

Representações presentes nos fanzines goianos na década de 1990

Aline Fernandes Carrijo*

Resumo

Os fanzines – ou revistas de fãs – foram produções culturais muito populares no mundo, principalmente, na década de 1980 e 1990. Também na cena rock goianiense, esses materiais eram produzidos e circulavam entre os roqueiros locais. Neste artigo, a fim de compreender como se constituem as lutas de representações travadas a partir da cena de rock em Goiânia, analisamos diversas produções. Eles cumpriram, em uma época em que a internet ainda não havia se popularizado, o papel das populares redes sociais. Portanto, mesmo antes da popularização da internet, os fanzines já funcionavam como uma espécie de comunidade virtual, reunindo através das publicações fãs geograficamente e socialmente distantes uns dos outros.

Palavras-chaves: Rock; Goiânia; Fanzines; Representações.

Abstract

Representations in Goiás' fanzines (1990s)

The fanzines – or fan magazines – were very popular cultural productions in the world, mainly in the 1980s and 1990s. Also in the rock scene goianiense, these materials were produced and circulated among the local rockers. In this paper, in order to understand how it is fought struggles of representations from the rock scene in Goiania, we analyzed several productions. They met at a time when the Internet was not yet popularized the role of popular social networks. So even before the popularization of Internet, fanzines have functioned as a kind of virtual community, gathering fans through publications geographically and socially distant from each other.

Keywords: Rock; Goiânia; Fanzines; Representations.

¹ Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Formada em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina e Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Já pesquisou temas relativos à cidade e educação e atualmente pesquisa História da Música. E-mail: aline2586@gmail.com

Nome: *Atitude Zine*. Número: 1. Ano:1. Data de publicação: 1999. Descrição da capa: Uma garota com roupas largas, cabelo amarrado e skate na mão esquerda “picha” o nome *Atitude* em um muro. Uma garrafa quebrada, uma caixa de madeira e um lixo compõem o cenário do desenho. Logo abaixo, a frase: “‘Punk rock, *hardcore*’ é do caralho!!!”. Foi produzido em “folhas de ofício”,¹ dobradas ao meio, formando uma pequena revista fotocopiada, assim como grande parte dos fanzines produzidos na cena de rock em Goiânia durante a década de 1990.

Os primeiros fanzines, ou revistas de fãs (o nome surgiu da união das palavras inglesas *fanatics* – fãs – e *magazine* – revista), começaram a ser produzidos durante a década de 1930 nos Estados Unidos com temáticas de ficção científica. Aqui no Brasil, a prática ganhou força a partir da segunda metade da década de 1970, principalmente entre os *punks* e anarquistas – sendo que os primeiros foram incentivados pelo espírito *do it yourself*, ou “faça você mesmo”. Também em Goiânia, a produção de fanzines aconteceu de forma generalizada no início da formação da cena de rock local. Principalmente antes da popularização da internet, as “revistas de fãs”, levando o significado ao pé da letra, funcionavam (e ainda funcionam) como uma forma independente e alternativa à grande imprensa para manifestações de ideias e opiniões sobre os mais diversos temas, além da própria crítica musical.

A bibliografia no Brasil sobre fanzines ainda é bastante reduzida. Nos últimos anos, surgiram alguns trabalhos, mas há ainda poucos livros publicados sobre o tema, sendo que Henrique Magalhães, mestre em Comunicação Social, se destaca, com quatro desses títulos. Edgar Guimarães, produtor de fanzines e especialista no tema, também é bastante reconhecido. Os dois pesquisadores falam sobre as mudanças e controvérsias em relação à definição do que seria fanzine. Há autores que diferenciam revista alternativa de fanzine, sendo que a primeira seria uma espécie de portfólio de artes e o segundo traria informação e críticas sobre essas artes. No entanto, para Edgard Guimarães, o termo fanzine já se alastrou de forma que essa diferenciação não é mais possível, caracterizando este tipo de publicação, portanto, como qualquer uma que “tenha caráter amador, que seja feita sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto focado” (Guimarães, 2005, p. 11). Henrique Magalhães, por sua vez, mostra como não há um consenso sobre a definição de fanzine, assim como não há de revista ou imprensa alternativa, pois esses conceitos apresentam-se complexos em relação à abrangência e limite que podem alcançar. No entanto, o autor entende que o fanzine possa ser considerado como imprensa alternativa, já que:

[...] sua produção é independente, sua linguagem discursiva e gráfica procura ser inovadora e apresenta conteúdo, quando não contestador, ao menos voltado para assuntos pouco abordados pela grande imprensa. O editor Worney Almeida de Souza afirma que “é nos fanzines que circulam as informações que os aficionados por quadrinhos, música, poesia, não encontram nas revistas, nos livros e nos jornais institucionalizados”. (Magalhães, 2003, p. 32)

Apesar de os trabalhos destes autores fazerem uma discussão interessante sobre o conceito de fanzine e darem um panorama bastante completo sobre a trajetória dessas produções no Brasil e no mundo, eles são focados, principalmente, nos fanzines de *história em quadrinhos*. Em relação aos fanzines de música, Henrique Magalhães faz um histórico sobre essas produções e chama a atenção para a importância que os fanzines *punks* tiveram na propagação de outras publicações do mesmo gênero: “A partir dos fanzines *punk*, o termo fanzine ganhou popularidade e difundiu-se pelas publicações informativas de fãs-clubes ou de grupos de fãs” (*ibidem*, p. 39). Magalhães fala também sobre a influência que a estética dos fanzines *punks* teve nas produções fora do círculo da música *punk*, como nos anarquistas, que seguiram a proposta intransigente e a caótica diagramação dessas produções. O estudioso de fanzines na Inglaterra, Chris Atton, no entanto, faz uma crítica em relação a como se analisa esta propagação da estética *punk*.

Para ele, criou-se uma generalização em relação à estética dos fanzines, de forma que eles deveriam seguir necessariamente os aspectos das produções *punks* – como colagens, escrita a mão, uso de diferentes tipografias numa mesma página, artigos fotocopiados de revistas e jornais, dentre outras. Estes aspectos “vieram a ser considerados como clássicos – até mesmo necessários – recursos para a produção de fanzines” (Atton, 2002). Além disso, essas características foram interpretadas como uma reação ao profissionalismo e uma recusa das convenções dos *layouts* de revistas e jornais. No entanto, Atton aponta diversos problemas com essa abordagem.

