

MARCO ANTONIO MILANI

UMA LEITURA VERTIGINOSA:

Os Fanzines punks no Brasil e o discurso da *união e conscientização* (1981 – 1995)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Hélio Rebelo Cardoso Júnior

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Dione Seripierri, CBR 8/3805)

Milani, Marco Antonio

Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995); orientador Hélio Rebelo Cardoso Júnior. – Assis, SP: 2015.

137 fls.

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Em memória de Raison Andrade Santos, que se tornou meu amigo enquanto lhe lecionei Filosofia e cuja história, por ironia do acaso, poderia bem ter sido contada por Zaratustra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CNPq, pela bolsa concedida durante a execução desta pesquisa, mas principalmente a meus pais e a Vanessa Rovaris, que acreditaram em mim e não hesitaram em me ajudar financeiramente nos momentos em que a bolsa não foi suficiente.

O apoio material também veio daqueles que me ofereceram seus lares para que eu pudesse assistir às disciplinas de pós-graduação em Assis e em São Paulo, na USP. De Assis, agradeço Aline Menoncello, Hiromi Fujiyama e Isabel Campos. De São Paulo, agradeço Felipe Crispim e Rafaela Ferreira. Todos eles me emprestaram não só um teto, mas afeto, cuidado e muitas boas conversas.

Um agradecimento especial deve ser feito a Aline Menoncello, que me convenceu a participar do processo seletivo do mestrado na véspera da prova.

Agradeço a Tânia Pinafi e a Livia Toledo, que me encorajaram a seguir pesquisando o tema, ainda nos primeiros anos de minha graduação.

Ao Hélio Rebello, que aceitou orientar minhas pesquisas sobre punk desde o período de Iniciação Científica, a despeito do objeto incomum naquela conjuntura, e me deu plena liberdade para escolher os caminhos que quis traçar. Não obstante, foi sempre um exemplo de ética e afetividade no árido campo acadêmico.

Aos professores Karina Anhezini e Cláudio DeNipoti, leitores acurados de meus escritos.

E a todos os amigos que leram e debateram os textos que, de alguma forma, vieram a compor esta dissertação.

Agradeço àqueles que amam o que fazem e que sempre me foram muito prestativos e compreensivos na Biblioteca e na Sessão de Pós-graduação do campus da UNESP/Assis e no CEDIC da PUC-SP.

Aos fanzineiros Paula Prata, Luis Eduardo Cientista e Antonio Carlos Oliveira, que me cederam material de seus acervos pessoais e prestaram informações valiosas. Também a Fábio Sampaio, pelas longas conversas em sua antiga loja na Galeria do Rock, a despeito de sua decepção com todos os pesquisadores que o procuraram.

Por fim, reitero os agradecimentos a minha companheira Vanessa Rovaris, que sempre me ofereceu apoio emocional e intelectual e que nunca negou esforços para conviver com este *gauche* na vida.

MILANI, Marco A. *Uma Leitura vertiginosa: Os Fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995)*. 2015. f 137. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO

A emergência do punk no Brasil se deu em finais da ditadura militar tornando, para esse grupo de jovens, fundamentais os acontecimentos referentes à redemocratização, a Assembleia Constituinte e as eleições diretas. Não obstante, a nova democracia deu espaço a organizações políticas das mais diversas, as quais passaram a fazer parte do cotidiano dos brasileiros. Tais acontecimentos foram indispensáveis aos fanzines, que se empenharam em debatê-los e que, por vezes, buscaram neles inspiração para sua forma material e discursiva. Dessa maneira, os fanzines punks manifestam a bricolagem, inerente à estética punk, como eixo de suas práticas de leitura e práticas discursivas. Através de colagens de excertos de outros impressos, os fanzines subvertiam os sentidos iniciais dos recortes que empregavam inserindo-os nesses suportes de leitura de aparência confusa, que obrigam o leitor a divagar seus olhos pelas páginas. Não por acaso, eles fizeram parte da forma discursiva igualmente confusa e entrecortada, de difícil compreensão ao público externo ao punk, que se empenhou em restringir a violência interna do grupo e a representá-lo como um agente engajado na transformação do país e do mundo. Trata-se do discurso aqui denominado *união e conscientização*.

PALAVRAS-CHAVE: Punk; fanzine; discurso; Michel Foucault; história da leitura.

MILANI, Marco A. *A Vertiginous reading: The punk fanzines in Brazil and the discourse of union and awareness. (1981 – 1995)*. 2015. f 137. Dissertation (Masters in History). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

ABSTRACT

The development of punk in Brazil happened by the end of the military dictatorship. It made essential, to this group of young people, the events concerning the redemocratization of the Constituent Assembly and the direct elections. However, this new democracy gave room to many different political organizations that became part of the Brazilian daily life. Such events were essential to fanzines, that made efforts to discuss them and, sometimes, looked into them for inspiration to their material and discursive form. Thus, punk fanzines manifest the concept of *bricolage*, inherent of the punk esthetics, as the axis of its discursive and reading practices. Through the collage of excerpts of other prints, fanzines subverted the original meanings of the cutouts they used, inserting them in reading supports of confuse appearance, making the reader divagate along the pages. Not coincidentally, they were part of a discursive form that sounded confuse and truncated, hard to understand for the public outside the punk subculture. This discourse made efforts in restricting the internal violence of the group and represent it as an agent committed to transforming the country and the world. Such discourse was named *union and awareness*.

KEY-WORDS: Punk; fanzine; discourse; Michel Foucault; history of reading

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Quinta página do <i>Factor Zero</i> nº2;	55
Figura 2: Primeira página do <i>Factor Zero</i> nº2.	58
Figura 3: Quinta e sexta páginas do <i>SP Punk</i> nº0.....	62
Figura 4: Excerto da história em quadrinhos “Porradas verbais ou a conversão do burguês arrependido!!”	78
Figura 5: Página 14 do fanzine <i>Lixo Reciclado</i> Nº 0.....	79
Figura 6: Capa do fanzine <i>Alerta Punk</i> nº 1	81
Figura 7: O fanzine <i>Coletivo Cancrocítrico</i> nº9.....	98
Figura 8: Imagem presente no <i>Coletivo Cancrocítrico</i> nº14.....	99
Figura 9: Montagem presente na capa do fanzine <i>Coletivo Cancrocítrico</i> nº5.....	99
Figura 10: Ilustração presente no cartaz do II Fanzi-Encontro	121

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Capítulo 1: Do Hemisfério Norte ao Brasil.....	12
2.1. Transformar lixo em coisa feia: o punk como bricolagem	12
2.2. Os Militares saindo pela porta da frente: os percalços da abertura política	19
2.3. A esperança saindo pela porta dos fundos: as parcas conquistas da redemocratização ...	22
2.4. Como conter <i>A Ameaça Punk</i> : o punk no Brasil.....	27
2.4.1. O consumo de estilo punk em prol da <i>união e conscientização</i>	36
2.6. O Vandalismo do impresso: fanzines punks brasileiros.....	40
3. Capítulo 2: Uma leitura vertiginosa	50
3.1. O <i>Factor Zero</i> e o <i>SP Punk</i> no combate aos falsos punks.....	51
3.3. Eleições: a volta dos filhos pródigos.....	67
3.4. Fênix ou urubu? O punk renascendo do lixo.....	70
3.5. O <i>Cancrocétrico</i> contamina a nova democracia	92
3.5.1. Imprensa e imprensa alternativa.....	108
3.5.2. Os Fanzi-Encontros	116
4. Conclusão	122
REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS.....	129
REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS.....	133
Fanzines.....	133
Outros.....	135
APÊNDICE - Fanzines selecionados e seus números com data de publicação.....	137

1. Introdução

Nos primeiros minutos do documentário *Botinada, a origem do punk no Brasil*¹, uma cena em preto e branco mostra alguns jovens na entrada do SESC Pompéia, durante a realização do festival “Começo do fim do mundo”. Um jovem alto e magro – Clemente, o atual vocalista do conjunto Inocentes – fala para um microfone no canto inferior do quadro, segurado por um incógnito fora do enquadramento, “Quer saber o que é punk? Quer saber o que é punk? Quer mesmo? Então afunda aí no meio que você vai saber.”, apontando para o interior do recinto. Desde que o documentário fora lançado, em 2006, eu considerara aquela fala boçal. No entanto, à medida que esta pesquisa avançou, notei uma coerência na fala de Clemente. Na década de 2000, um punk “consciente” carregaria consigo algumas palavras quase decoradas que descreveriam o “movimento punk”. Duas décadas antes, entretanto, parecia não haver um pequeno conjunto de palavras que definisse satisfatoriamente qualquer coisa dentro do punk.

A fala evasiva de Clemente é representativa da forma discursiva existente dentre os punks do período e analisada nesta dissertação. Assim, analisaremos os acontecimentos através dos quais os punks brasileiros se esforçaram em construir uma forma discursiva própria, que os daria ferramentas para que se posicionassem frente às questões do período, restringindo as práticas violentas dentre os punks e aparelhando seus modos de se representar. Em um ato de bricolagem, essa forma discursiva se nutriu de elementos do cotidiano dos jovens punks, tomando contornos confusos e heterogêneos aos olhos dos observadores externos, nesse discurso que intitulamos *união e conscientização*.

A *união e conscientização*, que segue como veio da análise discursiva no presente trabalho, teve grande representatividade ao longo de todo o recorte cronológico desta pesquisa, partindo do ano de produção do primeiro fanzine punk no país, 1981, até o início da década de 1990. E perdeu espaço com a aproximação dos fanzineiros a outros grupos, como os anarquistas, as feministas e os ambientalistas. Foi também no início dessa década que os computadores pessoais se tornaram mais comuns e começaram a figurar como técnica na confecção dos fanzines.

¹ BOTINADA: A ORIGEM DO PUNK NO BRASIL. Direção: Gastão Moreira. São Paulo, 2006. DVD. 110 min.

A caracterização de um impresso como fanzine reside nas práticas empregadas em sua produção, cujas etapas todas são dominadas por apenas um indivíduo ou um pequeno grupo. Assim, a concepção do conteúdo, a diagramação, impressão e distribuição do impresso estão nas mãos das mesmas pessoas, que ganham grande autonomia na escolha das características do produto final. No caso dos fanzines punks, produziram-se formas gráficas bastante confusas e heterogêneas, tal qual a forma discursiva a que correspondem. Assim, esses fanzines recuperaram o caráter *bricoleur* do punk em sua produção, pautada no recortar e colar de excertos de outros impressos, resultando em uma matriz que seria reproduzida em fotocópia. Tais documentos foram encontrados na volumosa coleção Arquivo Movimento Punk, sob guarda do Centro de Documentação e Informação Científica da PUC-SP. A partir dela, foi formada uma série documental reunindo 783 números de fanzines punks produzidos entre 1981 e 1995, dos quais foram selecionados 35 documentos para uma análise pormenorizada.

Esta pesquisa se propôs a descrever a desafiadora forma discursiva dos punks, tendo como base os fanzines que a deram a ler. Tendo em vista a idiosincrasia destes documentos, se fez necessário um estudo de seus aspectos materiais e das práticas de leitura e escrita neles enredados a fim de que fossem possíveis considerações a respeito dos textos ali presentes. Para tanto, recorreu-se a história da leitura e às considerações de Roger Chartier a respeito da importância dos aspectos materiais dos objetos de leitura no estudo dos mesmos. A partir daí, partiu-se através das intersecções entre a abordagem de Chartier e Michel Foucault, para um estudo do campo discursivo nesse objeto. Deste último, o estudo pode se beneficiar do entendimento do discurso enquanto acontecimento, em suas relações com práticas discursivas e não-discursivas. Percorrendo algumas práticas dos punks – práticas discursivas e práticas de leitura e escrita – pretendemos transpassar os enunciados evasivos desses jovens para responder à questão: afinal, o que estavam dizendo os punks?

No primeiro capítulo da dissertação, são exploradas as forças que entraram em cena no surgimento do punk nos Estados Unidos e Inglaterra, além da análise das formas estéticas e das práticas dos punks segundo a noção de bricolagem. A seguir, é apresentada uma narrativa da conjuntura social e política do Brasil ao longo do final do regime militar, além das ressonâncias do punk no país e as representações criadas pelos grandes jornais e pela televisão. A seguir são explorados os principais acontecimentos em que estiveram envolvidos os primeiros punks no país, a difusão da violência entre gangues e o esforço em contê-la através da construção do discurso da *união e*

conscientização. Com relação a tal discurso, são descritas as práticas perpetradas por esses jovens, como a constituição de um mercado de consumo de estilo próprio e a confecção de fanzines, o que dá ensejo ao segundo capítulo.

O segundo capítulo tem como espinha dorsal a análise de fanzines selecionados dentro do corpus documental. Quatro dos subcapítulos são destinados a analisar estes fanzines, divididos entre sete títulos e cada um de seus números. Aqui ganha destaque a forma material desses impressos, bem como a análise de seu conteúdo no campo discursivo. Novamente são retomados aspectos conjunturais fundamentais aos quais os fanzines fizeram referência em seu esforço para se posicionar diante os acontecimentos candentes do período. No que tange a tal esforço, dois percursos fundamentais surgem. No subcapítulo “Fênix ou urubu? O punk renascendo do lixo” é discutido o hardcore como meio encontrado pelos punks para evitar a apropriação de sua estética pela indústria cultural, a sua dissolução pela violência e para se posicionar frente às causas políticas candentes no período. É frente a tais causas políticas que surge o segundo percurso, discutido no subcapítulo “O *Cancrocítrico* contamina a nova democracia”, na forma de uma opção material e discursiva na produção dos fanzines, são abordados os títulos que se afastaram da forma estética do punk em favor da construção de meios mais palatáveis à sociedade em geral na ação política. O último subcapítulo aborda o esforço desses fanzineiros em manter sua atuação política através do fortalecimento da produção de fanzines e da promoção de encontros de fanzineiros.

Ainda, nesse mesmo capítulo, tem destaque a análise dos indícios deixados pelos fanzineiros que apresentam sua expectativa diante das práticas de leitura que seriam realizadas. Sob o viés da história da leitura, a materialidade desses suportes é analisada, privilegiando a forma caótica de disposição dos elementos gráficos do impresso, que sugere a realização de uma leitura entrecortada. Frente à leitura linear que se realiza comumente nos livros, ou mesmo nos jornais, os olhos do leitor do fanzine punk são obrigados a passear pelo papel em busca de textos, imagens, rabiscos e espaços em branco, num esforço de construção do sentido. Dessa forma, o capítulo explora como a forma material excepcional desses impressos dá a ler uma forma discursiva peculiar, heterogênea e de difícil entendimento para aqueles que não estão familiarizados com o universo punk.

2. Capítulo 1: Do Hemisfério Norte ao Brasil

Escrever historicamente sobre o punk, ao modo de uma genealogia, constitui-se em uma tarefa desafiadora. São tantos elementos relacionados, tantas forças postas em cena de maneira nada usual, que o historiador se mete em um labirinto rizomático de enunciados e imagens que mais parecem uma escultura de sucata. Sucata de produtos culturais que se amontoaram progressivamente pelos anos das décadas aqui analisadas. Jamie Reid reaproveitou um porta-retratos quebrado no qual abrigou dois recortes – compostos, por sua vez, por letras de diferentes fontes. Fotografou o arranjo e o imprimiu nos encartes dos discos de vinil para apreciação dos futuros compradores do álbum *Pretty Vacant*, do conjunto Sex Pistols. Uma narrativa de incessantes bricolagens e reapropriações que se sobrepõem, bem como em tudo o que envolve o punk, desde o peculiar uso dado ao objeto corriqueiro às representações criadas pelos consumidores finais. E quando o que se procura não é um fio de Teseu, a fim de construir uma linha narrativa, esse labirinto exige um tanto mais de perspicácia e paciência. Stewart Home alertou – um pouco ao modo de Nietzsche – que fixar pontos de origem para o punk seria um exercício inútil, dada sua fluidez². Neste capítulo, escolhemos dois pontos geográficos, onde se desenvolveram essas formas de representação às quais chamamos punk. Um deles se situa de maneira difusa nos Estados Unidos; o outro, iniciando-se pouco mais tarde, situa-se na Inglaterra. A seguir, será descrita a recepção dos súditos da Rainha em terras tropicais e quais foram os primeiros passos do punk à brasileira.

2.1. Transformar lixo em coisa feia: o punk como bricolagem

O traço principal do punk é o pastiche de “cultura pop”³, reapropriada de maneira bastante peculiar. Ele fora composto por uma formidável seleção da cultura estadunidense que permeava a vida de seus conterrâneos mais pobres como parte da propaganda contra a União Soviética⁴, especialmente durante a década de 1950. Ela

² HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na anti-arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

³ Tomemos a expressão para se referir à cultura dominante – no sentido empregado por Michel de Certeau – estadunidense bastante afetada pela política governamental de difusão cultural vigente durante a Guerra Fria. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis : Vozes, 1998.

⁴ OSGERBY, Bill. ‘Chewing out a rhythm on my bubble-gum’: *The teenage aesthetic and genealogies of American punk*. In. SABIN, Roger. *Punk rock: so what?*. London: Rutledge, 1999.

exprimiam um mundo ameno, de consumismo hedonista – entre as jornadas de trabalho – sediado nos crescentes subúrbios gramados. Nesses redutos da classe média, que agora poderia comprar suas próprias casas, a população saltou de 21 milhões em 1950, para 37 milhões por volta de 1960⁵. Havia ali uma imagem de juventude repleta de gozo, namoros em parques, praias e em *drive-ins*, havia o surf e o rock pouco contestador que a tudo isso exaltava. No auge da Guerra Fria, “o subúrbio se tornou uma metáfora da vitalidade e virtude do capitalismo de livre mercado americano”⁶.

Mas, havia também aqueles que circulavam à margem desse idílio capitalista. Em Detroit, os conjuntos MC5 e The Stooges exploravam o que havia de mais execrável no mundo dos jovens ordinários. Iggy Pop, o vocalista e *front-man* dos Stooges, encarnava a apoteose do rock que entoava rastejando pelo palco, por vezes usando um vestido ou lambendo os pés de garotas da plateia ao cantar *I Wanna Be Your Dog*, evocando a perversão sexual que fascinava a América das esposas perfeitas e suas tortas de maçã. O rock de MC5 e The Stooges era bastante simples e agressivo, em contradição com os arranjos rebuscados e canções intermináveis do rock progressivo. Por outro lado, o MC5 assumira uma posição aberta de propaganda política ao lado de John Sinclair⁷, nomeando seu fã-clube como “Panteras Brancas”, em referência ao grupo revolucionário Panteras Negras. Em Nova York, os bairros pobres e brancos da área urbana eram cenário de uma boemia composta por músicos e artistas de vanguarda. Ali viviam, em grande parte, imigrantes fugidos da Segunda Guerra. Eram áreas extremamente violentas e degradadas, que ironicamente passariam anos mais tarde pelo processo de gentrificação, tomando dessa própria vanguarda a imagem de sofisticação, simbolizada acima de tudo pela vida em apartamentos tipo *loft*. O conhecido nome da Arte Pop, Andy Warhol, viveu em um *loft*, ao mesmo tempo lar e atelier, no qual abrigou o conjunto Velvet Underground, que empresariou por algum tempo.

Ao lado da banda New York Dolls, a Velvet Underground fazia parte dessa boemia nova-iorquina que, como os conjuntos de Detroit, explorava aquilo que soava grotesco para a cultura dominante do país. Poucos anos mais tarde, já na metade da década de 1970, algumas novas bandas passaram a compor essa boemia, tendo os citados conjuntos como inspiração; a exemplo do Ramones e do Patti Smith Group, cujo surgimento se confunde com as origens da denominação “punk”. Patti Smith, não

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem. p. 157.

⁷ Militante de esquerda radical, Sinclair se tornou conhecido por sua campanha pela legalização da maconha, pela qual foi preso diversas vezes.

obstante, apresentava proximidade a grupos de vanguarda de “antiarte”, tendo sido poetisa no grupo artístico St. Marks Church⁸. Já o Ramones, considerado a maior referência para o punk rock, ao lado do Sex Pistols, está muito mais próximo do jogo de apropriações descrito nos primeiros parágrafos deste capítulo. Se eles buscaram inspiração no rock grotesco de Detroit e Nova York, também faziam referência ao rock idílico, que exaltava o *american way of life* das décadas anteriores. Assim, sua música é repleta de referências ao *surf rock*, ao *garage rock* e ao *fuzz rock*. Não obstante, suas músicas são permeadas de apropriações de toda a “cultura pop” a qual os jovens urbanos das classes mais baixas tinham acesso naquela década, como histórias em quadrinhos, *fast food* e o chamado “Cinema B”. Mas toda a apropriação da cultura estadunidense produzida pelos Ramones é repleta de sarcasmo, ao mesmo tempo em que lhe presta homenagem. De maneira sardônica, Bill Osgurby descreve os Ramones como uma versão do Archies, uma banda *bubble-gummer*⁹ fictícia, depois de sofrer uma psicose causada por drogas alucinógenas¹⁰. Osgurby vê os refrões do Archies “Sugar, sugar”, “Yummy, yummy” nos refrões do Ramones “Gimme, gimme shock treatment”¹¹ e “Lo-bot-omy! Lo-bot-omy!”¹², que repetem o formato *bubble-gum* em termos de melodia, mas constroem imagens grotescas colhidas nas margens da sociedade estadunidense. O próprio nome “Ramones” – sobrenome usado por John Lennon como pseudônimo, que todos os integrantes do Ramones adotavam para si – pode ser compreendido como uma referência irônica aos nomes dos grupos românticos de irmãos das décadas de 1960 e 1970, como Osmonds, The Partridge Family e Jackson Five.

A banda Dictators, cronologicamente um pouco anterior, datando da primeira metade da década de 1970, também se apropriou da “cultura pop” estadunidense, bem como da música do MC5 e do Stooges. Curiosamente, o vocalista fizera antes uma incursão ao mundo do rock publicando um fanzine sobre rock chamado *Teenage Westland Gazette*. A Dictators ressonou na criação da revista *Punk*, além de sugerir o uso do termo para denominar as práticas e representações que visavam à conversão da

⁸ MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 1.

⁹ Gênero de música leve e animada, voltada para a diversão de adolescentes e pré-adolescentes e com grande apelo mercadológico, em voga nas décadas de 1960 e 1970.

¹⁰ OSGERBY, Bill. ‘Chewing out a rhythm on my bubble-gum’: *The teenage aesthetic and genealogies of American punk*. In. SABIN, Roger. *Punk rock: so what?*. London: Rutledge, 1999.

¹¹ Da canção do Ramones *Gimme Gimme Shock Treatment*, título que pode ser traduzido como “Dê-me um tratamento de choque”.

¹² Da canção do Ramones *Teenage Lobotomy*, título que pode ser traduzido como “Adolescente lobotomizado”.

cultura dominante exatamente naquilo que ela repudiava. Essa grande bricolagem da “cultura pop”, convertida para o grotesco, era o foco da revista *Punk*. Era isso que seus fundadores, Legs McNeil, John Holmstron e Ged Dunn, sob inspiração do Dictators, buscavam nas casas de shows CBGB’s e Max’s Kansas City, fazendo de músicos como os Ramones e Patti Smith, além de outras personalidades que por ali circulavam, o tema de suas matérias¹³.

Do outro lado do Atlântico, o punk ganhou notoriedade e se expandiu para o mundo através da exploração dos escândalos do Sex Pistols pela imprensa. O conjunto fora formado e empresariado por Malcolm McLaren, dono de uma loja de roupas ligadas ao rock em Londres. Tendo primeiro se dedicado à vestimenta que referenciava o rock dos anos 1950, que voltava a fazer sucesso no início da década de 1970, a loja sofreu algumas guinadas, culminando na marca “SEX”, sob a qual passou a comercializar roupas e acessórios inspirados no sadomasoquismo. Essa última guinada possivelmente teve relação com o contato de McLaren com a banda New York Dolls¹⁴, em função da qual ele se estabeleceria nos Estados Unidos, em 1973, como empresário. O New York Dolls fizera parte da mesma conjuntura que o Velvet Underground, pouco anterior a conjuntos como Ramones, Television e o Patti Smith Group. A identidade da SEX foi transposta para o conjunto, que passou a ser vestido por McLaren com vinil vermelho e a se apresentar tendo como fundo uma bandeira ilustrada com uma foice e um martelo, como forma de chocar o público em tempos de Guerra Fria. Todavia, a empreitada de McLaren não obteve êxito e o conjunto se desfez. De volta à Nova York, conheceu Richard Hell, um músico envolvido com a boemia nova-iorquina descrita anteriormente. Hell fizera parte de diversas bandas, incluindo o Television, e escrevera uma canção intitulada *Blank Generation* – “geração vazia” – que construía uma imagem de tédio e niilismo para aquela década. O modo de se vestir de Hell e sua poesia impressionaram Malcom McLaren, dos quais se apropriou ao criar o Sex Pistols. Seu depoimento publicado por Legs McNeil é elucidativo:

[Richard Hell] Não se tratava de alguém vestido de vinil vermelho, com lábios cor-de-laranja berrante e saltos altos. Era um cara todo desmantelado, arrasado, parecendo que tinha recém rastejado para fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima para ele.

¹³ MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 1.

¹⁴ BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

E parecendo que na verdade ele não dava a mínima pra você! Era um cara maravilhoso, entediado, acabado, marcado, sujo, com uma camiseta rasgada. Acho que não havia alfinete de segurança ali, embora pudesse haver, mas era com certeza uma camiseta esgarçada e rasgada. E esse visual, a imagem desse cara, aquele cabelo todo espetado, tudo nele – não há dúvida que eu levei aquilo para Londres. Ao ser inspirado por essa imagem, eu iria imitá-la e transformá-la em algo mais inglês. [...].
Richard Hell foi cem por cento inspiração, e, de fato, lembro de ter dito aos Sex Pistols: “Escrevam uma canção como ‘Blank Generation’, mas escrevam a sua própria versão arrasadora”, e a versão deles foi “Pretty Vacant”.¹⁵

Para compor o material impresso do Sex Pistols, McLaren convidou Jamie Reid, um artista situacionista com um longo histórico de produção de propaganda de esquerda com teor altamente sarcástico¹⁶. Ele viu no conjunto uma oportunidade de dar vazão ao seu pensamento, de levá-lo ao grande público, que ele considerava não estar em contato com o pensamento de esquerda, dada a inépcia da classe política da época. Reid produziu colagens notórias, como o encarte do disco de vinil de sete polegadas com a canção *Pretty Vacant*, descrito no início deste capítulo, tendo na contracapa a reprodução de uma colagem publicada inicialmente em um periódico de sua autoria, intitulada “Ônibus Situacionistas”. A imagem é composta pela fotografia de dois ônibus de turismo aos quais foram adicionadas placas “Lugar nenhum” e “Tédio”. Mas a imagem que, sem dúvida, se tornou mais conhecida foi o encarte do álbum *God Save The Queen*, do Sex Pistols. Jamie Reid produziu uma colagem com a célebre fotografia da Rainha Elizabeth, existente em quase todos os lares ingleses do período. Sobre seus olhos e boca, colou letras com fontes diversas, formando os nomes da banda e do álbum. Com semelhante configuração, os textos remetem a cartas de chantagens e sequestros com as quais evita-se que a caligrafia do autor seja reconhecida. Ao cobrir parte do rosto da rainha, especialmente os olhos, Reid referenciou as tarjas que cobrem os olhos em fotografias nas quais não se quer que o personagem seja reconhecido, muitas vezes porque este é retratado cometendo um ato ilícito. Robert Garnett afirma que Jamie Reid foi capaz de produzir um contraponto visual perfeito à música dos Sex Pistols¹⁷. Dessa maneira, se a canção *God Save The Queen* conseguiu atacar um dos símbolos mais sacros da Inglaterra, a imagem da rainha, Reid de fato foi capaz de fazer o mesmo através de sua colagem. A postura agressiva dos Sex Pistols, com o baixista Sid Vicious rolando sobre cacos de vidro no palco e cuspidando na plateia, além de

¹⁵ MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 1.

¹⁶ GARNETT, Robert. *Too low to be low: art pop and the Sex Pistols*. In. SABIN, Roger. *Punk rock: so what?*. London: Rutledge, 1999.

¹⁷ *Ibidem*.

palavrões ditos em rede nacional, foram armas poderosíssimas para torná-los conhecidos em nível global. A imprensa de todo o mundo voltou seus olhos para os punks, sem exceção do Brasil, que vivia ainda a censura aos principais meios de comunicação. O fenômeno se espalhou como um rastilho de pólvora e logo as formas de representação dos Sex Pistols – vestimenta, atitudes, música – passaram a ser amplamente adotados pelos jovens ingleses.

Aquilo que se convencionara chamar de punk nos Estados Unidos, uma forma de se apropriar da cultura ironicamente, mas muito mais *blasé*, se tornou extremamente visceral e agressivo com os Sex Pistols. Se tomarmos as representações, como defende Roger Chartier¹⁸, como formas de dominação simbólica, é possível afirmar que o punk inglês se posicionava menos através da violência simbólica que através da violência física, em relação ao seu irmão ultramarino. Isso porque o Sex Pistols instituiu no “ser punk” práticas como transpassar alfinetes na própria pele e se automutilar e provocar embates físicos com a plateia em seus shows. E foram justamente essas práticas as mais ventiladas pela mídia mundial, tendo efeito possivelmente reverso ao intencionado pelos principais meios de comunicação, provocando fascínio em jovens de todo o mundo, abrindo espaço para o fenômeno do punk brasileiro, que será descrito a seguir.

Não obstante, cabe aqui uma consideração a respeito das práticas do punk que constituíram sua forma estética, que será imprescindível para as reflexões apresentadas nesta dissertação como um todo. A compreensão do “estilo”¹⁹ punk como um ato de bricolagem, no entanto, já aparece num dos primeiros e principais estudos sobre punk, *Subculture: the meaning of style*, escrito por Dick Hebdige²⁰ e publicado em 1979. Considerando o punk como uma “subcultura espetacular”, o autor, um antropólogo, empregou a noção de que todos esses agrupamentos juvenis praticam uma bricolagem de elementos do cotidiano, compondo seus próprios estilos. Assim, na análise do *Centre of Contemporary Cultural Studies*, da Universidade de Birmingham, ao qual Hebdige se filiava, os ted boys, os mods, os hipsters e os skinheads capturavam signos da cultura dominante e os rearranjavam de maneira a constituir um discurso próprio em suas vestimentas e adereços. No caso dos punks, essa prática seria exacerbada, sendo o seu traço principal combinar objetos da cultura dominante em um estilo absolutamente

¹⁸ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

¹⁹ A noção de “estilo”, como empregada neste estudo, será discutida no subcapítulo “1.4.1. O “consumo de estilo” punk em prol da união e conscientização”.

²⁰ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

caótico para os observadores externos, ao passo que, para os próprios punks, havia aí uma lógica interna – que a tradição de Birmingham considera ser um discurso, segundo a sua interpretação linguística dos fenômenos culturais.

A concepção de Dick Hebdige de bricolagem parte diretamente da noção de Claude Lévi-Strauss, para quem essa seria a forma de constituição do pensamento das sociedades ditas primitivas, frente ao pensamento científico das sociedades ditas civilizadas. Enquanto o pensamento científico é comparado por Lévi-Strauss ao trabalho de um engenheiro, que pode mobilizar os meios necessários para transformar o material virgem naquilo que projetou com notável precisão, o pensamento selvagem, ou *bricoleur*, é comparado à atividade de bricolagem, ou seja, a construção de artefatos com objetos comuns, cujo fim inicial era diverso. Assim, o *bricoleur* nunca é capaz de executar seu projeto com grande precisão e o altera à medida que combina os objetos de que dispõe. O trecho a seguir denuncia a riqueza da noção no estudo da cultura:

a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não "fala" apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si²¹.

Em outro momento, Lévi-Strauss comenta diretamente como a bricolagem surge nas sociedades “civilizadas” nas colagens realizadas por artistas, nos levando diretamente às colagens de Reid e propriamente aos fanzines aqui estudados. Como apresentado anteriormente, não será aplicado neste trabalho o aporte teórico de Dick Hebdige neste estudo. No entanto, é impossível fugir à noção de bricolagem quando se trata dos punks, em que absolutamente tudo parece ser composto de algo da cultura dominante posto em função deslocada. No caso dos fanzines, a prática do recorte de impressos comuns, jornais, livros e revistas, e seu rearranjo no objeto que será fotocopiado às dezenas ou centenas faz inevitável o entendimento do fanzineiro como um *bricoleur*²². Uma vez que a bricolagem aparece como uniformidade nas práticas

²¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

²² Sobre a noção de bricolagem no estudo dos fanzines ver MILANI, Marco A. *A Bricolagem nos fanzines punks*. Simpósio Nacional de História Cultural; Escritas, Circulação, Leituras e Recepção. 7. São Paulo, 2014. Anais Eletrônicos. São Paulo, USP. (no prelo).

discursivas e de leitura e escrita dos punks, veremos, ao final dissertação sua importância na descrição da forma discursiva da *união e conscientização*.

2.2. Os Militares saindo pela porta da frente: os percalços da abertura política

Entre 1976 e 1977, quando o fenômeno do punk explodiu, todo o planeta passava por uma crise econômica profunda. Eric Hobsbawm viu nessa década o início de um longo período de crise para o capitalismo, a qual ainda não podia ser explicada à época, mas foi um campo fértil para o crescimento da adoção de políticas neoliberais. Nos países mais ricos, a crise era atribuída aos custos crescentes com a seguridade social pelos neoliberais – embora o Estado de Bem-Estar Social tornasse esse fenômeno mais visível na Grã-Bretanha que nos EUA. Nas periferias do capitalismo, por outro lado, a quase inexistência desse tipo de política não livrou os países da crise. E o Brasil é um dos exemplos prediletos de Hobsbawm ao descrever a coexistência da estagnação econômica e desigualdade social no período²³.

Num aspecto mais amplo, o Brasil seguia ainda sob o controle de generais, embora a ditadura militar se encontrasse no auge de sua crise econômica e política. O trecho que se segue discorrerá a respeito de acontecimentos de natureza política e social do país durante os anos iniciais do recorte desta pesquisa, bem como de anos prévios a ela. Este se concentra em fenômenos que, embora possam aparentar relação pouco direta com o tema da pesquisa, servirão de subsídio à análise de diversos documentos nos capítulos posteriores. Personagens políticos contextualizados adiante figuram em enunciados, fotografias e caricaturas presentes nos fanzines e o processo de apropriação envolvido na constituição do impresso só pode ser analisado em com base nesse levantamento histórico. Como será explicitado mais adiante, a discussão a respeito de acontecimentos políticos e sociais foi empregada pelos punks como forma de legitimação perante o restante da sociedade brasileira. O mundo todo fora afetado por uma avassaladora crise econômica desde a guerra de Yom Kippur, no Oriente Médio. Em retaliação à intervenção de Israel em países árabes, os maiores produtores de petróleo do mundo decidiram interromper o fornecimento do produto aos seus aliados ocidentais. O preço do petróleo disparou, deixando em ebulição todos os outros setores da economia. A crise refletiu do centro do mercado financeiro para os países situados à

²³ HOBBSAWM, Eric. *As Décadas de crise*. In: _____. *Era dos extremos: O breve século XX, 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

sua periferia. O Brasil encontrara, então, o fim de seu “Milagre Econômico”, nome dado à política econômica idealizada pelo ministro Delfim Neto e posta em prática pelos militares. Ela fora capaz de expandir o PIB do país a altos níveis, gerando um clima de relativa confiança na população brasileira. A chamada Crise do Petróleo é emblemática nesse sentido, pois dá entrada a um período de desilusão generalizada. Obviamente, esta não se deve apenas à questão econômica posta pela crise, mas também às questões referentes ao pensamento político e os intensos conflitos armados que marcaram o período posterior. No entanto, ela ajudou a abalar o clima de relativa estabilidade construído no mundo capitalista ao longo da Guerra Fria.

O regime militar no Brasil inseria-se na lógica geopolítica de garantir a adesão dos países da América do Sul ao bloco capitalista durante a Guerra Fria. Dessa maneira, o governo militar se esforçava, com especial auxílio dos EUA, em manter a economia estável e afastar qualquer possibilidade de uma sublevação de caráter socialista. Na visão dos militares e da diplomacia estadunidense, o Brasil teria grandes chances de se aliar à União Soviética, tal qual ocorrera com Cuba. A ditadura militar já fora iniciada em 1964 com seu fim anunciado. Seu desfecho, no entanto, foi postergado por vinte anos. Em meados de 1970, parte do oficialato considerava que o país já se encontrava em situação estável o suficiente para retomar o processo de abertura política. Partindo da ação do Ministro do Exército, do general Orlando Geisel e do general Golbery do Couto e Silva, foi iniciada uma campanha em prol do general Ernesto Geisel como sucessor do general Médici à presidência²⁴. Geisel seria a figura capaz de diminuir o atrito entre os dois polos da caserna, o primeiro denominado comumente *castelistas* – os que defendiam um curto período de intervenção militar – e o segundo denominado *linha-dura* – mais radicais, defendiam a intervenção por um longo período. Os Estados Unidos já acenavam que seu apoio ao regime se tornava rarefeito e decidiu-se que seria melhor conduzir a volta aos quartéis enquanto os militares ainda gozassem de algum prestígio. Desse modo, evitariam que os agentes políticos pré-64 voltassem ao poder e que, de alguma forma, os desmandos do Estado pudessem ser revistos e seus agentes punidos. Sob o lema da abertura “lenta e gradual”, foi proposta uma eleição ao Parlamento em 1974, que culminou na inesperada vitória do partido de oposição

²⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In DELGADO, Lucilia A. N. (Org.); FERREIRA, Jorge (Org.). *O Brasil Republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

consentida, o MDB, sobre a situação, o Arena²⁵. A tensão em torno da abertura, acirrada pela derrota do Arena se manteve até que os militares deixassem completamente o governo, em 1985.

