint Show* (Golden Lady), Wes Wilson, 1967



158



159



160



161



Fig. 162, Mouse & Kelley, n.d.

Fig. 163, *Joint Show* Mouse Studios & Rick Griffin, 1967

Fig. 164, Avalon Ballroom, Mouse & Kelley, 1966

162

ALTON KELLEY E STANLEY MOUSE

Membro da formação original da Family Dog, Kelley desenhou folhetos para os seus primeiros eventos, produzidos por Chet Helms. Apesar disso, não era era um designer estabelecido e não estava em posição para desenvolver cartazes para o produtor, quando este começou a organizar os dias de concertos.

No início de 1966, quando Wes Wilson se afastou da Family Dog, Alton Kelley conheceu Stanley Mouse e começaram a trabalhar em conjunto. O trabalho desenvolvido pelos dois passou a ser atribuído ao que apelidaram de Mouse Studios. Ousados miúdos "da rua" que gostavam de *rock 'n' roll*, ambos jovens e irreverentes, que estavam envolvidos em actividades de costumização de carros e motas, desde a adolescência.

Kelley cresceu na área de New England, e enquanto jovem estudou numa escola de artes. Contudo, não levou o estudo a sério e acabou por trabalhar como mecânico de carros e aviões. Mais tarde mudou-se para Los Angeles, onde trabalhava com motas. Participava também em corridas de motas, nos fins-de-semana.

Stanley Mouse Miller, viveu em Detroit. Era filho de um artista e pintor de letreiros, e por isso desenhava desde a sua infância. Foi apelidado de Mouse porque desenhava imensos *cartoons* de Mickey Mouse, no liceu.

Em meados dos anos 50 já pintava chamas e fazia *pinstripping* *3. Esta experiência foi, no fundo, uma importante formação, que lhe permitiu desenvolver capacidades básicas de lettering decorativo e trabalho de linha fluído: duas características marcantes do seu estilo de trabalho.

Não foi apenas o design de Stanley Mouse e Alton Kelley que contribuiu para o cenário do design de cartaz da época. Porém, a atitude tranquila destes dois artistas, gerou uma vaga de espírito de colaboração, que influenciou outros membros da Family Dog. Eles gostavam de partilhar o estado de espírito presente no processo de criação de cartazes, e eram apologistas das ditas jams (sessões de trabalho em conjunto); vários artistas partilhavam a companhia uns dos outros e trabalhavam nos seus ou nos estúdios dos colegas, muitas vezes improvisados.

Desta forma, muitas vezes acabavam por contribuir no design de outros artista, o que compunha um ambiente diferente, de inclusão e de partilha.

Para além disso, considera-se que o estilo gráfico do Mouse Studios tenha influenciado fortemente dois outros artistas, Rick Griffin e Randy Tuten.

Apesar deste duo dividir igualmente o design e produção dos trabalhos, Alton Kelley dedicava-se à colagem em particular, porque não tinha a mesma facilidade de ilustração que o seu colega e porque era já um tipo de trabalho que desenvolvia desde os tempos de liceu.

Mesmo que a colagem não tenha sido muito utilizada nos cartazes, podemos observar a técnica desenvolvida pelo autor, no cartaz Joint Show (fig.163) assim como em parcerias com Rick Griffin.

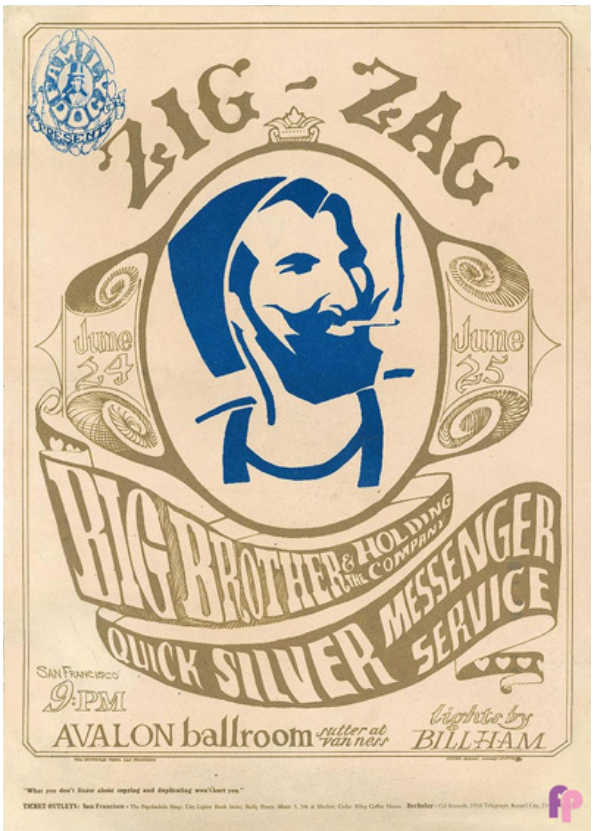
Estes artistas trabalhavam essencialmente com um objectivo: captar o olhar do observador. Estavam, desta forma, conscientes de que o poder da imagem era o mais importante, quer esta fosse por eles criada ou simplesmente aproveitada.

Os primeiros cartazes produzidos tinham características clássicas de cartazes publicitários (como os de produto) e, muitas das vezes, incluíam até essa imagética. Nomeadamente, a exploração da marca de mortalhas Zig-Zag (fig. 164). Por ser um produto reconhecido pelo público, captava a atenção dos observadores.

As imagens encontradas e utilizadas eram parte de um vocabulário visual comum e, uma vez que a criação deixa de ser critério para o produto de arte (por exemplo como acontece no caso da *Pop Art*), Alton Kelley e Stanley Mouse encontravam imagens do mundo. Exploravam figuras do comércio, mas também da arte e utilizavam o que achavam apropriado. Este tipo de trabalho com a apropriação de imagens, não se tratava apenas de uma estratégia de abreviar e facilitar o projecto. Não se tratava de plágio, muito menos de pobreza de criatividade. Era uma atitude de liberdade, característica da cultura visual Hippie.



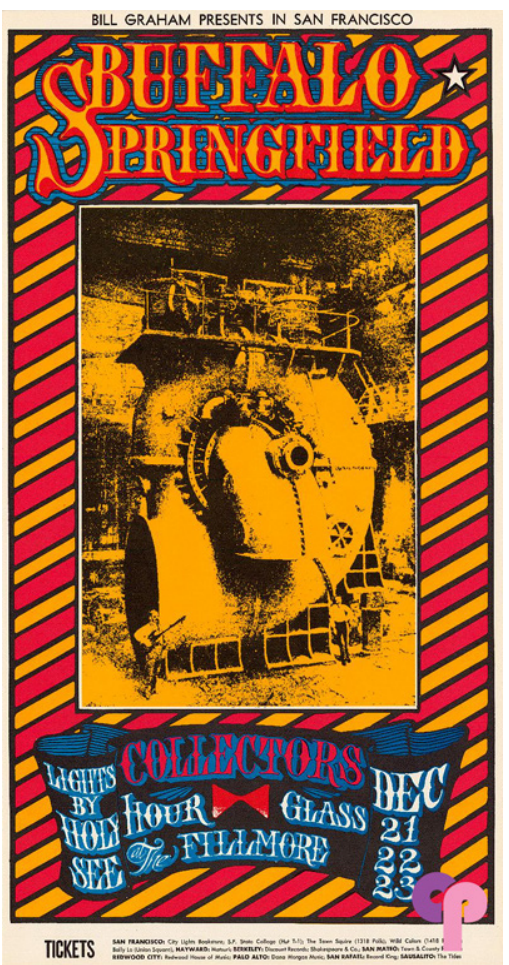
163



164

166

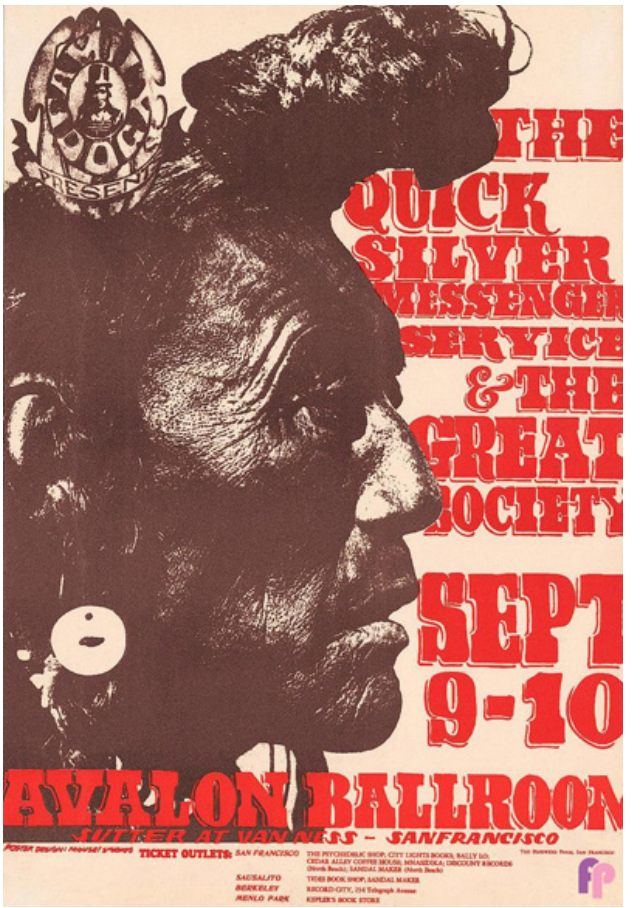
165







167



168

Muitas vezes utilizavam marcas registadas, ou fotos conhecidas pelo público, assumindo uma atitude de provocação, contudo as referências culturais eram mais gerais. Eram também frequentemente utilizadas imagens satíricas, por exemplo na criação de trocadilhos: como em Half-Wit onde Alfred E Neuman aparece num cartaz em que a banda Other Half toca, ou na colagem do cartaz de Buffalo Springfield (fig. 165), que satiriza o tipo de material de amplificação (colunas), com dimensões enormes, que algumas bandas ostentavam.

A utilização do imaginário infantil, com desenhos de Winnie-the-Poo (fig.166) ou Piglet, por exemplo, também existe, mas uma vez mais, fora do seu contexto habitual e de representados de forma ousada. Um dos aspecto que distingue esta dupla do artista analisado anteriormente, é a vontade de criar cartazes bastante distintos.

À excepção de alguns detalhes, os cartazes não seguem uma linha. É possível identificar a colagem e a utilização de temas do conhecimento geral, que estavam em voga (como a figura feminina, ou nativos americanos (fig.168), contudo numa análise global, são bastante eclécticos.

A utilização do nativo americano é atractiva para o hippie, no sentido em que a etnia enfrentava também um período de luta, vivia em comunidade e comunhão com a natureza e apresentava um aspecto exótico, apreciado (e até adoptado) por muito desse público. Normalmente a imagem do Índio estava sempre associada a uma representação de força e respeito, quando projectada na arte do cartaz.

De entre vários trabalhos com este tema, talvez o mais famoso seja o design que inclui Chingachgook*4, que representa uma celebração da personagem (fig.167). Este cartaz apresenta a figura com pinturas de guerra, numa posição de força, numa moldura oval, criada por suásticas na sua posição original (sem simbologia nazi).

Para além destes temas, utilizavam outros mais comuns e "clássicos" da época.

Os cartazes de concertos, até então, utilizavam fotos dos artistas para identificar a banda, contudo esse pressuposto deixou de vingar. Uma vez que a questão deixou de ser regra, abriu-se uma infinitude de possibilidades, que até permitia um design alicerçado pelo imaginário da banda (nome e temas abordados pela banda).

Um bom exemplo é o dos Greatful Dead (fig.169). O desenvolvimento do cartaz com a adaptação da ilustração de EJ Sullivan de um esqueleto, acabou mesmo por se tornar a mais icónica da banda. Esta ilustração foi incluída no cartaz, com o enquadramento de uma moldura forte e a aplicação de cor e texto.

O tipo de liberdade conferido pelos cartazes de rock fez com que, no futuro, os artistas explorassem outros temas (Walter Medeiros, 1976 in Owen, 1999).

Fig. 165, Fillmore Auditorium, 1967

Fig. 166, Mt. Tamalpais Outdoor Theater, Marin County, Mouse & Kelley, 1967

Fig. 167, Avalon Ballroom, Mouse & Kelley, 1966

Fig. 168, Avalon Ballroom, Mouse & Kelley, 1966

Fig. 169, Avalon Ballroom, Mouse & Kelley, 1966



169

*3 Arte de desenhar linhas finas com efeitos tribais, pela simetria, através da aplicação de tinta ou outros materiais) em carros. Nos espectáculos de carros, desenhava Hot Rods e Monsters (carros modificados) em aerografia.
*4 Chingachgook, guerreiro do romance no início do século IXX, "O último dos Moicanos".

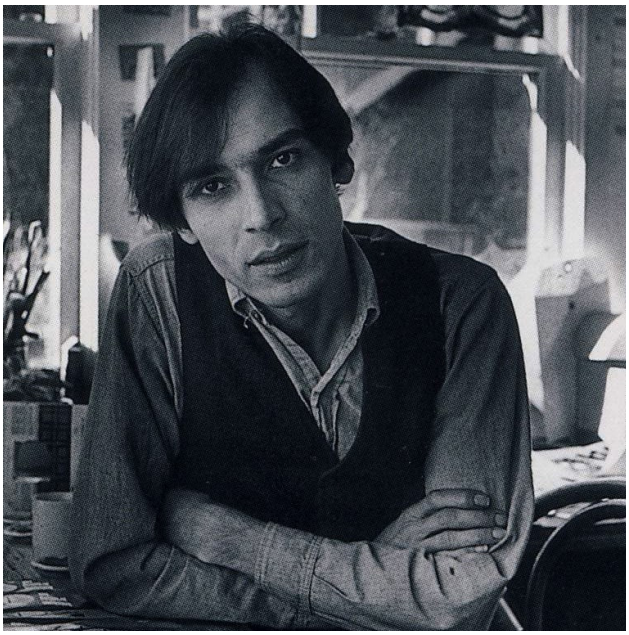


Fig. 170, Victor Moscoso, meados de 1970

Fig. 171, Matrix, Victor Moscoso, 1967

Fig. 172, Avalon Ballroom, Victor Moscoso, 1967

Fig. 173, Avalon Ballroom, Victor Moscoso, 1967

Fig. 174, Avalon Ballroom, Victor Moscoso, 1967

VICTOR MOSCOSO

Victor Moscovo foi o primeiro academicamente educado como artista gráfico. Estudou na Cooper Union, em Nova Iorque e em Yale.

No início de 1960 completou o mestrado em pintura, no San Francisco's Art Institute. Continuou a viver em São Francisco e estabeleceu-se como artista gráfico de projectos comerciais. Começou a trabalhar com a Family Dog no final de 1966, sendo que os seus primeiros cartazes tinham uma base mais experimental. Explorava vários estilos, por vezes até mais próximos de trabalhos de Wes Wilson do que dos da dupla Kelley e Mouse.

Mais tarde, começou a aprimorar uma estética mais definida. Passou a criar peças que empregavam os efeitos ópticos, a partir do trabalho de formas e cores, o que lhes proporcionava uma intensidade visual forte.

Ex aluno de Josef Albers, do movimento estético da *Op Art*, um artista que explorava a geometria e a cor, Moscoso recordava o facto de que a cor desempenharia sempre uma importante função no desenvolvimento de uma peça de arte, visto permitir que imagens e padrões se intensifiquem e se tornem mais apelativos. Este tipo de trabalho, de exploração cromática e de combinações que criam um efeito de vibração, está bem presente na série de cartazes criados para o Matrix (casa de concertos em São Francisco, de Martin Balin, Jefferson Airplane. A utilização destes efeitos acrescentou ferramentas à criação de cartazes, que até então não haviam sido tão estudadas (nesse contexto). O esquema de cor resulta num efeito ao qual o autor chama "extremidades vibrantes" (fig. 171).

Ao contrário de vários artistas, Victor Moscoso não tinha relações directas com drogas. Também não utilizava, por defeito, a imagética típica da época e do estilo dos anos 60. Neste caso, era a obra, per se, que encerrava o efeito psicadélico, ao ser observada.

Em relação aos temas, o autor representa frequentemente motivos espaciais. Caso Moscoso não tivesse nada concreto em mente (e através de informação cedida pelo director artístico da Family Dog), utilizava relações astrais coincidentes com as características do evento em causa (um alinhamento astral na data de um concerto, por exemplo).

Este autor foi o primeiro a utilizar colagem fotográfica, experimentando o potencial desta técnica e a sua relação com o surrealismo. Não produziu, contudo, muitas peças desta forma. Na sua maioria, estes trabalhos já continham os efeitos de cor, típicos do seu estilo. No seu caso particular, este processo era escolhido, essencialmente para o desenvolvimento de trabalhos num curto espaço de tempo, como no exemplo da figura 172.

Há um período em que constrói padrões decorativos, com silhuetas em "movimento", normalmente alusivas ao tema do evento, ou "baile" como lhe chamavam.

Apesar de serem perceptíveis as figuras humanas, que parecem estar a dançar, o seu interior é preenchido por padrões e abstracções decorativas (fig. 173).

Em relação ao lettering, que no início se assemelhava ao de Wes Wilson, acabou por exibir uma linguagem muito própria. Começou a explorar a tipografia em maiúsculas, à qual adicionava serifas, por vezes de grande dimensão, quando comparadas à escala do tipo. Utilizava este estilo, quer em blocos rectilíneos, quer em experiências, com as palavras esticadas ou distorcidas.

Este tipo de utilização de texto, tornava-o por vezes em pano de fundo. Com efeito, a técnica acabava por converte-lo numa espécie de padrão, quase ilegível. Em alguns trabalhos, utiliza o *lettering* em como parte da forma, como apresentado no exemplo da figura 174.

O autor jogava também com novas técnicas de impressão, como a aplicação de cor através do *overprinting* *5. Esta técnica conferia ao cartaz movimento, mais notório com a incidência das luzes e seus efeitos, quando colocado no salão do evento. Reunidas estas condições, este criava uma nova dimensão, quase como se de uma animação se tratasse (Walter Medeiros, 1976 in Owen, 1999).

171





172



174



173

*5 Técnica em que são sobrepostas impressões.



175

Fig. 175, Rick Griffin, 1968

Fig. 176, Avalon Ballroom, Rick Griffin, 1967

Fig. 177, Avalon Ballroom, Rick Griffin, 1967

Fig. 178, Cinematic 16, L.A.,Rick Griffin, 1969

Fig. 179, Avalon Ballroom, Rick Griffin, 1967

RICK GRIFFIN

Cresceu numa cultura de surf, e trabalhou até numa revista para surfistas, como artista.

Estava consciente do que se estava a passar em São Francisco (porque passou pelo cenário do Red Dog Saloon, e mais tarde voltou ao Sul da Califórnia).

Em 1966 os cartazes de rock tornaram-se populares, devido às circunstâncias já exploradas anteriormente e Griffin, impressionado sobretudo com o trabalho do Mouse Studios, decidiu rumar a São Francisco.

Pouco depois de chegar à cidade do momento, Griffin produziu o cartaz para o primeiro *Human Be-In*. Este foi o primeiro grande encontro de contracultura, com a qual estava já bem familiarizado. O cartaz, que apresenta como tema o nativo americano, não respondeu só ao mote do evento, mas também adveio da experiência de Griffin. Antes de rumar a São Francisco e começar a desenvolver cartazes, viveu com um grupo chamado Jook Savages *6, que levava a questão indígena bastante a sério.

Este cartaz, para além deste elemento, tem vários elementos relacionados com a cultura Hippie e expõe um tratamento de texto típico da época.

Os primeiros trabalhos, demonstram que Rick Griffin é um bom ilustrador e um designer criativo, apesar de ter uma formação reduzida na área gráfica. As competências surgiram de um talento natural inato e, quiçá, talvez até de uma certa predisposição genética. O seu pai, para além de engenheiro, era um prendado artista e arqueólogo amador. Fruto do invulgar passatempo, faziam várias viagens a "cidades fantasma" e a locais de arqueologia obscura. Tais vivências, é justo dize-lo, acabaram por lhe conferir acesso a todo um novo imaginário. Desta forma, absorveu o folclore e as formas do Oeste Americano, tanto dos nativos americanos como dos colonos. Dois meses após o *Be-In*, Griffin junta-se à Family Dog.

Os trocadilhos, estilo Mouse Studios, estavam presentes em exemplos como o assalto (rush que sugere agitação) ao ouro de Acapulco, ou um pote flutuante (pot que sugere erva), presente na figura 176 ou na figura 182. Os trocadilhos com droga (*dope*) também aparecem, normalmente representados com figuras a fumar.

O estilo publicitário foi utilizado por este artista, normalmente quando em parceria com George Hunter dos Charlatans. Como exemplo podemos considerar Sparrow Canned Heat, que foi uma ideia de George Hunter, com o design de Rick Griffin (fig. 177).

Este autor também era adepto da imagética popular, mas neste caso desenvolvida em largo espectro, que podia ir do Mickey Mouse a símbolos da metafísica.

Para além disso, mantinha-se atento ao desenho de certas rótulos, especialmente de produtos de cozinha, por considerar que transmitiam a ideia de cuidado e carinho. Como exemplo, podemos tomar o grafismo do fermento Royal, presente na figura 178.

O primeiro cartaz com a utilização de imagens populares da época, foi produzido para um evento alusivo ao feriado de 4 de Julho *6. Apesar de Griffin não ser um "defensor da nação", tinha muito respeito pela sua terra, pelos seus habitantes e pelas suas revoluções, assim como pelos princípios espirituais e políticos. Este feriado era uma oportunidade de elevar e aprofundar ideias. Por essa razão, desenvolveu um emblema detalhado, que comprova as suas capacidades de desenho e design (fig.179). Este tipo de abordagem está também visivel na figura 193.

Com imagens de simbolismo mais leve, Griffin criou também uma obra a partir da primeira página de um jornal. Uma sequência de painéis, organizados como se de uma secção de BD se tratasse, com personagens que falam de forma abstracta e uma escrita algo aleatória. Este design, resultado de uma colaboração com Stanley Mouse, apresenta o apogeu da abstracção psicadélica (apresentada já anteriormente na relação com a *Op Art*). Considera-se que Morning Paper (a obra em questão) e Golden Lady, de Wes Wilson, são dois exemplos da aceitação, por parte dos promotores musicais, do valor do cartaz enquanto arte, e não apenas como ferramenta de divulgação.

176

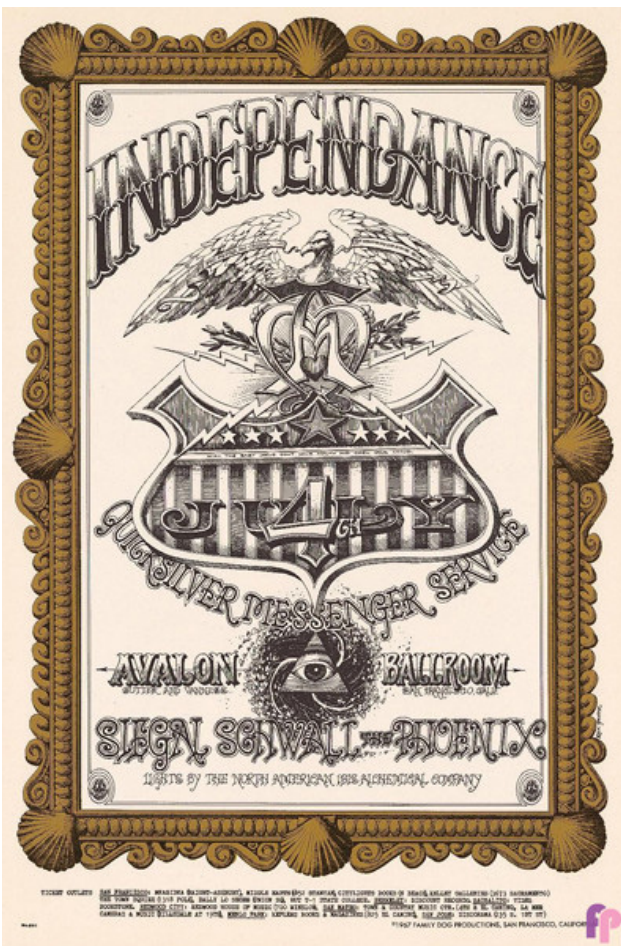


177



178





179



182



183

Para além de representações do imaginário comum, Griffin começou a utilizar diferentes tipos de imagens, mais sinistras e singulares.

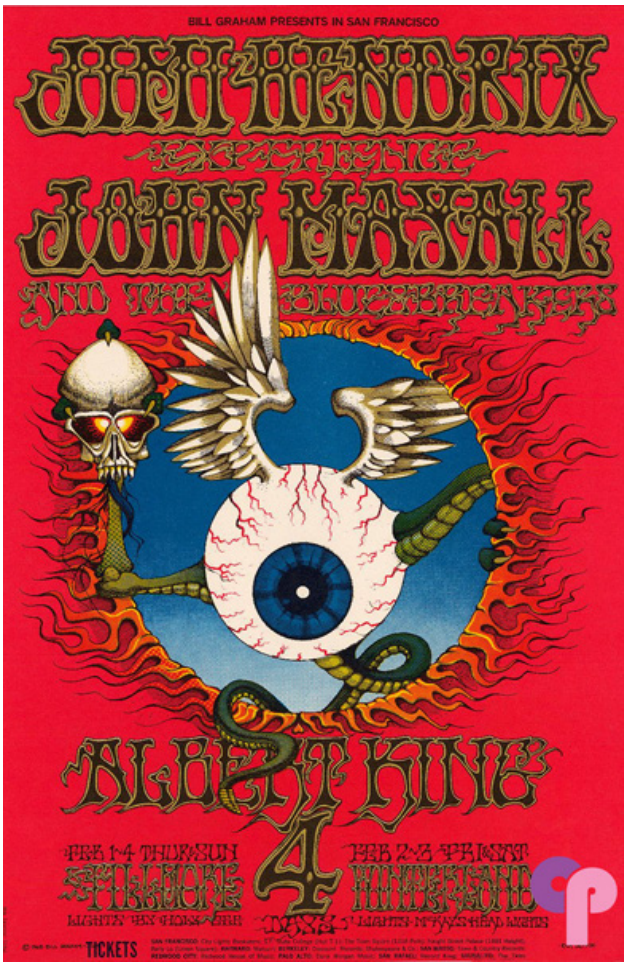
Estas imagens são normalmente utilizadas num ponto central, com o objectivo de realçar o poder da figura. O coração e a tocha, por exemplo (fig. 181) são uma estranha combinação, mas que representa conhecimento e benevolência interior.

Outras obras, que incluem monstros ou figuras inusitadas, como o olho com uma cauda de cascavel e asas a segurar em um crânio (fig.180) denotam um aumento de dramatismo no design de Rick Griffin.

Surgem cartazes poderosos, mas bizarros. Os trabalhos demonstram uma tendência para a expressão da consciência, para a preocupação com a existência, com a realidade de vida, a forma de mortalidade e a sua continuidade. Nessa mesma figura do olho, a combinação de elementos pode ser interpretada como um triunfo da morte, de uma forma sintetizada (Owen, 1999) Walter Medeiros, 1976.

*6 — Feriado que comemora a independência dos E.U.A, relativamente ao Império Britânico.

180



181



Fig. 180, Fillmore Auditorium, Rick Griffin, 1967

Fig. 181, Fillmore Auditorium, Rick Griffin, 1967

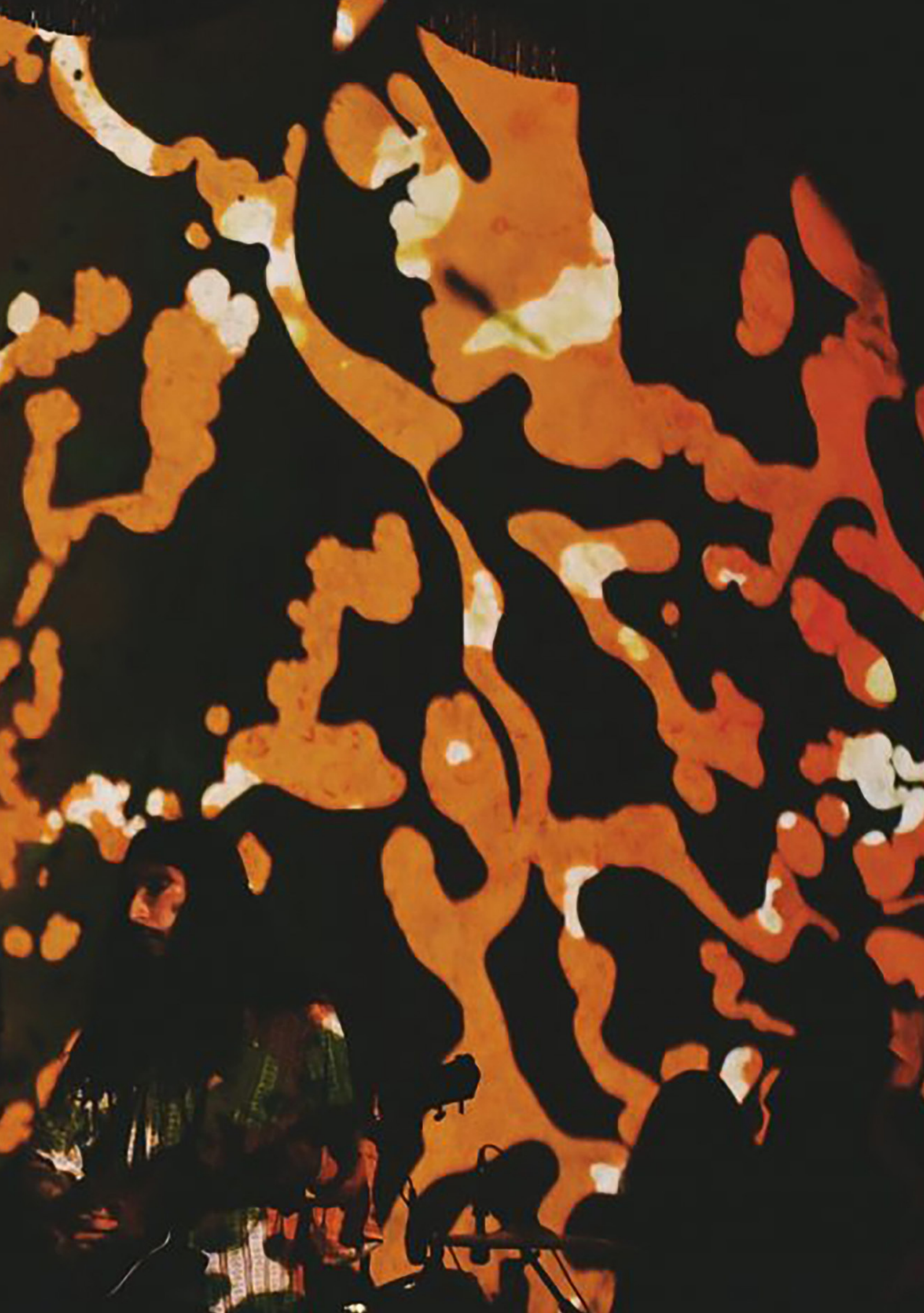
Fig. 182, Avalon Ballroom, Rick Griffin, 1967

Fig. 183, Polo Grounds, Golden Gate Park, Rick Griffin, 1967









O CENÁRIO ACTUAL

As cores contrastantes apagaram-se. Os Hippies cortaram o cabelo. A cultura psicadélica e os seus alucinogénicos deram lugar a uma cultura punk violenta, opiáceos e comprimidos de festa. Enquanto o punk deixou a sua marca, com uma apática e apocalíptica paleta de cinzas, na consciência colectiva, a arte psicadélica esmoreceu discretamente para segundo plano. A cultura vibrante desapareceu em fotografias e álbuns esquecidos, para os quais as pessoas nunca olham ("Sam Chirnside Interview," 2014).

Após os seus anos áureos e uma cartazior latência, o psicadelismo volta na era digital para sustentar, não apenas o rock psicadélico, mas inúmeros outros estilos (como acontece na música electrónica, por exemplo no trance psicadélico). Agora, com o neo psicadelismo, surgem no panorama do rock, bandas que funcionam como elo entre o movimento e o pensamento convencional. São bandas como Tame Impala e MGMT, que estendem o psicadelismo à cultura de massas. Há, por outro lado, uma quantidade imensurável de bandas *underground*, que escapam aos padrões mais comerciais. Falamos de bandas como Graveyard, Samsara Blues Experiment, Kikagaku Moyo (fig.184), Witchcraft, Kadavar, entre muitas mais, que poderiam ser mencionadas.

Festivais como Desert Fest, Levitation Psych Fest, Roadburn, Desert Daze, entre outros, esgotam a lotação, assim como o Sonic Blast em Moledo, Portugal, o que corrobora a volta robusta do rock psicadélico e o vigor de todos os estilos a ele associados (stoner, doom, sludge, ocult rock...). As vendas significativas de ingressos confirmam esse desejo do público; o de participar nesta nova vaga. Um dos blogs mais conceituados dentro do género musical, em Portugal, foi convidado a responder a uma entrevista sobre o revivalismo do estilo.

O El coyote é um blog activo desde 2008, que apesar de ter tido uma génese de natureza pessoal, seguiu rapidamente a tendência da divulgação musical e artística.

> O revivalismo do Psych Rock está hoje de muito boa saúde e recomenda-se. E esse fenómeno dissemina-se por todo o planeta, resultando na criação e consequente triunfo de uma vasta e crescente profusão de novas bandas, que vêm para ficar. No El Coyote, escrevo mais de 150 reviews anuais a registos (álbuns e EP's) apenas lançados nesses mesmos anos das publicações, e, portanto, é-me muito, muito difícil – e até ingrato – enumerar apenas algumas bandas. Sou um insaciável apaixonado por esta vertente da música Rock e praticamente todos os dias conheço novas bandas, com grande impacto em mim. Portanto, é-me mais fácil enunciar alguns dos mais célebres eventos apontados ao Psychedelic Rock (entre outras variantes deste lado mais *underground* da música Rock) como o SonicBlast Moledo (Portugal), o Duna Jam (Itália), o DesertFest (com edições em Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Grécia e EUA) e o Freak Valley (Alemanha). (Teixeira, 2019)

Nuno Teixeira, criador do blog, explica que o psicadelismo, reconhecido no seu início nos Estados Unidos da América e em Inglaterra, teve como principais protagonistas músicos de excelência como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Cream e Pink Floyd, e desta forma, vivia-se um clima especial de explosão cultural e disseminação da consciência.



