

PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE 'FANZINES' DE 'ROCK': Reflexões sobre a Produção de Estilos e as Relações com a Cultura de Massas.

Grupo de Trabalho: “Gêneros, produção e cotidiano na cultura popular de massa”

Autor: Kênia KEMP

Instituição: UNICAMP, Doutorado em Ciências Sociais.

Resumo: Neste trabalho, situa-se o contexto da proliferação dos fanzines dedicados ao *rock* após o “Movimento Punk” para proceder uma análise de seus conteúdos e estilos. Situa-se sua produção como práticas emergentes de setores populares em relação à mídia comercial dedicada à música, e à indústria cultural de forma mais ampla.

Apresentação:

Este trabalho é resultado de preocupações que estão presentes em minha dissertação de Mestrado¹, para a qual realizei uma pesquisa de campo junto ao “Movimento Anarco-Punk” de São Paulo, entrevistas com editores de fanzines, além de obter vários exemplares dessas publicações. Desse material resultam os dados e algumas idéias que desenvolvo sobre sua produção.

I. Sobre a origem dos Fanzines e suas relações com a mídia musical impressa:

Os fanzines dedicados à divulgação do *rock*, proliferam a partir de 1976, com a explosão do “Movimento Punk” na Inglaterra. Por isso me dedicarei primeiramente a resgatar um pouco de seu contexto para então partir aos seus desdobramentos. O nome **fanzine** surgiu da contração de *fans magazine*, ou revista de fãs, cujo primeiro exemplar parece ter sido o "*Sniffin'Glue*", de Londres, daquele mesmo ano. A idéia era uma publicação aperiódica, feita com recursos “caseiros”, manuscrita ou datilografada, cujas cópias eram então fotocopiadas pelos interessados e passadas de mão em mão. Quanto ao conteúdo, era uma tentativa do Movimento para divulgar suas idéias e as bandas *punks* que surgiam, uma vez que toda a mídia girava em torno dos artistas contratados pelas grandes gravadoras, de onde o *punk* estava excluído por não representar um produto atraente ao mercado, e dele excluir-se por afirmar-se como uma reação à lógica da política de mercados que dominava o cenário do *rock*, transformando-o segundo o Movimento, em um instrumento de alienação da juventude.

¹ - KEMP, Kênia (1993)

A moda é algo vergonhoso! (...) Não importa o que você é, curte ou como vive, desde que seja você mesmo! A moda é imposta à população somente para o consumo. Não é através de um visual que você vai ser diferente, basta ser você ‘mesmo’ e verá que ninguém é totalmente igual ao outro! PENSE NISSO! (PHORKO zine, zine punk, n.02, 1990)

(...) É o que os poderosos desejam e o que conseguem; que a juventude seja estéril; que a juventude tenha preguiça de pensar e perca sua capacidade de luta com êxtase provocado pela diversão e da moda burguesa.(AUTO-DIDATA fanzine, n.03, 1990)

O “Movimento Punk” teve origem entre jovens proletários na cidade de Londres, que reunindo-se em clubes e bares para prestigiar um novo tipo de *rock*, acabaram criando propostas contraculturais de grande impacto, dando origem ao que foi se constituindo como um Movimento. Caroline Coon², realizou um trabalho documental dos primórdios da cena *punk* londrina, reunindo fotos e depoimentos que relatam os acontecimentos do ponto de vista dos integrantes das primeiras bandas *punks*, e também sua visão pessoal sobre os fatos. Sua interpretação sobre o espírito daquele momento, quando foi dado o impulso inicial do Movimento, é de que as ‘sementes’ do *punk*, teriam sido cultivadas no início dos anos 70, quando um forte esquema de mercado foi estabelecido no circuito do *rock*, exigindo das bandas enormes quantias para promoção de excursões ao vivo e contratos com grandes gravadoras que direcionavam aos interesses comerciais inclusive o conteúdo da criação musical. A reação a este esquema teria sido, segundo a visão da autora, o grande impulsionador do *punk*.

Segundo Coon, a banda “Sex Pistols”³ rompeu completamente com esse cenário. Não tocavam em *pubs*, promoviam suas próprias *gigs* (shows) e faziam um ritmo com um estilo ‘abrasivo’, contrário ao que ela chama de estilo ‘antisséptico’ do *rock* naquele momento e representado por bandas do chamado “*rock* progressivo”. A autora sempre se refere à energia das apresentações ao vivo das bandas que surgiram no meio *punk*, sendo suas platéias constantemente incitadas a reagir ao que estavam ouvindo e assistindo.

O que interessa de fato ressaltar dessa fase do *punk*, quando sociedade londrina se perguntava sobre o que estava de fato acontecendo - ao ver um número cada vez maior de jovens desfilando com seu “visual” de alfinetes, correntes, cadeados, coleiras, roupas

² - Caroline COON, C. (1982)

³ - a “Sex Pistols” foi a primeira banda a utilizar a denominação de “punk”.

rasgadas e os olhos rodeados de negro, distribuindo cusparadas e vômitos - é a proposta que o *punk rock* levantou com o *slogan* do Movimento - “*do it yourself*” - e a insistência na localização social (*punk rock* é música dos pobres). Isso aparece ressaltado em vários trechos de Coon.