Durante o final da década de 1960 e a primeira metade da década de 1970, a violência física permeou as práticas empregadas tanto pelo regime militar quanto por seus opositores, e o período de transição entre essas décadas fora amplamente afetado pelas guerrilhas rural e urbana, perpetrada por opositores do regime. Entretanto, se faz necessário ressaltar que o grau de violência empregado pelos guerrilheiros não pode ser comparado ao empregado pelas forças do Estado – e paramilitares, para combatê-los. Bem como a opção pela luta armada não pode ser compreendida fora de sua conjuntura, especialmente levando-se em consideração que aquele momento era brevemente posterior à Revolução Cubana (1959) e à Guerra de Independência da Argélia (1962)²⁶. Tais conflitos obtiveram grande atenção de intelectuais de renome pelo mundo. No segundo caso, podem-se citar os franceses Michel Foucault e Jean-Paul Sartre, que se engajaram em favor dos argelinos sublevados. Essa mesma comoção iniciada em fins da década de 1960, que se traduziu nos EUA na luta contra a Guerra do Vietnã, esteve relacionada à criação dos Panteras Brancas pelo MC5 e fora o *leitmotiv* de grande parte da cultura jovem até o início do punk.

Do outro lado, o Estado empregou técnicas extremamente avançadas de tortura e interrogatório, bem como praticou assassinatos e prisões arbitrárias, nas quais os presos muitas vezes eram mantidos incomunicáveis. Para acobertá-los, simulava acidentes de trânsito, confrontos com a polícia ou suicídios. Ou simplesmente ocultava os cadáveres. Ao público, Geisel afirmava agir para controlar o descabro dos abusos dos agentes do governo. Todavia, sua afirmação de que reduziria a tortura de “massiva” a “seletiva”²⁷ demonstra que o pensamento dos militares, mesmo de um *castelista*, estava longe de apontar para a completa eliminação da truculência das forças militares e policiais. Quando da morte do jornalista Vladimir Herzog sob tortura nas dependências do Departamento de Operações Internas – Centro de Operações e Defesa Interna, o DOI-CODI, o general do II Exército Dávila Melo foi demitido por Geisel, no entanto, o

²⁵ Ibidem.

²⁶ RIDENTI, Marcelo. *Que história é essa*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

²⁷ FICO, Carlos. *Como eles agiam*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

Inquérito Policial Militar instituído para apurar o caso não chegou a nenhuma conclusão²⁸.

Houve ainda uma série de práticas violentas perpetradas à revelia – ou, ao menos, oficialmente – dos chefes do executivo. Militares que atuavam em órgãos de espionagem e repressão, chamados “comunidade de informações” levaram a cabo uma série de sequestros e atentados a bomba com o objetivo de frear o processo de abertura política e atingir opositores do regime militar. Eventualmente, houve também o envolvimento de paramilitares em ações dessa natureza, como o Comando de Caça aos Comunistas, a Aliança Anticomunista Brasileira e a Falange Pátria Nova. Estes promoviam atentados e sequestros com vistas a ameaçar o governo e a esquerda, além de culpá-la por parte deles. Foram explodidas bombas em casas de militantes de esquerda e na sede de entidades que se opunham à ditadura, como a Ordem dos Advogados do Brasil do Rio de Janeiro. Bancas de jornal que vendiam periódicos alternativos, como a revista *O Pasquim* ou o jornal *O Movimento* também eram alvo de explosões. Houve, ainda, explosões com menor intensidade em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul até 1987. No entanto, o atentado ao Riocentro foi o que mais repercussão obteve. No dia 31 de abril de 1981, foi realizado um show comemorativo do Dia do Trabalho no recinto. Duas bombas foram detonadas, uma delas em uma caixa de força, que não deixou feridos, e outra em um carro em que estavam um capitão e um sargento, ambos funcionários do DOI-CODI – Departamento de Operações Internas/Centro de Operações e Defesa Interna. O artefato, que provavelmente seria plantado no interior de Riocentro, explodiu nas suas proximidades, matando o sargento e ferindo o outro. Um Inquérito Policial Militar também foi instaurado, mas, como no caso da morte de Vladimir Herzog²⁹, ninguém fora responsabilizado³⁰.

2.3. A esperança saindo pela porta dos fundos: as parcas conquistas da redemocratização

²⁸ Ibidem.

²⁹ O assassinato de Vladimir Herzog só foi oficialmente reconhecido pelo Estado brasileiro em dezembro de 2012, através de decisão judicial do Tribunal de Justiça de São Paulo.

³⁰ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

Durante o Milagre Econômico, o país assistiu a volumosas correntes migratórias em direção às grandes cidades. Rio de Janeiro e São Paulo, regiões de notável urbanização, receberam trabalhadores da zona rural de todas as regiões do país. Estes, geralmente com baixa qualificação profissional, assumiam postos na construção civil e na prestação de serviços. As mulheres eram maciçamente empregadas domésticas nas casas das camadas médias da população. Paralelamente, até 1980, as grandes cidades assistiram a criação de um grupo de trabalhadores quase inexistente anteriormente. Tratava-se de serviços que exigiam pouca formação, remunerando pouco mais do que os que não exigiam nenhuma; eram cargos como os de datilógrafa, office-boy e prestadores de serviço de manutenção. Também os cargos pouco mais complexos na indústria e os – fundamentais para o objeto desta pesquisa – operadores de fotocopiadoras. Os cargos dessa natureza eram fruto do processo de industrialização intensa que ocupou o entorno dessas grandes cidades, bem como do crescimento das empresas de prestação de serviços que ocupavam as regiões centrais das mesmas³¹.

Todo esse contingente passou a morar nas cidades e uma parcela maior de seu consumo passou a ser direcionada a artigos de vestuário e alimentos. Estes, mais baratos no ambiente urbano que as tradicionais roupas confeccionadas em casa ou os gêneros frescos produzidos pela agricultura familiar, estavam mais à mercê da inflação crescente e da disponibilidade variável nos supermercados – especialmente durante o Plano Cruzado³², em meados de 1980. A população que vivia nas cidades passara a gozar de relativa ascensão social e de maior acesso a serviços públicos básicos. Entretanto, a continuada política de manutenção de baixos salários e a inflação foram responsáveis pelo aumento da divisão de renda no país. Em 1960, a parcela contendo os 20% mais ricos do país detinha 54,8% de suas riquezas, ao passo que, em 1980, passou a possuir 66,1%. Por outro lado, os 60% mais pobres detinham 24,9% e passaram a deter 17,8%³³. A configuração dos centros urbanos refletia essa situação, onde gigantescas periferias abrigavam os mais pobres, com deficiência no transporte público, níveis de

³¹ MELLO, João Manuel C.; NOVAIS, Fernando A.. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 4, p. 559-658.

³² Plano econômico aplicado no governo de José Sarney que, dentre outras medidas, mudou a moeda para o Cruzado e congelou os preços dos gêneros alimentícios básicos. O governo empenhara uma campanha convidando os cidadãos para serem “fiscais do Sarney”, denunciando estabelecimentos que cobrassem preços acima da tabela. A política, no entanto, fracassou quando os produtores e os donos de supermercados começaram a reter seus estoques em protesto contra o governo e na esperança de que os preços subissem, isso que fez com que a população ficasse sem acesso a alimentos, especialmente às carnes.

³³ *Ibidem*.

violência ascendentes e muitas vezes sem acesso ao saneamento básico. O plano Cruzado foi a tentativa do governo José Sarney de controlar o descalabro econômico pelo qual o país passava, gerando grande comoção nacional quando congelou os preços dos produtos nos supermercados e os aluguéis. Convocava-se a população a ser “fiscal do Sarney” denunciando os estabelecimentos que cobrassem preços acima do determinado pelo Estado. Entretanto, em alguns meses, os produtores e intermediários começaram a alegar impossibilidade de manter os preços e não entregar seus estoques ou cobrar ágio sobre as mercadorias. Diversos produtos alimentícios, em especial a carne, começaram a faltar ao consumidor, o que provocou uma onda de saques a supermercados. Depois de medidas drásticas na tentativa de acordar com os produtores – incluindo o confisco de gado no pasto – o governo voltou a autorizar os aumentos. A desconfiança em relação ao governo federal retornou, bem como a inflação, que agora era maior do que nunca. Com a concentração de renda estrondosa, o desequilíbrio econômico afetava sobretudo os mais pobres, ao passo que se tornava uma ferramenta para os ligeiramente mais ricos enriquecerem em aplicações na poupança ou para os médios e grande empresários enriquecerem especulando com seus estoques, que se valorizavam diariamente. Em maio de 1989, a cesta básica representava o custo de 56% do salário mínimo.

Corroborando com o clima pessimista da década, 1980 assistiu à escalada da violência de um novo tipo. Não mais a violência entre governo e opositores, como se manteve em alguns países da América do Sul, após as ditaduras militares, através das guerrilhas ligadas ao narcotráfico; nem os crimes de sangue, passionais, para “lavar a honra”, mas a crimes violentos direcionados a vítimas aleatórias. Notoriamente, a violência empregada pela polícia se manteve no regime civil. Todavia, ela passou a recair com intensidade apenas sobre a população considerada infame, em especial os mais pobres³⁴. Essas pessoas já sofriam abuso durante o período militar³⁵, prostitutas, usuários de drogas, mendigos, homossexuais eram todos criminalizados³⁶. As drogas – maconha e cocaína – no entanto, cujo consumo cresceu demasiadamente na década, se

³⁴ ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ, LÍlian Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

³⁵ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

³⁶ MAGALHÃES, Marionilde D. B. de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. *Rev. bras. Hist.* São Paulo. V. 17. Nº 34, 1997. Disponível em << <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881997000200011>>> Acesso em: 20 jan. 2014.

tornaram o grande elemento gerador de encarceramentos. Elas se tornaram a principal fonte de financiamento do crime organizado – excluindo o relacionado aos crimes de “colarinho branco”, que, ainda sim, mantinham ligação com o tráfico através da lavagem de dinheiro. Mas, acima de tudo, as drogas ilícitas haviam se tornado o assustador personagem, corruptor dos valores estabelecidos, destruidor de famílias e motor da violência generalizada³⁷. O discurso não era novo, já presente nas décadas de 1960 e 1970³⁸, fora retomado à medida que o assunto vinha à baila. Paralelamente, tais substâncias também vinham sendo consideradas um produto ligado ao “consumo de estilo”³⁹. Apropriada das mais diversas maneiras pelos diferentes grupos jovens, ela se tornaria inevitavelmente um dos assuntos mais candentes nos fanzines. Para alguns punks e para os carecas, se opor ao consumo de drogas seria uma maneira de diferenciar de outros grupos juvenis, sincrônica e diacronicamente.

Em consonância com o medo disseminado em relação às drogas ilícitas, elas foram um importante instrumento de encarceramento a atingir os mesmos grupos que já sofriam com o assédio da força policial. Zaluar⁴⁰ aponta que, dado à legislação que incrimina o porte e a venda dessas substâncias, o policial passou a ter grande autonomia sobre o veredicto do judiciário, uma vez que seu testemunho embasa a gravidade do flagrante. Assim sendo, aquele que era flagrado com drogas – ainda que estas não fossem uma prova forjada pelo policial – dependia de uma série de detalhes constantes no depoimento do policial que efetuasse a prisão para que fosse determinado se o réu era um traficante ou um simples usuário, não passível de punição. Essa conformação também favorecia demasiadamente aqueles que desfrutavam de condições financeiras para contratar os melhores advogados, uma vez que o uso de maconha e cocaína se disseminara em todas as camadas da sociedade até o final da década de 1980, ainda que a criminalização recaísse majoritariamente sobre os jovens pobres do sexo masculino⁴¹. A autora, no entanto, defende que a violência policial dos tempos da ditadura não tem

³⁷ Tal posicionamento a respeito das drogas está muito claro nos fanzines punks e carecas. Com base em outros materiais impressos, vários fanzines discorrem longamente a respeito dos malefícios do uso de drogas lícitas e ilícitas.

³⁸ MAGALHÃES, Marionilde D. B. de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. Rev. bras. Hist. São Paulo. V. 17. Nº 34, 1997. Disponível em << <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881997000200011>>> Acesso em: 20 jan. 2014.

³⁹ Este se concentra em roupas e acessórios da moda e, em muitos casos, em drogas lícitas ou ilícitas. ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ, LÍlian Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

relação direta com a ascensão da violência dessa década. Todavia, os punks, especialmente os do ABC paulista, ainda vivenciaram um contato direto com a repressão policial a manifestações e movimentos grevistas, bem como a repressão praticada contra os indivíduos desviantes da cultura dominante os afetou constantemente no período pesquisado, como demonstram os fanzines e inúmeras reportagens jornalísticas encontradas em arquivo. A análise de Zaluar defende que as famílias brasileiras deixaram progressivamente o consumo familiar, de gêneros básicos, para um consumo que incluía mais bens de outra natureza, representando um custo maior para as mesmas. Especialmente no caso dos jovens, que assumem um “consumo de estilo”⁴². Na democracia brasileira que se instalou de maneira deficiente, enquanto incapaz de estabelecer espaços satisfatórios de participação política bem como de proporcionar acesso adequado aos serviços públicos mais básicos, o mercado é visto como mediador das relações sociais. Assim, o poder aquisitivo tornou-se o denominador das relações, nas quais a ética e os demais valores democráticos ficaram em segundo plano. Este teria sido o cenário por trás da escalada da violência, na qual os jovens mais pobres acabaram optando por vezes por ingressar em quadrilhas ou “galeras”, nas quais o “consumo de estilo” e a violência são elementos de status social. Entretanto, em sua tese de doutoramento⁴³, Zaluar descreve o *ethos* masculino como sendo composto também pela posição de provedor da família. Esta, no entanto, se via cada vez mais ferida pelo do poder de compra dos trabalhadores, que se traduzia na crescente incapacidade em atender as necessidades materiais básicas da família. De tal modo que a opção dos jovens por aquilo que denominavam “revolta”, ou seja, pela criminalidade, partiria também da constatação de que o modelo masculino vigente se tornava impraticável.

Foi esse mesmo processo de elisão do posto de arrimo de família que ocupava o pai que consolidou as grandes porcentagens de mulheres que trabalhavam fora de casa para compor a subsistência da família. Não raro, os filhos também ganhavam o espaço público para exercer o trabalho informal. Embora a ausência da mulher no lar não possa ser relacionada estatisticamente aos altos índices de criminalidade da época, o fenômeno produziu mudanças nas relações afetivas, de maneira que as crianças e adolescentes estavam muito mais propensas a absorver valores de outros grupos de sociabilidade;

⁴² Ibidem.

⁴³ ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

“Os grupos de crianças e jovens que permanecem no local de moradia ou enfrentam justos as dificuldades do biscoite na cidade fortalecem-se, tornando-os inofensivos à atividade educadora dos adultos.”⁴⁴.

No caso dos punks, como membros de segunda ou terceira geração das famílias migradas para as grandes cidades, a crise intergeracional é frequentemente ressaltada. Notando o esforço hercúleo de seus pais nas jornadas de trabalho mal remunerado e as relações herméticas com os patrões, eles recusavam-se a seguir o mesmo modelo. O homem como provedor da família e trabalhador resignado era um modelo recusado. O consumo de estilo, entretanto, conquanto estivesse presente nos punks, nem sempre era um motivo para que estes aderissem ao mercado de trabalho ou mesmo às atividades criminosas rentáveis, como ocorria com outros jovens do país. Isso porque o consumo de estilo punk ora se baseava em peças de vestuário comuns adaptadas em casa, ora se alimentava de um mercado próprio, com produtos de baixo custo.

A prática era corrente desde os primeiros punks e se fortaleceu mais tarde com o hardcore, sob a denominação da expressão *do it yourself* – faça você mesmo. Assim, os punks dos mais diversos rincões do país poderiam se utilizar de camisetas e fitas K7 de suas bandas tão logo as formassem. E não demorou para que começasse a se constituir um mercado próprio para o consumo de estilo punk no Brasil, fazendo circular essas mesmas camisetas e fitas, mas também *buttons*, pôsteres e discos através dos correios ou de algumas poucas lojas físicas, tendo nos fanzines o principal veículo de divulgação⁴⁵. Já no caso dos carecas, em específico, embora houvesse a crítica ao trabalho estafante e pouco remunerado, sua prática era enaltecida. Ser proletário, operário nas grandes indústrias da metrópole era um motivo de orgulho, frequentemente reiterado, retomando o ideal masculino de trabalhador e provedor da família. No entanto, a violência manifestada nas brigas de rua e no enfrentamento da polícia em manifestações seria uma maneira de dignificar sua condição de oprimidos.

2.4. Como conter *A Ameaça Punk*: o punk no Brasil

⁴⁴ Ibidem. P. 96.

⁴⁵ Sobre o mercado de consumo de estilo punk no Brasil ver: MILANI, Marco A. *Os Fanzines na divulgação do punk rock brasileiro – 1981 a 1995*. In. Congresso de Estudos do Rock, 1., 2013, Cascavel. Anais eletrônicos. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: <<http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_445_marco@edcm.net.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2014.

Já em 1977, quando o punk era um fenômeno candente no Hemisfério Norte, alimentando e se alimentando da cobertura espetacular da mídia em geral, a imprensa brasileira passou a comentá-lo em ocasiões esparsas, que foram se avolumando com o passar dos anos. Neste subcapítulo, serão analisadas algumas das principais matérias de jornal a respeito do punk no Brasil em seus primeiros anos, período em que os veículos da grande imprensa geralmente os descreviam como uma cópia empobrecida dos punks estrangeiros. Será também analisado o esforço dos punks em desconstruir essas representações negativas e constituir as suas próprias através dos fanzines.

Foi principalmente através das matérias brasileiras e, eventualmente, através de algumas estrangeiras, que os brasileiros conheceram o punk e foram assumindo suas práticas. Dessa maneira, dentre os primeiros punks havia colecionadores ávidos de qualquer recorte de jornal ou revista que fizesse referência ao punk. Estes, muitas vezes, eram reproduzidos e comentados nos fanzines. Na coleção Arquivo Movimento Punk, que embasa esta pesquisa, é possível encontrar a maior parte das matérias mais comentadas na bibliografia a respeito do punk. Uma vez que a abordagem dos grandes meios de comunicação teve papel fundamental na constituição do punk no Brasil, se faz necessário demorar-se um pouco tratando das mesmas.

As primeiras referências ao punk na mídia brasileira datam de 1977. Segundo o jornalista Silvio Essinger⁴⁶, Ezequiel Neves e mesmo Paulo Coelho teriam dedicado algumas linhas a comentar o fenômeno estrangeiro nas revistas *Homem e Amiga*, respectivamente. Esse também fora o ano da publicação da matéria “Há futuro nos punks?”, pela revista *IstoÉ*. Ela iniciaria o perfil comumente encontrado nos textos jornalísticos brasileiros, que comparava os punks daqui com os do Hemisfério Norte reproduzindo diversos lugares comuns da época a respeito do Brasil. Segundo essa abordagem, os punks brasileiros seriam uma paródia dos punks estrangeiros. Como tudo no Brasil, o punk tentava copiar sem sucesso os do “primeiro mundo” e o fazia com grande atraso cronológico. A matéria da *IstoÉ* afirmou que “Se na Europa é um caso de polícia, aqui virou curtição tropical”⁴⁷ e cita a incorporação da noção de punk por grifes nacionais, como elemento de publicidade. Uma dessas grifes, a Ellus, promoveu uma festa de lançamento de sua coleção e convidou o conjunto *Made In Brazil*, considerado por muitos a primeira banda de punk rock brasileira, ainda que a denominação só tenha

⁴⁶ ESSINGER, Silvio. *Punk: A anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁴⁷ COSTA, Márcia R. da. *Os Carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. São Paulo: Musa, 2000. P. 44.

sido atribuída a eles depois de o termo se tornar internacionalmente conhecido. A festa ganhou a cobertura da *Revista POP*, da Editora Abril. A matéria da *POP* traz dezenas de fotos dos membros do Made In Brazil e de convidados supostamente vestidos como punks, além de editoriais de moda que fazem referências distantes ao punk⁴⁸.

O ano de 1978 foi de um jornalismo ainda mais crítico a respeito do punk internacional. A *Folha de São Paulo*, o *Jornal da Tarde* e a *Revista POP* publicaram textos discutindo o punk no Brasil e no mundo, reproduzindo, em geral, os lugares comuns segundo os quais o punk brasileiro era uma cópia ruim e atrasada do punk estrangeiro. O jornalista Marco Antônio Lacerda, que escreveu matérias para o *Jornal da Tarde* e para a *Revista POP*, também produziu um vídeo *Punk na República dos Tupiniquins*, que reproduzia a mesma visão a respeito do punk brasileiro. Todavia, uma matéria não assinada no próprio *Jornal da Tarde* inaugura outra abordagem do punk nacional, que passaria a ganhar adesão dentre os jornalistas. O título da reportagem dava o tom: *A Ameça punk*⁴⁹. Nela, os punks brasileiros logravam melhor êxito em imitar os estrangeiros, “se vestindo de sujos”, carregando grossas correntes, provocavam incessantes brigas em seus locais de reunião, a estação de Metrô São Bento e um salão alugado no Clube Sberog, em São Caetano. O clube teria sido alugado para a promoção semanal de “bailes punks”, sendo que a matéria descreve a incursão policial que teria posto fim à infame diversão:

[...] Na noite seguinte, o delegado lotou seis carros policiais com investigadores e um comissário de menores e foi ao Sberoc. Entrou no meio de um rock punk. Entrevi, na escuridão, quase duzentos adolescentes e jovens dançando como se estivessem brigando, confinados por paredes pretas, os vitrôs tampados por chapas de compensado – cena de uma confusão maluca – e comentou com o investigador: “Não dá pra entender.” [...]

Os policiais levaram todos para a Delegacia, tendo para isso feito várias viagens com seus carros. Entre os apreendidos estavam 12 garotas menores de 16 anos e outras 16 menores de 18. No chão do salão foram encontrados correntes, canivetes, um machado indígena, pílulas anticoncepcionais ou tóxicas e porções de maconha que, somadas, deram 12 gramas.”⁵⁰

Claramente, a matéria reproduz um mecanismo discursivo recorrente entre a comunidade de informações, funcional durante a Ditadura Militar. Trata-se de menosprezar aquele que era objeto de ação repressora ligando-o ao consumo de drogas

⁴⁸ A PRIMEIRA FESTA PUNK DO BRASIL. Texto jornalístico. *Revista POP*. S/d. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

⁴⁹ AMEAÇA PUNK. Texto jornalístico. *Jornal da Tarde*. 9 de junho de 1979. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

⁵⁰ *Ibidem*.

– pílulas tóxicas e porções de maconha – e a hábitos lascivos – pílulas anticoncepcionais. No caso dos homens, a eles era atribuído o papel de sedutor, capaz de corromper as moças jovens e pressupostas inocentes⁵¹ – “12 garotas menores de 16 anos e outras 16 menores de 18”. Nesse caso, ainda se nota o esforço em caracterizar os punks como violentos através da pormenorizada descrição das armas brancas ali encontradas. No mesmo ano, uma reportagem da revista *Veja* anunciava que o punk da Inglaterra “veio e durou pouco”⁵². Houve, no entanto, matérias com tom mais favorável ao punk brasileiro. Estas, geralmente, contavam com entrevistas com membros de bandas punks ou com produtores de fanzines. O próprio Antonio Carlos de Oliveira, doador da coleção Arquivo Movimento Punk ao CEDIC, foi entrevistado pelo *Diário do Grande ABC*, em 1984, sendo descrito da seguinte forma: "Antonio Carlos de Oliveira, o Carlão, 19 anos, casado, pai de uma menina [...] edita o fanzine Anti-sistema"⁵³. Fica clara a diferença de abordagem dos punks em relação ao descrito anteriormente; de criminosos e perversos, os punks passam a ser descritos como pessoas comuns, indo até ao cúmulo da imagem de cidadão socialmente aceita – casado, pai de uma menina. Todavia, a construção de uma imagem infame dos punks perdurou. Dois anos antes, o fanzine *SP Punk*⁵⁴ reproduzira um texto de uma série publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, fruto de um trabalho de reportagem intitulado *A Geração abandonada*, de Luiz Fernando Emediato, que resultou posteriormente em um livro homônimo. Emediato empregou uma série de neologismos, como “punkers” e “punkismo”, reiterou o “atraso histórico” do punk nacional em relação ao estrangeiro e disparou descrições como “Discípulos de Satã, o ídolo que veneram, eles não veem muita diferença entre Deus e o Diabo, entre Marx, Kennedy ou Hitler, entre bem e mal. Eles gostam de bater, só isso. Alguns, mais cruéis roubam e espancam velhinhas - e acham muita graça nisso.”⁵⁵. Ao lado do recorte que traz a matéria, o autor do fanzine introduziu um comentário:

"De quem o Sr. Luiz Fernando Emediato tirou essas conclusões? Será que foi da maioria do movimento, que está caminhando para se fortalecer cada vez

⁵¹ MAGALHAES, Marionilde D. B. de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. Rev. bras. Hist. São Paulo. V. 17. Nº 34, 1997. Disponível em << <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881997000200011>>> Acesso em: 20 jan. 2014.

⁵² VEJA. Texto jornalístico. 26 de dezembro de 1979. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

⁵³ DIÁRIO DO GRANDE ABC. Texto Jornalístico. 26 de agosto de 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

⁵⁴ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

⁵⁵ Ibidem.

mais, ou será que foi uma meia dúzia de pessoas que não tem nada a ver com o movimento? [...] Não podemos permitir que sejam tiradas conclusões apressadas por qualquer um que venha a ter um contato maior com o movimento"⁵⁶

Na página seguinte, foi introduzido um recorte com uma carta enviada ao jornal pelo punk Clemente, integrante da banda Inocentes, publicada no dia seguinte a reportagem. Nela, Clemente defende que os punks brasileiros constituíam um movimento organizado, cujo fruto notório do alto nível de articulação seria o LP⁵⁷ *Grito Suburbano*, coletânea de bandas punk brasileiras lançado em 1982⁵⁸. Não obstante, afirma que o punk brasileiro é um "movimento sócio-cultural, ele é a revolta dos jovens da classe menos privilegiada, transportada por meio da música."⁵⁹ e ataca a afirmação de que o Brasil viveria um eco anacrônico de um acontecimento extinto na Inglaterra afirmando que os punks brasileiros se correspondiam com outros de várias partes do mundo.

O esforço do autor do *SP Punk* em reproduzir o texto de Emediato, a natureza do comentário que lhe aplicou, bem como o conteúdo da carta de Clemente e o ato de enviá-la compõem parte de um fenômeno fundamental para esta pesquisa. Antonio Carlos Oliveira determina o ano de 1981 como marco inaugural para a produção de fanzines punks no Brasil. Seria essa a data da publicação do primeiro impresso do gênero. Nos dois anos subsequentes, o país assistiu a uma grande multiplicação dos títulos e, naturalmente, muitos deles guardam relação com a nova empreitada de seus produtores⁶⁰. É uma tarefa difícil para o historiador tratar com precisão dos primeiros anos do punk no Brasil. Até os primeiros anos da década de 1980, há muito poucos documentos produzidos pelos próprios punks a respeito de si mesmos. Todavia, o que se pode afirmar com base da bibliografia existente – especialmente na que traz constatações de peso – é que estes primeiros anos foram o que Antonio Carlos Oliveira⁶¹ denomina “Fase Caverna”. Márcia da Costa⁶², baseada em depoimentos colhidos, corrobora com a posição de Oliveira. Os punks brasileiros se apropriavam de maneira pouco crítica da imagem do punk transmitida pelos veículos de imprensa.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ *Long Play*, disco fonográfico de vinil de 12 polegadas.

⁵⁸ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ OLIVEIRA, Antonio C. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

⁶¹ Ibidem.

⁶² COSTA, Márcia R. da. *Os Carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. São Paulo: Musa, 2000.

Assim, reproduziam formas de representação muito próximas àquela constituída pela mídia, que se concentrava nas atitudes agressivas, como escarrar e brigar em espaços públicos, e o uso de símbolos chocantes, como a suástica. Havia poucas bandas punks brasileiras e as reuniões eram animadas pela música de discos de vinil e fitas K7, com gravações das primeiras bandas punks estrangeiras. Os punks, em sua grande maioria garotos, adolescentes ou jovens adultos, se aglutinavam em grupos de tamanhos variados por questões de afinidade. Não demorou para alguns desses grupos se tornassem gangues, com nomes como Carolina Punk, Punk Carneira e Ostrogodos. A formação dessas gangues se relacionava com o fenômeno nomeado por Alba Zaluar como “galeras”. Para ela, as galeras eram grupos de homens jovens que praticavam atos ilícitos menores e não lucrativos, especialmente as brigas com outros grupos similares. Elas estariam relacionadas às mudanças ocorridas na sociedade brasileira, já descritas anteriormente, que promoveram o mercado como principal mediador das relações sociais, desgastaram as relações interpessoais baseadas em pequenas comunidades, como o núcleo familiar ou a vizinhança, e estabeleceram para os jovens a necessidade de um “consumo de estilo”. Elas também se relacionam a manutenção de um “etos guerreiro”, que se traduz na necessidade de provar a masculinidade através da violência⁶³. Denota-se que a formação de grupos de sociabilidade dessa natureza era recorrente nos espaços urbanos, em especial nas periferias. Com eles, os jovens saíam de casa para se divertir, o que poderia incluir embates físicos com outros grupos. Entretanto, obviamente, a existência desse tipo de prática não é exclusividade da conjuntura em questão e nem pode ser apenas atribuída a ela. Márcia da Costa constatou que

“Foi uma constante nas entrevistas a afirmação de que quando o *punk* e principalmente os “Sex Pistols” começaram a ser divulgados no Brasil, o comportamento violento e agressivo contra os padrões burgueses e o fato de não serem bem vistos pelo sistema e pela mídia em geral, foram fatores que exerceram grande poder de atração[...]

Nesse momento, o *punk* fazia sentido para eles, porque simbolizava o que não era socialmente aceito, era o violento, o sujo e o rasgado, o que transgredia as regras e os padrões burgueses. Nesses jovens que viviam em um contexto de carências, de violência, de ausência de perspectivas, o *punk* encontrou um terreno fecundo.”⁶⁴

⁶³ ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lillian M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

⁶⁴ COSTA, Márcia R. da. *Os Carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. São Paulo: Musa, 2000. P. 50.

Participar de gangues não apenas fazia parte de uma prática social corrente, mas guardava relações com questões práticas pertinentes ao punk estrangeiro. Nos depoimentos colhidos por da Costa – entre o final da década de 1980 e início da década de 1990 – bem como nos fanzines, é frequente a alegação de que as gangues também exerciam a função ignorada pelo Estado de proteger os jovens com ela envolvidos, da violência generalizada nas periferias e mesmo do assédio da própria polícia.

No início da década de 1980, a situação se tornou insustentável. Devido à imagem negativa dos punks corroborada pelos grandes veículos de imprensa e, em São Paulo, pelas constantes brigas entre gangues, os punks não conseguiam mais se reunir em qualquer espaço sem que fossem expulsos, geralmente através de denúncias à polícia. No caso da Região Metropolitana de São Paulo, as disputas entre gangues arruinavam os shows e as festas onde se tocava punk rock, de maneira que as diferentes regiões se isolaram. A divisão mais forte ocorria entre os punks da cidade de São Paulo e os da região do ABC paulista, cidades em conurbação com a capital que abrigavam zonas industriais e zonas-dormitório. Não só a convivência entre os punks era prejudicada como também a viabilidade da existência das bandas e das poucas lojas que vendiam e produziam discos, camisetas, pôsteres e acessórios de vestuário. Iniciou-se, então, o fenômeno citado anteriormente, do qual fazia parte a carta de Clemente ao *O Estado de São Paulo*.

Foram organizadas reuniões entre punks de diversas partes da região metropolitana e, em todo o país, começou a ser aceita a proposição de que os punks brasileiros deveriam formar uma organização coesa, que promoveria shows, gravação de discos e atuaria em prol de superar a imagem negativa do punk. Também multiplicaram-se as proposições que visavam dar sentido a todas as práticas e símbolos empregados pelo punk. Os punks, como fez Clemente, passaram a se empenhar em dar explicações a respeito das escolhas de vestuário e da postura agressiva. Passaram também a repudiar algumas práticas, que consideravam deturpação do verdadeiro sentido do punk, em especial as brigas injustificadas e a depredação generalizada. Nesse momento, os termos “união e conscientização” passaram a circular dentre os punks se referindo aos novos objetivos determinados. Tais termos constituiriam, posteriormente, proposições centrais dentro do aparato discursivo no qual os punks estiveram envolvidos e serão longamente discutidos adiante. Seguindo essa empreitada, em 1982, Fábio Sampaio, membro da banda Olho Seco e dono da Loja Punk Rock Discos, organizou uma gravação do Long Play *Grito Suburbano*, com canções de diversas

bandas brasileiras. No ano seguinte, foi organizado o festival *Começo do fim do mundo*, com conjuntos de diversas partes da cidade de São Paulo de da região do ABC. O Festival, realizado no Sesc Pompéia, terminou com conflito entre os punks e a Polícia Militar, mas foi considerado uma vitória, uma vez que conflito ao menos não era interno aos punks⁶⁵. A necessidade de “união e conscientização”, entretanto, nunca se tornou uma posição unânime, embora seja, sem dúvida, a maior regularidade nos enunciados dos fanzines. Como, aliás, provavelmente nenhum enunciado tenha se tornado unânime dentre os punks. Em uma entrevista concedida ao fanzine *Anti Sistema*, nº 2, um punk recusa a concepção de um movimento uno e organizado:

"Eu não entendo muito mov[imento]; Uns dizem que é moda outros dizem que é alienação. Eu não participo de nenhum mov.[imento] .Na anarquia tudo acontece a partir de uma reunião de pessoas com as mesmas idéias"⁶⁶.

Curiosamente, nota-se que o argumento do entrevistado em oposição a existência do movimento organizado se pautava no anarquismo que, na maioria dos fanzines, era justamente o elemento central da “união” dos punks. Nesse processo também ocorreram diferentes opiniões quanto ao uso da violência física e à manutenção das gangues, sendo que alguns, inclusive, fazem referência aberta à gangue a qual o seu autor pertencia.

Os debates a respeito do emprego da violência física pelos punks brasileiros são intrínsecos ao surgimento dos skinheads em seu seio. A adesão a esse grupo guarda relações com tal debate, dentre outros motivos por que se mostra mais receptivo ao uso da violência. Os skinheads surgiram na Inglaterra na década de 1960, dando visibilidade a questões sociais e conflitos com imigrantes asiáticos. Conflitos pelos quais os imigrantes antilhanos eram menos afetados, uma vez que eram mais integrados à sociedade inglesa. Essa boa relação entre antilhanos e ingleses permitiu que os skinheads criassem gosto pelo ska⁶⁷ e, eventualmente, pela figura de Bob Marley. Todavia, ao final da década, a Grã-Bretanha mergulhou em um processo de modernização de sua indústria que gerou altos índices de desemprego, brecha através da

⁶⁵ Durante o festival, foi lançado o livro de Antonio Bivar pela coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense. A publicação, ainda em 1982, de um livro sobre o tema por uma das maiores editoras do país foi um recurso notável na desconstrução da imagem depreciada do punk existente no país. Nos fanzines há diversas recomendações e referências ao livro, indicando que teve uma grande aceitação entre os punks. BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁶⁶ ANTI SISTEMA. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.

⁶⁷ Gênero musical de origem caribenha, próximo ao jazz e ao blues.

qual a extrema direita ganhou espaço na figura do *National Front*, que se consolidou através da propaganda contra imigrantes. Durante esse período, até o governo neoliberal de Margaret Thatcher, passando pela crise econômica da década de 1970, a população inglesa vivenciava uma crise de identidade, com a corrosão de seus valores tradicionais, provocadas pela modernização da sociedade e pelo aumento de visibilidade dos imigrantes. Dessa maneira, a classe operária inglesa buscou evitar a marginalização através da solidificação de sua identidade⁶⁸.

No Brasil, os primeiros skinheads – que geralmente preferiam ser denominados “carecas” – começaram a surgir em São Paulo nos anos iniciais da década de 1980. Segundo os relatos coletados por Márcia Regina da Costa, eles seriam jovens punks ou próximos aos punks, o que permitiu que houvesse diversas alianças entre ambos os grupos, como forma de fortalecê-los nas disputas entre gangues⁶⁹. Nos fanzines dessa década, notam-se frequentemente referências ao punk e ao skinhead concomitantemente, eventualmente empregando o termo “skunk” – contração de skinhead e punk – para conclamar a união entre ambos os grupos. Na coleção pesquisada é possível encontrar impressos datando de 1988 a 1992 produzidos por carecas que se identificavam com o neonazismo ou integralismo⁷⁰. Sabe-se que essa tendência se expandiu ao longo da década de 1990 e da posterior, ainda que os carecas próximos ao socialismo e ao anarquismo nunca tenham desaparecido. Todavia, dentro do recorte cronológico aqui empregado, notam-se nos carecas diferenças bastante difusas com relação aos punks. De maneira geral, estes se tornaram menos receptivos ao emprego de brigas em espaços públicos à medida que o discurso da “união e conscientização” se consolidou. Muitos dos fanzines não podem ser sequer classificados apenas como punk ou careca por fazerem referências diretas aos dois grupos. As diferenças mais notórias entre os grupos se localizam no campo das representações. Os fanzines carecas são permeados de símbolos belicosos, como machados e corpos musculosos, além das sempre presentes teias de aranha. O fisiculturismo e as artes marciais, aliás, são frequentemente citados como forma de preparar o “proletariado” para os embates físicos necessários à sua emancipação, além de ser um meio de atingir o refinamento moral individual e social. Os carecas também se esforçavam em se

⁶⁸ COSTA, Márcia R. da. *Os Carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. São Paulo: Musa, 2000.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ DEFESA NACIONAL. Fanzine. Alagoinhas, V. 0, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP e ORGULHO PAULISTA. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP.

representar como membros de uma classe trabalhadora, empregando de maneira recorrente expressões como “subúrbio” e “proletário”.

2.4.1. O consumo de estilo punk em prol da *união e conscientização*

Neste subcapítulo será discutido como o discurso da *união e conscientização* se relacionou a uma série de práticas produtoras do consumo de estilo dos punks. Como recursos de auto-organização e de boicote ao mercado de consumo instituído, os punks constituíram seus próprios meios de difundir seus enunciados, bem como de produzir e vender seus produtos relacionados ao consumo de estilo.