185







O Psychedelic Rock é um movimento musical destilado desse espírito boémio, irreverente e descomplexado. Portugal tem hoje algumas recentes referências dentro desse sub-género como Black Bombaim, Jesus the Snake, Solar Corona, The Black Wizards, Astrodome e Big Red Panda (para citar apenas algumas das mais fiéis à fórmula base do sub-género). (Teixeira, 2019)

Nuno Teixeira considera que em Portugal, o estilo está a ter um "crescimento meteórico", tendo em conta que há uma década atrás existiam 3 ou 4 bandas do género e hoje conhecem-se muitas mais e com maior projecção, potenciada por festivais e eventos nacionais e internacionais.

A quantidade e a qualidade do "Psych Rock Lusitano" (como lhe chama), permite que o presente já seja bastante positivo, no entanto acredita que o futuro será, certamente, ainda melhor: "o futuro do género parece estar fadado a um incontrariável sucesso. Nada como novas bandas com velhas sonoridades (pelo menos aos meus ouvidos)." (Teixeira, 2019).

Em Portugal, mais especificamente no Porto, vive-se o rock em São Roque das Lameiras, no Woodstock 69. Uma casa de espectáculos, que como o nome sugere, recebe na maioria bandas psicadélicas e de estilos derivados, não excluindo o metal e o punk. Também pelo circuito dos bares, no norte, locais como o Barracuda e o Ferro Bar no Porto e o Cave Avenida em Viana, são referências do *underground*. Mais abaixo em Aveiro, O Mercado Negro e o Grétua, são muitas vezes palco para este género, assim como o Sabotage e o Titanic Sur Mer se destacam em Lisboa.

Para além do Sonic Blast, em Moledo, existem outros festivais e eventos dedicados ao género. A título de exemplo temos o Reverence, que esteve bem posicionado na projecção desta nova corrente, o Douro Jam, o Lisbon Psych Fest, o Woodrock, o Sunburst, etc. Outros, como o Milhões de Festa, apesar de não se concentrarem tão especificamente no estilo, conseguem inclui-lo da melhor maneira.

Para um melhor entendimento do cenário actual, foi também realizada uma entrevista /tertúlia com três membros activos do movimento,

Foram pedidas a David Burke, autor da tese de mestrado "Political Expression in Doom Metal" e estudioso do tema, definições sobre os géneros de rock que se inspiram no psicadelismo original.

Doom

É a origem. Embrião de todo o Heavy Metal, inaugura com o primeiro álbum de Black Sabbath, em 1969. Mais de 50 anos depois, a fórmula mantém-se essencialmente a mesma — riffs densas, lentas e repetitivas, baseadas nas tradições do blues e rock psicadélico, mistura de terror e melancolia.Esteja mais inclinado para o melodrama do epic doom dos Candelmass, para o estilo sórdido do death-doom dos Disembowelment, ou simplesmente para a adoração do Ozzy Osbourne, Iommi e companhinha, o núcleo do Doom Metal raramente se tem alterado, no decurso da sua existência. Na verdade é a génese do metal, a sua essência.

Sludge

É o híbrido. Uma fusão ilegítima e bastarda do Punk Hardcore, Doom Metal e Noise, o Sludge Metal caminha sobre uma linha que cruza vários estilos, numa absoluta promiscuidade. Desde a sua criação, no início dos anos 80, o género expandiu e contraiu para abranger de tudo um pouco, desde o punk miserável dos Flipper, passando pelo excêntrico e barulhento som dos Melvins, pelo uivo de angústia induzido por heroína dos Eyehategod e até o hard-rock estilo "arena" dos Baroness. Tudo o que os une é a paixão pela sujidade, sons dissonantes e um completo desprezo pelas barreiras entre géneros músicais.

Stoner

É uma fuga. O doom metal castiga o ouvinte ao capturar o sentimento de morte iminente, enquanto o stoner metal oferece a alternativa de voar para o "The Other". Drogas (principalmente cannabis, como seria de esperar), ficção científica, ocultismo e fantasia, providenciam uma base fértil para aqueles que estão ansiosos por abandonar a prisão da realidade mundana. O stoner pega no tipo de escrita recorrente do doom metal e estende-a ad infinitum, até o groove assumir um carácter hipnótico. Desde a sua concepção, com a Sweet Leaf dos Black Sabbath até aos actuais Bongzilla (apropriadamente baptizados) e Weedeaters, o stoner metal tem sido uma viagem que ultrapassa os limites da transcedência- tudo sem sair do seu sofá. (Burke 2019, tradução directa)



187

O CASO PORTUGUÊS

José Roberto Gomes (Solar Corona, Killimanjaro e Black Wizards), Rui Freitas (Killimanjaro) e "Mike" Oliveira (Astrodome). A entrevista foi feita no Ferro bar, no Porto, em Janeiro de 2019.

A primeira questão pedia que explicassem o conceito de psicadelismo. A resposta foi rápida e consensual: é uma expansão da percepção pessoal do mundo, que se aplica também ao contexto musical e artístico. " A busca de algo, que pode ou não ser real". (Freitas, 2019)

Os convidados discorreram, cartaziormente, sobre a aplicação do conceito no contexto musical: géneros, influências, factores que definem ou não o estilo, características sonoras determinantes, a contemporaneidade do movimento, etc. Acerca dos estilos que derivam do psicadelismo original, no contexto do rock, o psicadelismo já é espaço de convergência per se. "Músicos que procuram uma nova dimensão psicadélica, como aconteceu nos blues, no jazz, no soul... Há "psy-tudo"". (Gomes, 2019)

Mike, numa visão mais subjectivista, comenta que "tem mais a ver com quem está a fazer a música, do que propriamente com o estilo da mesma". Já Rui Freitas considera que há bandas que de facto chegam ao estilo com esse propósito, com uma vontade de expressão psicadélica, ao contrário de outras, que só no fim de alguns ensaios, da composição e/ou lançamentos, é que acabam por introduzir elementos que reflectem um ambiente sonoro psicadélico, fazendo-o de forma natural, sem a rotulagem de um estilo específico.

Concordam, contudo, que o stoner, doom e sludge são estilos que nascem do movimento, uns pendendo mais para o rock, outros derivando para o metal, mas todos com influência psicadélica.

Entende-se também que, como na primeira vaga, os efeitos usados nos instrumentos, como os delays, são um factor chave. "É a forma de traduzir o psicadelismo fisicamente." (Oliveira, 2019)

"Na impossibilidade de o materializar, conseguimos transmiti-lo através desse tipo de manipulação sonora." (Freitas, 2019) Acrescentam que, do ponto de vista dos artistas, o objectivo é a própria busca dessa percepção psicadélica. Na óptica do observador, qualquer coisa visual pode ser considerada psicadélica, desde que esteja "distorcida ou tremida". Foge à normalidade e cria uma representação diferente, a partir dos efeitos (Oliveira, 2019).

Em relação ao movimento contemporâneo, José Roberto Gomes diz que o estilo "tem uma posição mais mediática, neste momento". Isto porque se encontra fortemente relacionado com os media e as redes sociais. Nesta linha de ideias, a última vaga acaba por esbater o limite entre o *underground* e o mainstream.

Quando falamos sobre esse mesmo alcance da informação, de plataformas digitais mais concretas, ou de redes sociais, percebemos a sua singular relevância, para o sucesso e propagação do estilo. Apesar do movimento ter estado sempre presente, parece estar em expansão porque mais pessoas ouvem falar dele. José dá o exemplo do *Krautrock* (movimento musical nascido na Alemanhã, entre finais de 1960 e inícios de 1970), que vive também um momento de maior divulgação. "Toda a gente tem agora acesso, a sério, então há a oportunidade de todos se tornarem visíveis." (Gomes, 2019)

Um ponto importante é acrescentado por Mike, "não há só os media convencionais, mas há também os media *underground*, onde são difundidas outras bandas." Mesmo não conhecendo uma banda particular, o público que faz parte desses grupos (*underground*) de *facebook*, ou que lê essas revistas ou fóruns, acaba por ter acesso a esses artistas, que de outra forma se manteriam mais à margem. Essa partilha de informação é agora disponibilizada a grande escala. "Esta dinâmica funciona bem, porque as bandas lucram em projecção. Há uns anos, se calhar bandas que vêm tocar aqui (Porto) não teriam ninguém a ver. Esse tipo de exposição ajuda". (Oliveira, 2019)

"Bandas anteriormente *underground*, que tocavam em pequenos espaços, passam rapidamente a tocar em arenas". (Freitas) Em contrapartida, há mais facilidade em categorizar e banalizar o trabalho. "Há pontos positivos e negativos", conclui.

Também se assiste ao regresso de muitas bandas antigas que voltam a tocar, ou tocam agora com mais frequência, precisamente pelo momento de oportunidade, acrescenta



188

Mike. Há um acesso mais fácil, há mais bandas e há público para toda a gente.

José Gomes completa dizendo que, para além disso, as realidades das cidades também limitam a possibilidade. Naturalmente, não teremos a mesma afluência de público num evento organizado durante a semana, numa cidade mais pequena, que poderíamos alcançar numa capital a um sábado à noite. Tudo isto são variáveis determinantes ao resultado do evento.

Há festivais de rock, por todo o mundo, que se dedicam a este estilo, contando sobretudo com bandas revivalistas. Muitos artistas, consideram que a evolução do estilo psicadélico se encerra, curiosamente, na música electrónica, como o trance. Este estilo tem menos exposição mediática, mas tem um público fiel. "Há festivais de trance que não têm praticamente publicidade e que estão cheios.", aponta José. Rui complementa dizendo que realmente acabamos por ouvir falar destas festas/festivais de nicho, que acontecem em locais recônditos (como no meio da floresta), onde se assiste a um revivalismo ambíguo. Estão a reviver o ambiente psicadélico, mas com um estilo musical díspar do inicial, o que perfaz uma abordagem diferente.

De seguida, passámos concretamente a falar do contexto nacional contemporâneo. Os nomes 10000 Russos, Black Bombaim e Solar Corona foram rapidamente destacados.

Mike, de Astrodome, explora uma questão interessante: "todas as bandas de hoje tem um bocadinho de psicadélico". A resposta de José Roberto Gomes tem tanto de verdadeira, como de engraçada, rematando: "está toda a gente meia fora das suas cabeças". (Gomes, 2019)

Em relação ao contexto rock, consideram que Saturdays de Black Bombaim foi um lançamento de grande impacto e deixou muita gente com vontade de criar música dentro do género. Mike confessa que, no seu caso, foi uma grande inspiração. A propósito dos Black Bombaim e do movimento a que pertencem, afirma ainda que a cena musical de Barcelos (cidade de Jose Roberto Gomes) é muito coesa; têm o festival Milhões de Festa, por exemplo, e foram berço da editora Lovers and Lollipops. O lançamento da editora, considera José, é uma referência e marca até o início de um período, tendo em conta que é possível identificar, a partir do mesmo, o crescimento do estilo. Reforça-se que houve bandas de épocas anteriores, como os Marbles (Montijo), que também foram bastante inspiradoras, mas menos conhecidas, precisamente devido ao contexto da altura.

Rui Freitas ressalva o papel dos Black Wizards, que embora tenham surgido mais tarde, muito aportam à manutenção do movimento.

A propósito da observação sobre a cena barcelense, colocou-se a seguinte questão: consideram que o estilo está mais concentrado no norte?

José rapidamente explica que nesta zona é muito fácil conhecer pessoas e bandas de cidades vizinhas: "Facilmente consigo conhecer pessoal de Guimarães, Porto, Barcelos, Santo Tirso... É tudo relativamente perto e acessível. Mesmo assim, às vezes tens bandas na mesma cidade que desconheces. Tens bandas que ensaiam no STOP e das quais nunca ouviste falar." (Gomes, 2019)

Concordam que não é possível quantificar, mas que têm colegas na zona sul do país que elogiam, justamente, a união e interligação das bandas da região norte.

A nível de festivais, todos concordam que o Sonic Blast é o pilar do estilo em Portugal (considerando o rock). É, para todos e sem sombra de dúvida, um festival de culto. O Woodrock está também a cultivar o momento, apesar de todos os anos incluir outros estilos, finalizam. Rui Freitas acrescenta que "Neste festival essa linha entre o *underground* e mainstream desaparece, tanto temos bandas do movimento original, como bandas do movimento contemporâneo psicadélico como os Linda Martini (mais comerciais)" (Gomes, Freitas e Oliveira, 2019).

Fig. 185, Sonic Blast, Bruno Pereira — WAV, 2016

Fig. 186, The Black Wizards, Ricardo Pereira, 2019

Fig. 187, Killimanjaro, Super Sónica, Anne Carvalho, 2019

Fig. 188, Astrodome, Musicbox, Daniel Jesus — MusicaemDx, 2019





Fig. 189, Helena, Sonic Blast, Michelle Hasseti, 2019

Fig. 190, Sonic Blast, Paulo Pimenta, 2018

Fig. 191, Sonic Blast, Paulo Pimenta, 2018

Fig. 192, Sonic Blast, Daniel Jesus— MusicaemDx, 2018

Fig. 193, Toxik Shock, Sonic Blast, 2017

OS FESTIVAIS

SONIC BLAST

Como já referido, o neo psicadelismo manifesta-se também no nosso país.

Com 3 anos consecutivos de bilheteira esgotada, no ano em que se comemoram os 50 anos do Woodstock 69, o Sonic Blast, que ocorre em Moledo, continua em expansão.

As bandas trazidas por este festival movem-se, normalmente, por entre os ramos que advêm do psicadélico original: stoner, doom, o rock oculto, entre outros.

Com um recinto de campismo junto à praia, com Psych Rock como música de fundo, Moledo torna-se poético. Ao som das ondas, o público singular que se passeia por entre os turistas (que procuram o sossego nesta vila à beira-mar), com os longos cabelos, o espírito alegre e o descontraído copo na mão, significam, eles mesmos, o sinal do renascimento de uma aura hippie.

Neste fim-de-semana, em Moledo, vale tudo: o nudismo ocasional, os abraços amorosos de desconhecidos durante uma viagem de LSD e a partilha do joint de marijuana, que passa por toda a gente e ninguém sabe de quem é.

A nível de ambiente, proporcionam-se momentos de pura liberdade e boa disposição. Como exemplo flagrante, a existência dum palco de piscina onde, mais uma vez, tudo é possível.

O que é válido em terra, torna-se uma alternativa também na piscina, de onde muitos observam o espectáculo. Do mosh ao crowdsurf, não só o público, mas também os músicos fazem a festa. São genuínos momentos de diversão, que não têm a música como fundo. Ela é, a própria música, aquilo que torna o instante em possibilidade e, dessa forma, envolve totalmente o público.

> Muitas foram as pessoas que se mostraram incrédulas, quando lhes contei que visitava Moledo para participar num festival de música. O que é que poderia existir neste retiro de férias, no extremo noroeste de Portugal, que me pudesse cativar? Para quem já esteve lá, a resposta está à frente dos olhos. Milhares de pessoas envergando t-shirts pretas com o lettering retirado do álbum Master of Reality dos Black Sabbath, com barbas tão colossais quanto indomesticadas e cabelos a acompanhar.
>
> Esta "tribo urbana", designada por stoners, embora muitos preferam ser conhecidos pelo nome, ou por serem pessoas que apenas apreciam o género musical stoner rock, peregrinava para aquela que é conhecida como a Meca portuguesa do Stoner Rock, título adquirido de forma incontestável após o festival Reverence Portugal (anteriormente Valada) ter deixado de parte este género, para apostar em estilos diferentes (Geada, 2017).





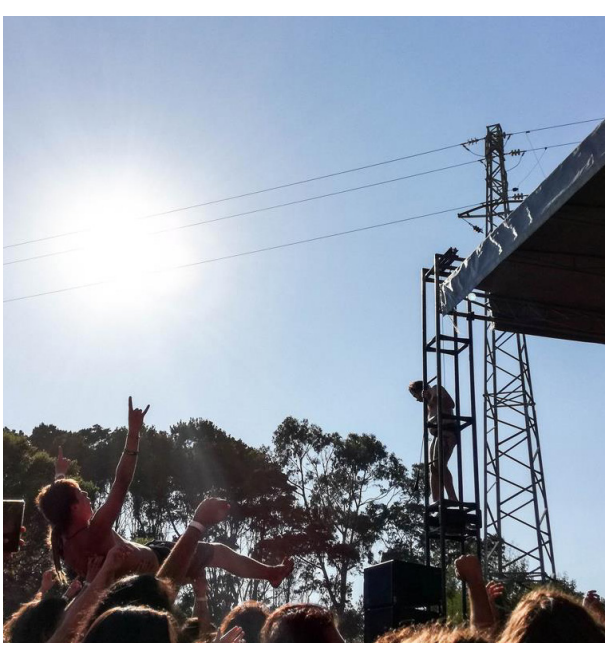




191



192



193





À noite, o ambiente muda. Esta vila minhota enche-se de poder, e por lá ecoam os fortes acordes do stoner rock, o transe que o doom proporciona, ou a festa do blues psicadélico. Com mente aberta e vontade de fazer parte deste novo movimento, o público mantém-se fiel, até em situações menos favoráveis. Em 2019 tornou-se clara essa devoção: debaixo de chuva e vento, o público manteve-se firme, especialmente durante a actuação da banda sueca Lucifer. Detentores de um poderoso rock oculto, com forte inspiração no final dos anos 60 e inícios dos 70, granjeavam ali o cenário perfeito para um espectáculo do "demónio".Por muita chuva que caísse, franjas e cabelos esvoaçavam na plateia, enquanto os acordes rasgavam o espaço e a voz ecoava com letras pagãs.

Houve tempo também para um revivalismo dos anos 90, com a banda de desert rock Earthless (que foi cabeça de cartaz no ano anterior). E, mais uma vez, suportando a chuva, ninguém quis perder todo o ambiente psicadélico oferecido pelos artistas.

Os efeitos luminosos, a distorção, o copo de cerveja (e os restantes potenciadores de bons momentos), mantiveram este público, de roupa encharcada, a dançar e a cantar. Uma verdadeira ode ao psicadelismo, que faz prova expressa de que o estilo está de boa saúde e a ser vivido por uma outra geração.

A festa não pára quando terminam os concertos. O festival oferece, de frente para o Atlântico, after parties alusivas ao tema. Com boa música, passada por DJ's que já dão cartas internacionalmente (como Joana Brito dos Black Wizards). Muitas das vezes, este público regressa à tenda ao nascer do sol. Este ano, frio e molhado, mas certamente de coração cheio.

> Mais um ano, mais um Sonic Blast. A ressaca deste festival é real. Seja para quem é de perto ou de longe de Moledo, a luta para recuperar as energias com o peso das memórias é bastante evidente. Este é um encontro anual que ultrapassa todas as meras definições de "festival de verão". É um reencontro de família, amigos e um destino para muitas novas amizades. A mística do Sonic Blast está não só na música e em todo o idílico panorama à volta das praias e das serras, como também nas pessoas e em todo o convívio. Apesar das previsões, ninguém aguardava um tão tempestuoso arranque de festival (Almeida, 2019).



196



Fig. 194, Lúcifer, Sonic Blast, Daniel Jesus — MusicaemDx, 2019

Fig. 195, Lúcifer, Sonic Blast, Iago Alonso, 2019

Fig. 196, Warm Up, Sonic Blast, Iago Alonso, 2019

Fig. 196, Orange Goblin, Sonic Blast, Iago Alonso, 2019

197




SONIC BLAST
OM · GRAVEYARD
EYEHATEGOD · ORANGE GOBLIN
EARTHLESS · MY SLEEPING KARMA
WINDHAND · MONOLORD
LUCIFER · THE OBSESSED
TOUNDRA · SATAN'S SATYRS
SACRI MONTI
THE DEVIL & THE ALMIGHTY BLUES
PETYR · HIGH FIGHTER
ZIG-ZAGS · KALEIDOBOLT
CARDIEL · MAIDAVALE
MINAMI DEUTSCH · GIOBIA
MAGGOT HEART · SOLAR CORONA
JESUS THE SNAKE · VIAJE A 800
O BOM, O MAU E O AZEVEDO
HERE THE CAPTAIN
08,09 & 10 AUGUST 2019
MOLEDO, PORTUGAL


SONIC
BLAST
08, 09 &10 AUGUST 2019
MOLEDO, PORTUGAL
OHLORDYEAH!
GARBOYL
LIVES
PROMOTION


SUN, SEA, BEACH, POOL, SURF, SKATE
12-13 AGOSTO
SONIC BLAST
MOLEDO
12 AGOSTO
13 AGOSTO
VALIENT THORR
All Them Witches
Truck fighters
Uncle Acid & The Deadbeats
BLACK BOMBAIM
STONED JESUS
SACRI MONTI
MISS LAVA
ACID MESS
CORREIA
BRAIN PYRAMID
ASIMOV
POSSESSOR
MAIZE
SALEM'S POT
KILLIMANJARO
THE BLACK WIZARDS
SPELLJAMMER
VIRCATOR
CACHEMIRA
BALA
JAY
11 AGOSTO THE BLACK WIZARDS BIG RED PANDA MILHOMES
WARM-UP THE DEAD ACADEMY ANA PARIS
WWW.SONICBLASTMOLEDO.COM - GPS: 41.848062 -8.860192
SUPER BOCK
FESTIVAIS DE VERÃO
RUÍDO SONORO
ARTE/FACTOS
bol
bilheteiraOnline
ABC
COMBOIOS DE PORTUGAL

O ARTWORK

Ao longo dos anos, o festival foi evoluindo e tomando uma identidade visual mais coesa.

Apesar de todos os cartazes, a partir de 2016, espelharem o cerne psicadélico que o Sonic Blast proporciona, no ano de 2019 este tornou-se mais óbvio.

O cartaz desenhado por André Gonçalves, em 2016, apresentava já referências à arte psicadélica dos anos 60 e 70, com a sobreposição de elementos fotográficos (que fazem lembrar as foto montagens de Wes Wilson em 1968), a utilização da lua que lhe confere uma temática espacial e astral, os cogumelos, que remetem para a temática alucinogénica e a mulher, com um brilho nos olhos, transmitindo o aspecto misterioso e hipnótico.

Em 2017, o cartaz desenvolvido por Pedro Guardão através de uma ilustração (Till the Grave Tattoo), aproxima-se de um exemplo com influência da Arte Nova: com uma moldura de motivos florais, típicos desse estilo, um formato estreito, ilustração a uma cor e exibindo uma temática sobre o universo do oculto (crânios, um demónio com peças de roupa drapeadas, fumo e a lua). O texto começa agora a ter mais coerência e abandona os logos das bandas, que estavam presentes no ano anterior.

Em 2018, o cartaz volta a adoptar um formato semelhante ao de 2016. Com um fundo que remete para a Op Art, este cartaz de Robin Gnista, um artista que se dedica ao desenvolvimento de artwork para bandas, torna-se ainda mais dedicado ao género.

Claro e conciso, apresenta as bandas de forma hierárquica e com leitura bem perceptível. Como um dos elementos figurativos, uma mulher, com um tratamento de cor sólido de alto contraste (como na Pop Arte) acompanhada por macabras caveiras (uma vez mais o elemento do oculto a ser utilizado).

Este design é facilmente adaptável ao banner de facebook, no qual lhe acrescentou uma espécie de asas com penas, que remetem para motivos tribais.

2019 foi, até agora, o ano que o Sonic Blast revelou uma identidade mais firme e organizada. Os copos, os tokens (moeda do festival), que simulavam LSD com a cara de Iommi (guitarrista e membro fundador dos Black Sabbath) e as pulseiras personalizadas, demonstraram um maior compromisso relativamente aos elementos gráficos do festival.

Este cartaz e consequente identidade, desenvolvido pela Branca Studio, apresenta um trabalho típico deste estúdio: a imagem em alto contraste e o texto bem legível e bold.

O elemento figurativo foi o bode, vestido com um manto, segurando em crânios (elemento que já está presente desde 2016). O bode é um comum símbolo pagão, muitas vezes citado em letras de músicas, dentro dos diversos estilos de rock.





Fig. 198, Sonic Blast, Daniel Jesus — MusicaemDx, 2019

Fig. 199, Sonic Blast, André Gonçalves, 2016

Fig. 200, Sonic Blast, Pedro Guardão — Til The Grave Tattoo, 2017

Fig. 201, Sonic Blast, Robin Gnista Art & Design, 2018

Fig. 202, Sonic Blast, Branca Studios, 2019


SONIC BLAST
08, 09 & 10 AUGUST 2019 - MOLEDO, PORTUGAL
AUGUST 08
Graveyard · Earthless
Monolord · Lucifer
The Devil and the Almighty Blues
Maidavale · Minami Deutsch
High Fighter · Jesus The Snake
tba
AUGUST 09
Orange Goblin
My Sleeping Karma
The Obsessed
Dopethrone
Harsh Toke · Petyrm
Kaleidobolt · Zig Zags
tba · tba
AUGUST 10
Om · Eyehategod
Windhand · Sacri Monti
Satan's Satyrs
Toundra · Maggot Heart
Cardiel · tba · tba
GARBOYL LIVES PROMOTION
LOUD!


JCM 900


ORANGE

DOURO JAM

Descrito pelo público como um festival intimista, com a magia do ambiente campestre junto ao Douro, este festival que veio enriquecer o movimento musical nacional, tornou-se um dos obrigatórios para os amantes do estilo, com uma grande aposta no rock nacional.

O Douro Jam é um micro festival, iniciado em 2014, que surge com o objectivo de elevar o *underground* da música Rock portuguesa e trazê-lo a Trás-os-Montes.

No princípio, o festival teve lugar numa zona à beira-rio. Contudo, Nuno Teixeira, membro da organização do festival, e fundador do El Coyote (mencionado anteriormente) explicou em entrevista que na edição de 2019 decidiram passa-lo para as proximidades da vila de Carrazeda de Ansiães (de onde a organização do evento é natural). Desta forma o festival passa de um típico cenário duriense, para uma ambiência de montanha.

> Desde a primeira edição do Douro Jam já por lá passaram bandas como Sun Mammuth, Stone Dead, Memoirs of a Secret Empire, This Penguin Can Fly, Big Red Panda, Catacombe, Astrodome, Sulfur Giant, Maize, Vircator, Asimov, Crude, The Black Wizards, Razzmatazz, Jesus the Snake, Desert'Smoke, Orangotango e Solar Corona (para citar as mais influentes dentro do género). É um festival veraneio de entrada gratuita e com campismo gratuito. (Teixeira, 2019)

O ARTWORK

Desenvolvido por Soares Artwork, o cartaz apresenta um estilo Arte Nova.

Exibe um formato mais estreito, uma tipografia decorativa estilo século XIX e uma moldura ondulante, típica dessa corrente artística. Este cartaz tem um aspecto bastante digital. Apresenta uma linha limpa, com cores planas, padrões aplicados, e gradiantes assumidos em camadas, sem muita modelação na figura.

A mulher é figura central, aparentando uma sacerdotisa, como era muitas vezes representada quer no final do século XIX, como nas ilustrações de cartaz dos anos 60. Com um ar calmo,contudo seguro, mesmo com os olhos tapados.

O motivo floral na venda e o tratamento das mechas de cabelo, aludem também a ilustrações de Arte Nova.

Fig. 203, Asimov, Douro Jam, 2016

Fig. 204, Jesus the Snake, Douro Jam, Luís Jacinto 2019

Fig. 205, Douro Jam, Soares Artwork, 2019



204


DAN'S REVIVAL
18:00
RAZZMATAZZ
19:15
JESUS THE SNAKE
20:30
DESERT'SMOKE
21:45
SOLAR CORONA
23:00
ORANGOTANGO
00:15
DOURO JAM
13 DE JULHO · SENHORA DA GRAÇA, CARRAZEDA DE ANSIÃES
ENTRADA GRATUITA - CAMPISMO GRATUITO

205





REVERENCE

A sul do Tejo viveu-se o Reverence, que foi um festival de referência no meio do rock psicadélico mas particularmente do stoner.

Este festival *underground* começou em 2014 (apesar de ter um uma história que remonta a 2005) e deu muito que falar. Com um ambiente selvagem, mas amigável, e música envolvente, conferia ao público uma liberdade acima da média.Por este festival, passaram bandas icónicas do Stoner Rock, Doom e Psicadélico, entre outros estilos.

Nomes como Dead Meadow, Sleep, Stoned Jesus, The BrainJonestown Massacre, Hawkwind, entre muitos outros.

Foi, durante os anos de actividade, um festival com cartazes muito bem recheados, que desempenhou um grande papel no desenvolvimento do revivalismo em Portugal.

> Os minutos que antecedem a chegada dos Sleep ao palco são feitos de rituais, onde a mortalha é manto e a marijuana incenso. Reúnem os psiconautas para a viagem há muito aguardada. Muitos, a maioria, estavam ali para vê-los e as expectativas estavam altas. (Azevedo, 2015)

O ARTWORK

Os cartazes do Reverence de 2014 a 2016, apresentam uma estética semelhante, a nível global.

Existe um trabalho essencialmente de linha, bastante elaborado, com a presença de várias texturas que enriquecem o cartaz e compõem uma base sólida.

É, portanto, o caso do exemplo apresentado.

No plano de fundo vagueiam figuras obscuras, ou até demoníacas, compreendidas por uma moldura que tem como remate, ao fundo, duas cobras (também utilizadas em edições anteriores) e o nome do festival.

Dentro desta moldura estão, em primeiro plano, os nomes hierarquizados das bandas.

Fig. 205, Ufomammut, Douro Jam, 2016

Fig. 207, Reverence, Wav, 2017

Fig. 208, Reverence, autor desconhecido, 2015



207


THE HORRORS SLEEP
ALCEST AMON DUUL II STONED JESUS
JOEL GION THE PRIMARY COLOURS
MAN OR ASTRO MAN? PITY SEX ECHO LAKE
SAMSARA BLUES EXPERIMENT GRAVE PLEASURES
BLACK RAINBOWS ANCIENT RIVER YAWNING MAN
ELECTRIC MOON CALIBRO 35 THE ALTERED HOURS
PROCESS OF GUILT ELECTRIC EYE SATURNIA BLOWN OUT
GHOST HUNT FAST EDDIE NELSON ONE UNIQUE SIGNAL ACID ACID
LOS WAVES THE DEAD MANTRA MAGIC CASTLES THE ACT-UPS CELICA XX
E MAIS BREVEMENTE
REVERENCE FESTIVAL
VALADA
27 / 28 / 29 AGOSTO 2015 PARQUE DE MERENDAS VALADA PORTUGAL
BILHETES: FNAC WORTEN MEDIA MARKT / BLUETICKET.PT / TICKETLINE.PT / REVERENCEFESTIVAL.COM
Cartaxo
BLITZ
LOUD!







210

Fig. 209, Coven, Luís Jacionto, Woodrock, 2019

Fig. 210, Church of the Cosmic Skull, Woodrock, Denpa Fuzz, 2019

Fig. 211, Woodrock, autor desconhecido, 2019

WOODROCK

Este festival, ao contrário do Sonic Blast, não emana o mesmo tipo de ambiente psicadélico e stoner.

É bastante familiar, e o campismo, sendo num parque aberto a qualquer pessoa que deseje acampar e não num espaço exclusivo ao festival, albergava bastantes famílias.

Uma vez mais, ao contrário do Sonic Blast, não foi observada a mesma liberdade característica de um festival psicadélico: não houve ninguém despido a correr livremente, nem foram observados festivaleiros sob o efeito de alucinogénicos. O ambiente de campismo de festival não se vivia da mesma forma.

Mesmo em festivais dedicados a outro tipo de música (como por exemplo no SWR, Barroselas Metalfest), grande parte da vivência é cumprida no recinto de campismo, onde os festivaleiros convivem, com o seu e outros grupos.

Contudo, a presença tornou-se interessante quando, durante a leitura de um artigo sobre LSD, dentro de uma tenda, num festival chamado Woodrock (50 anos depois do Woodstock 69), havia Pink Floyd como banda sonora.

A escolha de bandas é bastante diversa, mas destacaram-se os Solar Corona (que tocaram no mesmo ano no Sonic Blast e no Douro Jam), sempre com um ambiente bem ao estilo dos anos 70. De Realçar a presença dos Coven, uma banda de rock oculto que inspirou os Black Sabbath e que mantém, bem vincado, o espírito pagão da altura. Por fim, os Church of The Cosmic Skull surpreenderam pela positiva. Esta última banda apresenta-se como um culto. Ao contrário de Coven (que de facto surgiu na primeira onda do psicadelismo), esta banda recria e apresenta-se como as comunidades dos meados de 60; uma espécie de grande família vestida a rigor, portadora de uma energia singular.

O ARTWORK

Logo no cartaz de 2014, o Woodrock apresentou o seu elemento figurativo, que acompanha o logo até hoje: um lobo a tocar guitarra.

Contudo, a partir desse ano, os cartazes apresentam sempre uma figura mística como pano de fundo (como o caso destacado). Deuses ou demónios, normalmente, e em 2018 uma Medusa. São sempre ilustrativos e com uma paleta de cor suave. Os olhos destas figuras são geralmente detalhados e marcantes.

As ilustrações apresentam-se sempre sob a forma de linha, preenchidas por cor, contudo sofrem alterações. São aplicadas texturas (de líquido, ou então de linhas, como alusão à Op Art) e por vezes fotos de fundo.

Todos os cartazes, a partir de 2014, têm como características a linhas ondulante e uma separação clara entre o fundo e o texto, que identifica as bandas e os dias.


