

A memória visual da contracultura nas capas dos discos dos Mutantes¹

The visual memory of counterculture on Mutantes's album covers

Herom Vargas²

Resumo: A proposta do artigo é analisar as representações da contracultura nas capas de sete discos dos Mutantes, lançados entre 1968 e 1976, para demonstrar a construção da memória visual da banda em suas várias fases. Os álbuns são: Os Mutantes (1968), Mutantes (1969), A divina comédia ou ando meio desligado (1970), Jardim elétrico (1971), Mutantes e seus cometas no país de Baurets (1972), Tudo foi feito pelo sol (1974) e Mutantes ao vivo (1976). As capas serão tratadas como elemento mediador entre a obra do artista, os interesses econômicos das gravadoras e o gosto dos fãs, permeadas por práticas de consumo e pelos imaginários culturais do período, e como um objeto significante, tanto nas imagens que a compõem, como em sua materialidade. Vistas do ponto de vista atual, as capas são objetos de memória, fenômenos semióticos e materiais da cultura que açãoam, nas relações com os sujeitos, possibilidades de lembranças e reconstruções do passado.

Palavras-Chave: Os Mutantes. Capa de disco. Contracultura. Objeto de memória. Memória visual.

Abstract: The aim of this article is to analyze the representations of counterculture on the covers of seven Mutantes albums, released between 1968 and 1976, to demonstrate the construction of the band's visual memory in its various phases. The albums are: Os Mutantes (1968), Mutantes (1969), A divina comédia ou ando meio desligado (1970), Jardim elétrico (1971), Mutantes e seus cometas no país de Baurets (1972), Tudo foi feito pelo sol (1974) and Mutantes ao vivo (1976). The album covers will be treated as a mediating element among the artist's work, the economic interests of record companies and the taste of fans, permeated by consumer practices and by the cultural imaginaries of the period, and as a significant object, both in the images that compose them and in their materiality. Seen from a current point of view, covers are objects of memory, semiotic phenomena and materials of the culture that trigger, in relationships with subjects, possibilities of memories and reconstructions of the past.

Keywords: Os Mutantes. Album cover. Counterculture. Object of memory. Visual memory.

“Ando meio desligado
Eu nem sinto meus pés no chão
Olho e não vejo nada
Eu só penso se você me quer”

(Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias)

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Bolsista PQ nível 2 – CNPq, Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie, doutor em Comunicação e Semiótica, e-mail: heromvargas50@gmail.com

1. Introdução

Em sua pesquisa sobre a banda de rock paulistana Os Mutantes, a socióloga Daniela Santos (2010, p. 35) afirma que “tornaram-se a melhor banda de rock do Brasil para a memória social consolidada em torno do grupo”. Essa memória consolidada envolve uma fina capacidade do grupo – originariamente composto por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista – de articular campos musicais e culturais distintos sem estabelecer modelos, coisa difícil de ser feita na época em que surgiram e se desenvolveram. Como exemplos dessas articulações, indico: tocaram rock e MPB, mas sem entrar no mérito dos ferrenhos debates sobre MPB, engajamento e nacionalismo nos festivais; foram considerados o primeiro conjunto de rock nacional levado a sério por parte da crítica que via no rock uma mera diversão juvenil (NAVES, 2010); trabalharam o humor e a ironia para desconstruir algumas certezas na música popular da época; usaram estratégias da contracultura em leituras particulares e acomodadas ao seu repertório e aos propósitos da banda sem necessariamente repetir padrões; e, por fim, atravessaram as contradições do tropicalismo, da contracultura e da própria evolução da banda.

Tais características demarcam um grupo, de um lado, criador de uma canção “crítica”, no sentido dado ao termo por Santuza Naves (2010): o da canção pensada como texto cultural que aborda a realidade por meio de sua linguagem de forma reflexiva, muitas vezes desestruturadora. De outro, fundamenta um percurso artístico mais ou menos errante (ou mutante!) que dificulta apresentá-los dentro de um movimento ou de uma estética fechada. A rigor, os Mutantes se apresentam em sua história em múltiplas facetas.

Se a imagem que existe hoje dos Mutantes é mais fluída, a memória construída do grupo leva em conta as posturas de ironia e deboche, os vínculos estéticos com o tropicalismo, a contracultura e o rock progressivo, aspectos diversos e, às vezes, contraditórios. Pode-se ter hoje a ideia de eles terem sido a “melhor banda de rock do Brasil”, no entanto, sabendo das fases e mutações do grupo, como unificar essa memória? Em outras palavras, se o grupo teve momentos distintos na carreira, incluindo alterações de músicos e reconfigurações de repertório, como pensar a memória que se guarda deles? Como suas canções e suas imagens constroem essa memória fluída?

Em artigo já apresentado neste fórum e posteriormente publicado (VARGAS; BRUCK, 2017), foi apresentada uma reflexão a respeito da memória hegemônica da bossa nova para demonstrar que, sobre essa música, há outras imagens ou aspectos que, inclusive, se contrapõem às noções dominantes e mais estabelecidas. Além da memória vitoriosa de um

novo gênero musical, demonstrou-se como a bossa nova é mais irregular e que, muitas vezes, reitera padrões poético-musicais dos gêneros mais antigos criticados pelo discurso hegemônico e contra os quais esse discurso coloca a bossa nova.

De maneira parecida, a memória que se tem hoje dos Mutantes não se reduz ao grupo que colocou o rock no movimento tropicalista, nem à imagem de uma banda bem-humorada e nem ao seu trabalho mais experimental com as novas tecnologias da época ou na linguagem musical das canções. A análise da sua obra indica algumas contradições que afastam do grupo a construção simplificada de uma memória unívoca, hegemônica e/ou vitoriosa. Os arranjos musicais, as letras, as performances e até as capas dos discos nem sempre seguem um padrão. Talvez um aspecto menos variado perceptível na obra do grupo seja a leitura da contracultura feita por eles. Sabe-se que a história da banda no Brasil se dá dentro do processo histórico-cultural da contracultura, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, processo esse que, como bem discutem os autores Napolitano (2023), Merheb (2012) e Risério (2005), engendra os fenômenos contraculturais em múltiplas direções, às vezes contraditórias, e sempre adaptável às características do espaço cultural em que se desenvolve.

Por conta dessa singularidade, talvez essas leituras particulares da contracultura feitas pelo grupo possam ser a melhor âncora definidora da memória construída hoje da banda leituras essas processadas em vários aspectos da obra e das manifestações dos músicos, em particular nas capas de seus discos, desde o primeiro, lançado em 1968, até o último, em 1976. Como as capas no rock são um importante marcador de representação e de construção de memória, como já tenho discutido em outros trabalhos (VARGAS, 2023; 2024a; 2024b; CASADEI; VARGAS, 2022; VARGAS; GARSON. 2023), sugiro que as composições visuais das capas, em diálogo com as canções, apontam para uma memória visual da banda, com todas as suas contradições e mudanças de percurso. Em especial sobre as angulações da contracultura, as capas revelam outras possibilidades dessas representações no rock brasileiro da época.