À medida que as proposições “união e conscientização” assumiram posição de destaque nos discursos e nas práticas dos punks, uma série de medidas foi tomada para produzir e difundir produtos relacionados ao consumo de estilo punk. Para Zaluar⁷¹, o consumo familiar no Brasil, voltado para a subsistência da família, perdeu espaço para o consumo de estilo da década de 1960 até a década de 1980. O que significa que os gastos dos jovens se direcionaram para a compra de roupas e acessórios de vestuário específicos além do consumo de outros produtos como alimentos, bebidas – incluindo as alcoólicas – e, possivelmente, de drogas ilícitas. Helena Wendel Abramo⁷² também lança mão do conceito de estilo, seguindo a abordagem do Centre of Contemporary Cultural Studies de Birmingham, ao qual se filiou Dick Hebdge. Para Abramo, o estilo se opõe à moda uma vez que esta não parte de um processo de criação interno do grupo que dele se utiliza, mas constitui-se de um conjunto de traços que tem uma conotação predeterminada para aqueles que os assumirão. A autora considera que há, ainda, o constante risco de os traços de um estilo serem transformados em moda pela indústria. Assumiremos aqui apenas que o estilo consiste no consumo de determinados produtos que se relacionam com a coesão de um determinado grupo social. Quebremos o termo “consumo” em diversas práticas, no caso dos punks, usar determinadas peças de vestuário, ouvir a música punk, pendurar pôsteres de determinadas bandas nas paredes de casa. Por produtos, entendam-se objetos relacionados ao punk, como camisetas,

⁷¹ ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lillian M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

⁷² ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

buttons e pôsteres de bandas, e práticas, geralmente ocorridas segundo pagamento, como frequência a shows e festas de punk rock. Cabe incorporar, ainda, a colocação de Janice Caiafa a respeito dos punks, para quem o trajar punk se dava através da similitude em detrimento da semelhança:

A semelhança tem um modelo, uma referência primeira a partir da qual se tiram cópias cada vez menos fiéis. A similitude se propaga em séries que podem ser percorridas numa ou noutra direção, em que cada elemento vale por sua diferença e não por seu grau de subordinação ao original⁷³.

Assim, as roupas dos punks embora pudessem ser similares, nunca eram iguais entre si, favorecendo a diferença dentro da similaridade através da customização constante; a aplicação de *patches*, *buttons*, alfinetes, a criação de rasgos, a pintura de imagens ou enunciados. Não obstante, segundo os relatos de Caiafa⁷⁴, a customização estendia-se para o próprio corpo do punk, transpassando alfinetes também pela pele, tatuando-a ou desenhando sinais com lápis de olho, cortando e penteando o próprio cabelo – ou o do colega – inventivamente. E nem um detalhe era em vão.

O consumo de estilo, para os punks, estava relacionado à coesão de seu grupo – compartilhar espaços e formas de lazer – e à constituição da subjetividade dos mesmos – ser indócil, contestador. Nesse sentido, o consumo de estilo compõe uma forma de representação dos punks, de acordo com Roger Chartier⁷⁵. Ele age como uma representação coletiva, incorporando divisões e esquemas de percepção de seu mundo social, estilizando e dando coerência ao sujeito assim constituído. A noção de representação coletiva, no entanto, deve ser problematizada. Já foi dito que o punk é, grosso modo, um conjunto de formas de representação, de se apropriar de produtos culturais, de símbolos e de práticas. Pressupõe-se, então, que há certa regularidade nessas maneiras de apropriação. Todavia, como ressalta Michel de Certeau⁷⁶, os “consumidores” de produtos culturais sempre criam formas próprias de representação, que fogem, muitas vezes, ao uso esperado pelo produtor. Seria exagero, dessa maneira, enxergar essa representação coletiva como um fenômeno completamente heterogêneo. E

⁷³ CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos SUB*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

⁷⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis : Vozes, 1998.

as possibilidades de se apropriar de símbolos de maneira própria são extremamente caras aos punks. Está muito claro, por exemplo, que as apropriações criadas pelos primeiros punks foram reapropriadas muitas vezes de maneira diversa pelos punks brasileiros, como o uso da suástica, pelos Sex Pistols, por exemplo, que em nome da “união e conscientização” se tornará não mais uma forma apenas de chocar o restante da sociedade, mas uma maneira de repudiar o nazismo.

Para os punks brasileiros, no entanto, o consumo de estilo raramente estava relacionado à compra de produtos de grandes corporações. Durante o “Período Caverna”, o punk rock brasileiro era praticamente inexistente⁷⁷. As roupas eram roupas de vestuário comuns combinadas ou customizadas para compor o estilo, especialmente blusões de couro, coturnos militares e calças e camisetas rasgadas e pintadas. Já no início da década de 1980, os próprios punks deram início a um mercado de estilo, parte pela simples vontade de trabalhar com algo com o qual se identificavam, parte por notar o potencial aglutinador desses produtos. Assim, Fábio Sampaio fundou a loja Punk Rock Discos, numa galeria no centro de São Paulo – hoje inteiramente dedicada a produtos ligados ao rock e à cultura hip hop. Em 1979, a Punk Rock Discos se tornou ponto de encontro dos punks da cidade e permitiu que algumas bandas fossem fundadas ali, dentre elas a Cólera, muito preocupada com a “união e conscientização”, e a Olho Seco, a qual pertencia Fábio Sampaio⁷⁸.

Os fanzines eram um veículo central na divulgação de tais produtos. O fanzine *Anti Sistema* publicava sistematicamente entrevistas com bandas de diversas partes do país e dispunha a elas um espaço para anunciarem as vendas de seus produtos por via postal. Ademais, o fanzine também trazia anúncios do que chamavam “distribuidoras”, pequenas iniciativas dedicadas a vender por via postal produtos diversificados voltados ao punk. Neles, incluía-se, por exemplo, listas de produtos da *Ação Direta Distribuidora*. Outra iniciativa que ganhava visibilidade no *Anti Sistema*, era o *Estúdios Vermelhos*, um espaço criado para ensaios do Cólera e aberto a outros conjuntos punks; ele também servia como endereço de contato para a banda, que vendia seus produtos e mantinha um fã-club. O Fã-club do Cólera produziu um grande número de fanzines e informativos e, através de uma mensalidade de baixo valor, enviava a seus associados imagens da banda em papel fotográfico, pôsteres e diversos outros materiais. No

⁷⁷ Não estão incluídas aqui bandas já existentes que foram denominadas punks, como a Joelho de Porco e Made in Brazil.

⁷⁸ FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC.

entanto, a eficiência do fã-clube não o poupou de críticas por parte de outros punks, que não viam legitimidade nesse tipo de prática dentre os punks. O primeiro número do Anti Sistema trazia um anúncio da venda do LP do Cólera *Tente Mudar o amanhã* ocupando as duas páginas centrais da encadernação do fanzine, o que denota o esforço do autor em dar grande destaque ao produto. Na página seguinte, o fanzine traz uma resenha a respeito do disco e informa que este foi lançado pelo selo *Ataque Frontal*, surgido da união entre *Ação Direta* e *Estúdios Vermelhos*. Ainda declara que o disco apresentava “um bom nível de gravação e capa criativa”⁷⁹, indicando que as condições técnicas haviam melhorado em relação às gravações anteriores de punk rock brasileiro. A Punk Rock Discos também promovia a gravação de LPs e fitas, como o supracitado LP *Grito Suburbano*, e a venda de seus produtos por via postal, de modo que ela também gozava de visibilidade no Anti Sistema. Não há nenhuma indicação de que os anúncios de produtos de terceiros em um fanzine seriam objeto de remuneração, com exceção de algumas lojas – especialmente nos anos subsequentes e em locais mais distantes do Rio de Janeiro e São Paulo – que financiavam parte da impressão do fanzine em troca de um anúncio, de maneira que os produtores dos fanzines escolhiam a quem dar visibilidade segundo laços de afetividade e admiração. Ou, ainda, impulsionados pela necessidade de “unir” e “conscientizar” os punks.

O discurso da união e conscientização se manteve durante todo o período do recorte desta pesquisa. Até o final da década de 1980 e ao longo da década de 1990, esse discurso se consolidou sob incessante debate e rígida cobrança em relação às práticas empregadas pelos punks. Em 1990, essa cobrança não poupou nem mesmo seus principais propagadores desse discurso no início da década anterior – ainda que estes nunca tenham sido imunes aos questionamentos. O fanzine *Acorda Proletário*⁸⁰ publicou o texto “Cólera banda traidora” que acusava a banda de “tentar transformar o movimento punk em hippie” por incentivar o pacifismo e a criticava por só fazer shows mediante pagamento: “a fama e o dinheiro foi modificando a cabeça da banda e hoje a banda só toca por dinheiro e em salões e butiques, geralmente frequentada pela burguesia”⁸¹. Ainda,

⁷⁹ ANTI SISTEMA. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.

⁸⁰ ACORDA PROLETÁRIO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

⁸¹ *Ibidem*.

Se os punks não fizerem nada contra essa banda e muitas outras que estão por aí ganhando dinheiro em cima de nós (GBH, Exploited, Ratos de Porao, Armagedom, Lobotomia, [rasurado], Olho Seco, Riisteyt e várias outras), irá mostrar como os punks estão desorganizados e acomodados e irá mostrar como os punks não estão afim de melhorar e defender sua ideologia e se deixarmos viraremos pura moda, um desodorante, uma estampa de camisa ou diversão pra burguesia e o povão.⁸²

Por fim, em um comentário logo abaixo ele conclamava os leitores a não comprarem camisetas, *buttons* e discos nem ir aos shows dessas bandas.

O *Acorda Proletário* caracteriza o discurso da *união e conscientização* em relação às práticas que deveriam ser mantidas, neste caso listando as que não o deveriam ser. Ele sugere um boicote aos produtos do consumo de estilo relacionados a essas bandas, uma vez que elas teriam assumido como objetivo altas margens de lucro e acesso a um público externo aos punks – ao contrário do lucro, atingir outros públicos era uma prática eventualmente aceita dentro desse discurso. Fica claro, portanto, que o consumo de estilo dos punks, como um meio de obtenção da *união e conscientização*, deveria estar restrito a esse mercado específico constituído no início da década de 1980 pelos próprios punks. Um mercado que funcionasse com baixíssimas margens de lucro, e circulasse seus produtos dentro de uma rede de socialização restrita, mantida pelos punks por sua própria iniciativa. Essa rede se baseava em um grande número de indivíduos que divulgavam os produtos – camisetas, discos, shows e etc. – motivados por relações afetivas e pelo discurso de *união e conscientização*. Os fanzines, por sua vez, eram o meio de excelência para estabelecer as relações necessárias entre os membros dessa rede.

2.6. O Vandalismo do impresso: fanzines punks brasileiros

Neste subcapítulo são analisados aspectos concernentes à materialidade dos fanzines, em que cabem algumas considerações. Roger Chartier ressaltou como proposta de seus trabalhos no *Collège de France* “nunca separar a compreensão histórica dos escritos da descrição morfológica dos objetos que os trazem”⁸³. Proposta esta, que pode ser estendida a todo o seu trabalho de pesquisa atual. Seguindo seus

⁸² Ibidem.

⁸³ CHARTIER, Roger. *Escutar os mortos com os olhos*. Revista Estudos Avançados. V.24. N.69. P. 6-30. São Paulo: USP, 2010.

passos, esta pesquisa se volta para os aspectos materiais do impresso, recorrendo ao termo “materialidade” Exploramos, assim, os aspectos físicos dos objetos através dos quais os leitores passados tiveram acesso aos textos, objetos estes que, nesta pesquisa, se confundem com os próprios documentos estudados. Desse modo, exploramos a forma como o papel é dobrado, como as imagens e textos se distribuem pelo papel, qual a natureza desses aspectos gráficos no documento. No que tange à materialidade, também é fundamental pensar as práticas enredadas na produção do citado objeto. Chartier, em seus estudos de história da leitura, ressalta a importância da interferência de todos trabalhadores das oficinas de impressão no texto publicado, mas também dos aspectos financeiros envolvidos na escolha do papel e da encadernação, nas negociações, nas características escolhidas para determinada edição. Todos esses aspectos são capazes de revelar a relação daquele texto com a conjuntura em que foi publicado e os usos que dele se fazia. Desse modo, Chartier se propõe a:

[...]compreender como as apropriações singulares e inventivas dos leitores, auditores ou dos espectadores dependem, a uma só vez, dos efeitos de sentido visados pelos textos, dos usos e significações impostos pelas formas de sua publicação, e das competências e expectativas que comandam a relação que cada comunidade de interpretação mantém com a cultura escrita.⁸⁴

Seguindo os passos de Roger Chartier, esta pesquisa explora as práticas envolvidas na produção dos fanzines e as expectativas dos punks nas leituras dos mesmos, como forma de acesso aos possíveis sentidos do texto. Percorre, também, os documentos em busca das expectativas dos fanzineiros em relação aos seus leitores, ou seja, os significados de suas escolhas na produção de seus impressos. Assim, as técnicas envolvidas na produção e na distribuição desses impressos, as relações entre seus produtores, se traduzem em práticas de escrita e leitura. Indiscernível delas está a descrição morfológica dos documentos, constituindo assim, sua materialidade.

A definição aqui adotada para fanzines é a de impressos produzidos em pequena escala dos quais todo o processo produtivo é dominado por uma só pessoa ou um pequeno grupo. O produtor se encarrega da criação do conteúdo, da diagramação, impressão e distribuição. Com raras exceções, alguns fanzines abordados nesta pesquisa

⁸⁴ Ibidem. P. 26.

eram impressos em *offset*. Segundo esta técnica, algumas partes dos processos de diagramação e impressão sofriam interferência de funcionários da gráfica. Entretanto, embora o produtor do fanzine não realizasse essas etapas com as próprias mãos, é justo considerar que ele também as controlasse. O uso do termo “fanzine” teve início na década de 1930, nos Estados Unidos, para denominar revistas produzidas por aficionados por ficção científica, literário que ainda não encontrava espaço nas publicações do circuito comercial. A palavra vem da contração palavras de língua inglesa *fanatic* – fã – e *magazine* – revista⁸⁵. Na década de 1960, o Brasil teve seus primeiros fanzines seguindo a onda mundial de produção de fanzines de histórias em quadrinhos⁸⁶.

Nos fanzines punks, a questão da margem de lucro é um tema unânime. A obtenção de lucro, ao menos em margens significativas, é repudiada, considerada uma distorção do objetivo desse tipo de suporte. Tal posicionamento vai ao encontro do discurso da “união e conscientização”, mas não é exclusividade dos fanzines punks, também sendo recorrente em outros gêneros de fanzines brasileiros⁸⁷. Tal questão veio à tona quando, na segunda metade da década de 1980, a revista *Chiclete Com Banana* passou a veicular em seu interior um suplemento de aparência e conteúdo muito similares aos de um fanzine. A iniciativa gerou protestos por parte de muitos fanzines, dentre eles o *Coletivo Cancrocítrico* e o *Absurdo*, do qual segue uma transcrição:

FORA FALSOS FANZINES!!

Tome muito cuidado, não se deixe enganar:

Preste atenção:

A gente faz zine porque gosta, por amor, somos uma grande rede de amigos, uma grande família espalhada de norte a sul do Brasil.

A gente acredita no que faz, os zines tem a nossa cara, mas precisa assinar prá saber quem fez.

A gente troca zines pelo correio de graça um pelo outro. de graça tirando sarro do capitalismo, que só quer o lucro.

Em xerox ou offset.

Livres de anunciantes, distribuidores, contratos e lucros.

Podemos ser pobres.

Podemos ser amadores, pois amador é quem faz por amor:

Nos orgulhamos disto. Somos muitos, uma verdadeira LEGIÃO:

CUIDADO:

Tem revista aí que sacou a força dos fanzines, a garra, o estilo, a liberdade, e as mil pessoas detrás, gente que lê, gente que faz.

⁸⁵ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

⁸⁶ Esse gênero de fanzines é retomado no subcapítulo “3.5.1. Imprensa e imprensa alternativa”.

⁸⁷ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. Marca de Fantasia: João Pessoa, 2003.

Tem revista aí querendo enganar você!
Revista que te despreza e ri de você, te achas sujo, pequeno e otário. Querem te fazer de garoto propaganda do sistema capitalista.- pra você trabalhar de graça pra eles, divulgando de graça no peito e na amizade.
Tem revista que quer te confundir, fazer pensar que ela é zine, coloca zine dentro e divulga a gente, e a gente recebe mil cartas de leitores dela que não tem nada a ver, gasta selo respondendo, e deixa de responder pra quem vale a pena. Isto boicota o movimento, quando - te divulgam no imprensa capitalista tão mais é te atrapalhando.
Atenção: O que sai no PSEUDOZINE deles pra eles não conta, você não vale nada pra eles!!
Cuidado! Não se deixe enganar pelos animais.
Se eles quizessem fazer zine não estaria nas bancas com contrato e compromisso com o capital.
Não caia nesta!
FORA FALSOS ZINES!
FORA FALSOS ZINES!
FORA FALSOS ZINES!⁸⁸

Como em todo o mercado de consumo de estilo punk, nota-se no excerto a preocupação da autora de que as relações entre os atores envolvidos nos fanzines sejam mediadas por relações de afeto – à qual a metáfora “somos uma grande família” faz referência clara e direta – e por outros objetivos marginais ao lucro. Nesse caso em específico, o objetivo declarado é a subversão do lucro, das relações trabalhistas na produção e comerciais na distribuição, que turvariam a natureza livre do fanzine. O fanzine é essencialmente colaborativo. Muitos títulos traziam ou eram quase completamente compostos por conteúdo enviado por terceiros, incluindo textos ou imagens. O *Anti Sistema*, a título de exemplo, publicava matérias sobre conjuntos de punk rock produzidos por eles próprios, quase sempre ilustradas com uma foto ou com o logotipo do conjunto. Já o fanzine *AAAH!!*⁸⁹, em seus primeiros números, era composto quase exclusivamente de conteúdo enviado por terceiros e o autor condicionava a produção do próximo número ao recebimento de textos que pudesse publicar, justificando que não dispunha de tempo livre suficiente para produzi-lo. Todavia, o título trazia capa ilustrada e editorial escrito pelo autor. Entretanto, o que há de mais patente no caráter colaborativo é a seção, existente na quase totalidade dos impressos, dedicada a divulgar endereços de contato de outros fanzines. Ela explorava o meio de difusão de fanzines por excelência no Brasil, a via postal. Como indica o excerto do *Absurdo*, a prática de trocas de fanzines era corrente, embora não fosse determinante. Dessa maneira, embora o leitor pudesse escrever ao fanzineiro⁹⁰ pedindo

⁸⁸ ABSURDO. Fanzine. Santos, V. 7, 1989. Acervo pessoal de Paula Prata.

⁸⁹ AAAH!!. Fanzine. Sem local, V. 1, s/d. Arquivo Movimento Punk. Caixa 32. CEDIC. PUC-SP.

⁹⁰ Termo orgânico que define um agente envolvido na produção de um ou mais fanzines.

que ele lhe enviasse seu último número, produzir o próprio fanzine dava ao leitor uma moeda de troca importante que garantia o acesso a mais títulos e de maneira mais duradoura. Todavia, os fanzines podiam ainda ser deixados em lugares frequentados pelos prováveis interessados, como lojas e shows punks, nesse caso. Poderiam ser distribuídos pessoalmente pelo autor, como sugere um cartaz feito para o *II Fanzin-encontro*⁹¹, no qual uma série de quadros mostra um rapaz produzindo um fanzine e o distribuindo aos transeuntes de um cenário urbano, que demonstram estranheza e curiosidade em relação à prática⁹². A troca por via postal ainda gerou práticas específicas que visavam amortecer os custos do fanzineiro. Era recorrente que os fanzines trouxessem indicações para que o leitor enviasse, juntamente com a carta requisitando um fanzine, selos novos suficientes para a postagem do impresso. Havia também algumas práticas que tentavam burlar os gastos com o envio. O fanzine *Coletivo Cancrocítrico* ensinava

"IDEIA

Ao pessoal de Londrina que queira se corresponder conosco sem gastar uma grana em selo é só colocar no lugar do remetente o nosso nome e cx. ptl e no destinatário o seu endereço mas pelo menos disfarce um pouco, colocando um selo dos + baratos."⁹³

Possivelmente, os autores do *Cancrocítrico* esperavam que os Correios tentariam devolver a carta ao remetente por falta de selos e acabariam a entregando para o destinatário. Entretanto, a técnica mais conhecida e, provavelmente, mais eficiente, era a chamada “selo vacinado”. Ela é descrita num fanzine sem endereço de contato, intitulado *Guerrilha*. Dentre diversas instruções para produção caseira de artefatos explosivos, uma série de imagens com legendas explica que o selo deve ser coberto com cola lavável, “POUCA COLA P/ NÃO TIRAR O BRILHO DO SELO”⁹⁴. Quando a carta fosse enviada, o selo seria carimbado pelos correios. O destinatário deveria retirá-lo do envelope com cuidado e lavá-lo para remover o carimbo e então usá-lo novamente em outra carta. As distribuidoras também traziam em suas listas, alguns títulos de fanzines. Entretanto, quase todos os fanzines apresentavam o endereço para contato de

⁹¹ Evento promovido pelo grupo Coletivo Cancrocítrico, o mesmo responsável pela publicação do fanzine homônimo. Teve duas edições, em 1989 e 1992, ambas na cidade de Londrina. O evento reuniu fanzineiros de várias partes do país e discutiu suas práticas.

⁹² II FANZI-ENCONTRO. Cartaz. Londrina, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

⁹³ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 2, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

⁹⁴ GUERRILHA. Fanzine. s/l, s/d. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.

seus produtores e de outros títulos. Segundo Oliveira⁹⁵, a prática de publicar endereços de outros fanzines permitiu que a distribuição fosse potencializada sem a interferência das distribuidoras. Assim, constituiu-se uma rede de troca de fanzines de proporções nacionais, que ainda incluía contatos estrangeiros⁹⁶.

O cartaz do *II Fanzi-encontro* é também elucidativo no que tange à confecção dos fanzines. Embora a referência principal às técnicas sejam os próprios documentos fotocopiados, usaremos o cartaz como referência para a narração do processo. No primeiro quadro, o fanzineiro é retratado sentado no chão ao lado de um aparelho de som, um violão e discos. Um balão usado em histórias em quadrinhos para representar o pensamento apresenta apenas onomatopeias: "BANG! CRÁS! POW!". Tem-se a representação de elementos ligados à música, cuja importância para grupos de juventude, especialmente o punk, já foi discutida anteriormente. As onomatopeias do pensamento, o fato de o personagem estar sentado sobre o chão e entre os objetos musicais indica um processo criativo nada regrado, pululante, um *brainstorming*. No segundo quadro, o personagem escreve a lápis num papel sentado a uma mesa e, em segundo plano, é possível ver um pôster com a inscrição "FÃ-CLUBE", que traz uma referência aos fanzines produzidos por aficionados por histórias em quadrinhos e ficção científica – o *Fanzi-Encontro* almejava reunir fanzineiros de todos os gêneros de fanzines. No terceiro quadro, o personagem é representado datilografando. No quarto quadro, ele volta à mesa, agora para desenhar. No quinto, ele cola recortes em folhas de papel sobre uma mesa. O personagem está em segundo plano e em primeiro plano se vê um tubo de cola e mais algumas partes da matriz do fanzine. Este quadro, o sexto, é o último da série. As práticas retratadas ali eram predominantes na confecção de um fanzine. Ainda que neste houvesse variações, raras eram as exceções em que o impresso não fosse fruto de uma composição de textos escritos a mão e datilografados – muitas vezes ambos coexistiam, desenhos e recortes de outros impressos. Os recortes iam de letras com diferentes fontes combinadas, como na capa do disco do Sex Pistols, *God Save The Queen*, a textos inteiros transpostos de jornais. As colagens eram realizadas em uma superfície de papel que criava um formato similar ao que o fanzine teria, eram

⁹⁵ OLIVEIRA, Antonio C. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

⁹⁶ Fernanda Meireles propõe o uso do termo "rizoma" em lugar de "rede", segundo o conceito de Gilles Deleuze. Este seria mais adequado ao fenômeno por se referir a uma estrutura em que os pontos podem estabelecer infinitas relações entre si. MEIRELES, Fernanda. *Cartas ao zine esputinique: escritas de si e invenções de nós na rede*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFC, Fortaleza, 2013.

realizadas intervenções a lápis, caneta ou pincel atômico, muitas vezes preenchendo os espaços ao redor dos recortes colados com inscrições diversas ou apenas riscos aleatórios. Assim era composta a matriz do fanzine, denominada pelos fanzineiros por “boneco”. O boneco tinha o mesmo formato do fanzine, muitas vezes um pequeno *códex*, um livreto de algumas ou dezenas de páginas. Essa configuração facilitava o trabalho do fanzineiro, no momento de montar as páginas, sabendo de antemão como elas ficariam montadas no volume. Por fim, o fanzine era desmembrado, as folhas individuais eram fotocopiadas, as fotocópias dobradas ao meio e alinhadas pela dobra, segundo a ordem original das páginas. Por fim, o livreto poderia receber grampos em sua lombada. Em alguns exemplos, a fotocópia, apenas em preto e branco, recebia intervenções a lápis de cor ou pincel atômico.

As colagens nos fanzines foram possibilitadas pela fotocópia, mas elas também fazem referência estética à obra de Jamie Reid. Como descrito anteriormente, Reid era um artista ligado ao situacionismo e ao *agitprop*, um movimento artístico, ou antiartístico, voltado para a produção de propaganda política de esquerda que desviasse das estratégias da esquerda tradicional principalmente através da ironia. Ele explorou profundamente a bricolagem de cultura pop concernente ao punk aplicando-a as artes plásticas. Nos fanzines, as colagens dessa natureza foram prontamente adotadas entre os punks de todo o mundo, sem exceção do Brasil. É essa a aparência do fanzine inglês Sniffin’ Glue, de 1976, geralmente classificado como o primeiro fanzine punk.

Desse modo tem-se a descrição do tipo de documento aqui pesquisado, além de uma definição sumária que facilita a formação do corpus documental: um impresso produzido e distribuído por um grupo restrito, usando técnicas semi-artesanais, e fora do circuito comercial. Todavia, ainda se faz necessário diferenciar os fanzines de um sem número de impressos que circulavam juntamente com estes, muitas vezes de aparência bastante semelhante, e que hoje também compõem a coleção Arquivo Movimento Punk. Segundo a definição apresentada anteriormente, poderiam incluir-se também folhetos e informativos. Esta última era a denominação legada a um tipo de impresso em uma ou duas folhas, dobradas três ou quatro vezes a fim de se acomodar facilmente em um envelope postal padrão. Entretanto, o formato do impresso não o diferencia necessariamente dos fanzines, já que estes poderiam assumir formatos e tamanhos variados. Dessa maneira, o denominador de diferenciação entre os outros impressos e os fanzines é que estes possuíam título. Não que os outros impressos não pudessem possuir uma ou mais palavras em destaque, no topo ou na lateral, que lhe denominassem. Mas o

título do fanzine era capaz de nomear diversos impressos, os diferentes números de um fanzine. Como na função-autor⁹⁷ de Foucault, o título “limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do *eu*.”⁹⁸. O título é, portanto, uma denominação de identidade que restringe a proliferação do discurso em um determinado fanzine. Para exemplificar, o fanzine *Protesto Suburbano* pode ser identificado como um fanzine de carecas⁹⁹. Independentemente de quem assinasse um texto ou ilustração em algum número do *Protesto Suburbano*, o leitor que conhecesse a publicação e encontrasse ali um símbolo pátrio qualquer, atribuiria a ele um sentido diverso do que se encontrasse o mesmo símbolo em um fanzine punk, dado ao antinacionalismo dos punks em relação ao nacionalismo exacerbado dos carecas. O título do fanzine pressupunha uma continuidade na produção de seus números, mesmo que esta fosse frustrada nos casos em que a publicação desaparecia antes que o número dois pudesse ser publicado.

Os informativos, por outro lado, não pressupunham necessariamente uma continuidade, sendo uma forma de publicação mais fugaz destinadas a informes rápidos, muitas vezes apenas sobre um tema específico. Por vezes, os fanzineiros editavam informativos para tratar de assuntos que considerassem urgentes e que queriam circular antes do próximo número do fanzine. Assim, a leitura do informativo seria provida de uma possibilidade de dispersão discursiva maior, a não ser que o informativo se beneficiasse da identidade de uma banda, um fanzine ou uma gangue de punks. Nesse caso, haveria a expectativa de quem os conhecesse em relação ao que poderia ser lido no impresso. Portanto, o que diferencia os fanzines dos informativos é a existência de um título, uma identidade da qual se pressupõe um *continuum* de sentido. Diante da necessidade de restrição do número de documentos a serem analisados, os informativos foram preteridos para esta pesquisa.

Desse modo, foram selecionados 783 documentos que puderam ser considerados fanzines, que faziam referência ao punk – imagética ou textual¹⁰⁰ – e que haviam sido

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. In. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2006. p. 29.

⁹⁹ PROTESTO SUBURBANO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1987. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP.

¹⁰⁰ Considerou-se referência ao punk, documentos que apresentam debates sobre o tema, que se definiam como punk, ou que apresentavam com alguma recorrência imagens representando punks. Tal critério de seleção se fez necessário diante da existência de um número considerável de fanzines que foram produzidos por outros grupos.

produzidos no Brasil entre 1981 e 1995, tendo em conta que, em alguns casos, a datação é aproximada, determinada com base nos temas discutidos no documento. Ademais, 17 entradas foram criadas no banco de dados utilizado, descrevendo um ou mais documentos de outra natureza, como recortes de jornal e cartazes, que poderiam ser pertinentes à pesquisa. A partir de todos esses documentos, foram selecionados títulos dotados de características notáveis e que poderiam ser tomados como casos exemplares. Embora haja a citação de números esparsos de alguns títulos, as principais análises foram construídas com base em todos os números encontrados de cada título. Tal metodologia privilegiou alterações na natureza do impresso ao longo do tempo, bem como possibilitou a avaliação mais aprofundada do título enquanto identidade do fanzine. A Coleção Arquivo Movimento Punk fora constituída por Antonio Carlos Oliveira, a partir dos primeiros anos da década de 1980 como coleção pessoal e, posteriormente, como coleção coletiva da organização anarquista Centro de Cultura Social. Nesse período, Oliveira desenvolveu um trabalho de organização do material, que acabou por se perder com o trânsito do mesmo por ocasião da perda da sede do CCS. Em 2000, Oliveira firmou um acordo com o CEDIC para assegurar a salvaguarda da coleção, que hoje se encontra disponível para a consulta na mesma instituição. O CEDIC optou por não realizar nova organização do material e recebeu mais doações através de Oliveira. Dessa maneira, diante da inexistência de um catálogo formal – uma versão antiga, produzida por Oliveira no período em que os documentos estiveram no CCS, foi encontrada posteriormente – optamos por analisar toda a coleção e selecionar os documentos pertinentes. Atividade que resultou nos números supracitados e permitiu um conhecimento amplo da coleção, embora tenha restringido as possibilidades de composição do corpus documental mais amplo para a pesquisa, devido ao tempo tomado em sua realização.

Cabem, ainda, algumas considerações teóricas a respeito da noção de discurso aqui empregada. Utilizar a noção de discurso de Michel Foucault exige alguns cuidados, uma vez que esse autor nunca construiu uma “teoria do discurso”, nos legando uma descrição rodeada de franjas, que eventualmente necessitam ser amarradas. Foucault lançou sobre seus próprios estudos discursivos uma série de visadas retrospectivas, como o fez com outros objetos. Dessa maneira, seu escrito que mais se aproximou da constituição de uma teoria foi o livro *A Arqueologia do saber*¹⁰¹, ele mesmo, uma

¹⁰¹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. P. 133.

análise retrospectiva de seus trabalhos anteriores. Todavia, o livro recebeu uma série de críticas segundo as quais se aproximava de abordagens como a história das ideias e de noções estruturalistas, contra as quais ele mesmo estabelecera seu pensamento. Assim, em uma nova retomada da noção de discurso, Foucault proferiu sua aula inaugural no *Collège de France*¹⁰², que propõe a abordagem que seria utilizada em seus trabalhos posteriores, sendo o mais conhecido o livro *Vigiar e punir*¹⁰³. Nesse momento, Foucault esteve menos preocupado com regras descritivas da formação do discurso e mais com mecanismos segundo os quais o discurso era objeto de disputas, que se aproveitavam de sua sempre inevitável dispersão. De tal modo, categorias como “autor”, “comentário” e “obra” surgem como tentativas de seleção sorrateiras, que tentam direcionar “o que se disse” em determinados textos.

Todavia, se faz necessário ir além dessas categorias – e aquém, cronologicamente – na análise das fontes para esta pesquisa. As categorias “enunciado” e “formação discursiva”, que rareiam no segundo momento dos escritos de Foucault são necessárias para descrever o funcionamento dos fanzines e as características do discurso da *união e conscientização*”. A principal contribuição da abordagem foucaultiana do discurso é produzir análises que transpassam noções segundo as quais se seleciona textos ou enunciados; a obra de um determinado autor, uma ciência ou uma religião, são conjuntos arbitrários e não devem ser retomados senão sob um olhar crítico. Isso porque o discurso é composto por incontáveis remissões que transcendem tais conjuntos; um livro não diz nada por ele mesmo, ele só diz algo em relação a outros livros de outros autores e textos científicos ou religiosos.

Por fim, se este primeiro capítulo baseia-se na análise das fontes do corpus documental como um todo, o segundo capítulo deverá se concentrar na análise dos números de alguns fanzines selecionados, os quais poderão ser avaliados com maior acuidade em seus diversos aspectos. Uma vez que o discurso, para Foucault, se dá através da correlação de enunciados, fez-se necessária essa análise a partir de uma visada mais ampla, a fim de buscar regularidades nos enunciados e, especialmente, em torno das práticas discursivas. Desse modo, constatou-se que as práticas não discursivas, as do consumo de estilo, as organizacionais e as pacificadoras, se alinharam às práticas discursivas na constituição da *união e conscientização*. Todas essas elas, por

¹⁰² FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2006.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1997.

sua vez, especialmente as práticas discursivas, manifestam como regularidade seu aspecto *bricoleur*.

3. Capítulo 2: Uma leitura vertiginosa

Durante a consulta às fontes da Coleção Arquivo Movimento Punk, os volumes foram cadastrados individualmente em um banco de dados criado com a ajuda do software LibreOffice Base. A extração de dados estatísticos através do banco de dados se mostrou prejudicada pela dificuldade em identificar muitos dos documentos quanto ao local de origem e a data, de maneira que o aporte desse tipo de informação foi preterido nesta pesquisa. A leitura da documentação como um todo permitiu, no entanto, uma visada à distância, o que privilegiou temas recorrentes e práticas comuns na produção de fanzines de todo o país. O olhar de longe também é um requisito para tratar adequadamente da formação discursiva discutida aqui, uma que vez a definição dos enunciados e, por sua vez, do discurso, só pode acontecer através da relação entre os diversos enunciados que o formam. Nas palavras de Foucault, “um enunciado tem sempre as margens povoadas por outros enunciados”¹⁰⁴. No capítulo que se segue, tais aspectos são confrontados com o resultado de uma análise pormenorizada de sete títulos selecionados para que todos os seus números – em alguns casos o acervo da coleção foi complementado com doações de fac-símiles por parte dos fanzineiros – fossem analisados em conjunto. Embora a seleção tenha seguido critérios subjetivos, com base na leitura da documentação como um todo, alguns critérios foram empregados na escolha dos sete títulos. Levou-se em consideração a disponibilidade de documentos, de maneira que pudesse haver uma continuidade satisfatória na análise dos números; a expressividade do título, medida por referências ao título em outros fanzines; a data de produção, a fim de que os documentos cobrissem todos os períodos dentro do recorte cronológico da pesquisa e a pertinência da publicação para a demonstração de aspectos constatados em todo o corpus documental.

No capítulo que se segue, a análise dos títulos está disposta em ordem cronológica e aborda alterações notadas nos fanzines como um todo, mas especialmente as alterações internas em cada título. Nessa análise são consideradas questões pertinentes à

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. P. 110.

materialidade dos suportes de leitura, como técnicas de produção, aspectos gráficos, e elementos que indicam expectativas do fanzineiro em relação à leitura do material. Questões discursivas são, ainda, exploradas em conjunto, dando ensejo à abordagem de questões conjunturais da situação socioeconômica do país e dos punks no Brasil e no mundo. A combinação da atenção à materialidade dos documentos, de questões discursivas e conjunturais privilegia a interseccionalidade entre os três aspectos e revela não só o posicionamento ímpar dos punks naquele momento, mas práticas de leitura e escrita igualmente únicas.

3.1. O *Factor Zero* e o *SP Punk* no combate aos falsos punks

O fanzine *Factor Zero* possui um formato levemente diverso do descrito anteriormente. Suas folhas de papel com cerca de 20 cm por 30 cm não estão dobradas, e são grampeadas na lateral esquerda, formando um pequeno *códex*, a ser lido da esquerda para direita. A primeira página é impressa no verso da capa e as demais seguem numeradas até o verso da contracapa. A técnica usada, que consistia em fotocopiar uma matriz composta através de colagens, permitia obter, como resultado final, a aparência típica dos fanzines punks. O *Factor Zero* em geral apresenta textos datilografados em duas colunas verticais em cada página. Entretanto, elementos inseridos na página interferem na leitura do texto datilografado. Por vezes, o leitor interrompe o percurso linear de seus olhos ao longo das colunas para se ater às imagens ali inseridas ou aos comentários escritos à mão, feitos em qualquer espaço em branco deixado após a organização dos textos sobre a página. Seria imprudente ignorar esses pequenos vandalismos cometidos pelos escritores rebeldes em seus próprios impressos, pois eles agem complementando o texto, tentando restringir as possíveis interpretações construídas pelo leitor.