O que se construía sob as *gigs* cheias de *slam dance* (“empurração”) e de *pogo dance* (uma dança inventada pelos *punks*, onde se acompanha o ritmo da música brandindo uma corrente), era uma comunidade empenhada em resgatar os ideais que surgiram com a contracultura dos anos 60, e que julgavam “distorcidos” e diluídos naquele momento. O espaço dos *shows punks* concretizou as práticas de sociabilidade, de identificação entre os indivíduos e sobretudo, permitiu a socialização do *ethos* dessa nova comunidade *punk*.

O *punk rock* abriu um espaço de expressão para elementos de revolta, que instigaram a geração que via nos *hippies* um retrato depressivo de adesão ao sistema e de derrota. Ou como disse Joe Strummer da banda londrina “The Clash”: “O Movimento Hippie falhou. Todos os Hippies de agora só representam a completa apatia. (...). Eles vão perceber que estão deslumbrados e talvez caiam fora dessa⁴.”

Segundo Terry Bloomfield⁵, as pré-condições da emergência do cenário *punk* estariam localizadas na contracultura dos anos 60, que “na superfície (...) parecia resguardar sentimentos anticapitalistas, mas em sua essência estava em perfeita consonância com uma expansiva penetração capitalista na produção da música popular” (p.66). Os significados manifestos pela contracultura da década de 60, através de produções como música, literatura e cinema por exemplo, procuravam negar os valores da sociedade capitalista e do *american way of life*, mas não foram criados entretanto novos meios que substituíssem sua forma de expressão. Ou seja, apesar dos conteúdos manifestamente anticapitalistas, as relações entre produção cultural e mercado foram mantidas. O trabalho de Jean Baudrillard nos lembra que o funcionamento da mídia comporta a veiculação de conteúdos transgressivos, e que o resultado desse fluxo é o esvaziamento de sua capacidade subversiva⁶, uma vez que o ato de ruptura é neutralizado por tornar-se reificado em um ‘modelo burocrático à distância’ (p.222).

A presença constante de conteúdos da contracultura da década de 60 nos meios de comunicação de massa, pode então ter provocado esse sentimento de derrota na década

⁴ - Caroline COON, (1982): p.63

⁵ - Terry BLOOMFIELD (1991)

⁶ - Jean BAUDRILLARD (1972) Especialmente a partir da página 215.

subsequente, que passou a posicionar-se de forma mais crítica no que diz respeito às consequências de uma exposição e da utilização da mídia como canal privilegiado de comunicação e troca de informações.

A nova comunidade, que em meados da década de 70, passou a frequentar as *gigs* de *punk rock*, compartilhava o desejo de deixar a passividade do consumo de lado e participar da nova “cena *punk*”. Surgiram os *fanzines*, as roupas, as gírias, que davam expressão material ao coletivo que se agregava em função dos novos acontecimentos. Essa materialidade permitiu também que fossem compartilhados sentimentos de cumplicidade e identificação, uma certa euforia por estar vivenciando um momento novo.

O que estava se engendrando em função dessa recusa em desempenhar o papel de consumidores passivos, eram novas modalidades de produção cultural, que fossem reguladas por uma lógica diferente da que estava sendo instituída com o avanço do domínio de grandes empresas no setor. Uma das consequências dessa lógica comercial mais perceptíveis, parece ter sido naquele momento, o distanciamento cada vez maior entre artista e público, fazendo com que o “Movimento Punk” articulasse a negação das relações capitalistas a partir da produção cultural, abrindo uma brecha para a possibilidade do desenvolvimento de práticas contra-hegemônicas em um estrato social pouco contemplado na hierarquia daquelas relações: a juventude das camadas populares.

Os Punks são a antítese dos Hippies de todas as formas, mas assim mesmo existem similaridades. Eles também estão protestando contra o Establishment. Eles têm uma rede de agentes solidários, lojas de discos, *fanzines*, butiques. (...) Ninguém fala abertamente sobre um ‘underground’ Punk. Mas para mim, é isto que acontece⁷.

(...)Nos últimos oito meses uma geração de fãs de rock tem desenvolvido um senso extraordinário de compartilhamento. Excitados pela carga de energia direta na música das bandas (...), estão criando uma nova identidade cultural por eles mesmos. Eles têm suas próprias roupas, linguagem, brincadeiras e *fanzines*. Existe um companheirismo e uma competitividade saudáveis em doses iguais. As bandas dividem seus equipamentos e espaço de ensaio, e a maioria dos músicos está encorajando amigos a formar suas próprias bandas⁸.

⁷ - Caroline COON (1982) : p.5

⁸ - _____ (1982): p.33

Essa movimentação juvenil, chamou atenção também dos movimentos políticos de esquerda na Inglaterra. Em 1978, quando já haviam muitas bandas de *punk rock* na Inglaterra, compondo letras com temas políticos sobre as desigualdades sociais e as condições de vida dos jovens pertencentes às classes populares, a esquerda arrisca uma avaliação sobre o Movimento. Podemos encontrar vários artigos publicados pela *Marxism Today*, onde percebe-se a atenção dedicada ao “Movimento Punk”. Em um deles, Bob Lentell⁹, comentando sobre a necessidade da esquerda agir no campo cultural, coloca:

A Esquerda, através dessa intervenção no campo cultural pode não somente complementar as idéias rebeldes com as revolucionárias, mas também, crucialmente, possibilitar uma arena de expressão cultural livre das pressões comerciais. No presente, os aspectos são excitantes a esse respeito. A nova onda *punk rock*, que explode de energia nos guetos brancos, é a música *rock* politicamente mais consciente que se pode encontrar. Há nele uma explícita corrente de esquerda e um conteúdo de música anti-industrial.(p.13)

A década de 80, marcou o “Movimento Punk” pelo aprofundamento das questões políticas, e podemos encontrar referências diretas a uma recusa de qualquer cooptação por partidos, mesmo os de esquerda, em consequência de sua identificação com as idéias anarquistas. O símbolo do anarquismo (o “A” dentro de um círculo), passa a ser constante na indumentária bem como no material impresso de fanzines; as palavras de ordem anarquistas circulam entre eles.