Na tentativa de elucidar esses meandros do grupo, como parte da pesquisa *Memória visual e representação da contracultura nas capas de disco do rock brasileiro (1968-1978)*,³ a proposta deste artigo é analisar as representações da contracultura nas capas de sete discos LP dos Mutantes, lançados entre 1968 e 1976, para demonstrar a construção da memória visual da banda em suas várias fases. Os álbuns são: *Os Mutantes* (1968, Polydor), *Mutantes* (1969,

³ Desenvolvida com apoio de bolsa produtividade em pesquisa do CNPq.

Polydor), *A divina comédia ou ando desligado* (1970, Polydor), *Jardim elétrico* (1971, Polydor), *Mutantes e seus cometos no país de Baurets* (1972, Polydor), *Tudo foi feito pelo sol* (1974, Som Livre) e *Mutantes ao vivo* (1976, Som Livre).⁴

Pensadas como elemento mediador – consequentemente tensivo – entre a obra do artista, os interesses econômicos das gravadoras e o gosto dos fãs, sempre permeadas por práticas singulares de consumo e pelos imaginários da época, as capas serão observadas como um objeto significante, tanto nas imagens que compõem de capa, contracapa e internas, como em sua materialidade. Um pouco mais além, vistas a partir do presente, as capas em questão são “objetos de memória” (VARGAS, 2024b), fenômenos semióticos e materiais da cultura que, de formas variadas, acionam em determinados sujeitos possibilidades de lembrança e de construções mnemônicas.

2. Mutantes e a contracultura

Os Mutantes surgiram em São Paulo em torno de 1966, como muitos conjuntos de “música jovem” da época, a partir do encontro de Rita Lee Jones e dos irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista. O trio teve contatos na TV Record, participaram do programa de TV *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, apresentado pelo cantor Ronnie Von em início de carreira e já com certo destaque. Em 1967, acompanharam Gilberto Gil na música *Domingo no Parque* no III Festival de MPB da mesma TV Record. A famosa participação levou-os a integrar o movimento tropicalista, acompanhando Caetano Veloso na música *É proibido proibir*, no Festival Internacional da Canção, de 1968, e presentes na concepção e na gravação do álbum-manifesto coletivo *Tropicália, ou Panis et Circencis* (1968). Essas participações e as próprias qualidades criativas do trio chamaram a atenção da gravadora Philips (selo Polydor) que propôs a gravação de um disco, iniciando assim a carreira fonográfica dos Mutantes em 1968, será tratada mais adiante.

Segundo Santos (2010), a obra do trio se fundamenta em três elementos que se entrecruzam: o uso do humor e da ironia, a experimentação e o uso de tecnologias novas e singulares para o período. Sobre o humor, em sua primeira fase, o grupo se coloca ao lado da

⁴ Outros quatro álbuns, mesmo tendo sido produzidos no período em questão, não entrarão nas análises. Os discos *Build Up* (1970, Polydor) e *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da sua Vida* (1972, Polydor), apesar da presença dos músicos dos Mutantes, são creditados apenas à cantora Rita Lee e, por isso, a capa tem outros endereçamentos. E os discos *Technicolor*, gravado em 1970, e *O A e o Z*, gravado em 1973, só foram lançados em CD pela Universal, respectivamente, em 2000 e em 1992, portanto, com outra proposta visual nas capas.

grande tradição de riso e blague da música popular brasileira desde as marchinhas de carnaval e o samba. No entanto, o humor dos Mutantes utiliza, além da letra, o texto musical. É no arranjo instrumental, nos timbres e colagens sonoras que as ironias e o deboche se instalam. Há aqui a influência do maestro Rogerio Duprat, sobretudo no álbum coletivo *Tropicália, ou Panis et Circencis* e nos primeiros discos da banda, mas os próprios músicos já trouxeram com eles essa prática juvenil de questionar por meio do riso algumas certezas estabelecidas. Um exemplo bem conhecido é a versão feita para o clássico samba-canção *Chão de estrelas*, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas, gravada no disco *A Divina Comédia Ou Ando Meio Desligado*, de 1970, com ajuda de Duprat, cheia de colagens e intertextualidades sonoras, timbres jocosos em um ritmo de *fox-trot*, tudo como provocação ao *establishment* da MPB sisuda, engajada e nacionalista.

Esse humor condizia com parte das propostas do tropicalismo, tendo em vista o interesse na crítica debochada aos padrões nacionalistas e mais estanques da MPB dos festivais, dentro também de uma postura “política” distinta que passava pela crítica aos conservadorismos ao invés do discurso panfletário ideológico e partidário do final dos anos 1960. Conforme Naves (2010, p. 112), “... uma perspectiva política mais ampla, não restrita ao sistema político-partidário e de certa forma, ligada ao universo contracultural”.

O segundo aspecto característico da banda é mais complexo e se desdobra em frentes variadas. No caso dos Mutantes, ser experimental era uma maneira de pensar a música enquanto linguagem articulada na busca de outros sentidos, diferentes sensibilidades e outros espaços de fruição e relações. O humor não deixa de ser uma ferramenta nessa busca, mas a estratégia principal era tentar fazer letras e arranjos das canções de maneiras inusitadas, abusando dos estranhamentos, por exemplo, com uso do Theremin (instrumento que produz som aproximando a distanciando as mãos), inserindo sons de objetos inusuais, como uma bomba Flit⁵, ou trabalhando estilemas dos gêneros musicais em contexto sonoros distintos. Tratava-se de desrespeitar algumas regras de linguagem ou testar seus limites e espaços, sempre que possível e com determinados objetivos de crítica. Uma forte inspiração foi o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, e o radicalismo dos Beatles em transformar o estúdio de gravação em uma espécie de laboratório, prática essa afetou muitos músicos mundo afora. Houve também influências circunstanciais e locais. Por exemplo, havia uma

⁵ Uma pequena bomba manual para vaporizar inseticida em um ambiente usado antigamente, antes da popularização do aerosol.

limitação que dificultava o acesso a discos de outros grupos importantes no rock anglo-americano. Mas isso só demonstra o poder criativo do grupo:

As influências dos Mutantes eram pautadas basicamente pelos discos que saíam no Brasil e aquilo que se ouvia nas rádios. [...] Essa limitação, paradoxalmente, foi fundamental para que os Mutantes afiassem um vocabulário próprio, baseado em sua vivência cotidiana numa cidade industrial de terceiro mundo em plena ditadura militar, assimilando sonoridades que vinham a conta-gotas de outros continentes (MERHER, 2012, p. 12-13).

A postura experimental, debochada e abusada aparece, além da música, em outras ações do trio. Ela está nas presenças polêmicas e provocativas dos Mutantes em programas de TV, como no programa tropicalista *Divino Maravilhoso*, na TV Tupi, ou em entrevistas concedidas a emissoras.⁶ A produção de estranhamentos nas canções e nas performances era parte de um processo de crítica a determinados pontos do comportamento social geral e funcionavam para compor parte da imagem do grupo.

As ações polêmicas e o humor subjacente também os levaram a operacionalizar as mídias conforme seus interesses, como se adentrassem as estruturas dos eventos para exercitar os limites do *show business* e do mercado. Por exemplo, participaram de um desfile de moda (a Moda Mutante) patrocinado pela Rhodia; produziram e realizaram um espetáculo teatral musical chamado *Planeta dos Mutantes*, no Rio de Janeiro, com roteiro do trio e de José Agripino de Paula; e compuseram o *jingle*⁷ e protagonizaram um filme comercial da Shell como garotos e garota propaganda (CALADO, 1995).