Roger Chartier descreve como escritores e impressores deixam indícios de sua expectativa em relação à leitura que se realizará daquele suporte¹⁰⁵. No caso dos fanzines, ambas as figuras, o escritor e o impressor – ou diagramador – se mesclam, tornando inseparáveis os indícios de expectativa da leitura que podem ser encontrados nos documentos. Ressalta-se, todavia, que a configuração do impresso, a separação de

¹⁰⁵ CHARTIER, Roger. *Do Livro à leitura*. In.: _____ (Org.) *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

trechos do texto, sua disposição, comentários e estilo de escrita, não definem categoricamente a leitura realizada. Entretanto, tais indicativos são capazes de demonstrar quais representações os agentes que produziram o impresso criam a respeito dele e, ainda, em grande parte o tipo de leitura que se realizaria¹⁰⁶. Assim, se faz necessário seguir esses rastros deixados pelos fanzineiros, desenhando as possíveis leituras que seriam realizadas a partir desses suportes e refletindo a respeito das relações com os enunciados que trazem esses fanzines.

Através dessa escrita vândala, em forma e conteúdo, o *Factor Zero* delinea a noção do autor sobre o “ser punk”, a forma como ele acreditava que os punks deveriam se apropriar das práticas e dos produtos culturais para se representar. Criando essas formas de agenciamento do “ser punk”, o autor inseria-se no discurso da *união e conscientização*, que teria por positividade evitar a proliferação dos embates físicos entre punks e a depredação de seus espaços de reuniões. Para exemplificar o fenômeno descrito acima, cabe recorrer à segunda página do número um do *Factor Zero*.

A metade esquerda da página é ocupada por um texto intitulado “Pensando.....”¹⁰⁷, que passeia por duas questões caras ao punk nacional. Em primeiro lugar, o uso da suástica estampada em roupas e acessórios. O autor defende que o uso da suástica por punks é truncado, uma vez que esta constitui uma referência ao nazismo, que é incompatível com aquilo a que aspiram os punks. Em seguida, ele alerta o leitor a respeito dos horrores das guerras e defende que os anarquistas devem combatê-las. Todavia, ressalta que “tem gente confundindo Anarquia com Paz e Amor”, o que ele classifica como “ideologia hippie”. Para o autor, “o que os Punks pretendem é exatamente o que a Anarquia diz”, pois “Punk Rock é música e não política e Anarquia é ideologia e não política”. A anarquia pregaria a ausência de regras, bem como o punk, mas ambos deveriam ser assumidos como “ideologia de vida”. Entretanto, prevendo que ao propor o anarquismo enquanto ausência de regras, o leitor tenha ampla possibilidade de interpretação, o autor inseriu um comentário à mão, na vertical, ao lado da coluna do texto: “A liberdade não está nas drogas – está em você mesmo”. Assim, o autor ressalta que, mesmo diante da ausência de regras, o leitor não deve optar pelo consumo de drogas ilícitas, um tema candente no Brasil da década de 1980, inclusive dentre os punks. Complementando a metade direita da página, ao lado da coluna, está uma

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP

colagem que apresenta uma profusão de rostos grotescos e soldados com máscaras de gás em formação militar; há, também, uma mão segurando uma seringa. Em duas tiras brancas de papel, é possível ler “Serão estes os resultados da radiação nuclear?”. Em tempos de Guerra Fria, diante da iminência do uso de armas nucleares frente a qualquer movimentação brusca de cada uma das duas potências mundiais inimigas, os efeitos das bombas atômicas foram amplamente discutidos pelos punks. Davam, assim, visibilidade aos horrores produzidos pela humanidade, como lhes era de praxe. Dessa maneira, a montagem supracitada evoca o horror das guerras, do militarismo e, por que não, do nazismo. Por fim, a imagem da seringa, inserida, ali, parece um tanto deslocada. A não ser que se tenha em mente que possa ter sido intenção do autor relacionar o uso das drogas ilícitas – através da heroína e outras tantas drogas injetáveis que se proliferaram no Hemisfério Norte¹⁰⁸ – aos horrores produzidos pela humanidade. Assim, colagem e texto estabelecem inúmeras relações de maneira que não podem ser analisadas separadamente. A colagem cumpre, ali, a função de reforçar, de maneira estética, as proposições do texto, ao passo que essa função só é ativada quando a imagem é vista em conjunto com o texto.

A segunda página do *Factor Zero*, número dois, também apresenta a mesma estrutura. Um texto datilografado em duas colunas, desta vez sem título, e uma imagem no canto superior esquerdo. Trata-se de uma fotografia, com as bordas rasgadas, que mostra uma mulher segurando, com olhar impassível, uma criança deformada. A criança é sustentada pelas axilas, enquanto a mulher parece evitar ao máximo o contato com seu corpo. Uma espécie de legenda, escrita a mão, parte sobre a foto, parte ao redor dela diz “Só os punks podem evitar que o punk nasça morto”¹⁰⁹. No texto, o autor inicia comentando apresentações de conjuntos punks ocorridas numa casa de shows paulistana chamada *Luso*. Ele elogia os músicos e ressalta que o cenário punk paulistano tem muito potencial, “Só está dependendo do espírito de luta e vontade que cada um tiver”. Se, por um lado, os organizadores dos eventos lucravam exageradamente com os punks, por outro, se os punks agissem de maneira organizada, seriam capazes de evitar tais abusos. Ali, o autor dá uma indicação importante sobre uma prática recorrente nos fanzines: “Divulgação, é fácil se pudermos ajudar é só falar, afora que os grupos facilmente podem gravar Cassetes e pô-los à venda até pelo correio, nós anunciamos de

¹⁰⁸ MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 1.

¹⁰⁹ FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC.

graça a fita”. São inúmeros os anúncios dos produtos de consumo de estilo ligados ao punk que, em sua maioria, eram inseridos gratuitamente no impresso, como forma de fomentar a *união e conscientização*. Mas, o texto é interrompido por um espaço em branco que fora ocupado por uma inserção a mão: “Destruam suas ilusões não seus corpos! E muito menos seu próprio movimento”. O texto segue, então, alertando que “as pessoas estão confundindo Anarquia com violência”, e faz considerações bastante elucidativas a respeito da opinião do autor no que se refere aos embates entre gangues:

As pessoas que vivem no meio Punk sabem que a violência não leva a nada, no entanto continuam com a mesma mentalidade e voce fala em Anarquia e os nego saem quebrando tudo, Punk não é nem nunca foi isso, se tem de se brigar é pra se brigar como coisa normal, brigas acontecem em todas as partes do mundo ,mas brigar a chegar ao cúmulo de existir uma guerra entre uma cidade e outra é ridículo.

Punk é violento, violento nas letras das músicas no visual, as atitudes, é agressão inteligente de pessoas civilizadas, que sabem com palavras mostrar que o que nós queremos é só que o mundo nos aceite sem termos de compartilharmos da ruína pessoal de pessoas da classe dominante que só se Fode e depois nos põem na bunda.¹¹⁰

Nota-se que o autor, embora critique as brigas generalizadas entre gangues, não refuta a possibilidade de haver embates ocasionais. Aqui se complementa o enunciado do número anterior do fanzine que pretendia que “anarquia” não fosse confundida com “paz e amor”, embora não significasse violência física e destruição sumárias, ainda que essa fosse a apropriação corrente por parte de muitos punks, segundo indica o autor. No parágrafo seguinte, descreve a forma que considerava correta de “ser punk”. Torna-se, aqui, ao comentário inserido a mão, descrito anteriormente. Ele reforça o que propõe o texto, reitera a função normatizadora que visa a restringir a violência física em nome da manutenção da possibilidade de suas práticas corriqueiras, em nome do que denomina “movimento”.

¹¹⁰ FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP

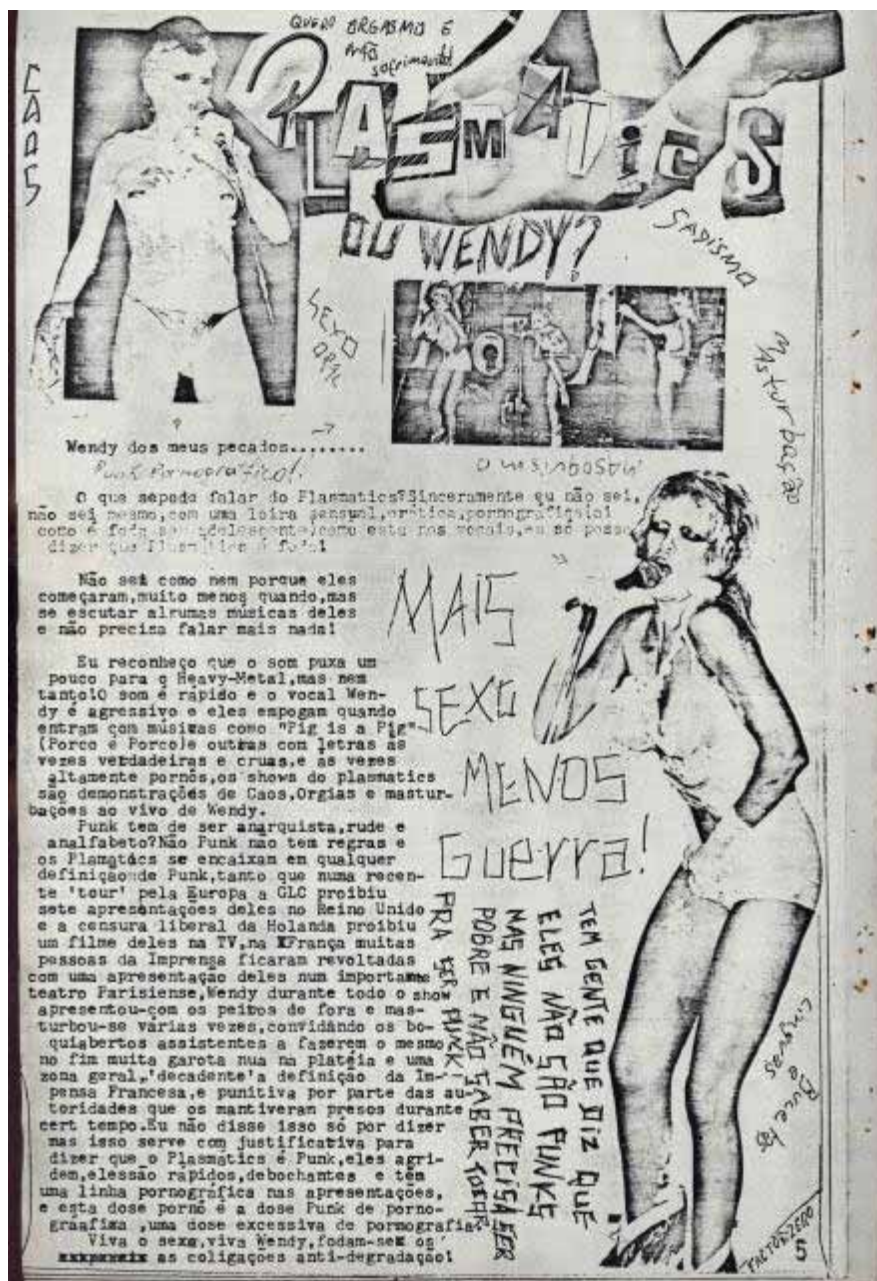


Figura 1- Quinta página do *Factor Zero* nº2; para descrever a sensualidade contestadora do conjunto musical, o fanzineiro combinou um texto datilografado com recortes de outros impressos e intervenções a mão. O leitor é obrigado a flunar pela página no ato de construção do sentido desses elementos.

A quinta página do segundo número do fanzine é dedicada à banda Plasmatics. No texto datilografado que ocupa parte do lado esquerdo da página, o autor defende que a banda deve ser classificada como punk, mesmo que em termos de melodia “o som puxa um pouco para o Heavy-Metal” ¹¹¹. Como argumento em favor da Plasmatics, é apresentada a postura contestadora do conjunto e as reações a elas em países da Europa,

¹¹¹ Ibidem.

que culminara na prisão dos membros na França. A despeito do texto descrito anteriormente, a leitura que se realiza nesse trecho do Fanzine é entrecortada e exige que o leitor passeie pelos enunciados e imagens dispostos ao redor do texto. Duas fotos da vocalista Wendy seminua podem ser vistas no canto superior esquerdo e inferior direito. Acima da segunda fotografia, uma pequena imagem de um show da banda. No topo da página, do lado direito, o nome do conjunto é escrito com fontes diferentes entre si e desalinhadas, sobre a imagem do torso e de parte das pernas de uma mulher nua. Curioso é que, tanto nesse caso, como em outro que será descrito adiante, o fanzineiro insere imagens de nudez no impresso, mas cobre algumas partes delas através do recurso da colagem. Dessa maneira é reduzido o impacto da imagem pornográfica, de modo que se possa apenas entrever as partes do corpo feminino. As fotografias da página, o nome da banda e as considerações sobre ela tem seu sentido completado por enunciados dispersos escritos à mão. Eles ressaltam a estética sensual da Plasmatics, que recorria a referências a práticas sexuais e fetiches. Desse modo, pode-se ler em diversos pontos “sadismo”, “masturbação”, “sexo oral”, “caos” e “masoquismo”. Uma intervenção à mão no centro da página enuncia “mais sexo menos guerra!”. Logo abaixo, outra inserção a mão reforça a assertiva de que Plasmatics era uma banda punk: “[...] ninguém precisa ser pobre e não saber tocar para ser punk!”. Portanto, o ato de leitura, apenas na quinta página do *Factor Zero*, exige que o leitor não apenas siga o percurso das palavras no pequeno texto datilografado, mas que ele também prossiga pelas imagens e enunciados dispersos.

Em ambos os números – há uma indicação de que houve também o *Factor Zero*, número zero, não encontrado no arquivo – o autor incluiu uma página com um anúncio da loja Punk Rock Discos. Ele informa que ali estavam à venda LP's, fitas K7, camisetas e botões - também conhecidos por *buttons*. A loja exercia o comércio informal de discos usados, deixando-os a venda em consignação ou efetuando trocas. Entretanto, o reclame ainda ressalta que a Punk Rock Discos tinha objetivos maiores que os esperados de um estabelecimento comercial qualquer:

A unica loja de São Paulo que entende a nova geração
e a unica que durante todo esse tempo trouxe mais novidades
é ou não é?
sempre deixando voce mais atualizado¹¹²

¹¹² Ibidem.

Não se trata de um exagero da autopromoção das propagandas corriqueiras dizer que a Punk Rock Discos entendia a nova geração. Em um período em que o punk brasileiro ainda era associado a imagens negativas, produzidas em grande parte pela mídia, o espaço da loja era um dos raríssimos lugares privados nos quais os punks podiam se reunir em São Paulo. Não obstante, a loja acabou por fechar suas portas anos mais tarde, devido à pressão dos outros lojistas da galeria comercial na qual se encontrava. Todavia, um trecho mais elucidativo ainda aparece na diagonal:

Atenção punk

"A loja não é um
patrimônio somente
nosso - é também seu"¹¹³

Esse trecho expressa a noção de que a loja era mais que um mero estabelecimento comercial, uma iniciativa em prol do punk como um todo, já instaurando aí uma relação com o discurso da *união e conscientização*. Seguindo o mesmo objetivo, o *Factor Zero* realizou, desde o seu primeiro número, uma pesquisa com os leitores a fim de saber quais suas bandas de punk rock preferidas, divididas em três categorias: as nacionais, as estrangeiras com discos vendidos no Brasil e as estrangeiras ainda sem cópias nacionais. O autor ainda sugeria que os leitores aproveitassem as cartas para emitir opiniões sobre o fanzine e, possivelmente, enviar textos para a publicação. A iniciativa, no entanto, foi interrompida no segundo número devido ao baixo número de participantes. Como pode ser percebido através das transcrições acima, o *Factor Zero* lançava mão de uma linguagem bastante informal que demonstra ser proposital, embora o autor não apresente domínio completo da ortografia. O tom de informalidade se complementa com o uso das imagens, especialmente no número dois, no qual há uma profusão de recortes de revistas eróticas disposta satiricamente. Ao abrir a o *Factor Zero* número dois, o leitor se depara com uma grande fotografia de uma mulher seminua. Os mais diversos informes se espremem em uma escrita à mão, circundando-a casualmente. O rosto da modelo, em terceiro plano, apresenta um olhar desafiador ao leitor, em segundo plano, pode-se entrever seus seios. Em primeiro plano, suas pernas abertas e suas mãos, emoldurando sua vulva, que foi coberta por obra do fanzineiro com uma tira de papel rasgado no qual se lê “Nem tudo

¹¹³ Ibidem.

que punk gosta é feio, concordam?”¹¹⁴. A localização da fotografia, extraída de uma revista erótica, em meio aos informes corriqueiros e como pivô de um chiste demonstra o profundo descaso do fanzineiro para com a formalidade que impediria aquela imagem de figurar em um impresso qualquer que não fosse considerado pornográfico. Dessa maneira, ele retoma a descrição aqui apresentada no primeiro capítulo, em torno do tom sarcástico do punk na apropriação de elementos do cotidiano.



Figura 2 - Primeira página do *Factor Zero* nº2; A imagem retirada de uma revista pornográfica e o pequeno enunciado que constrói com ela um chiste, são rodeados por diversos informes corriqueiros do fanzine.

¹¹⁴ Ibidem.

O recurso do sarcasmo serve à dupla função de muitos dos elementos do punk como um todo. O entretenimento coexistia sempre com as “causas maiores” do punk, aqui manifestas na *união e conscientização*. O sarcasmo era não só um recurso para o riso, mas – o que é corriqueiro – uma forma intencional de dizer algo, do mesmo modo que as inúmeras páginas do *Factor Zero* destinadas a apresentar conjuntos de punk rock, e descrever suas músicas e a entrevistá-los também estavam em consonância com tais objetivos. A função das bandas punks como forma de intervenção social é recorrentemente retomada. A décima primeira página desse mesmo número do fanzine é dedicada a tratar da banda paulistana Desequilíbrio. Algumas fotos ocupam o lado esquerdo da página como se houvessem sido ali depositadas casualmente. O texto datilografado que as envolve se inicia “Quando começam a aparecer grupos como o De[se]quelíbrio, é sinal que o Brasil vai mal, e que o Punk está mais do que nunca Forete e Fufido [fodido] como ele deve ser.”. Em tom de ironia, o texto apresenta o conjunto musical como um sintoma e mecanismo de denúncia da situação crítica do país, na qual inerentemente o punk prospera. No mesmo texto, uma transcrição de um dos membros da Desequilíbrio ainda ressalta sua função contestadora “somos o outro lado da balança”¹¹⁵.

O *SP Punk* é um fanzine bastante similar ao *Factor Zero*, são três os seus números encontrados na coleção, contados do zero ao dois. Ele foi publicado, no entanto, um ano mais tarde, sendo os dois primeiros números de 1982 e o último de 1983. Nos números zero e dois, apresenta-se um padrão em todas as páginas, com o conteúdo inserido em pedaços de papel branco sobre um fundo, escuro e uniforme, no número dois, e com padrões desenhados, no número zero. Esse aspecto faz parte de um recurso recorrente, que consiste em preencher todos os espaços em branco na folha, restantes entre texto e imagem. Não obstante, os blocos de texto por vezes aparecem em sentido diagonal ou vertical, obrigando o leitor a girar o suporte para prosseguir com a leitura. É essa aparência hostil, que produz certa confusão e uma leitura entrecortada, que Magalhães denomina “diagramação caótica”¹¹⁶. A função de entretenimento também se manifesta no *SP Punk* através da linguagem com apelo informal e das descrições de conjuntos e apresentações de punk rock, embora com menos expressão que no *Factor Zero*. A preocupação com a *união e conscientização* também é presente,

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. Marca de Fantasia: João Pessoa, 2003.

mas o *SP Punk* manifesta, nesse sentido, uma nova preocupação, que se traduz em reproduzir e comentar matérias a respeito dos punks publicadas pela imprensa nacional. Já no primeiro número, os autores do *SP Punk* definem suas intenções:

Este fanzine foi feito para conscientizar o pessoal do que é o “Movimento Punk” e tentar corrigir as falhas que existem no movimento punk em São Paulo e também divulgar mais as bandas do punk nacional. Este fanzine é feito de punks para punks, sendo que se voce tiver alguma crítica algum artigo, etc. de importância aos Punks e/ou para o movimento, mande-nos e será publicado.¹¹⁷

Na página seguinte, inicia-se um texto datilografado, separado em tiras com uma, duas ou três linhas, coladas com certa distância umas das outras. O espaço entre elas foi pintado com pincel atômico em cor escura, produzindo um fundo preto sobre o qual repousam listras desalinhadas. Os autores defendem que a imprensa brasileira divulgou matérias que distorceram as propostas dos punks. Exagerando a violência dos punks londrinos, a imprensa “influenciou” muitos punks brasileiros, que assumiram uma postura extremamente agressiva. Dado o tamanho da cidade, pequenos núcleos que se formaram difusos, inspirados por tais textos jornalísticos, e, ao se expandirem, acabaram entrando em choque e dando origem às gangues. Os autores narram que algumas gangues acabaram constituindo alianças, ao passo que os conflitos entre os punks de São Paulo e do ABC se intensificaram. Ademais,

Alguns caras, vendo toda essa violência, se infiltraram no movimento, com propósito de roubar e bater nos outros. E isso atrapalha o movimento. A polícia, os jornais, a sociedade, etc., não nos encaram como movimento e sim como um “bando” de marginais, e isso precisa ser mudado¹¹⁸.

Para os fanzineiros, os punks legítimos constituem um “movimento”, os que não coadunam com as práticas esperadas por ele não são punks, mas “infiltrados”. Eles também manifestam a preocupação, presente no discurso da *união e conscientização*, em manter uma imagem positiva dos punks em relação ao restante da sociedade. Ainda, reiteram a colocação presente no *Factor Zero*, de que a violência do punk está na aparência física e nas letras das músicas. Por fim, ressaltam que os punks devem evitar os conflitos e se unir e concluem: “A união entre todos os Punks é a única solução para que o Punk não morra por aqui e seja visto de um modo diferente. E isso depende de

¹¹⁷ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹¹⁸ Ibidem.

você, que está no movimento.”¹¹⁹. Assim, “conscientizando” o leitor, informam que os punks devem se “unir” a fim de redimir sua imagem para com o restante da sociedade. Então, o autor conclui assinando com o nome do fanzine “*SP Punk*”. Há aí um jogo de identidade em relação a quem responde pelo texto, em relação à função-autor. Sabe-se que o fanzine, ao menos a partir do número um, foi produzido por dois punks conhecidos no meio, Meire e Callegari. Apenas o número dois traz os nomes dos autores, no entanto, no número um os autores já se referem a si na primeira pessoa do plural. Está claro que o nome de quem escreveu o fanzine não é suficiente para compor uma função-autor¹²⁰. Mas, espera-se que, ao menos os leitores que conheciam Meire e Callegari¹²¹ os levavam em consideração em sua expectativa no ato de leitura. Todavia, nessa ocasião, fazem opção por jogar com a autoria, fazendo com que o leitor relacione os textos apenas com o título do fanzine.

A preocupação do *SP Punk* com a representação do punk constituída pela imprensa passa a se manifestar na página seguinte, com a reprodução da reportagem “A Geração Abandonada”, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. O fanzine introduz a discussão com o seguinte comentário:

Numa recente reportagem publicada pelo jornal O Estado de São Paulo [o nome do jornal é um recorte do próprio impresso] sob o título “A Geração Abandonada”, um ilustre reporte[r] chamado Luiz Fernando Emediato [o nome também é um recorte do jornal] se preocupando em estudar a juventude, teve contato com alguns punks. Em certos artigos seus ele tenta colocar sua visão, que não é nada boa, sobre o Punk, que vocês poderão comprovar lendo estes recortes do jornal.¹²²

O sarcasmo dos autores se manifesta no uso de uma linguagem mais rebuscada, que está presente no restante do fanzine. A reportagem de jornal é procedida pelos comentários dos fanzineiros e pela carta do punk Clemente ao *O Estado de São Paulo*, ambos descritos no primeiro capítulo. Todos agem no sentido de evitar dúvidas por parte do leitor a respeito de como deveria interpretar a reportagem de Emediato. Ela está reproduzida ali como exemplo negativo da representação adequada do punk, a apropriação incorreta, que os punks “conscientes” deveriam combater.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. In. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

¹²¹ Callegari fez parte do conjunto Inocentes, em cujas apresentações Meire fazia participações cantando, o que reforça a suposição de que ambos eram conhecidos dentre a maioria dos leitores do fanzine.

¹²² SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

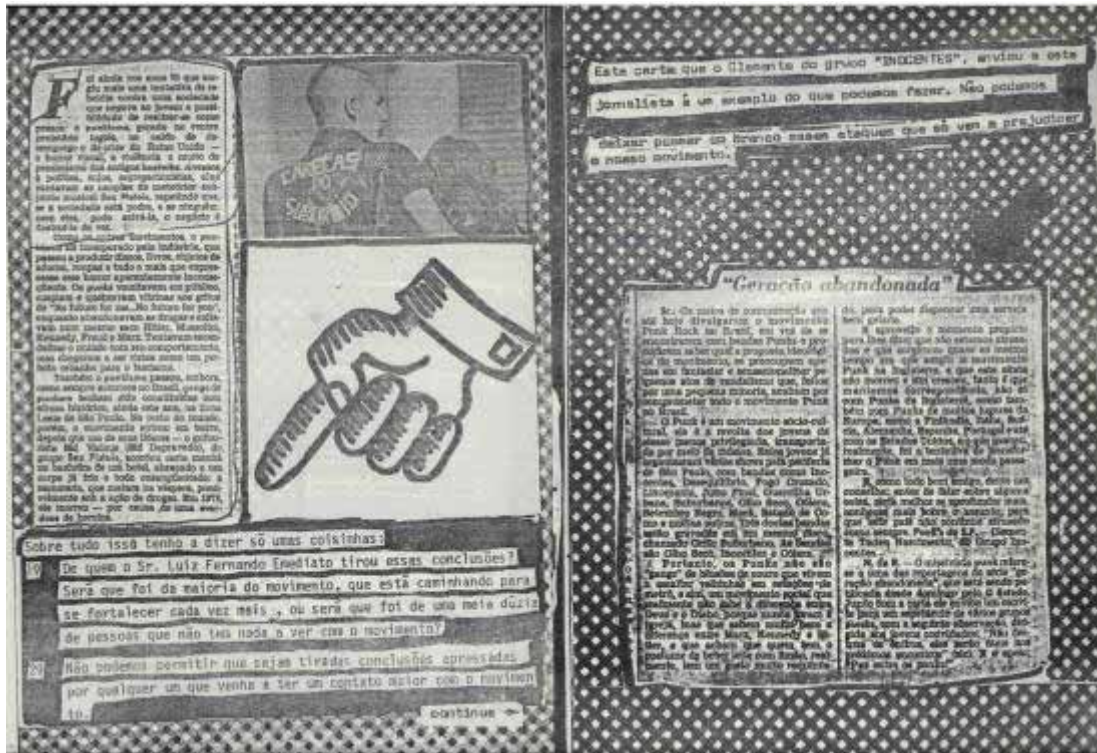


Figura 3 - Quinta e sexta página do SP Punk nº0; na quinta página pode se ver o recorte de uma parte da matéria jornalística e os comentários do fanzineiro a respeito da mesma. Na sexta página, comentários do fanzineiro e o recorte da carta de Clemente, publicada pelo jornal posteriormente.

O esforço do *SP Punk* segue no número dois: um texto ocupando duas páginas contíguas é intitulado “Fantástico show da morte”. Uma ilustração precede o texto, organizado com duas colunas em cada página, coladas sobre papel escuro. A ilustração está pouco visível devido à má qualidade da fotocópia, mas é possível identificar uma garota punk, vestindo saia, uma camiseta com o “A”, símbolo do anarquismo, e calçando tênis tipo *All-star*. Por trás dela, um personagem, provavelmente um jornalista, vestindo uma camiseta na qual se vê o logotipo da Rede Globo, bem como a inscrição do nome da emissora. Ele carrega uma câmera fotográfica e uma pasta e tem em uma das mãos uma faca e em outra um bastão e, aparentemente, se prepara para atacá-la. O texto se inicia declarando que, há um ano, a “imprensa do sistema” dava ampla e degradante cobertura aos punks de São Paulo – a matéria de Emediato fora publicada nove meses antes. É descrita, então, uma reportagem do programa Fantástico que “ridicularizou o punk ao máximo, mostrando e comparando os punks à água podre que corria pelo chão”¹²³. A jornalista responsável pela matéria é acusada de ter convencido

¹²³ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

os punks que deram depoimentos “com sorrisos plásticos, fingindo ser uma boa pessoa, pagando duzias e duzias de bebidas”¹²⁴. Para os autores, a emissora não intencionara produzir uma matéria “honesta” a respeito do punk, uma vez que esta se tratava de “um grande agente do sistema e maior meio de alienação em massa”. Compreendendo a Rede Globo como um grande produtor de uma cultura normatizadora, e o punk como um elemento subversivo a tal normatização, ele argumenta que a emissora denegria o punk propositalmente. Ainda, ressaltam: “Imaginem vocês se a reportagem feita pelo Fantástico mostrasse o que é realmente o punk, quantas e quantas pessoas passaria a aderir o movimento ou pelo menos apoiá-lo.”¹²⁵. Por fim, afirmam que, nos dias subsequentes, a imprensa noticiou com estardalhaço uma tentativa de assassinato e um assassinato cometidos por punks. E justifica: “São Paulo é uma cidade muito violenta, crimes são cometidos toda hora por vários tipos de pessoas e os punks não estão excluídos disto, apesar do movimento ser contra esse tipo de violência.”¹²⁶. Conclui-se, portanto, que o “movimento punk” era considerado um agente de intervenção na sociedade, que agia no sentido de transformá-la positivamente. Os grandes veículos de comunicação, comprometidos com a manutenção da ordem vigente, haviam identificado o punk como adversário e agiam para posicionar o resto da sociedade contra ele e enfraquecê-lo. Ainda, colocando que o “movimento punk” era contra esse tipo de violência, eles tornam a definir quais os comportamentos esperados dos punks, sendo que os que cometessem tais atos não podiam ser considerados punks. Ao final do texto, já na página seguinte, outra ilustração mostra o jornalista representado na página anterior sendo estrangulado por um punk vestindo jaqueta preta e usando cabelo tipo moicano, reforçando a expectativa do autor em relação ao sentido que o leitor constituiria. Ao lado da ilustração, um pequeno texto no qual os autores lamentam que um evento que ocorreria na PUC-SP fora cancelado, em vista dos acontecimentos recentes. Tratava-se do “Carnaval Punk”, no qual haveria três dias com apresentações de bandas punks.

Em duas páginas contíguas do número zero, há um desenho disposto na horizontal de um esqueleto vestindo jaqueta de couro sobre uma camiseta na qual se vê uma suástica dentro de um círculo, acima dele a inscrição “Destruam”, e abaixo “nazi-fascismo!!!”. Na parte de baixo da camiseta é possível ler “Punks Unidos”. Sobre, e ao

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

redor dele, inúmeras tiras de papel compõem um texto que explica aos leitores que os primeiros punks ingleses portavam a suástica para demonstrar que havia uma “falsa idéia de Democracia e Liberdade em seu País.”¹²⁷. No Brasil, os punks também usavam a suástica com o mesmo objetivo, embora possivelmente houvesse alguns que acreditassem, de fato, no nazismo. Há uma breve explicação histórica a respeito do nazismo e a justificativa de que Johnny Rotten, do conjunto Sex Pistols, usava uma camiseta com a suástica, mas que trazia a palavra “destroy”, indicando que o nazismo deveria ser destruído. Em vista disso, os autores concluem recomendando:

[...]quando você usar a suástica para ir contra o nazismo, deve riscá-la ou escrever frases por cima do desenho (em português de preferência) para não deixar dúvidas sobre nossas intenções. Agora, quem quiser usá-la em apoio ao Nazismo, está em movimento errado e precisa sair urgente¹²⁸.

Mas os punks não consideravam que sua imagem era, via de regra, alvo de ataques. Havia aqueles que dela se aproveitavam, mesmo não sendo punks legítimos, como os “infiltrados” supracitados e determinados conjuntos musicais aos quais o nome do punk era atrelado a fim de conquistar maior aceitação do público. Em seu número um, o *SP Punk* trouxe uma crítica ao conjunto Ira. Ainda pouco conhecido, o Ira fizera um show no teatro Lira Paulistana e os autores – a narrativa é na primeira pessoa do plural: “Nós estivemos lá” – compareceram à apresentação, prática que levavam a cabo com frequência, como pode ser constatado com base nas análises desses eventos publicadas no fanzine. Eles se mostram decepcionados, declarando que “quem foi neste show para curtir um Punk Rock, perdeu tempo, porque eles não têm nada a ver com Punk”¹²⁹. Ainda, discorrem a respeito da apresentação, descrevendo as canções tocadas pelo grupo e concluem em letras garrafais escritas a mão: “IRA: Falsos Punks”. Por fim, algumas constatações podem ser feitas no que tange às técnicas de produção do *SP Punk*. O número zero trazia em sua capa o preço de 60 cruzeiros, que, no número um, aumentou para 100 cruzeiros. E o autor comenta na primeira página: “Aumentamos o preço para Cr\$ 100, por que o preço do nº anterior não estava dando para cobrir despesas, e pretendemos manter este preço por um bom tempo”¹³⁰. Cabe ressaltar que, como descrito no primeiro capítulo, o Brasil da década de 1980 passou por grave crise econômica, com estrondosos índices mensais de inflação. Daí a preocupação com a

¹²⁷ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹³⁰ Ibidem.

possibilidade de não manter o preço por um longo período. Entretanto, os autores continuam, justificando as supostas deficiências técnicas do impresso:

No decorrer da leitura voce encontrará erros de português, como: gráficos, acentuação, pontuação e até mesmo impressão, mas mesmo assim, (pela qualidade das matérias de real interesse para Punks), são mais verdadeiras do que as que foram publicadas em jornais e revistas da chamada grande imprensa, que apesar de seus recursos (fotos coloridas, boa impressão, reporteres profissionais, redatores, etc.), não conseguiram até hoje expressar as idéias propostas pelo nosso movimento, em alguns casos até as distorcem, e que só serviu para nós punks, limpamos o cú.

No excerto, a produção do fanzine é contraposta à da “grande imprensa”, demonstrando algum conhecimento por parte dos autores, ao menos superficial, das técnicas de produção de um grande jornal ou revista. Entretanto, dada a falta de recursos, o fanzine era produzido ao largo dessas técnicas, o que seria compensado pela argúcia dos punks ao escrever a respeito deles próprios. Por vezes, ao longo de todo o recorte temporal desta pesquisa, à “grande imprensa” será atribuída má fé e comprometimento maior com os interesses econômicos que com a qualidade das matérias publicadas, como visto do excerto do fanzine *Absurdo* transcrito no primeiro capítulo. Aos fanzines era atribuída a capacidade de tratar de temas que os grandes veículos de comunicação não eram capazes de abordar, já que se chocavam com seus interesses financeiros. No número dois, agora trazendo o nome dos dois autores, há a observação de que o preço do fanzine subiu novamente, no entanto, o impresso gozava de relativa melhora técnica, com melhor qualidade da fotocópia e com maior número de páginas.

A discussão sobre o uso da suástica e a definição de bandas que se intitulavam punks como sendo ilegítimas também figuram no *Factor Zero*. Em relação às bandas “falsas” o primeiro número desse fanzine tem uma página dedicada a elas. Em meio a dois quadros onde se podem ver fotografias e textos críticos às bandas Cockney Rejects e The Saints, entre ambos, na horizontal, há um enunciado escrito com pincel atômico:

Página dos:
-traidores
-mercenários

As acusações às bandas giram em torno de que suas músicas terem “perdido a agressividade” e a suposição de que teriam se rendido às gravadoras. Ainda, nesses títulos, figuram alguns comentários sobre a “morte do punk”. No *Factor Zero* nº 2, há uma pequena narrativa sobre uma “nova geração de punks”, nascida em 1979 e 1980, na qual inclui uma série de bandas que mais tarde seriam identificadas com o hardcore, embora o termo não seja usado em nenhum momento. Tais debates, a respeito da morte do punk e do seu “renascimento” com o hardcore são temas do próximo subcapítulo.

Desse modo, o que diferencia os fanzines dos primeiros anos da década de 1980 dos posteriores é a maior preocupação em restringir práticas que consideram incompatíveis com o punk, bem como fomentar outras práticas que consideram essenciais para a sua manutenção. Essa pequena cartilha de modos de representação demonstra como os punks envolvidos em sua produção pretendiam se posicionar diante da sociedade; quais táticas empregariam para superar a crescente piora em sua imagem para com a opinião pública, bem como as cisões e a violência dentre os próprios punks que progressivamente dificultavam suas práticas corriqueiras, que se traduziam em seu consumo de estilo. No entanto, o estudo desses documentos não é capaz de elucidar como os leitores se apropriavam das recomendações dos fanzines, como ressaltou Michel de Certeau¹³². Contudo, uma vez que a produção de fanzines não se organizava em um pequeno número de escritores e um grande número de leitores, mas um grupo bastante difuso de escritores, que apresentava uma grande intersecção com o grupo dos leitores, tais documentos são capazes de apresentar a maneira através da qual uma parcela significativa dos punks brasileiros fugia à normatização de uma cultura dominante. Considerando que o número de fanzines encontrados aumentou significativamente até o fim da década – mais de dez vezes ao longo desse período – é possível considerar que a representatividade desse tipo de impresso também aumentou, dentre os punks. Essas definições das maneiras de ser punk, presentes não só nos fanzines, mas também na música punk, deram origem ao que denominamos discurso da *união e conscientização*, que pressupunha a restrição à violência física empregada pelos punks. A preocupação com a imagem pública dos punks era uma constante, o que inclui as matérias publicadas pelos grandes veículos de imprensa. Todavia, a indústria cultural,

¹³¹ FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC.PUC-SP.

¹³² CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

incluindo os mais poderosos meios de comunicação do país, as grandes gravadoras de discos e as marcas de roupas mais caras, eram consideradas essencialmente corruptoras do punk, devendo, necessariamente, ser evitadas pelos punks. As técnicas de produção do impresso, de sobremaneira, não serão alteradas nos anos subsequentes, mantendo ainda a aparência comum aos fanzines punks, o que produzia uma leitura entrecortada, por vezes exigindo que o leitor girasse o impresso a fim de acompanhar as mudanças de sentido do texto, bem como exigia que o leitor prestasse atenção às imagens e comentários ao redor dos textos principais de cada página no intento de que construísse um sentido a partir de todos os elementos ali presentes.