Quanto à produção cultural, o fenômeno *punk* deixou seu legado à comunidade de fãs do *rock*. As novas formas de produção foram rapidamente disseminadas entre vários estilos, independente de sua identificação com as idéias do Movimento. Essas novas formas produtivas, baseadas na recusa da inserção no esquema comercial instituído pelas empresas capitalistas que atuam nesse setor, a idéia de “faça você mesmo”, abriu um caminho alternativo rapidamente aproveitado por grupos que se identificavam como produtores de uma “cultura *underground*”. É a partir dessa apropriação de novas formas produtivas, que surgem fanzines em quase todos os estilos nos quais se subdivide atualmente o *rock*. Atualmente a “cena *underground*” não se restringe aos fanzines, mas a um circuito de promoção das bandas e de eventos que partem de uma comunidade de jovens que mantêm uma relação tensa tanto com os meios de comunicação de massa como com as empresas capitalistas que atuam junto às produções culturais. Essa tensão

⁹ - Bob LENTELL (1978)

se deve à própria definição de *underground* como aparece nos textos dos fanzines. Através das falas aí presentes, vemos que não existe consenso nesta definição.

O ‘verdadeiro’ alternativo, ou *underground*, aparece muitas vezes como características intrínsecas ao conteúdo dos produtos; em outras centra-se na forma de produção, circulação e recepção; às vezes ainda ele aparece como um mundo à parte, como um espaço que pode viabilizar novas regras de convívio social¹⁰.

AC: Eu acho que o movimento underground no Brasil ele foi desvirtuado no sentido de muita gente confundir (...) com coisa mal-feita, e isso não é verdade, lá fora, você vê gravadoras independentes na Inglaterra que vendem tanto quanto as gravadoras grandes(...). E a minha visão de underground é: dar valor ao que a mídia não dá, a grande mídia. E nesse sentido a própria mídia tem que engolir essas coisas (...) A Vodú é uma banda underground que cresceu em cima dos fanzines. (...) Você procurar fazer do underground uma coisa profissional, ou seja, você valorizar os espaços pequenos, as bandas pequenas, dar uma força para os fanzines. (Allied Forces zine, n. 5, 1990, entrevista com André Cagni, redator chefe da revista “Rock Brigade” e baixista da banda “Vodú”.)

- As revistas “underground” vendidas em bancas de jornais não seriam uma forma de massificar o trabalho alternativo?

- Sim, mas massificando você divulga. Se eu faço uma HR punk e ela sai em vários fanzines e depois é publicada igualzinho na revista PORRADA! que sai em bancas, 15 mil pessoas, gente não-punk sai conhecendo o movimento prá não ficar pensando que é o que a Globo diz. (...) Quanto mais gente souber, melhor! (UTOPIA fanzine, n.10, 1990 - Londrina/PR, entrevista com F.Calazans, editor do fanzine “Barata”, Santos/SP)

¹⁰ - outros exemplos de trechos de fanzines em torno dessa questão:

- *O seu recado...*

- *Seria apenas para que as pessoas valorizassem os fanzines pois eles são a única fonte de apoio para o real underground. (...) O que diferencia um fanzine do outro não é a qualidade em termos financeiros, mas sim (...) em termos ideológicos. (...) Vamos viver nossas próprias vidas sem falsas atitudes, sem falso moralismo, sem falsos sentimentos. Quem sabe desse jeito a sociedade possa se tornar menos insuportável. (UTOPIA fanzine, n.10, 1990 - Londrina/PR, entrevista com Paulinho, editor do fanzine “Cerebral Wash” de Brasília/DF)*

(...) Underground é uma cultura optativa ou alternativa, de acordo com a preferência de cada pessoa. (...) Nesse verdadeiro mundo que se transformou o underground, temos (...) espetáculos diversos, o que (...) sofre com a falta de divulgação (...) esses artistas ocultos (...) desenvolvem um trabalho onde o que conta é a cara e a coragem; fala mais alto o Amor e a alegria por estar fazendo algo único e honesto, sem conchavos, sem jabaculês para serem quem são (...) (MÜNCHENER zine, n.IV, ano II, Americana/SP)

- Vocês acham que um dia o underground será algo maior e com mais infraestrutura (...) ou tudo sempre se resumirá neste círculo aparentemente fechado?

- Não acredito que a coisa tenda a melhorar, mas se acontecer talvez deixe de ser underground. (MÜNCHENER zine, n.IV, ano II, Americana/SP, entrevista com abanda “Stagediver”)

Analisar os significados do que os sujeitos estão colocando entre o que é *underground* e o que é *rock* comercial, passa portanto pela questão da interpretação, da leitura do material que circula num complexo formado pela indústria envolvida com essa música e que inclui a TV, as rádios, a publicidade, os discos, as publicações. Segundo Dick Hebdige¹¹ não podemos compreender os significados dos discos de *rock*, se os desvincularmos das culturas juvenis que se criam em torno deles; os *greasers*, *mods*, *hippies*, *punks*, *metals*, estariam então ‘reescrevendo’ os textos das gravações que circulam comercialmente, recontextualizando-os em suas práticas e rituais coletivos.