Por fim, o uso criativo da tecnologia foi outro aspecto característico do trabalho da banda. Aqui se destaca Claudio Cesar Dias Baptista, irmão mais velho de Arnaldo e Sergio, uma espécie de “professor Pardal”⁸ que inventava aparelhos e construía instrumentos para o trio usar. Tais equipamentos (guitarras, baixos, pedais de efeito, caixas e mesas de som etc.) funcionavam para produzir uma sonoridade (em termos de timbre e efeitos sonoros) distinta que singularizava os arranjos já criativos, juntando aqui inovação estética e tecnológica. Segundo Eduardo Paiva (2012),

⁶ Uma ação representativa e polêmica foi a do então casal Rita Lee e Arnaldo Baptista rasgando a certidão de casamento deles próprios no programa da apresentadora Hebe Camargo (LEE, 2016. p. 106).

⁷ O *jingle* intitulado *Algo mais* entrou no segundo disco do grupo causando polêmica, pois a crítica não concebia música para publicidade como algo sério passível de estar em um disco. A gravadora pediu a Nelson Motta um texto para a contracapa que justificava e elogiava a presença dessa música pela inventividade da banda (CALADO, 1995, p. 156).

⁸ Referência ao personagem Gyro Gearloose, um inventor criado pela Disney para as histórias em quadrinhos.

[...] a tecnologia era com certeza, um elemento expressivo claramente utilizado como tal. Tecnologia essa, em sua maioria, oriunda das experimentações de Cláudio, capazes de criar uma sonoridade bastante singular e de tirar o imenso atraso tecnológico que nossas produções fonográficas da época possuíam (PAIVA, 2012, p. 3).

Uma observação do brasilianista John Harvey (2001) vai no mesmo sentido, em especial ao diferenciar a música dos Mutantes do rock adolescente da jovem guarda e da MPB programaticamente acústica:

Numa época em que a maior parte da música popular no Brasil ainda era acústica, Os Mutantes usavam Moogs, guitarras elétricas caseiras, amplificadores, pedais de efeito, tecnologia de produção experimental de estúdio e um estilo John Cage de performance de vanguarda (HARVEY, 2001, p. 108).⁹

Essas três características demonstram vínculos com algumas proposições da contracultura, um leque diverso de propostas e posturas desenvolvido a partir de jovens do oeste dos EUA na segunda metade da década de 1960, tendo o rock como catalizador e como trilha sonora. De forma geral, a contracultura engloba movimentos distintos, todos movidos por parte da juventude e contrários aos padrões conservadores da sociedade urbana capitalista, inicialmente nos EUA e, depois, na Europa e em outros países ocidentais. Por exemplo, surgiram ou se desenvolveram no período: as lutas contra a guerra do Vietnã e propostas pacifistas; uso de drogas como forma de questionar o pragmatismo da sociedade capitalista e afinar a sensibilidade; críticas ao consumismo; lutas feministas; práticas naturistas de liberdade do corpo; ambientalismo e vegetarianismo; movimentos antirracistas (alguns violentos, como os Panteras Negras); orientalismos; produções artísticas mais livres e experimentais, tudo isso com perfil neorromântico, radicalmente individualista, hedonista e embalado pelo rock. Mais do que movimentos contra a racionalidade capitalista (ROSZAK, 1972), os movimentos da contracultura se colocam contra, basicamente, quatro opressões da sociedade:

[...] a opressão do corpo e do comportamento desviante; a opressão política sobre sociedades inteiras (imperialismo, neofascismo, conservadorismo; a opressão econômica (desigualdades nos países mais ricos do “Primeiro Mundo” e miséria nos países do chamado “Terceiro Mundo” subdesenvolvido); e a opressão cultural

⁹ No original: *At a time when most popular music in Brazil was still “unplugged”, Os Mutantes used Moogs, homemade electric guitar, amplifiers, effects pedals, experimental studio production technology, and John Cage-style avant-gard performances.*

caracterizada pelo convencionalismo estético que ditava o que era o “belo” e o “feio” na cultura e nas artes (NAPOLITANO, 2023, p. 10).

Esses posicionamentos, na prática, redundaram em formas diversas de luta, de ideário e de resultados. Mesmo seus praticantes chegaram a observar a diversidade e as contradições internas ao que genericamente se dizia contracultural.¹⁰ Da mesma forma, as distinções também ocorreram nos lugares onde se desenvolveram práticas consideradas contraculturais. Cada contexto cultural traduzia determinados aspectos, adaptava, rasurava ou criava outros conforme as demandas e os acomodamentos em questão. No Brasil não foi diferente. Existia aqui um forte debate ideológico e estético sobre a música popular. A ditadura civil-militar iniciada em abril de 1964 que se radicalizava a partir de dezembro de 1968 com censura, tortura, perseguições e exílios. Na longa duração, havia um caldo cultural por si só híbrido e mestiço que se conformava em traduções e sincretismos de tradições africanas, indígenas e europeias. Como aponta Antônio Risério (2005), havia no cenário nacional as presenças do negro e do indígena que não foram

[...] encarados em si mesmos, em sua própria trama semiótica, mas por um olhar comprometido, que os traduzia ou ressemantizava em termos contraculturais, incorporando-os ao elenco de elementos que esboçavam, de forma anárquica e fragmentária, a constelação utópica do *desbunde* (RISÉRIO, 2005, p. 29).

Esse *desbunde* – nome informal e descomprometido que a contracultura recebeu no Brasil – trazia também as marcas de uma sociedade que, em parte, lutava contra um governo centralizado e ditatorial, e de outra parte, ajudou a construí-lo. Porém, tais marcas significam que “a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura” (RISÉRIO, 2005, p. 26).

Os Mutantes, junto de outras bandas e artistas brasileiros ligados de alguma forma ao rock entre fins dos anos 1960 e início dos 1970 – como Novos Baianos, Raul Seixas, Secos & Molhados, Walter Franco, entre outros – estabeleceram leituras particulares dessa movimentação contracultural e construíram, em parte por conta disso, uma memória demarcada até hoje como polêmicos, criativos, entre outros tratamentos ligados ao *desbunde* e às experimentações na canção, nas mídias e nas performances.

¹⁰ Ver as letras das músicas de Frank Zappa no disco *We're only in it for the money*, lançado em 1968 (BRITTO, 2003).

Uma das mídias que melhor representou tais definições memoráveis foram as capas de disco, espaço privilegiado por estar sempre à mostra aos olhares para o consumo nas lojas, por ter em suas imagens um material visual de divulgação do artista e por traduzir em um objeto manipulável parte da representação desses músicos e suas obras.

3. Capa de disco e memória

Há relações próximas, durante a década de 1960, entre os movimentos da contracultura e o rock, de um lado, e o disco, as gravadoras e o *design*, de outro.