3.3. Eleições: a volta dos filhos pródigos

Este subcapítulo tratará de aspectos na conjuntura ao longo da década de 1980, fundamentais para a compreensão do cenário político do final da década, que mobilizou a população em torno da melhoria das condições de vida e da constituição da democracia. Com os punks, igualmente – ou mais – mobilizados ao restante da população, tais temas permearam seus fanzines produzidos a partir de meados da década, que serão analisados até o final do segundo capítulo.

Como o regime militar permitira apenas a existência de dois partidos, o Arena e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), era fundamental para a consolidação da nova democracia a remodelagem da estrutura partidária. Havia forças partindo da população, que clamava por participação política, mas, acima de tudo, membros da elite política e econômica do país viram nesse processo a oportunidade de se favorecer. Assim, em 1979, o governo empreendeu uma reforma partidária. A partir dela, a classe política se reorganizou; o MDB tornou-se PMDB, o Arena se tornou Partido Democrático Social. Surgiram o Partido Trabalhista Brasileiro e o Partido Democrático Trabalhista, em torno da figura do opositor Leonel Brizola. Também surgiu o Partido dos Trabalhadores, que só seria reconhecido em 1982. O PT se instituiu a partir de diversos movimentos sociais, mas especialmente ligado ao sindicalismo dos metalúrgicos do ABC paulista. Por isso, obteve grande apoio de punks da capital paulista e do ABC. Em 1982, ocorreram as primeiras eleições por voto direto, para o executivo, em âmbito estadual, desde o final da década de 1960. Foram eleitos 23 governadores, 12 dos quais aliados ao governo militar, ficando claro que a oposição era capaz de mobilizar o eleitorado, ainda que os partidos tivessem sido proibidos de

estabelecer alianças pela legislação que ficou conhecida como “Pacote de Novembro”, aprovada naquele ano.

Com o apoio dos governadores eleitos pelo PMDB e com passeatas organizadas pelo PT, foi criada a Campanha Pró-Diretas, organizada por um comitê que reunia partidos de oposição, associações estudantis e centrais sindicais. A campanha “Diretas Já”, como também ficou conhecida, representou um período de intensa mobilização popular, traduzindo em acontecimentos que seriam bastante rememorados, como o comício no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, em janeiro de 1984, ao qual compareceram cerca de 1,7 milhões de pessoas. A música *Caminhando*, de Geraldo Vandré, se tornou simbólica nos eventos da campanha, bem como o uso de roupas amarelas e multidões que entoavam o Hino Nacional. O engajamento da população transpôs ainda os entraves estabelecidos por Figueiredo no Distrito Federal e em cidades vizinhas que, lembrando o período mais rígido da ditadura, proibiam o direito de livre associação e reunião e instituía a censura prévia aos meios de comunicação. A indiferença dos grandes veículos de imprensa também foi superada pelo empenho das massas e logo os jornais e emissoras de TV passaram dar especial cobertura às mobilizações¹³³.

Mas o descompasso entre os principais partidos políticos de oposição, o PMDB e o PDT, e a população engajada logo se fez aparecer. Eles acabaram por aceitar que as próximas eleições para presidente ocorressem por meio do voto indireto. Não obstante, Ulysses Guimarães, político de atuação notória nas Diretas Já, teve sua candidatura a presidente preterida em nome de Tancredo Neves, considerado menos radical e um melhor interlocutor para com os militares¹³⁴. A imagem do PMDB ainda se desgastou ao absorver a dissidência do PDS gerada por uma crise interna em função da disputa pela candidatura à presidência. José Sarney rapidamente se transferiu para o PMDB a fim de concorrer ao cargo de vice-presidente e o grupo chamado Frente Liberal, mais tarde Partido da Frente Liberal, apoiou a candidatura de Tancredo.

Diante das mostras de fisiologismo na coligação, o PT, partido que crescia em popularidade, decidiu se retirar da aliança com a oposição, deixando um hiato político que logo foi ocupado pelo PDT e a figura de Leonel Brizola, então governador do Rio

¹³³ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

¹³⁴ DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In *O Brasil Republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

de Janeiro¹³⁵. A campanha à presidência, embora não dependesse do voto da população, se baseou em inúmeros comícios, que reuniam dezenas de milhares de pessoas. A mídia promoveu intensa cobertura e a imagem de Tancredo logo foi construída como a de um homem muito próximo e benevolente para com o povo. Remetia-se à imagem de Vargas, com o qual Tancredo trabalhara na década de 1950. A vitória de Tancredo foi avassaladora; com vantagem de 480 contra 180, sua vitória foi aclamada pela mídia. Esta, também, deu intensa cobertura ao estado doentio do presidente e a sua posterior morte, comovendo a população. Havia, nesse acontecimento, um forte caráter emocional, mas ainda uma tensão criada pelo vácuo político que Sarney custou a preencher.

Não obstante à decepção provocada pela aliança entre o PMDB e a Frente Liberal, agora quem assumia a cadeira presidencial era novamente alguém diretamente ligado ao governo militar. Está claro que a desconfiança em relação à aliança partia mais de setores organizados da população, o que inclui o PT. Todavia, a confiança do restante dos brasileiros seria difícil de conquistar e ainda mais de manter. Além de não gozar de tanta popularidade quanto Tancredo, Sarney herdara o dever de atender as pesadas expectativas que recaíam sobre o primeiro governo civil pós-64. Os militares não lhe haviam legado uma situação econômica favorável. A inflação crescia a níveis alarmantes e, agora, o arrocho salarial como escora da economia encontraria sérios problemas frente à pressão dos sindicatos e de associações como as de donas de casa. A carestia provocada pela crise econômica pela qual o país passava foi tema recorrente nos fanzines, mas a redação da nova constituição também figurará frequentemente nesse espaço de debate. Frequentemente, ela demonstrará a descrença dos punks em relação a suas possibilidades, embasada por matérias de jornal que se debruçavam sobre seus percalços. Sarney se empenhou em dar andamento à organização da Assembleia Constituinte. Em 1986, foram eleitos os senadores e deputados que comporiam a Assembleia, que culminou na Constituição de 1988. Os embates entre os partidos mais à direita e os mais à esquerda – especialmente em torno dos direitos trabalhistas garantidos pela Carta e da duração do mandato de Sarney – deram origem ao “Centrão”. A denominação recaiu sobre um grupo de constituintes de diversos partidos que desgastou a imagem da política brasileira, pois influenciou na aprovação de alguns pontos da Constituição sem levar em conta os programas de seus respectivos partidos. A atuação

¹³⁵ Ibidem.

do Centrão demonstrava que a luta pela democracia não estava imune ao fisiologismo carregado do cenário político que se instituía. A disputa em torno dos mandatos disparou uma crise dentro do PMDB, que seria responsável pela fundação do Partido da Social Democracia Brasileira, formado pelos dissidentes. No entanto, o desgaste maior da imagem da classe política brasileira se deu graças à sua incapacidade de superar a crise econômica na qual o país estaria imerso até 1994.

A campanha eleitoral de 1989 teve na publicidade um papel visceral. Com o início do horário político gratuito no rádio e na televisão, os candidatos desenvolveram propaganda de acordo com os recursos que podiam mobilizar. Collor, de família influente e dona de um jornal e uma emissora de televisão, mobilizou 15 equipes de TV e equipamentos avaliados em 3,8 milhões de dólares. Outro elemento novo nas campanhas políticas foi a participação de artistas famosos que participavam de gravações que chegavam aos 28 milhões de televisores por todo o Brasil¹³⁶. A televisão, aliás, ascendia vertiginosamente em importância, estando em 56,1% dos lares brasileiros em 1980 e chegando a 71% em 1991¹³⁷. Todavia, a significância da televisão e do marketing na campanha política abriu espaço para as acusações da ordem da vida privada como estratégia, empregadas por Collor, cuja candidatura se via ameaçada por Lula. Assim, o debate político ganhava o campo das frivolidades, alimentando ainda mais a descrença da população em seus representantes. Destes, as camadas mais pobres esperavam que controlassem os descabimentos do país no que se referia à educação, saúde e carestia¹³⁸.

3.4. Fênix ou urubu? O punk renascendo do lixo

Neste subcapítulo serão analisados quatro títulos: o *Lixo Cultural*, o *Lixo Reciclado*, o *Alerta Punk* e o *1999*. Os dois primeiros, fruto da criação do mesmo fanzineiro, retomam a discussão da materialidade dos fanzines, devido a suas características gráficas divergentes da maioria dos fanzines punks. Entretanto, tais características se relacionam a um acontecimento fundamental para o punk no Brasil e

¹³⁶ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

¹³⁷ HAMBURGUER, Esther. *Diluído fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 4, p. 559-658.

¹³⁸ Segundo dados do IBGE. RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

no mundo, o entendimento de que o punk entrara em decadência nos últimos anos da década de 1970 e que seria necessária uma retomada do mesmo. Embora essa noção de decadência, ou morte, do punk tenha partido do Hemisfério Norte, aqui ela encontrou adesão devido às dificuldades provocadas pelas brigas entre gangues e pela representação negativa a respeito do punk, solidificada pelos grandes veículos de imprensa. Nos quatro títulos aqui apresentados, a solução apresentada é a adesão ao hardcore, que trouxe mudanças na forma musical do punk rock e reforçou aspectos discursivos no que tange às questões políticas e sociais. É notório que as questões em torno da noção de decadência, bem como algumas das questões políticas e sociais apresentadas pelo hardcore, fizeram parte do discurso da *união e conscientização* desde os seus primeiros anos. Todavia, é com o aproximar da metade da década que o hardcore e as mudanças nos materiais dos fanzines passam a ser debatidos no Brasil como forma de superar a decadência do punk.

O fanzine *Lixo Reciclado* e, especialmente, o *Lixo Cultural*, definem o recorte desta pesquisa pela margem. Claramente se encaixam na definição de fanzine punk aqui adotada, uma vez que reproduzem suas práticas de confecção e se definem como uma publicação de punks, discutindo questões pertinentes ao próprio grupo, tendo nele próprio os seus leitores. Todavia, assume um formato pouco comum entre os demais impressos analisados. A começar pela técnica de impressão, o offset, à qual são pertinentes tiragens muito mais altas que as corriqueiras dentre os fanzines. E, embora não se tenham números precisos da tiragem dos fanzines de maneira geral, os números para ambos os títulos são notáveis. No segundo número do *Lixo Cultural* foram impressos 2300 exemplares, caindo para 200 no número 4¹³⁹; já o *Lixo Reciclado* de número zero teve a tiragem de 550 cópias¹⁴⁰. Frente a tais números, os outros títulos, impressos em fotocópia, costumavam possuir tiragens de algumas dezenas. No *Lixo Cultural* número 4, uma seção dedicada a tratar da própria publicação dá conta de que ela nasceu como um jornal laboratório de estudantes de Jornalismo da PUC São Paulo, inspirada no *Lixo Reciclado* de Hugo Von Drago, um dos colaboradores do *Lixo Cultural*: “[...] aproveitamos e com uma entrevista com o Drago (do Lixo Reciclado), fizemos um fanzine, com 4 pgs, meio tablóide, em papel jornal, que saiu em

¹³⁹ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

¹⁴⁰ LIXO RECICLADO. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

julho/83.”¹⁴¹. Nota-se aí o uso da linguagem técnica empregada pelos estudantes de jornalismo, além do papel jornal como matéria-prima, um elemento também incomum, embora não exclusivo desse título. Ao longo do texto é descrito o sucesso do fanzine através da enumeração das altas tiragens, uma informação quase inexistente nos outros títulos, mas que aparece a cada número de ambos os *Lixo*. A recepção é avaliada pelo autor através da alta procura já do primeiro número – observações do autor:

com a tiragem de 1250 exemplares, a gente distribuiu tudo em um mês (na PUNK ROCK [Discos], no NAPALM [Casa de shows muito frequentada por punks], com o pessoal dos Fanzines, viramos até encarte do Lixo Reciclado).

[...]

Desta vez [LIXO CULTURAL nº2], em um mês e meio saíram 2000, o LIXO foi para várias cidades do interior, para o Rio, para vários outros estados, também para o exterior, o João do Ratos de Porão levou para a Bahia, o LIXO entrou em “cena” num show em Rio Claro, foi prá todo lugar.¹⁴²

Além das cartas enviadas por leitores, “[...]o Renato recebeu mais de 40 cartas pedindo o LIXO, a Clenira recebeu várias respostas da pesquisa sobre violência[...]”. O autor também baseia sua avaliação em questões que parecem estranhas a um fanzine punk: “Apesar de gratuito, o LIXO teve boa acolhida no movimento” e “saímos até na Revista Contigo e na Som Três.”. Por outro lado, o editorial desse mesmo número demonstra uma preocupação muito clara com o punk, embora menos hermética do que a mais comumente encontrada. É descrita uma reunião realizada com dez punks para discutir os rumos do fanzine, da qual surgiu “a idéia do lixo aumentar o número de páginas, de pessoas ,de assuntos ,mas sempre dando lugar para o PUNK”.

A sensação de refluxo no punk, característica do início da década de 1980, se intensificou em 1983 e em 1984. Como discutido anteriormente, essa proposição se calcava em questões específicas ao punk brasileiro das áreas de intensa urbanização, no entanto, ela também se difundira no Hemisfério Norte. Essa letargia do punk em seus próprios locais de emergência é frequentemente atribuída à sua absorção pelo circuito comercial de produção e distribuição de música, as grandes gravadoras, grandes veículos de mídia e lojas que não eram ligadas ao consumo de estilo punk. Com muitas das primeiras bandas fazendo shows para plateias gigantescas, a proximidade do artista

¹⁴¹ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

¹⁴² Ibidem.

para com seu público, descrita como característica fundamental do punk por Dick Hebdige¹⁴³, se perdera. Dessa maneira, considera-se frequentemente que o punk fora esvaziado de sentido para seus personagens primevos. Janice Caiafa descreve a existência de tais proposições dentre os punks cariocas. Segundo a antropóloga, esse processo de apropriação e esvaziamento de sentido tinha como nome a expressão *New Wave*. Sua definição variava de acordo com o contexto no qual é empregada, embora frequentemente definisse “um tipo de som simples, de fácil assimilação, sobretudo dançável e com letras formalmente pouco elaboradas sobre temas leves, quotidianos e muitas “love-songs”¹⁴⁴. O termo era empregado para definir amplamente tudo àquilo que usurparia o punk, tendendo para a comercialização de seus elementos e para a pasteurização de sua estética.

Na mídia comercial, *New Wave* definia um estilo musical que, embora guardasse referências ao punk rock, tanto na musicalidade quanto em elementos da vestimenta dos músicos, era composto por músicas de fácil assimilação, interpretada por conjuntos patrocinados por grandes gravadoras. Havia a proliferação dos elementos do punk, não mais como bricolagem, como escultura de sucata, mas como peça de plástico, reproduzida em uma fôrma ao infinito. Os alfinetes, o “A”, podiam ser comprados em qualquer loja e faziam parte das dicas de moda das revistas adolescentes. A música recuperava, de alguma forma, a leveza, a simplicidade e a nulidade do rock de 1950, mas não o fazia com o sarcasmo que o punk empregara. Caiafa descreve como a *New Wave* se espalhou pela cidade, em casas de shows organizadas como a – quem diria – “boate Escargot”. Não que nos punks esse fenômeno suscitasse o mesmo estranhamento que causa ao observador atual. Muitos dos punks que conviveram com a antropóloga passaram a frequentar tais eventos, sendo parte deles, como a referência exótica que os jovens da classe média carioca buscavam nesses lugares.

E como a *New Wave* não fora assimilada com a mesma naturalidade por todos os punks, os dissidentes, do Rio de Janeiro e de todas as partes, respondiam a ela com o *hardcore*. Se no punk rock da década de 1970 ainda havia espaço para melodias mais elaboradas e palatáveis, o *hardcore* eliminou essa possibilidade, com guitarras ainda mais estridentes, vocais ainda mais viscerais e músicas ainda mais curtas. Sobre esse estilo musical, Caiafa afirma: “Ele não passa do que é e não serve para outra coisa senão

¹⁴³ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

¹⁴⁴ CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos SUB*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

para si mesmo. Ele não pode ser convertido ou adaptado porque o que usa para se fazer é tão horrível e inassimilável (como a abominação da suástica).”¹⁴⁵. Frente à ressaca do punk da década anterior, foi difundido o slogan “*punk is not dead*”¹⁴⁶; ele estaria vivo, mas, ao menos em termos musicais, “cada dia mais sujo e agressivo”¹⁴⁷.

Todavia, essa compreensão do hardcore como reação do punk contra a sua absorção carece de um olhar histórico mais apurado. Não se trata de dizer que seja um equívoco, mas há questões contingenciais que devem ser abordadas. Nas análises estrangeiras a respeito do hardcore, há alguma polarização no que se refere a compreendê-lo, ora como um processo que esvaziou o punk de seu caráter subversivo, ora como um processo de consolidação das práticas autônomas de produção de música – a que os punks se referem como *do it yourself* – e, por isso, que tornara o punk ainda mais subversivo¹⁴⁸.

O artigo *Punks origins: Anglo-American syncretism*, de Pete Letini, é um balanço bastante completo dos principais escritos a respeito do punk, no qual apresenta sua tese segundo a qual o punk se constituiu através de movimentos pendulares entre Inglaterra e Estados Unidos. Tal processo tivera início com as apresentações das bandas formadas no CBGB’S e no Maxys Kansas City, este último na Inglaterra, em 1976. Gerou, assim, uma reação com a turnê do Sex Pistols pelo interior de EUA, em 1978. Esta última incursão teria sido uma força fundamental na entrada em cena do hardcore, para a qual há duas avaliações. A primeira, mais comum entre os observadores de São Francisco, se refere ao efeito do grande afã midiático criado em torno dos Sex Pistols ao longo de sua turnê, que teria provocado uma adesão massiva de pessoas ao punk. Estes, muitas vezes vindos das classes mais baixas, só conheciam o punk através dessa representação, como violentos e despropositados. Assim, de um grupo não violento, aberto às mulheres e às diferenças, o punk se tornou um espaço privilegiado para a “competição masculina, disciplina e conformidade rígida, particularmente depois da mutação para o hardcore e o straight edge”¹⁴⁹. A segunda avaliação, comum em Los Angeles, defende que a turnê

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ O punk não está morto.

¹⁴⁷ Título do LP: RATOS DE PORÃO, *Cada dia mais sujo e agressivo*. São Paulo: Cogumelo Produções, 1987. Long Player.

¹⁴⁸ EASLEY, David B. *It’s not my imagination, I’ve got a gun on my back; Style and sound in early American hardcore punk, 1978-1983*. Tese. College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2013. e LETINI, Pete. *Punk’s Origins: Anglo-American syncretism*. Journal of Intercultural Studies. Vol. 24. N. 2, 2003.

¹⁴⁹ “masculine competition, discipline and rigid conformity, particularly after it mutated into hardcore and straight-edge” LETINI, Pete. *Punk’s Origins: Anglo-American syncretism*. Journal of Intercultural Studies. Vol. 24. N. 2, 2003.

dos Sex Pistols favoreceu a criação de um estilo de performance de palco mais agressiva e de selos de gravação independentes, inseridos numa cultura *do it yourself*.

Não obstante, há um terceiro aspecto ressaltado pelo estadunidense David Easley relacionado ao *do it yourself*. Para ele, o surgimento do hardcore está ligado à diminuição da idade de seus adeptos, “muitos desses fãs mais jovens não podiam entrar nos salões onde tipicamente havia as apresentações porque a maioria deles servia álcool. O que fez com que muitas dessas bandas buscassem novos pontos de encontro”¹⁵⁰. Essa contingência guarda, para o autor, uma aproximação muito maior do hardcore com a noção do *do it yourself* do que o punk inicial. Por não poderem circular pelos mesmos espaços dos membros mais velhos, fez-se necessária maior auto-organização. Isso propiciou que as bandas de hardcore fundassem seus próprios selos de gravação e fanzines para divulgação, tendo por princípio estar fora do grande circuito comercial de produção e consumo de música.

Tornando ao período crítico do punk da Grande São Paulo e de muitas outras cidades do Brasil, as discussões se desenrolaram, criando soluções das mais diversas. Uma delas, em torno do próprio fanzine, pode ser encontrada no *Lixo Cultural* nº4:

[...] alguns dizendo que o LIXO devia ter menos política, mais bandas, que talvez o LIXO não deveria ter só PUNK, mas outras coisas, que talvez o movimento já morreu, ou que nunca tivesse existido, que só existiram bandas e os carinhos em volta, e outras coisas. Mas todo mundo achou que o fanzine devia continuar, procurando até uma nova música, um novo movimento nacional ou qualquer outro negócio.

A partir daí, tive uma visão melhor do que seria um novo fanzine para ou do movimento, senti como todo mundo que alguma coisa aconteceu ao PUNK. Já ouvi dizer que já acabou, que não vale mais a pena, que parece que virou uma seita secreta, que não tem mais fôlego, e com tudo isso surgiu uma outra ideia que seria fazer um jornal de cultura que atingisse não só o pessoal PUNK, mas outras pessoas.¹⁵¹

Não obstante, o *Lixo Cultural* também se posicionou diretamente frente à questão posta pelo *hardcore*. Em seu primeiro número, o fanzine publica uma “Carta

¹⁵⁰ “many of these younger fans were not allowed in typical performance halls because most served alcohol. This caused many bands to look for alternative venues for their shows.” EASLEY, David B. *It's not my imagination, I've got a gun on my back; Style and sound in early American hardcore punk, 1978-1983*. Tese. College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2013.

¹⁵¹ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

aberta ao movimento”¹⁵², ressaltando a crise provocada pela violência e apontando que o *hardcore* não deveria ser visto como uma ferramenta para dividir os punks, mas como uma forma de evitar que o punk fosse “dominado pela publicidade”. No número 4, o fanzine *1999* colaborou enviando um texto ao *Lixo Cultural* no qual aponta o conjunto Discharge como um dos criadores do *hardcore*, gênero que teria sido capaz de quebrar a monotonia na qual se encontrava a música punk. O autor afirma que muitas bandas punks estavam se aproximando da falta de entusiasmo das “bandas comerciais”, frente ao que haveriam surgido as bandas de *hardcore*. Suas composições passariam a ser ainda mais enérgicas e de melodia e letra ainda mais simples que o punk rock. Ele defende, ainda, que os adeptos do estilo seriam os punks mais “maduros” ou mais “politicizados”. Por fim, conclui: “O HARDCORE ,é a opção de quem acredita no PUNK...”¹⁵³.

Questões referentes à *união e conscientização* são frequentes nas explicações a respeito do *hardcore*, visto como um recurso para a manutenção do punk diante de sua crise. Todavia, nos dois fanzines aqui analisados, tal discurso não se encaminha através da reprodução de textos de pensadores anarquistas, como ocorria usualmente nos fanzines punks. Os punks eram conclamados a assumir posições genericamente definidas como “de esquerda”, que por sua vez tomavam traços bem definidos frente às questões conjunturais da política e economia do momento. Logo na primeira página do número 0, há um texto curto que compre essa função: “Afiml o PUNK quer o fim do capital, da exploração dos jovens, da repressão, e quer a liberdade, mas pra isso é preciso agitar, brigar com os trabalhadores, com os estudantes contra a burguesia e seu sistema”¹⁵⁴. Nesse mesmo número, os punks são exortados apoiar as greves que começavam a se espalhar pelas grandes cidades no texto intitulado “Por que o subúrbio é vermelho”. Já no número 4, um pequeno texto assinado por Clenira relata que cerca de 30 punks da cidade de Santo André participaram, no dia 25 de janeiro daquele ano, de um comício do movimento Diretas Já. Posteriormente ela encontrara pichações na Avenida do Estado e no Largo do São Bento com a inscrição “Punk Esquerda Exige Diretas”. As palavras que reproduzem a pichação estão escritas à mão em tamanho grande, interrompendo o texto datilografado, que segue abaixo concluindo que a

¹⁵² LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

¹⁵³ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

¹⁵⁴ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

atuação dos “Punks Esquerda” é positiva e sugerindo que os leitores entrassem em contato com o fanzine.

A aparência dos fanzines publicados sobre os títulos *Lixo Cultural* e *Lixo Reciclado*, com algumas exceções, destoam da aparência com a qual o leitor de fanzines punks já estaria acostumado. Exceto o número 4 do *Lixo Cultural*, composto por textos datilografados com intervenções a mão, colagens de outros textos desalinhadas e o traço malcuidado dos desenhos de Xizinho, os outros números apresentam letras de fontes diferentes das de máquinas de escrever, por vezes similares às dos jornais da época, além das ilustrações bem acabadas de Drago. O *Lixo Reciclado* nº0¹⁵⁵, produzido apenas por Drago, tem aparência muito próxima de uma revista em quadrinhos impressa em preto e branco. O offset cria um efeito limpo, sem as manchas escuras e falhas frequentes da fotocópia, a diagramação é ordenada e a composição joga com o fundo branco da página, com as linhas grossas e negras dos desenhos e os quadros preenchidos com hachuras uniformes. O número já se inicia com um de seus “punkuadrinhos”, com a história “Porradas verbais ou a conversão do burguês arrependido!!”. Ela é estrelada por uma espécie de alter ego do autor, Her Baron Hugo Von Drago, um punk que se veste ao melhor estilo *Juventude Transviada* – que guarda certa relação com a vestimenta dos integrantes da banda punk The Clash – usando topete, jeans justo e sapatos de couro, mais uma jaqueta também de couro, com algumas aplicações de tachas e com a estampa de uma caveira e da inscrição “punk” às costas. O traço lembra em muito o das HQs de super-heróis estadunidenses, sempre com cenários de metrópole ao fundo, sobre os quais Her Baron apresenta o punk ao “burguês” recém-desempregado. Ao final da sequência de quadros, o personagem convence seu interlocutor, que afirma: “Pois é, eu que fazia mal-juízo dos punks, agora quase me considero um deles!”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ LIXO RECICLADO. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

¹⁵⁶ Ibidem.



Figura 4 - Excerto da história em quadrinhos “Porradas verbais ou a conversão do burguês arrependido!!”. Quinta página do *Lixo Reciclado*. V. 0.

Nas falas do protagonista, presentes na Figura 4, fica clara uma concepção do punk muito próxima à apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, a do punk como uma bricolagem de elementos da cultura dominante, que dá visibilidade a imagens grotescas – “Andar pelas ruas exibindo minha fome e minha pobreza!”. As duas páginas que se seguem são contíguas, de modo que o leitor possa ver ambas ao mesmo tempo. Na primeira o fanzineiro faz uma referência incomum pra os punks, há uma caricatura do músico Raul Seixas, trajando armadura, montado sobre um cavalo, tocando violão. Em segundo plano, um cenário bucólico com um moinho de vento faz referência ao personagem de Miguel de Cervantes, Don Quixote. Na página seguinte, um pequeno texto apresenta uma breve biografia do músico e defende que os punks deveriam conhecer mais sua música, uma vez que seria Raul Seixas também um punk. E justifica: “Raul costuma dizer em suas músicas e suas – agora mais raras – entrevistas, coisas que têm muito a ver com a gente e nosso movimento”¹⁵⁷. Continuando a folhear o fanzine, o leitor encontra nas duas páginas seguintes uma representação em quadrinhos sequenciais da letra da canção “Você”, de Raul seixas e Cláudio Roberto. Mas, ainda seguindo pelas páginas, o leitor encontra uma construção evidentemente

¹⁵⁷ Ibidem.

incomum dentro da série documental aqui adotada. É uma construção de enunciados, que se seguem, hora encadeando a construção de um texto em parágrafos curtos, hora surgindo em fonte grande e diversa, hora, ainda, ladeando uma ilustração que complementa o sentido do texto. É com notório didatismo que o autor tenta apresentar o pensamento de Aleister Crowley, propondo absoluta autonomia, calcada na vontade individual. Cada ser humano seria livre para agir da forma que desejasse, fosse assassinando – ou matando assassinos. Dessa maneira, “No dia em que todo mundo descobrir que pode fazer o que quer por si só, ninguém mais interferirá no direito de ninguém.[grifo no original]”.

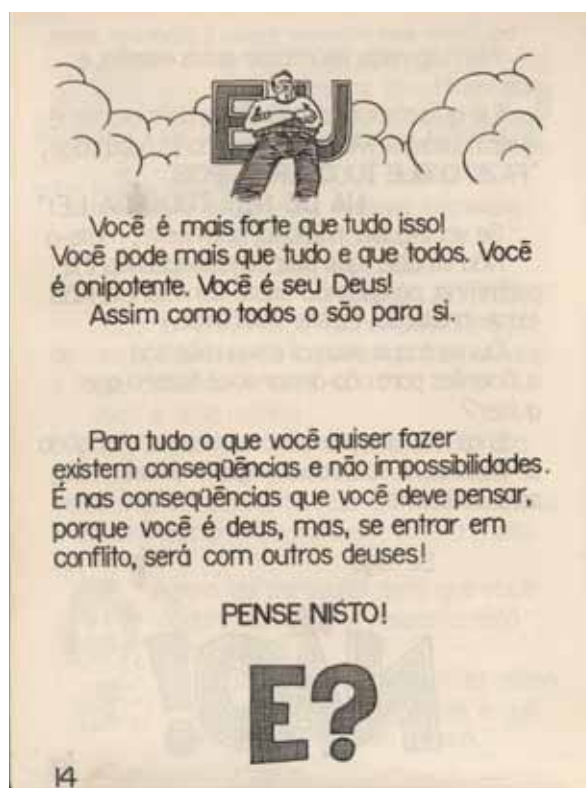


Figura 5 - Página 14 do fanzine *Lixo Reciclado* N° 0; a diagramação ordenada e a riqueza de espaços em branco compunham uma abordagem extremamente didática. A aparência do impresso é diametralmente oposta a dos outros fanzines punks do período.

A exposição não parece de todo deslocada dentre os punks, especialmente se for tomada como uma visão a respeito da crise pela qual o punk passava, a “guerra de tudo

contra todos”, nos termos de Antonio Carlos Oliveira¹⁵⁸. Aleister Crowley e Raul Seixas, seu grande divulgador no Brasil, não eram nomes comuns nos ditos e escritos dos punks. Mas, acima de tudo, é a materialidade que chama a atenção. O fanzine *Lixo Reciclado* explorou formas gráficas muito diversas para apresentar o pensamento de seu autor. Clareza e didatismo não são traços comuns aos fanzines punk, que apelavam costumeiramente a uma construção caótica de seus impressos, ao sarcasmo e à exploração dos inúmeros possíveis sentidos que um elemento – imagem ou enunciado – assume ao ser transposto para outro suporte. Vale ressaltar que no *Lixo Cultural* nº0 não se encontra um só recorte de outro impresso, todo o conteúdo é escrito e desenhado pelo próprio autor. É o oposto da leitura típica dos fanzines punks, aquela vertiginosa, que experimenta vários percursos pelo impresso, exigindo esforço e criatividade do leitor e deixando a ele a sensação de que tudo ali pode ser subvertido.

Possivelmente, o momento de profundo questionamento do punk favoreceu a existência de fanzines um tanto destoantes da maioria, fruto também da relação dos fanzineiros com o curso superior de Jornalismo. Todavia, o hardcore fez uma opção clara por manter o *do it yourself* como mote e, de sobremaneira, a materialidade dos fanzines continuou no mesmo sentido, mesmo depois da adesão a esse estilo. E os impressos punk/hardcore continuaram diferenciando-se ao máximo de toda a materialidade dos grandes veículos de imprensa impressa do país. Entretanto, é imprescindível ressaltar que os acontecimentos acima descritos não desenrolam um processo linear no qual o punk surgiu como a subversão da cultura dominante e depois foi por ela cooptado através da *New Wave*, produzindo o hardcore como reação. Isso porque o punk sempre manteve múltiplas relações com os circuitos comerciais, a começar por Malcolm McLaren, e seus esforços para tornar o Sex Pistols um fenômeno de vendas – que, ademais, ajudou a tornar altamente vendáveis as criações de sua esposa, a estilista Vivienne Westwood, que vestia os integrantes da banda. Não obstante, como foi descrito anteriormente, os primeiros anos do punk no Brasil foram, em grande parte, uma apropriação da representação do punk construída por grandes veículos de imprensa como a *Revista Pop*. E esses mesmos veículos não cessaram de construir representações dos punks brasileiros, que poderiam produzir reações adversas naqueles que já se representavam como punks e interesse – ou asco – naqueles que

¹⁵⁸ OLIVEIRA, Antonio C. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

ainda não o faziam. Embora o surgimento do hardcore seja emblemático nessa relação, ele é um nó num feixe emaranhado de relações dos punks com cultura dominante.

Entretanto, a efervescência do hardcore dentro do punk não se restringiu a esses impressos que divergem da forma gráfica que é o centro da análise desta pesquisa, ou seja, aquela que pressupõe leituras vertiginosas. Ela esteve presente também em fanzines muito mais próximos dessa aparência proveniente das colagens, de maneira que se faz necessário abordar alguns deles. Recorreremos, então, aos títulos *Alerta Punk* e *1999*, ambos com traços visuais comuns aos fanzines punks, com destaque para uma idiossincrasia do primeiro, que traz em quase todos os seus números intervenções a pincel atômico na capa de cada uma das fotocópias, introduzindo traços coloridos no preto e branco da impressão.



Figura 6: Capa do fanzine *Alerta Punk* n° 1.

Na Figura 6, é possível ver a capa do título supracitado, produzido em folhas de papel, em formato ofício dobradas ao meio, sobrepostas e grampeadas. O título da publicação faz referência ao emprego de elementos recorrentes no punk. O “A”, geralmente usado como símbolo do anarquismo, inicia e finaliza a palavra “Alerta”. Todas as letras do título são de tipos diferentes, como nas colagens de Reid, recortadas de outros impressos, enquanto no “A” foi necessário desenhar o círculo em torno da

letra, na falta de uma imagem original em outro impresso. Outros pequenos recortes na lateral direita indicam a data de edição, o número do fanzine e o preço de venda. No entanto, os olhos do leitor não podem fugir da fotografia ali colada, que se estende um pouco por baixo do título. Dois punks cambaleiam abraçados. Enquanto o da direita carrega um copo e a expressão de quem engole qualquer bebida amarga de altíssimo teor alcoólico, o da esquerda grita para um interlocutor oculto, acenando com o braço levantado. Mas a embriaguês boêmia dos punks, provavelmente ingleses, não pode fugir à intervenção verde e amarela do fanzineiro. Não bastasse a fotografia ter sido arrancada de outro impresso e colada ali, numa apropriação indébita a ser reproduzida ao infinito pelas fotocopiadoras, ela é submetida à intervenção artesanal do punk brasileiro com suas canetas coloridas. O fanzineiro definiu arbitrariamente que um dos retratados tem seu cabelo ouriçado de cor amarela e o outro veste uma camisa com listras verdes. Aliás, percorrem a lateral esquerda da capa uma faixa verde e outra amarela. Amarelo que também colore uma pequena tira colada sobre a fotografia, que enuncia, com a gravidade de uma faixa que delimita a cena de um crime, “PUNKS NOT DEAD”.

O trabalho empregado no *Alerta Punk*, artesanal, implica uma técnica pouco comum aos fanzines. Enquanto estes normalmente eram produzidos com base em uma matriz a ser reproduzida à exaustão, o *Alerta Punk* exigia de seu produtor o trabalho manual em cada exemplar. Não que fosse um trabalho meticuloso, pois não passavam de riscos rápidos em cada um dos impressos, mas quebravam a monotonia monocromática da fotocópia, criando novas possibilidades de recepção do impresso e sugerindo um maior cuidado do criador.

Já o *1999* concentrava-se em explorar a aridez monocromática da fotocópia através da profusão de recortes, com ilustrações e enunciados por todos os lados. Infelizmente, não foi encontrado o número um nem um possível número zero no arquivo. No entanto, o número dois já indica que o título está entre os primeiros fanzines punks do país, já que data de outubro de 1982¹⁵⁹. A capa desse número fora composta com os retalhos de algum impresso de divulgação do LP *Grito Suburbano*, enunciando o nome de algumas de suas bandas e do próprio registro fonográfico. Trata-se da apropriação de um impresso que circulava entre os punks na confecção de outro impresso, atendendo à incessante necessidade de replicação e comentário do que fora escrito dentro do próprio meio. O número dois do *1999* tem um tom otimista em relação

¹⁵⁹ 1999. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.

ao punk, dentre o grande número de fotografias de bandas punks ao longo do volume há um pequeno texto. Escrito a mão, como todo o volume, ele foi distribuído em três recortes, formando duas colunas na primeira parte e um bloco que ocupava toda a largura da página na terceira parte, seguindo o sentido esperado para a leitura – da esquerda para a direita, de cima para baixo. Uma pequena seta indica a relação entre uma fotografia de um show, na qual aparece apenas a plateia e parte do palco, e o texto que se segue:

O crescimento do punk no Brasil é só por um motivo
é que existe uma garotada que é muito fiel ao movimento e seu comparecimento é em massa
Foi por isso que apareceram novas bandas e discos, estamos ficando mais fortes e as melhores
bandas do mundo estão aqui
Por isso se nós não podemos ver Discharge, Black Flag ou outros, temos aqui e vemos ao vivo
Olho Seco, Ratos de Porão, Fogo Cruzado, Cólera, etc. E isso é um grande motivo de orgulho¹⁶⁰.

O tom otimista do número 2 contrasta com o tom combativo em relação aos próprios punks do 1999 número cinco, publicado no ano seguinte. Notam-se, a propósito, muitas mudanças no fanzine. A partir do número três, os textos passaram a ser datilografados e, até o quinto número, a ortografia melhorara sutilmente, embora o grupo que produzia o fanzine tenha se mantido com seus quatro membros originais. As mudanças são comentadas no editorial desse número:

Nesse numero do “1999”, que ganhou mais experiência, estamos partindo assim como todos para a fase do “Hard-core”. Parece ridículo que aqui um país com tantos jovens, ficamos todos acomodados esperando que o pessoal lá fora faça alguma coisa, aí quando eles se cansam, nós brasileiros fazemos alguma coisa. Chega disso pô, vamos mostrar nossa capacidade, estamos vivendo o presente. Acreditamos no nosso Brasil. Veja este fanzine, ainda está sendo feito com xerox, ainda não temos dinheiro para fazê-lo em uma gráfica, mas não é por isso que não vamos tentar fazê-lo cada vez melhor.