PRAIA DE QUIAIOS • FIGUEIRA DA FOZ
WOODROCK
FESTIVAL 2019
18 • 19 • 20 JULHO
7ª EDIÇÃO
PISCINA • PARQUE DE CAMPISMO GRATUITO • PRAIA
18 QUINTA PALCO MATO
PUTAN CLUB (FR.) • EL ALTAR DEL HOLOCAUSTO (ESP.)
GALO CANT'ÀSDUAS • WILDNORTHE
SANTO ROSTRO (ESP.) • COVEN (E.U.A.) • ACID MESS (ESP.)
19 SEXTA
GREENGO • ASIMOV
20 SÁBADO
LINDA MARTINI • CHURCH OF THE COSMIC SKULL (ENG.)
THE QUARTET OF WOAH! • SUNFLOWERS • SOLAR CORONA
FESTIVAL WOODROCK • WOODROCK_FESTIVAL • WOODROCKFESTIVAL.PT • #WOODROCKFESTIVAL2019
ORGANIZAÇÃO:
SOMBRA JANOTA
APOIOS:
figueira
D.R.A.C
MEDIA PARTNERS:
FESTIVAIS DE VERÃO
FENTHER.NET
RUÍDO SONORO
AS
CF
SFTD




Barbour

Fig. 212, Milhões de Festa, Ana Maria Dinis, 2018

Fig. 213, Milhões de Festa, 2015

Fig. 214, Milhões de Festa, 2017

Fig. 215, Milhões de Festa, Shifter, 2017

MILHÕES DE FESTA

Para falar deste festival, localizado em Barcelos, temos também de referir a editora musical Lovers and Lollipops.

Nascidos em 2005 "num ímpeto DIY de fazer acontecer" (como nos revela Joaquim Durães em entrevista), surgem como resposta à necessidade de dar "voz" a artistas que estavam à margem, com pouca probabilidade de chegar ao público. Público este, que por sua vez, estava também "sedento de nova música".

> O Milhões de festa nasceu pouco depois da Lovers e tornou-se, como nos descreve Joaquim n'"uma reunião de família", uma oportunidade de juntar bandas e público e do "tomar o pulso ao que de excitante se passava nas nossas vidas (Durães,2019).

Festival e editora (Lovers and Lollipops) servem, acima de tudo, o tecido cultural, acima de qualquer necessidade de mercado.

> Diria que a nossa colaboração com os Black Bombaim é um óptimo exemplo da simbiose entre editora e banda ou, mais recentemente, o trabalho que temos desenvolvido com os Solar Corona, ou noutro espectro, Paisiel por exemplo (Durães, 2019).

A decisão de mencionar este festival no presente projecto, deve-se a uma visita ao mesmo.

A incursão permitiu entender que o festival é muito abrangente, a nível de estilos, e que explora o psicadelismo de uma forma distinta dos anteriormente apresentados. Apesar disso, o rock psicadélico está de certa forma presente em todas as edições, seja através de bandas nacionais ou internacionais.

No entanto, Joaquim Durães apresenta considerações importantes quando questionado sobre a associação do festival com o psicadelismo:

O Milhões, a Lovers, tanto a sua visão como a sua sensibilidade foram evoluindo ao longos dos anos. Abriram-se perspectivas e descobriram-se miríades de novos mundos e uma multitude de outras linguagens, num trabalho constante de investigação e exploração. Dedicamo-nos ao psicadelismo num sentido muito lato do termo. Olhamos para ele como a expansão de ideias e de percepção sensorial e, com isto em mente, não é possível que possamos ficar satisfeitos com uma certa ideia de psicadelismo ocidental, baseado num modelo anglo-saxónico que nos parece gasto e cada vez mais desinteressante.

Se ao pensar no movimento psicadélico contemporâneo, estivermos a falar puramente apenas do rock e das bandas de guitarras então, salvo algumas excepções, não sinto que tenha havido grandes actualizações nos últimos anos valentes. Se, pelo contrário, incluirmos a música vinda de África (ex a Nyege Nyege na parte oriental ou a Sahel Sounds no Saara), da América do Sul (Meridian Brothers, etc), do sudeste asiático (Senyawa, etc) e/ou extremo oriente (o trabalho da guru guru brain por exemplo), então aí, com a inclusão das ditas margens, vemos uma série de artistas muito interessantes (Durães, 2019).

O ARTWORK

Na entrevista que nos permitiu entender melhor a forma de trabalho e o conceito deste festival, foram também incluídas questões sobre o design associado ao festival.

Foi possível concluir que são factores de extrema importância para a editora, bem como para o festival. Há um objectivo em trabalhar com diversos artistas, no caso dos cartazes, na procura constante de uma melhor conexão entre a música e o que está a ser comunicado. "Com essa ideia em mente, já colaboramos com dezenas, talvez centenas de designers e artistas gráficos como a Joana Carneiro, Diana Ferreira, Diogo Rapazote, Carolina Bagulho, Alex Vieira/ Prego, André Coelho, Neuza Rodrigues, Maria Pinheiro, Amanda Ribeiro, só para citar os mais recentes", acrescentou Durães.

Explicou também que mantém uma relação muito próxima com o director artístico (Sérgio Couto, ex-Bolos Quentes), principalmente para o Milhões de Festa ou o Tremor, mas também em relação às edições, no qual destaca o trabalho com todas as capas de Black Bombaim ou Glockenwise. "Nos últimos anos, também temos trabalhado com o Serafim Mendes, que desenvolveu a parte gráfica dos discos de Solar Corona. O último em colaboração com o Sérgio e com o Nelson Duarte." (Durães, 2019)

Neste caso, a nível estilístico não existe uma proximidade ao psicadelismo inicial nem à sua estética. Há um elemento recorrente, o triângulo, e uma procura pela diversidade e manipulação da imagem.


24,25,26,27
JULHO-2014
BARCELOS
milhões de festa
WWW.MILHOESDEFESTA.COM
Earthless × High on Fire × Chelsea Wolfe
Night Beats × Boogarins × Young Magic
Jambinai × Jagwa Music × The Vicious Five
Fumaça Preta × Teeth of the Sea × Flamingods
Melt Yourself Down × The Cult of Dom Keller
Mdou Moctar × Lay Llamas × DJ Nigga Fox
Frikstailers × Awesome Tapes From Africa
Guerrera × Filho da Mãe & Norberto Lobo
Sensible Soccers × Ginger & the Ghost
Baris K × Killimanjaro × Sequin × Soccer96
The Glockenwise × Memória de Peixe
Baoba Stereo Club × Disco las Palmeras!
Dear Telephone × Riding Pânico × Equations
Duquesa × Isaiah Mitchell × Putan Club × Alek Rein
Morte Incandescente × M. Takara × Zacarocha
The Jack Shits × Rodrigo Amado Motion Trio
CVLT × Ghetthoven × Puma Pumku × Gonçalo
Iguanas × A Tree of Signs × Little Cobras × Cró!
Isaiah Mitchell c/ Black Bombaim × Mother Abyss
The Milkyway Express × Solar Corona × Modernos
Serrabulho × Ramboiage × Putnam was the Bastard
Ensemble Insano × La Flama Blanca × Pterossauros
Bispo × The Comet is Coming × Celeste/Mariposa
Thug Unicorn × DJs da casa convidam DJ Sr. Guimarães
CAMPISMO E
PISCINA GRÁTIS

213


Milhões de Festa
milhoes defesta .com
10.ª edição
2017 Barcelos
20-23 de Julho
milhões de festa

214

215





SNOITS
THE BLAC

REFLEC

K WIZARDS

Fig. 215, *Reflections*, The Black Wlzards, Joana Brito, 2019

Fig. 216, *Holy Shit*, Nebula, Robin Gnista, 2019



NEO-PSICADÉLICOS

A facilidade de testar cor e fazer colagens coordenada com a possibilidade de clicar no *undo* e desfazer de imediato um erro, torna o desenvolvimento mais rápido e eficaz, quando estas mais-valias são bem utilizadas.

Esta era digital permite mais agilidade na aplicação de gradientes, na criação de formas vectoriais, bem como no tratamento e manipulação de material fotográfico, tipografia e ilustração.

Surge, desta forma, uma nova vaga de ilustradores, que ora de forma mais analógica, ora mais digital, produzem trabalhos que podem ser considerados como pertencentes ao meio psicadélico. Um diferente trabalho de cor, uma distinta aplicação dos estilos, como por exemplo a Arte Nova, que inspirou a primeira vaga de designers e ilustradores, mas a mesma vontade de produzir material para bandas, que são protagonistas deste novo cenário do psicadelismo.

Como refere Anika Dačić, para o site *Widewalls*, actualmente a utilização de elementos psicadélicos na arte digital tornou-se mais fácil, devido à quantidade de *softwares* e ferramentas digitais, que permitem a liberdade de manipulação de imagem. A cultura da rave também contribuiu para o revivalismo, e durante os anos noventa surge um fenómeno *cyberdelico*.

Na actualidade, contamos com diversas possibilidades de arte gerada por computador. Apesar de existirem artistas devotos a este estilo e uma grande comunidade de entusiastas da arte psicadélica, esta continua à margem da produção de arte contemporânea (Dačić, A., 2015).

No contexto nacional, membro fundador do Douro Jam, e do El Coyote também se pronunciou em entrevista sobre os artistas da nova psicadéllia *underground*:

> A margem *underground* da música Rock (de onde se evidencia – entre outros – o Psych Rock) sempre contou com ilustrações gráficas detentoras de grande impacto visual (pela sua característica abundância de cores berrantes e vibrantes, aliada a um requintado traço de orientação quase mitológico ou utopista). Dentro de portas temos talentosos artistas do género, como Soares Artwork, Zé Burnay e Jbwizard. Fora das fronteiras portuguesas existem consagrados ilustradores como, Richey Beckett, Harley and J e Maarten Donders (para citar apenas alguns dos meus favoritos) (Teixeira, 2019).


nebula
Holy
Shit

LEIF PODHAJSKY

Leif Podhajsky é um designer gráfico e director de arte australiano, conhecido pela sua linguagem neo psicadélica. Iniciou a sua carreira como fotógrafo de paisagens, mas hoje destaca-se essencialmente pela criação capas de álbuns, para vários artistas de renome. Entre eles contamos nomes como Tame Impala, Lykke Li, Toy, Bonobo ou Kelis. Para além destas personalidades, cria obras de arte para várias editoras musicais de todo o mundo.

Explora ligações com a natureza, sentimentos como o medo e o amor, magia e a experiência psicadélica. Desenvolve o seu trabalho a partir de meios digitais, ao criar padrões através de técnicas de simetria e repetição.

É apresentado como autor de "Impressionantes Abstracções da Natureza" (Davies, 2011, tradução livre). Das obras de Podhajsky surgem vistas espelhadas, ondas e paisagens cósmicas, que aparentam derreter.

Algumas das imagens são caleidoscópicas e é possível identificar estas técnicas nas capas dos artistas anteriormente mencionados. (Davies, 2011)

O álbum Laganta (2019), dos Crooked Colour é um exemplo para outro tipo de trabalho: cores vivas e vibrantes, que se destacam de um fundo neutro, numa mistura de texturas.

O autor tem um blog chamado *Visual Melt*. Lá, publica fotógrafos e artistas: no geral, obras que o inspiram. Contudo, Leif Podhajsky explica numa entrevista à Dazed Digital, em 2011, explica que, por vezes sente uma necessidade de se afastar, de ouvir e contemplar muitas obras. O objectivo é que o trabalho frua com estilo próprio, de forma espontânea. O afastamento é útil nesse sentido, é uma forma de criar sem distracções. "É especialmente verdadeiro nesta era digital, com quantidades infinitas de inspiração na ponta dos nossos dedos." (Podhajsky, 2011 in Davies, 2011).

Fig. 216, *Laganta*, Bonobo, Leif Podhajsky, 2013

Fig. 217, *Flashlight*, Crooked Colour, Leif Podhajsky, 2013

Fig. 218, *Innerspeaker*, Tame Impala, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 219, *Expectation*, Tame Impala, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 220, *Why Won't You Make Up Your Mind?*, Tame Impala, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 221, *Lucidity*, Tame Impala, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 222, *Solitude is Bliss*, Tame Impala, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 223, *Suck on light*, Boy & Bear, Leif Podhajsky, 2010

Fig. 224, *Neymar*, Nike, Leif Podhajsky, 2015

Quintanilha (2017) acrescenta ainda que, depois da observação de peças como a capa do single *Why Won't You Make Up Your Mind?,* de Tame Impala (2010), e como a capa do álbum *Flashlight* (2013), de Bonobo, entende-se que o autor recorre à manipulação de imagens e retira, na maior parte das vezes, protagonismo à tipografia.



216

217





218

219



220



221



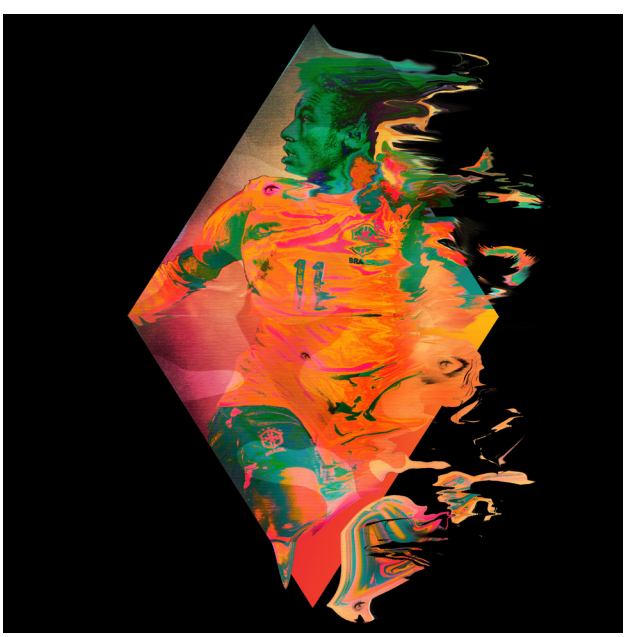
222



223



224

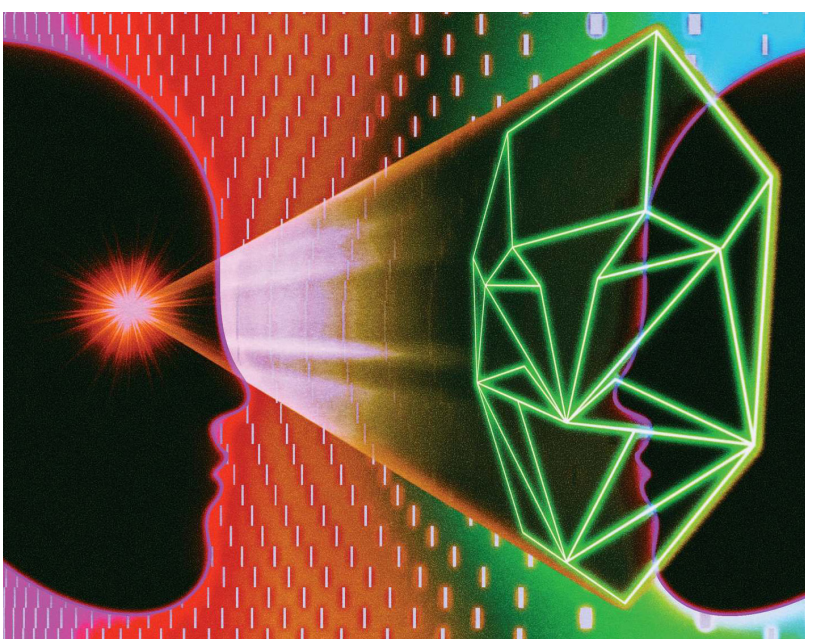


225



225

226





227



Fig. 225, *Currents*, Tame Impala, Robert Beatty, 2015

Fig. 226, Our *Hackable future*, NYT, Robert Beatty, 2018

Fig. 227, *The best Gadgets coming in 2017*, NYT, Robert Beatty, 2016

Fig. 228, Kesha, Raimbow, Robert Beatty, 2017

ROBERT BEATTY

Este artista, sediado no Kentucky, começou por se dedicar à música electrónica abstracta (como músico). Não obtendo retorno suficiente para perseguir uma carreira no meio, enveredou por outro caminho, o desenho, tornando-se artista visual.

Robert Beatty desenvolveu peças de arte para bandas (principalmente capas de álbuns), alcançando reputação ao longo do seu percurso. Criou já trabalhos para os Tame Impala, Oneohtrix Point Never, Neon Indian, entre outros (Quintanilha, 2017).

Numa entrevista à página Culture Of Soul, Beatty explica que começou por concretizar capas para álbuns de bandas das quais fazia parte (como Hair Police e Burning Star). A partir desse momento, gradualmente, recebeu convites para criar peças de arte para outras bandas (Culture Of Soul, n.d.).

O autor tem como referência o trabalho de animação de Piotr Kamler, a obra da artista Lillian Schwartz, filmes experimentais e design publicitário, assim como capas de álbuns das décadas de 60 e 70. Beatty diz numa entrevista à revista *online* Aiga, em 2016, que "a era de criação de trabalho gráfico pré-digital é a sua favorita, estilisticamente" (tradução directa). No entanto, enquanto no início (como em Floodgate Companion), as peças eram feitas a tinta e caneta,e digitalizadas para serem cartaziormente coloridas, agora assume que utiliza o Adobe Illustrator e o Adobe Photoshop como primeiras ferramentas. (Goslin, 2017)

Assim como o autor anterior, este autor é detentor de um blog com vídeos e imagens, que é uma verdadeira fonte de inspiração. A página chama-se Toilet Paper Cosmos e concentra conteúdo de diversos estilos, numa linha que perpassa a temática psicadélica.

O autor utiliza a ilustração como principal técnica, aparentando ter um efeito de air brush. Apresentam, na sua maioria, um aspecto de "grão".

A referência ao surrealismo é clara. As linhas ondulantes e "derretidas" destacam-se no trabalho Currents, dos Tame Impala. As formas geométricas também usurpam muito do protagonismo, normalmente acompanhadas de um efeito de luz, que cria um aspecto semelhante ao *neon*. Um bom exemplo do descrito são ilustrações como a que produziu para o NY Times, Our Hackable Political Future, ou o trabalho desenvolvido para o MIT Technology Review — The best Gadgets coming in 2017.

JUSTIN HELTON / STATUS SERIGRAPH

Em Knoxville, onde está situado o estúdio Status Serigraph trabalha Justin Helton. Este artista (e o seu estúdio) dedica-se fundamentalmente à produção de arte, para a indústria musical. Teve já a oportunidade de trabalhar com grandes nomes da música como os Greatful Dead, Phish, Dave Matthews Band e muitos mais.

Apesar de Justin se dedicar principalmente ao desenvolvimento de arte e merchandising para bandas, desenvolveu também branding (design de marca) e ilustrações para marcas como Nascar, Puma e A&E Television. (Status Serigraph, n.d.)

Este artista apresenta temas mais naturalistas que os anteriores, que assentam numa vertente com inspiração na Arte Nova. O exemplo mais explícito talvez seja o cartaz que desenvolveu para os Greatful Dead, em 2018, para celebrar o aniversário dos 40 anos do seu concerto em Gizé, no Egipto. Apresenta linhas sinuosas, motivos florais e alusão ao surrealismo, mas também ao estilo Steampunk, possível de observar em ilustrações presentes no cartaz para Mike Gordon e Umphrey's McGee (ambos de 2016).

A harmonia entre o *lettering* e a ilustração também difere da dos artistas anteriormente apresentados, assim como a escolha tipográfica, que reflecte um estilo mais comum ao observado nas décadas de 60 e 70. Este facto pode ser observado no cartaz desenvolvido para os Greatful Dead.

Em contraponto, não tão típico no trabalho do artista, encontramos obras como o cartaz para os Tame Impala, em Minneapolis (2015). O cartaz representa essencialmente figuras geométricas, com a utilização de motivos de *Op Art*, presente em vários cartazes do artista, mas que neste caso ostenta um ar tecnológico e tridimensional.

A temática animal é recorrente, normalmente em ambientes descontextualizados e surreais.

Fig. 229, *Umphrey's Mcgee*, Justin Helton, 2015

Fig. 230, *Dave Matthews Band*, Justin Helton, 2016

Fig. 231, *Mike Gordon*, Justin Helton, 2015

Fig. 232, *Tame Impala*, Justin Helton, 2015

Fig. 233, *Umphrey's Mcgee*, Justin Helton, 2016

Fig. 234, *40 year anniversary of the Grateful Dead's in Giza*, Justin Helton, 2018

229



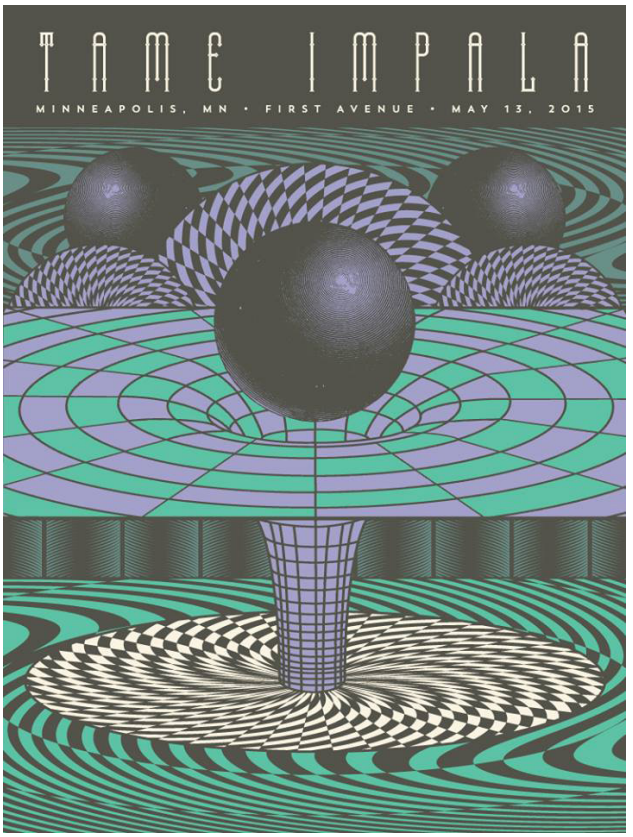
230



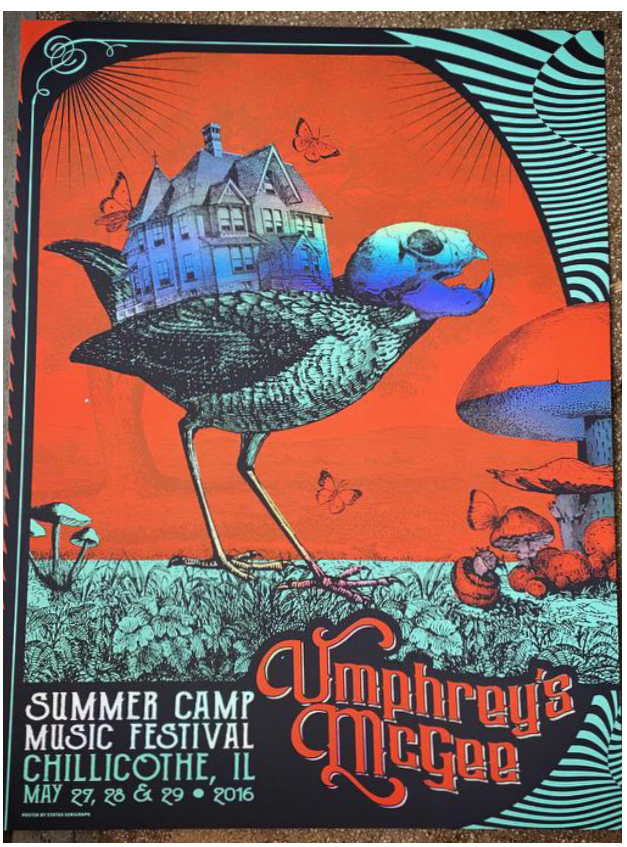
231



232



233

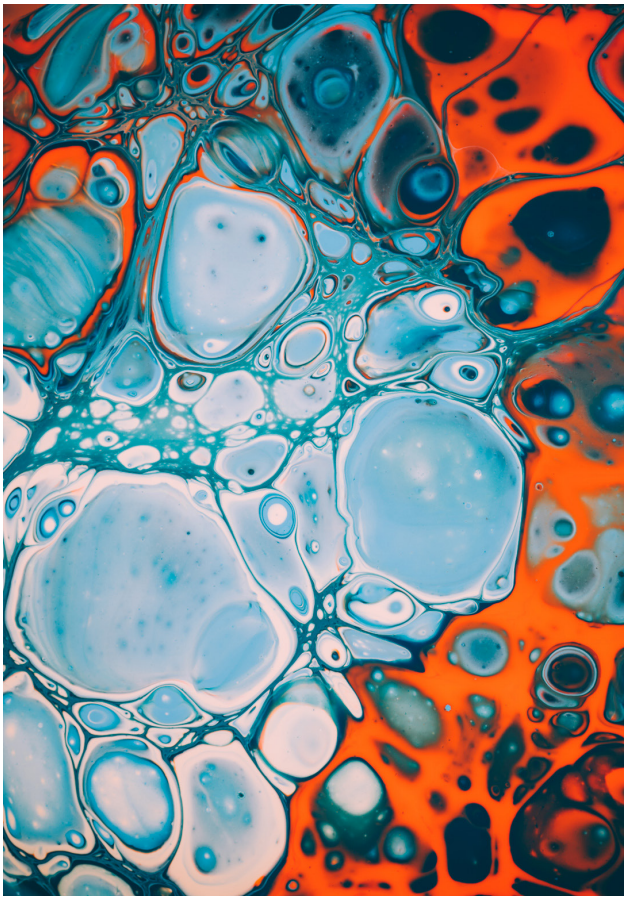


234





235



236

SAMUEL BURGESS-JOHNSON

Samuel Burgess-Johnson é especialmente conhecido pelo trabalho desenvolvido para os The 1975, uma banda britânica. Este artista é fotógrafo, director criativo e designer gráfico. Para além do trabalho que produz para bandas, dada a sua multidisciplinaridade, também já trabalhou para outro tipo de clientes como a Nike e a Unilever.

No caso da música, para além dos The 1975, que Burgess-Johnson considera como parte integrante da sua vida, mais do que um mero cliente, este autor já desenvolveu projectos para bandas como Ta-Ku & Wafia e Thirty Seconds To Mars, no single Dangerous Night. Neste último trabalho combinou as suas valências como director de arte, designer gráfico e fotógrafo. Provou a sua capacidade no domínio de várias competências.

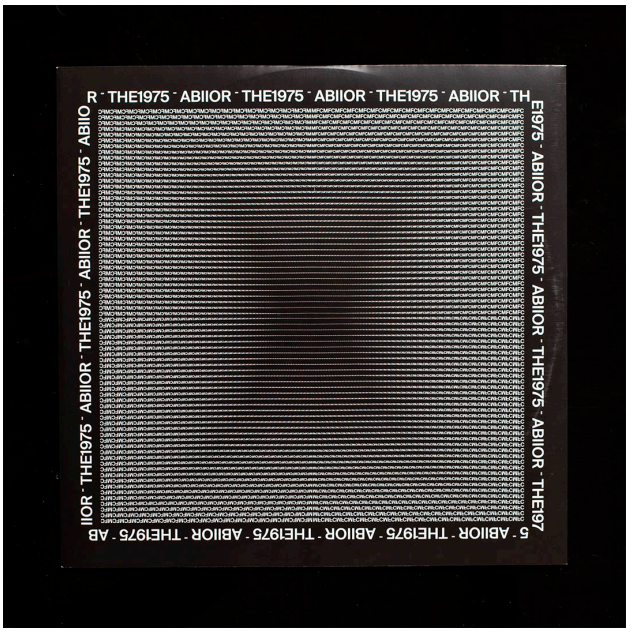
Utiliza diferentes formas para alcançar a estética que o define. Tanto capta fotografia que é futuramente manipulada para definir e destacar a cor, como desenvolve cartazes com tipografia monocromática, onde o psicadelismo se cria a partir da repetição (Maher, 2019).

Este artista apresenta em fotografia, destaques de elementos típicos do psicadelismo original, como por exemplo os *liquid light show*. É possível observa-los tanto de uma forma mais "pura", como de outra mais manipulada, com um aspecto quase marmóreo, que criam formas e ambientes ondulantes.

Para além disso, utiliza a manipulação de imagens, como para o cartaz dos The 1975 — Give Yourself a Try. Podemos observar um tratamento fotográfico semelhante ao de um caleidoscópio, em que a imagem é fragmentada.

A fotografia com motivos florais, ora com tons pastel, ora com cores vibrantes está bem presente no trabalho deste autor. Destacam-se as texturas criadas através das suas fotografias, criadas ora pelos close ups de tecidos ou flores, ora pela manipulação fotográfica, comentada acima.

A tipografia utilizada normalmente é de estilo grotesco. Geométrica, clara e independente da imagem.



237



238



239



240

Fig. 235, Give Yourself a try, The 1975, Burgess-Johnson, 2018

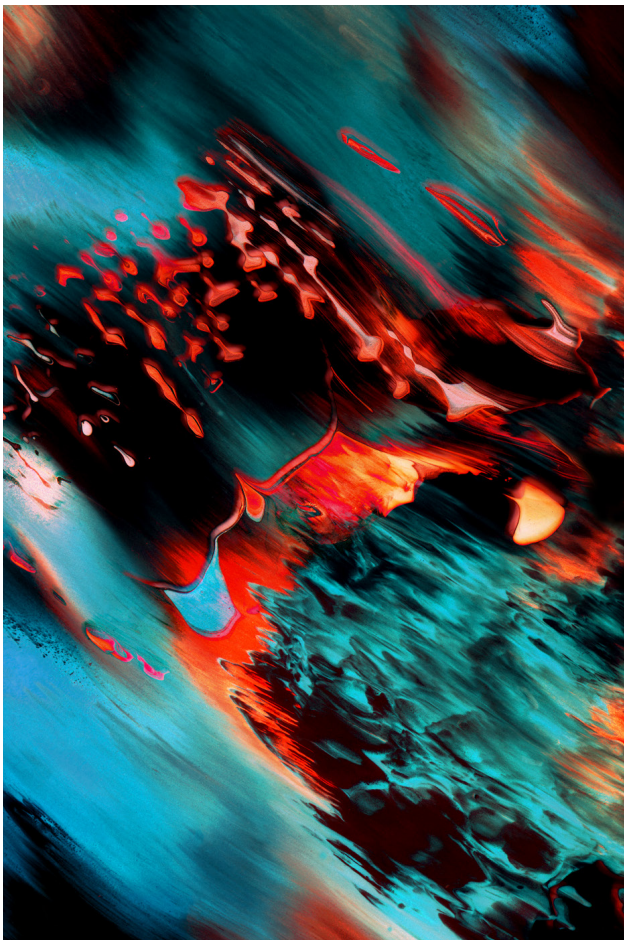
Fig. 236, Burgess-Johnson, n.d.

Fig. 237, *ABIIOR*, The 1975, Burgess-Johnson, 2018

Fig. 238, *Virga*, Burgess-Johnson, 2016

Fig. 239, *Love Somebody*, TAKU & Wafia, Burgess-Johnson, 2016

Fig. 240, *Blue Ceilings*, The Franklin Electric, Burgess-Johnson, 2017



241



242

SAM CHIRNSIDE

Sam Chirnside é um designer e director criativo australiano, que actualmente habita em Melbourne.

No trabalho deste autor esfumam-se as barreiras entre o físico e o digital, com a exploração da arte e do design.

Utiliza técnicas mistas e concentra-se numa percurso que vai além do "olhar da mente".

Trabalhou com editoras musicais como a Universal Music e a Sony. Paralelamente, produziu também para a Nike, Red Bull, Adidas e Jordan. Já apresentou várias exposições, quer a solo, quer colectivas. (Sam Chirnside, n.d.)

O autor trabalha maioritariamente com pinturas a óleo, para criar distorções. Estas obras tornam-se base para a criação de artwork para bandas. Seja apenas com o logo da banda sobreposto, ou com edição da obra base, como a fragmentação e separação em formas geométricas (Skidmore, 2015).



243

Admirado como figura chave no movimento revivalista, Sam Chirnside combina, nas suas obras, o fantástico, o metafísico e o surrealista.

Começou por criar capas para si mesmo (para a sua música) e eventualmente contactou empresas do ramo musical, com o objectivo de encontrar trabalho. Obteve resposta da sua favorita, a Planet Mu. Começou por desenvolver, através desta companhia, o trabalho Tropics – Parodia Flare e foi progredindo a partir daí.

Concebe padrões e ilusões de óptica, que amplificam a natureza das influências psicadélicas no seu trabalho.

As distorções e composições assimétricas, que aludem à noção de estado de mente alterado, criam peças muitas das vezes bizarras e inusitadas ("Sam Chirnside Interview," 2014).

244



Fig. 241, *Transcendent,* Sam Chirnside, 2015

Fig. 242, *Inner Varnika,* Sam Chirnside, 2016

Fig. 243, *Inner Varnika,* Sam Chirnside, 2016

Fig. 244, *All in,* Kehlani x Mr Carmack Sam Chirnside, 2015

Fig. 245, Red Bull, Sam Chirnside, 2014



ANDREW MCGRANAHAN

Andrew McGranahan é um designer e artista de colagens sediado em San Diego.

O trabalho deste artista relaciona-se de certa forma com o de Victor Moscoso, mas com uma estética retro futurista.

McGranaham trabalha, como parte da equipa de design, para o festival Desert Daze Music, pelo que cria material que ajuda a promover o universo de bandas a este associado.

O autor descreve o seu estilo como muito variado, dependendo do trabalho. Contudo, admira alguns designers e artistas de livros, que considera como constante inspiração. Refere Max Ernst — Une Semaine de Bonte, os trabalhos de Josef Albers e de Andrzej Klimowski. Estas referências estão presentes no trabalho de Andrew McGranahan, porém mescladas com elementos ligados ao oculto e à ficção científica.