Esse tipo de abordagem que notabilizou a Escola de Birmingham em seus estudos subculturais, desloca a atenção das análises sobre música popular centradas nos artistas, para as práticas culturais dos sujeitos. Bernard Gendron¹², num artigo onde tenta chamar atenção para a necessidade dos estudos teóricos sobre o *rock'n'roll* coadunarem elementos de economia política - que dêem conta da dimensão do mercado musical - com semiótica, ressalta que ‘existe em resumo, no ponto de encontro da produção com o consumo, uma luta constante entre a evocação dos códigos entrincheirados e a insinuação de significados alternativos’ (p.35).

No terreno das construções de sentido e fronteiras entre o “verdadeiro *underground*” e o mundo comercial, estão presentes tanto a leitura que essas culturas jovens fazem dos produtos disponíveis comercialmente, como a consequência dessa leitura, que é nesse caso a sua própria escrita, colocada em circulação com intuito de dar materialidade àqueles significados alternativos. É antes de mais nada, resultado de uma relação política entre sujeito e indústria de cultura de massa. Nesse embate está em jogo, além do monopólio da produção de bens culturais, a caracterização do sujeito-consumidor. Cabe aqui um paralelo inclusive, com os movimentos sociais das décadas de 70 e 80, quando novas práticas políticas ergueram-se do debate sobre o conceito de cidadania, redimensionando a relação entre poder e Estado por um lado, e grupos sociais por outro.

¹¹ - em seu livro intitulado *Subculture*, citado por Bernard Gendron, *in* MODLESKI, Tania (ed.). (1986): p. 34.

¹² - Bernard GENDRON, B., *op.cit.*

O resultado foi o deslocamento do espaço de interlocução entre sujeito e poder, antes limitado aos canais tradicionais e oficiais da política - os partidos, os sindicatos - para os meios onde fosse possível estabelecer um diálogo sobre a legitimidade das reivindicações pautadas por aqueles grupos. A própria delimitação de tais grupos, só se tornou possível a partir do momento em que construiu-se publicamente a categoria de “minorias sociais”, que caracterizavam e identificavam os setores sociais que os compunham, fazendo com que amplos segmentos reconhecessem suas reivindicações.

O fato é que, a partir do “Movimento Punk” têm-se articulado, sistematicamente, idéias que relacionam o sistema de consumo com a reprodução das relações sociais. A construção de uma dicotomia baseada no engajamento do artista e/ou público pela causa alternativa *versus* sua inserção no mercado industrial da música, passou a pautar em grande parte os juízos acerca das práticas que se desenvolvem nesse campo da produção cultural.

Se tomarmos qualquer dos estilos nos quais se divide o *rock* atualmente, poderemos localizar em diversas falas, essa questão remetida nos debates sobre o “se vender” ou o “consumidor alienado” que terminam por classificar em níveis de autenticidade e legitimidade tanto o produto musical como o tipo de interesse que mantém os sujeitos relacionados a ele.

- Acreditam que exista uma “máfia lucrativa” por trás das gravadoras independentes?

- Sim, há! (...) a falsidade e hipocrisia dominam e tentam manipular as pessoas. (...) assim ninguém é valorizado pelo que é, mas pelo que pode trazer de interesses comerciais. (UTOPIA fanzine, n.10, 1990-Londrina/PR, entrevista com Alex Podrão, vocalista da banda punk BSB-H, de Brasília)

II. Os fanzines no Brasil e a construção do *underground* global:

Num primeiro momento a divulgação do Movimento no Brasil chegou pela mídia, sendo mostrado de forma dúbia, ora como um novo modismo, ora como um movimento autêntico de resistência às práticas culturais hegemônicas. Esse percurso encontra-se registrado tanto no material das publicações da imprensa da época, no livro “O que é Punk” de Antonio Bivar que data de 1982¹³, como em trabalhos acadêmicos, cujo pioneiro foi “Absurdo da Realidade - o movimento punk” elaborado por Helenrose A.

¹³ - BIVAR, A.(1982)

Pedroso e Heder C. A. de Souza¹⁴, e posteriormente temos “Movimento Punk na Cidade” de Janice Caiafa¹⁵ e “Carecas de Subúrbio” de Márcia R. da Costa¹⁶.

Não existe um registro que aponte qual teria sido o primeiro fanzine a ser publicado pelos *punks* brasileiros, mas 1982 parece ser um marco importante na articulação do Movimento aqui. E é desse ano a edição do fanzine “SP - PUNK”, onde podemos encontrar um editorial que protesta contra a formação de gangues no Movimento de São Paulo e das cidades do ABC paulista: “A briga que existe entre os Punks, dificulta que se crie um verdadeiro movimento Punk aqui em São Paulo.” Nesse mesmo fanzine, estão reproduções de um artigo de jornal¹⁷ intitulado “A Geração Abandonada”, que avalia o fenômeno *punk* de forma bastante pejorativa, associando-o a práticas de violência - ‘(...) violentíssimos e sujos jovens desesperados (...) que andam sempre armados (...) roubam e espancam velhinhas - e acham muita graça nisso’, e ainda identifica os *punks* a ‘discípulos de Satã’, concluindo que sua existência no Brasil seria fruto de um ‘atraso histórico’, uma vez que ‘no resto do mundo’ o movimento estaria praticamente morto. Na página seguinte, uma outra reprodução de jornal, com uma réplica ao artigo, enviada por Clemente, da banda *punk* paulista “Inocentes”. Aí, além de um retrato da dimensão do Movimento em São Paulo, que nessa época parece ter crescido bastante, o músico afirma que ele se encontrava bastante articulado através de correspondência com vários países como Inglaterra, Finlândia, Itália, Suécia, Alemanha, Espanha, Portugal e Estados Unidos.