O surgimento da cultura de massa, o desenvolvimento da contracultura e os movimentos de protesto são todos aspectos da efervescência social da década. Não foi apenas a mudança de geração, mas uma reafirmação fundamental da modernidade, na qual a plenitude da juventude se tornou uma garantia de princípio, criatividade e radicalidade, com a música central para a autoexpressão. Isso causou uma revolução nas gravadoras, no mercado, para música gravada e no *design* para música (De Ville, 2003, p. 78).¹¹

Nessa década, as capas de disco se transformaram de um mero envelope que embala um produto à venda para um objeto de apuro estético com produção gráfica esmerada, vínculos tradutórios criativos e profundidade semiótica ao retratar a obra dos artistas e determinados imaginários, espécie de objeto de expressão plástica tático-visual da obra musical. Essa riqueza estética e semiótica fez da capa um espaço importante de atuação de *designers*, de interesse comunicacional de músicos, cantores e gravadoras e de atenção por parte de ouvintes no momento de reconhecimento do objeto no consumo. Muitos artistas plásticos (vários deles inspirados pela arte pop ao tentar aproximar a arte visual do consumo de massa) passaram a usar o quadrado de 30 cm de lado para exercitar seu trabalho criativo a partir de encomendas ou da amizade com músicos, em especial usando a nova estética psicodélica.¹² Já cantores e bandas buscaram nessa embalagem mostrar ao público algum índice das músicas gravadas no disco ou de seus posicionamentos sobre alguma questão debatida pelos jovens da época. Nas

¹¹ No original: *The emergence of mass culture, the development of counter-cultures, and protest movements are all aspects of the decade's social effervescence. This was not just generation-changeover but a fundamental restatement of modernity in which youthfulness became a guarantee of principle, creativity and radicality, with music central to self-expression. It caused a Revolution in record companies, in the Market, for recorded music, and design for music.*

¹² Como exemplos, há os casos dos artistas Antônio Petcov e Wesley Duke Lee, do designer Rogerio Duarte, do desenhista Alain Voss e de capistas profissionais, como Aldo Luiz, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, entre outros (RODRIGUES, 2007).

gravadoras, os departamentos de arte e de marketing perceberam que essa nova música pedia algo distinto nas capas, pensando também nos interesses do novo público jovem que projetava uma distinta relação de consumo com o rock. Esses usuários, por sua vez, passaram a manuseá-lo de outras formas, compreendê-lo a partir de novas experiências táteis, visuais e auditivas.

Não mais como reprodução imediata do artista (sua foto chapada, por exemplo), em uma simples embalagem, o *design* da capa torna-se um “[...] um preâmbulo, uma introdução (cênica, plástica etc.) ao seu conteúdo” (RODRIGUES, 2007, p. 17). Visualmente, ela se relaciona com um conjunto de elementos estruturados em séries de relações que ganham sentido com a experiência do ouvinte. Analisadas à distância, as capas podem também retratar um imaginário estético, indicar um cenário cultural ou produzir a representação visual dele. Porém, isso não ocorre de forma mecânica ou imediata. É a experiência do usuário que traduz em novos significados os propósitos iniciais da imagem e do objeto capa de disco. Como indicam Jones e Sorger (1999, p. 70),

A capa do álbum continua sendo a forma mais visível de embalagem musical. Além disso, as capas de LP ainda não perderam seu status cultural para designers e consumidores. Visualmente, o quadrado de 12 polegadas da capa provou ser um fórum fértil para o desenvolvimento de um rico senso de história cultural, artística e social.¹³

As representações dos imaginários e esse “rico senso de história cultural” podem ser observados, a partir do ponto de vista atual, como índices de “memória coletiva” (HALBWACHS, 1990): conjunto de ideias, valores, sentidos e gostos que traduzem as lembranças de determinado grupo social e que identificam esse grupo ao produzir pontos comuns, mesmo que sujeitos a alterações e/ou contradições. No entanto, além das relações mecânicas e da pretensa estabilidade que Halbwachs projetava nesses elementos da memória coletiva, os processos de representação e identificação são também construções transitórias e sempre renegociadas. De um lado, há pontos próximos e mais facilmente reconhecidos que produzem representações mnemônicas cujos sentidos são constantemente partilhados pelo coletivo; porém, de outro, há também os pontos de confronto, tensão e contradição que podem alterar tais representações.

¹³ No original: *The album cover remains the most visible form of music packaging. In addition, LP album covers have not yet lost their cultural status for designers and consumers alike. Visually, the 12-inch square of the album cover has proven a fertile forum for the development of a rich sense of cultural, artistic, and social history.*

No caso das capas, se quando foram produzidas, elas correspondiam a certos aspectos de gosto no consumo de jovens ouvintes dentro do mercado musical da época, hoje esses aspectos são vistos e experienciados como índices de memórias visuais. Tais imagens e seus potenciais de produção de sentido – uma das funções do texto semiótico na cultura, segundo Lotman (1996) – demonstram formas de vínculo dos usuários ao núcleo afetivo que partilha músicas e artistas e que marca suas dinâmicas de vida e o leque possível de memórias.

A memória construída hoje desses objetos é produto dessas tensões por que é fenômeno construído coletiva e socialmente e “submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1989, p. 202). Conceber a capa de disco como *objeto de memória*, ou seja, um artefato que se transforma ao longo do tempo, cria marcas materiais de desgaste por essa vivência e que se desdobra em sentidos ao ser manuseado e experienciado, significa que também provoca lembranças e esquecimentos, já que demarca e enquadra (POLLAK, 1989) o que se rememora e escamoteia aquilo que pode não ser recordado. É também na relação entre capa e experiência do usuário que se constrói um objeto de memória, peças de tempos pregressos, arqueológicas, que carregam camadas de sentido recuperadas pelos manuseios no presente (HUYSEN, 2001). São peças de tempo expandido, cujas imagens visuais transitam do passado ao presente no fluxo da cultura. O tempo de fruição da capa não se limita ao seu momento de produção, mas se alastra nos variados ambientes de manuseio e audição. Fundado na relação entre música e imagem, avessa às narrativas mais teleológicas da história, a memória faz com que essas temporalidades se expandam para outras situações culturais ou imaginárias.

Sendo possível refletir sobre o potencial da memória visual das capas dos álbuns, como se apresentam as representações da contracultura nas capas dos Mutantes? Como as imagens e a capa em si traduzem determinados aspectos da contracultura, seus propósitos e sua sensibilidade?

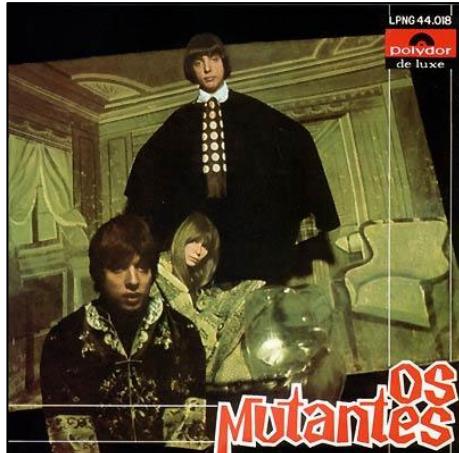
4. Representações da contracultura nas capas de disco dos Mutantes

Na argumentação aqui desenvolvida, será tratada a potência das imagens e da capa enquanto objeto na construção de memórias. Se memória “é a experiência deslocada de seu ponto de partida na vivência imediata [...] coisa notoriamente escorregadia” (CARDOSO, 2016, p. 74), a linguagem visual busca, em parte, construir e recompor possibilidades de sentidos ou caminhos para leituras. Como todo texto da (na) cultura (LOTMAN, 1996), a imagem se abre a significados conforme o tempo, os observadores e os contextos. Os textos

são constructos semióticos dinâmicos que estabelecem relações no espaço e no tempo. Como se percebe nas capas dos discos do Mutantes, as imagens tanto traduzem elementos ou signos do passado, como os rearticulam no presente e em futuras leituras.