Estamos tentando colocar tudo o que há de melhor no cenário de “Hardcore” mundial nesse fanzine, então se voce estiver interessado em colaborar de alguma forma mande-nos alguma coisa ou alguma reportagem sobre alguma banda desde que seja “Hardcore”¹⁶¹.

É possível fazer algumas considerações sobre as práticas de escrita manifestadas na transcrição acima. Em primeiro lugar, a busca da constante melhoria técnica da

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ 1999. Fanzine. São Paulo, V. 5, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.

publicação, citando, inclusive, o desejo de mudança do método de impressão. Por fim, o recorrente apelo para que o leitor interagisse com os produtores do impresso enviando material ou opinando a respeito do mesmo. Entretanto, o editorial já anuncia que a discussão a respeito do hardcore permeará todo o número, o que representa um novo foco para o fanzine: “mande-nos alguma coisa [...] desde que seja “Hardcore””. Nas páginas seguintes, há o anúncio de que o fanzine estaria vendendo a fita K7 “1999 Hardcore”, uma seleção de canções do hardcore feita pelos próprios fanzineiros. Ao todo, o impresso possui trinta páginas; excluindo a parte externa com capa e contracapa, todo o espaço é preenchido por textos e fotos que tratam de bandas nacionais e estrangeiras e da emergência do hardcore, além dos frequentes apelos para que os punks brasileiros aderissem ao estilo. Olho Seco e Ratos de Porão são eleitos os conjuntos que melhor o representam no país. No exterior, a gama de países dos quais provém as bandas mais representativa chama a atenção. Aparentemente, o punk ressonou em diversos pontos do mundo, especialmente no hemisfério norte. No hardcore, EUA e Inglaterra deixaram de ser os pontos privilegiados da música punk, cedendo espaço principalmente para Alemanha, Suécia e Finlândia. Também não é exagero definir o Brasil como um espaço importante de produção do hardcore, já que Ratos de Porão e Olho Seco ficaram bastante conhecidas na Europa nos anos seguintes.

Uma pequena narrativa que se desenrola num texto sem título – ou que ao menos não pode ser definido dentre as múltiplas palavras presentes na colagem que antecede o texto – e conta que, em 1980, o punk inglês sofria uma crise e a imprensa o declarara morto, justamente num momento em que inúmeros protestos se descortinavam nas ruas do mundo todo. O autor nota ali as mesmas falhas comumente atribuídas aos punks brasileiros, “a falta de união que gerava falta de ação” e relata o hardcore como a resposta dessa geração que continuava inconformada com as contradições sociais insofismáveis, um contragolpe à altura: “[transformando] toda essa ira em música estridente como a realidade”. Assim, surgiria a nova fase do punk, sob o lema “o punk não está morto” – *punk is not dead* – onde novas bandas começaram a surgir, inspiradas pela Discharge, fundando assim o novo estilo musical. A Finlândia é descrita como um espaço importante nessa retomada, com os conjuntos Terveet Kädet, Riistetyt e Kaaos – muito apreciados pelos punks brasileiros. Por fim, o autor conclui que “a união entre os punks aumentou assustadoramente crescendo em grande número a correspondência mundial.”. Se faz necessário ressaltar que, com exceção dos primeiros números do 1999, o discurso da *união e conscientização* precede cronologicamente às frequentes

menções ao hardcore nas fontes aqui estudadas, embora suas proposições sejam muito caras ao novo estilo. Assim, o hardcore, quando surge nos fanzines brasileiros, parece ter se adequado aos objetivos daqueles que os escreviam. A referência à correspondência internacional também deve ser comentada, uma vez que, embora não tenha sido novidade nesse momento, assume profunda importância nesses fanzines que, talvez no intento de provar que “o punk não morreu” se esforçaram em publicar textos sobre o punk em diversas cidades do país e fora dele.

Ao final das duas páginas em que se encontram a narrativa descrita, há um recurso curioso referente à possível forma de leitura criada pelo suporte. Uma pequena frase datilografada, “continua nas páginas do meio”, indica que o leitor deve avançar mais cinco páginas até encontrar a última folha de papel no bloco da encadernação, que dobrada constitui o núcleo do volume, onde é possível ver novamente os grampos que lhe dão unidade. Nessas páginas, o autor destaca alguns conjuntos como sendo os mais importantes para o estilo, sendo eles o britânico Subhumans, os alemães Chaos Z e Blurrar, os suecos Headcleaners e Skitikickers, os italianos Indigesti e Kollettivo, o canadense Neos, os estadunidenses MDC, Poison Idea e SS Decontrol, além dos brasileiros Ratos de Porão e Olho Seco. Mas ressalva que cada país tem variações na forma como o hardcore se apresenta. “Paz” e “Liberdade” são ressaltados como enunciados mais importantes inseridos pelo estilo no punk, sempre observando sua relação com a conjuntura pela qual passava o mundo naquele período, de modo que tais enunciados assumem sentido diferente do que teria tido para a juventude na década de 1960. Por fim, as bandas brasileiras Psykoze, Estágio Zero e Dose Brutal são novas apostas do autor para o cenário brasileiro, ressonando a música propagada pelas bandas europeias.

Concluída a leitura, avança-se novamente até a quinta página adiante e o hardcore volta a ser discutido. Como se houvesse um ritual, aquela pausa para o descanso da plateia, imprescindível nos shows de hardcore. Mas aqui não há indicação da continuidade do texto propriamente dito. O tema é, então, abordado sob outro viés, o local. Conta-se sobre um gig – um encontro de punks – o único em São Paulo há meses, que, aliado ao lançamento de alguns discos de punk rock, provava que o punk na cidade não morreria.

Isso aconteceu no primeiro sábado do mês de junho, numa noite muito fria e chuvosa, mas mesmo assim o salão da PUC estava cheio de punks e

hardcores, poucos é verdade, mas já em um grupo que começa a despontar por aqui, também tinha aqueles que nem sequer imaginava o que seria hardcore, estavam lá os que só vão para beber com os amigos, os que só vão para ver se arrumam alguma treta para satisfazer seus instintos, muitos membros de bandas e muitos rostos de sempre, todos num incrível apetite de som, já que isso ficou tão raro em S. Paulo.¹⁶²

Depois de descrever a fauna do local, o autor prossegue num tom ácido demarcando sua opção sonora:

O pior de tudo foi ter que ouvir o som daquelas fitas PUNK?

É, e além de tudo um terrível mau gosto, e todo mundo gostando! Só que quando toca hardcores de 1ª linha como: HUSKER DU, RIISTETTYT, etc. os punks ficam como bobos, nem se dão conta do que estão ouvindo. Como é que essas pessoas ainda não conseguiram esquecer o monte de merda que é antes de '81?

Mas felizmente já existem os Radi-Hard (Radical Hardcores), inclusive esse fanzine é uma forte arma de divulgação do hardcores. Nós não podemos matar o que já está morto, mas podemos ajudar quem está nascendo.¹⁶³

Aqui, o autor expressa a frequente e confusa noção da relação entre punk e hardcore estabelecida nos fanzines. No início do texto, a afirmação de que o punk não está morto. Agora, a sugestão de que o punk morreu e será substituído pelo hardcore. Uma possível interpretação por parte do leitor é que, se primeiramente o punk é entendido como grupo e como forma de representação, nos quais o hardcore se insere como estilo musical, posteriormente o termo punk refere-se ao punk rock mais antigo, a ser substituído pelo novo estilo musical. Mas a indefinição que tange a relação entre ambos está marcada, como ocorrerá em inúmeros outros textos desse e de outros fanzines. Assim, o texto segue narrando as apresentações do Ratos de Porão e do Olho Seco. A apresentação do conjunto Inocentes se atêm à “mudança na banda”, ela teria aderido ao novo estilo. “Entre uma música e outra Ariel o vocalista pronunciava a frase célebre da noite “Isto é hardcore 83!. excluíram de seu repertório (até que enfim), as músicas que os consagraram(Garotos do Suburbio e Panico em S.P.)”¹⁶⁴

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

O último número do *1999* encontrado na coleção foi o 6, publicado em junho de 1984. Em seu editorial, as observações de praxe atribuem ao fanzine o objetivo de salvaguardar “a sobrevivência de nosso mov.”¹⁶⁵. No entanto, uma observação surpreende o leitor. Fora feita uma pesquisa de opinião com leitores sobre a violência entre os punks na qual os fanzineiros haviam notado o uso frequente da palavra “conscientizar” nas repostas. Para essas palavras, o autor do texto tenta restringir os possíveis sentidos: “Fará de nós seres conscientes, fortes e muito grandes moral e espiritualmente, como o PUNK.”¹⁶⁶. Algumas páginas adiante, o leitor encontra o resultado da pesquisa. O *1999* entrevistou diversos punks, alguns com referência à banda ou ao fanzine aos quais pertenciam e, ainda, um certo “Sr. Valdir Feyceré”, cujo pronome de tratamento sugere que não se trata de alguém identificado como punk. Hugo Von Drago é um dos entrevistados, bem como Virgin, do *Alerta Punk*, de Juiz de Fora, e Renato, do *Alerta Punk*, de São Paulo. As perguntas variam de uma abordagem bastante ampla de violência até questões mais restritas, indo de “DE QUE MANEIRA A AGRESSÃO FÍSICA DOS PUNKS PODE CONTRIBUIR COM ALGO?” até “HAVERÁ FUTURO?”, em uma citação não declarada à canção homônima da banda Olho Seco. As respostas, por sua vez, são das mais variadas. Quando Hugo Von Drago é questionado “TEM JUSTIFICATIVA PARA UM ASSASSINATO?”, ele reitera o pensamento apresentado no *Lixo Reciclado*: “Do ponto de vista do assassino, deve ter. Eu não julgo, nem pretendo justificar um assassinato, apenas me limito a não cometê-lo e evitar que ele seja cometido contra mim.” Em outras perguntas, deixa clara uma posição pacifista. Em perguntas relativas à violência entre os punks, a violência é predominantemente apontada como causadora de desintegração do “movimento punk”, urgindo ser combatida. No entanto, há algumas ressalvas:

12 - A VIOLENCIA CRIADA E APOIADA PELOS PUNX LEVAM A AUTO-DESTRUIÇÃO DO MOVIMENTO?

Antonio(S.Vicente-SP)-Se violência for usada contra o modismo e homossexuais que querem penetrar no mov., não.

[...]

Meire Tchu(Pindamonhangaba-SP)-Dependo do porque é usada a violência. Há viadinhos que saem por aí dando porradas sem haver motivo algum, agora os verdadeiros punks quando dão porrada é porque alguma coisa o abalou

¹⁶⁵ 1999. Fanzine. São Paulo, V. 6, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.

¹⁶⁶ Ibidem.

profundamente, portanto não acredito que a violência leva a auto-destruição do mov. quando usada pelos verdadeiros punks.¹⁶⁷

A relação com o uso de drogas, lícitas e ilícitas, também têm um curto espaço dentre as questões:

9 – DROGAS, BEBIDAS, VINGANÇAS SÃO DESCULPAS OU ESTIMULOS PARA A VIOLENCIA?

Hélio(Itapevi-SP)- O Homem conciente não pratica a violência, portanto para entrar conciente não deve drogar-se e sem dialogar(se viciado drogue-se para relaxar, não prejudique o alheio.¹⁶⁸

O combate ao uso de drogas ilícitas como parte da *união e conscientização* tem, não obstante, um espaço no primeiro número do *Alerta Punk*. Ali, os “valores científicos”¹⁶⁹ são evocados para descrever a maconha, muitas vezes considerada uma substância inofensiva devido a seu consumo in natura, como uma perigosa ponte para o consumo de outras drogas mais pesadas. O texto é uma transcrição de um folheto informativo do "Conselho Brasileiro Sobre Problemas de Alcoolismo e Toxicomanias". A relação desse discurso com o uso de drogas ilícitas encontrou algum respaldo na oposição travada pelo punk em relação ao movimento de contracultura das décadas anteriores, nos quais as drogas, especialmente as alucinógenas sintéticas, tinham importante função de “expansão da consciência” e de subversão dos valores da cultura dominante. Entretanto, como tratado no primeiro capítulo, a aversão a essas substâncias guarda relação com a mesma noção de que as drogas eram substâncias daninhas e corruptoras da ordem social, compartilhada amplamente pela sociedade brasileira no período. É notável como essa noção foi absorvida, de maneira bastante acrítica, pelos punks, embora um movimento similar tenha ocorrido em Washington já em 1981 com o *straight edge*, uma vertente do punk avessa a drogas lícitas e ilícitas¹⁷⁰. Não foram

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ ALERTA PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.

¹⁷⁰ Grupo surgido dentro do hardcore nos primeiros anos da década de 1980, que tem como base a rejeição ao consumo de drogas e o apelo a uma vida saudável. Frequentemente o boicote ao consumo de produtos de origem animal é uma bandeira empunhada pelos *straight edges* e, nos casos mais radicais, a restrição da prática de sexo, como uma resposta ao hedonismo dentro e fora do punk. O'HARA, Craig. *Filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005.

encontradas referências diretas ao *straight edge* nos fanzines, de maneira que não se pode afirmar que a relação dos punks brasileiros seja uma ressonância das músicas de conjuntos ligados ao *straight edge*, como o Minor Threat, que acabou vertente do punk que se popularizaria anos mais tarde no Brasil.

Nesse número, há um elogio ao *Lixo Cultural* e uma entrevista com o punk brasileiro Bolinha, cujo conteúdo é muito similar ao de uma matéria enviada por ele ao *Alerta Punk*, publicada no número 4. O *Lixo Cultural*, o *Alerta Punk* e o *1999* dão diversas outras indicações de que estabeleciam um contato entre si, sendo que alguns fanzineiros do *1999* e do *Alerta Punk* participavam da escrita do *Lixo Cultural*. À exceção do último, esses dois títulos apresentam alguns traços em comum. Em primeiro lugar, aparentemente, havia alguém dentre os envolvidos na produção dos títulos capaz de se comunicar em inglês, o que fez com que aparecessem muitas matérias traduzidas e entrevistas com bandas estrangeiras. Esse tipo de conteúdo não era exclusividade desses fanzines, mas é significativo neles. Outro traço que chama a atenção em ambos – mas que também está presente dos fanzines punks em geral, inclusive no pioneiro *Snnifin' Glue*, de Mark Perry¹⁷¹ – é uma visão internacionalista do punk, e o esforço em publicar descrições do punk em outras cidades, no país e no exterior. O *Alerta Punk* se destaca nesse esforço, pois seus números trazem entrevistas e *releases* escritos por punks de diversas partes do mundo. Ele ainda terá seu número cinco como uma edição especial, com mais páginas, impresso em formato maior, com folhas ofício em sentido retrato, quase todo ocupado por entrevistas ou matérias tratando do punk em outras cidades do país.

O *Alerta Punk* nº5 parece estar a ponto de transbordar seu conteúdo. Embora, como visto anteriormente, seja fisicamente maior que os demais números, que seguiam o formato mais comum, com a folha ofício dobrada ao meio, nem um espaço na folha de papel foi desperdiçado. Todo o texto é datilografado e organizado em uma ou duas colunas. A margem é praticamente inexistente e o espaço entre os diferentes textos não vai além do necessário, às vezes recorrendo ao desenho de uma linha para tornarem-se legíveis. Assim, não há espaço para as intervenções comumente feitas a mão nos espaços livres do papel. O impresso assumiu uma aparência mais comportada e a leitura se desenrola num sentido mais linear. O editorial explica que a edição é dedicada a

¹⁷¹ O *Snnifin' Glue* é considerado o primeiro fanzine punk, suas referências aos punks de outros países são comentadas em EASLEY, David. “*It's not my imagination, I've got a gun on my back!*”; *Style and sound in the early American hardcore punk, 1978-1983*. Tese. College of Music, Florida State University, 2013.

apresentar o panorama do punk em cada cidade com a qual o fanzine mantém contato e afirma que essa é uma forma de tornar "movimento realmente Unido, Forte e Consciente.". Não obstante, ele dá a receita da *união e conscientização*, na qual os punks deveriam fotocopiar e distribuir qualquer material a respeito do punk com o qual tivessem contato, incluindo fotos – haveria uma preocupação estética, com o consumo de estilo? -, deveriam fazer arrecadação de dinheiro para comprar e distribuir fanzines em sua cidade e promover reuniões entre os punks, além de shows de punk rock e hardcore. Um pequeno quadro branco sobre o fundo escuro da página informa que o *Alerta Punk* oferece “ótimas condições” para quem quiser vender o fanzine em sua região. Já foi discutida a existência desse mercado próprio do punk voltado a seu consumo de estilo, frente ao qual, nesses termos, parecem saídos de uma peça publicitária qualquer, sem dúvida parecem deslocados.

Nas páginas seguintes, o volume apresenta os citados textos sobre as outras cidades, que inicialmente se estendem de São Paulo para a região do ABC Paulista e para outros pontos do Estado, como Santos, Presidente Prudente e Juquitiba. Posteriormente, uma matéria sobre o Distrito Federal chama a atenção para a presença de punks nas cidades-satélites de Brasília. A matéria descreve a conjuntura ali de maneira muito próxima àquela encontrada nas periferias mais longínquas de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Trata-se de uma observação rara, uma vez que esses punks são normalmente eclipsados pelos de Brasília, cuja conjuntura é muito mais diversa da do resto do país. Por fim, as descrições chegam à Bahia, onde, tanto quanto nas outras cidades do país, a “falta de consciência” e a “violência” são as maiores reclamações, dando vida ao discurso que é tema desta dissertação.

Se o *Alerta Punk* e o *1999* tornam à uniformidade das análises anteriores, ao menos no que tange a forma dos impressos, resta justificar a opção pelo desvio criado pela descrição do *Lixo Cultural* e o *Lixo Reciclado*. A reflexão a respeito desses títulos se fez pertinente como forma de demarcar as diferenças internas no aporte documental desta pesquisa. Uma vez que ela se baseia em uma definição um tanto ampla, os fanzines da coleção que façam referência ao punk, a seleção de casos exemplares para a análise aprofundada neste texto poderia criar a impressão de que os documentos compõem uma unanimidade lisa e uniforme. Os *Lixos* inseriram-se claramente no circuito de produção e distribuição dos fanzines punks e se empenharam em discutir questões referentes ao mesmo, todavia, parecem desviar em diversos aspectos daquilo a que seus pares se propunham. Sem dúvida, sua aceitação pelo grupo está justificada pela

natureza dos próprios excertos anteriormente apresentados, remetendo à busca de novas formas capazes de superar a crise do punk então vivida. O hardcore é, posteriormente, apropriado como forma e solução para a crise e o formato comportado de diagramação desapareceu com esses títulos, retornando pontualmente em casos específicos, sem relação com as intencionalidades de Hugo Von Drago e seus comparsas.

Por fim, resta um balanço a ser feito em relação às análises da constituição do hardcore, que se referem apenas ao fenômeno no Hemisfério Norte, e as constatações que podem ser feitas a respeito do Brasil com base no aporte documental aqui empregado. Há um consenso na bibliografia sobre o punk aqui consultada de que a exacerbação da agressividade dos shows dos Sex Pistols por parte da imprensa, que provavelmente fez parte das intenções do empresário Malcom McLaren em transformá-lo num fenômeno midiático, marcou profundamente o punk¹⁷². Sobretudo, por causa da enorme massa de jovens que, a partir de 1978, passou a se considerar punk com base na representação criada pela mídia. Não seria possível construir uma reflexão aprofundada aqui a respeito do desnível entre as formas de representação do punk para esses novos adeptos e para os antigos, que haviam conhecido o punk frequentando os primeiros shows. Entretanto, é razoável afirmar que a agressividade exacerbada dos novos membros está no cerne dessa questão. Também não é possível, neste estudo, um aprofundamento no que se refere à forma como os punks brasileiros se representavam como tal antes de 1981. Todavia, já nessa década está claro que havia intenso contato direto com os punks estrangeiros, de maneira que esse formato do punk pós-hardcore pode chegar aqui diretamente na forma da representação criada pelos próprios punks em suas cartas, fanzines e discos. Os aspectos que se consolidaram no punk até o início da década de 1980 fizeram parte desse intercâmbio a partir de então. Estes se concentravam em torno do *do it yourself* e da recusa mais sistemática aos circuitos comerciais de produção de música e do consumo de estilo, que encontrou como forte aliado a agressividade – apenas estética – na execução das músicas. Não está claro o momento em que a denominação “hardcore” é assumida no exterior para definir essas práticas e discursos, mas no Brasil, ao menos nos fanzines, ela começou a ganhar força por volta de 1983. Contudo, as práticas acima descritas foram o cerne do discurso da *união e conscientização*, independente do uso do termo “hardcore”.

¹⁷² LETINI, Pete. *Punk's Origins: Anglo-American syncretism*. Journal of Intercultural Studies. Vol. 24. N. 2, 2003.

3.5. O *Cancrocítrico* contamina a nova democracia

Este coletivo foi criado com a intenção de informar e mostrar certas coisas aos punks e também insentivar os “laranjas”, que estão interessados e não recebem o apoio que merecem.

Do meu ponto de vista, o Movimento punk não é um clube fechado com apenas determinados mestres no assunto, é sim um grupo revolucionário a procura de novos guerrilheiros¹⁷³.

O *Coletivo Cancrocítrico* fora formado ao final da década de 1980 em Londrina por jovens punks interessados no anarquismo a fim de dar visibilidade ao discurso e práticas comuns aos punks naquele momento. Desse modo, se empenharam em promover eventos como encontros anarquistas e de fanzineiros, bem como produziram, durante seis anos seu fanzine homônimo, objeto da análise a seguir. O excerto acima, extraído do primeiro número do fanzine, expõe claramente a sua relação com o discurso da *união e conscientização*, embora já demonstre a crescente preocupação com a visibilidade de seus enunciados àqueles que não estivessem inseridos no meio punk, os “laranjas”, bastante discutida no fanzine *Lixo Cultural*. O *Coletivo Cancrocítrico*, no entanto, se demorou alguns anos em torno do punk, tanto em seus debates quanto na aparência do impresso. O que se pode analisar nesse caso é a crescente preocupação com as causas que vieram à tona nos grupos de jovens daquela década, que também haviam sido abordadas através do hardcore. Contudo, o hardcore é pouco citado no *Cancrocítrico*, de maneira que tais enunciados chegaram por outras vias até o fanzine, traçando uma aproximação com o que ele classifica como “alternativos”. De tal modo, tanto o fanzine quanto a organização tornaram-se espaços importantes para o debate em torno da produção de fanzines, bem como de outras causas caras aos jovens daquele período.

O título do fanzine empresta arditosamente o nome que designa o fungo que devastava laranjais há muitas décadas. A crise provocada pelo Cancro Cítrico esteve especialmente relacionada ao público comum, uma vez que a medida de combate mais empregada consistia em arrancar os pés na área contaminada e queimá-los, além do impedimento de se produzir cítricos na região por vários anos. Os episódios de detecção dos focos da praga, dado, dentre outros, seu impacto econômico, foram sempre cobertos

¹⁷³ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 1, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

pela imprensa. Não obstante, os técnicos dos órgãos fiscalizadores eram, por vezes, expulsos de casas ou sítios aos quais chegavam para arrancar as plantas¹⁷⁴. No início da década anterior, a região de Londrina fora assolada pela praga. À época, o Ministério da Agricultura esperava arrancar cerca de 8 milhões de pés de laranja e limão, com escolta da Polícia Militar.¹⁷⁵ Assim, o título faz uma dupla referência: de um lado, à praga que afetava a monocultura, combatida arrancando-se e queimando-se as plantas contaminadas; e de outro, aos indivíduos classificados como “laranjas”. A gíria, corrente à época, designava sempre a pessoa sem autonomia, sem gerência sobre as próprias ações. Alba Zaluar identificou o uso do termo dentre os jovens das periferias do Rio de Janeiro referindo-se àqueles que só recebiam ordens, frente aos que aspiravam à plena autonomia através das atividades criminosas, como descrito no excerto: ““Fiz porque quis, ninguém me influenciou não” é uma declaração comum entre os jovens que entram nas quadrilhas para afirmar sua independência, para não serem identificados como teleguiados ou laranjas”¹⁷⁶. Nos fanzines, o termo surge para designar os que não eram punks, ou que não fossem “conscientes”, que agissem acriticamente segundo as convenções sociais e que fossem vítimas da manipulação da cultura dominante, pautando-se, frequentemente, pelo consumo de estilo proposto pelos veículos de mídia comerciais. O Cancrocítrico apresentou sua própria definição em um texto assinado por Lâine, intitulado “O QUE É SER LARANJA?”:

Nasce cresce no meio de laranjas, sem olhar para os lados, pensando que é o melhor do mundo. Sendo seu maior objetivo ser bem visto por todos, sempre na moda; Porque? Um quer mostrar ao outro que é mais bonito, que é o burgues. Na sua maioria usam drogas para fugir de alguma coisa, para criar coragem para fazer algo, ou, para mostrar para o amigo que é muito doido. Sobre televisão acham massa. SEu pensamento sobre politica; Qualquer um que for eleito esta bom, eu não tenho nada a ver com isso. Falam sobre a bomba atomica como se fosse atingir só aos outros, os americanos, eles aqui não (quero mais que exploda). Dizem não a consciencia, porque acham que estão bem, para que mudar? vai que piora! O seu unico pensamento para o futuro, é, Grana, fama, sexo, drogas, ou pelo menos uns goró.

¹⁷⁴ O ESTADO DE SÃO PAULO. Texto Jornalístico. 10 de fevereiro de 1988. P. 48. Disponível em <<<http://acervo.estadao.com.br/>>>. Acessado em 07 de agosto de 2014.

¹⁷⁵ O ESTADO DE SÃO PAULO. Texto Jornalístico. 30 de maio de 1972. P. 31. Disponível em <<<http://acervo.estadao.com.br/>>>. Acessado em 07 de agosto de 2014.

¹⁷⁶ ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei do samba*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 4, p. 245-318.

“Os conscientes tem tudo cara de bundão”.¹⁷⁷

O “laranja” é, então, definido como aquele que não está em acordo com as principais proposições dos punks no período. Por fim, reproduzindo uma possível fala de um “laranja”, o texto os define como aqueles que não gostam dos que são “conscientes”. Dessa maneira, o *Coletivo Cancrocítrico* expressava em seu título seu objetivo de acabar com os “laranjas”, com os não-conscientes, não necessariamente suprimindo-os – segundo o que é apresentado no excerto – mas apresentando a eles o discurso da *união e conscientização*. O “consciente”, por sua vez, era o que se mantinha bem informado para protestar a todo o momento contra as injustiças dentro e fora do país¹⁷⁸. A denominação de um indivíduo como “consciente”, ressaltava-se, não podia se pautar apenas no domínio do consumo de estilo punk. Atribuía-se esse status, não àquele que gozasse de maior conhecimento a respeito da música ou dos fanzines punks, mas àquele que tomasse ciência dos discursos aí veiculados e aceitasse suas conclamações à luta contra as injustiças do mundo. Não obstante, o *Cancrocítrico* postulava: “nem precisa ser punx para ser consciente.”¹⁷⁹.

Para o *Coletivo Cancrocítrico*, era fundamental que seus leitores se correspondessem com os fanzineiros observando seus pontos de discordância, produzindo, dessa maneira, a construção coletiva de seus enunciados:

Nós desse Coletivo não somos como políticos, religiosos, vendedores, ou seus pais, pois não impomos o que dizemos a vocês, que só nos estamos certos e o resto esta errado.

Nos também erramos, Porra! De repente podemos estar falando um mundo de merda para vocês e não nos avisam, não criticam, não opinam. Digam para gente no que estamos certos ou errados. Você não precisa ser Punx para opinar é só ter interesse.¹⁸⁰

Na mesma página, outro pequeno texto expande o espaço de interlocução afirmando: “Não tem só este coletivo, há outros, além de zines. Por isso não fique

¹⁷⁷ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 5, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹⁷⁸ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 3, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹⁷⁹ A palavra “punx” é uma corruptela do termo original “punk”, que refere-se ao plural deste. No *Coletivo Cancrocítrico*, entretanto, ela parece ter um uso mais amplo. *Ibidem*.

¹⁸⁰ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 2, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

guardando para si algo que possa abrir os olhos de outros.”¹⁸¹. Dessa maneira, o *Cancrocítrico* explorava um aspecto dos fanzines imprescindível ao seu estudo. Ele fomentava crítica dos leitores aos próprios escritos, incentivava-os a produzir seus próprios fanzines, publicava os textos que estes enviavam e, até mesmo, as opiniões de leitores sobre os textos de terceiros ali publicados¹⁸². Assim, a separação entre escritores e leitores era diluída, tornando impossíveis estudos que isolem hermeticamente a produção e a recepção dos impressos. De modo que, quando se compreende um discurso comum aos fanzines, este envolve todos os agentes supracitados, agravando a heterogeneidade que cada formação discursiva pode apresentar. Trata-se de um discurso que, embora pautado em enunciados e proposições em comum, ocorria especialmente através do debate em torno de suas diferenças internas.

O fanzine *Coletivo Cancrocítrico* é um dos mais longevos encontrados na coleção, tendo durado de 1988 a 1993, período durante o qual foram produzidos vinte números. Embora todos eles tenham mantido o mesmo formato, impressão em uma folha de papel, em frente e verso, a aparência foi se alterando ao longo dos anos. No primeiro número, muito da aparência típica dos fanzines punks pode ser encontrado, textos desalinhados, datilografados ou a mão. Há inserções de recortes de jornal e é impossível definir um percurso esperado para a leitura, embora ele traga uma secção que servia como capa. O papel era dobrado em três partes, de modo que o terço mais à direita se tornava a parte por onde o leitor deveria começar: ali seria encontrada uma ilustração e um pequeno texto, o título do fanzine, o número da publicação e a caixa postal do coletivo. A partir do número três, a folha passaria a ser dobrada em quatro partes, mas mantendo o sentido esperado para a leitura, expresso mais claramente no nº9, segundo demonstrado na Figura 7. Nesse impresso encontram-se, primeiramente, três linhas brancas onde a impressão está desgastada nas duas faces do papel, devido às dobras a que este fora submetido. Portanto, fica claro que o fanzine era enviado ao destinatário em uma dobradura de quatro secções, assumindo dimensões que permitiam que coubesse em um envelope padrão dos Correios. A secção de uma das extremidades da folha era destinada à capa do fanzine. No número 9, o texto introdutório se mostrou longo demais e o fanzineiro lançou mão de um pequeno enunciado, “CONTINUA NO

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 10, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

VERSO...”¹⁸³, para indicar que o leitor deveria seguir a leitura naquela mesma seção, mas do outro lado da folha de papel. Ali, o leitor encontra “CONTINUAÇÃO...”¹⁸⁴, indicando que o sentido da leitura deveria ser retomado ali. Nesse lado da folha, há mais três colunas de texto que correspondem às outras três seções, embora não estejam bem alinhados com a dobra. Com base nos outros números do fanzine, onde por vezes não há uma divisão gráfica do impresso correspondente às seções criadas pelas dobras, é possível concluir que as outras três seções deveriam ser ignoradas, mantendo a leitura como sendo uma só página. Nesse número, novamente, surge o enunciado “CONTINUA NO VERSO...”¹⁸⁵ ao final da terceira seção, indicando que o leitor deve virar novamente a folha de papel. Ao fazer isso, com o papel já desdobrado, ele se depara uma segunda vez com o enunciado “CONTINUAÇÃO...”¹⁸⁶, indicando que ele deve continuar a leitura pelas próximas três seções e interrompê-la na última, na qual se depararia novamente com a capa do fanzine. Por fim, a Figura 8 apresenta uma ilustração retirada do próprio impresso, demonstrando como ele era dobrado.

Há, ainda no nº5, uma indicação notável sobre a expectativa do fanzineiro em relação à leitura que se produziria. A capa do fanzine traz, em lugar das costumeiras ilustrações, uma colagem composta por uma profusão de palavras e frases recortadas de outros impressos. Embora estejam quase todas alinhadas na horizontal, elas criam uma aparência confusa para o leitor, uma vez que têm tamanhos e fontes diferentes, além de algumas se desenrolarem em duas ou três linhas. Ali pode se ler “Não saiu do papel”¹⁸⁷, “O PREÇO DA TORTURA”, “Dívida paga com miséria”, “crise”, “Briga e golpe de estado”, “Sem autonomia”, “tráfico de crianças”, “Dura marcha à frente” e “pedem salários atualizados”, além de muitos outros enunciados¹⁸⁸. Logo abaixo, um texto explica a intencionalidade do fanzineiro:

O mundo está se acostumando a ouvir certas palavras e frases. Essas que antes causariam impacto agora são normais. Parece que não tem jeito mesmo, o mundo caminha para o fim e todos estão sendo avisados, só que a maioria se nega a acreditar. Se todos se conscientizassem e mudassem as coisas que

¹⁸³ Conforme o item “c)” da Figura 7.

¹⁸⁴ Conforme o item “d)” da Figura 7.

¹⁸⁵ Conforme o item “e)” da Figura 7.

¹⁸⁶ Conforme o item “b)” da Figura 7.

¹⁸⁷ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 5, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

¹⁸⁸ Conforme Figura 9.

estão erradas e respeitassem a si e ao semelhante, talvez ainda daria tempo de salvar este mundo.

Existem muitas pessoas com boas intenções no mundo, pena que a maior parte desiste fácil de seus ideais e são absolvidos pelo sistema. As pessoas devem ter mais garra e não desistir diante de qualquer situação. Cada luta que se perde é uma lição, e temos que aprender com as derrotas. Cada pessoa que ler este painel acima terá uma interpretação, ele tem livre interpretação.¹⁸⁹

O autor propõe que a atribuição de sentido específico ao texto da colagem seja livre. Entretanto, baliza-a indicando que a seleção de enunciados que remetem ao horror provocado pelas mazelas do país naquele momento, deve provocar indignação no leitor, incitando-o a se engajar, assumindo a postura descrita. De tal modo, a maleabilidade da construção do sentido da colagem – acentuada pela natureza desse recurso gráfico – é restrita pelos comentários do autor no texto que a segue. É imprescindível ressaltar também os efeitos do suporte – fanzine – e do título – *Coletivo Cancrocítrico* – como elementos fundamentais na construção do sentido acima proposto. Retomando, assim, a relação dos enunciados e de seus suportes com o discurso da *união e conscientização*.

¹⁸⁹ Ibidem.

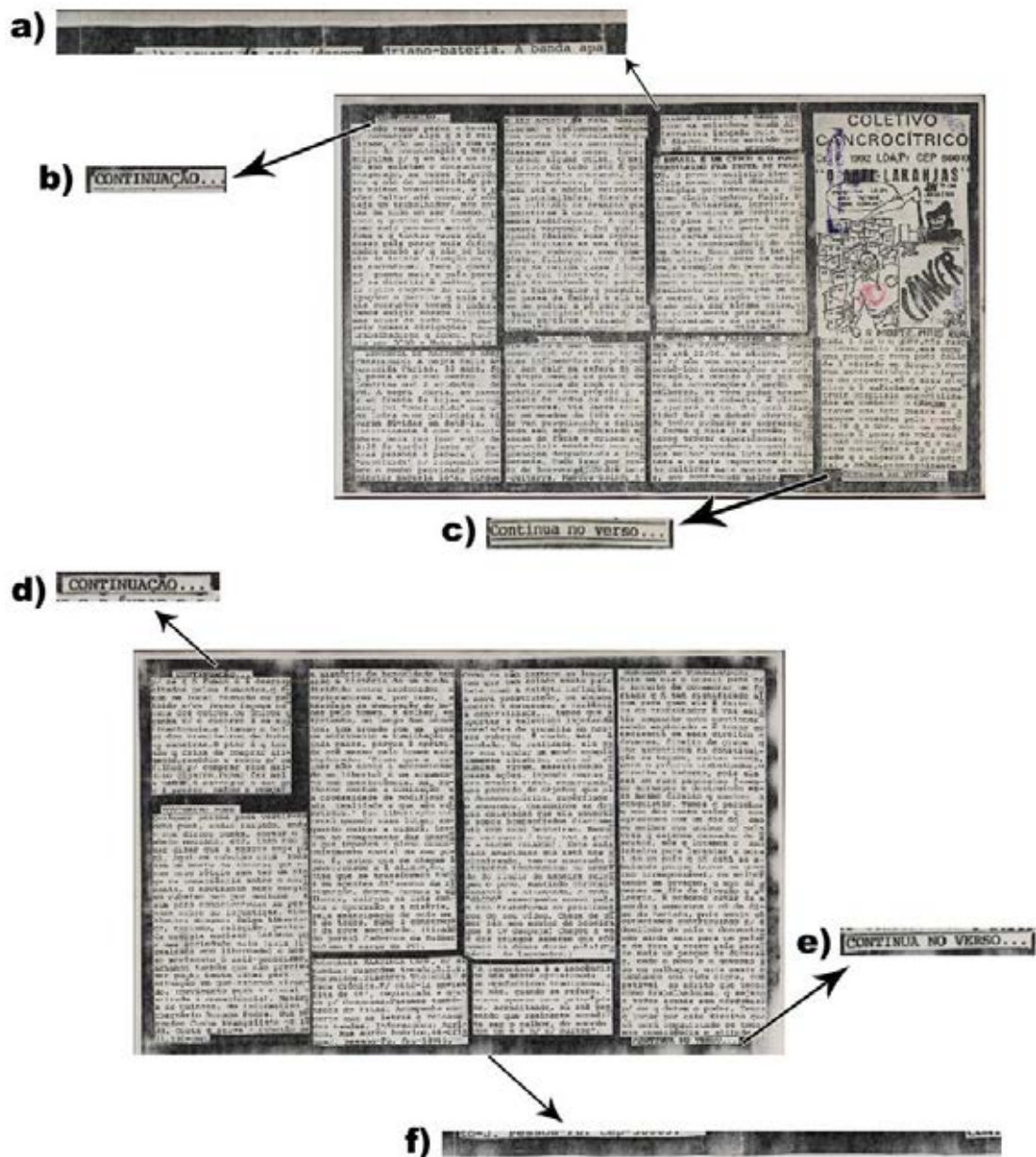


Figura 7 - O fanzine *Coletivo Cancrocítrico* n°9, como se encontra no arquivo, digitalizadas ambas as faces do papel. Os excertos das imagens indicam o sentido esperado para a leitura. Em a) e f), pode-se ver o desgaste na fotocópia provocado pelas três dobras do papel. Nos demais, enunciados que indicam o percurso a ser realizado pelo leitor.

tiza as pessoas!