Em sua trajetória entretanto, o *punk* foi apropriado pela mídia, e a partir do momento em que a fala desses meios passou a capitalizar as informações e interpretações sobre os fatos, o tom mudou do anti-profissionalismo inicial, ou o “anti-tudo”¹⁸ que centralizava o discurso dos sujeitos, ao modismo - que aparece sempre como uma “explicação” conclusiva. Obedecendo então aos critérios estabelecidos pelo funcionamento de mercado da moda, entrou em seguida num período de pouca atenção nesses meios, quando então gestou-se e cresceu entre os participantes as práticas de produção independentes. “A divisão artista-audiência foi abolida; os discos eram feitos e

¹⁴ - PEDROSO, H.A.; SOUZA, H.C.A. de (1983)

¹⁵ - CAIAFA, J. (1985)

¹⁶ - COSTA, M.R. da (1992.)

¹⁷ - segundo o fanzine, o artigo foi publicado n’ “O Estado de São Paulo” sob autoria de Luiz Fernando Emediato.

¹⁸ - “Todos os *slogans* liberais eram rejeitados, em letras que eram indiscriminadamente antifascistas, anticomunistas, antitédio, anti-Reagan, antipolícia, antitudo.”, como coloca David JAMES (1988): p.211.

distribuídos fora dos canais da indústria musical e a proporção entre produtores e consumidores foi invertida¹⁹” (p.69).

Nesse período, é que desenvolvem-se de fato, formas efetivas de contraposição ao esquema comercial de entretenimento - no qual o *punk* havia sido inserido -, possibilitando a emergência de produções populares que, paralelamente ao desenvolvimento de transnacionalização dos meios de comunicação de massa oficiais, também conseguem atingir um alcance muito além de suas fronteiras nacionais.

É também do ano de 1982 a narrativa de Antonio Bivar²⁰:

Alguma *punka* chega com o pacote que recebeu dos *punks* da Finlândia, com teipes de bandas (...) daquele país, fotos, cartas; ou é um *punk* que chega trazendo o pacote que veio da Itália, da Suécia, da Inglaterra ou da Califórnia - com fanzines (...) a cada semana a correspondência internacional aumenta. (p.106)

É nesse período, que corresponde aos primeiros anos da década de 80, que cresce sensivelmente a produção de fanzines no Brasil, bem como em quase todos os países onde os meios de comunicação e a produção *underground* como um todo, conseguisse chegar: “(...) essa ‘explosão’ de zines é um fator extremamente positivo(...), acho que isso se deve ao fato das pessoas estarem perdendo (...) a idolatria por certas bandas/revistas e vendo que são capazes, que podem dar o seu recado”.(UTOPIA fanzine, n.10, 1990 - Londrina/PR)²¹

O interessante nessa transnacionalização do *rock underground*, é o fato dele não se caracterizar como fenômeno de grandes centros urbanos; podemos ter idéia disso através da divulgação de endereços de fanzines e bandas que encontramos quase que como uma regra na edição dos fanzines do início da década de 90. Poderia citar como exemplos:

Utopia zine, Osasco/SP, 1990, traz os endereços das **bandas**: Graf Spee (Montevideo-Uruguai); Antítese (Osasco/SP); The Horde of Torment (California-USA); Anti (Lima-Perú); Aftermath (Chicago-USA); ASS e Caveira (Campina Grande/PB); K-tastrofe (Mirassol/SP); Morbid Noise (São José do Rio Preto/SP). E ainda, dos **fanzines**: Blood Vomits (João Pessoa/PB); Nuclear Torment (Itu/SP); Diabolic Forces (Medellin-Colombia); Ripping Corpse Mag. (Juiz de Fora/MG); Sarcastic (Colatina/ES); Gorecrush (Marimbondo/AL);

¹⁹ - BLOOMFIELD, T. (1991)

²⁰ - BIVAR, A. (1982)

²¹ - entrevista com Paulinho, editor dos fanzine “Cerebral Wash”, de Brasília/DF.

Sociedade dos Mutilados zine, São Luís/MA, 1993, traz os endereços das **bandas**: Infecção Social (Grossos/RN); Social Fears (S.Bernardo do Campo/SP); Ignorant Human Zoo (Santos/SP); Metáfora (N.S. Socorro/SE); HC-137 (Goiânia/GO); Malefactor (S.José/SC); Suspeitos (Nova Teresina/PI); Amnésia Moral (Cabo Frio/RJ); Crazy Fucked up Daily Life (Kyoto-Japão). E ainda, dos **fanzines**: Street (Šuencionys-Lithuania); Protectors of Noise (Taguatinga/DF); Are you a man or Are you a mouse? (Neuilly SM-France²²); Sacred Metal (Sta. Bárbara D'Oeste/SP).