O primeiro deles é a própria ênfase no desenho gráfico, que acabou por estereotipar todos os fanzines e os valores e formas de produção que são típicas dos fanzines *punks*. Para o autor, essa estética “já não é necessariamente o resultado da homologia entre os valores subculturais e sua expressão na cultura impressa” (*ibidem*). Pelo contrário, essa escolha pode ser provinda de outras razões, que não o protesto em relação ao profissionalismo ou à imprensa *mainstream*:

Como a mais visível e comum prática de *design*, o fanzine *punk* pode ser emulado por razões de complacência, escolhendo o mais óbvio “estilo” de fanzine. Ou para criar uma aura de “autenticidade” em torno de outra forma de publicação que não seja contestatória. Além disso, o rude “cortar e colar” de uma publicação pode ser simplesmente um resultado do banal, pela pressão de produção de um periódico em seu tempo de reposição. (*ibidem*)

Como consequência desta atenção voltada apenas à parte gráfica das produções, está o segundo problema encontrado pelo autor: a pouca atenção relegada à escrita dos fanzines. Ou seja, reduzir o impacto que essas produções possuem nas comunidades em que circulam unicamente ao protesto é não compreender os fanzines como construtores de discursos próprios sobre os mais diversos assuntos, como a crítica e a formação dos gêneros musicais.

Nesse sentido, ele procura explorar a cultura dos zines da perspectiva das relações sociais: “Fazer isso é focar menos na definição de zines em termos de unicidade, conteúdo homogêneo, e mais na exploração dos processos de formação e significação que constitui a cultura do zine (e que são eles mesmos constituídos por essa cultura)” (*ibidem*, p. 58). Partindo deste direcionamento, podemos apontar várias questões interessantes sobre essa prática na cultura goiana, que serão discutidas ao longo do texto, em paralelo à apresentação das produções de roqueiros goianos durante a década de 1990. A ideia é fazer um panorama sobre essas produções, tentando compreender as relações estabelecidas, as regras de funcionamento e também os caracterizando o máximo possível, inclusive sobre o *design* apresentado –, mas sem generalizá-los enquanto protesto às convenções. Ao contrário, percebemos, inclusive, produções que procuram, mesmo que minimamente, se aproximar dos modelos mais reconhecidos no *design* jornalístico. Alguns, por exemplo, dividem o fanzine de maneira similar aos tradicionais meios de comunicação, trabalhando com o conteúdo através de seções, como “entrevista” ou “banda”.

Assim, a crítica levantada por Atton é de extrema importância para chamar a atenção sobre aspectos relacionados à produção do fanzines que, em geral, não são levados em consideração, assim como sobre concepções previamente colocadas e que não condizem com a totalidade dos trabalhos. Apesar de ele aplicar sua chave de leitura a fanzines ingleses e americanos, podemos partir deste direcionamento crítico para analisar mais detalhadamente os textos apresentados e também compreender a experiência musical como uma forma de discurso. Ou seja, compreender a experiência musical para além da escuta e das sensibilidades que ela promove. Também as trocas que ocorrem a partir desse processo, as impressões compartilhadas com os pares, e as próprias definições resultantes compreendem a experiência musical.

Dessa forma, podemos apreender as preocupações, as determinações, as discussões, enfim, as especificidades da cena em Goiânia e da experiência musical dos roqueiros locais. Os fanzines aparecem, então, como materiais riquíssimos para análise de processos sociais ligados à cena cultural brasileira, principalmente a de rock. Além disso, esses materiais que circulavam entre os integrantes da cena, incluindo também os cartazes de shows e panfletos, aparecem como fontes de grande importância na apreensão de elementos que contribuíram para a forma como os jovens que participavam desta cena formulavam narrativas sobre si mesmos, sobre os outros, sobre o mundo e sobre a música.

Em relação à escolha das produções citadas e descritas ao longo do artigo, selecionamos, primeiramente, aquelas relacionadas à música. Além disso, procuramos escolher aquelas que mais se diferenciavam entre si, para apresentar o maior número de características sobre essas produções. No entanto, foi possível apreender algumas semelhanças mais gerais através da leitura das diversas produções realizadas durante a década mencionada. Essas características também serão mencionadas no decorrer do texto, aliadas às teorias críticas sobre análises de fanzines.

1. Visões de mundo: formas de autoafirmação

Levantando algumas questões mais gerais, podemos perceber alguns pontos que se cruzam e se misturam nos fanzines analisados, em termos de relação e representatividade entre os jovens dos grupos. Um dos fatores que aparece com mais constância é a necessidade de afirmação de determinadas visões de mundo e de autoafirmação de cada escritor ou editor, em forma de protesto. Dentre as “ideologias” que mais aparecem, estão o feminismo, a própria “cultura *punk*” e o anarquismo. Esses temas são amplamente discutidos e defendidos nas páginas dos fanzines, das mais diferentes formas e, em geral, relacionados entre si.

A maioria destes fanzines se autodenomina como *punk* ou *hardcore*, não apenas como estilo musical, mas como estilo de vida. E essa é uma tendência que se mantém nessas produções. Dessa forma, os integrantes da cena denominam “cultura *punk*” de forma diferenciada do *punk* rock. Para eles, a primeira envolve bem mais que a música, pois está ligada ao estilo de vida, às visões de mundo, à moda, ao comportamento e à atitude. Já a segunda denominação refere-se ao estilo musical *punk* rock. Em relação ao *hardcore*, há algumas discussões sobre a origem deste estilo. Alguns o consideram como uma derivação do *punk*, outros como um novo estilo que surge nos Estados Unidos na década de 1980. De qualquer forma, são estilos bastante similares. A diferença é que o *hardcore* possui batidas mais rápidas e a intenção de ser mais sério e impactante nas letras que o *punk*. O vocal também é bem mais gritado. A “cultura *hardcore*”, no entanto, apresenta-se nos fanzines como bastante similar à “cultura *punk*”, como será visto.

O fanzine *AtitudeZine* – caracterizado no início deste artigo – mostra claramente essa relação entre *punk*, *hardcore*, feminismo e anarquia e pode ser relacionado a diversos outros produzidos por mulheres nesta mesma época. Inclusive, a presença feminina na produção de fanzines parece ser uma marca na cena de rock em Goiânia. Apesar de lidarem com diversas questões, como dito, o caráter feminista é latente.

O fanzine foi idealizado por duas primas em busca de liberdade de expressão ou, nas palavras delas, para “falar o que der na telha”. O objetivo é apresentado no editorial, estrutura constante na maioria das produções analisadas. De forma geral, nessa parte, o autor – ou autores – expõe suas intenções e posicionamentos político-ideológicos. A indicação para contato com as autoras vem logo abaixo do editorial, como acontece também na maioria dos casos. Em geral, disponibiliza-se o endereço e, em alguns casos, o telefone. Como este fanzine foi produzido no fim da década de 1990, há também um endereço eletrônico, o que seria quase impensável no início da década, momento em que os computadores pessoais ainda não haviam se popularizado. O contato com os autores é incentivado para críticas e troca de informações de uma forma geral.