EXPEDIENTE:

Responsáveis: JEAN E CIENTISTA
 Montagem: CIENTISTA E HEBER

Figura 8 - Imagem presente no *Coletivo Cancrocítrico* nº14. O sentido de leitura esperado já não era idêntico ao dos números anteriores, mas a forma de dobradura permanece a mesma, e é representada nessa ilustração.



Figura 9 - Montagem presente na capa do fanzine *Coletivo Cancrocítrico* nº5.

Os fanzines punks aqui estudados se dedicam claramente a questões da conjuntura mais ampla na qual estavam inseridos. Essa é uma marca clara no punk já em seu início, ainda que tal preocupação aparecesse de modo mais estético e menos próximo de um posicionamento político – entenda-se: quanto a questões referentes às formas de organização social. No entanto, o direcionamento político se tornaria significativamente mais evidente com o hardcore que, tendo se desenvolvido também no Brasil, deixou marcas profundas nas práticas e discursos dos punks daqui. Tais temas recorrentes no hardcore, a fome e a miséria, a energia nuclear para fins bélicos ou pacíficos, o consumo de drogas e as causas ambientais, passam a ocupar grande parte dos fanzines na segunda metade da década de 1980.

Todavia, ainda se faz necessário ressaltar que tais preocupações não eram exclusivas do punk. Ao contrário, estas pululavam entre os movimentos políticos, especialmente os compostos por jovens, no mundo todo. Os longos anos de Guerra Fria, ocupados com gastos exorbitantes na produção de armamentos e com a eminência de uma guerra devastadora, deram lugar a uma série de movimentos pacifistas e de cunho ambientalista, tendo como principais exemplos o surgimento do Partido Verde na

Alemanha Ocidental e do Greenpeace¹⁹⁰. Não obstante, a ciência começara a abordar os efeitos do acúmulo dos gases liberados devido à acentuada industrialização. Assim, nos primeiros anos de 1980, o efeito-estufa tornou-se uma preocupação pública, bem como os buracos na Camada de Ozônio, no início da década de 1990¹⁹¹. Nesse viés, entrava em discussão a “ocupação irracional da região amazônica e o desrespeito às terras dos índios (símbolo da convivência harmoniosa entre homem e natureza).”¹⁹². Não obstante, instabilidade da independência de diversos países africanos, bem como a luta contra o Apartheid na África do Sul, trouxeram o continente à tona na mídia internacional, criando grande preocupação com a miséria e com a fome que assolavam a região e ganhando extrema visibilidade através da mobilização de músicos famosos, como Michael Jackson, Stevie Wonder, Madonna, Lou Reed e o conjunto U2.

No Brasil, especificamente, tais reivindicações se uniram a um clima generalizado de mobilização potencializado pela campanha Diretas Já, pela Assembleia Constituinte, pelas poderosas greves nas regiões metropolitanas e pelas eleições no final da década. Todos estes com excepcional cobertura da imprensa que, com o final da censura, se empenhou em noticiar tudo o que envolvesse as mobilizações sociais e o cenário político, incluindo os escândalos de corrupção frequentes que trazia ao conhecimento do público. De tal modo, a população brasileira gozava de espaços de experimentação da prática da cidadania, em contraposição às lutas clandestinas do auge do regime militar¹⁹³. O envolvimento da população jovem foi fomentado ainda pelo novo estilo de rock vigente no Brasil, avidamente engajado nessas causas. Ao final da década de 1970, o Brasil se tornara o quinto maior mercado fonográfico no mundo, com participação dominante de gravadoras estrangeiras e o apoio das rádios FM¹⁹⁴. Embora tenha havido grande sucesso da *discothèque*, o rock logo assumiu a maior parcela desse mercado¹⁹⁵. O mercado para o rock nacional surgiu em grande parte pela adesão do público ao rock internacional e pelos conjuntos surgidos no interior do punk e de outros setores da música independente, ou seja, sem o apoio financeiro das gravadoras.

¹⁹⁰ BRANDÃO, Antonio C.; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.

¹⁹¹ HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: O Breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁹² BRANDÃO, Antonio C.; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.

¹⁹³ RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ PRADO, Gustavo dos Santos. *A Verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)*. Dissertação. Programa de pós-graduação em História Social. PUC, São Paulo, 2012.

Diversas dessas bandas do rock nacional de 1980 mantinham inicialmente fortes referências ao punk, tais quais o Ira¹⁹⁶, os Titãs, o Legião Urbana e o Capital Inicial – as duas últimas, formadas a partir de ex-integrantes da efêmera Aborto Elétrico, profundamente inspirada no punk inglês¹⁹⁷. Dessa maneira, embora os fanzines indiquem que a preocupação com tais causas existisse desde 1981, nota-se que estes mantiveram permanente relação com essa apoteose de engajamento que se intensificava na medida em que o final da década se aproximava. Alguns deles, inclusive, como o *Lixo Cultural* e o *Coletivo Cancrocítrico*, sofreram uma guinada em direção aos grupos jovens engajados dos finais de 1980, geralmente classificados como “alternativos”, afastando-se do punk, em forma e conteúdo.

Tambores

Ouçõ os tambores vindos da África
Eles me trazem um triste lamento
Me dizem que a morte é o caminho mais fácil
Para acabar com tanto sofrimento
Mulheres, crianças são todos guerreiros
Guerreiros flagelos sonhando com liberdade
Os séculos contam uma triste história
Onde só vence o imperialismo selvagem

Tambores a noite, não se calam jamais
Tambores a noite, não se calam jamais

No norte da América só solidão
lembranças despedaçam o coração
Do tempo de glória não restou nada
Aldeias inteiras devastadas.
No centro da América uma velha canção
Sobe pro céu vira oração
Deus se cala nada responde
A fé é esmagada pela força da espada.

Tambores a noite não se calam jamais
Tambores a noite não se calam jamais
Um hino xavante, um hino do xingú
O canto triste do uirapuru
Bombas napalm ardem na carne
Gigantes dormem o sono da eternidade
O canto de guerra já ecoou na floresta
Agora se cala apenas espera
Da terra tomada, da terra usurpada

¹⁹⁶ BRANDÃO, Antonio C.; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.

¹⁹⁷ PRADO, Gustavo dos Santos. *A Verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)*. Dissertação. Programa de pós-graduação em História Social. PUC, São Paulo, 2012.

A letra da canção da banda punk Inocentes – que, embora não tenha sido retirada de um fanzine, se inclui na mesma formação discursiva – demonstra a relação construída pelos punks entre as reivindicações em voga no exterior e as brasileiras. Na primeira estrofe é abordada a crise na África provocada pelas guerras internas e pobreza extrema, um dos temas candentes à época. Índícios das culturas originais de diversas partes de continente – “tambores”, “guerreiros” – dão ensejo ao fio condutor que os relaciona aos povos originários das Américas do Norte e Central na terceira estrofe. Por fim, são evocados os povos originários da América do Sul – a palavra Xingu, grafada “xingú”, parece se referir a um povo indígena por uma confusão do compositor. Os últimos versos da última estrofe, assim como os últimos versos da primeira estrofe, concluem o que há em comum entre todos os personagens citados: a violência do desterro e do etnocídio. Assim como os punks se consideravam um movimento internacional, consideravam também que as mazelas do mundo estavam intimamente relacionadas.

A mesma abordagem, portanto, está presente no *Coletivo Cancrocítrico*. A fome e a miséria na África são denunciadas em paralelo à fome e miséria do Sertão Nordeste ou à carestia dos gêneros alimentícios nos centros urbanos provocada pela inflação. Da mesma forma, os debates em torno da representação política a nível mundial foram avivados no Brasil em vista de acontecimentos muito específicos da conjuntura nacional. Em relação aos casos de corrupção na política e a construção do novo regime democrático, a crítica de viés anarquista a essas instituições ocupava uma parte muito significativa dos fanzines, que muitas vezes considerava a construção do novo regime como um erro, que não poderia ser evitado naquele momento embora exigisse intensa mobilização em prol de seu fim futuro. O cenário dúbio da sociedade brasileira mesclava a decepção em relação aos escândalos de corrupção e a ineficiência do Estado à esperança da possibilidade de sua melhoria através da nova Carta e da atuação em Brasília.

Nos fanzines, tais assuntos eram analisados sob o viés da *união e conscientização*. Em um texto publicado no nº8, o *Cancrocítrico* lista os temas que considerava norteadores na construção coletiva desse discurso – aqui atribuído aos

¹⁹⁸ INOCENTES. *Tambores*. In. _____. *Adeus carne*. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Long Player.

fanzines em geral: “o que é a anarquia, como ela é para cada um, anti-drogas, anti-governo, anti-racismo, anti-militar, anti-nuclear, anti-políticos, pela salvação da ecologia”¹⁹⁹ O novo cenário político fizera com que os povos indígenas brasileiros se mobilizassem em prol da garantia de seus direitos mínimos durante a Constituinte e nas eleições posteriores. Assim, questões caras ao punk do Hemisfério Norte, como o racismo e o ambientalismo, surgem mescladas ao debate pela questão indígena. No nº 4, de outubro de 1988, foi transcrito um pequeno texto do jornal *Folha de Londrina*, cujas citações aparecem com frequência no *Cancrocítrico*. Intitulado “Sem comemoração”²⁰⁰, o texto afirma que a efeméride do “Dia da Amazônia” é uma comemoração vazia, uma vez que a floresta vinha sendo devastada e “seus mais antigos habitantes: Índios” eram vítimas de um genocídio. No número seguinte, um texto denuncia a caça e o desmatamento descontrolado na Amazônia e no Pantanal, produzidos pelo afã pelo progresso e como resultado da “insconsciência”²⁰¹. A motivação fútil do desmatamento é assim expressa: “um dos [animais] mais procurados pelos caçadores é o jacaré, este que é cruelmente morto, somente para aproveitar seu couro, para embelezar a burguesia internacional.”²⁰². Não obstante, em outra ocasião, os povos indígenas são apresentados de maneira estereotipada, como pessoas ingênuas, que viviam em plena harmonia, mas que são frequentemente enganados e humilhados pelo homem branco²⁰³. A última ocorrência do tema aparece em 1992, já com o *Cancrocítrico* bem distante da aparência gráfica comum aos fanzines punks. Ela comenta a comemoração dos quinhentos anos da chegada dos europeus à América e declara que o processo de colonização a transformou no “não ser do indivíduo e o ser do Estado”²⁰⁴, tendo sido propalado em grande parte pela Igreja Católica. O fanzine, entretanto, faz também uma crítica à proliferação dos enunciados em prol do ambientalismo: “Tá todo mundo de olhos na Amazonia. Será que estão a fim de preservar o ambiente mesmo? Ou é modismo, ou outro interesse oculto?” o texto é concluído com a observação em caixa alta, “AS MODAS E AS FAZES PASSAM E O MUNDO CONTINUA SENDO DEVASTADO!!”. “Modismo”

¹⁹⁹ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 8, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰⁰ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 4, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰¹ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 5, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 7, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰⁴ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 17, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

era acusação grave entre os punks, sendo que o autor considera que, da mesma maneira que havia um significativo número de pessoas que passava a se vestir como punks sem se “conscientizar”, havia quem estivesse proferindo reivindicações ambientalistas sem se envolver, de fato, com a preservação do meio ambiente. E, da mesma forma que os “modistas” do punk, os do ambientalismo deixariam sua pretensa preocupação tão logo o tema deixasse a pauta do momento.

Outro tema recorrente no Hemisfério Norte abordado no Brasil é a energia nuclear, tanto em seu uso bélico quanto em seu uso civil. Ainda em finais da Guerra Fria, o perigo do uso das bombas atômicas seria bastante explorado de maneira a denunciar os horrores perpetrados pelo homem. O *Coletivo Cancrocítrico* se preocuparia em denunciar a posição do Brasil como grande exportador de armas, bem como as controvérsias em torno de nossa primeira usina nuclear, Angra I. No nº 8, um texto extraído da Revista Brasileira de Ciência comenta as falhas de projeto na usina²⁰⁵. Da mesma maneira, as discussões a respeito da obrigatoriedade do serviço militar também são discutidas pelo viés brasileiro, uma vez que ele não fora abolido na Constituição de 1988, de modo que este continuaria a ser regulamentado por uma antiga lei de 1964²⁰⁶. No nº7, um texto enviado pelo “KRI-KRI (Grupo de Ação Anarquista)”, comenta:

[...] Dizem que vivemos numa democracia, mas que democracia é está onde é obrigado à votar e à servir? Dizem que seremos melhores cidadãos, claro pro sistema seremos mesmo porque aprenderemos nas forças armadas à sermos oprimidos sem ter o mínimo direito de reclamar. Depois que um individuo sai do serviço militar ele sai mais cego que nunca e sai super alienado a ponto de não achar-se oprimido e explorado pelo governo. Na minha opinião o serviço militar é a última domesticação que um jovem recebe para ser mais um alienado, oprimido e explorado ser do sistema. A primeira domesticação que recebemos (fora a família é claro) é a escola que serve como um canil para jovens e crianças aprenderem a respeitar as ordens e cumprir as leis.[...]²⁰⁷

²⁰⁵ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 8, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰⁶ BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 4375, de 17 de agosto de 1964. *Website oficial do Palácio do Planalto*. Disponível em: << http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4375.htm>>. Acessado em 8 de setembro de 2014.

²⁰⁷ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 7, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

No excerto acima, nota-se o questionamento dos traços que assumiam a nova democracia, já anunciado na primeira frase. O que se segue é a discussão do papel do serviço militar na dominação dos corpos, numa sociedade em que, segundo o autor, supunha-se que deveria ser livre.

Da mesma forma, surge o tema dos movimentos sociais, em especial os sindicatos, do qual do *Cancrocítrico* se ocupou com frequência. Como apresentado anteriormente, os movimentos sindicais tiveram papel fundamental no processo de redemocratização, sendo peça chave na construção do Partido dos Trabalhadores. O nº8 do *Cancrocítrico* fora especialmente dedicado a esse tema. Na capa, uma ilustração representa um homem rico, vestindo terno e com cifrões em torno da cabeça, recostado sobre um relógio de ponto, o que sugere que se trate de um patrão. Outros dois homens, um deles usando macacão, capacete e carregando uma caixa de ferramentas, sugerindo que se tratam de empregados. Ambos estão acorrentados pelos pés a uma mesma esfera de ferro. O texto que se segue afirma “Essas greves que estão acontecendo mostram q/ estão [os trabalhadores] insatisfeitos com seus salários de miséria”²⁰⁸. Entretanto, o autor critica funcionários de empresas estatais, que considera bem remunerados em comparação ao resto dos brasileiros, de maneira que não deveriam promover greves. Há, ainda, nesse mesmo número, um texto relatando uma palestra proferida em Londrina por Frei Chico, irmão de Luís Inácio Lula da Silva, já um membro importante do Partido dos Trabalhadores, na qual manifesta sua posição simpática ao sindicalismo anarquista, embora considere que para aquele momento seria necessária uma figura institucionalizada, como o Partido dos Trabalhadores, que funcionasse como órgão representativo da classe trabalhadora. O tema é retomado no nº10, no qual um longo texto apresenta dados da “LIGA DE DEFESA DO MEIO AMBIENTE E SAÚDE”²⁰⁹ a respeito da situação preocupante dos locais de trabalho no Brasil, que considera quase tão insalubres quanto as fábricas europeias do século XVIII. Por fim, no nº 12, um texto expressa a preocupação do fanzine com o tema descrevendo um breve histórico do surgimento dos sindicatos na Inglaterra.

Ao final de 1988, o *Coletivo Cancrocítrico* iniciou uma campanha em nome do voto nulo, tendo em vista as eleições municipais que ocorreriam naquele ano e as eleições em nível nacional e estadual que ocorreriam no ano seguinte. O tema era

²⁰⁸ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 8, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁰⁹ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 10, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

abordado tanto através dos pequenos enunciados isolados nos espaços entre os textos maiores quanto através de textos dedicados a ele. No nº 5, publicado no mesmo mês das eleições municipais, há um pequeno texto:

ELEIÇÕES 88

Estamos próximos das eleições. Como é de costume os político começam suas campanhas mentirosas. E que pelo incrível que apreça o povo acredita que dessa vez vai dar certo. Politicos não ajudam ninguém, só a si próprios, não estão nem um pouco preocupados com o povo, a não ser o rico. Por isso não se iluda com promessas falsas. VOTE NULO, NÃO SUSTENTE PARASITAS²¹⁰.

Ao lado da mobilização pela anulação dos votos, o *Cancrocítrico* se preocupava em denunciar gastos excessivos da máquina administrativa, como o caso da viagem da comitiva do então presidente José Sarney à Europa, abordada no mesmo número a partir de um recorte de jornal. Ademais, o fanzine abordava casos de corrupção e mal uso de verbas públicas no Paraná, a exemplo do número 13, que traz uma caricatura do governador do Estado, Alvaro Dias, que aparece dormindo, debruçado sobre a mesa de seu gabinete, enquanto sonha com um cargo representativo em Brasília. Logo abaixo, um pequeno texto critica sua administração²¹¹.

No entanto, haveria alguma alteração no matiz de temas e tipos de textos nos últimos números do *Coletivo Cancrocítrico*. Tal transformação foi acompanhada de mudanças drásticas na aparência do impresso, claras a partir do número 14. A forma de dobradura do papel foi substituída por uma única dobra ao meio da folha, remetendo agora ao formato mais comum aos fanzines, embora não contasse com mais folhas, formando o pequeno códex típico nesses casos. Ao longo dos próximos sete números, a capa ocupa metade de um lado da folha, embora conte, agora com mais textos e ilustrações. A aparência dos impressos fica com aparência mais limpa, ou seja, com mais numerosos e uniformes espaços em branco; a ordenação dos textos, em colunas alinhadas no mesmo sentido, se acentua. São efeitos da transposição do trabalho de composição das matrizes para profissionais especializados, segundo o que informaria a nova seção “Expediente”. O texto curto, sempre presente nas capas, é substituído por

²¹⁰ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 5, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²¹¹ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 13, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

textos maiores, denominados “Editorial”, aproximando ainda mais o impresso de um jornal ou revista comum. Naturalmente, é nesse momento que também surge a preocupação em identificar em todos os números que o impresso era distribuído gratuitamente ou que ele era custeado apenas pelos editores, num esforço em diferenciá-lo da mídia comercial. As referências ao punk, seja em textos ou discussões, desapareceram, tornando-o idêntico a qualquer um dos muitos impressos anarquistas encontrados na coleção Arquivo Movimento Punk, que foram preteridos nesta pesquisa. Há a multiplicação de poemas e outros textos literários, e as histórias em quadrinhos aparecem com maior frequência. Das discussões anteriores permanecem apenas aquelas muito caras aos anarquistas do período, como as que se desenrolaram em torno do serviço militar obrigatório e do genocídio dos povos indígenas²¹². No entanto, o *Cancrocítrico* ainda manteve um debate extremamente importante a respeito da produção de fanzines, que cabe ser analisado aqui, ainda que se refira aos fanzines de maneira ampla, e não apenas aos fanzines punks.

Nesse momento, o *Coletivo Cancrocítrico* se empenhou na discussão do papel da imprensa comercial, descrita em oposição a uma “imprensa alternativa” ou “imprensa pirata”. Embora já ocorrera uma abordagem a esse assunto nos debates do I Fanzi-Encontro, que serão analisados a seguir, nota-se que o *Cancrocítrico*, mesmo que ainda se considerasse um fanzine, passaria a se colocar claramente como parte dessa mesma imprensa alternativa, o que indica um motivo para a alteração na aparência do impresso. Tal forma de imprensa é descrita como livre das influências danosas dos interesses econômicos dos grandes veículos de imprensa comercial, esta desprovida de senso ético acurado. Um pequeno texto no nº 14 chega a questionar a imprensa contemporânea em relação à memória do período ditatorial: “Quantos papéis foram queimados, quantas editoras foram fechadas, quantos jornalistas foram “estraviados” por conterem informações surpreendentes!! Isto é um sinal de desprezo pelo nosso povo.”²¹³. No número 18, um texto intitulado “O FANZINE É REVOLUCIONÁRIO?” o debate segue comentando uma entrevista com Cientista, um dos fanzineiros responsáveis pelo *Coletivo Cancrocítrico*, realizada pelo jornal *Folha de Londrina*. Cientista fora entrevistado por conta do II Fanzi-Encontro, ocasião em que o jornalista

²¹² Texto já discutido neste capítulo, presente em COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 17, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²¹³ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 14, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

cita o editorial do *Cancrocítrico* 17 para afirmar que tal oposição criada pelos fanzineiros seria maniqueísta. Em resposta, o texto discorre sobre as questões já levantadas durante o I Fanzi-Encontro, referentes à perversão que a objetivação do lucro proporcionaria à imprensa comercial. Embora houvesse “fanzines péssimos, descaracterizados como espaço alternativo”²¹⁴, Cientista – que assina o texto – declara que os fanzines são uma prática revolucionária, pois são “uma fuga das “imposições massificadoras” da imprensa oficial”²¹⁵.

O editorial ao qual o jornalista se referia depõe de maneira importante a respeito da visão dos fanzineiros sobre sua própria prática. “Ela representa a possibilidade de conseguirmos realizar nossos ideais”, que suplantaria sua dificuldade inerente: “A maioria dos editores alternativos custeia sua publicação do próprio bolso, e as despesas não são poucas: envelopes selos, caixa postal, gráfica nanquim, composição, etc.”. E prossegue em tom sentimental: “O contato publicação/leitor nos é necessário como comer, respirar e amar”²¹⁶. Tal relação pressupõe, aliás, que o leitor manifeste sua opinião a respeito do impresso e revise suas opiniões sobre os temas diversos tratados no fanzine. “Portanto, a relação editor/leitor deve ser uma troca homogênea, como no amor, onde os dois se dão e os dois recebem.”.

O *Coletivo Cancrocítrico*, portanto, reforça aqui a análise dos fanzines que se afastaram da forma material dos punks, a diagramação confusa, que suscita leituras vertiginosas. Se em seus primeiros números, as referências ao punk eram recorrentes, progressivamente elas se esvaneceram, em conformidade com as mudanças na forma material. A diferença para com o *Lixo Cultural*, no entanto, está na aproximação mais clara aos grupos ecologistas e anarquistas, que haviam ganhado espaço durante os últimos anos de existência do *Cancrocítrico*. Todavia, fica evidenciada, como no caso do *Lixo Cultural* a relação intrínseca entre a forma material dos fanzines punks e sua forma discursiva, de tal modo que o afastamento de um solicita o afastamento de outro. Tais questões serão discutidas com maior profundidade teórica ao final deste capítulo.

3.5.1. Imprensa e imprensa alternativa

²¹⁴ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 18, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

As transformações ocorridas no *Coletivo Cancrocítrico* foram pautadas permanentemente pelas referências a outros tipos de impressos, como os jornais locais e as publicações de movimentos sociais. Não obstante, a recorrente referência aos “alternativos” leva o leitor atual do documento a questionar as relações entre os fanzineiros e os periódicos comumente identificados como “imprensa alternativa”, vedetes da contestação, nas décadas anteriores e nas décadas em que o fanzine foi publicado. Cabe, dessa maneira, uma breve análise do universo das publicações nascidas em redações, gráficas, distribuidoras e bancas de jornal.

O período da ditadura fora marcado pelos assédios dos militares à produção da cultura de modo geral, mas os episódios mais marcantes se referem, sem dúvida, à mídia impressa. As estratégias do *O Estado de São Paulo* e do *Jornal da Tarde* em substituir os trechos censurados por poemas e receitas culinárias, as invasões da polícia nas redações e os jornalistas presos são acontecimentos frequentemente lembrados. Oficialmente, a censura fora regulamentada por Castelo Branco logo que este assumiu o posto de chefe de Estado, ao passo que se interrompeu com a dissolução do Departamento de Polícia Federal após a promulgação da Constituição de 1988²¹⁷. Em aspectos práticos, ela incidiu com maior intensidade na imprensa entre 1968 – com a promulgação do AI-5 – e 1978, com o fim da censura prévia aos jornais²¹⁸. No entanto, a relação maniqueísta entre jornais como arautos da liberdade e Estado repressor não se sustenta, a começar pelo grande número de publicações que apoiaram o golpe e pelas relações escusas de colaboração entre as empresas jornalísticas e o aparelho repressor que não cessam de vir a público²¹⁹. Dessa forma, muitos periódicos desapareceram sob a pressão econômica e política dos militares, enquanto outros chegaram à redemocratização na forma de poderosas empresas, por assim dizer, jornalísticas. Além das apreensões de edições inteiras, da violência policial para com os jornalistas e do travancimento da dinâmica das redações provocado pelos métodos da censura, os jornais tiveram de lidar com o aumento vertiginoso do preço do papel e, mais tarde, com a instabilidade econômica geral do país. Todavia, o governo militar sabia ser generoso com os veículos que cumprissem relativamente bem suas principais

²¹⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus. 2002.

²¹⁸ AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*. Bauru: EDUSC, 1999.

²¹⁹ Tais relações, já conhecidas dentro da produção historiográfica foram oficialmente reconhecidas pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade. BRASIL. *Relatório final da CNV*. Brasília, 2014. Disponível em: << <http://www.cnv.gov.br/>>>. Acessado em 14 dez 2014.

determinações, praticando a autocensura e, até mesmo, publicando notícias falsas fabricadas pelas forças de repressão. A esses, eram oferecidas isenções fiscais, empréstimos vultuosos e favores de outra natureza²²⁰. Tal intervenção esteve ligada ao processo de “modernização” pelo qual a imprensa brasileira passaria, resultando na concentração do jornalismo em algumas poucas e grandes empresas, nas quais a autonomia dos jornalistas era restrita frente à ingerência dos patrões, levando as relações trabalhistas a um mero assalariamento²²¹.

Entretanto, para um grupo específico de veículos de imprensa, o período em questão foi ainda mais árido; trata-se da chamada “imprensa alternativa”. Ainda que evitemos reforçar a dicotomia existente entre esse setor no jornalismo e o que se convencionou chamar de grande imprensa, há diferenças patentes entre tais publicações, que podem ser delineadas sem maiores dificuldades. A imprensa alternativa – também nomeada *nanica*, *marginal*, *tropicalista* ou *underground*²²² – se caracterizou pela precária estrutura econômica na qual esteve apoiada e, principalmente, pela dedicação à oposição ao regime militar, em questões diretamente políticas ou mais próximas do âmbito cultural, o que as tornava alvo de frequentes e incisivas intervenções governamentais. Desse modo, dos 150 periódicos de oposição surgidos entre 1964 e 1980, 50% durou menos de um ano²²³.

Muitos desses periódicos surgiram a partir da iniciativa de jornalistas que se associavam em cooperativas ou sociedades de cotas, evitando, assim, a reprodução das relações empresariais dos grandes jornais. Elas se tornaram um espaço importante de reunião de opositoristas do regime, muitos deles ligados a partidos e organizações clandestinas e contavam, por vezes, com o apoio – financeiro ou na forma de matérias – de jornalistas empregados na grande imprensa, na qual viam possibilidades restritas de atuação. Entretanto, seu esforço em evitar a “ética capitalista weberiana”²²⁴ acabou por tornar tais periódicos economicamente frágeis e dificilmente administráveis, um fator preponderante para que muitos tenham ido à falência. Outro entrave econômico era a existência das distribuidoras, que levavam os impressos até as bancas, permitindo que

²²⁰ MARTINS, Ana L. e DE LUCA, Tania R. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

²²¹ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.

²²² BARROS, Patrícia M. *A Imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios*. Patrimônio e Memória. V.1. N.1. P. 78-85. Assis: UNESP, 2005. Disponível em <<<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62/401>>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

²²³ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.

²²⁴ *Ibidem*.

esses periódicos alternativos cumprissem seu objetivo de intervenção em todo território nacional. Essas empresas, com grande destaque à distribuidora pertencente à Editora Abril, que dominava a maior parcela do mercado, cobravam altas porcentagens sobre o valor dos produtos e exigiam pagamento adiantado por parte das bancas. Desse modo, só quando atingia vendagem muito alta é que um jornal ou revista se tornava viável, o que quase nunca acontecia entre os alternativos, com exceção do *Pasquim*.

A denominação “alternativos”, por sua vez, designa uma série de tipos de publicações, possibilitadas pela técnica de impressão *offset*, que permitia que fossem impressas a custo relativamente baixo no período ocioso das gráficas de outros veículos de imprensa. Desse modo, havia as publicações que comentavam em tom humorístico o cenário político e social, como *O Pasquim* e *Pif Paf*. Havia também publicações noticiosas importantes, como *Opinião* e *Movimento*. Ao final da década de 1970, o relaxamento da censura trazido pelo processo de distensão política favoreceu o surgimento de jornais diretamente ligados a alguns movimentos sociais, como os feministas *Brasil Mulher*, *Mulheres* e *Mulherio* e o *Lampião*, que discutia temas em torno da homossexualidade e acabou tendo alguns de seus jornalistas presos por atentado ao pudor²²⁵. Inspirados na coluna *Underground*, do *Pasquim*, surgiram outros periódicos centrados nas formas alternativas de cultura, como *Presença*, *A Flor do Mal*, *Verbo Encantado*, *Rolling Stone* e *Bondinho*²²⁶.

Se ao longo dos anos mais duros do regime ditatorial, os maiores veículos de comunicação evitaram assumir posições políticas que se chocassem com as do governo militar, o período de distensão fez com que estes voltassem a assumir posições mais ou menos autônomas. Mas a morte de Vladimir Herzog, em 1975, desgastou a já tensa relação entre os jornalistas e seus patrões e muitos acabaram deixando seus empregos para fundar novos periódicos alternativos. Estes, no entanto, seriam afetados decisivamente pela conjuntura política. Com a saída de diversas organizações da clandestinidade, muitos intelectuais e jornalistas abrigados nos alternativos deixaram os mesmos. Bernardo Kucinski²²⁷ defende que os atentados à bomba em bancas de jornal, que se iniciaram no final da década, não foram os responsáveis por todas as falências de

²²⁵ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

²²⁶ BARROS, Patrícia M. *A Imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios*. Patrimônio e Memória. V.1. N.1. P. 78-85. Assis: UNESP, 2005. Disponível em << <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62/401>>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

²²⁷ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.

periódicos alternativos que se seguiram. Entretanto, mesmo com o esforço da distribuidora da Editora Abril, que ofereceu lotes de periódicos alternativos gratuitamente aos jornalistas²²⁸, os atentados foram decisivos no caso dos títulos que não estavam aliados às novas organizações políticas, cuja militância garantia um mercado estável. *O Repórter*, por exemplo, não resistiu à queda nas vendas e deixou de circular. Não obstante, o Estado pressionava os alternativos promovendo devassas em suas contas e cobranças de débitos previdenciários. Sob a Lei de Segurança Nacional, ainda se mantinham as prisões de jornalistas e editores, bem como apreensões de edições inteiras. Por fim, a *linha dura* ainda se ocupou em pressionar anunciantes para que não patrocinassem as publicações “subversivas”, incluindo até mesmo a *IstoÉ*.

Desse modo, os anos de 1978 e 1979 assistiram ao ocaso de muitos periódicos alternativos, mas, ainda, ao nascimento de outros. Com a retomada dos sindicatos e outras entidades representativas, como a Comissão Pastoral da Terra, seus boletins informativos assumiram o papel de jornais representativos da classe, sendo produzidos por jornalistas formados. Paralelamente, a grande imprensa passou a adquirir traços da imprensa alternativa em suplementos e mesmo em sua linha editorial, acirrando a oposição ao governo vigente.

O Folhetim, criado e editado a partir de 1977 por Tarso de Castro e Fortuna, ambos oriundos d'O Pasquim, como suplemento da Folha de São Paulo, confunde-se propositalmente em forma e conteúdo com os jornais alternativos²²⁹.

Todavia, o mimetismo não durou por muito tempo, embora tenha legado marcas no jornalismo posterior. Em 1979, após uma grande greve de jornalistas, a *Folha* e outros grandes títulos da imprensa passaram a expurgar suas redações, dando extrema prioridade aos jornalistas provenientes dos alternativos a cada demissão motivada por crise financeira. O final da década de 1970 e início da década de 1980 marcaram, portanto, as transformações nos periódicos alternativos. Por um lado, as práticas envolvidas em sua produção perderam espaço à medida que o cenário político e econômico se alterou, erodindo suas bases e abrindo o espaço de crítica à grande

²²⁸ A atuação da Editora Abril em favor dos alternativos que distribuía, no caso dos atentados às bancas de jornal demonstra o posicionamento das grandes empresas de mídia em relação ao regime militar. Mesmo que apoiassem os militares em muitos aspectos, se opunham fortemente às interferências dos militares em suas atividades econômicas, atitude que se acentuou com a distensão política.

²²⁹ *Ibidem*.

imprensa. De outro ponto de vista, o modelo de muitas publicações se tornou deslocado, como é o caso do Pasquim que, embora tenha feito muito sucesso dentre os jovens, já não chocava mais por empregar palavrões e piadas de cunho sexual²³⁰. Assim, além das novas publicações políticas que surgiam no seio dos movimentos sociais ascendentes, um novo espaço para a cultura *underground* se abriu, especialmente em torno das histórias em quadrinhos.

O período supracitado é também o de surgimento dos fanzines punks, mas a produção dos fanzines o antecede no país, dentre os fãs de ficção científica e de histórias em quadrinhos, que encontravam espaço demasiadamente restrito em revistas especializadas no qual pudessem refletir acerca dos personagens famosos ou mesmo publicar suas próprias histórias. Revistas que circularam na década de 1970, como *Grilo*, *Patota* e *Eureka*, publicavam entrevistas e notícias a respeito do tema, bem como quadrinhos ditos intelectualizados produzidos no exterior, como *Peanuts*, *Mago de Id* e *Mafalda*. Os fanzines de histórias em quadrinhos desse período surgiram com formas similares às seções de cartas dos leitores dessas revistas e, progressivamente adquiriram novos conteúdos. Mesmo Henfil, desenhista conhecido da grande imprensa e de *O Pasquim*, teve a sua revista de quadrinhos, a *Fradim*²³¹. Tais revistas tiveram uma atuação notória em uma campanha empenhada em conquistar espaço para a publicação de quadrinhistas e desenhistas brasileiros nas revistas comerciais, além de casos raríssimos como o de Maurício de Souza.

Tal campanha se traduz no mote que permeou as publicações do mundo dos quadrinhos e ocorreu igualmente nas publicações comerciais e nos fanzines e que, salvo as devidas proporções, pode se comparar à construção do discurso da *união e conscientização* nos fanzines punks. Henrique Magalhães afirma que os fanzines e as revistas de quadrinhos se esforçaram em “conscientizar” os leitores e editores e “unir” os quadrinhistas em torno de suas próprias editoras²³². Cabe ressaltar que, diferentemente dos fanzines aqui estudados, os fanzines de quadrinhos não estabeleciam uma crítica à imprensa comercial de maneira geral. Ao contrário, seu objetivo era galgar a possibilidade de publicar sua obra comercialmente. Desse intento, tentou-se aprovar uma lei protecionista aos quadrinhos brasileiros, mas, novamente um setor da população

²³⁰ Ibidem.

²³¹ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

²³² Ibidem.

se chocara com os poréns da nova democracia. O lobby das grandes editoras no Congresso conseguira tornar a lei praticamente sem efeito.

Nesse ínterim, uma série de revistas de quadrinhos fora publicada no Brasil até a metade da década de 1980 em moldes muitos similares aos da imprensa alternativa das décadas de 1960 e 1970, a saber, através de associações ou cooperativas, com baixa vendagem e ainda enfrentando as altas dos preços e o quase monopólio da distribuição dos impressos pela Editora Abril. Ainda, há o caso notável da *Revista Balão*, surgida no seio da USP, em 1972, aos moldes de um fanzine, e que assumiu ares de revista comercial mais tarde, embora tenha tido apenas nove números. Tal iniciativa, dos desenhistas Luis Gê e Laerte, serviu como laboratório para a produção de quadrinhos no país, em um período em que esse tipo de produção não era aceito nem mesmo nas publicações alternativas comentadas no início desse capítulo. Os mesmos desenhistas, ao lado de outros nomes conhecidos, como Angeli e Paulo e Chico Caruso, ganharam espaço anos mais tarde na Editora Circo, que iniciara publicando livros de quadrinhos e, em 1985, passara a publicar a revista *Chiclete com Banana*. O periódico abriu espaço para um novo gênero de publicações no país, ao lado da revista *Animal*²³³.

O humor cáustico dessas publicações encontrara novamente o ponto em que era possível chocar o público e conquistar os leitores jovens, o uso de palavrões e a temática sexual atingia outros níveis de abordagem. Enquanto a *Animal* publicava quadrinhos eróticos, a *Chiclete com Banana* desfilava personagens homossexuais, fetichistas e a eterna Rê Bordosa, de Angeli – o nome da personagem era uma alusão à ressaca provocada por suas incessantes bebedeiras. Ela transitava com naturalidade pelo universo masculino – frequentava balcões de bares pela madrugada seminua e urinava em pé – e fazia sexo com quem lhe apetecesse, ao passo que enfrentava os resquícios da moral conservadora – se arrependendo do sexo sem amor no dia seguinte ou sendo cobrado por sua mãe para que se casasse. Nas tiras de Rê Bordosa, temas como Aids e aborto era tratados com desenvoltura. Embora a *Chiclete com Banana* tenha sido o palco para personagens geniais, os personagens de Angeli são simbólicos no que se refere ao posicionamento desse novo momento das revistas alternativas. Através dos personagens Meiaoito e Nanico, satirizava as antigas esquerdas como saudosistas e sexualmente reprimidas. Os hippies velhos Wood e Stock, membros resistentes da antiga contracultura, eram também resquícios de uma conjuntura já outra. Bibelô, o

²³³ Ibidem.