Por esses exemplos, vemos que a questão da globalização cultural, ou transnacionalização cultural, compõe-se de um duplo aspecto. De um lado, para as grandes empresas capitalistas da área de comunicações e tecnologias audio-visuais, ou das ligadas à moda e publicidade, não passe talvez, de uma questão de facilidades de expansão e obtenção de melhores resultados em um mercado cada vez maior. Num outro aspecto, vemos que essa globalização faz parte de mudanças profundas que revelam novas concepções culturais e políticas, que interferem no processo de estabelecimento de identidades e nas relações entre produção e consumo de bens culturais.

Ao produzir e fazer circular um fanzine, o que está tomando materialidade e está sendo publicizado, pode ser tomado como expressão de divergências consistentes, a respeito principalmente da homogeneização que vem implícita no conceito de cultura de massas, e também da associação de cultura popular como necessariamente tradicional e situada. Em ambos os casos, essa produção insere sérios questionamentos na validade do uso da dicotomia que define, nestes termos, as oposições entre aquilo que é de massa e o que é popular.

Trata-se ainda, de viabilizar e socializar uma definição do *ethos* do(s) grupo(s), de uma construção de sua auto-imagem **por eles mesmos**, ao mesmo tempo em que estão construindo o **outro**, a partir da possibilidade ou não de identificação com essa auto-imagem. Essa dimensão está ausente na imprensa comercial, mesmo quando cede espaço para divulgar as produções independentes. Aqui chegamos ao ponto em que podemos afirmar que a diferenciação entre ambas está muito menos marcada pela questão dos conteúdos, do que 1) pelo espaço que está sendo criado para o exercício de

²² - o editor comenta sobre esse fanzine francês, considerando-o como 'um dos melhores do mundo': *os textos são reduziões e abundantes (em inglês e francês, além de algumas expressões em português, alemão, italiano, esperanto...)* (...) *bandas, zines e distros: Turquia, Alemanha, Japão, França, Portugal, Itália, África do Sul, Chile, Espanha, USA, Porto Rico, Romênia (...)* e outras dezenas (...)

construção das representações de identidade, alteridade e gênero; 2) pela forma de produção, divulgação e recepção e; 3) pela presença de **quem** fala.

A imprensa comercial e a mídia musical formulam o texto do discurso competente, baseado na qualidade do produto editorial que finca-se na presença dos “profissionais” da crítica e da informação especializada; no compromisso com o mercado consumidor - que camufla o compromisso com as empresas capitalistas que atuam nesse setor; e na divisão de fronteiras nítidas entre o momento/espço de produção e o momento/espço de recepção. É um conjunto de fatores que concorrem para o estabelecimento de uma impessoalidade que marca a relação entre produtores (músicos), distribuidores de informações (editores) e público receptor.

Já os fanzines notabilizam-se pelo recurso constante a pautar essa relação pelo lado mais pessoal possível, como ainda, muitas vezes os três sujeitos não existem separadamente. Como são enviados por correio, junto com os exemplares de fanzines segue sempre uma correspondência pessoal, que expõe ambos os lados e cria laços que extrapolam a cumplicidade que é possível surgir da relação “escritor-leitor”, nesse caso tornada “informantes mútuos”.

III. A divisão de estilos e universos temáticos nos fanzines de *rock*:

Existem algumas categorias de fanzines que circulam atualmente no Brasil que poderíamos ressaltar: os fanzines de protesto, ou de Movimentos; os fanzines musicais; os informativos de Movimentos; os informativos musicais.

Basicamente, os fanzines de protesto editados por integrantes de alguma corrente do “Movimento Punk”, ou de facções anarquistas, trazem transcrições de trechos de livros ou artigos de pensadores anarquistas; poesias de amigos do Movimento; notícias sobre as atividades dos grupos locais ou de fora (passeatas, manifestações, protestos, eventos nacionais, festivais, festas, shows, panfletagens, etc); discussões sobre a atuação dos *punks* e dos anarco-sindicalistas (com quem eles mantêm ações conjuntas).

No fanzine “Ato de Subversão” (1991, n.01) podemos destacar da sequência de conteúdos: “Aprenda a dizer Não!”, “A paz virou moda”, “A Real” (sobre o tratamento parcial da imprensa aos tumultos que envolveram sindicalistas e *punks* na manifestação do primeiro de maio na Praça da Sé, em São Paulo), “Povão alienado pela TV”, “Por que?” (manifesto anti-militarista), “Você já pensou” (poesia), “O que é ser governado” (trecho de Pierre Proudhon). No fanzine “Phorko” (n.03, 1990): editorial “Nós votamos nulo”, “1º. Encontro Nacional Punk Libertário - BH”, “O que é prisão”, “Punk é

atitude”, “Viva o Natal! - o podre Natal”, “Os caminhos da anarquia”, “Poster - Natureza, ajude-a”, “Kaostrofobia” (banda *punk*), “Phorquadrinhos”, “De agosto a setembro, os atos libertários que invadiram São Paulo”.