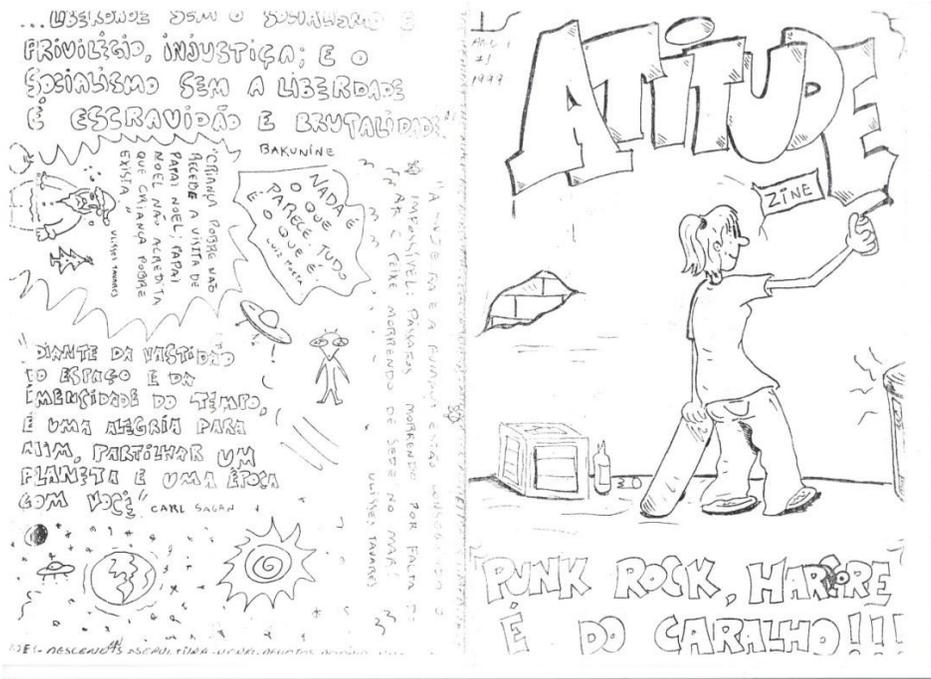


Figura 1: AtitudeZine, número 1, 1999

Por ser o primeiro número do fanzine, é possível ver mais claramente as intenções das autoras ao produzir o mesmo – ou as intenções que se quer mostrar. Além do editorial, na segunda página, as autoras escrevem um texto apresentando-se. Estes dois pequenos textos mostram como essas garotas desejavam se apresentar ao mundo em que viviam e, especialmente, ao meio em que conviviam. Levando em consideração que estes fanzines circulavam através de grupos relativamente fechados e restritos – ou, então, como porta-vozes desses grupos – e possuem certas orientações e características determinadas, podemos dizer que, de certa forma, ao se apresentarem, as garotas também mostram valores apreciados neste grupo. Assim, nos deparamos com um caminho de rica interpretação sobre estes jovens.

Há também uma caricatura de cada uma delas. Sobre isso, vale ressaltar a importância da utilização das imagens como documento histórico que oferece diversas possibilidades de interpretação do social. A imagem deve ser compreendida como uma linguagem específica, que possui um modo exclusivo de expressar a realidade. Para Luiz Sodré Teixeira, “Com linguagem própria e autonomia discursiva, a imagem especializa e sofisticada os meios de sua difusão” (Teixeira, 2005, p. 16). O autor afirma que vivemos em uma civilização da imagem e, portanto, examiná-la é essencial para compreensão do mundo atual:

A imagem é o veículo próprio para as representações simbólicas que a sociedade e a cultura forjam sobre si mesmas, o modo privilegiado para representações do imaginário coletivo. A partir da década

de 1950, uma civilização da imagem – uma cultura marcada por uma comunicação cada vez mais visual – começa a se afirmar em detrimento de uma sociedade dominada, até então, pelas limitações do discurso verbal baseada no texto como forma, se não exclusiva, pelo menos majoritária de expressão. (*ibidem*, p. 16)

A caricatura, por sua vez, tem características específicas, dentro desse universo das imagens, inerentes a seu tipo de criação. Para Rosa Maria Barbosa de Araújo,

A caricatura, íntima partícipe da História Contemporânea, lega às futuras gerações o modo de ver, de pensar, de deliberar de uma época, que o tempo modifica. Registra, como um instantâneo, a visão popular perante um fato, sem deixar de passar à história a versão crítico-intelectual da opinião pública. Através dela, percebe-se como a sociedade via-se a si mesma [...]. A caricatura lembra ao historiador a importância dada por contemporâneos a eventos que poderiam parecer insignificantes, apontando a relação entre os fatos, a manifestação popular e a opinião pública. (Araújo, 1983)

Nesse caso, percebemos como o grupo de que as garotas fazem parte, “percebe-se a si mesmo”. Voltemos, então, à análise das imagens que aparecem nos fanzines. Como dito, quando as garotas se apresentam, criam também duas caricaturas para representá-las:



Figura 2: AtitudeZine, número 1, 1999

Lupina é caracterizada visualmente com cabelos curtos e roupas largas, o que já mostra a imagem que tem de si mesma, ou que se quer fazer mostrar: uma imagem que, a princípio, foge do convencional para época, ao mesmo tempo em que pode inseri-la em determinado grupo, que valoriza o despojamento, o alternativo, o não consagrado. Ela diz que desde criança é tratada de maneira diferente pelas pessoas com quem convivia. Ainda na mesma frase, sem hesitar, expõe a causa pronta e direta que, na sua opinião, gerava tal tratamento: “porque eu pensava diferente e não vestia roupas da moda”. No entanto, com o passar do tempo, acredita que teve uma atitude positiva ao agir desta maneira, pois procurou desenvolver senso crítico para “tentar evitar me contaminar com toda essa apatia e consumismo, resultantes do capitalismo, que dominam a juventude de hoje”. Percebe-se a presença de um sentimento de incompreensão em relação às pessoas com quem convive, ao mesmo tempo em que há uma autopositivação sobre sua atitude, ao mostrar ter sido capaz de superar um contexto negativo (de não compreensão) para sair de um contexto ainda pior (a massificação). Além disso, a crítica aos chamados valores capitalistas também são temas constantes nos fanzines. A posição política mais referenciada é o anarquismo, presente na maioria dessas produções, e na própria “cultura *punk*”.

No fim de sua descrição, Lupina diz ter “o *hardcore* na veia. Não só a música em si, mas a própria atitude ‘faça você mesmo’”, outro ponto constantemente frisado. A cultura *punk* ou *hardcore* está diretamente ligada à atitude *do it yourself*. A própria escrita e proliferação dos fanzines fazem parte dessa ideia: não se deve apenas consumir a informação que nos é imposta, se é possível que cada um produza e divulgue seus próprios pensamentos, como alternativa aos grandes meios de comunicação.