Logo no álbum de estreia, essas relações aparecem com razoável nitidez. Na capa de *Os Mutantes* (1968, Polydor), disco produzido na efervescência do tropicalismo, a imagem desloca a visão ao produzir um aguçamento com a eliminação do nivelamento e da centralização (DONDIS, 2003) e ao ampliar o contraste da cor preta e os tons de verde (Figura 1). Apesar de não estar indicado nos créditos, a direção de arte foi do artista plástico Wesley Duke Lee. Na foto, o trio aparece com figurinos estranhos (quimono, capa, echarpe etc.) enquadrado por um provocador e estranho tom esverdeado. O cenário, escolhido em uma coleção que Duke Lee possuía, era uma sala de visitas meio assustadora com decoração formal e uma poltrona de plástico transparente (LEE, 2016, p. 76). Na contracapa (Figura 2), a relação de músicas aparece escrita à mão, ao lado de desenhos em preto e branco feitos pelos três integrantes que simulam a estética surrealista do pintor espanhol Salvador Dalí, com horizonte largo, cenário árido, figuras humanas com formato de plantas, uma palavra-cruzada derretendo etc. (FUSCALDO, 2018, p. 45).

Figura 1: *Os Mutantes* (capa)



Fonte: discogs.com

Figura 2: *Os Mutantes* (contracapa)



Fonte: discogs.com

O álbum traz o grupo na capa, procedimento tradicional nas capas de disco para apresentar o “produto” à venda. No entanto, diferente da maioria dos discos de cantores da época cuja estética visual, mais harmônica e equilibrada, era definida pelos departamentos de arte das gravadoras, os Mutantes participavam da idealização e da definição do *design*, usando

a capa como mídia para traduzir determinados ideários da banda em sintonia com as novas posturas do rock e dos movimentos contraculturais.

Mais artesanais e descomprometidas, as imagens traziam o lado irônico e debochado do trio e revelavam também os vínculos com a liberdade estética da contracultura, as imagens oníricas do surrealismo dos anos 1920 traduzidas na psicodelia sessentista. A capa articula em suas imagens tempos distintos nas roupas, no cenário, nos desenhos, em diálogo com a antropofagia tropicalista e os descentramentos experimentais contraculturais. Aqui, imagens e objeto apontam para algumas leituras possíveis e para várias construções mnemônicas a partir das experiências tátil-visuais dos usuários ouvintes.

Mutantes (1969, Polydor), o segundo trabalho lançado, segue o mesmo estilo criativo. A capa (Figura 3) traz a foto do trio no palco do III Festival Internacional da Canção, de 1968, quando defenderam a música *Caminhante noturno*, fantasiados Arnaldo de bobo da corte, Sérgio de toureiro e Rita Lee com o vestido de noiva que Leila Diniz havia usado nas gravações de uma telenovela da TV Globo (LEE, 2016, p. 79-80).

Figura 3: *Mutantes* (capa)



Fonte: discogs.com

Figura 4: *Mutantes* (contracapa)



Fonte: discogs.com

A contracapa (Figura 4) chama mais a atenção pelo caráter inventivo e o modo artesanal de produção, com truques de maquiagem usados para romper os nexos imediatos com a realidade e produzir estranhamentos e provocações. Como no álbum anterior, há aqui mais uma vez a ação de artistas criando a arte de capa do seu próprio disco condizente com suas propostas. Na contracapa há a foto de Rita e os dois irmãos Baptista maquiados para simular três seres alienígenas. O trabalho foi feito com bolas de borracha cortadas nas cabeças e

barbantes maquiados para parecerem veias saltadas, e um sexto dedo na mão de Rita feito com massa de modelar (FUSCALDO, 2018, p. 63; LEE, 2016, p. 86). Um foco de luz de baixo para cima ne frete do “extraterrestre” do fundo aumenta a tensão da cena representada na imagem.

Em parte, a citação dos extraterrestres tem a ver com a música *2001*, escrita por Rita e Tom Zé, defendida pelos Mutantes no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968, e gravada no disco. Com um arranjo musical de moda de viola, ironicamente a letra descreve o personagem – um “astronauta libertado [...] parceiro do futuro na reluzente galáxia” – e suas peripécias no espaço sideral.

Sobre a imagem da capa, há precedentes no campo da ficção científica, na literatura e no audiovisual,¹⁴ das idealizações e figurações desse ser de outros planetas com características recorrentes no código narrativo criado para a representação desse personagem: a cabeça ampliada, as veias saltadas, a falta de roupas e a deformação dos corpos em relação ao padrão humano. Tais imagens recontextualizadas na contracapa em questão indicam o movimento desses signos na dinâmica semiótica dos textos culturais: se a ficção científica simula um futuro possível, demarcando uma memória desse extraterrestre do futuro, a imagem dos três mutantes são uma nova tradução do que a ficção já realizara ao projetar esse futuro. Se levarmos em conta que um dos aspectos da contracultura se refere às tentativas de projetar uma nova sociedade ou, mais radical, de construir esse novo mundo a partir das experiências com as drogas alucinógenas (NAPOLITANO, 2023; MERHER, 2012), tanto a ficção como essa projeção lisérgica se mostram como duas maneiras de produção do futuro tecnológico, em parte fantasiosa, mas em diálogo com outros textos do repertório da cultura.

As encenações e a artesania na criação e produção das capas dos Mutantes também aparecem no terceiro álbum, *A divina comédia ou ando meio desligado* (1970, Polydor). Na capa (Figura 5), o trio reconstrói a famosa cena – Inferno, canto X – desenhada por Gustave Doré na década de 1860 ilustrando o clássico livro *A divina comédia*, de Dante Alighieri, do século XIV (Figura 7). Com a ajuda de Claudio Cesar, os irmãos Baptista e Rita cavaram um buraco no chão, colocaram um isopor como lápide, uma luz dentro para dar o efeito de sombras e o trio personificou a cena da ilustração (FUSCALDO, 2018, p. 76; CALADO, 1995, p. 208). O título do disco ficou dividido: a primeira parte – *A divina comédia ou* – abaixo dessa foto da capa, e a segunda – *ando meio desligado* – no alto da contracapa (Figura 6), que trazia outra

¹⁴ Apenas como exemplos, pode-se lembrar das obras literárias de Issac Asimov e de outros escritores, ou das séries de TV, como *Lost in space*, produzida entre 1965 e 1968 e transmitida também no Brasil.

imagem polêmica: os Mutantes deitados numa cama cobertos por um lençol aparentemente nus simulando um *ménage à trois* com uma bandeja à frente. Ao lado da cama está o baterista Dinho Leme vestido de nazista tomando uma xícara de chá (FUSCALDO, 2018, p. 77; CALADO, 1995, p. 206).