O “Protesto Punk zine” (Campinas, 1994, n.01) traz uma fotografia de uma “Passeata Anti-Militar”, ocorrida em Poá (SP) e promovida também pelo “Movimento Anarco-Punk”. É comum ainda, encontrarmos frases que procuram comunicar as idéias do Movimento em vários fanzines, como o “Phorko Zine”(SP, n.2, 1990): “*Abaixo o Serviço Militar Obrigatório - Movimento Punk's do Subúrbio*”; o informe do “Movimento Anarco-Punk do Maranhão” (s/d): “*Se Punk é Liberdade e Liberdade é Anarquia, logo, Punk é Anarquia!*”. Em um folheto informativo do G.A.A.D. (Grupo Anarquista Ação Direta - SP), (s/d), encontramos a transcrição de um trecho atribuído a Gilbert Greem e que aparece reproduzida em diversos fanzines, onde lemos: “*O que o Punk destruir será depois reerguido com honestidade, igualdade e principalmente liberdade.*” Essa frase está citada também no “Ab Hoc Et Ab Hac zine” (1992, n.01), sendo atribuída aí a F.Calazans, autor de “Guerra das Idéias”; neste artigo, cujo título é “Punk? Podre”, encontramos reflexões sobre o “estatuto” *punk* :

Punk provém do inglês, uma gíria significando PODRE. Surgiu como moda, ressurgiu como revolta. (...) Dizem que PUNK é uma euforia juvenil e uma fase adolescente, mas sempre seremos jovens e os verdadeiros sobrevivem. O PUNK é um marginal, aliás, um artista marginal; uma marginalidade inocente, ele não fere os que não merecem, não mata e nem furta, é um marginal espontâneo e crítico.

Nesses fanzines de protesto, predomina um registro de crítica social e de denúncias políticas cujo pano-de-fundo é o desejo de transformação da sociedade através das propostas anarquistas e libertárias. Partem portanto da referência de um “realismo crítico”, invertendo a prioridade dada às bandas nos fanzines musicais.

Nos fanzines musicais do estilo *punk*²³, os nomes das bandas que se apresentam como sendo do estilo *punk*: “Discarga Violenta”, “Dever de Classe”, “Ódio”, “Infecção Social”, “No Violence”, “Desakato à Autoridade”, “Desordem e Regresso”.

Os textos de *press-releases*, ressaltam suas posturas políticas: “As letras demonstram insatisfação com a situação atual e denunciam a corrupção do poder, a violência dos militares, a ignorância que conduz na mais angustiante miséria”²⁴.

²³ - atualmente essa divisão entre fanzines de estilo *punk* ou *metal* precisa ser relativizada, pois a maioria parte de uma divulgação comum. A aproximação dos dois, deve-se à criação do estilo *thrash metal* em meados da década de 80, que mesclou influência de ambos.

²⁴ - banda “discarga Violenta”, de Natal/RN, fanzine EXCESSO DE ÓDIO, Cubatão/SP, n.01, 1991.

As entrevistas com músicos e editores de fanzines também fazem referência constante aos posicionamentos e idéias que circulam: “A banda é vinculada a algum movimento, manifestação, organização, etc?”, “As letras refletem conceitos pessoais ou princípios ideológicos?”, “O zine pode ser conceituado como uma expressão espontânea ou como adjetivo de alguma revolução juvenil ou até mesmo social?”, “Crêem que exista um ‘movimento punk’ no Brasil?”, “Pelo fato de não existirem mulheres punks em Londrina, vocês acham que o punk aqui é machista?”²⁵

Já os fanzines editados por fãs dos subestilos do *metal*, seguem uma linha mais dedicada à divulgação das produções independentes da música e das edições de seus colegas. Esses dividem-se em seções que reproduzem em maior ou menor grau o modelo da imprensa comercial de música. Temos as seções de *press-releases* das bandas; as críticas da audição do material sonoro enviado ao editor; reportagens sobre shows e festivais; notícias rápidas que atualizam formações das bandas, e trabalhos de gravação²⁶; entrevistas com músicos e editores de outros fanzines.

Nesses fanzines dos estilos do *metal*, os conteúdos concentram-se na discussão musical, tendo pouca visibilidade a discussão sobre as posturas alternativas e sua relação política com a mídia. As entrevistas com músicos, por exemplo, seguem uma linha mais ou menos idêntica, como podemos ver: “Contem a história da banda aos leitores”, “Quais as influências da banda como um todo e individualmente?”, “Falem sobre a demo: onde ela foi gravada, em quantos canais e horas, tiveram apoio da parte técnica, o resultado final foi o esperado?”, “(...) vocês pretendem ser fiéis ao Death Metal ou com o passar do tempo vocês pretendem fazer Thrash seguindo o exemplo de inúmeras bandas(...)?”, “Até agora qual foi o melhor show que a banda já deu?”, “Como anda o movimento underground aí na região (...)? Existem mais bandas? Tem espaços para shows?”²⁷.

Quanto à denominação das bandas *metal*, podem ser citadas: “Insane Death”, “Avalon”, “Leviaethan”, “Electric Funeral”, “Mystic Death”, “Blood”, “Sarcófago”, “Morbid Decapitation”, “Kreator”, “Witches”, “Black Profecies”.

Nos fanzines *metal*, encontramos referências a uma preocupação com qualidade e profissionalismo, e o *underground* aparece muito mais como uma etapa inicial de

²⁵ - extraído de entrevistas do fanzine UTOPIA, Londrina/PR, n.10, 1990.

²⁶ - sejam as chamadas *demo-tapes*, que são fitas cassete gravadas com intuito de divulgar o trabalho da banda para fanzines, espaços que agendam bandas para apresentação ao vivo, fãs; sejam gravações oficiais de estúdio para prensagem e distribuição pelas gravadoras independentes.