Apesar do seu trabalho pessoal de colagens não estar directamente relacionado com a música, o autor é da opinião de que a linguagem visual espacial e os temas extraterrestres que explora, o ajudam no desenvolvimento do trabalho para o Desert Daze e para a companhia Moon Block. Tornou-se um designer apropriado para bandas locais, assim como para bandas que passem por San Diego em tour e que tenham a necessidade de um design neo psicadélico. No entanto, o artista já tinha trabalhado (no seu tempo livre do trabalho como artista de produção, numa adega local), para bandas de amigos, na criação de cartazes.

Com o progresso e a proliferação do seu trabalho (através essencialmente do Instagram), o artista conseguiu alcançar uma lista de clientes na área da música, incluindo um cartaz da tournée dos Tenacious D.

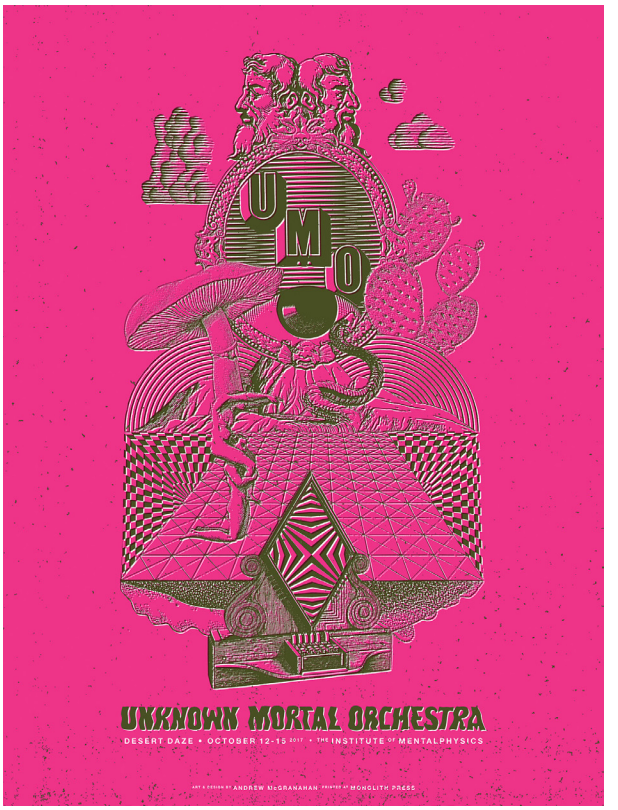
A partir de ilustrações originais de Jack Black, elaborou colagens com outros elementos. A par, produziu trabalhos para Petter Hook dos Joy Division, Iron Butterfly, Unknown Mortal Orchestra e Holy Wave.

Considera que uma conexão com os membros da banda, e o facto de estar relacionado com a música (porque é DJ), é importante para o processo criativo. Desta forma cria-se uma confiança mútua, que pensa ser essencial na criação de design (Andersen, 2018).

> Algum do meu melhor trabalho foi para bandas das quais me tornei bom amigo, como The Asteroid N. 4, The Cave Singers, Levitation Room, Frankie & The Witch Fingers, e os franceses "Ye-Ye Noir" os Juniore. Há muita variedade em cada trabalho, mas este tipo de confiança mútua e camaradagem é uma parte essencial de todo o design. (Andrew Mcgranahan, 2018 in Andersen, 2018)

246





247

248



249



250



Fig. 245, *L.A. WITCH,* Andrew Mcgranahan, 2018

Fig. 246, Peter Hook & The Light, Andrew Mcgranahan, 2018

Fig. 247, Unknwon Mortal Orchestra, Andrew Mcgranahan, 2017

Fig. 248, *Desert Daze Caravan,* Andrew Mcgranahan, n.d.

Fig. 249 Timothy Eerie, Andrew Mcgranahan, 2019

Fig. 250, Tenacious D, Andrew Mcgranahan, 2018

DARREN GREALISH

Darren Grealish é um designer de cartazes sediado em San Diego, Califórnia.

Este autor cria a sua arte baseando-se em experiências pessoais, viagens, pessoas e cultura pop. Especializa-se em cartazes de concertos, mas também em design para capas de álbum e ilustração.

Dentro do tipo de cartazes de rock, que se faziam nos anos 60 e 70, é adepto do do surrealismo. Nesse sentido, foi até convidado a incluir o seu trabalho nos arquivos do Rock and Roll Hall of Fame. Trabalha maioritariamente com processos manuais, para criar cenários fantasmagóricos e, lá está, alusivos ao sonho.

Colaborou com artistas e bandas de renome como: David Bowie, The White Stripes, Dead Meadow, MC5, Motorhead, Radiohead, Oasis, entre outros.

Além disso, já expôs em várias galerias, counicou em convenções e participou em publicações de livros como The Stooges: The Authorized and Illustrated Story de Robert Matheu. O currículo também inclui uma campanha com a Apple Computers e a Fox, para a série The OC.

As suas influências são Alphonse Mucha, Andy Warhol, Mad Marc Rude, Roy Lichtenstein, entre outros. Também recolhe inspiração de realizadores como Almodovar, David Lynch, Kenneth Anger e Stanley Kubrick ("Rock and band cartaz artist Darren Grealish," 2018).

Até agora, dos artistas analisados, este é o que mais obras apresenta com conotação e inspiração nos artistas das décadas de 60 e 70.

A influência é notória na utilização da fotografia ao centro, com o "aconchego" da ilustração, *lettering* moldado à forma da foto (como no exemplo Angel Olsen, fig.256), na adopção da Arte Nova com os temas femininos e naturalistas, especialmente no cartaz desenvolvido para a banda Miracle Falls (fig.254), que remete para o cartaz desenvolvido por Wes wilson para um concerto dos Greatfull Dead no Fillmore, em 1967. Neste caso, a tipografia moldada que dificulta a leitura do observador, o cabelo ondulante da figura feminina e a utilização de 3 tons, são o denominador comum. Apenas o tratamento da cara se distingue: enquanto que o de Wes Wilson apresenta sobras em pontilhismo, o de Darren Grealish alude para a *Pop Art*, ostentando um brilho nos lábios, que confere, à figura, um aspecto próximo ao da banda desenhada.

Apresenta também cartazes mais obscuros, com foto montagem, ora com temas mais fantasmagóricos, sombrios e de natureza oculta (como no caso das figuras 251, 252 e 253), ora com temas mais espaciais, como no single dos The Reverends, que apresenta uma espécie de nébula com um olho ao centro, planetas e texturas semelhantes a manchas e salpicos.



251

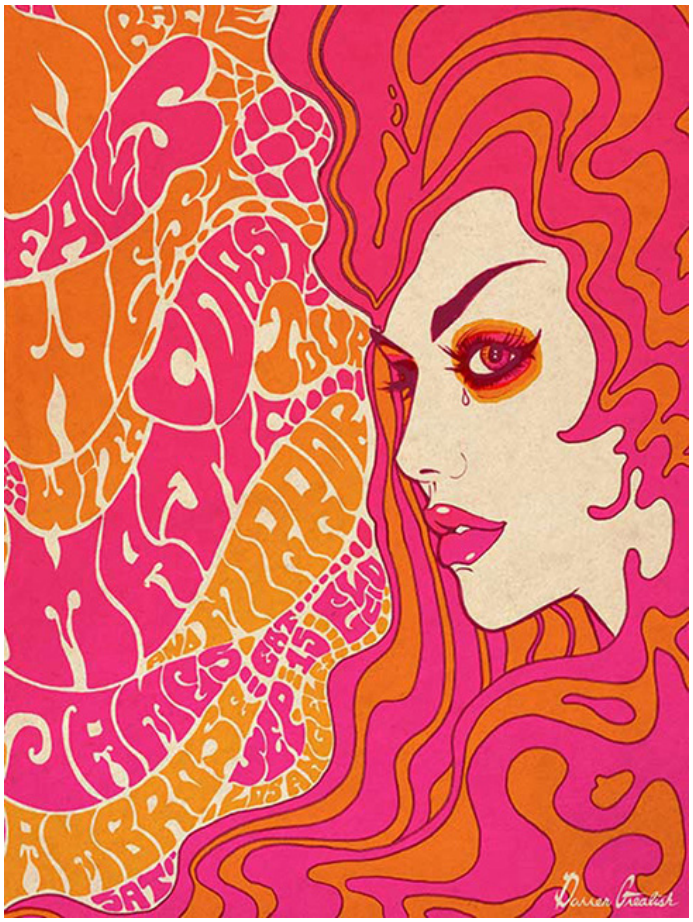


252



253

254





255

256



Fig. 251, *Reverends*, Darren Grealish, n.d.

Fig. 252,*Tombstones in their eyes*, Darren Grealish, n.d.

Fig. 253, *The Shit*, Darren Grealish, n.d.

Fig. 254, Miracle Falls, Darren Grealish, 2012

Fig. 255, Fillmore, Wes Wilson, 1967

Fig. 256, Angel Olsen, Darren Grealish, n.d.



257



258

KEN TAYLOR

Trabalhando essencialmente na área da música e sendo reconhecido pelos seus cartazes de rock, Ken Taylor é um designer e ilustrador de Merlbourne. Iniciou a sua actividade a desenvolvendo design para bandas locais em Perth (na zona ocidente da Austrália).

Em 2001 mudou-se para Melbourne e aí, inserido no cenário musical local, ganhou uma excelente reputação. O sucesso permitiu-lhe, a partir de 2006, passar a trabalhar na área a tempo inteiro.

Apesar de se ter estreado com bandas australianas, acabou por desenvolver projectos para os Queens of the Stone Age, Metallica, Pearl Jam, Bob Dylan, The Rolling Stones, entre muitos outros.

Alcançou reconhecimento especialmente pelos cartazes de filmes, que desenvolve em serigrafia (através da MONDO) (Ken Taylor, n.d.).

> Seja um cartaz de concerto para os Queens of The Stone Age, ou um cartaz de filme baseado no Halloween, Ken Taylor cria magia com o seu imaginário. (Daved, 2014)

Ao observar o trabalho de Ken Taylor encontram-se referências claras à Arte Nova, como a relação da imagem com o texto e a escolha da tipografia.

Por exemplo, no cartaz para *First Aid Kit* (fig.261): a verticalidade, o tema feminino e naturalista, assim como o aspecto exótico da personagem, remetem para uma ilustração desse período artístico.

É possível observar o mesmo estilo nos cartazes de Bon Iver (fig.259) e de Dave Mathews (fig.259). O detalhe, a moldura e a cor exploram técnicas e temas da Arte Nova.

A utilização de texturas de Op Art também se conseguem distinguir, em cartazes como os de The Black Keys, que dão uma noção de profundidade aplicada por trás de uma ilustração.

Devemos também realçar um exemplo com inspiração Pop Art: o cartaz de Flight of the Conchords (2010), que utiliza um fundo simulado de papel de jornal, com fotos e ilustração a uma cor. Em primeiro plano, a ilustração com tratamento de alto contraste e um lettering com o título sobre a ilustração, com aspecto "gelado", que se conjuga com o nome dos protagonistas.



259

Fig. 257, The Black Keys, Ken Taylor, 2012

Fig. 258, Flight of the Conchords, Ken Taylor, 2010

Fig. 259, Bon Iver, Ken Taylor, 2012

Fig. 260, Dave Mathews Band, Ken Taylor, 2014

Fig. 261, First Aid Kit, Ken Taylor, 2014


DAVE MATTHEWS BAND
FARM BUREAU LIVE AT VIRGINIA BEACH
VIRGINIA BEACH, VA

260


STAY GOLD
WEDNESDAY
30TH JULY
THURSDAY
31ST JULY
FIRST AID KIT
The Hi-Fi . Melbourne . Australia

261

MAARTEN DONDERS

A habitar em Paris actualmente, mas natural da Holanda, Maarten Donders é um apaixonado por música que desenvolve ilustrações, logos, design e direcção criativa para a indústria musical (bandas, revistas e espaços de concertos).

A maioria do seu trabalho surge em capas de álbuns, cartazes e peças de merchandising.

Tem contribuído regularmente para o Roadburn Festival (Tilburg) com a sua arte, que expõe ocasionalmente.

Como ilustrador procura a personalidade e a autenticidade. Utiliza o seu caderno de desenho e os interesses pessoais como ponto de partida e tem como objectivo criar imagens expressivas, originais e singulares.

É conhecido pelo trabalho surrealista, experimental, com uma peculiar alusão ao sonho. (Maarten Donders, n.d.)

Em entrevista ao artista, Donders identifica o seu estilo gráfico como uma mistura entre Arte Nova (presente nas figuras 265 e 267), simbolismo, movimento *Arts&Craft* e a corrente de cartaz e banda desenhada dos anos 60.

Confessa que após anos e anos de desenho desenvolveu a sua própria linguagem. Contudo, também recorre à observação de outros artistas para encontrar soluções visuais.

Em relação à industria musical, explica que desde sempre teve vontade de trabalhar com a mesma. Por esse motivo, contactou o festival Roadburn e conseguiu desenvolver algum trabalho para o evento, enquanto criava capas de vinil para amigos.

Trabalha essencialmente com bandas psicadélicas e "*doomy*" (proveniente do estilo de Doom), e para festivais inspirados pelo movimento dos anos 60 e 70.

> Nos concertos ao vivo há uma atmosfera de liberdade a maioria do tempo, uma atmosfera Hippie, com pessoas não apenas a beber, mas também a fumar erva e até a consumir drogas psicadélicas. Eu penso que há uma energia muito amigável à volta deste cenário, que faz com que cresça muito facilmente, mas ainda assim continua bastante *underground*. Uma cena de culto. (Maarteen Donders, 2019, tradução directa)

A nível de processo criativo, procura a concentração na música e começa o trabalho manualmente. Afirma serem raras as vezes em que inicia um projecto desenhando no computador.

Donders pensa que actualmente, no design para rock, o cartaz está mais "calmo". Os designers contemporâneos estão, eventualmente, demasiado presos a uma racionalidade limitativa, considera o autor. "Antigamente os artistas consumiam ácidos, o que levava a uma criação com mais cor e mais ideias loucas", explica em entrevista.

Em relação à utilização e ao acesso à tecnologia, Maarten Donders reitera as suas vantagens. Vê a sua utilização como positiva, se o designer souber como combinar o seu estilo. No seu caso, mistura muito trabalho manual com digital: desenha manualmente e leva a cabo processos digitais, como a aplicação de cor, assim como o recorte e a colagem. Também gosta de desenhar digitalmente, mas faz questão de que a diferença para o desenho manual não seja perceptível. No entanto, admite que a sensação de "por as mãos na massa" se perde no desenho digital.

Desenvolve trabalho de linha detalhado como na figura 264 e explora a conjugação de cor e padrão (estilo *Op Art)* visível na figura 266.

Uma vez que o autor se proclama um apaixonado por música, foi-lhe questionado que estilos é que considerava como derivados do psicadelismo das décadas de 60 e 70. Não vê sentido na questão, porque considera que tudo é uma mistura, mas pensa que neste momento o Stoner e o Doom são os cenários que foram directamente inspirados pelo rock psicadélico das décadas estudadas.

O rock psicadélico, para o autor, é acima de tudo liberdade, expressão e um vasto mundo de estilos e sentimentos diferentes.

262



263



264





265

266





267

Fig. 262, *Ananta*, Yama, Maarten Donders, 2014

Fig. 263, Kikagaku Moyo, Maarten Donders, 2014

Fig. 264, Graveyard, Maarten Donders, 2018

Fig. 265, Roadburn, Maarten Donders, 2019

Fig. 266, Uncle Acid &The Deadbeats, Maarten Donders, 2015

Fig. 267, Blues Pills, Maarten Donders, 2015



267



SIMON BERNDT

Simon Berndt é o ilustrador e designer por trás do estúdio One Horse Town e vive na Cidade do Cabo, na África do Sul.

Descreve em entrevista que o seu estilo gráfico como "moderno", contudo influenciado pelo presente e pelo passado. Homenageia movimentos como a Arte Nova e a estética dos anos 60 e 70, inspirada pela música rock, psicadelismo, *skate board* e cartazes de filmes.

Começou a trabalhar com música em 2009, porque adorava a arte a ela associada. Sempre teve amigos que eram membros de bandas e o *artwork*, em específico os cartazes, sempre o atraíram.

Lentamente abriram-se mais portas e o artista progrediu. Em 2012 entrou seriamente no mercado, começando a trabalhar com algumas das suas bandas favoritas, bem como em parceria com vários eventos, um pouco por todo o mundo. Acredita que as redes sociais foram determinantes para o seu sucesso, permitindo-lhe uma visibilidade que de outra forma não seria tangível.

Trabalha essencialmente com bandas e festivais de rock associados ao revivalismo psicadélico.

Considera que o revivalismo se prende com o facto das pessoas buscarem, constantemente, sensações novas através da música. A explicação para o revivalismo do vinil e da serigrafia, entre outros objectos retro, tem a mesma explicação, atesta Simon.

Explica-nos, em entrevista, que no seu ponto de vista, o cartaz de concerto tinha mais importância no passado. "Hoje as redes sociais e a internet sobrepõe-se, e é apenas necessário um cartaz com 72 DPI, *banners* para Facebook, e imagens quadradas para o Instagram" (tradução livre).

Em relação à arte impressa, refere que o cartaz tem mais importância como uma peça de arte, algo comemorativo que marca a ocasião, um pedaço de história e não é tão importante como peça de design de comunicação.

Quando questionado sobre a tecnologia e o uso dela no trabalho gráfico dentro do estilo, o artista afirma que as ferramentas digitais tornam o trabalho mais fácil. Simplificam a correcção de erros, assim como promovem a experimentação, sem comprometer o trabalho. Contudo, isso não significa que o talento e as capacidades não sejam necessários, são simplesmente instrumentos que aceleram o processo. Para Simon Berndt, o rock psicadélico é um estilo de música que o leva numa viagem e o faz sentir algo mais profundo. "É música que apela ao teu núcleo e ao teu espírito, ora elevando-te, ora derrubando-te. É sobre camadas de som, efeitos e ressonância. Muita e muita ressonância" (Berndt, 2019, tradução livre).

Gosta de usar padrões e trabalho gráfico com tratamento luz e sombra, criando um balanço entre o detalhe e a simplicidade, assim como a relação entre a tipografia e o desenho personalizado de letras. Opta por uma paleta de cor limitada, normalmente descoberta na impressão em serigrafia. Ainda sobre o processo acrescenta:

> Normalmente começo com um esboço a lápis, para trabalhar o formato e a disposição dos elementos que eu quero incluir para criar a história do meu cartaz. Depois faço alguma pesquisa por referências visuais e fotográficas, quando necessário. Coloco os elementos no Photoshop e no Illustrator, como uma colagem, e depois trabalho sobre eles numa mesa de luz antes de os voltar a colocar no computador. Termino o trabalho no Illustrator (Simon Berndt, 2019, tradução livre).

269





270



271



272



273

Fig. 267, Paul McCartney, Simon Berndt, 2018

Fig. 268, *Trip*, Simon Berndt, 2018

Fig. 269, High Owl Festival, Simon Berndt, 2015

Fig. 270, Psych Night, Simon Berndt, 2018

Fig. 271, Medicine Boy Tour, Simon Berndt, 2018

Fig. 272, Oransi Pazuzu, Simon Berndt, 2018

Fig. 273, Psych Night, Simon Berndt, 2017

ROBIN GNISTA

Este autor é um designer gráfico sueco que desenvolve maioritariamente arte para bandas e para a indústria musical. Seja packaging, cartazes ou merchandising.

Gnista é bastante eclético dentro do neo psicadelismo, contudo, de uma forma digital, adopta várias particularidades da primeira vaga.

O artista, com uma personalidade discreta, prefere não responder a entrevistas. Porém, foi possível encontrar alguma informação sobre este designer.

Em 2013, respondeu a uma entrevista para o blog Crewchro, a partir da qual conseguimos conhece-lo um pouco melhor. Sem educação específica em arte, Robin Gnista é um designer que, na altura, desenhava sobretudo manualmente. Não obstante, a observação dos cartazes mais recentes permite-nos adivinhar o recurso efectivo a ferramentas digitais.

Responde na mesma entrevista que as suas principais influências advêm do movimento da Arte Nova de 1890, assim como dos cartazes de rock psicadélico dos anos 60, inspirados nessa mesma corrente.

Em relação ao processo, explica que desenvolve o design a partir das suas ideias, inicialmente com um esboço. Por fim digitaliza para acrescentar cor, através de ferramentas digitais. Acrescenta que o trabalho pode demorar 3 dias, ou 3 meses. Explica que o processo inclui a eclosão de ideias que respondam aos aspectos pretendidos: "os esboços, a arte original, as mudanças de ideias, os erros, as adversidades como entornar café ou espirrar num momento crucial, refazer coisas, a comunicação com o cliente, depende de muita coisa." (Robin Gnista, 2013 in Crewchro, 2013)

O trabalho manual é descrito como uma das dificuldades. No caso de um cartaz de uma tour por exemplo, caso uma das datas seja alterada criam-se problemas (Crewchro, 2013).

Em relação a inspirações, existe evidentemente um gosto pela Arte Nova, como relevou na entrevista. Em exemplos como o cartaz para a casa de concertos Levitation em 2018 (fig.277), com a figura feminina central, de aspecto quase sagrado e misterioso, e com textura e padrão aplicado numa moldura, o estilo é visível. Este exemplo talvez esteja ligado a uma mistura de influências entre Wes Wilson e Victor Moscoso. No cartaz de Brant Bjork (fig.278), o estilo Arte Nova é também muito notório. Faz lembrar uma ilustração de Beardsley: oriental, com jogos de sombras e muito detalhada. O conceito de moldura e a tipografia decorativa acompanham tudo o resto.

A influência de Moscoso torna-se mais evidente na figura 275, onde as cores improváveis criam o efeito de *vibrating borders* (contornos vibrantes). Trabalhos que representam a silhueta humana, ou com uma tipografia com grandes serifas são também apresentandos.

A influência de Wes Wilson está bastante clara na "tapeçaria" de tipografia ondulante (por vezes também utilizada por Moscoso), pelo trabalho da cabeça como elemento central e na organização do cartaz em bloco (fig. 276).

No cartaz para o Barcelona Psych Fest, o trabalho de montagem fotográfica de aspecto surrealista apresenta uma tipografia de estilo distinto. Bold, geométrica, bem organizada e de clara leitura. O cartaz tem uma diferente planificação, mas um espírito igualmente psicadélico.

Fig. 274, Barcelona Psych Fest, Robin Gnista, 2019

Fig. 275, Transgresorcorruptor, Robin Gnista, n.d.

Fig. 276, Saturnalia, Robin Gnista, 2017

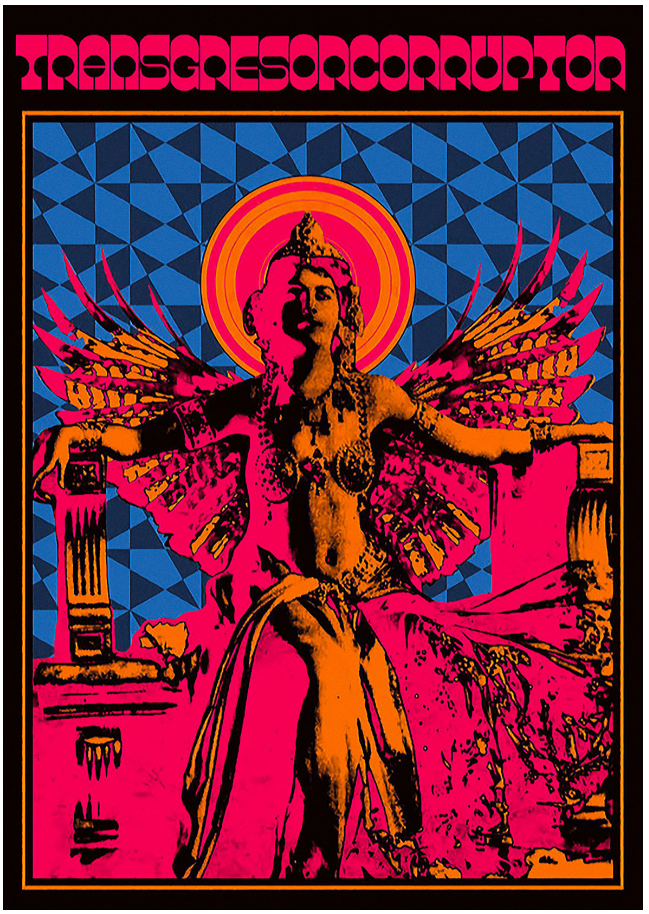
Fig. 277, Levitation, Robin Gnista, 2018

Fig. 278, Brant Bjork, Robin Gnista, 2018

Neste caso, com a construção de dois planos, sendo que ao plano de fundo foi aplicado um padrão alusivo à arte óptica, com cores surpreendentes, existem sobre este um a montagem de cariz inusitado criada por varios elementos.

274





275



276

277

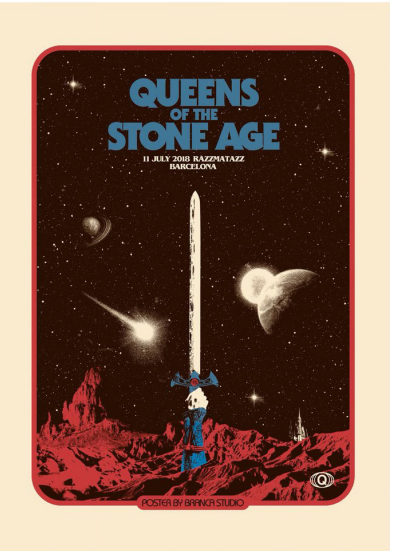


278

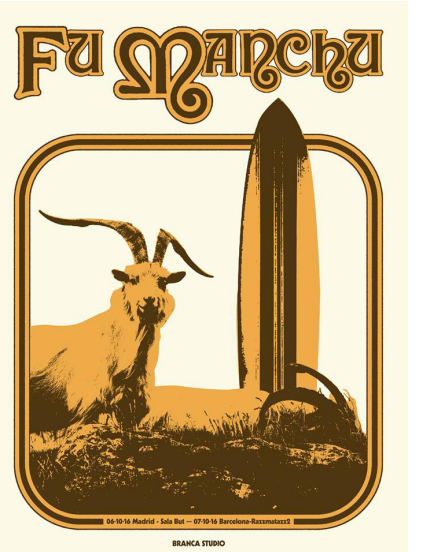




279



280



281

Fig. 279, Kadavar Tour, Branca Studio, 2015

Fig. 280, Queens of the Stone Age, Branca Studio, 2018

Fig. 281, Fu Manchu, Branca Studio, 2016

Fig. 282, Pentagram, Branca Studio, 2015

BRANCA STUDIO

Branca Studio é um estúdio de design gráfico sediado em Barcelona. Consideram que as suas paixões são a música, o cinema, a literatura e o design e, por este motivo, trabalham sobre uma mescla de tudo isto.

Desta forma, especializaram-se na criação de arte para a indústria musical, nomeadamente capas de vinil, cartazes de concertos, merchandising, entre outros objectos gráficos. (Branca Studio, 2019)

Desenvolveram já cartazes para os Queen of the Stone Age, Fu Manchu, Melvins, Pentagram, Kadavar, entre outros artistas. Trabalham muito para o cenário do Stoner, contudo apresentam uma estética adequada a um vasto espectro musical, do Hard Rock ao Heavy Metal, passando pelo Rock Psicadélico. Este estúdio destaca-se pela utilização de uma técnica de sobreposição de camadas, colagem e separação de cor semelhante à Pop Art, com alto contraste (fig.281).

São adeptos de temáticas esotéricas e místicas, que representam através de elementos como o crânio, o gato, o bode, caveiras, astros, etc. (fig.279 e 280).

Ademais, a mulher também é muito representada, quer em cartazes, quer em discos.

Para Pol Abran Cantador, o designer por trás do estúdio, os Black Sabbath são a base inspiradora. Foi convidado pela *Loud!* para desenhar duas capas, no mês em que o Ozzy Osbourne esteve em Portugal, em 2018.

Esta edição contava com duas capas diferentes e a participação de vários ilustradores no interior.

Encetou em 2010, como um passatempo, enquanto estudava na *Escola de d'Art i Disseny de Rubí*. Começou com pequenos cartazes e *artworks*.

Explica à *Loud!*: "Nunca tive paciência para me tornar um bom ilustrador. Quando descobri a colagem digital foi uma libertação; finalmente podia dar forma ao que não conseguia desenhar." (Pol Abran Cantador, 2018 in Loud!, 2018)

Apesar do nome Branca ser sugestivo, o nome advém da junção dos apelidos do artista, o que ao mesmo tempo significa "ramo" em catalão.

Só a partir de 2015 é que se dedicou ao estúdio a tempo inteiro. Os seus primeiros trabalhos internacionais foram para Hypnos, Spiders, Take Over And Destroy e Youngblood Supercult. O trabalho pelo qual nutre mais carinho é o cartaz de Pentagram (Silva, 2018).

Foi este o estúdio que materializou a identidade do Sonic Blast Moledo, em 2019. A paixão e o empenho que colocaram no projecto é notória. Marcaram presença no festival, interagindo com o público e viabilizando-lhe a compra de outras peças produzidas pelos mesmos.

Foi possivel questionar Pol sobre algumas questões pertinentes ao projecto. Em relação à disseminação das técnicas de criação digitais, disse-nos que:

> A era digital faz com que tudo se torne menos genuíno, em especial para os artistas de colagem. Se fores um *lazy ass* (preguiçoso), vais trabalhar com as mesmas imagens que todos usam, o que torna os trabalhos todos muito semelhantes.
>
> Penso que apesar de toda a revolução tecnológica, o cartaz e as peças de arte mantêm-se vivas no rock and roll.
>
> Somos nostálgicos, e ainda queremos merchandising cool e suportes físicos para a música e tudo à sua volta. É uma forma de identidade. (tradução directa) (Pol Abran Cantador, 2019).

282


Pentagram
SPECIAL GUESTS
the Order of Israfel
CURIOUS VOLUME - EUROPE 2015
10.11. FINLAND - JYVASKYLÄ · 11.11. NORWAY - OSLO · 12.11. NORWAY - STAVANGER · 13.11. NORWAY - BERGEN · 14.11. UK - LONDON
15.11. UK - MANCHESTER · 17.11. FRANCE - NANTES · 18.11. FRANCE - PARIS · 19.11. GERMANY - BOCHUM
20.11. GERMANY - WÜRZBURG · 22.11. SPAIN - BARCELONA
BRANCA STUDIO



283

Fig. 283, Roadburn, Richey Bekett, 2018

Fig. 284, Black Sabbath, Richey Bekett, 2016

Fig. 285, Greatful Dead, Richey Bekett, 2015

Fig. 286, Foo Fighters, Richey Bekett, 2018

Fig. 287, Baroness, Richey Bekett, 2013

Fig. 288, Metallica, Richey Bekett, 2017

Fig. 289, Matter, Zé Burney, 2016

Fig. 290, Hydra, Zé Burney, 2019

RICHEY BECKETT

Mencionado como uma inspiração pelos dois ilustradores anteriores, Rich Beckett, de South Wales (Reino Unido), é conhecido principalmente pelo seu trabalho de caneta a preto e branco.

Ganhou reconhecimento através de capas de álbuns, cartazes de música e filmes, assim como no trabalho de serigrafia.

Utiliza técnicas tradicionais de caneta e tinta, que lhe permitem criar peças bem produzidas, com temáticas de influência bíblica e de história natural, com inspiração em artistas como Doré, Durer, Audubon e Bewick. Para além disso, é adepto do estilo da Arte Nova, o que lhe permite idealizar o seu próprio mundo orgânico.

Entre vários clientes, já contabilizou bandas como Greatful Dead, Metallica, Baroness e Black Sabbath, mas também desenvolveu ilustrações para a Mondo (cartazes de filmes) sobre Game Of Thrones, Lord Of The Rings e Army Of Darkness (Beckett, n.d.).

> Eu sempre apenas me identifiquei com caneta e tinta, com um estilo de trama. Lembro-me do meu pai me ensinar como a trama funcionava, e de fazer completo sentido. Senti que entendia a linguagem. (Beckett, 2019 in Marika Z., 2019, tradução directa)

Começou a trabalhar para a indústria musical, porque desenhava para sua própria banda. Afirma que a vertente de músico associada à de ilustrador o ajuda a desenvolver o trabalho gráfico.

É fácil compreender o relevo que a natureza tem nas obras de Richey Beckett. O seu feed de Instragram apresenta um pouco do seu método: o artista recolhe materiais que encontra na rua, como ossos, crânios, folhas, traças mortas, tudo o que lhe possa servir de inspiração no futuro. Exibe muitas vezes estas curiosidades, que vai encontrando, no seu diário gráfico.

> Eu colecciono coisas que encontro,até na rua: tudo o que possam imaginar. Tenho caixas cheias de estranhas curiosidades e um pouco de mentalidade de acumulador, penso eu. Ainda faço isso, especialmente com coisas que encontro na natureza. Pode até ser apenas uma pequena folha ou algo realmente mínimo, mas quando começo a olhar para a minuciosidade ou detalhe, descubro que está repleto de inspiração (Beckett, 2019 in Marika, 2019).