Figura 5: *A divina comédia ou ando meio desligado* (capa)



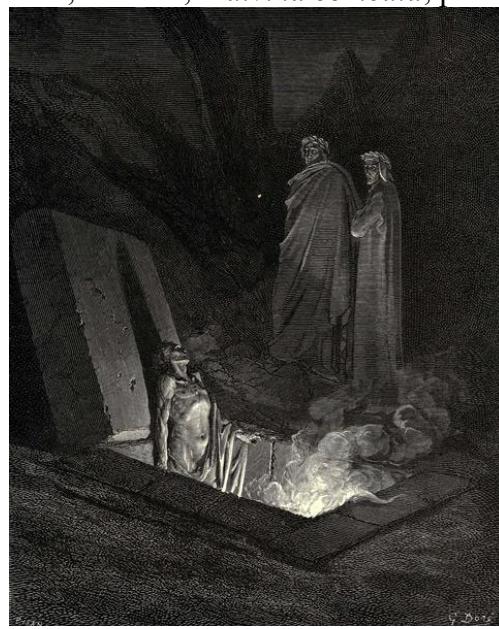
Fonte: discogs.com

Figura 6: *A divina comédia ou ando meio desligado* (contracapa)



Fonte: discogs.com

Figura 7: Inferno, canto X, *A divina comédia*, por Gustave Doré



Fonte: openculture.com

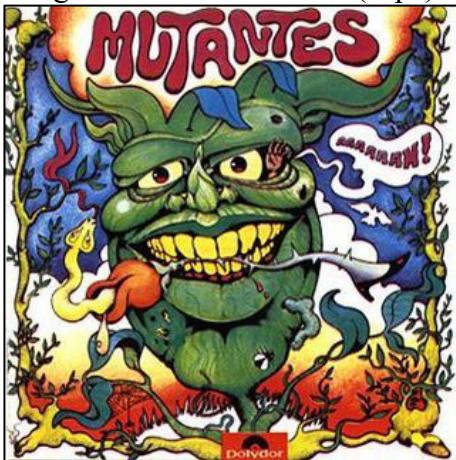
Nessa capa, além da assinatura da banda na criação, ficam claros o humor, a experimentação e a provação com os clássicos e com temas considerados tabu, como sexo e nudez. Percebe-se também a movimentação do texto cultural, desde o texto clássico da literatura

italiana, passando pela gravura feita no século XIX que ilustra uma das cenas do livro e a leitura cenográfica e polêmica feita pelos Mutantes. A capa aqui ganha sentido também ao ser manuseada: percebe-se que a contracapa desconstrói a sisudez da parte da frente, tanto nas imagens quanto no título dividido em dois elementos sintáticos, sendo um aparentemente sério e o outro, o “desligamento” contracultural.

Os quarto e quinto álbuns trazem um elemento diferente dos anteriores. É importante frisar que o grupo já passava por certas tensões e mudanças. Uma questão eram as brigas entre o casal Arnaldo e Rita; outra era o afrouxamento dos vínculos que ligavam a banda ao movimento tropicalista (não eram mais o grupo de apoio dos cantores baianos, Caetano e Gil estavam fora do país e o tropicalismo já estava diluído enquanto movimento organizado); a terceira era a mudança dos músicos para a Serra da Cantareira, para formarem uma comunidade *hippie* que, em parte, alterou as perspectivas de vida da banda; por fim, um interesse cada vez maior dos Mutantes (exceto Rita) em deixar de lado o humor excessivo para fazerem uma música mais séria, inspirada nos efeitos das experiências com drogas e no rock progressivo de bandas britânicas, como Yes, Emerson, Lake and Palmer, King Crimson etc. Esses dois discos são a transição para o que será visto na fase progressiva dos Mutantes, da qual Rita Lee não participa.

Os álbuns são: *Jardim elétrico* (1971, Polydor) e *Mutantes e seus cometas no país de Baurets* (1972, Polydor). Ambos trazem nas capas desenhos do quadrinista franco-germânico Alain Voss, nascido em 1946 e que veio para o Brasil ainda criança. Por conta de seus trabalhos como artista gráfico, foi apresentado aos Mutantes pelo amigo comum e artista plástico Antônio Peticov. Na capa de *Jardim elétrico* (Figura 8), cheia de simbolismos e metáforas, Voss desenhou uma planta que sugere um pé de maconha com um rosto, insinuações de objetos fálicos, balões de HQ, cores fortes e profusão de traços e detalhes, seguindo influências da estética psicodélica e dos quadrinhos. Segundo Rita Lee, Voss fez o desenho “depois de tomar uma ácido” e ouvir a banda (apud FUSCALDO, 2018, p. 112). Na contracapa (Figura 9), uma foto panorâmica dos músicos (além do trio original, entraram oficialmente na banda o baterista Dinho Leme e o baixista Liminha) e seus equipamentos e instrumentos, na qual se destacam também as roupas e os cabelos compridos, índices da configuração dos corpos jovens na contracultura.

Figura 8: *Jardim elétrico* (capa)



Fonte: discogs.com

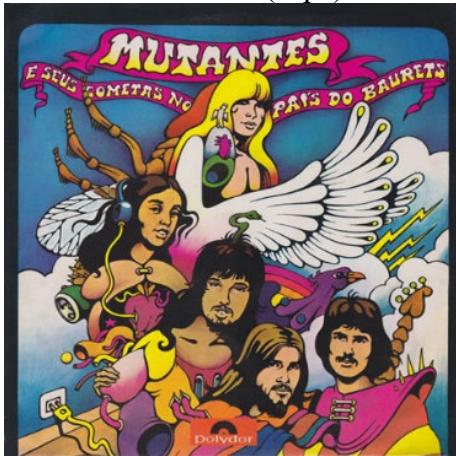
Figura 9: *Jardim elétrico* (contracapa)



Fonte: discogs.com

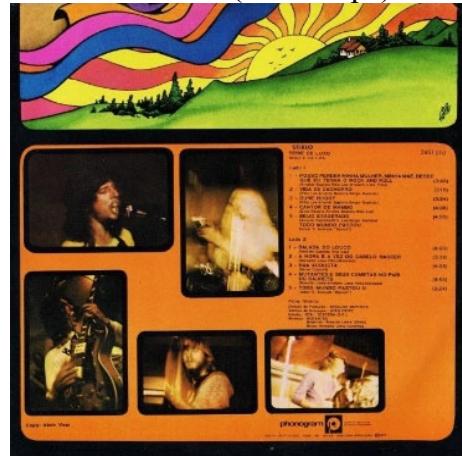
*Mutantes e seus cometos no país de Baurets*¹⁵ traz uma complexidade maior. Na capa (Figura 10), há um desenho também de perfil psicodélico, colorido e com profusão de elementos díspares e simbólicos que envolvem retratos dos músicos, insetos, asas, instrumentos e outros elementos fálicos e de ordem erótica. Na contracapa (Figura 11), a parte de baixo traz fotos dos cinco músicos atuando, e a parte de cima contém a continuação do desenho da frente, com um sol psicodélico no horizonte do campo. Ao ser manuseada, observa-se que a capa deve ser aberta no sentido vertical (Figura 12), pois o desenho se estende de um lado ao outro.