²⁷ - trechos de entrevistas extraídos do fanzine MÜNCHENER, Americana/SP, n.04, 1991.

inserção profissional para chegar ao mercado. Os editores de fanzines pretendem transformá-los em revistas e as bandas não recusariam contratos com grandes gravadoras. Existe enfim, um diálogo com o mercado que sugere aproximações com o modelo de funcionamento dos meios de comunicação de massa:

A mídia é um meio que deveria ser melhor explorado no Metal nacional, pois é assim no mundo inteiro. A maior parte do mundo é povoada por consumistas, pessoas influenciadas, e o Metal não é moda, é um caminho a seguir. Já imaginou se a mídia estivesse do nosso lado? Os shows teriam níveis profissionais melhores, talvez saíssemos, de um modo geral do amadorismo. (MÜNCHENER MAGAZINE, ano II n°.IV, 1991, entrevista com a banda carioca “Eros”)

A elaboração desses diferentes registros nos grupos de estilo do *rock*, é atravessada portanto, pela questão da dissidência - ou não - das relações com o mercado de bens culturais e com os meios de comunicação de massas, inserida contundentemente após o “Movimento Punk”. Eles dão materialidade às leituras possíveis (alternativas) dos produtos culturais veiculados pelos meios hegemônicos.

Nos debates que dividiram os estudos sobre os meios de comunicação de massas em estudos de produção, ou estudos de recepção, os fanzines cravam uma voz diferente pela capacidade de burlar essas fronteiras e por devolverem aos setores populares a condição de produtores de cultura. De uma cultura que recusa o adjetivo de “massa”, apesar de sua localização social e da abrangência a diferentes segmentos sociais; e que não encaixa-se nas noções que condicionam o “popular” àquilo que é tradicional, porque caracteriza-se pelo trabalho de uma constante releitura e de uma constante reescrita, além de sua reprodução não depender do contexto/local original. São outras referências que se colocam como resultado de novas disposições culturais.

Referências bibliográficas:

ANDERSON, Benedict (1986) *IMAGINED COMUNITIES* - reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso.

BAUDRILLARD, Jean (1972) *PARA UMA CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA DO SIGNO*. SP: Martins Fontes.

BIVAR, Antonio (1982) *O QUE É PUNK*, Col. Primeiros Passos, SP: Brasiliense.

BLOOMFIELD, Terry (1991) *Rock Against the Commodity - It's Sooner Than You Think, or Where Are We in the History of Rock Music?*, *NEW LEFT REVIEW*, (190), pp.59-81.

CAIAFA, Janice (1985) *MOVIMENTO PUNK NA CIDADE - A Invasão dos Bandos Sub*, RJ: Jorge Zahar.

COON, Caroline (1982) *1977-1988: THE NEW WAVE PUNK ROCK*. London: Omnibus Press.

COSTA, M.R. da (1992) *OS "CARECAS DE SUBÚRBIO": Caminhos de um Nomadismo Moderno*, tese de Doutorado em Antropologia, SP: PUC. xerox.

GENDRON, Bernard (1986) "Theodor Adorno Meets The Cadillacs", *in* MODLESKI, Tania (ed.). *STUDIES IN ENTERTAINMENT*: Indiana University Press / Bloomington and Indianapolis.

JAMES, David (1988) *Poesia/ Punk/ Produção: Alguns textos recentes em Los Angeles*, *in*, KAPLAN, E. Ann (org.), *O MAL-ESTAR NO PÓS-MODERNISMO*, RJ: Jorge Zahar.

KEMP, Kênia (1993) *GRUPOS DE ESTILO JOVENS: O 'Rock Underground' e as práticas (contra)culturais dos grupos 'punk' e 'thrash' em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, IFCH - UNICAMP, xerox.

LENTELL, B. (1978) *Youth in Contemporary Capitalism*, *MARXISM TODAY*, January: pp.06-15.

PEDROSO, H.A.; SOUZA, H.C.A.de (1983) *ABSURDO DA REALIDADE: O Movimento Punk*, Cadernos IFCH (6), Campinas: UNICAMP. xerox.

SKOVOMAND, Michel; SCHRØDER, Kim C. (1992) *MIDIA CULTURES - Reappraising Transnational Media*, London: Routledge.

Fanzines consultados:

- (1) Ab Hoc et Ab Hac (nº.1)
- (2) Ação Direta
- (3) Allied Forces (nº.5)
- (4) Allied Forces Info (nº.1)
- (5) Ateneu (nº.7)

- (6) Ato de Subversão (nº.1)
- (7) O Auto-Didata (nº.3)
- (8) Coletivo Cancrocítrico (nº.15)
- (9) A Decência (nº.26)
- (10) Excesso de Ódio (nº.1)
- (11) Genocídio (nº1)
- (12) Grito - poemas
- (13) Grito - zine (nº.3)
- (14) Münchener (nº.5)
- (15) Offeq (nº.1)
- (16) Pandora (nºs. 1 e 2)
- (17) Phorko - poesias
- (18) Phorkozine (nºs. 2 e 3)
- (19) Sociedade dos Mutilados (nº.4)
- (20) Subversivo (nºs. 2 e 3)
- (21) SP Punk (nº. 0)
- (22) United Forces (nº.8)
- (23) Utopia (nº.10)
- (24) (nº.0)