“último dos machos”, era o tipo cafajeste, com camisa aberta, costeletas, bigodinho e investidas absolutamente machistas nas mulheres ao seu redor. O choque intergeracional em Bibelô se traduz à medida que é possível notar toda a misoginia materializada no personagem em grande parte do humor de *O Pasquim*. Por outro lado, alguns personagens alegorizavam a geração contemporânea à revista, como o punk Bob Cuspe, o jovem rico Psico-Burguês, o jovem cult New Imbeciw e os indefiníveis Skrotinhos²³⁴.

Assim como a *Folha de São Paulo* lançara seu *Folhetim*, suplemento inspirado na imprensa alternativa, na apoteose de engajamento da redemocratização, a revista *Animal* notou nos fanzines punks a estética atraente, de grande aceitação do público e lançou seu suplemento *Mau*. O pequeno impresso, muito semelhante aos fanzines punks, trazia comentários sobre rock, cinema e quadrinhos. A iniciativa foi seguida pela *Chiclete com Banana*, que lançou um suplemento similar intitulado *Jam*, no qual a coluna *Maudito Fanzine* polemizava comentando o meio fanzineiro²³⁵. Foi contra esses suplementos que os participantes do I Fanzi-Encontro se manifestaram. Cabe notar que os fanzineiros não estabeleciam a diferenciação anteriormente apresentada, entre uma grande imprensa e uma imprensa alternativa, havia apenas os fanzines e uma imprensa comercial, pautada no lucro – ainda que este fosse restrito na maioria dos periódicos alternativos – e distribuída pelos circuitos comerciais. O posicionamento hostil à imprensa comercial também não era unânime nos fanzines punks, de modo que muitos dos personagens dos cartunistas da *Chiclete com Banana*, especialmente Bob Cuspe, figuram em fanzines analisados nesta pesquisa, indicando que este era um personagem bem aceito por muitos punks – embora o fanzine *Alerta Punk* tenha publicado um texto em que considerava Bob Cuspe um “ataque do sistema” aos punks²³⁶.

Henrique Magalhães explora a indefinição entre fanzines e revistas alternativas, considerando que algumas publicações que até meados da década de 1980 foram chamadas “alternativas”, hoje seriam consideradas fanzines. Para ele, a produção de fanzines punks no país estimulou o surgimento de outros impressos desse tipo voltados para diversos temas candentes a partir do final da década de 1980, como o ambientalismo, o skate, rádios pirata e fanzines de grupos feministas ou militantes pelos

²³⁴ LIMA, Jeferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1991)*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em História, UESC, Florianópolis, 2013.

²³⁵ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

²³⁶ ALERTA PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP

direitos dos homossexuais. Magalhães ainda faz uma diferenciação entre os fanzines punks e os anarquistas deslocada em relação à definição usada nesta pesquisa. Para ele, os títulos anarquistas seguiam a “diagramação caótica” dos títulos punks – estes quase desaparecidos ao final da década de 1980 devido ao alto preço da fotocópia – e propagavam “as mais diversas linhas de pensamento, que genericamente são chamadas de *anarquismo*.”²³⁷. Notadamente, foram encontrados na Coleção Arquivo Movimento Punk fanzines que não foram classificados como punks, tendo sido preteridos para esta pesquisa, muito embora apresentassem referências à aparência dos fanzines punks. O *Absurdo*, que Magalhães considera um desses fanzines anarquistas foi considerado por este pesquisador um fanzine punk, uma vez que se identifica assim em seus primeiros números. Ainda que ele, como o *Coletivo Cancrocítrico*, tenha abandonado as referências ao punk com o passar do tempo, apostou-se na continuidade na classificação do título para que se pudessem analisar as alterações enredadas cronologicamente. O *Absurdo*, no entanto, é um caso bastante específico, em que a subversão da diagramação comum e da leitura linear passou a se traduzir em um esforço meticuloso. A disposição dos textos e das imagens nos últimos números do *Absurdo* claramente não é aleatória, desenhando formas geométricas com os elementos gráficos.

3.5.2. Os Fanzi-Encontros

“Foi o 1º encontro específico de fanzineiros, teve a participação de pessoas do PR, SC, MG e SP. Deixamos o tema em aberto s/ nada pré estipulado. Sendo assim surgiram propostas e idéias além do esperado, q se postas em prática organizadamente surtirão 1 grande efeito na nossa luta anti-sistema.”²³⁸; “O I Fanzi-Encontro de Lda [Londrina] c/ certeza foi o + interessante e participativo de todos os outros que já estive.”²³⁹;

“O I Fanzi-Encontro de Lda foi uma tentativa do pessoal de Lda de sair da pacividade. Nós do CC [Coletivo Cancrocítrico], [e fanzines] Paradoxo, Proletários, Utopia e outros amigos conhecíamos a ideia de tentar juntar em 1 encontro o pessoal de zines. É claro q ã foi a 1ª experiência do gênero e nem será a ultima. Valeu em todos os sentidos.”²⁴⁰.

²³⁷ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003. P. 42.

²³⁸ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 11, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem.

Assim foi avaliado o encontro de fanzineiros promovido pelo *Coletivo Cancrocítrico*, em 22 de julho de 1989. O primeiro número do fanzine que se seguiu ao evento trouxe textos com avaliações de seu êxito, escritos pelos membros do *Cancrocítrico*, por Dino, que produzia o fanzine *Realidade da Humanidade*, e por Paula, que produzia o *Absurdo*. Os textos assinados por Paula já apareciam anteriormente no *Cancrocítrico*, incluindo uma das raríssimas reflexões até aquele momento a respeito de mulheres no meio punk, ou fanzineiro em geral, escrita por uma mulher. A ausência feminina no próprio Fanzi-Encontro também foi comentada pela fanzineira: “O papel da mulher no Mov Libertário foi muito discutido no momento em q só haviam 2 entre uns 30 homens, enquanto só eu mesma fazia parte do Mov. Mulher, cadê sua força?”²⁴¹. A despeito desse quesito, as avaliações do primeiro encontro foram extremamente positivas, de maneira que os textos se interseccionam na maior parte dos casos. Em suma, relatam que a maioria dos presentes se identificava como anarquista, de maneira que um dos principais objetivos resultantes do encontro fora a criação de uma campanha de proporções nacionais em prol do voto nulo, além de um “Encontro Libertário” em Londrina a fim de aprofundar as discussões nesse aspecto. Houve outra campanha resultante do evento, a campanha “Fora Falsos Zines”.

O texto homônimo que aparece no primeiro capítulo desta dissertação, extraído do fanzine *Absurdo*, foi publicado no *Coletivo Cancrocítrico* de nº 11, com formatação diferente. Ao seu final, uma indicação para que os leitores o copiassem e enviassem à revista *Animal* e a *Chiclete com Banana*, protestando contra seus suplementos *Jam* e *Mau*. No verso desse mesmo número – lado do papel oposto ao da capa – o fanzine lança mão de enunciados fora dos textos corroborando com o sentido dos mesmos, as margens laterais e superiores são compostas por tiras de papel onde se lê repetidas vezes “FORA FALSOS FANZINES. TIREM O MAU DO ANIMAL. FORA PSEUDOS FANZINES”. Na avaliação do evento assinada por Cientista e Jean, ambos membros do *Coletivo Cancrocítrico*, encontra-se uma justificativa: “[...] p/ retirada dos encartes o MAU da revista *Animal* e o JAM do *Chiclete com Banana*, q tentam apenas vender + atingindo 1 público fiel (nós alternativos), q tentam fugir da imprensa massificadora burguesa.”²⁴² Neste e nos outros comentários a respeito da campanha, seu objetivo é sempre definido como o de combater uma prática que usurparia os fanzines

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

“autênticos”. Estes, só poderiam o ser se fossem produto de práticas voluntaristas, nas quais os autores, através de recursos próprios, se empenhassem em produzir seus próprios impressos sob o intento de dar lugar a discursos que seriam impossíveis na mídia comercial. A saber, a diferença fundamental entre o fanzine e a mídia comercial seria a objetivação do lucro, passando por relações trabalhistas como o eixo de sua produção.

Desse modo, nota-se que o entendimento do termo “alternativo” é diverso do apresentado anteriormente nesta dissertação, segundo o uso corrente na bibliografia consultada. Assim, os alternativos aos quais se referiam os participantes do Fanzine-Encontro não seriam aqueles periódicos do auge do período ditatorial, da esquerda sisuda, portadora de um projeto de Brasil, do humor altamente intelectualizado do Pasquim, nem da contracultura dos anos 1960 e 1970. Também não demonstram ser exatamente as publicações descritas por Kucinski financiadas pelas organizações políticas surgidas com a distensão política e a redemocratização, mas as publicações de grupos libertários, ambientalistas e pacifistas dos finais da década de 1980 e início da década de 1990, que surgiram como uma alternativa atraente para muitos dos punks que não pretendiam mais estar ligados a essa forma de representação, embora houvessem sido profundamente marcados por ela. Os chamados periódicos alternativos pela bibliografia se enquadrariam para esses fanzineiros na imprensa comercial, uma vez que não faziam a citada diferenciação entre grande imprensa e imprensa alternativa. Uma aproximação à imprensa alternativa surge no *Lixo Cultural* nº4, na proposta em tornar o fanzine um “jornal de cultura que atingisse não só o pessoal PUNK, mas outras pessoas.”²⁴³. Provavelmente, tenha pesado nessas considerações que alguns dos fanzineiros empenhados na produção do *Lixo Cultural* fossem estudantes de jornalismo e estivessem familiarizados com a diferenciação entre imprensa alternativa e grande imprensa. Resta, portanto, a consideração de que os fanzines que passaram por transformações em sua natureza, se afastando do punk, travaram intensos debates a respeito de tais mudanças e de que seu escopo partiu de referências externas, baseadas em outros tipos de impressos existentes no período.

Assim, o *Cancrocítrico* se afastou do universo punk em sua forma e conteúdo, já que, nesse momento, não mais existiam menções ao punk nos assuntos cotidianos do fanzine ou nos relatos do Fanzine-Encontro, muito embora os impressos ainda

²⁴³ LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

mantivessem a aparência dos fanzines punks. Por outro lado, um espaço significativo nesses textos – bem como nos outros números do fanzine – é dedicado a discutir questões referentes ao anarquismo, qual sejam os textos de autores consagrados e as possibilidades de suas aplicações naquele momento.

Se a avaliação do I Fanzi-Encontro foi absolutamente positiva, o mesmo não se pode dizer a respeito do segundo, ocorrido de 10 a 12 de outubro de 1992, também em Londrina. Apenas dois textos na capa comentavam os resultados, centrados em reforçar os laços organizacionais entre os fanzineiros de todo o país. A preocupação em fugir dos veículos de mídia comercial aparece no relato de uma das conclusões dos debates no evento, a necessidade de “Promover o esclarecimento a todos fanzineiros sobre os problemas de divulgação dos zines pela imprensa oficial e publicações da imprensa oficial que tentam parecer fanzines ou amigos dos alternativos.”²⁴⁴. No entanto, o evento fora frustrado pelo baixo número de participantes. Efeito, segundo o “Editorial” do nº 18, do agravamento da crise econômica pela qual passava o país e da “tendência individualista que paira sobre o fanzine”²⁴⁵. Como os participantes fossem pouco numerosos e não se considerassem representativos, o evento limitou-se aos debates ao invés de se esforçar em articular iniciativas de âmbito nacional, como ocorrera no encontro anterior.

A despeito de seu tom pessimista, o número traz a análise saudosas de outros fanzineiros a respeito dessa prática em dois longos textos. O primeiro deles, ainda no nº 18, escrito por Nenê Altro, que produziu os fanzines *Atitude Pessoal*²⁴⁶ e *O Altruísta*²⁴⁷, e é, desde então, membro do conjunto de hardcore Dance of Days. Já o segundo tem o formato de uma carta, escrita por Antonio Carlos Oliveira, autor dos fanzines *Anti Sistema*²⁴⁸ e *Aborto imediato para o renascer de um novo espermatozoide*²⁴⁹, também um dos organizadores e o donatário para o CEDIC da PUC-SP da coleção Arquivo Movimento Punk. Neste último texto, então presentes algumas informações importantes a respeito da leitura e da escrita dos fanzines, bem como da perspectiva de Antonio

²⁴⁴ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 18, 1993. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ ATITUDE PESSOAL. Fanzine. Guarulhos, V. 1, 1994. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁴⁷ O ALTRUÍSTA. Fanzine. São Paulo, V. 1 a 6 e 10, 1993 a 1994. Arquivo Movimento Punk. Caixas 33 e 45. CEDIC. PUC-SP.

²⁴⁸ ANTI SISTEMA. Fanzine. São Paulo, V. 1 a 4, 1984 e 1985. Arquivo Movimento Punk. Caixas 44 e 46. PUC-SP.

²⁴⁹ ABORTO IMEDIATO PARA O RENASCER DE UM NOVO ESPERMATOZOIDE. Fanzine. São Paulo, V. 1 e 2, 1986. Arquivo Movimento Punk. Caixas 21 e 37. PUC-SP.

Carlos ao criar a coleção. Após saudar a iniciativa dos organizadores do Fanzine-Encontro, o autor da carta relata ter tido seu primeiro contato com um fanzine encontrado na loja Punk Rock Discos, o *Factor Zero*, em 1981. Diante do contato com outros fanzines surgidos a seguir, começou a trocar correspondência com os fanzineiros e a produzir seus próprios fanzines “Em 1984 comecei a aprender a datilografar, desenhar e de certa forma até escrever fazendo fanzines.”²⁵⁰. A narrativa de Antonio Carlos se desenrola sobre seu afastamento do punk e envolvimento com as atividades acadêmicas no curso de História²⁵¹, além de sua proximidade com o Centro de Cultura Social, no qual manteve a coleção de fanzines a partir da doação dos exemplares que mantivera guardados. Estes assumem, inclusive, maior importância que outros produtos do consumo de estilo punk “me desfiz de discos, fitas e botons”. A narrativa se finda e o texto inicia uma explanação a respeito da importância da salvaguarda dos fanzines:

Os zines são documentos muito importantes que retratam as questões no nosso momento, as visões de mundo e propostas dos que produzem os zines, além do nosso cotidiano. [...] É por isso que entendo a importância do arquivo, como uma pequena parte da memória que precisamos preservar para possibilitarmos aos pesquisadores e historiadores acesso à nossa memória.²⁵²

Por fim, propõe que os fanzineiros se articulem para a criação de arquivos de fanzines, lançando mão do apoio técnico de instituições especializadas, como as universidades. Tomando o cuidado, entretanto, para que estas não se apropriassem das coleções. Relata, assim, que recebera auxílio do CEDIC da PUC-SP e que os documentos estavam disponíveis no Centro de Cultura Social, que também assumira os custos da organização do arquivo.

O tom pessimista em relação ao meio fanzineiro manifesto nas avaliações do II Fanzine-Encontro ocorre como um prelúdio do fim do fanzine *Coletivo Cancrocítrico*, que teria apenas mais dois números – não disponíveis no Arquivo Movimento Punk, deixando de ser produzido em 1993. Entretanto, um dos traços que se pode ressaltar nos últimos números do *Cancrocítrico* é a relação dos fanzineiros que o produziam, e dos

²⁵⁰ COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 18, 1993. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP

²⁵¹ OLIVEIRA, Antonio C. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

²⁵² COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 18, 1993. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP

que colaboravam enviando textos, com a prática da produção de fanzines. Se essa nova relação com a prática não era mais passional que a dos fanzineiros anteriores, ao menos tal paixão era absolutamente declarada, ao passo que silenciosa nos documentos mais antigos. O texto de Nenê Altro, bem como os outros descritos anteriormente, se demoram em explicar o peso da subjetividade na produção de cada título, “O fanzine é meu cano de escape, meu organismo xeroalquimista, para onde eu conduzo toda a energia acumulada dentro do meu ser.”. Altro, como era recorrente no *Cancrocítrico*, relata a expectativa em relação a recepção dos leitores e a consequente decepção quando estes ignoravam o fanzine ou demonstravam pouco interesse ao recebê-lo pessoalmente. Tal relação pode ser notada na ilustração do cartaz do II Fanzi-Encontro, analisada no primeiro capítulo desta dissertação e reproduzida em tamanho menor na capa do *Coletivo Cancrocítrico* nº 18.



Figura 10 - Ilustração presente no cartaz do II Fanzi-Encontro, aqui reproduzida a partir do *Coletivo Cancrocítrico* nº18.

A sequência de quadrinhos apresenta as etapas de produção de um fanzine, da concepção, escrita, datilografia, ilustração, colagem ou diagramação e distribuição. Nas duas últimas, nota-se pequenos corações ao redor da cabeça do personagem, denotando o laço emocional entre o mesmo e aquilo que põe em prática. A mesma relação pode ser apreendida no último quadro em que o personagem principal apresenta seu impresso a outros, todos demonstrando estar muito interessados e felizes.

Portanto, há três aspectos fundamentais através dos quais o *Coletivo Cancrocítrico* é um caso fundamental para esta pesquisa. O primeiro é que ele retoma, ainda que de outra maneira, a questão dos fanzineiros que se afastaram do punk em prol

de um posicionamento mais abrangente em relação às movimentações políticas, já abordada através dos fanzines *Lixo Cultural* e *Lixo Reciclado*. O segundo se refere a uma relação com a produção de fanzines mais próximas de um fim em si, distanciando-se da imersão dessas práticas em outras pertencentes ao punk. Já o terceiro, se situa na constatação de sua importância como um caso exemplar da relação da materialidade do impresso com suas formas discursivas. A aparência dos fanzines punks, a sua forma de diagramação, de disposição de imagens e textos pressupõe uma forma de leitura própria, que se adéqua a um modo de enunciação respectivo. A saber, a forma de enunciação do punk está profundamente relacionada ao seu aspecto de bricolagem, descrito aqui, no primeiro capítulo. Trata-se da enunciação entrecortada, chocante e confusa encontrada nos fanzines, na música e na vestimenta do punk. Assim, embora seja possível ao leitor, num aspecto geral, atribuir um sentido – mesmo que pouco claro – aos diversos elementos gráficos do impresso, os enunciados e imagens se relacionam de maneira imprecisa. Daí a necessidade da mudança na materialidade dos fanzines à medida que estes se aproximam de formas de enunciação outras, que se aquilatasse melhor ao anarquismo ou ao ambientalismo, por exemplo. Os textos dispostos de modo aleatório cedem lugar a textos ordenados, com os quais é possível inserir mais palavras em um menor espaço de impressão. Pelo mesmo motivo, rareiam as imagens e os enunciados dispersos. Nesse caso, o texto trabalhado e conciso é que restringe a proliferação do discurso. Ao leitor não é mais necessário catar palavras e outros elementos gráficos a fim de construir um sentido para o mesmo impresso; é necessário apenas seguir a ordem comum da leitura, que se aprendia na escola – e que se aprimorava nos grupos de estudos anarquistas, sindicatos e movimentos políticos incipientes e que se praticava com seus periódicos. O discurso se torna mais objetivo, palatável a outros públicos que não os próprios punks, polindo e aparando as arestas de suas esculturas de sucata.

4. Conclusão

Em uma pesquisa que se propõe a tratar dos fanzines punks, os títulos que se afastaram do punk em sua forma material e sua forma discursiva ganharam atenção significativa. O que se deu justamente porque estes foram capazes de evidenciar uniformidades dentro da heterogeneidade dos fanzines punks. Ao se afastarem da forma comum aos impressos punks – a disposição desordenada de textos e imagens – se afastaram também das referências ao punk e das discussões internas a esse grupo, antes

sempre presentes nos fanzines. O escopo era a constituição de um discurso – e de uma forma impressa na qual este se fizesse ler – mais palatável àqueles que não fossem familiarizados com o universo punk. Há pouco o que descrever a respeito da nova forma gráfica senão indícios de uma leitura que se desenrola linearmente tal qual nos demais impressos que circulavam naquele momento, como livros, jornais e revistas, além de temas e abordagens muito próximos dos que ocorriam dentro dos diversos movimentos sociais emergentes naquele período.

Nos fanzines punks, por outro lado, tanto os mais antigos quanto os que empunharam a bandeira do hardcore como forma de “salvar o punk”, a heterogeneidade se faz presente. Entretanto, um olhar para os impressos discutidos no parágrafo anterior evidencia uniformidades no corpus documental. Foi possível definir um discurso comum aos fanzines punks, que também atravessava o punk rock produzido no país. O discurso da *união e conscientização* apresenta uma regularidade na enunciação dos punks, definindo um objetivo único – ao mesmo tempo em que se estabelecia como justificativa na constituição da identidade desses jovens. Assim, os punks pretendiam conviver como um grupo minimamente coeso, constituir uma espécie de tratado de não-agressão interno e se esforçariam em depurar os discursos de seus pares ao passo que o levariam também àqueles que não fossem punks. Mais do que a forma estética do punk, na vestimenta, na música e nas ações, era importante haver coesão de práticas e discursos para com o objetivo maior do punk no país, a *união e conscientização*. Assim, esses jovens deveriam ser agentes ativos da transformação do país e do mundo em que viviam, sempre tentando esquivar-se do assédio das formas da cultura dominante, que pretendia agenciá-los através de relações mercantis. Tal discurso, no entanto, não seria passível de aprofundamento, teorizações e exposições meticulosas a respeito de suas próprias especificidades. As uniformidades descritas, que ainda assim puderam encontrar seus discordantes – não deram margens a maiores consensos e desenvolvimento de debates teóricos ou algo próximo a uma doutrina. Temas que ocuparam posições menos centrais nesse discurso, como o uso da violência contra outros grupos juvenis, o apoio a partidos de esquerda e questões de gênero ou orientação sexual não foram capazes de se desenvolver até meados da década de 1990.

Entretanto, é imprescindível retomar a imagem das esculturas de sucata na construção da *união e conscientização*, que se constituiu como combinação de elementos do cotidiano dos punks. Assim, pensamentos de Gandhi coexistiam com proposições violentas da mesma maneira que a suástica poderia coexistir com o símbolo

do anarquismo. Dick Hebdige propôs que a combinação caótica de signos perpetrada pelos punks não só significava o caos como também apresentava uma lógica interna apreendida apenas pelos próprios punks, a despeito de sua aparência caótica²⁵³. Se, esteticamente, os punks pretenderam produzir imagens grotescas, suas combinações chocantes nunca pareceram contraditórias entre si ou mesmo para com a objetivação de uma sociedade utópica pacífica. Lévi-Strauss defendia que a atividade *bricoleur* nunca reproduz com exatidão o plano de seu agente, que é obrigado a adaptar o produto final de seu trabalho de acordo com as peças das quais dispõe²⁵⁴. Do mesmo modo, a atividade *bricoleur* dos punks esteve sempre muito distante de estabelecer uma forma discursiva clara. *A união e conscientização* é repleta de lacunas, arestas e apêndices quando olhada de perto, mas apresenta um formato inteligível à distância.

Contudo, a descrição em termos abstratos como enunciados e discursos pode fazer parecer que a atividade *bricoleur* dos punks é uma constatação acadêmica puramente teórica e etérea. Mas nada poderia ser mais material do que o trabalho de confecção do discurso supracitado nos fanzines. Se há a combinação de elementos do cotidiano individual de cada fanzineiro no discurso punk é porque estes os recortavam de livros, revistas e jornais e os colavam nas matrizes de seus impressos, combinando-os com transcrições e desenhos copiados a mão. A bricolagem aqui não é apenas uma forma de constituir um discurso, mas é também uma atividade física, assumindo o sentido extra-acadêmico do termo. Atividade denominada em determinado momento da pesquisa como “vandalismo do impresso”, e que nos leva a pensar como o vandalismo presente nas relações sociais tensas da década de 1980 – por parte da população ou do Estado – pode ter sido uma peça de sucata colhida pelos punks para serem soldadas em suas esculturas. As colagens – ou bricolagens – nos fanzines levam, então, ao ponto de articulação entre a materialidade dos textos, os objetos físicos de leitura, as práticas empregadas em seu uso e sua produção, e o discurso que pode ser descrito a partir de ali.

Tais constatações estão em consonância com Roger Chartier, quando este se coloca contra a “abstração dos discursos”²⁵⁵, atacando as abordagens que apontam para a permanência absoluta e etérea dos textos, ainda que critique também as que propõem o estudo exclusivo de suas formas materiais variáveis. O historiador defende que as

²⁵³ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

²⁵⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

²⁵⁵ CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007. P. 12.

relações entre “o texto e suas materialidades” – no caso de seus estudos, entre a “obra e suas inscrições” – são “múltiplas, móveis e instáveis”²⁵⁶. Sua abordagem da história da leitura, com enfoque para os processos de produção dos impressos e manuscritos não nega o reconhecimento de que há uma identificação dos textos que se mantém a despeito das diferentes edições e reproduções. Assim, Chartier emprega frequentemente as considerações de Michel Foucault a respeito do discurso, fazendo-lhe, entretanto, o contraponto em favor dos aspectos materiais do texto. Se Foucault fora magistral em propor um estudo do discurso entendido como acontecimento, privilegiando a sua materialidade e sua relação com o mundo social no qual estivera inserido, Chartier considera que Foucault ainda estava em termos de “uma materialidade sem matéria”²⁵⁷. Assim, com Chartier, esta pesquisa se concentrou na abordagem de um estudo discursivo voltado para o nível das práticas de escrita e leitura e das questões conjunturais nas quais estas estiveram enredadas.

De outra maneira, não seria possível explorar a forma de enunciação própria dos fanzines punks, na qual se apoia o discurso da *união e conscientização*. Essa forma, entrecortada e confusa, tem na sua forma material a leitura, aqui chamada vertiginosa, dos fanzines punks. Não obstante, ela não parece estranha a nenhuma outra forma de enunciação do grupo, incluindo o punk rock, quando tomado em seus discos ou nas execuções em shows. As práticas de escrita e leitura manifestam, desse modo, suas relações com as práticas discursivas. A bricolagem realizada na confecção do fanzine é a mesma realizada a constituição do discurso punk.

A partir de tais considerações, é possível descrever o punk brasileiro para além de simples cópia mal acabada do fenômeno do Hemisfério Norte, como fuga niilista da conjuntura política na forma de moda temporária, segundo as descrições colhidas da imprensa comercial no primeiro capítulo desta dissertação. Embora não se possa negar completamente que fosse um atentado à moral e aos bons costumes, como descreveu a notícia policial do *Jornal da Tarde* analisada no mesmo capítulo. Foi possível, portanto, encontrar uniformidades e descrever as relações entre os diversos enunciados situados em inúmeros documentos históricos consultados, denominando, dessa maneira, um discurso próprio, ainda que heterogêneo.

²⁵⁶ Ibidem. P. 13.

²⁵⁷ CHARTIER, Roger. *Entrevista: Conversando com Roger Chartier sobre a Obra de Michel Foucault*. Entrevista concedida à MENONCELLO, Aline. M. e MILANI, Marco A. Uberlândia: Revista ArtCultura. (No prelo).

Quanto ao corpus documental, seu grande volume, a ordenação dos documentos e a irregularidade em termos cronológicos e geográficos, restringiram a pesquisa a uma análise detalhada de sete títulos, coordenada com a análise mais superficial de todos os documentos selecionados. Infelizmente, não foi possível selecionar fanzines com maior diversidade quanto a seus locais de origem, concentrando a quase a totalidade dos títulos no Estado de São Paulo. Todavia, o recorte geográfico em âmbito nacional se manteve pertinente, uma vez que a produção dos fanzines em questão era descentralizada, contando com colaboradores e leitores de diferentes partes do país. O recorte cronológico que fora inicialmente proposto também pôde ser contemplado, cobrindo o período em que um grande número de fanzines manteve as características aqui estudadas.

Se o que pode ser descrito neste trabalho foi uma escultura de sucata um tanto grotesca, não é apenas porque o objeto parte dessa estética criada pelos estrangeiros na década de 1970, mas também porque o Brasil, à época, não oferecia outra coisa que não o caos instaurado na periferia das metrópoles, fruto da intensa urbanização ocorrida sem planejamento. Em meio à falta de saneamento básico, transporte público e quaisquer outros serviços que o Estado se comprometeria a fornecer na Constituição de 1988, os jovens fanzineiros, quase em absoluto, conheciam apenas a escolaridade deficitária, a violência crescente, a carestia e as condições de trabalho precárias. Sua opinião a respeito da conjuntura política só ia além do que era propalado pela mídia comercial nos raros contatos com as organizações políticas do final da década de 1980. O punk surgira como uma forma de superar as relações interpessoais mercantilizadas que descreve Alba Zaluar²⁵⁸, de superar o consumo de estilo proposto pela mídia comercial, ao qual não teriam acesso senão pelo crime, além de proporcionar a esses jovens um meio de se posicionar politicamente frente aos resquícios autoritários da ditadura e à eternamente duvidosa imagem dos políticos brasileiros. Não obstante, como descreve Antonio Carlos Oliveira em sua carta publicada no *Cancrocítrico*, o punk e os fanzines foram a forma encontrada por jovens pobres de obter acesso à cultura estrangeira, ao aprimoramento de sua alfabetização e a constituição de laços de afeto e espaços de lazer.

Esta pesquisa, portanto, encontrou práticas culturais extremamente potentes que puderam existir durante um curto período de tempo. Ainda que o horizonte utópico dos

²⁵⁸ ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

punks não tenha se concretizado, ele definitivamente criou um espaço de resistência único à cultura dominante e lançou práticas muito importantes até os dias de hoje. Ainda que as esculturas de sucata aqui descritas não vão além do transformar lixo em coisa feia, elas nos permitem lembrar que é possível, sem armas, revoltar-nos.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem,
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

(Trecho do poema *A flor e a náusea*, de Carlos Drommond de
Andrade)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*. Bauru: EDUSC, 1999.
- BARROS, Patrícia M. *A Imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios*. Patrimônio e Memória. V.1. N.1. P. 78-85. Assis: UNESP, 2005. Disponível em << <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62/401>>>. Acesso em: 14 dez. 2014.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRANDÃO, Antonio C.; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos SUB*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis : Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Do Livro à leitura*. In: _____ (Org.) *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- CHARTIER, Roger. *Entrevista: Conversando com Roger Chartier sobre a Obra de Michel Foucault*. Entrevista concedida à MENONCELLO, Aline. M. e MILANI, Marco A. Uberlândia: Revista ArtCultura. (No prelo).
- CHARTIER, Roger. *Escutar os mortos com os olhos*. Estudos Avançados. V.24. N.69. P. 6-30. São Paulo: USP, 2010.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- COSTA, Márcia R. da. *Os Carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*. São Paulo: Musa, 2000.

- EASLEY, David B. *It's not my imagination, I've got a gun on my back; Style and sound in early American hardcore punk, 1978-1983*. Tese. College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2013
- ESSINGER, Silvio. *Punk: A anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARNETT, Robert. *Too low to be low: art pop and the Sex Pistols*. In: SABIN, Roger. *Punk rock: so what?*. Londres: Routledge, 1999.
- GUATTARI, Félix. *Entrevista a Pepe Escobar para o "Folhetim", Folha de São Paulo, 5 de setembro de 1982*. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suelly. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HAMBURGUER, Esther. *Diluído fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 4, p. 439-488.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: O Breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na anti-arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LETINI, Pete. *Punk's Origins: Anglo-American syncretism*. Journal of Intercultural Studies. Vol. 24. N. 2, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

- LIMA, Jeferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1991)*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em História, UESC, Florianópolis, 2013.
- MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.
- MAGALHÃES, Marionilde D. B. de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. *Rev. bras. Hist. São Paulo*. V. 17. Nº 34, 1997. Disponível em << <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881997000200011>>> Acesso em: 20 jan. 2014.
- MARTINS, Ana L.; DE LUCA, Tania R. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 1.
- MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 2.
- MEIRELES, Fernanda. *Cartas ao zine esputinique: escritas de si e invenções de nós na rede*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFC, Fortaleza, 2013.
- MELLO, João Manuel C.; NOVAIS, Fernando A.. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 4, p. 559-658.
- MILANI, Marco A. *A Bricolagem nos fanzines punks*. Simpósio Nacional de História Cultural; Escritas, Circulação, Leituras e Recepção. 7. São Paulo, 2014. Anais Eletrônicos. São Paulo, USP. (no prelo).
- MILANI, Marco A. *Os Fanzines na divulgação do punk rock brasileiro – 1981 a 1995*. In: Congresso de Estudos do Rock, 1., 2013, Cascavel. Anais eletrônicos. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: << http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_445_marco@edcm.net.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2014.
- OLIVEIRA, Antonio C. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.
- OSGERBY, Bill. 'Chewing out a rhythm on my bubble-gum': *The teenage aesthetic and genealogies of American punk*. In: SABIN, Roger. *Punk rock: so what?*. Londres: Routledge, 1999.

PRADO, Gustavo dos Santos. *A Verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)*. Dissertação. Programa de pós-graduação em História Social. PUC, São Paulo, 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Que história é essa*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

RODRIGUES, Marly. *A Década de 80 - Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In: *O Brasil Republicano: O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lílían M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 245-318.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Fanzines

1999. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.
1999. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.
1999. Fanzine. São Paulo, V. 5, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.
- AAAH!!. Fanzine. Sem local, s/d. V. 1. Arquivo Movimento Punk. Caixa 32. CEDIC. PUC-SP.
- ABORTO IMEDIATO PARA O RENASCER DE UM NOVO ESPERMATOZOIDE. Fanzine. São Paulo, V. 1 e 2, 1986. Arquivo Movimento Punk. Caixas 21 e 37. CEDIC. PUC-SP.
- ABSURDO. Fanzine. Santos, V. 7, 1989. Acervo pessoal de Paula Prata.
- ACORDA PROLETÁRIO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.
- ALERTA PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 37. CEDIC. PUC-SP.
- ANTI SISTEMA. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.
- ANTI SISTEMA. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.
- ANTI SISTEMA Fanzine. São Paulo, V. 3, 1984 e 1985. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.
- ANTI SISTEMA Fanzine. São Paulo, V. 4, 1984 e 1985. Arquivo Movimento Punk. Caixa 46. CEDIC. PUC-SP.
- ATITUDE PESSOAL. Fanzine. Guarulhos, V. 1, 1994. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP.
- COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 1, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.
- COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 2, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 3, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 4, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 5, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 7, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 8, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 10, 1988. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 11, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 14, 1990. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 17, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. Londrina, V. 18, 1993. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP

DEFESA Nacional. Fanzine. Alagoinhas, V. 0, 1989. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP

FACTOR ZERO. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1981. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

GUERRILHA. Fanzine. s/l, s/d. Arquivo Movimento Punk. Caixa 44. CEDIC. PUC-SP.

LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

LIXO CULTURAL. Fanzine. São Paulo, V. 4, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

LIXO RECICLADO. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1983. Arquivo Movimento Punk. Caixa 38. CEDIC. PUC-SP.

O ALTRUISTA. Fanzine. São Paulo, V. 1 a 6, 1993 a 1994. Arquivo Movimento Punk. Caixas 33 e 45. CEDIC. PUC-SP.

O ALTRUÍSTA. Fanzine. São Paulo, V. 10, 1993 a 1994. Arquivo Movimento Punk. Caixas 33 e 45. CEDIC. PUC-SP.

ORGULHO PAULISTA. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP.

PROLETÁRIOS. Fanzine. Londrina, V. 2, 1987. Arquivo Movimento Punk. Caixa S/N. CEDIC. PUC-SP.

PROTESTO SUBURBANO. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1987. Arquivo Movimento Punk. Caixa 12. CEDIC. PUC-SP.

SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 0, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 1, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

SP PUNK. Fanzine. São Paulo, V. 2, 1982. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

Outros

II FANZI-ENCONTRO. Cartaz. Londrina, 1992. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. CEDIC. PUC-SP.

A PRIMEIRA FESTA PUNK DO BRASIL. Texto jornalístico. *Revista POP*. S/d. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

AMEAÇA PUNK. Texto jornalístico. *Jornal da Tarde*. 9 de junho de 1979. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

BOTINADA: A origem do punk no Brasil. Documentário. Direção: Gastão Moreira. São Paulo, 2006. DVD. 110 min.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei nº 4375, de 17 de agosto de 1964. *Website oficial do Palácio do Planalto*. Disponível em: <<
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4375.htm>>. Acessado em 8 de setembro de 2014.

BRASIL. Relatório final da CNV. Brasília, 2014. Disponível em: <<
<http://www.cnv.gov.br/>>>. Acessado em 15 dez 2014.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Texto Jornalístico. 26 de agosto de 1984. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

INOCENTES. *Tambores*. In._____. *Adeus carne*. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Long Player.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Texto Jornalístico. 10 de fevereiro de 1988. P. 48.

Disponível em << <http://acervo.estadao.com.br/>>>. Acessado em 07 de agosto de 2014.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Texto Jornalístico. 30 de maio de 1972. P. 31.

Disponível em << <http://acervo.estadao.com.br/>>>. Acessado em 07 de agosto de 2014.

RATOS DE PORÃO, *Cada dia mais sujo e agressivo*. São Paulo: Cogumelo Produções, 1987. Long Player.

VEJA. Texto jornalístico. 26 de dezembro de 1979. Arquivo Movimento Punk. Caixa 17. CEDIC. PUC-SP.

APÊNDICE - Fanzines selecionados e seus números com data de publicação

Título	Números	Data
Factor Zero	1	1981
	2	Sem data
SP Punk	0	1982
	1	1982
	2	1983
1999	2	1982
	3	Sem data
	5	1983
	6	1984
Lixo Reciclado	0	1983
Lixo Cultural	Sem número	1983
	4	1984
Alerta Punk	1	1983
	2	1983
	3	1983
	4	1984
	5	1984
Coletivo Cancrocítrico	1 ao 5	1988
	6 ao 12	1989
	13 ao 14	1990
	15 ao 16	1991
	17	1992
	18 ao 20	1993