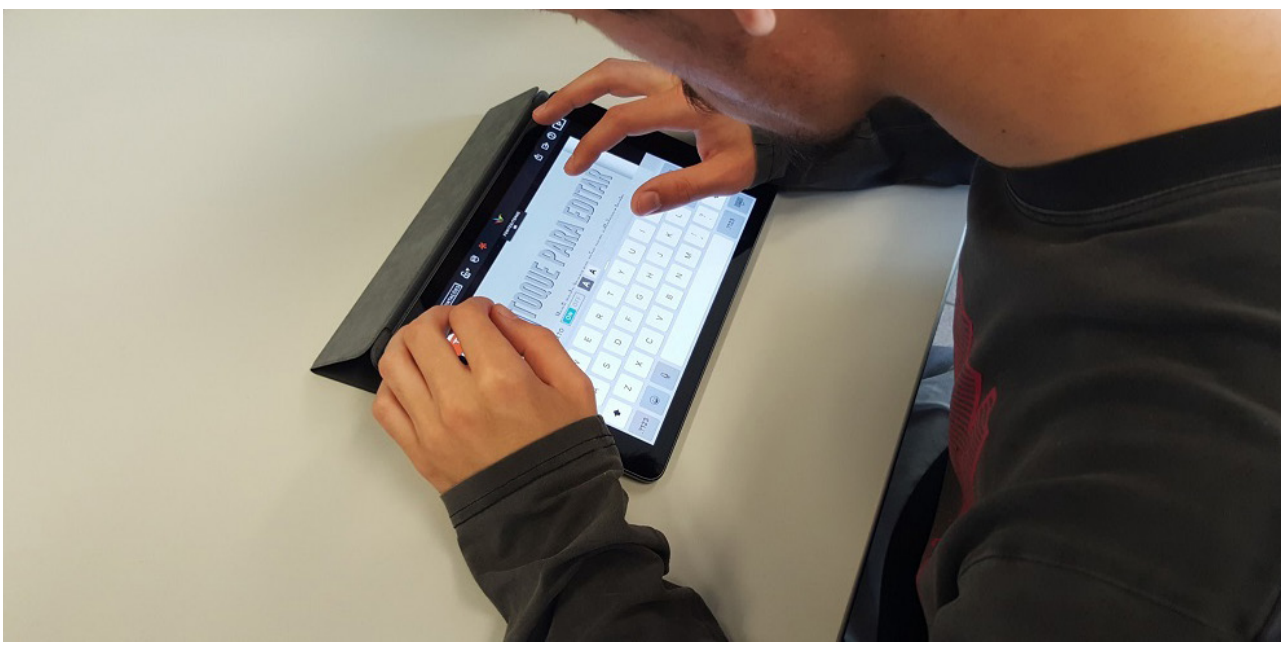
Dos trabalhos que realizou, fala com especial atenção do festival Roadburn (fig. 283). Considera-o um festival único, em que a arte e a música apresentam uma clara relação. Para além disso, é um festival com um público de "mente aberta", que aprecia conhecer novos artistas (Marika, 2019).


BLACK SABBATH
THE PALACE OF AUBURN HILLS
FEBRUARY 19TH
MMXIV
THE END

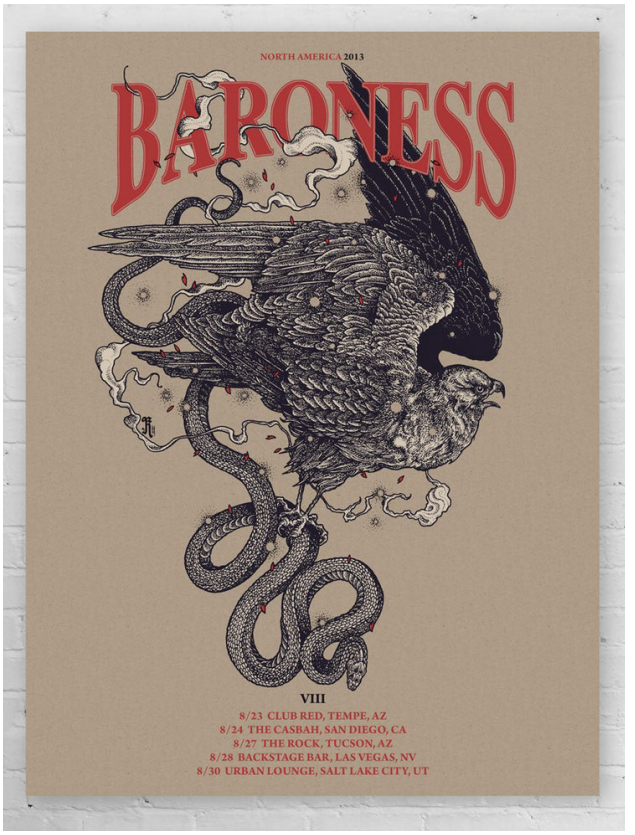
284


1965
FARE THEE WELL
CELEBRATION 50 YEARS
2015
GRATEFUL DEAD
LEVI'S STADIUM
JUNE
27TH 28TH
2015
SANTA CLARA CA

285



286



287



288

289

Facilmente observamos que Richey Beckett aborda temas do domínio do fantástico e de índole naturalista. A figura feminina desempenha, também, um papel importante. Apesar de ter começado fundamentalmente a preto e branco, neste momento o autor utiliza também cores fortes e contrastantes. Até agora a cor que utilizava era suave, em tons sépia e aguarelados.

Em conversa, o artista revelou que pinta essencialmente a aguarela, criando camadas e manchas de tinta, até alcançar os tons pretendidos. Ainda sobre o processo, Beckett desenvolve a maioria dos projectos de forma analógica, na sua íntegra. É também possível entender que a serigrafia é mais do que utilizada mas também explorada com, por exemplo, a utilização de diferentes fundos de papel, como no exemplo dos Foo Fighters (fig.285).

O estilo de desenho a aparo deste artista remete para o trabalho de Zé Burnay, um ilustrador Português que também que se aproxima desta estética e explora a Arte Nova e todos os motivos naturalistas a ela associada (fig. 289 e 290). Este ilustrador já desenvolveu bastante trabalho com esse estilo e lançou até a compilação em livro da BD intitulada por Andromeda. Está por trás da criação do logo de El Coyote, o blog já mencionado no presente projecto e do logo de The Black Wizards bem como da capa do album *Fuzzadelic* da mesma banda.



290



Fig. 291, Radio Moscow, Eduardo Belga, 2016

Fig. 292, Flying Eyes, Eduardo Belga, 2016

Fig. 293, *Clinofobia*, Eduardo Belga, 2012

Fig. 294, *Rock Market*, Eduardo Belga, 2019

Fig. 295, Woodstock 69, Eduardo Belga, 2018

EDUARDO BELGA

Eduardo Belga é um artista Brasileiro, residente em Portugal. Tem uma licenciatura em artes plásticas, um mestrado em Artes Visuais (ambos na Universidade de Brasília) e está a trabalhar num doutoramento, na Faculdade de Belas Artes do Porto. (Eduardo Belga, n.d.)

O seu portfólio é rico em diferentes tipos de ilustração. O artista explica, em entrevista, que não tem um tipo de trabalho linear. Ainda acerca da ilustração, confessa que tem de explorar vários meios, quer digitais quer manuais. Desenvolve muitas vezes um rascunho inicial, completamente manual, terminando-o depois manualmente, ou digitalmente. Contudo, não faz de nada regra: "A parte criativa de mim é como um reizinho mimado, cada hora ele exige uma coisa diferente pra poder trabalhar." (Eduardo Belga, 2019).

Produz para calcogravura, xilogravura e relevo, litografia e serigrafia sem esquecer a banda desenhada, quer a solo, quer em parceria. É adepto do diário gráfico, como podemos observar no seu *website*.

Esses registos são dispostos como uma pequena biblioteca de pensamentos, que foram transcritos em arte, à disposição de quem a quiser consultar.

Quando questionado acerca da importância do cartaz no meio psicadélico, explica que o psicadelismo tem a característica de explorar partes mais discretas do pensamento, do sonho, dos estados transitórios e alucinogénicos. É da opinião de que por ser sinestésico e visualmente rico, apresenta um enorme potencial. Contudo, pensa que os princípios activos, normalmente muito repetidos em todas as peças de arte apresentadas, como a folha de cannabis e os cogumelos, estão saturados.

291



292



Fig. 295/296/297, Progresso *Rock Market*, Eduardo Belga, 2019

Fig. 298, *Rock Market*, Eduardo Belga, 2019

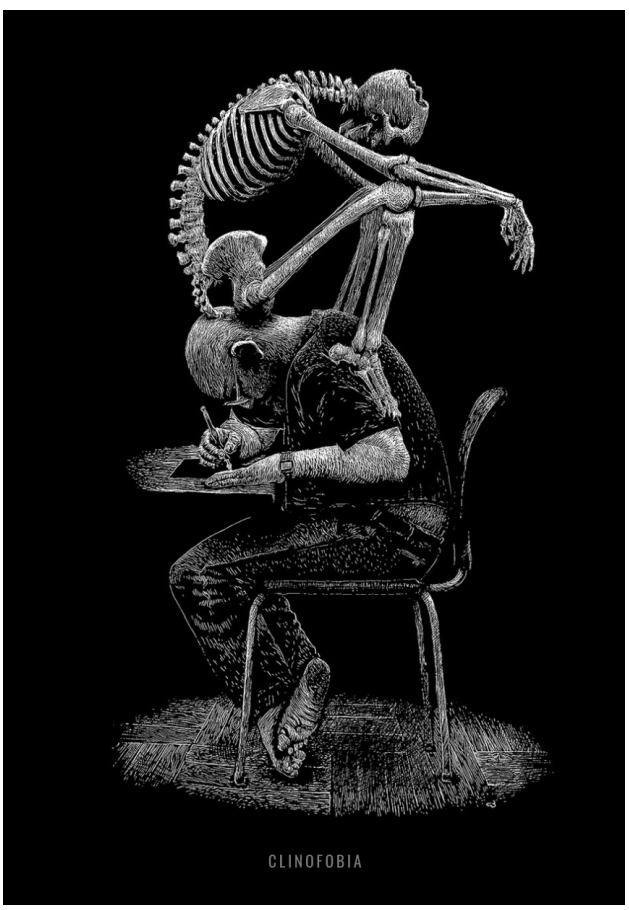
Em relação aos objectos gráficos, o artista considera que "o mais interessante é a viagem e não o meio". Seja um cartaz ou outro tipo de suporte, são objectos que conferem um convite ao imaginário do espectador para que mergulhe neste universo visual. Para o processo criativo, Eduardo Belga inspira-se na música. Bandas como Ufomammut, Queen Elephantine, Causa sui, Om, Belzebong, King Gizzard & the Wizard Lizard, Acid Mother Temple, Kikagaku Moyo, entre outras, foram descritas como fortes referências. Música que lhe impõe, como descreve, "um pensamento narrativo e visualmente cornucopioso" (Belga, 2019)

Os temas, são normalmente dramáticos, chegando a roçar o macabro (fig.293 e 294). Utiliza simbologia pagã e analogias à morte, mas acima de tudo a representação da viagem psicadélica. Há um clara exploração de personagens do "além", de influência surrealista, que representam a desconstrução do corpo e da mente (fig. 291 e 292)

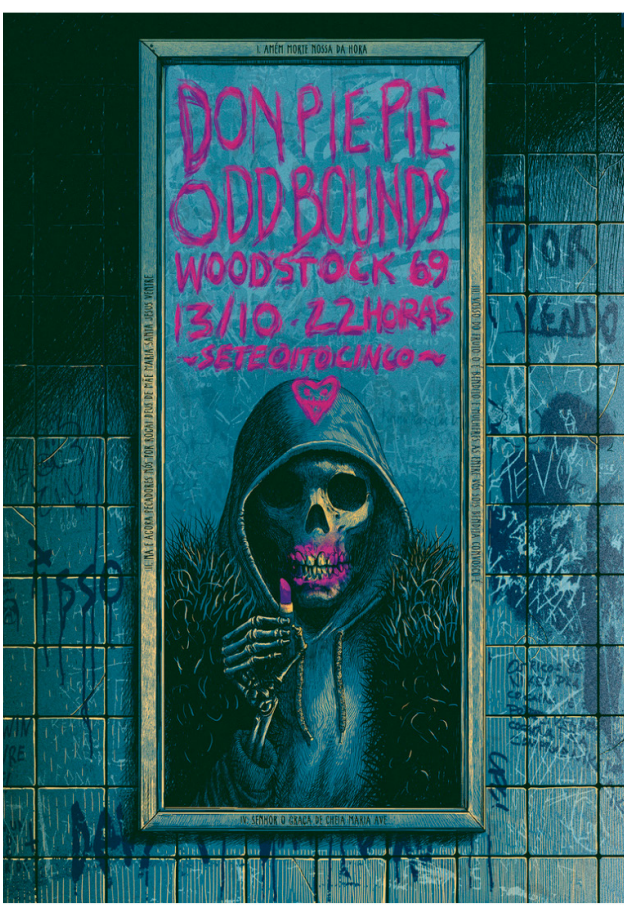
É estímulo abstracto, mas que no deslocamento espacial (desenhado), ou temporal (musical) sugere uma narrativa aberta à imaginação. O Psicadelismo é um convite a desamarrar o pensamento estruturado e passear por estas zonas discretas da mente, porém sem perder a consciência figurada e sem buscar um estado puro ou cru.

Procuro encontrar uma narrativa em consonância com a sonoridade, e acho que a graça destes concertos está muito nisso. Até porque não toco nada e não me entretém apenas observar os aspectos técnicos da apresentação musical. Há algo na presença compartilhada, na performance ao vivo que é a experiência rara do transe, no acto de imaginar cenas emparelhadas com as reviravoltas das composições, de sermos um coletivo compartilhante ativo da imaginação (Eduardo Belga, 2019).

293



294



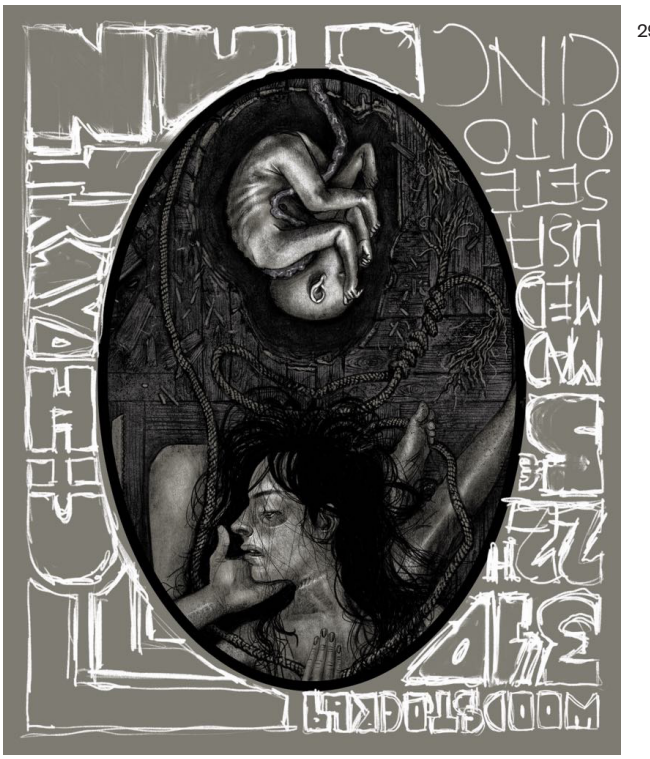
No primeiro Rock Market, um evento realizado a partir de uma parceria entre a Mad Medusa e a Sete Oito Cinco, o cartaz ficou sob a alçada da segunda organização.

O designer que desenvolveu o cartaz foi Eduardo Belga, que criou uma peça cuja inspiração surgiu da pesquisa para o doutoramento, em gravura e BD.

Podemos observar que o texto envolve a imagem, numa leitura circular, o que leva o observador a viajar pelo cartaz com o olhar, procurando a informação nele contida.

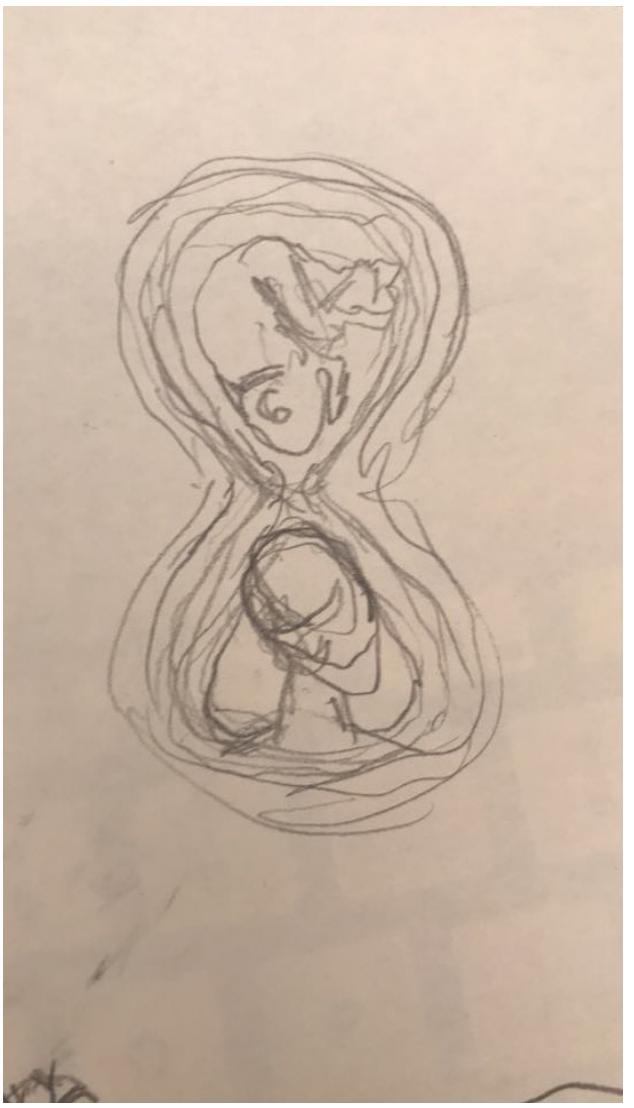
Este tipo de texto, organizado em volta de uma figura, que gera uma espécie de mosaico, dificulta por vezes a legibilidade do mesmo, particularidade bastante comum nas obras dos anos 60. Torna-se uma especificidade do estilo, que permite ao observador perceber rapidamente que tipo de banda estará no evento.

A nível do processo, o cartaz foi esboçado manualmente, mas tudo o resto foi digital (conforme as figuras 296 à 298). Foram por fim impressos em serigrafia, por Joana Paradinha (orientadora de doutoramento de Eduardo Belga), e estavam, assim como outros trabalhos do artista, presentes para venda no Rock Market, um evento que promovia a exposição e a venda de *artwork*, durante a exibição de concertos.



295

296

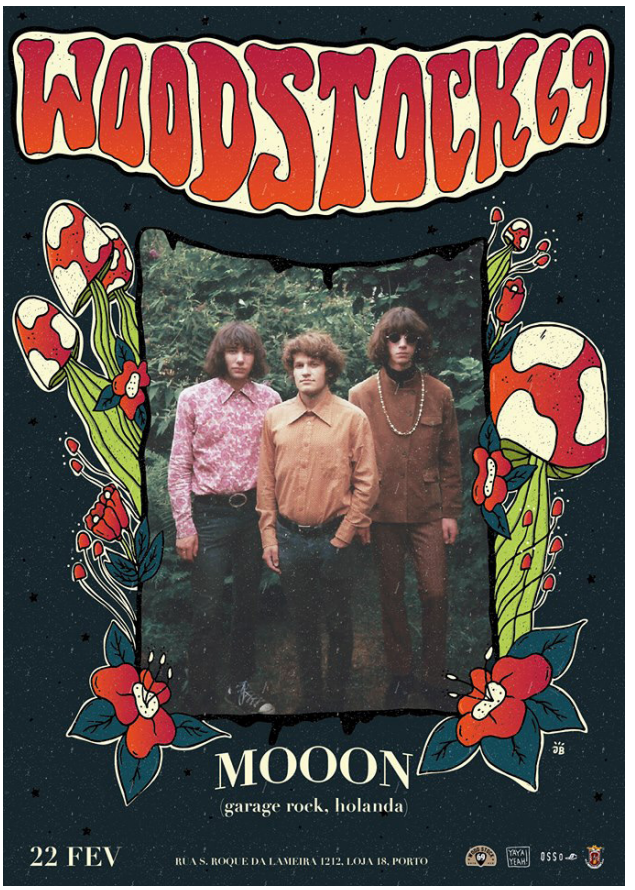


297



298





299



300

301

302





Fig. 299, Moon - Woodstock 69, Joana Brito, 2018

Fig. 300, Woodstock 69, Joana Brito, 2018

Fig. 301, Sabotage, Joana Brito, 2019

Fig. 302, *Fire and Water Tour*, Joana Brito, 2018

Fig. 303, Fuzzy Eye, Joana Brito, 2018



303

JOANA BRITO

Joana Brito é uma ilustradora e designer de comunicação, formada pela Escola Superior de Artes e Design, em Matosinhos.

Além dessa formação, Joana é guitarrista e vocalista de uma banda que é, neste momento, uma referência do rock psicadélico nacional contemporâneo, os The Black Wizards.

Em entrevista explica que começou a trabalhar dentro deste estilo, apenas no seu último ano de faculdade, na unidade curricular de grafismos. A designer experienciava um certo desnorteio a nível estilístico, até que surgiu a oportunidade de explorar o psicadelismo. "Não sentia que tinha capacidade suficiente para ilustrar, então, até então, simplesmente não o fazia." (Brito, 2019).

Joana define o estilo dela como *Fuzzy Psychedelic Art.* Um psicadélico mais cru, menos bem desenhado e detalhado do que o habitual, neste tipo de estética.

Apaixonou-se pelo estilo, pela dinâmica e pela disposição das formas no espaço, marcadamente sinuosas e com movimento (fig.300). Aprecia a tipografia trabalhada em conjunto com o desenho, ou até mesmo incorporada nele (fig.302), o que faz com que passe também a ser um elemento ilustrativo e não apenas informativo, bem como a saturação e a combinação de cores improváveis.

Para além disto, o facto de ser uma estética associada à música é uma das questões que a seduz, como explica em entrevista:

> Aliás não só a arte e a música daquele tempo me atraem, identifico-me mesmo com todo o movimento e ideais da contracultura, excepto a parte do abuso das drogas... Mas fui introduzida a esta estética primeiro pela música e também pela Arte Nova, que está na base do psicadelismo (Brito, 2019).

Destaca artistas como João Maio Pinto, como referência nacional e Marteen Donders, como artista global contemporâneo. Todavia, assume que o seu artista favorito é Martin Sharp, pela forma única como mistura ilustração com colagem, como por exemplo no Disraeli Gears dos Cream.

Começou a criar design para os eventos relacionados com a sua banda e para o grupo de amigos com bandas do género, como por exemplo no caso da figura 302)

Já trabalhou para o Woodstock 69, onde fez toda a comunicação relacionada com os concertos, nacionais e internacionais (fig. 299).

Desenvolve essencialmente cartazes, não obstante ter produzido, em conjunto com a sua irmã, uma marca de roupa inspirada nos anos 60 e 70, a FuzzyEye, onde desenvolve toda a parte gráfica (fig. 303).

Relativamente ao processo, Joana começa por desenhar tudo manualmente e acrescenta a cor a cartaziori, recorrendo a ferramentas digitais. Utiliza, na maior parte das vezes, o Adobe Illustrator.

Normalmente começa por pesquisar sobre o artista, ou a banda em questão. Por vezes explora também uma base de dados que já elaborou, partindo daí para o esboço. Por fim, aplica cor e tipografia. "O cartaz é o elemento informativo mais artístico que existe, pelo menos na estética em que estamos a falar. Serve de promoção e, ao mesmo tempo, atrai as pessoas para o mesmo." (Brito, 2019)

Dentre as peças gráficas destaca o cartaz, como um elemento de peso no cenário do musical. A estética apela ao observador, que mesmo sem conhecer uma banda, identifica o estilo e provavelmente comparece ao evento. O cartaz tem uma natureza inspiradora e não desvaloriza com o passar do tempo, não tem um carácter passageiro.

Fig. 304, Flame Acid, Soares Artwork, 2017

Fig. 305, *Infernum V*, Soares Artwork, 2017

Fig. 306, *Over Sea Under Stone*, Soares Artwork, 2017

Fig. 307, *Over Sea Under Stone*, Soares Artwork, 2017

Fig. 308, *The heavy essences anthology two*, Soares Artwork, 2017

Fig. 309, Sonic Wolves Tour, Soares Artwork, 2017

Fig. 310/311, *Brainwash*, Soares Artwork, 2016

Fig. 312/313, *Visions*, Soares Artwork, 2016

Fig. 314, Wind, Soares Artwork, n.d.

Fig. 315, Tsuga, Soares Artwork, 2016



304

SOARES ARTWORK

A Soares Artwork é a marca que identifica as criações artísticas de Diogo Soares, que reside em Coimbra.

O seu trabalho varia entre temas macabros e elementos clássicos do psicadélico. Tem referências que passam por Wes Wilson, mas que remetem igualmente para artistas mais recentes, como Ken Taylor e Richey Beckett.

Começou a trabalhar nesta área aos 20 anos, em 2015, com a edição de um cartaz para os Stone Dead. Desde então surgiram mais trabalhos para bandas já conhecidas no meio *underground*, como os Italianos Ufomammut e os argentinos IAH. Teve também a oportunidade de trabalhar com o Sonic Blast Modelo e com o festival de metal SWR, em Barroselas.

Em relação aos seu trabalho e à visão do psicadelismo, explica em entrevista: "Para mim o psicadélico é a beleza do desconhecido, a decomposição e composição cromática de elementos. É uma forma muito interior de se expressar, com um impacto exterior enorme." (Soares, 2019)

Em resposta à questão revivalista, diz que na sua opinião, o psicadelismo voltou, assim como outros movimentos, porque vivemos numa era em que "tudo já foi feito", e por isso, resta-nos reinventar e recriar. Acrescenta que o reaparecimento visual caminha a par do revivalismo musical. Dois mundos que, no seu parecer, andam sempre de "mãos dadas".

> O artwork tem uma magnitude maior do que a que lhe é dada. Principalmente na música. Um exemplo rápido e directo é a imagem mental que nos é criada de imediato, quando ouvimos a Dopesmoker dos Sleep: a paisagem deserta, a caminhada, a representação visual do que se ouve. Como disse antes, a música e o artwork andam de mãos dadas (Soares, 2019).

Em relação à progressão da era digital, Soares considera a sensibilidade evoluiu. As ferramentas mudaram, mas tudo o resto se mantém: "uma confusão visual ordenada".

Diogo Soares, apesar de mais conhecido pelo seu desenho, explora também texturas a partir da captura de elementos, provenientes de fotografia macro. Os trabalhos Brainwash e Visions (fig.309/310 e 311/312) são exemplos desses trabalhos. Captura e edita cartaziormente em Lightroom, Photoshop e Illustrator. Gera, desta forma, ambientes que remetem aos *liquid light shows,* que utiliza como textura para trabalhos como os das figuras 313 e 314. Encontram-se, neste caso, semelhanças com o trabalho de Samuel Burgess-Johnson.

A tipografia ondulante e personalizada em volta de ilustração de cor sólida, com com uma fina camada ambiente de líquido ou bolhas, pode ser observada no folheto de Infernum V (fig. 305), ainda que este não seja o principal estilo de Diogo Soares.

O artista emprega principalmente a ilustração de linha, o que se pode verificar em quase todos os seus trabalhos. Persegue normalmente temas pagãos, ou do oculto (como na figura 307), a utilização de animais como o bode é recorrente (fig.306). Utiliza geralmente disposições harmoniosas e simétricas. As molduras remetem para a Arte Nova, embora com um ar mais polido e digital.

No caso de Sonic Wolves (fig.308) sente-se um trabalho de cor distinto e mais arriscado, bem como uma organização diferente, à semelhança da obra de Moscoso.

Um dos trabalhos em que a inspiração na estética dos anos 60 e 70 é clara, é o logótipo desenvolvido para a Flaming Acid. Uma chama na qual se lê a nome desta "collective", que faz lembrar o cartaz desenvolvido por Wes Wilson, numa produção de Bill Graham para o Fillmore Auditorium, em 1966 (fig.304).



305



306

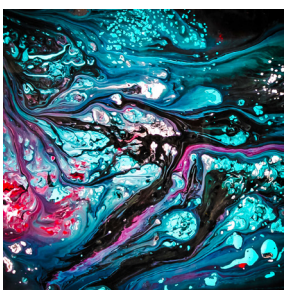


307

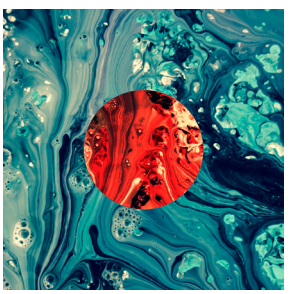
307



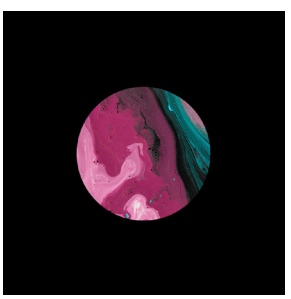
308



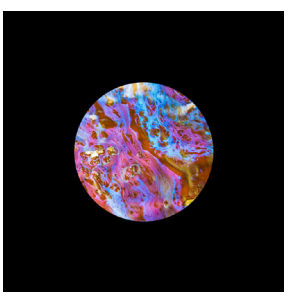
309



310



311



312



313



314

GUILHERME DOUDART

Guilherme Doudart não gosta de rotular a arte que desenvolve. Explica em entrevista, que tudo o que faz está ligado aos seus sentimentos e ao seu estado (aquando a criação). Não obstante, a nível estilístico, esta forma de se expressar apresenta influências de surrealismo e dadaísmo. Destaca, nesse sentido, René Magritte (fig.315) e Francis Picabia como artistas inspiradores.

As influências surrealistas estão presentes um pouco por toda a sua obra, em especial com referências ao Espaço e à sua relação com a mente (fig. 317 e 318).

Acrescenta que em relação à inspiração, a música tem muita influência no seu trabalho e, apesar de estar em constante mudança, os estilos que mais o influenciam são o Stoner Rock e o Rock Psicadélico.

> Acho que a repetição, os sons muito reverberados e grandiosos são as características mais dominantes, ou pelo menos são as que me atraem mais para conseguir o meu objectivo de criar uma imagem para uma capa de um disco. Depois de conseguir atingir esse estado de espírito, só preciso que as ideias venham até a mim. (Doudart, 2019)

Apesar de ter iniciado actividade como designer para o ramo musical há pouco tempo, já soma não só clientes nacionais, como os Jesus the Snake (fig.316) e os Travo (fig. 317), mas também internacionais, em países como Islândia, Inglaterra, Irlanda, Suécia e Brasil.

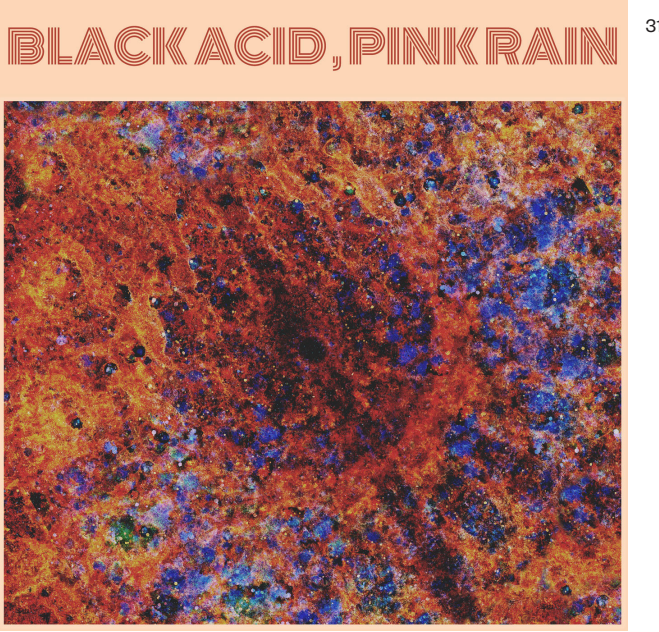
Acredita que o revivalismo surge, porque é necessário contrariar a corrente para as massas: "Para mim, o psicadelismo é tudo o que tem a ver com um estilo de vida virado para a natureza, para a procura da expansão da mente. É uma forma de arte que está muito ligada à espiritualidade, na minha opinião." (Doudart, 2019).

Pensa que, em relação ao mundo digital hoje disponível, existem ferramentas muito entusiasmantes, o que não o impede de admirar o trabalho executado na primeira vaga do psicadelismo e o precedente a esse, presentes como suas inspirações. Apesar disso, a estrutura digital, apresenta um grande potencial para o trabalho de Doudart porque o liberta de várias tarefas processuais. Ao mesmo tempo, permite-lhe trabalhar com bandas de todo o mundo, pois disponibiliza e facilita a uma comunicação global.

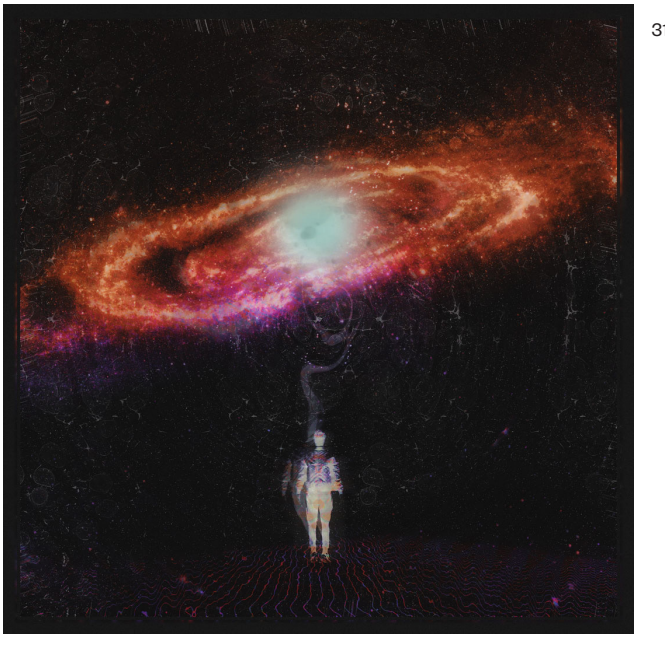
Em relação aos suportes, destaca as capas de álbum e o cartaz de entre o artwork em geral para a indústria musical, que considera de alta relevância. Acrescenta que com a extensiva oferta é necessário que o design trabalhe em conjunto com a música, para captar a atenção do possível ouvinte, visto que consumimos cultura de uma forma cada vez mais visual: "Todas as redes sociais destacam mais as imagens do que os textos, então os designers têm uma responsabilidade acrescida." (Doudart, 2019).