Alanis, por sua vez, representada com cabelos longos e corte reto, também em um estilo mais alternativo e despojado, se sente injustiçada em relação à forma como as pessoas a tratam, devido a sua aparência e hábitos ligados ao rock: “Eu mesma sou chamada de maconheira pelo simples motivo de ouvir rock e vestir roupas largas”. Diz que as pessoas julgam apenas pela aparência e não importam com o ser. E termina sua apresentação em letras maiúsculas, parecendo querer extravasar sua indignação: “FODA-SE A SOCIEDADE PRECONCEITUOSA, CEGA E ALIENADA”. Mais uma vez a necessidade de se afirmar diante de uma sociedade que não as compreende.

Diante disso, podemos entender o fanzine também como uma possibilidade de o próprio autor refletir sobre o que acontece consigo. O historiador Everton Moraes fala sobre como o fanzine se encaixa dentro dos protestos do movimento *punk*. Para ele, a decepção com a sociedade e a necessidade de confronto com as regras faz com que os adeptos do movimento *punk* sintam necessidade de falar e de se fazer compreender:

Dessa sociedade não cabe esperar nada, pois “ninguém dá a mínima”, é preciso criar novas armas contra ela. Armas que possam reverter seu funcionamento. O fanzine é uma delas, uma tentativa de mostrar, tanto em sua simples existência (é possível criar outras

formas de expressão), quanto em seus conteúdos, a narrativa de sua própria experiência, que é possível viver diferentemente. Assim, trata-se de, com essa narrativa, constituir-se como exemplo para os outros, não porque suas atitudes deveriam ser imitadas, mas porque elas deveriam suscitar o desejo de uma experiência radical análoga. (Moraes, 2010, p. 69)

Por isso, a literatura *punk* implica sempre uma angústia e um sofrimento que atinge quem escreve ou sua comunidade: “algo contra o qual é preciso lutar”. Essa resistência aparece de duas formas: através do testemunho de uma sensibilidade, como claramente aparece nos fanzines apresentados, e também por meio de uma criação artística. As imagens, as caricaturas, a estética e os próprios testemunhos representam essa criação, que também surge como resistência:

A escrita funciona como testemunho não somente de uma realidade descrita no texto, nem de uma experiência vivida nessa realidade, mas das condições em que essa experiência foi possível. Experiência de dor, sofrimento, angústia e, ao mesmo tempo, de raiva, ódio e luta. Para além da representação de uma subjetividade, essa escrita expressa uma sensibilidade, narra a angústia daqueles que sofrem em todas as esferas da vida [...]. Uma violência cotidiana, mais afetiva do que física, que se manifesta em um controle e em um condicionamento cada vez mais totalizante e eficaz em sua pretensão de domesticar as intensidades. (*ibidem*, p. 71)

Essa violência afetiva pode ser percebida no sentimento de incompreensão apresentado pelas garotas. Mostram essa sensibilidade ao longo do fanzine e de diferentes formas, para além do testemunho. Há, ainda, diversos textos impressos intercalados por alguns escritos a mão, além de muitos desenhos. Os assuntos são variados. Uma poesia fala sobre a opressão promovida pelos donos do capital em relação aos trabalhadores e outro texto fala sobre a juventude alienada, tudo isso em meio a versos soltos. Um pequeno texto faz divulgação do “Festival da Brodage”, que ocorrerá no fim de semana seguinte. Por fim, há uma homenagem a Che Guevara e “todos aqueles que lutam por uma sociedade justa para todos!!!”. Protestos e incentivos tão comuns nos fanzines *punks*.

2. Acima de tudo, protestar!

No *Atitude Zine* número 3, produzido pelas mesmas garotas, percebemos uma atitude feminista mais nítida e intensa. Há diversos “recados” direcionados às garotas, clamando por atitudes de independência. Incentivam comportamentos que, para elas, fogem da “ideologia machista”, como, por exemplo, a liberdade sexual: “Aliás, não tem nada demais mulher transar só por prazer... isso não faz a mulher ser puta... [...] Saibam agir diante esse

mundo machista”. Na última página, duas garotas abraçadas (provavelmente Alanis e Lupina, devido à semelhança com as caricaturas do primeiro fanzine) possuem os seguintes escritos em suas camisetas: “garotas”, na primeira, e “atitude” na segunda. No balão de fala, dizem sobre a necessidade de as garotas possuírem atitude neste mundo machista e de não serem levadas pelo modismo, para não se tornarem “mulheres objetos”.



Figura 3: AtitudeZine, número 3, 1999

Apesar de fanzines feministas serem comuns em diversas partes do mundo, é importante analisá-los no contexto específico em que estão sendo produzidos, no caso, a cena cultural em Goiânia. Pode-se dizer que esta presença marcante de mulheres na produção de fanzines ocorre também em contraste com a cultura *country*, bastante presente na capital – em especial, na época de manifestações festivas – e, de forma geral, ligada ao machismo. A socióloga Reijane da Silva (2001), que estudou os aspectos da cultura *country* em Goiânia, mostra como é a representação da mulher a partir das festas de rodeio e dos versos presentes tanto nas músicas quanto nas falas dos locutores. De acordo com a autora, a prática do rodeio procura reelaborar a figura do sertanejo, ao mesmo tempo em que celebra a masculinidade. O papel da mulher fica restrito a saciar o prazer masculino ou ao papel familiar: “Ter muitas mulheres é condição de masculinidade” (*ibidem*, p. 101). Essas representações também aparecem na publicidade a todo tempo. Tal especificidade, portanto, precisa ser levada em consideração na análise dos fanzines feministas produzidos em Goiânia.

Nesse sentido, podemos levantar alguns aspectos relacionados a essa insatisfação em relação a um campo cultural que supervaloriza determinadas manifestações, como é o caso goiano neste momento. Referências a aspectos da cultura sertaneja aparecem em alguns momentos.

Em uma reportagem no *Zine Amadeus* sobre a banda Decibéis D'bilóid's há uma referência aos chamados *agroboys*. Os músicos comentam que a cidade estaria cheia deles, fazendo uma referência clara à cultura *country*. *Agroboys* aparece como uma categoria, um grupo específico de pessoas, uma espécie de tribo, como *playboys* ou patricinhas. Essa caracterização também aparece em outros fanzines.