Figura 10: *Mutantes e seus cometos no país de Baurets* (capa)



Fonte: discogs.com

Figura 11: *Mutantes e seus cometos no país de Baurets* (contracapa)

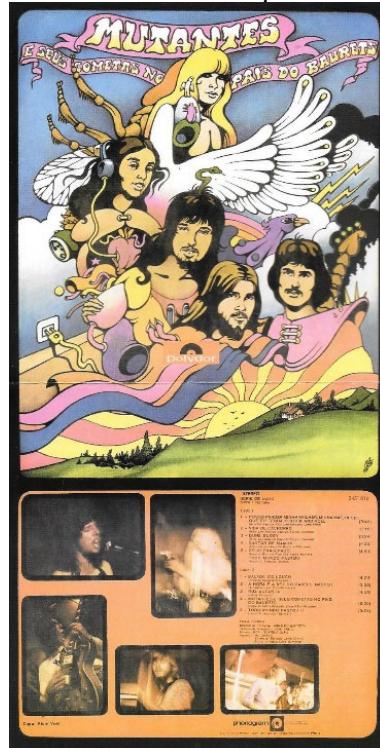


Fonte: discogs.com

¹⁵ Baurets foi um termo criado por Tim Maia em referência ao cigarro de maconha (CALADO, 1995).

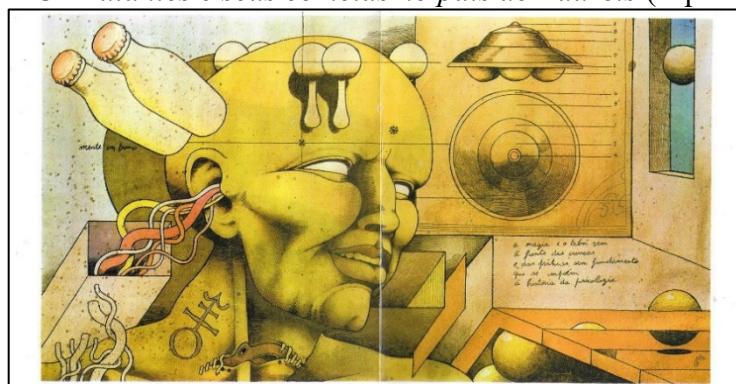
Internamente, ao abrir o álbum (Figura 13), há outro desenho, influenciado pela estética surrealista, de uma cabeça com fios saindo da orelha, cogumelos e garrafas nas laterais, tudo isso dentro de uma possível sala de espaço volumétrico duvidoso.

Figura 12: *Mutantes e seus cometos no país de Baurets* (capa aberta)



Fonte: discogs.com

Figura 13: *Mutantes e seus cometos no país de Baurets* (capa interna)



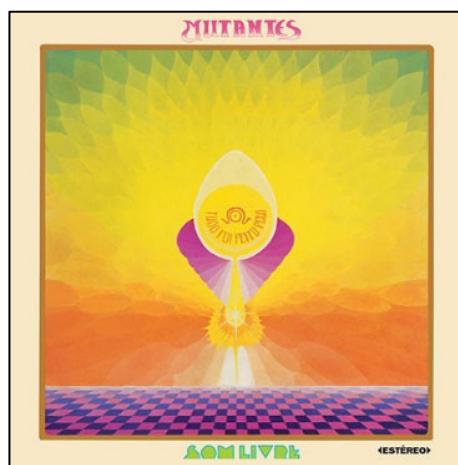
Fonte: discogs.com

A psicodelia e o contato com as drogas proporcionaram composições que beiram a “viagem” alucinada, cheias de efeitos e atmosferas sonoras, e dialogam com os desenhos do

conjunto da capa. Faixas como *Posso perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o rock and roll*, *Balada do louco*, *A hora e a vez do cabelo crescer* e a faixa que dá título ao disco, com quase 10 minutos de duração e sem letra, são exemplos de que a fase do humor estava sendo superada em função das experiências lisérgicas e do rigor técnico com a musicalidade do rock progressivo.

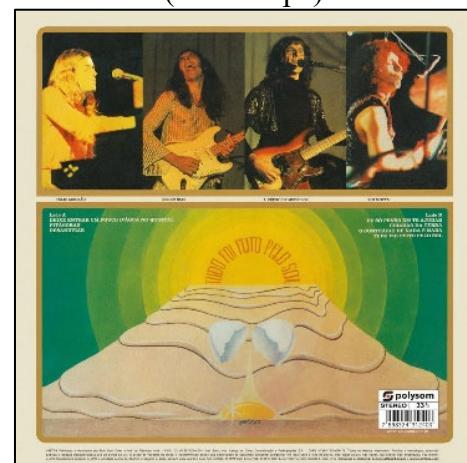
Já sem Rita Lee, a fase progressiva da banda iniciada do LP anterior se concretiza no disco *O A e o Z*, gravado em 1973, mas só lançado em 1992. Como as faixas eram todas ligadas à estética musical do rock progressivo, a gravadora não viu interesse comercial e desligou a banda (agora um quarteto) de seu *cast*. Após esse descrédito, os músicos passaram a se desentender, o que culminou nas saídas, em sequência, de Arnaldo Baptista, Dinho Leme e, por fim, Liminha. Tornado líder dos Mutantes, o guitarrista Sérgio Dias chamou outros músicos – Túlio Mourão nos teclados, Antônio Pedro no baixo e Rui Motta na bateria – para gravarem o sexto álbum, o *Tudo foi feito pelo sol* (1974, Som Livre), agora em outra gravadora. O disco tornou-se um dos clássicos do rock nacional, exemplar de destaque do rock progressivo brasileiro e cultuado por fãs até hoje.

Figura 14: *Tudo foi feito pelo sol* (capa)



Fonte: discogs.com

Figura 15: *Tudo foi feito pelo sol* (contracapa)



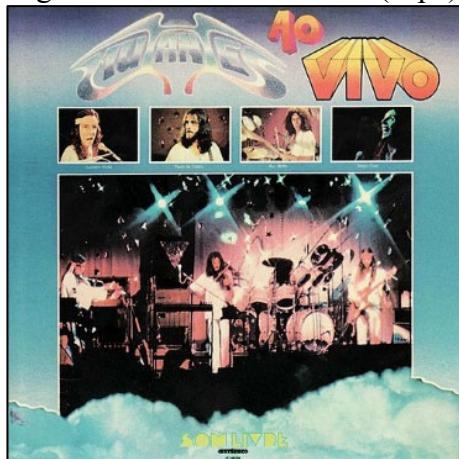
Fonte: discogs.com

A capa (Figura 14) é um desenho assinado por Deco com cores quentes e um sol, metáfora visual de um ovo, em um horizonte quadriculado. Na contracapa (Figura 15), além das fotos dos quatro integrantes, o ovo se quebra na frente de uma montanha com o sol ao fundo e o nome do disco escrito no formato circular. As metáforas do sol e do ovo como

elementos definidores da vida (“tudo foi feito”) marcam o vínculo simbólico da imagem com certos misticismos típicos da contracultura.