315



316



317

318



Fig. 315, Iona Death Cult, Guilherme Doudart, 2018

Fig. 316, *Black Acid Pink Rain* Jesus the Snake, Guilherme Doudart, 2019

Fig. 317, *Ano de Luz* Travo, Guilherme Doudart, 2019

Fig. 318,, Guilherme Doudart, 2019



UNCONTROLLED - ARTWORK & DESIGN

Beatriz Cruz, a designer por trás de Uncontrolled, produz principalmente trabalhos relacionados com música. Dentro do ramo, dedica-se com mais frequência ao rock pscidélico, stoner e sludge

Estilisticamente utiliza como técnica principal a colagem e a montagem digital, com tratamento a alto contraste (como também faz Branca Studios, na maioria dos casos).

Os temas estão frequentemente relacionados com o oculto como é possível observar no cartaz de Malaboos (fig. 320), que nos relembra o cartaz "A stone Façade" de Victor Moscoso (1966).

A mulher, figura recorrente no psicadelismo original, é também uma temática presente nas obras de Beatriz, seja de forma parcial, seja na totalidade (figs. 319 e 322).

A autora explora também a arte óptica, através de texturas que são geralmente colocadas no fundo ou, no caso do cartaz para o Odd Club (fig. 321), sobre o corpo, o que lhes confere um efeito tridimensional. Faz com que o corpo se revele, porque o padrão existe.

Consegue observar-se uma gradual mudança de construção. Nos primeiros cartazes, como no caso da figura 323, os espelhos eram mais comuns, bem como a sobreposição e a descontracção de uma imagem. Os cartazes tornaram-se mais organizados e com composições cada vez mais estruturadas. A tipografia utilizada nos cartazes é perfeitamente legível, logo não adopta o estilo ondulante do psicadelismo original, nem desafia a leitura.

Beatriz é, para além de criadora de conteúdo gráfico para o actual movimento do rock psicadélico, impulsionadora do estilo musical, contribuindo com a organização de eventos através da Ópio Events, da qual é membro fundador. Para além de tudo isto, é baterista em Heavy Cross Of Flowers, uma banda de stoner e em Spitgod, uma banda de sludge.

É o exemplo de um membro activo e impulsionador da comunidade bem como do movimento *underground* nacional contemporâneo.

Fig. 319, *Damien Breeze*, Kiko Ruelas, Uncontrolled, 2019

Fig. 320, Cave Avenida Uncontrolled, 2020

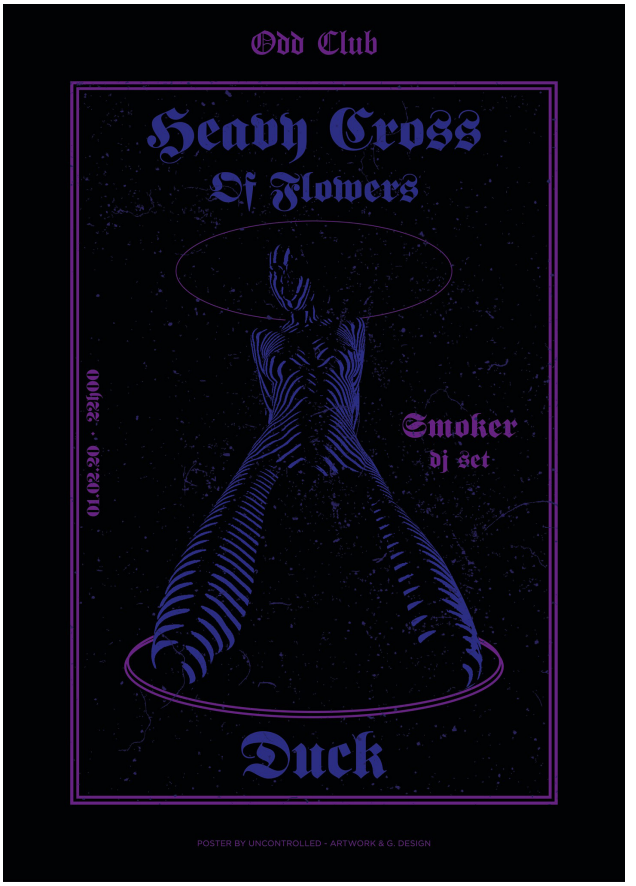
Fig. 321, Odd Club Uncontrolled, 2020

Fig. 322, Sabotage Uncontrolled, 2020

Fig. 323, Carpe Diem Uncontrolled, 2018



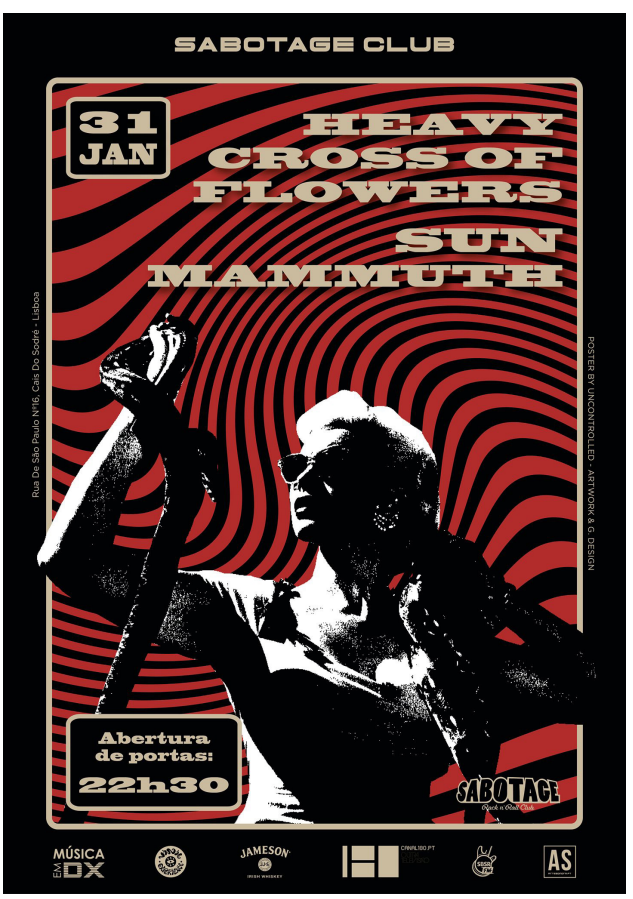
320

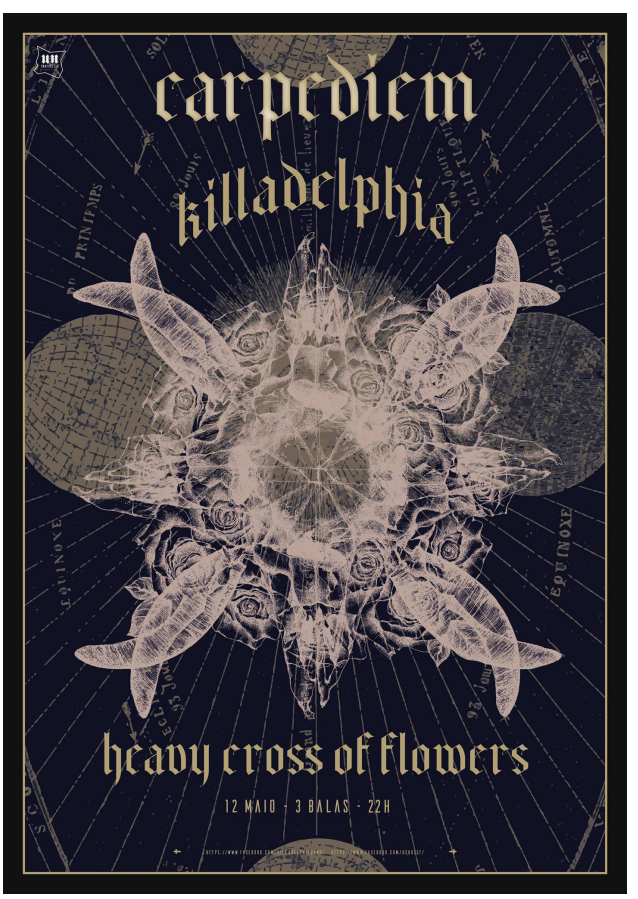


321

322

323





CATARINA PEREIRA MENDES

Até à capa do álbum de Desert Smoke, Catarina nunca tinha trabalhado no contexto da indústria musical. Mesmo assim, desenvolve trabalhos que nos envolvem através da exploração de cores e texturas, saídas ora do obscuro e fantasmagórico, ora de um possível sonho tranquilo. Com formas que se fundem e cores que se misturam, as suas telas apresentam cenários que se enquadram na estética psicadélica.

Explica em entrevista, que o seu trabalho remete para as suas origens; Catarina é natural do Alentejo. A recuperação de uma casa de família, junto às minas de exploração de enxofre (às quais tem acesso), estruturou antigas memórias. Os terrenos, sua erosão, a recordação intrínseca, a documentação da pegada do homem, que altera o mundo natural e explora os seus recursos, tudo isto se reflete na sua obra: "faço alusão a uma realidade devastada, perdida entre as memórias de um passado efervescente e de um futuro perturbador."

> Esta possibilidade de rever e percorrer os caminhos pedestres das minas, de assimilar a arquitectura industrial mineira, que reflete um ambiente degradado e uma atmosfera inquietante, tudo isto são recursos inspiradores. Este lugar é o meu passado. Com o seu avançado estado de degradação a nível estrutural, estes locais retratam uma atmosfera inquietante fundida com uma sensação de abandono. Num cenário fantasmagórico está patente um desequilíbrio entre desordem e imobilidade, que confessa as aventuras de quem lá viveu. Este lugar transpira uma nostalgia que me seduz (Mendes, 2019).

A capa do álbum de Desert Smoke foi desenvolvida a pedido de um amigo de infância (guitarrista da banda). Para iniciar o processo pediu uma descrição do álbum, a qual lhe foi entregue juntamente com as músicas. Uma das músicas, que dá nome ao álbum, foi explicada da seguinte forma: "The Gate of Karakum — inspirado na cratera de Darvaz, no deserto de Karakum, em chamas contínuas desde 1971, também conhecida como o portal do inferno." Com estas indicações, com um planeamento e mistura de técnicas, surge a obra que dá origem à capa. Produziu outros dois trabalhos também inspirados na cratera de Darvaz: "Lost in Darvaz" e "Under my Skin".

> Ouvi as músicas dezenas de vezes até me sentir segura do que haveria de fazer. Decidi utilizar uma técnica de pintura – Acrylic Pouring Fluid Paint. Esta técnica permite misturar diferentes cores de tinta acrílica (com a adição de água e silicone) e aplicá-las directamente do recipiente para a tela, sem o auxílio de pincéis. Depois manipula-se a tinta, inclinado o próprio suporte, ou com um secador. A mistura da água e do silicone dá a cada tinta uma densidade diferente. Essas tintas, quando misturadas, criam uns efeitos muitos interessantes (Mendes, 2019).

TERESA LOPES DA SILVA

Esta capa, tem a particularidade de ser um trabalho com a intervenção de duas artistas. A tela descrita, de Catarina Pereira Mendes, tornou-se capa de álbum mediante o trabalho de design de Teresa Lopes Da Silva.

Nesta capa destaca-se principalmente a utilização de uma tipografia geométrica, que apresenta o nome do álbum, "dissolvida" na tela. É possível observar que o trabalho de composição da tipografia não é meramente informativo. Há um cuidado na adaptação da tipografia ao fundo, numa fusão que nos remete para uma erosão da forma tipográfica, criada pelo líquido. Desta perspectiva, parece existir uma reacção criada pela acidez da cor, que acaba por unir estes dois planos num só.

Este trabalho remete-nos para a obra de Sam Chirnside, pela exploração de uma capa de técnica mista: uma pintura a óleo num processo analógico com a cartazior exploração digital, que confere informação à capa.

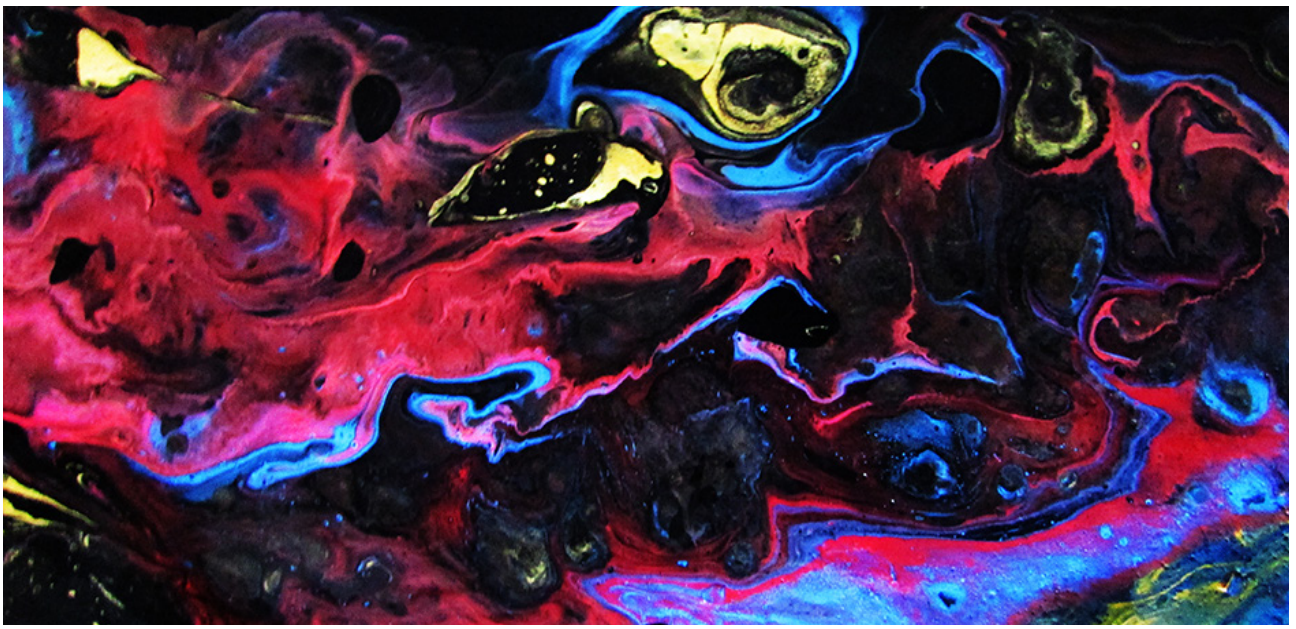
324



Fig. 324, *Karakum*, DesertSmoke Teresa Lopes Silva, 2019

Fig. 325, *Lost in Darvaz*, Catarina Pereira Mendes, 2019

Fig. 326, *Under My Skin,* Catarina Pereira Mendes, 2019



325



326



SERAFIM MENDES

Serafim Mendes é um designer sediado no Porto, em Portugal. Especializa-se em tipografia, ilustração 3D, editorial e design de cartaz.

Foi já referido em várias páginas como Étapes, Fubiz, Visualgrapihc, Designspiration, Domestika, Typeverything, Yorokobu, Betype, Abduzeedo, AIGA Eye On Design, VSO China, Unrated. Estas menções devem-se ao seu trabalho ser cativante e bem executado.

A obra de Serafim aborda o 3D, principalmente, apresentando uma componente psicadélica, com imagens "impossíveis", gradientes vibrantes e ambientes envolventes. A construção de desenho, a exploração da geometria e a componente surrealista estão presentes, por exemplo, em trabalhos como NOIR, com uma forte componente "Escheresque". Contudo, também descobrimos um ambiente semelhante, mas aliviado pela cor, no cartaz para o Natural Highs Festival, na Bélgica, em 2017 (fig. 327).

Apesar destas serem razões já suficientes, para incluir Serafim como um exemplo da nova vaga do psicadelismo, a arte deste autor destaca-se pela possibilidade de tornar o bidimensional em realidade aumentada. O seu projecto Post-Print reflecte, precisamente, esta exploração do design gráfico (figs. 328, 329, 331).

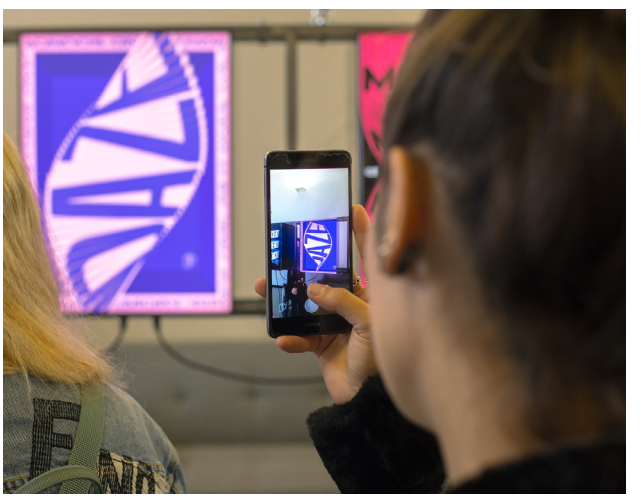
Com a realidade aumentada, consegui unir o melhor destes dois mundos, ou seja, manter-me no meio digital, mas permitir às pessoas visualizar o conteúdo como se ele existisse no mundo real. Também me agradou a ideia de aliar um objecto impresso – analógico – a uma componente completamente digital (Mendes, 2018 in Shifter, 2018).

Apesar de Post-Print não estar relacionado com música, é um projecto deveras interessante. O facto do projecto ter 15 cartazes bidimensionais que se transformam numa realidade visualizável de vários ângulos, através de um ecrã, pode ser comparada a um efeito alucinogénico proporcionado pela ingestão de drogas. A mutação da imagem, o movimento, a torção, a luz, mas principalmente a ilusória possibilidade de tocar no cartaz, são características que tornam o trabalho de Serafim, um trabalho da vaga Neo Psicadélica. Para além disto, há de facto cartazes em que a escolha tipográfica, assim como os padrões usados, têm um aspecto que nos remete para a estética psicadélica (tipografia ondulante e referências à Op Art).

A somar ao descrito, o autor de Post-Print tem também um cartaz que capta especialmente a atenção, porque é sonoro (com o design de som realizado por Kevin Pires, dos Astrodome). Este cartaz animado, criado para a Sargaçodarte (feira de arte em Viana do Castelo), deixa a bidimensionalidade, mediado por uma aplicação de realidade aumentada, para passar a ser uma peça de multimédia, com um ambiente surrealista (fig.330).



327



328

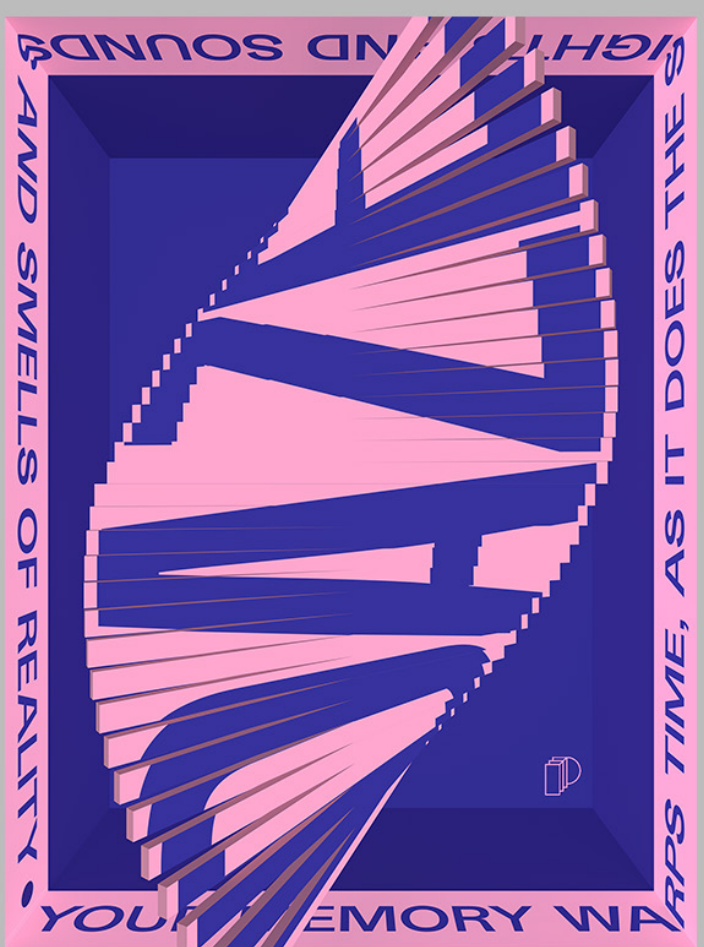


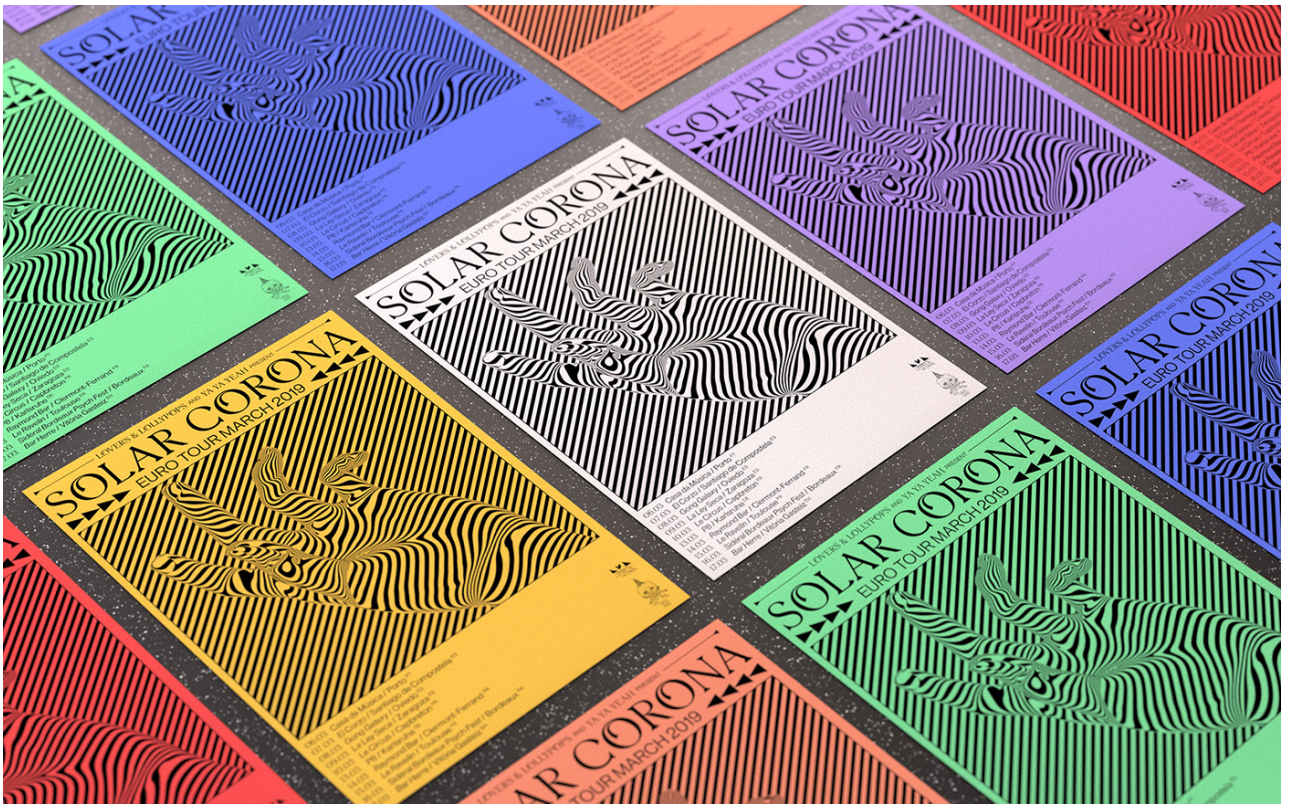
329

330


SARGAÇODARTE
28 OUTUBRO
ATELIER IVA VIANA
RUA DAS CARAMONAS 137
15H—21H

331


AND SMELLS OF REALITY
YOUR MEMORY WA
RPS TIME, AS IT DOES THE



Por fim, assinado pelo mesmo artista, há um trabalho de destaque face ao presente mapeamento, pois sustenta uma relação directa com o tema em análise neste documento. Serafim Mendes desenvolveu o cartaz da tour e a capa de álbum do último trabalho dos Solar Corona. Os Solar Corona são uma banda de rock instrumental, com uma tendência psicadélica. A repetição, o fuzz, os ambientes que criam nas transições das músicas e as melodias cativantes, tornam os concertos desta banda em espetáculos vibrantes e hipnóticos.

Para *Lightning One*, o último EP da banda, o designer concebeu uma capa de aspecto orgânico e ondulante, semelhante ao que poderia ser uma projecção sobre líquido em movimento lento (por exemplo um mar calmo). Com linhas que nos remetem para a *Op Art* mas que, devido aos gradientes de aspecto holográfico, parecem derreter. Na versão animada, acessível por intermédio de uma aplicação para *smartphone*, estas linhas fundem-se e separam-se consoante o movimento.

O cartaz, desenvolvido com vários tons na base, mas sempre impresso a preto (à semelhança do que acontecia nos primeiros folhetos da década de 60), também têm a componente de motion. Sobre uma mão invisível, uma vez mais com uma estética *Op Art*, existem linhas ondulantes e sinuosas que a delimitam e lhe dão forma.

Em entrevista foi possível perceber melhor a inspiração e o processo de trabalho de Serafim Mendes, nesta capa.

> A inspiração para o artwork, tanto do cartaz da tour como do álbum, é uma tentativa de unir uma estética que está associada à música psicadélica aos elementos que caracterizam a banda, como a repetição de estruturas rítmicas e o uso de padrões melódicos sintetizados. Há também uma componente física e bastante orgânica transversal à sua música, que é percetível através das mudanças de ritmo e de intensidade, ao longo das duas composições distorcidas, que foi o que tentei representar através da ilustração e animação (Mendes, 2019).

Quando questionado em relação à possibilidade e à facilidade de acesso a tecnologia, no desenvolvimento de design, do qual é bastante adepto, Serafim aponta e justifica o lado positivo do mundo digital:

> Creio que a vasta lista de ferramentas que existem actualmente ao nosso dispor, para a criação gráfica, permitem-nos "reinventar" o psicadelismo, pois conseguimos criar coisas que, por exemplo nos anos 60, com ferramentas analógicas, não seriam tão práticas, como a introdução de uma camada de animação, que a meu ver potencia bastante o resultado final. Por exemplo, com o uso de realidade aumentada acrescentei uma camada digital e animada ao artwork do álbum dos Solar Corona (Lightning One), que na minha opinião resulta num produto interessante: um objecto super "analógico" — o disco de vinil — que agora tem uma componente super moderna e digital. A ilustração estática por si só já é psicadélica, mas quando apontamos o telemóvel e vemos as linhas a distorcer continuamente, o efeito é ainda mais impactante (Mendes, 2019).

Fig. 327, Natural Highs Festival, Serafim Mendes, 2017

Fig. 328/329/331, *Post Print*, Serafim Mendes, 2018

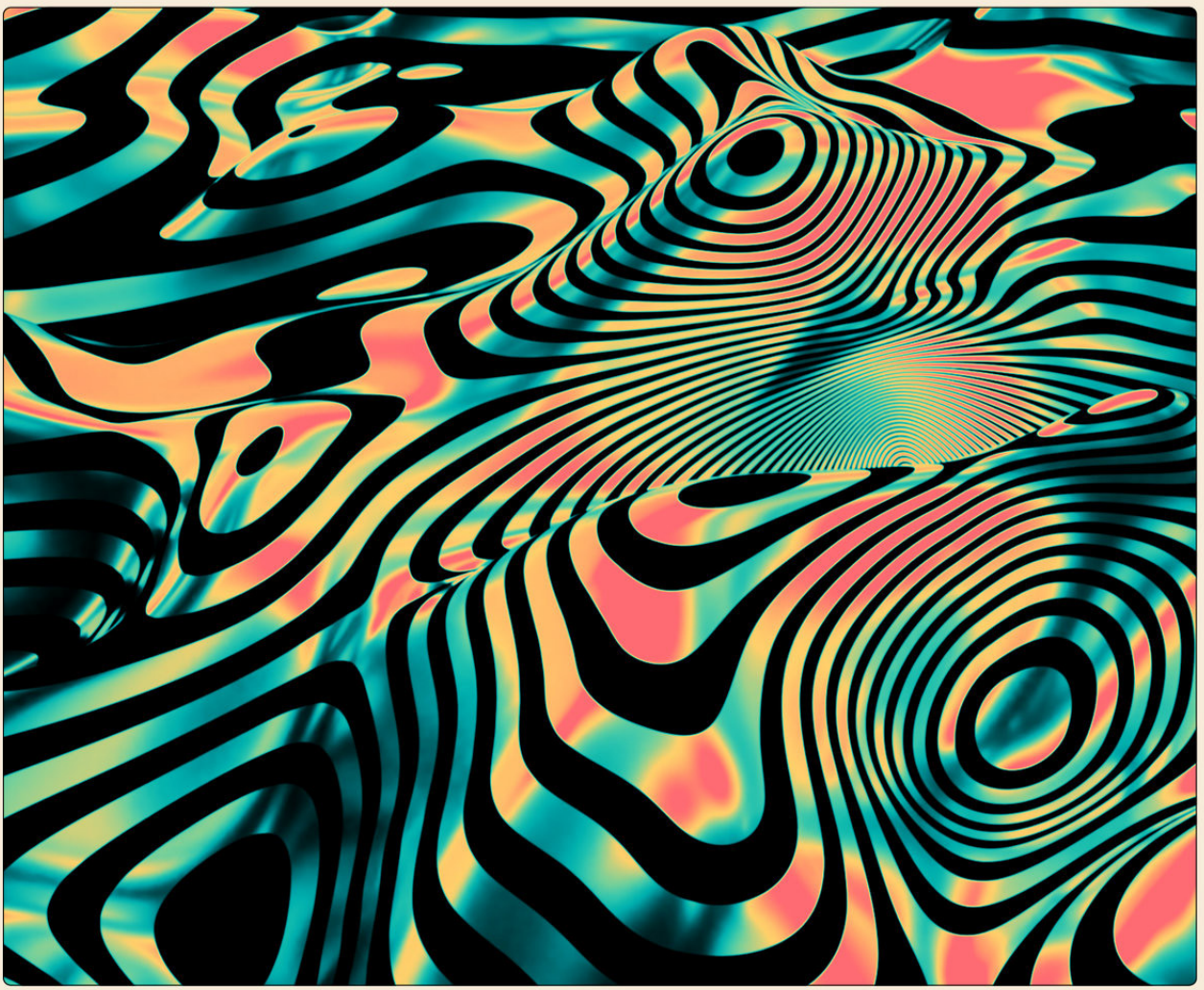
Fig. 330, Sargaçodarte, Serafim Mendes, 2017

Fig. 332, Solar Corona Tour, Serafim Mendes, 2019

Fig. 333/334, *Lightning One*, Solar Corona, Serafim Mendes, 2019

333

SOLAR CORONA



Lightning One

334



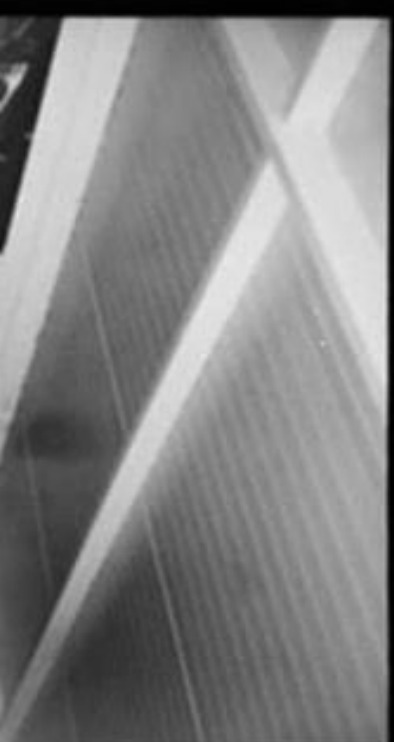
200 33A FUJI 34 200





→33A 34 →

200 30A D62 31 200





→30A 31 →



335

Fig. 335, Concertos Warm Up Sonic Blast Moledo, 2019

Fig. 336, Mars Red Sky, Woodstock 69, 2019

Fig. 337/344, Solar Corona, Sonic Blast, 2019

Fig. 338, Jesus the Snake, Ponte de Lima, 2018

Fig. 339, Graveyard, Sonic Blast Moledo, 2019

Fig. 340, Karlão e o Gingo Sou Eu, Café au lait, 2018

Fig. 341, Mantar, Sonic Blast, 2018

Fig. 342, Vintage Caravan, Hardclub, 2018

Fig. 343, Graveyard, Desertfest Berlin, 2018

Fig. 345, Jesus the Snake, Pertini Bar, 2018

Fig. 346, Razzmatazz, Warm Up Sonic Blast Moledo, 2019

O AMBIENTE

DOWNCLOSE

Maria João Ferreira é a fotógrafa da Downclose, marca fundada em 2016.

Começou a interessar-se por fotografia desde muito nova, mas por música ainda mais cedo. Quando viu Bob Dylan, aos 11 anos de idade, no festival Vilar de Mouros, soube que queria juntar o útil ao agradável: fotografar concertos e festivais. Desta forma, trabalhou com revistas e blogs como a Rua de Baixo, Bandcom.pt, e a Garboyl Lives.

Ao ser entrevistada e questionada sobre o movimento, por parte do projecto, explica que o revivalismo pode advir do facto do público estar à procura de algo menos rebuscado e tecnológico, uma ânsia por músicos e instrumentos crus, vivos na sua essência. "Quando descobri o Stoner, foi quando percebi que ainda havia música feita e tocada só com instrumentos. Nostalgia de tempos em que as pessoas viviam o momento, talvez." (Ferreira, 2019)

Na downclose, capta fotograficamente em digital (quando se trata de retrato de palco) e em analógico (fora de palco). Supõe que a sua facilidade em socializar lhe permite criar um ambiente amigável e próximo. Essa sua particularidade também motivou registos mais intimistas dos artistas, recolhidos para recordação, captados de forma analógica.