Em entrevista realizada com Eduardo Pereira (2010), atual professor de história, ele afirma que um dos fatores que começou a unir as pessoas da cena em Goiânia, foi a consciência de que, para o resto do Brasil, era quase impensável que poderia existir rock em Goiás:

Quando você vai pra fora desse nosso ciclo, [...] uma região mais cosmopolita, mesmo sendo cosmopolita, os caras não conseguem ter uma visão cosmopolita de enxergar que aqui também tem plural e, então, é difícil. Porque primeiro que existe um mercado fechado que é o eixo Rio-São Paulo [...]. E quando você se coloca como uma pessoa que tá aqui, mas não é aberta e segue aquelas coisas típicas [...], você é quase que uma estrutura híbrida, as pessoas ficam te analisando, 'Lá em Goiás tem rock?', meio que você vira um foco de análise. (risos) Então, existe um preconceito, não um preconceito de negar, mas um preconceito de não reconhecer que existe o rock aqui. E a contradição maior: entre outros, alguns dos festivais mais conhecidos da ordem *underground* no Brasil tá aqui. Num lugar que, pra fora, ainda é provinciano. (*ibidem*)

Diante dessa realidade, Pereira diz que uma forma de protestar era exatamente se unir para mostrar a cena de rock local, assim como conseguir mais adeptos. Então, realizavam shows, *produziam fanzines* e montavam bandas:

O que é engraçado, é que as pessoas, não é que elas te rejeitam, elas não conseguem enxergar esse mundo que existe aqui, [...] que é mais a minha vertente, do *hardcore* e *punk*, então isso tá mais voltado pra gente lutar, de que forma, o lutar é expor pra fora que isso existe. [...] une os poucos que tem crença nisso. E unir como? É, encontrando em algum local, local tipo aqui a loja² ou em algum bar, ou mesmo *através de zine*, através de banda, ou através de um show, pra poder não só mostrar que existe, mas conseguir um maior número de adeptos (Pereira, 2010).

Notamos, portanto, a importância dos fanzines como materiais de divulgação da cena local. É preciso deixar claro que não se coloca esses fatores de crítica à valorização do sertanejo e do *country* como majoritários, mas como indícios de uma postura que será mais à frente utilizada enquanto discurso político.

O número 2 do fanzine, intitulado *Zine Amadeus*, por sua vez, foi produzido em 1994. Tal informação não é explícita, como em vários dos fanzines, o que denota uma de suas características. No entanto, foi possível confirmar a data da produção através de alguns textos que mencionavam 1995 como o próximo ano. Ele possui o desenho do que poderíamos chamar de um “característico *punk*” na capa: um jovem, de perfil, com um moicano, tatuagem na cabeça e diversos brincos e *piercings*. Traz também a frase “*underground information*” ao lado da imagem. Portanto, se denomina como *punk* e *underground*. Este termo geralmente é utilizado para se referir a produções e grupos que estão à margem da sociedade. No entanto, podemos pensar essa denominação também como forma de se autorrepresentar. Uma forma para se colocar em uma situação de contestação e exclusão.

No canto direito da página, em um tamanho reduzido, há duas caveiras, uma em cima da outra. Podemos inferir que elas estão no momento do ato sexual, devido à frase que acompanha o desenho: “use camisinha”. Podemos perceber uma preocupação geral em relação à questão da Aids nos fanzines produzidos nos primeiros anos da década de 1990, já que tal frase aparece em diversas produções desta época. Por fim, a capa indica o conteúdo do fanzine: pensamentos, bandas, *releases*, entrevistas, reportagens e textos. Essas informações assemelham-se a um índice, ou seja, pretende de certa forma organizar o conteúdo, fugindo da estética *punk* do caos.

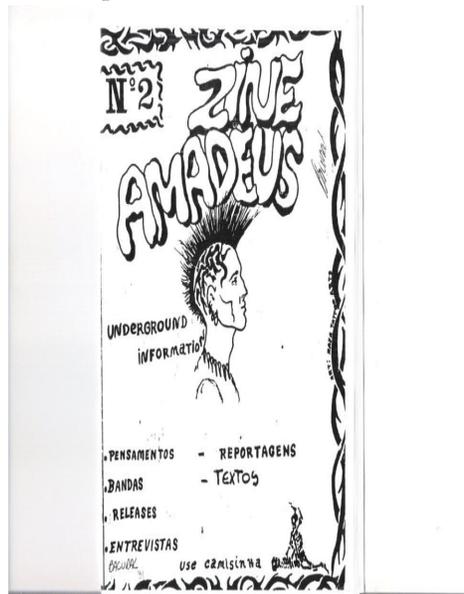


Figura 4: Zine Amadeus, número 2, 1994

Ele possui seis folhas xerocadas frente e verso e dobradas ao meio em forma de caderno. É composto por recortes de jornais, páginas datilografadas e páginas escritas à mão. Alguns textos estão dispostos na horizontal e outros na vertical, num aspecto claro de colagem. Sobre isso, Melissa Nascimento faz uma reflexão interessante em relação à escrita dos fanzines: “No caso do fanzine, a expressão livre do pensamento desatrelada do mercado tradicional de revistas demonstra sua vocação para uma escrita despreocupada com a censura editorial e livre dos vícios de um mercado que impõe um sistema de compra e venda” (Nascimento, 2010). Ou seja, é possível perceber este distanciamento de fins mercadológicos pelo próprio aspecto físico dos fanzines, como mencionado. Esse fanzine também foi produzido por uma mulher, Flávia, e, sobre isso, cabe ressaltar mais uma vez a grande presença feminina na produção destes fanzines em um cenário que costuma ser predominantemente masculino, como é o caso do *punk*. Mas, neste caso, sem caráter feminista.



Figura 5: Zine Amadeus, número 2, 1994 (parte interna)

E, apesar de produzidos das mais diversas maneiras, a única característica realmente geral é essa despreocupação em relação a um mercado editorial de compra e venda. Como muitos mencionam em suas intenções, “o importante é a ideia que se quer passar”. Como está citado no “Fanzine da Realidade” número 2, de 1990, em referência à cultura *punk*, e que parece resumir bem o que significou a cena para grande parte de seus integrantes: “Não importa o som o que vale é o protesto”.

Apesar deste caráter contestador presente nos fanzines descritos, é importante não

partimos do pressuposto de que essas produções são “definitivamente subcultural em sua origem e intenção” (Atton, 2010), como chamamos a atenção a partir da reflexão de Chris Atton, no início do artigo. Ou seja, a produção de fanzines não pode ser generalizada como “subculturais” e contestadores, pois não estavam restritas ao “mundo *underground*”, e aos protestos:

[...] se os fanzines já serviram como canal de expressão de ideais libertários no maio de 68 ou de críticas à ditadura militar no Brasil, também são utilizados para divulgação de bandas de música gospel ou como instrumento de revelação do Espírito Santo, isto é: não se reduzem necessariamente a um posicionamento crítico, contestador e não-dogmático. (Muniz, 2010)

Para além de denominá-los como subculturais, portanto, vale compreender como ocorriam as relações e a circulação destes materiais, já que são essas relações que nos fazem compreender grande parte da importância e alcance dos fanzines.