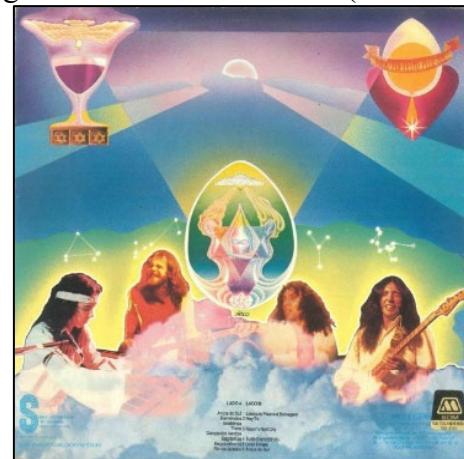
O sétimo disco – *Mutantes ao vivo* (1976, Som Livre) – foi diferente em alguns pontos. Em primeiro lugar, marcou a saída do tecladista Túlio Mourão e do baixista Antônio Pedro, substituídos respectivamente por Luciano Alves e Paul de Castro. Em segundo, por pressão da gravadora pouco interessada em bancar outro trabalho da banda, a opção mais barata foi a gravação de um disco ao vivo produzido pelo experiente produtor Pena Schmidt. Gravado em agosto de 1976 no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, saiu com uma capa muito aquém do que o grupo desejava. Feita pelo mesmo Deco, traz uma foto da banda no palco sobre nuvens (Figura 16), porém, em um momento em que os instrumentos foram trocados, com Paul ao violino e Sergio no baixo, o que tiraria a identidade dos músicos. Na contracapa (Figura 17), as fotos dos quatro músicos estão por trás da imagens das nuvens e no alto estão dois elementos usados anteriormente: à direita, o ovo de *Tudo foi feito pelo sol* e, à esquerda, o cálice usado na capa de um compacto lançado meses antes. Mesmo assim, as cores, os grafismos, a simulação de um mundo etéreo sobre as nuvens e os músicos cabeludos são elementos que apontam para a psicodelia e a contracultura.

Figura 16: *Mutantes ao vivo* (capa)



Fonte: discogs.com

Figura 17: *Mutantes ao vivo* (contracapa)



Fonte: discogs.com

5. Considerações finais

A memória construída sobre uma das mais importantes bandas de rock do Brasil não pode ser unívoca. Os três elementos definidores citados no início, conforme Santos (2010), apenas compreendem a primeira e mais representativa fase do grupo, ainda com Rita Lee nos

vocais. Porém, não definem a fase final, mais alinhada ao rock progressivo e a outros tipos de pesquisa musical. Como bem circunscreve o nome do grupo, suas representações devem ser sempre mutantes, tanto nas músicas como nas construções visuais e materiais das capas.

As observações feitas aqui sobre as capas de discos dos Mutantes mostram que a contracultura, em suas várias manifestações estéticas e comportamentais, produto da cultura jovem dos anos 1960 e embaladas pelo rock, é uma das mais importantes marcas que qualifica a obra do grupo em sua evolução. Importante fenômeno cultural dos anos 1960 e 1970, a contracultura definiu, em todas as suas variáveis e contradições, aspectos do imaginário do período figurados em vários produtos estéticos midiáticos (cinema, música, HQ etc.). As capas de disco são um desses produtos que, como mídias, traduzem também a memória visual.

No caso em questão neste artigo, as capas da banda mostram algumas dessas características. Em primeiro lugar, a estética psicodélica com traços curvos e dinâmicos, seu colorido intenso e sua visualidade profusa, o irrealismo onírico e provocador, simbolismos e metáforas e os diálogos com os quadrinhos (como nas capas de *Jardim elétrico* e *Mutantes e seus cometas...*). Em segundo, um uso cada vez mais diferenciado do corpo, menos conservador e mais aberto a novas representações, por exemplo, sexuais e de nudez. Em terceiro, um ímpeto experimental que questiona regras e comportamentos solidificados na sociedade e se materializa em atitudes polêmicas, por exemplo, de desrespeito aos cânones estéticos vistos aqui não apenas em arranjos musicais, mas também em representações visuais nas capas (como no álbum *A divina comédia ou...*). Em quarto, nesses procedimentos experimentais, o humor e o deboche ganham forma nas músicas e na composição visual das capas. Por fim, uma aproximação pouco precisa a certos misticismos representados em simbologias e metáforas, algumas um tanto gastas ou superficiais (o sol e o ovo do penúltimo disco, por exemplo).

Observados a partir do olhar atual, o objeto capa de disco e suas imagens ganham outros valores. Como objetos de memória, traduzem imaginários culturais e programas estéticos passíveis de reconstrução no tempo presente, conforme a rica relação construída com os usuários demarcando aquele “rico senso de história cultural” ao articularem representações, em especial da contracultura, fenômeno cujas características são em parte traduzidas na leitura particular feita pelos Mutantes. A memória visual que o objeto capa nos sugere fundamenta-se nas figurações desse imaginário. Mais do que isso, a memória que esse objeto aciona e proporciona à experiência dos usuários nos fornece, como uma espécie de documento, possibilidades de construção de uma memória sobre os Mutantes e sobre o período.

Referências

BRITTO, Paulo Henrique. A temática noturna do rock pós-tropicalista. In: Paulo S. Duarte; Santuza C. Naves (org). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003, p. 191-200.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed. 34, 1995

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2016.

CASADEI, Eliza B.; VARGAS, Herom. A representação da masculinidade nas capas de disco do rock brasileiro da década de 1960. **ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte**, v. 24, p. 112-126, 2022.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FUSCALDO, Chis. **Discografia mutante**: álbuns que revolucionaram a música brasileira. Rio de Janeiro: Garota FM, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, John J. Cannibals, mutants, and hipsters: the tropicalist revival. In: Charles A. Perrone; Christopher Dunn (org). **Brazilian popular music and globalization**. New York: Routledge, 2001, p. 106-122.

HUYSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido**: cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. **Journal of Popular Music Studies**, v. 1, n. 1, p. 68-102, 1999.

LEE, Rita. **Rita Lee**: uma autobiografia. São Paulo: Globo, 2016.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução**: uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

NAVES, Santuza C. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. **Revista Sonora**, v. 4, n. 7, p. 1-7, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais**: design, música e Tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB/Novas Ideias, 2007.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1972

SANTOS, Daniela V. **Não vá se perder por aí** – a trajetória dos Mutantes. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir S. Entre ruptura e retomada: crítica à memória dominante da bossa nova. **Matrizes**, v. 11, n. 3, p. 221-239, set./dez. 2017.

VARGAS, Herom. Capas de disco do rock brasileiro (1968-1978): Imagens do rock progressivo e da contracultura. **Revista EcoPós**, v. 26, p. 448-477, 2023.

VARGAS, Herom; GARSON, Marcelo. Garota papo-firme e ternurinha: as contradições na representação feminina da cantora Wanderléa na década de 1960. In: Herom Vargas. (Org.). **Representação na cultura midiática**: música popular, audiovisual e memória. São Bernardo do Campo: Editora Metodista, 2023, p. 34-60.

VARGAS, Herom. Objeto de memória como categoria de análise de capas de disco. **Matrizes**, v. 18, p. 213-228, 2024a.

VARGAS, Herom. Cultura do vinil como cultura de memória. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 12, p. 1-24, 2024b.