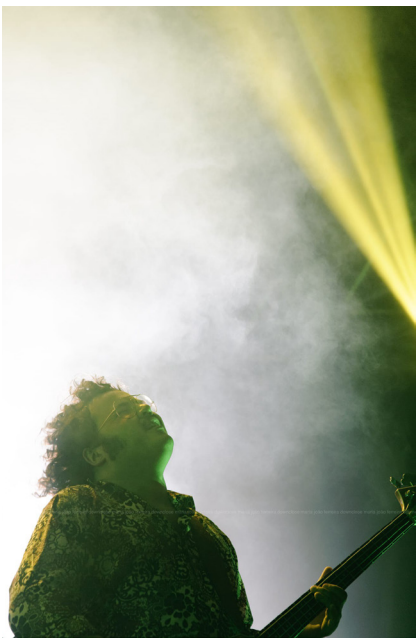
Conta um episódio que reflecte um pouco do ambiente que se podia viver (o estabelecimento está agora encerrado) numa das casas de espectáculo com mais eventos no Porto, dentro do movimento *underground*:



336

"Down, close and personal".

337







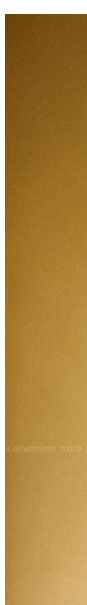
338



339



340





342

341



346

345

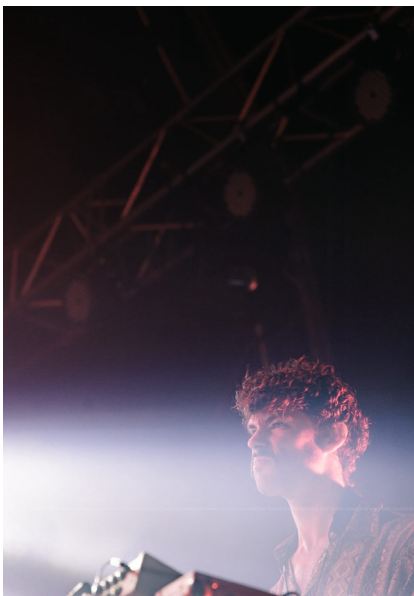




343

344









"Down, close and personal".



No Cave 45, a partir das 150 pessoas dentro da sala, já se sentia o calor; naquela noite estavam 315 pessoas, mais staff, imprensa, organização, convidados... Seguramente mais de 350 pessoas! A banda tinha pedido para que desligassem o ar condicionado e inclusive pararam o concerto durante cerca de 15 minutos, porque havia uma frincha de ar, perto dos respiros, por cima do palco - e que a organização se apressou a tapar. Quando havia mosh, eu agradecia porque circulava um bocado de ar. No chão, no fim do concerto, à volta do guitarrista havia uma poça de suor, que parecia uma poça de chuva. Ainda assim, eu consegui fazer uma fotografia terna e íntima do baixista. Percebi que, da mesma forma que conseguia ter intimidade com os músicos fora do palco, conseguia ver neles, em palco, o seu lado mais privado.

Como é uma linguagem "fora da caixa", ninguém estava disposto a receber as minhas imagens nas revistas que procuram fotojornalismo puro; então decidi que estava na altura de assumir um projecto próprio. "Down, close and personal" (Ferreira, 2019).

347

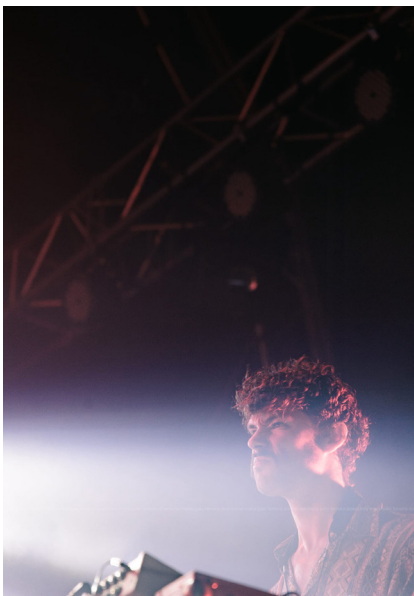
Fig. 347, Auto-retrato, Rivoli, 2019












PETER SUTTON
Red Rose
Golf Tournament
1991



Fig. 348, Harsh Toke, 2017

Fig. 349 e 350, Jesus The Snake, Território Lunar, 2019

Fig. 351, Entrada do Festival Sunburst, 2019

Fig. 352, Kikagaku Moyo, Backstage Sonic Blast Moledo, 2017

Fig. 353, Stoned Jesus, Hardclub, 2018

Fig. 354, Truck Fighter's, Cave 45, 2016

Fig. 355, Mars Red Sky, Woodstock 69, 2018

Fig. 356, Fuzzil, Rodelus, 2019

Fig. 357, Desert Smoke, Verbian, Orangotango, Sunburst, 2019

348

Considera que o cenário do revivalismo do psicadelismo é muito positivo.

Nos trabalhos que a autora vai desenvolvendo, diz que o ambiente é muito mais amigável em concertos de bandas de Stoner, por exemplo, do que de estilos mainstream (corrente de massas). Acrescenta, "O resto do mundo olha para este público como um aglomerado de indigentes e drogados, mas a verdade é que o respeito que se sente entre as pessoas deste nicho é algo que eu nunca senti em quase 500 concertos (tanto a solo como em festivais) mais mainstream. (Ferreira, 2019)

Para além disso considera que o público deste tipo de concertos está ali para viver o momento. Não o regista até à exaustão como em muitos casos.

Na minha opinião, psicadélico é tudo aquilo que estética ou conceptualmente nos leva a outro espaço mental, raramente atingido com situações do quotidiano e frequentemente atingido através de sex, drugs and rock n roll e arte; tudo aquilo que é transcendente, consciente ou sub-conscientemente; tudo aquilo que altera a percepção sensorial. (Ferreira, 2019)



349

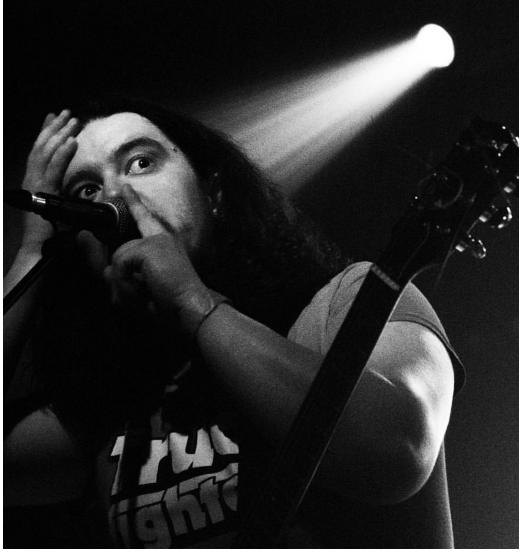


351



352





353



354



355



356



357



350





Fig. 358 e 361, Kadavar, 2019

Fig. 359 e 360, Black Mirrors e Wucan, Soundbay, 2018

Fig. 362, Spectral Haze, n.d.

Fig. 363, 364, 365, 366, Crypt Trp, Sabotage, 2019

Fig. 367, Belzebong Sonic Blast, 2015

Fig. 368, Pentagram, Sonic Blast, 2015

359



361





363

364



365





360



362



366





367

368



ANNE CARVALHO

Em entrevista, Anne afirma que conheceu mais a fundo o rock psicadélico em 2013. Tornou-se fascinada pelo género, o que inaugurou uma incessante pesquisa, através de canais de youtube, sobre os finais dos anos 60 e inícios dos 70. A análise levou a um melhor entendimento sobre as bandas dessa época e sobre contexto histórico circundante. Tudo isto resultou numa vontade de captar, fotograficamente, o cenário psicadélico actual, que descreve como "uma lufada de ar fresco" com "uma energia electrizante".

Colabora com uma Webzine desde 2012, como repórter fotográfica e considera que o maior e mais marcante projecto com o qual contactou foi o Sonic Blast, em Moledo: "Aquele ambiente era como estar "em casa". Quando cheguei, esperava, em parte, aquilo que tinha imaginado. Tinha a sensação que o que ia encontrar era tudo o que queria fotografar. Estava a olhar para O Psicadélico em Moledo."

Outro dos momentos relevantes que recorda, foi o início da sua caminhada, como fotógrafa pela Spectral Haze, num registo mais intimista, no Sabotage em Lisboa.

Destaca que o ambiente em concertos se define desde a roupa "calça boca de sino, casacos de franjas e bota pontiaguda" à música. Todo este ambiente é, para Anne, um transporte até uma década que não viveu.

Em relação aos estilos musicais, considera que o Stoner é um dos estilos derivados do psicadelismo, que está mais presente no contexto nacional. Na sua opinião, actualmente, as bandas que o divulgam da melhor forma são The Black Wizards, Asimov e Jesus The Snake.



> A música junta-se e cria a combinação perfeita. No rock psicadélico, as distorções soam às cores fortes em linhas distorcidas que nos ligam aos cartazes, capas dum álbum e padrões de vestuário.
>
> Acima de tudo, o psicadélico é um só movimento, que conseguimos identificar através desses pormenores. É possível, principalmente, "visualizá-lo" através do som.
>
> Sendo um movimento com anos e anos de história, essas memórias, que pertencem às gerações dos nossos avós e dos nossos pais, seriam, mais cedo ou mais tarde, transportadas para a nossa geração. Eu sinto este revivalismo. As bandas seguem-no e nós, espectadores, também. É uma alegria que temos. Queríamos tanto viver um Woodstock, que acabamos por transportá-lo para nós. Ou pelo menos, parte dele.
>
> Todos os festivais, as bandas, o design, o vestuário, o visual: toda esta envovência está ainda, felizmente, bem presente nas nossas vidas (Carvalho, 2019).



Fig. 369, auto retrato, 2019







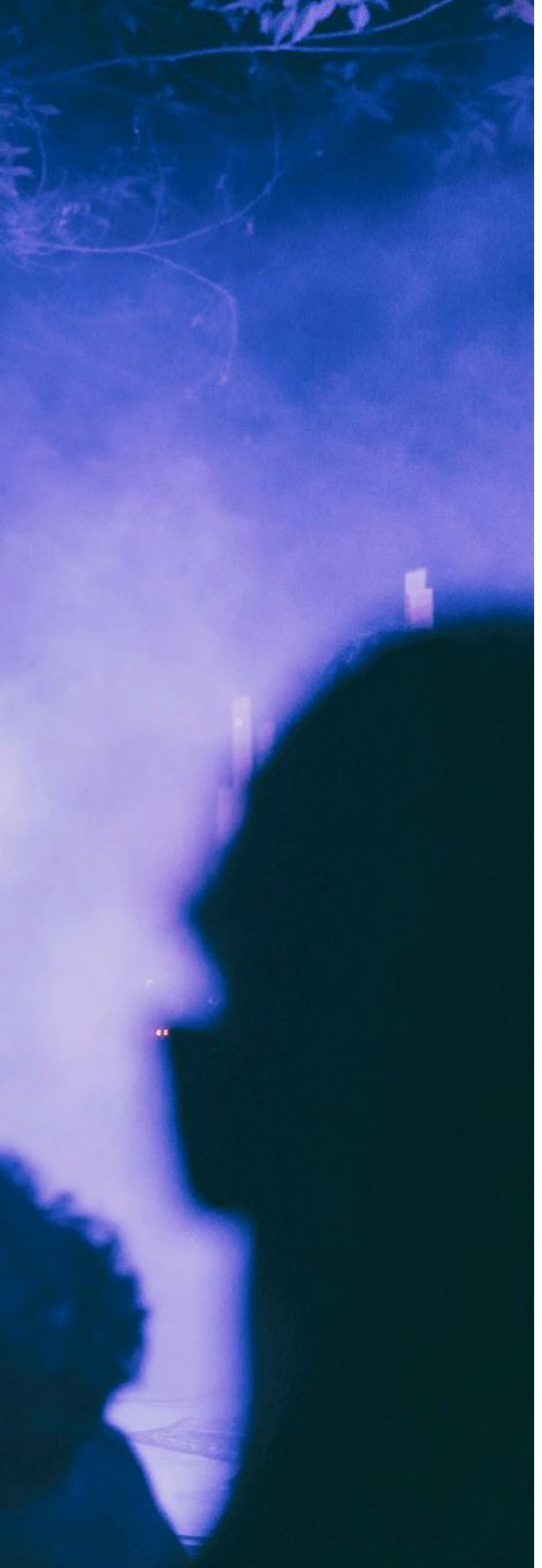












MAD MEDUSA

Movidos pelo espírito da Family Dog e com o objectivo de ingressar no ambiente do rock psicadélico, a Mad Medusa foi criada em 2018. Desenvolver trabalho no âmbito do reconhecimento da área e do mercado actual nacional do rock psicadélico, era a proposta fulcral.

O projecto tinha como finalidade a contratação de bandas nacionais de neo psicadelismo, stoner, doom, e sludge.

Este foi um projecto interdisciplinar, porque apesar do propósito inicial estar direcionado para o *booking* e organização de eventos, foi-lhe também acrescentada uma modalidade de agenciamento e aplicada nomeadamente à banda Travo.

A equipa era formada por quatro elementos, cada um responsável por diferentes tarefas, embora houvesse reuniões semanais, onde eram discutidos todos os assuntos. Assim, foram aplicadas da melhor forma as valências de cada um.

O projecto principiou com dois designers (Guilherme Doudart e Margarida Veiga). Nas tarefas de organização de eventos, lançamentos, delegação de tarefas e sistematização de dados, estavam encarregues José Calheiros e Sílvia Arcipreste, impulsionadores do projecto que tornaram possível a integração desta pesquisa em trabalho real. Mais tarde, ingressou ainda Benjamim Gomes, responsável, especialmente, pela organização de tours e comunicação internacional. Assim sendo, foram executadas funções de *booking* e contacto com bandas, com o objectivo de entender melhor as suas metas e abordagens. Foram igualmente desenvolvidas acções promocionais, medidas de desenvolvimento de identidade para a Mad Medusa e cartazes para alguns dos eventos.

A medusa é uma criatura mitológica, conhecida popularmente por tornar em pedra, aqueles que a olham directamente.

Seguindo a metáfora e aproveitando a associação directa ao termo pedra, foi desenvolvido um slogan: *Our music will turn you into stone* — A nossa música vai petrificar-te. A referência alegórica do termo stone, deveu-se essencialmente à sonoridade da palavra e à relação com o estilo de música *Stoner*.

A nível de identidade visual, a Mad Medusa apresenta um logo revivalista, com tipografia ondulante e dinâmica, inicialmente estudada manualmente, mas manipulada de forma digital. Foram também aplicados outros elementos visuais como banners de facebook, assim como outro tipo de material direccionado para as plataformas digitais. Imagens promocionais de apresentação de bandas afiliadas a esta organização, foram também criadas (adequadas à identidade) com o objectivo de conferir coerência nas publicações, bem como teasers físicos, que foram espalhados por locais próximos do Porto, com a técnica de *weathpaste* (colagem de cartaz com uma cola à base de farinha e água).

Fig. 370, Nu, 2019

Fig. 371, It Was The Elf,
Indie Music Fest, 2019





AS BANDAS

Denota-se um crescente número de bandas nacionais e internacionais dedicadas a este estilo. A Mad Medusa trabalhou com algumas bandas de rock psicadélico, de Stoner, Sludge e Doom. Esporadicamente, em eventos de organização partilhada, como aconteceu com a Sete Oito Cinco (especialmente ligada ao Indie), outros estilos eram incluídos. No rock psicadélico contamos com os Travo, no Stoner Rock com os It Was The Elf e Orangotango, no Sludge com os Heavy Cross Of Flowers. Apesar de todos estes estilos não terem barreiras definidas, os Nu eram a banda que mais nuances de diferentes estilos apresentavam, com uma componente mais forte de intervenção.

A Mad Medusa teve como objectivo manter um tipo de ligação com as bandas, além do estritamente profissional. Procurou conservar um ambiente relaxado, quer na procura de soluções para eventuais problemas, quer na comunicação em geral.

Do contacto com todas as bandas, tanto com as que faziam parte da Mad Medusa, tanto com aquelas que eram contratadas pontualmente, guardam-se excelentes recordações, especialmente dos momentos pré e pós concertos. Uma miscelânea de backrounds e personalidades, agregadas por um só objectivo: levar o rock psicadélico ao público e proporcionar-lhe o melhor ambiente possível.

NU

> Apontando como principais influências na sua sonoridade, bandas como Swans, Einstürzende
> Neubauten, Mão Morta, entre outros, além de todo o movimento surrealista e construtivista russo, os NU definem-se como uma banda de rock experimental com um trabalho multidisciplinar que funde na música elementos de outros media, como a literatura, o vídeo e a performance (Threshold, 2018).

Os Tirsenses NU, apresentaram-se com o seu EP “Sala de Operações no 338”, como primeiro registo de estúdio. No entanto, a verdadeira magia acontece em palco. Crus, introspectivos e compulsivos, desenvolvem um ambiente intimista e uma relação com o público muito distinta da maioria das bandas. Nos seus espectáculos não há barreiras entre o palco e o público, numa fusão imposta particularmente pelo vocalista, que com as suas palavras, cria um ambiente de intervenção intenso.

TRAVO

> De mãos dadas com a sonoridade dos Black Angels, delays bastante vincados e repetições hiperbolizadas, Phasers e Fuzz. Um ambiente cósmico suspenso por atenuações rítmicas fortes
> balanceando o nosso esqueleto terrestre (Headliner, 2017).

Os Travo são, na sua maioria, de Braga. A sua sonoridade apresenta-se única e envolvente, a partir das camadas de texturas espaciais e psicadélicas. Destacam-se os delays, que ora proporcionam uma sensação de leveza, ora criam momentos soturnos e sombrios, que levam os ouvintes a viajarem num transe “interestelar”.

372

Fig. 372, Travo, Gonçalo Gaspar, 2019




TRACE





374

Fig. 373, It Was The Elf, Indie Music Fest, 2019

Fig. 374, Heavy Cross Of Flowers, Woodstock 69, 2019

IT WAS THE ELF

> Dividem a maior parte do tempo entre a música e a tasca do Manel em Gouveia, de onde são naturais. Os It Was The Elf são donos de uma sonoridade que, para uns soa a stoner e para outros ecoa a psicadélico concentrado em fuzz e distorção (R. N. Silva, 2017).

Estes jovens, oriundos da Serra Da Estrela, fazem parte do conjunto de bandas de *stoner rock* nacional. Da montanha para o mundo, são agora uma referência do estilo de música, por entre riffs arrastadas e o canto expressivo e poderoso do vocalista, com fortes inspirações nas suas origens.

HEAVY CROSS OF FLOWERS

> HCoF não é uma banda para se manter num riff ad eternum, é uma banda sem medo de colocar tudo (menos a "banca da cozinha") na mistura. O ouvinte é presenteado com elementos de Kyuss/QOTSA com o *groove* do *Desert* e *Stoner* rock (In Memory Of), ou punk hardcore (Get Your Shit Together). O facto de eles conseguirem fazer isto sem perderem identidade, não é apenas impressionante, mas também surpreendente (Psychlist, 2019).

Os Heavy Cross of Flowers são, neste momento, umas das bandas com mais projecção no espectro do Stoner e Sludge nacional.

Com uma sonoridade que alcança diferentes espectros dos estilos descendentes do rock psicadélico, apresentam composições selvagens, agressivas, que nos arrastam para um diferente estado de espírito. O concerto é sem dúvida uma viagem, ora com momentos mais rápidos, ora com ondas de calmia e suavidade. As melodias são rasgadas pela voz, tecendo palavras que nos remetem para o ambiente stoner.

ROCK MARKET

Em conjunto com a organização Sete Oito Cinco, foi idealizado um evento periódico, que pretendia aliar os concertos ao *artwork* direccionado para bandas.

O Rock Market realizou-se no Woodstock 69, em São Roque das Lameiras, no Porto. Este espaço foi a escolha óbvia já que, para além de ser, na altura, um dos poucos espaços apropriados ao *underground*, apresentava também, na maioria, estilos de música derivados do rock psicadélico. Neste evento (com duas edições até ao momento), foram organizados concertos com duas ou mais bandas, enquanto, paralelamente, se criou uma área para que alguns artistas pudessem expôr e vender o seu trabalho. O principal objectivo deste evento era analisar a interacção do público com os objectos de arte e entender qual seria o impacto sobre o evento musical. Este formato acabou por resultar positivamente para alguns artistas. Porém, aqueles cujas peças apresentavam maiores dimensões, sairam prejudicados, devido à dificuldade de exposição num espaço limitado.

Ainda assim, todos os artistas conseguiram fazer vendas, quer de ilustrações (impressões digitais e/ou em serigrafia), quer de outros tipos de merchandising.

Por lá passaram os artistas The Hellion, Magma, Eduardo Belga, Cervi, Guilherme Doudart e a loja Fuzz.

> Geralmente, nos festivais e concertos, temos uma separação das áreas de vendas de souvenirs e cartazes. No Rock Market experimentámos uma situação híbrida, onde a área de venda se dava nas mesas de snooker do bar, sem fronteira física relativamente às áreas do concerto, então acaba por passar uma impressão de unidade. Eu gosto dessa ideia, apesar de ser, julgo, desastrosa em termos de marketing. O formato condicionado de supermercado é anulado e isso desmotiva os compradores a agirem por sugestão e impulso consumista. Além disso, a iluminação reduzida que privilegia os concertos, é estupidamente prejudicial à visibilidade dos detalhes das obras (Belga, 2019).



375

PROCESSO DE DESIGN

A Mad Medusa propunha e disponibilizava a criação de trabalho gráfico, sempre que a banda desejasse.

Para o desenvolvimento destes objectos gráficos, era sempre feito um estudo sobre as bandas, ou sobre o ambiente pretendido, a fim de criar um trabalho adequado.

A alusão à estética e temática psicadélica esteve presente, contudo devido ao curto espaço de tempo disponível para o desenvolvimento dos objectos, não foram exploradas um número significativo de técnicas.

Concluiu-se com esta experiência que, devido à celeridade exigida na criação dos eventos e com a quantidade de imprevistos que surgem (patrocinadores, bandas de última hora, alteração de espaços de concertos, etc.), a utilização de uma técnica mista (manual e digital) era a melhor solução para o desenvolvimento dos cartazes.

No primeiro Rock Market, a responsabilidade de desenvolvimento do cartaz ficou a cargo da organização, que partilhou o evento com a Mad Medusa, a Sete Oito Cinco e foi desenvolvido pelo ilustrador Eduardo Belga (anteriormente mencionado). Já na segunda edição a responsabilidade foi inteiramente da equipa da Mad Medusa.

A marcação do evento foi decidida com pouca antecedência, fazendo com que se optasse por uma técnica mista, desenvolvida a partir de uma ilustração. Em relação ao processo, foi esboçada manualmente e cartaziormente redesenhada com ferramentas digitais. Foi utilizada uma tipografia que foi cartaziormente manipulada.

A utilização deste processo, manual e digital, acontece no cartaz do Festim da Cadela e no concerto de Krazark, Mano De Piedra e Heavy Cross of Flowers.

No caso do Rock Market (Mr. Mojo, Rei Bruxo e Four to Six) existe uma referência à Arte Nova. Foram alongadas a primeira e última letra, de maneira a criar uma moldura. Os nomes das bandas foram colocados em bloco central, sobre a ilustração, e foram digitalmente manipulados, para que no todo se tornassem num bloco orgânico.

Nesta experiência pudemos entender que há uma dificuldade acrescida, quando se procura este tipo de fluidez digitalmente, especialmente na manipulação sobre tipografias já existentes. No entanto, a rapidez e a possibilidade de clicar no *undo* compensaram, considerando o curto espaço de tempo disponível.

A ilustração tem um cariz erótico e o tema feminino é apresentado. Este tipo de cartaz, que utiliza a mulher em destaque, é bastante comum no psicadelismo, que por sua vez foi também influenciado pela Arte Nova. O ondulado do cabelo e as linhas, assim como o desenho a uma cor, teve como influência o trabalho de Audbrey Beardsley.

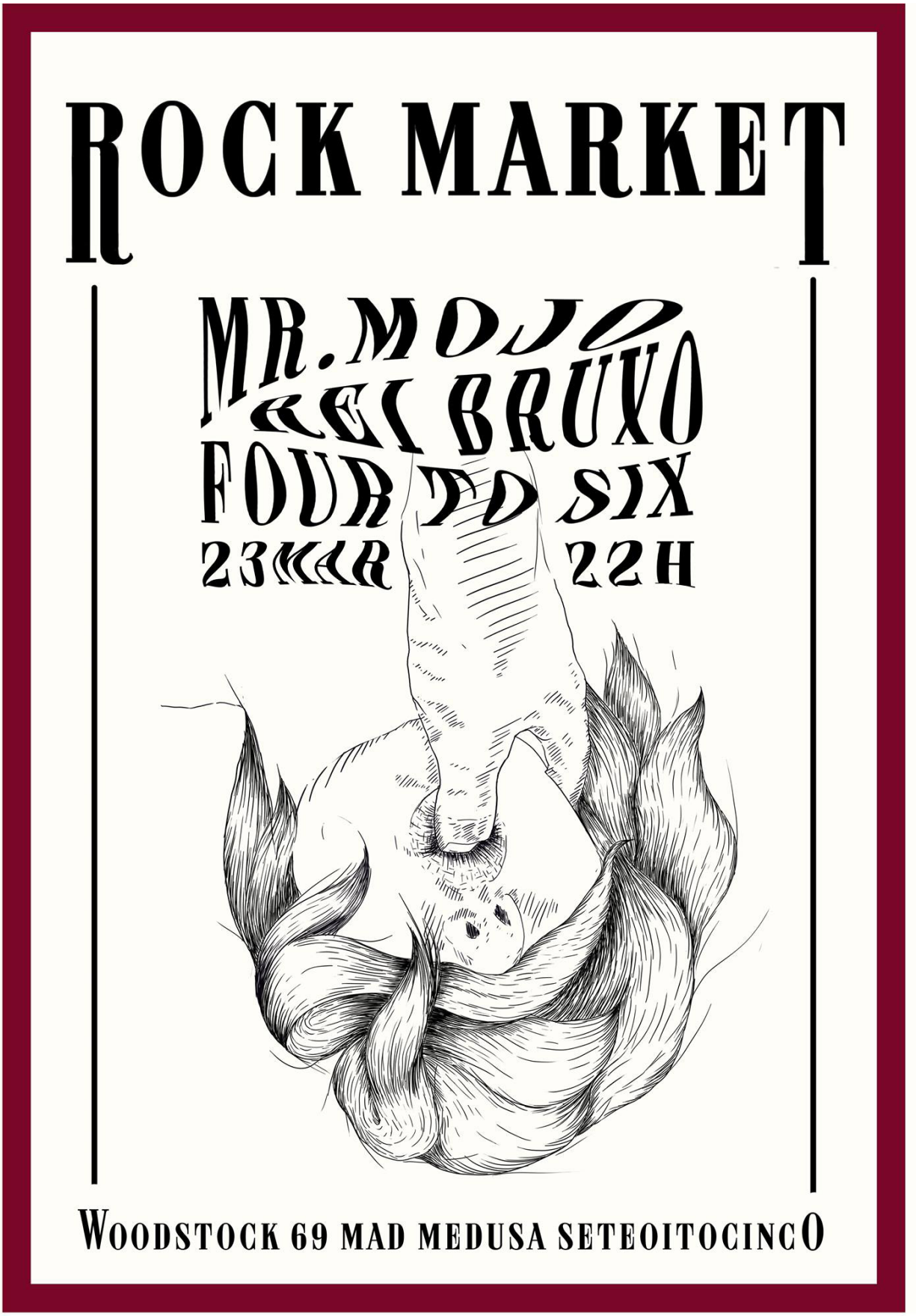
No caso do Festim da Cadela, foi apenas requisitado à Mad Medusa, o design do cartaz e dos bilhetes. O festim é um evento anual, organizado pela Confraria da Cadela, que é um grupo que pretende dar ênfase a bandas nacionais, de variados estilos de rock. Apesar de abrangentes, os estilos tendem a compreender-se entre o rock psicadélico e o heavy metal. De ano para ano a figura central muda, mas retrata invariavelmente um cão. Portanto, com foco na estética psicadélica, o lettering foi aplicado à volta da ilustração, envolvendo-a. Sendo que as bandas convidadas foram Greengo (stoner), Astrodome (Rock psicadélico/Space rock) e Lyzzärd (Heavy Metal), foi uma escolha justificada.

Os bilhetes tinham um espaço em branco, que remetia para um "selo" de LSD, onde eram colocados os números de entrada. No cartaz desenvolvido para os Mano de Pierda, Krazark e Heavy Cross of Flowers, no Woodstock 69 (o local onde a Mad Medusa realizou outros eventos), a abordagem manteve-se.

Neste caso, houve a hipótese de explorar a temática do misticismo e do paganismo, recorrendo à ilustração.

Este cartaz foi concebido totalmente de forma manual, mas desenvolvido e finalizado digitalmente. Não se pretendia uma tipografia orgânica, como no caso do festim, e por isso tornou-se mais fácil aplica-la digitalmente (à semelhança do Rock Market). Uma vez mais, este cartaz, no seu todo, teve a influência da Arte Nova: o feminino e o pagão, muitas vezes utilizados pelos autores dessa corrente, assim como as colunas, que apesar de não ornamentadas, fecham a forma do cartaz criando equilíbrio.

Fig. 375 e 376, Rock Market, Woodstock 69, 2019


ROCK MARKET
MR. MOJO
EL BRUXO
FOUR TO SIX
23KAR
22H
WOODSTOCK 69 MAD MEDUSA SETEOITOCINCO

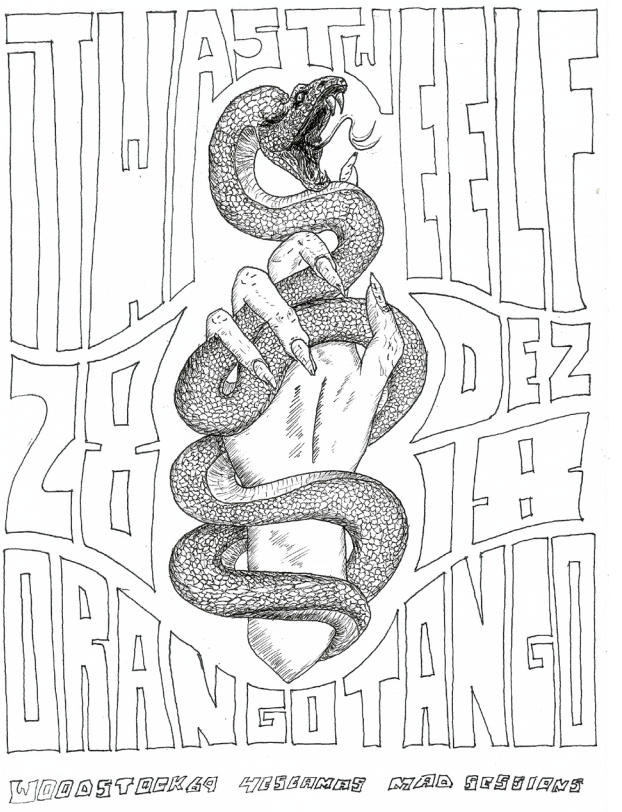
376

O desenvolvimento de cartazes nesta organização, viabilizou o estudo de outros tipos de técnicas. Para eventos preparados com maior antecedência, foi possível elaborar cartazes com processo totalmente manual, ou pelo menos cria-los com essa premissa. A disponibilidade de tempo para esboçar e testar a organização da informação e a sua adaptação à ilustração, foi sem dúvida um momento raro, porém muito enriquecedor e libertador. Como dizem "não há nada como por a mão na massa".

Neste caso, à semelhança da estratégia de trabalho de Robin Gnista, o objectivo era criar o cartaz de forma inteiramente analógica (manual) e, por fim, adicionar-lhe cor digitalmente. Foi desenvolvida ilustração e lettering desenhado à mão, sem manipulação digital nem desenho em mesa digitalizadora. As ferramentas foram o lápis, a borracha e a caneta, apenas.

Neste exemplo, foi flagrante uma das dificuldades do desenvolvimento manual. Sem dúvida que é possível rever este problema no que Robin Gnista explica, em relação ao seu processo e a todos os contratempos que dele podem emergir. Após muitas horas de trabalho e com tudo preparado para colorir alguns elementos, a equipa apercebeu-se de que existia um erro. O nome da banda It Was The Elf, estava apresentado como It Was Tweelf. Por essa razão, e para responder ao prazo de entrega, o cartaz foi não apenas colorido, mas alterado digitalmente.

A ilustração é inspirada em tatuagens de estilo Old School. Foi feita uma pesquisa para melhor entendimento da mecânica do gesto, que resultou na descoberta de diversas imagens de mãos a agarrar cobras, com o estilo pretendido. Neste caso, o objectivo foi recriar a mão de um demónio ou de uma bruxa (representada aqui com garras, partidas e sujas), a segurar este animal. O acto de segurar na cobra representa a associação à natureza e ao oculto: a cobra está na mão e não a tenta morder, contudo ameaça quem está de frente para quem a segura. O mesmo acontece com a poderosa música destas duas bandas: domada pelos músicos, está pronta a atacar o público.



377



378

Fig. 377, 378 e 389,
Woodstock 69, 2019

379


WASTHEELF
28 DEZ 18
ORANGOTANGO
WOODSTOCK 69 YESCAMAS MAD SESSIONS

Fig. 380, Festim da Cadela, 2018

Fig. 381, Woodstock 69, 2019

Fig. 382, Carpe Diem, 2019

Em contraste com o cartaz anterior, para o lançamento do álbum dos Heavy Cross of Flowers no Carpe Diem, foi escolhida uma abordagem totalmente digital.

O Carpe Diem, situado em Santo Tirso, é um bar ecléctico, que apresenta semanalmente bandas. É importante destacar que o público que o frequenta tem uma cultura de concertos *underground* distinta do normal. Esta audiência, desloca-se ao bar, que fica no rés-do-chão de um shopping aberto para o corredor, com o objectivo de ver um espectáculo, muitas das vezes sem saber que banda irá actuar.