3. O circuito dos fanzines: criação de uma comunidade virtual

No início do fanzine *Zine Amadeus*, já caracterizado, há parte de uma reportagem escrita por Adalto Alves, jornalista cultural, falando exatamente sobre a produção de fanzines. Ele comenta que tal prática aparece como alternativa às bandas de *heavy metal* e *hardcore*, em geral deixadas de lado pelos “espaços dedicados à análise musical da chamada grande imprensa”. Não há referência sobre o local de onde foi retirada a notícia, característica comum a essas produções, geralmente feitas através de colagens. Em um dos parágrafos, ele fala sobre como ocorria a circulação deste material:

Os zines têm tiragens limitadas, renováveis de acordo com a procura. Custam barato, entre R\$ 1,00 e R\$ 2,00. São encontrados em sebos (lojas de discos e livros usados). Multiplicam-se na base do xerox. Giram pelas garagens, becos, bares, esquinas. De mão em mão. A publicidade é de boca. A periodicidade é incerta. Não há lucro envolvido na jogada. Vale mais a intenção do que o retorno. A competição está banida do dicionário dos zineiros. Lufada de ar fresco na produção de notícias padronizadas.

Há, ainda, de acordo com depoimentos coletados e com informação adquirida nos próprios fanzines, outras formas de circulação e venda. Em alguns casos, os fanzines são distribuídos de graça. Em outros, a troca é por um selo. A propaganda é feita também nos próprios fanzines que divulgam materiais produzidos em diversos locais do Brasil. Desta forma, para adquiri-los, a pessoa deve encomendá-los através de carta. E, grande parte das

vezes, mandando um selo como “pagamento”, o que, na verdade, significa que o produtor não receberá nada, já que, provavelmente, usará tal selo para enviar o fanzine de volta. A grande circulação que os fanzines alcançavam também pode ser comprovada através de várias entrevistas, *releases* e propaganda de bandas não só de Goiânia, mas de outros locais como Minas Gerais, São Paulo e Brasília. Outro exemplo é o caso de Eduardo Pereira, ao afirmar que, depois que entrou para cena *underground* em Goiânia, no fim dos anos 1980 e início de 1990, chegou a se corresponder com cerca de oito países europeus: “tanto é que nessa do vaivém eu aprendi até mesmo inglês. Uma outra coisa assim, que vamos dizer que eu me alegro, é que eu aprendi outra língua através disso. Esse contato bem mais externo com a Europa e Estados Unidos também” (Pereira, 2010). Essa correspondência, inclusive, criava grandes redes de relacionamento, ligando pessoas de todo o Brasil, “através da *brodage*”: “Você cria um grupo maior de amizade [...] por essas e outras, você acaba se correspondendo com outros caras, de outros estados, que dormiram na minha casa, vieram pra cá, eu já fui. Oferecem lugar para dormir, comer [...]. Organizam show lá, te chamam” (*ibidem*).

Nesse sentido, podemos afirmar que mesmo antes da popularização da internet, os fanzines já funcionavam como uma espécie de comunidade virtual, reunindo através das publicações fãs geográfica e socialmente distantes uns dos outros.

É forte também, como já mencionada, a presença de textos sobre anarquismo. Há referência e uma foto pouco legível sobre o “Coletivo Anarco-punk de Goiás”. Frisa-se que Anarquia não é bagunça ou desordem: “Não somos vândalos, nem ladrões, apenas tentamos ser livres”. Em um dos textos, há uma breve história sobre o anarquismo. Neste ponto, cabe analisar outra parte da entrevista com Pereira, em que ele mostra como a cena foi importante para sua formação. Na busca de conhecer novos estilos musicais, identificou-se com o caráter de protesto do movimento *punk* e *hardcore*. Para ele,

Todo mundo que entra na cena *hardcore* e *punk*, aprende a ler, não ler apenas por ler, mas ler e absorver muito a questão político-ideológica. Foi dentro da questão mesmo do *hardcore* que eu aprendi o que é anarquismo, niilismo, o que seria, por exemplo, o consumismo. Muita coisa do capitalismo, eu não aprendi na academia, eu aprendi fora. [...] o que era mais valia, retórica, dialética, eu aprendi tudo no *hardcore*. Além disso, ter me influenciado no próprio curso de História, sim. Então, sabe, acho que foi uma coisa que veio acontecendo nestes últimos 15, 18 anos, da minha vida, que tudo foi se convergindo a chegar aí, área de humanas, do senso crítico, música objetiva no que ela quer transmitir. (*ibidem*)

O que fez Glauco Vilela Lopes – hoje, colecionador de fanzines e referência no assunto em Goiânia – começar a se interessar e produzir fanzines, por sua vez, foi exata-

mente a sede por informações, o que permitiu que ele recebesse e enviasse informações para vários países do Brasil e do mundo:

O fanzine sempre foi o maior, o veículo mais importante que o cenário *punk* teve. Tava ali tudo, as pessoas pegavam a informação, publicavam ali no seu fanzine e divulgavam pro Brasil inteiro. As pessoas do Brasil inteiro ficavam sabendo o que tava acontecendo na cidade. E outras pessoas iam escrevendo, você recebia material de outros lugares e ficavam sabendo também do que tava acontecendo. E trabalhavam juntos assim também. Às vezes, tinha algum militante político de anarquista que tinha sido preso, todo mundo ficava sabendo, todo mundo produzia alguma coisa em solidariedade ao cara. E sempre tinha essa coisa toda. E o mais curioso, como não tinha internet e era tudo por carta mesmo, rolava muita informação legal e rápido. A gente achava que era demorado, mas não era. Toda semana você recebia material do Brasil inteiro e nem era em resposta. Às vezes você nem tava esperando e chegava um monte de carta, exatamente querendo divulgar informação. E você recebia aquilo ali e divulgava na cidade toda e mandava muito material pra fora também. E girava muito. Pode parecer que “ah... naquela época você mandava uma carta, demorava cinco dias pra chegar, já chegava atrasada a informação lá”, mas não era. Era muita coisa (Lopes, 2011).

Seu segundo fanzine chegou a ser produzido em duas versões, uma em português e outra em inglês, o que mostra a abrangência e alcance desses materiais na época:

[...] as duas primeiras edições já com entrevistas de bandas de fora do Brasil. Bandas da Inglaterra. A partir da terceira edição eu comecei a fazer ele em inglês e português, comecei fazer ele nas duas versões. Porque como a gente tava adquirindo muito contato fora do Brasil, aí tinha essa necessidade também de passar, em outras línguas para as pessoas entenderem o que você tava fazendo, produzindo. E esse já foi uma coisa mais legal, já teve uma tiragem bem maior, uma distribuição melhor, e reconhecimento das pessoas que escreviam. Recebia cartas do mundo inteiro, com a ideia de fanzine (*ibidem.*).

4. Os fanzines localmente: política e crítica ao movimento

São comuns também fanzines de protestos sobre questões políticas locais ou sobre o próprio movimento. Nesse caso, identificamos uma postura de contestação e de pressão em relação aos governos locais e aos integrantes do movimento. Um exemplo é o fanzine

intitulado *Informativo da liga HC* que foi produzido em 1999 e é o quarto número do ano. Bem menor que o primeiro, o informativo é composto de apenas uma folha de xerox frente e verso e dobrada ao meio. Parte foi escrito em computador e parte a mão, também na estrutura de colagem. Quatro anos apenas após a produção dos outros fanzines apresentados, já se nota o início da popularização do computador.

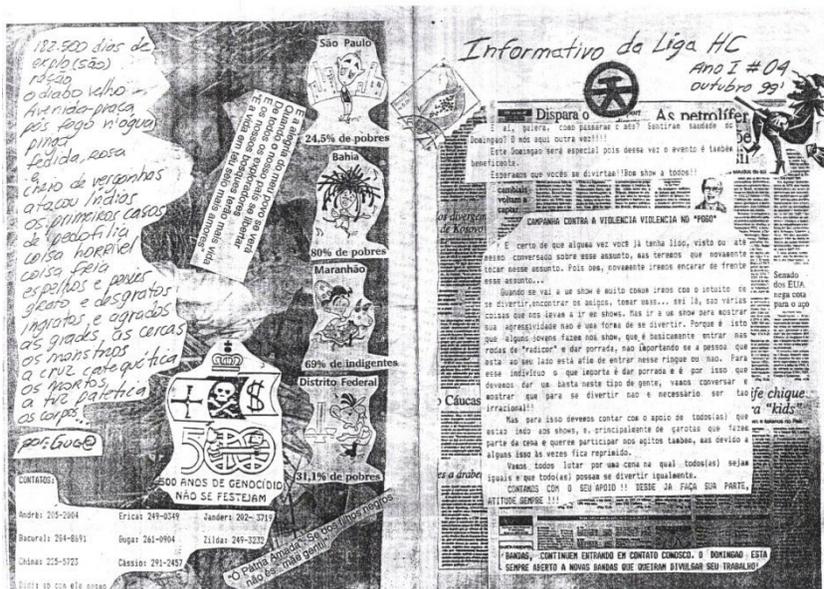


Figura 6: *Informativo da Liga HC*, número 4, 1999

Logo na capa, há um texto intitulado “Campanha contra a violência no ‘pogo’”. É uma crítica às chamadas “rodas de *hardcore*” que costumam se formar nestes shows. Os espectadores, em sua maioria homens, começam a andar e correr em círculos, ao mesmo tempo em que se batem, trombando uns com os outros e dando socos e chutes. Tal prática é criticada por aqueles que não gostam, mas acabam sendo envolvidos de alguma forma quando estão assistindo aos shows. Esse texto é interessante para mostrar que, para além das críticas à sociedade em geral, os fanzines também funcionam como uma forma de criticar o caráter do próprio movimento. Em outro fanzine, chamado *Lixo Nuclear*, há também o texto de uma garota que critica o que ela chama de “garotos podres” do movimento *punk*. Para ela, eles se utilizam de motivos banais para agir, “queimando” todo o movimento, que age por razões políticas e conscientes.

Nesse mesmo fanzine, outra característica pode ser notada: a contestação em relação a questões políticas locais, como, por exemplo, a problemática em relação ao aterro dos materiais contaminados com o césio-137, quando do acidente, em 1987.³ Essa questão também aparece em outras produções, mostrando o trauma e indignação sofrida pela população local em relação ao acidente, além do caráter politicamente ativo dos fanzines.

Outro exemplo aparece em uma produção que protesta os efeitos da hiperinflação, como o aumento de ônibus na capital em 60%, ao colar uma reportagem sobre o assunto.

Glauco Vilela, que participou ativamente do movimento *punk* no início dos anos 1990, conta como eles se articulavam do ponto de vista político na cidade:

Existia o movimento anarco-*punk* em São Paulo, no Rio. A galera sim se envolveu mais com política, política anarquista, libertária. A gente montou um grupo aqui na época, que tinha o MAP, que era o Movimento anarco-*punk*, que tinha em vários lugares do Brasil, São Paulo, Rio, Brasília, tudo. Aí a gente firmou aqui o nosso, se eu não me engano em 94, foi 94. Que tinha um pessoal legal, tinha envolvimento com política mesmo, a gente sempre tava trabalhando, buscando informação. Tinha aquela coisa, que como a gente era adolescente, uma política panfletária. A gente sempre tava fazendo panfletos, manifestações, sobre diversos assuntos, racismo, homofobia. Já fizemos exposições, diversos assuntos e era legal essa coisa do movimento anarco-*punk* da época. Porque não tinha né... pra muita gente que pensava que o *punk* era essa coisa de adolescente, de espetar o cabelo e sair bebendo por aí. A gente provou que não era. A gente provou que tinha formação, que tinha formação política, que tinha o contexto de ideias, não era só essa coisa. Aí a gente começou a ganhar um pouco mais de respeito. Início de 90 a gente já fez manifestação no sete de setembro aqui, invadiu a avenida, um monte de policial do exército fazendo passeata, a gente invadiu com faixas e cartazes. A gente levou umas porradas, mas faz parte já do pacote, e a gente já fez muita coisa assim, já confrontou muito a polícia, Estado, fazendo essas coisas. (Lopes, 2011)

Percebemos na fala de Glauco Vilela a necessidade de mostrar, ainda hoje, essa relação do *punk* com a política e os protestos, caracterizando um movimento social sério. Assim como vimos em alguns fanzines discursos para a autoafirmação, também o percebemos na fala de um dos seus integrantes, até hoje ativo no movimento, e, portanto, com interesses similares. Há uma vontade de afirmação de uma identidade que vai contra o senso comum, representada, para Glauco, pelo pensamento de que “o *punk* era essa coisa de adolescente, de espetar o cabelo, sair bebendo por aí e tal”. No relato oral, permite-se que o entrevistado dê novas interpretações ao passado e também ao presente. E é interessante notar que, no discurso, mesmo reconhecendo que a política que exerciam era panfletária, “de adolescente”, o discurso de afirmação e de valorização sobre o que praticavam, continua presente, assim como em grande parte dos fanzines.

Entre outros assuntos tratados, está o protesto em relação ao uso de drogas, com

o argumento de que tal prática levaria o usuário a se tornar mais alienado em relação às manipulações do capital e dos meios de comunicação. Tais manifestações são constantes nos fanzines, apesar da associação realizada pelo senso comum entre roqueiros e drogas.