Em relação ao desenvolvimento do cartaz, resolvemos incluir foto e neste caso optou-se pela criação de um cartaz monocromático.

Durante a reunião sobre o evento de lançamento do primeiro longa duração desta banda, um dos membros da Medusa explicou que gostaria que o público estivesse ao rubro, com a expressão "go bananas". A expressão anglo-saxónica deu origem a uma associação. Era também comum, nos anos 60, o desenvolvimento de cartazes alusivos aos temas ou ao estado de espírito das festa.

Desta forma, e depois de uma pesquisa digital, foi utilizada a foto da capa de um filme pornográfico dos anos 60.

A utilização da fotografia era também recorrente, normalmente manipulada com técnicas comuns a um dos estilos que serviu de inspiração à estética psicadélica, a Pop Art. Assim sendo, foi criado um background com uma manipulação de uma foto de Liquid light show e, sobre ela, como recorte, a foto da actriz em alto contraste.

A escolha tipográfica esteve essencialmente relacionada com a que a banda utiliza, e foi modelada com o objectivo de conferir dinamismo e movimento à leitura.

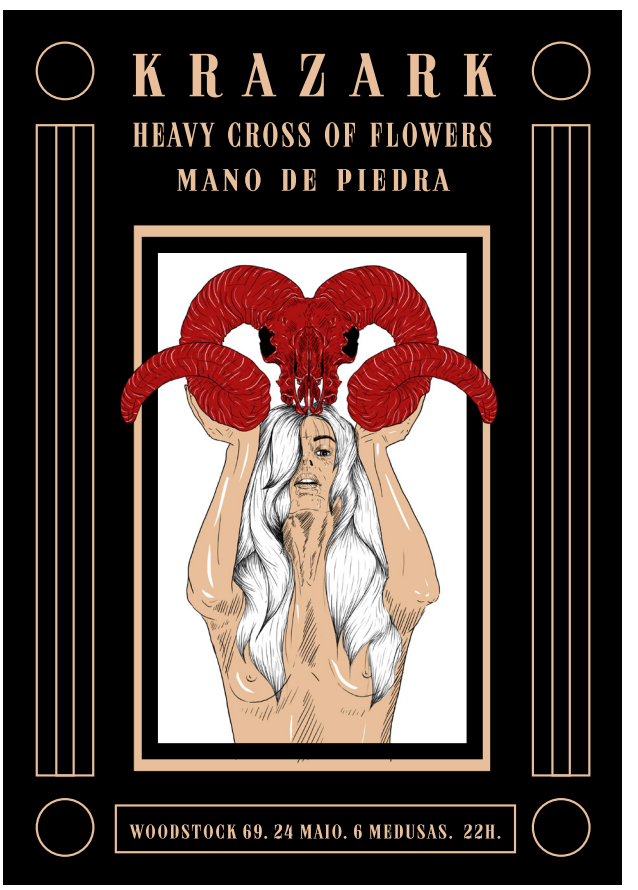
A Mad Medusa não foi uma componente prioritária a ser apresentada no projecto. Foi, no entanto, uma ferramenta eficaz e indispensável para um melhor entendimento do meio neo-psicadélico. A presença numa organização permitiu que fossem melhor entendidas as necessidades do movimento e principalmente relação entre o design e a música de uma forma mais concreta.

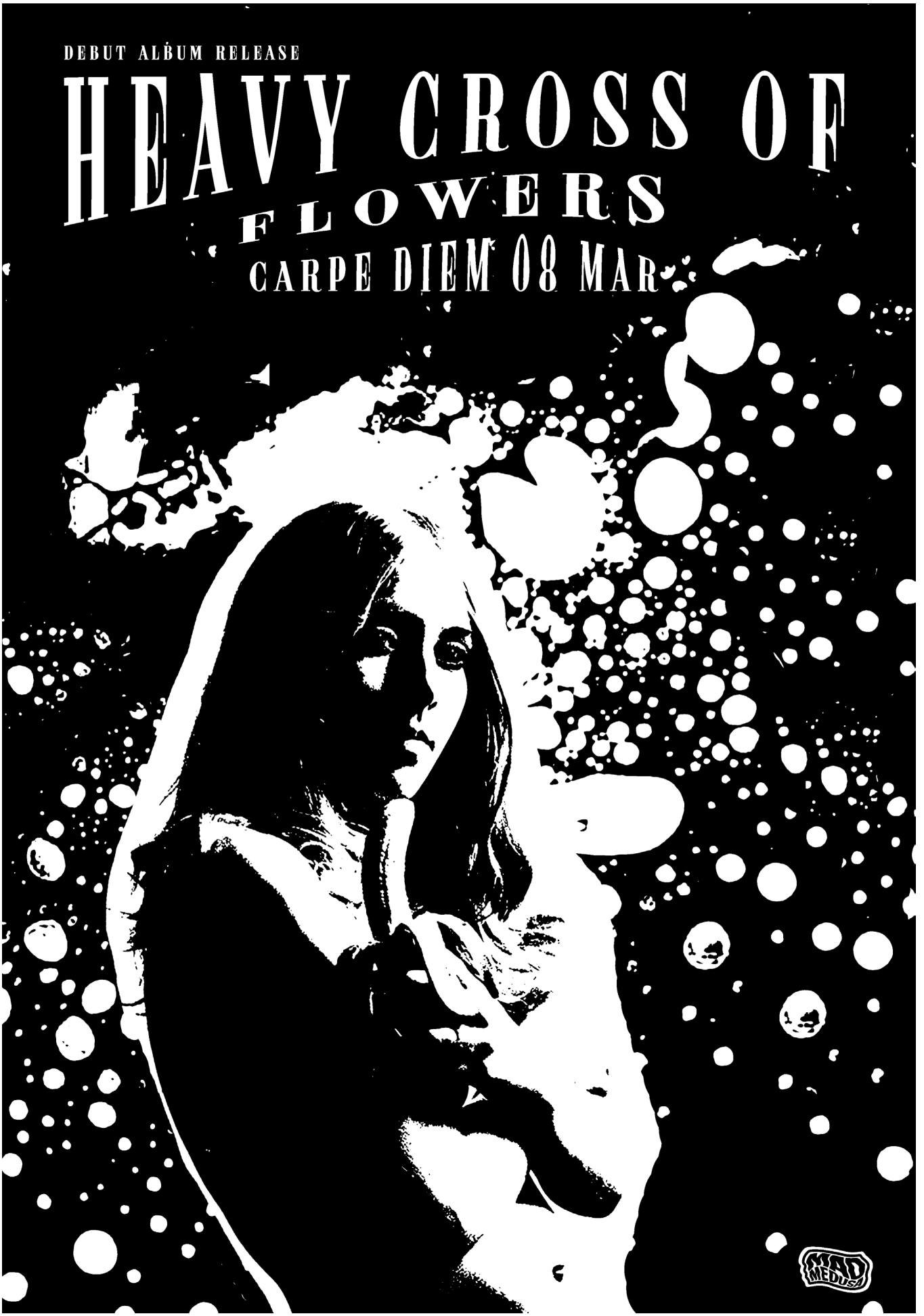
Para além disto tornou possível uma participação, do ponto de vista do designer, nesta nova cena.

380



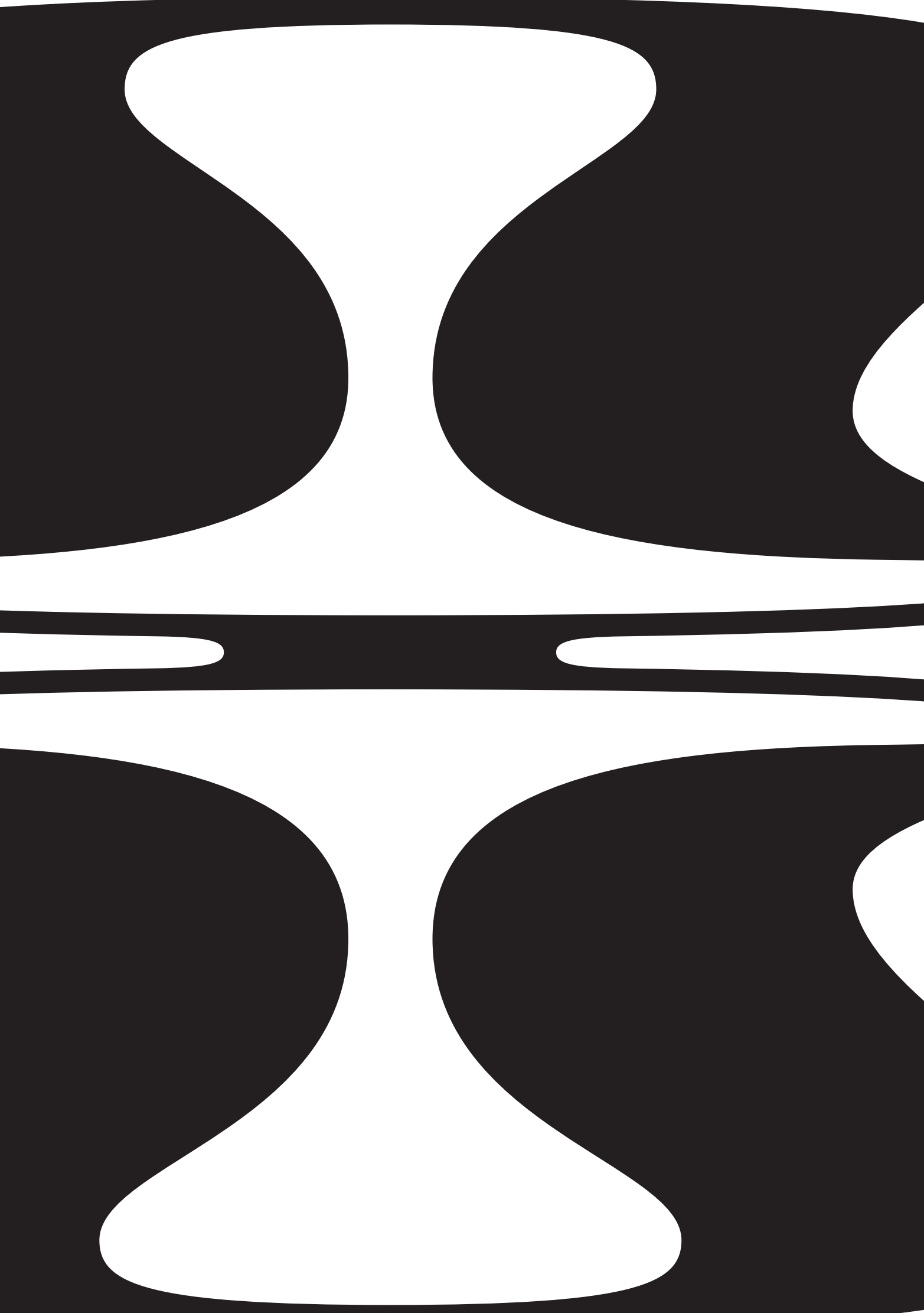
381




DEBUT ALBUM RELEASE
HEAVY CROSS OF
FLOWERS
CARPE DIEM 08 MAR
MAD MEDIA

382





CONCLUSÃO

O desenvolvimento da pesquisa permitiu colocar em evidência vários aspectos da cena do rock psicadélico actual, do ponto de vista do design gráfico.

Constata-se especificamente que o movimento está em expansão, contudo não há um motivo exclusivo. Existe um conjunto de variáveis que promoveram uma maior predisposição para o estilo musical e, consequentemente, o desenvolvimento de design com uma estética relacionada.

A MÚSICA

O estilo psicadélico, potenciado por festivais de rock independente, evoluiu e tornou-se numa nova vaga. Ficou, desta forma, mais próximo da cultura de massas, com bandas como Tame Imapala e MGMT, mas também existem nuances em estilos musicais mais distantes como em pequenos momentos em trabalhos de Hip Hop e R&B. Na música electrónica, por exemplo no *Psy-trance*, o estilo também desempenha um forte papel.

No rock *underground*, que é o ponto fulcral da questão em estudo, a música apresenta-se mais pungente e mais próxima do movimento *Desert Rock*, popularizado nos anos 90.

A abertura aos estilos do passado, o revivalismo do rock (e no geral de tudo o que é vintage) que levam à permanência de bandas de culto como Black Sabbath, Pentagram, Coven, etc, inspiraram a criação de novas bandas do mesmo género, como Lucifer no rock oculto, Graveyard ou Kadavar no blues psicadélico (ou Black Wizards no caso Português), e de todas as bandas de *Doom* e *Stoner*, que ressuscitaram ou nasceram nos últimos anos (como Greengo e Heavy Cross of Flowers em Portugal).

Adquirir um instrumento e aceder a um espaço de ensaio é agora muito mais simples, o que facilita o aparecimento de mais bandas originais.

A ARTE

O desenvolvimento da arte mudou consideravelmente. Apesar de existir, de igual modo, uma resposta à mesma necessidade do passado (a criação de arte para um contexto musical emergente), esta estética não se limita, agora, unicamente a essa finalidade. O psicadelismo e as suas características visuais têm-se estendido a outros papéis. Organizações, marcas comerciais e diferentes estilos de música são, hoje, também adeptos dessa mesma estética.

Continua a ser comum a produção de *artwork* por parte de membros de bandas, o que é transversal a nível nacional e internacional. Na primeira vaga temos por exemplo o caso The Seed, desenvolvido por membros dos Greatfull Dead e, no caso português, as capas dos Plexus, criadas por Carlos Zíngaro. No estudo do contexto contemporâneo, concluímos que há um número elevado de artistas que, por terem começado a realizar objectos gráficos para as suas bandas (ou bandas de amigos), criaram uma rampa de lançamento para uma carreira baseada na criação de arte para bandas.

É possível entender que os temas se mantêm, nomeadamente motivos ornamentais da Arte Nova e as referências recorrentes ao oculto (com crânios e esqueletos) e à mulher (com um aspecto ora sagrado, ora pagão). Estes exemplos estão bem visíveis nos trabalhos de artistas internacionais, como Richey Beckett, com a ilustração de linha, assim como no de Simon Berndt e Ken Taylor, com motivos florais e molduras que fecham a ilustração no cartaz, de forma mais ou menos ténue, mas quase sempre presente.

Actualmente, a Soares Artwork também desenvolve um trabalho que ronda as mesmas ideias, no entanto o tratamento de cor empregue e a ilustração no geral, abandona o manual e tira partido das ferramentas digitais, ao utilizar cores sólidas e sombras definidas.

A técnica da *Pop Art*, que apresenta as imagens fotográficas em alto contraste, encontra-se especialmente no trabalho da (a nível internacional) Branca Studios e da Uncontrolled (nacional).

O surrealismo é utilizado por artistas como Darren Grealish. Temas que remetem para o pesadelo, ou para o sonho, com um aspecto espacial e técnica de foto montagem com imagem bastante saturada. Contudo, este tema está também muito presente no trabalho de Guilherme Doudart. Este, explora essencialmente a foto montagem, e talvez seja o artista que neste momento, no *underground* nacional, mais se dedica a uma estética de cariz surrealista.

Também numa vertente digital, mas com semelhanças ao tratamento de cor da Soares Artwork, Joana Brito envereda por um tipo de ilustração que, apesar de corresponder ao clássico desenho ondulante, com elementos clássicos como os cogumelos ou os planetas, utiliza uma estética mais colorida, onde a cor é cheia e plana, na maioria das vezes.

A *Op Art* continua a ser escolha para os fundos de várias ilustrações, mas evidencia-se sobretudo nos artistas que tiram partido das ferramentas digitais. Os espelhados, o tratamento de fotos, a criação de texturas e de padrões digitais, presentes em trabalhos de artistas como Sam Chirnside, apresentam uma nova abordagem, distante das anteriormente faladas. Estas obras "derretem", criam "explosões de cor", exploram e manipulam o macro e o detalhe de elementos como *Liquid Light Show.* Samuel Burgess-Johnson é um dos artistas que trabalha neste sentido. O autor apresenta uma variedade de técnicas utilizadas na *Op Art*, como a repetição de tipografia, com a qual cria padrões, ou mesmo a fragmentação de imagens, que iludem o olhar do espectador. De todos estes, como expoente do psicadelismo numa nova era digital, Serafim Mendes faz uma incursão na arte óptica, de uma forma imersiva. Talvez o mais distante do psicadelismo clássico dos anos 60, das suas técnicas, estilos e temas, este artista desenvolve cartazes que vão além da bidimensionalidade: são peças de realidade aumentada. O observador pode apreciar o cartaz através de um ecrã, numa clara apologia à tecnologia actual e às possibilidades que esta nos confere. É até proposto "entrar" no cartaz e observa-lo de vários ângulos.

Os cartazes do projecto Post Print (do autor mencionado) são considerados, nesta conclusão, o que poderia ter sido uma descrição de uma trip psicadélica de um observador de um cartaz: palavras que rodam, frases que torcem, mensagens que se revelam em "portas" que não existem, numa realidade não palpável.

A valorização do cartaz como peça física não é tão impactante como nos anos 60. Alguns artistas consideram que é de facto uma peça importante, contudo não tem o mesmo valor para todo o público.

As organizações não dispõem de grandes orçamentos para o desenvolvimento de *artwork*, o que acaba por fazer com que os espectáculos mais pequenos tenham trabalhos gráficos de valores económicos, irrisórios e, em alguns casos, até nulos.O gosto com que são elaborados é no entanto o mesmo. Todos os designers falam do trabalho com paixão.

Os formatos mudam. Normalmente para um evento não há apenas um flyer e um cartaz. Há, para além desses dois elementos (o *flyer* não tão utilizado), a imagem a "72 pixels" para colocar no facebook e no instagram, o *banner* para o evento do facebook e as imagens que são utilizadas como teaser, até ao anúncio do cartaz final.

METODOLOGIAS

Infere-se que a nível de metodologias, as entrevistas não foram totalmente bem-sucedidas. Houve uma extrema dificuldade no alcance de respostas, apesar destas se terem provado valiosas para o desenvolvimento do projecto. No entanto, uma vez que a conversa fluía, tornava-se muito fácil chegar aos tópicos chave de forma objectiva e de encontrar as respostas naturalmente.

Numa situação ideal, estas entrevistas teriam sido realizadas, na íntegra, num mesmo espaço físico. Essas condições poderiam ter promovido uma maior liberdade de resposta e uma exploração mais coerente dos temas.

A análise dos cartazes foi muito interessante, integrando a manipulação dos mesmos. O manuseamento, a capacidade de expor todos os cartazes numa parede, de os colar e descolar, de os mover, agrupar e reagrupar, foi sem dúvida uma mais-valia e uma boa ferramenta de aprendizagem, ainda que, no presente momento, seja um mero detalhe do projecto. Embora a pesquisa *online* tenha tido alguma utilidade, conclui-se que o material bibliográfico compôs o grosso da pesquisa acerca do contexto histórico. A comparação de documentos físicos e a oportunidade de ter todos os livros de especial interesse abertos, com o objectivo de comparar o mesmo assunto dissecado por diferentes autores, foi enriquecedora.

Por fim, o melhor escrutínio foi realizado in loco. Este movimento é para ser vivido, mais do que interpretado pela sua descrição. Além de compreender a experiência alheia, é necessário fazer parte. Só com a comparência em festivais como público, ou como parte da organização dos eventos (com a integração na Mad Medusa), é que se tornou viável a absorção do tema no contexto *underground* e a percepção global de tudo o que o movimento engloba e tem, de facto, para oferecer. Esta frequência facilitou, também, a descoberta de nomes da cena actual, a vivência de preciosas experiências e a recolha de noções e relatos, muitos deles cedidos por membros da nova geração.

O tipo de pesquisa menos convencional provou-se eficaz e vantajosa para o trabalho. Permitiu uma análise fluída, porém rica em informação original. A necessidade de redirecionar o projecto, tornou a abordagem mais equilibrada e organizada dentro desses métodos: uma definição de estratégia com base na observação, na participação e num pequeno contributo profissional, avaliados agora de uma forma regrada e orientada. Estas novas directrizes permitiram um aprofundamento da questão nacional contemporânea, no movimento *underground* psicadélico, através de uma breve inquirição sobre os lançamentos da última década.

O AMBIENTE

O ambiente não corresponde, a nível de liberdade na utilização de drogas impulsionadoras de manifestações psicadélicas, aos momentos passados nos anos 60 e 70, pelo menos pelas descrições encontradas sobre o primeiro movimento. Naturalmente que com a criminalização do consumo de certas substâncias e as crescentes preocupações que lhe são inerentes, o objectivo tornou-se em afastar a população das mesmas. Logo, o consumo não é neste momento normalizado.Contudo, em momentos específicos continuam presentes e, com ou sem essas substâncias populares na primeira vaga do psicadelismo, a vontade de criar conexão pessoal, assim como a intensidade com que se vive cada momento, tirando proveito de um ambiente de liberdade e amor pela música mantêm-se.

Do *mosh*, ao *crowdsurf*, ao transe completo (dependendo da banda e do estado de espírito), o público do rock psicadélico e estilos que vão "beber" ao psicadelismo, aprecia e vive o espectáculo de uma forma que, hoje em dia, com o acesso recorrente que a população tem ao smartphone, muitos públicos não vivem. É possível reflectir sobre a questão através dos registos presentes neste trabalho, mas principalmente

atentando aos momentos de pesquisa presencial. Fazer parte desta tribo urbana é viver aquele momento e leva-lo embutido na memória, muito mais do que nos *gigabytes* de um cartão.

Foi essencial a colaboração numa organização de promoção de concertos. Permitiu a percepção do que realmente se passava no meio. Quer na relação com as casas que recebiam os eventos, quer na relação com as bandas, que demonstram na sua maioria, uma vontade de tocar incondicional, mesmo que em troca de pagamentos simbólicos, como jantares e cerveja. As dificuldade que surgem, a organização do material, toda a questão logística, a velocidade a que tudo avança: é exaustivo, principalmente quando não desenvolvido como um trabalho a tempo inteiro. Apesar de tudo, a experiência proporcionou o contacto real com o cenário actual, com bandas nacionais (especialmente) e internacionais, assim como casas de concertos nacionais e internacionais.

Desta experiência, e particularmente do Rock Market, realizado com o objectivo de entender como se relaciona o público com a arte num dia de concertos, concluímos que o público está disposto a pagar por peças de artista e a apoiar as bandas com a compra de cds, vinis, cartazes, emblemas, tote bags e merchandising no geral. No caso dos designers e ilustradores, a compra de autocolantes e impressões, fossem elas serigrafias ou digitais, é também uma realidade.

EXPLORAÇÃO VISUAL

Em relação à produção de trabalho visual, por parte da Mad Medusa, foi possível perceber que os donos das casas de concerto têm, na sua maioria, um relacionamento distante com o design. Existe ainda o estigma de que é uma tarefa não merecedora de remuneração condigna. Muitos preferem um cartaz desenvolvido de forma mais simples, sem recorrer a um profissional ou a alguém que tenha capacidade/talento/apetência para o desenvolvimento da arte. Aqui se conclui que o preconceito que recai sobre o serviço do designer se intensificou, relativamente à primeira vaga do movimento. Esta descredibilização pode estar associada à crescente oferta de material *online*, disponível a preços reduzidos. O elevado número de ferramentas tecnológicas poderá ser a razão para que peças manuais sejam menos requisitadas. Estas permitem maior celeridade na produção dos conteúdos e a utilização por parte de qualquer pessoa que as adquira, com mais ou menos competência para o fazer.

Estas situações aplicam-se normalmente em meios mais pequenos e a casas com menos capacidade financeira, que ao terem de optar em termos orçamentais, cortam na promoção dos eventos sob a forma de arte adjacente. No caso dos festivais, há geralmente uma boa aposta na questão visual.

Entre casas, destaca-se o Woodstock 69, que teve como designer residente Joana Brito, e valorizou, sempre que conseguiu, o poder do artwork, mesmo que em promoção digital, na divulgação dos seus eventos. Para além deste pequeno bar, sobressaem todos os outros bares e festivais que se aliam à arte e permitem que o design possa imortalizar, da melhor maneira possível, cada edição específica, com a contratação de artistas talentosos.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, R. (2018, Fevereiro 12). Rock em Portugal nos anos 70: Uma história quase secreta. Retirado em Maio 11, 2019, de https://blitz.pt/principal/update/2018-02-17-Rock-em-Portugal-nos-anos-70-uma-historia-quase-secreta

Alabdullah, N. (2014). The beats: the representation of a battered generation. Retirado de https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=dayton1398678807&disposition=inline

Almeida, J. (2019, Agosto 10). Sonic Blast Moledo 2019 [08-10Ago] Texto + Fotos. Retirado a Setembro 2, 2019, de http://www.wavmagazine.net/reportagens/sonic-blast-moledo-2019-08-10ago-texto-fotos/

Andersen, M. (2018, Outubro 15). California's Neo-psychedelic Music Scene Has Met Its Dream Designer. Retirado em Julho 20, 2019, de https://eyeondesign.aiga.org/californias-neo-psychedelic-music-scene-has-met-its-dream-designer/

Azevedo, T. (2015, Setembro 9). Sleep. Canabilismo | Arte Sonora. Retirado em Janeiro 3, 2019, de https://artesonora.pt/reviews/sleep-reverence-valada-2015/

Barnes, A. (2011). A practice Led Investigation into an interdisciplinary Geo/Graphic Design Process. Tese de douturamento. School of Graphic Design London College of Communication, Londres.

Beckett, R. (n.d.). About. Retirado Setembro 10, 2019, de http://www.richeybeckett.com/about

Binder, V. (2010). San Francisco Rock Cartazes and the Art of Photo-Offset Lithography. The Book and Paper Group Annual 29, p.6.

Bradley, D. (2017, Agosto 19). Top 10 Songs From The Vietnam War Era. Retirado em Setembro 21, 2018, de https://www.thirteen.org/blog-post/top-10-vietnam-songs-veterans-playlist/

Branca Studio. (2019, Janeiro 9). About. Retirado Setembro 10, 2019, de https://brancastudio.com/about

Branco, P. (2019). Sobreviventes. Lisboa, Portugal: Marcador.

Brewer, J. & Hunter, A. (1989) Multimethod Research: a Synthesis of Styles, Chapter 4, Collecting Data with Multiple Methods. Newbury Park, CA: Sage.

Cota, A. (2017). Lisboa e as artes decorativas (II ed., Vol. 7). Lisboa, Portugal: Arquivo Municipal de Lisboa.

Crang, M. & Cook, I. (2008) Doing Ethnographies Londres: Sage.

Crewchro. (2013). Robin Gnista Sweden. Retirado Agosto 15, 2019, de http://crewchro.blogspot.com/2013/02/robin-gnista-sweden.html

Culture Of Soul. (n.d.). Behind the Art – Robert Beatty. Retirado Agosto 10, 2019, de https://culturesofsoul.com/blogs/news/behind-the-art-robert-beatty

Daved. (2014). Conversation — Ken Taylor. Retirado Agosto 30, 2019, de http://igotbirds.com/conversation-ken-taylor/

Davies, M. (2011, December 19). Leif Podhajsky. Retrieved February 18, 2019, from https://www.itsnicethat.com/articles/leif-podhajsky

Dačić, A. (2015, Outubro 31). Do You Know What Psychedelic Art is? Retirado em Abril 20, 2018, de https://www.widewalls.ch/psychedelic-art/

Denzin, N. & Lincoln, Y. (1994) A Handbook of Qualitative Research. Thousand Oaks, CA: Sage.

Eduardo Belga. (n.d.). Retirado Setembro 20, 2019, de https://www.eduardobelga.com/sobre

Family Dog Cartaz Gallery. (n.d.). Retirado a Maio 11, 2019, de https://www.familydogcartazgallery.com

Geada, H. (2017, Outubro 11). Reportagem: SonicBlast Moledo 2017 - 10, 11 e 12 de agosto. Retirado em Setembro 18, 2018, de https://www.thresholdmagazine.pt/2017/09/reportagem-sonicblast-moledo-2017-10-11.html

Girsang. (n.d.). Seeing sounds and listening colors. Retirando em Fevereiro 10, 2019, from https://medium.com/le-citoyen/seeing-sounds-and-listening-colors-a-short-introduction-to-psychedelic-rock-1383500e06c

Gosling, E. (2017, Junho 12). The Joy of Robert Beatty's Pre-digital Graphic Art. Retirado Agosto 10, 2019, de https://eyeondesign.aiga.org/the-joy-of-robert-beattys-pre-digital-graphic-art/

Gray, C., Malins, J. (2004). Visualizing Research — A Guide to the Research Process in Art and Design. Farnham: Ashgate

Guba, E. G. (ed.) (1990) The Paradigm Dialog. Thousand Oaks, CA: Sage.

Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism (Contemporary Artists and their Critics)*. Cambridge University Press.

Headliner. (2017, Dezembro 3). Pequenos Quase Grandes Dimensões: Travo. Retirado Maio 15, 2019, de https://headlinerportugal.tumblr.com/post/168145874545/pequenos-quase-grandes-dimens%C3%B5es-travo?fbclid=IwAR1EM-SjKVZuuaOQAmvWEqdzCm4bTUDZVlpEmk0DCzO1fuUkWifQqEuPujk

History.com Editors. (2009, Outubro 27). Black History — Civil Rights Movement. Retirado em Outubro 11, 2018, de https://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement

How the psychedelic 60s changed design forever. (n.d.). Retirado em Abril 28, 2018, de https://network9.biz/how-the-psychedelic-60s-changed-design-forever/

Johnson, K. (2011). Are You Experienced?: How Psychedelic Consciousness Transfored Modern Art (First Edition). Nova Iorque, EUA: Prestel.

Ken Taylor. (n.d.). Illustration. Retirado Agosto 30, 2019, de http://kentaylor.com.au/illustration/

Larousse, Chatelet, A., & Groslier, P. (1992). História da Arte (Vol. 3). Porto, Portugal: Livraria Civilização Editora.

Leal, J., Comunicação pessoal,

Maarten Donders. (n.d.). ABOUT - Maarten Donders - artwork & illustration. Retirado Agosto 10, 2019, de http://maartendonders.com/ABOUT

Maher, D. (2019, March 25). Multi-disciplinary artist Samuel Burgess Johnson on his work for The 1975. Retrieved June 20, 2019, from https://www.itsnicethat.com/articles/samuel-burgess-johnson-graphic-design-the-1975-250319

Marika, Z. (2019, Agosto 16). When Pen And Ink Meet The Majesty Of The Nature. The Art Of Richey Beckett. Retirado setembro 10, 2019, de https://www.cvltnation.com/when-pen-and-ink-meet-the-majesty-of-the-nature-the-art-of-richey-beckett/

Miles, B. (2004). Hippie. Londres, Reino Unido: Cassel Illustrated.

Owen, T. (1999). High Art — A history of the psychedelic cartaz. Londres, Reino Unido: Sanctuary Publishing Limited.

Pruitt, S. (2018, Setembro 14). How the Vietnam War Empowered the Hippie Movement. Retrieved September 20, 2018, from https://www.history.com/news/vietnam-war-hippies-counter-culture

Psychlist, D. (2019). HEAVY CROSS OF FLOWERS ~ HEAVY CROSS OF FLOWERS..... review. Retirado Agosto 10, 2019, from http://stonerking1.blogspot.com/2019/02/heavy-cross-of-flowers-heavy-cross-of.html

Quintanilha, S. (2017). Neo-Psicadélia — uma exploração visual. Tese de Mestrado. Escola Superior de Artes e Design, Porto.

Ravin' Films (producção), & Sarles B. (director). (2004). Fly Jefferson Airplane (documentário). EUA: Ravin' Films. Retirado de http://youtube.com

Rock and band cartaz artist Darren Grealish. (2018, Março 12). Retirado Agosto 30, 2019, de http://darrengrealish.design/about/

Rohn, A. (2012, Novembro 25). Why did the Vietnam War start? Retirado em Outubro 11, 2018, de https://thevietnamwar.info/why-did-the-vietnam-war-start/

Saiba como foi o primeiro festival de Verão em Portugal. (2010, Agosto 4). Retirado Maio 11, 2019, from https://www.sabado.pt/fotografias/sociedade/detalhe/Vazio-(NAO-GRAVAR)-(55)

Sam Chirnside (n.d.) About. Retirado a Junho 12, 2019, de https://samchirnside.com/pages/about

Sam Chirnside Interview. (2014, May 23). Retrieved April 3, 2019, from https://meandmymoustache.wordpress.com/2014/05/23/sam-chirnside-interview/

Shifter. (2018, Outubro 27). Serafim Mendes criou pósteres noutra dimensão que tu estás convidado a descobrir. Retirado Setembro 11, 2019, de https://shifter.sapo.pt/2018/10/serafim-mendes-post-print/

Silva, E. (2018, Julho 23). O fenómeno Branca Studio [entrevista]. Retirado Setembro 10, 2019, de http://www.loudmagazine.net/o-fenomeno-branca-studio-entrevista/

Silva, R. N. (2017, Agosto 10). [Entrevista] It Was The Elf: cheers from the mountains! Retirado Agosto 10, 2019, de https://ultraje.pt/itwastheelf-entrevista2017/

Skidmore, M. (2015, Março 27). Mesmerising psychedelic compositions by artist Sam Chirnside. Retirado em Julho 30, 2019, de https://www.itsnicethat.com/articles/sam-chirnside

Status Serigraph. (n.d.). OUR WORK. Retirado a Junho 10, 2019, from https://statusserigraph.com/pages/our-work

The origins of the word psychedelic. (2018, Junho 29). Retirado a Setembro 25, 2018, de https://www.innerdilation.com/inner-workings-of-reality/2018/6/29/the-origins-of-the-word-psychedelic

Threshold. (2018). Oiçam: NU. Retirado Maio 10, 2019, de https://www.thresholdmagazine.pt/2018/01/oicam-nu.html

Tufte, E. (1997). Visual Explanations. Cheshire, EUA: Graphics Press LLC.

Valadão, J. (2017) O estilo gráfico das capas de discos de rock psicadélico português nas décadas de 1960 e 1970. Tese de Mestrado. Universidade de Belas Artes do Porto, Porto.

Este documento está escrito ao abrigo do antigo acordo ortográfico.