Existiu, inclusive, dentro do cenário *punk* um movimento que defendia o não uso de drogas. Denominado *Straight Edge*, desenvolveu-se em Washington a partir da banda Minor Threat, que lançou uma música com aquele nome, e batizou o movimento. “A mensagem era simples: você não precisa ingerir álcool, fumar ou abandonar-se a qualquer droga que altera a mente para se divertir” (O’Hara, 2005, p. 142). No entanto, com o decorrer do movimento, ele acabou se tornando altamente intolerante: “As bandas novas e os fãs tornaram-se cada vez mais reacionários, conformistas e machistas”, afastando-se da ideia original que era oferecer uma alternativa “*hardcore* tanto para a sociedade careta como para o ‘*punk* bebum’ inglês” de atitudes somente festeiras (*ibidem*, p. 144). Apesar de Aurélio e Flávio, ex-membros da banda punk HC-137, terem seguido essa linha anti-droga e também considerarem seus comportamentos como intolerantes na época em que tocavam, eles não se identificavam com o movimento. Ele diz que essa denominação não existia em Goiânia na época. Quando questionado se eram adeptos, ele responde:

Não era, porque não existia esse conceito, né, cara. O conceito que existia era o de libertário. O movimento *punk* era um movimento libertário. Tudo que escraviza, a gente é contra. O HC-137 saiu numa resenha no jornal anarquista da Espanha chamado *Confederación Nacional del Trabajo*, CNT, esse jornal existe, ele é sindicalista. Na Europa ele é pago e no resto do mundo você mandava carta e recebe trimestralmente esse jornal de graça na sua casa. É um jornal anarquista. E nós temos uma resenha nesse jornal, que eu não lembro quem mandou, [...] foi o dia que eu pensei o tanto que a gente tava radical. Saiu assim no Jornal: HC-137, punk del Brasil, anti-droga, antiestado, antigoverno, antisexismo, a gente era anti tudo. E nós éramos mesmo. A gente levantava bandeira, pagava sapo, amigos nossos que mexiam com drogas [...] Até 95 o HC era uma banda totalmente radical mesmo. Até que começou a amadurecer [...]. (Dias, 2011)

Flávio Diniz, por sua vez, acredita que o “provincianismo” de Goiânia foi fundamental para que eles seguissem essa linha mais radical:

Qual era o contexto? Final da década de 1980, questão da repressão sexual, questão da aids, [...]. Além disso, que a gente tem que considerar que diferenciou, Goiânia. Goiânia é ainda muito provinciana e você imagina então há 25 anos. Naquele momento,

uma cidade como Goiânia.. e nós. E a coisa da relação com o *punk* e, principalmente, com relação à droga era de que nós encarávamos aquilo como um movimento cultural, um movimento musical, mas também como um movimento político, e aí a droga interferia um pouco nessa história e aí nós até não vangloriávamos a história do Sex Pistols, porque o Sex Pistols é a coisa da droga fodida, [...] nós aqui, molecada de Goiânia, aquele ar provinciano. Então, pra gente, tinha uma dificuldade cultural nesse sentido. Havia convicção política do movimento, mas havia também o provincianismo, que deve ser considerado. E eu acho que isso fez com que nós nos afastássemos de alguns, tivéssemos uma postura mais radicais, mais intolerantes até. (Diniz, 2011)

Esse depoimento representa uma interpretação 25 anos depois. Se esse afastamento das drogas representava o caminho certo para um caráter libertário, hoje, para seus antigos usuários, representa o fruto de um radicalismo aliado a um provincianismo presente na cidade. Há uma modificação das representações do passado com as de hoje. Se no depoimento de Glauco notamos certa continuidade dessas representações, mesmo que a partir de um senso crítico criado ao longo do tempo – ao considerar as manifestações como “adolescentes” – nesse caso há uma espécie de ruptura. Não há exatamente uma condenação, mas uma crítica.

Ou seja, o provincianismo e o afastamento dos grandes centros podem ter contribuído para que o uso generalizado de drogas não fosse tão comum na capital goiana. No entanto, o álcool não era considerado como droga para eles. Aurélio explica que “[...] esse conceito de droga pra gente era separado. Droga é uma coisa ilícita, o álcool a gente pode. E o HC era uma banda de bêbado” (Dias, 2011).

Da mesma forma que as drogas, a religião também está entre os temas criticados, como uma prática de caráter altamente alienante.

5. Informações alternativas: o embrião do jornalismo cultural

Outra questão que podemos visualizar é a necessidade de fazer circular informações que eram praticamente inexistentes nos veículos de grande circulação. Há, por exemplo, entrevistas com diversas bandas de *punk* de outros estados, ou países, como Finlândia e Portugal. Procura-se um panorama das cenas de outros lugares do Brasil e do mundo, ao mesmo tempo em que procuram divulgar a cena local. Nesse sentido, podemos analisar os fanzines também como um segmento do jornalismo cultural alternativo, mesmo que amador. Sobre isso, Chris Atton chama a atenção para certas continuidades entre os fanzineiros e os futuros jornalistas culturais. Para ele, ao considerar os fanzines apenas como “atos de resistência política, sempre relacionados como artefatos ‘subculturais’”, os argumentos estéticos acabam recebendo pouca atenção. Numa direção inversa, ao analisarmos os fanzines como “tipos de gêneros culturais”, conseguimos perceber aspectos da escrita

amadora sobre música para além da simples oposição. Assim, entende-se que a escrita dos fanzines contribui para o entendimento sobre o discurso e a crítica sobre a música popular, estabelecendo, portanto, uma relação entre os fanzines, os gêneros musicais que eles cobrem e suas estéticas.

No Fanzine *Fúria*, por exemplo, em que há entrevistas com bandas da Finlândia e de Portugal, há sempre uma pergunta para as bandas sobre o que eles entendem como *hardcore*, mostrando que a formação do gênero musical passa também pelos ouvintes e é um processo social, nunca fixo. Em outros fanzines há também a descrição sobre o que cada um define como *punk*. Ou seja, esses processos são importantes para:

[...] desestabilizar a noção essencializada de gênero como fixo, como um conhecido e estável gênero para músicos e audiência. [...] O gênero se torna uma construção social – talvez continuamente sob construção – que é formado por músicos e audiência. Se nós entendermos gêneros como sendo formados através dos discursos, então, discursos inevitavelmente se constroem no plural e em significados contraditórios; vários significados estão contidos em qualquer texto. O fanzine pode ser considerado como primeiro lugar para o ‘discurso sobre os discursos’ [através dos quais] conceitos de gênero são formados, transformados e defendidos. O fanzine tem uma posição central em estabelecer e desenvolver discursos sobre escuta, onde argumentos sobre música são ensaiados, e onde fãs organizam sua experiência musical. (Atton, 2010, p. 523)

Percebemos, neste caso também, o que chamamos de experiência musical para além da escuta, ou seja, a música também como discurso. Jeder Janotti Junior e Bruno Pedroza Nogueira, que falam sobre a crítica musical em tempos de internet, mostram como a crítica musical também faz parte do processo de experiência da música. Para os autores:

[...] há uma série de elementos que são incorporados ao consumo musical. Nesse sentido, a crítica musical, seja aquela realizada pelo jornalismo cultural, ou em nossas práticas cotidianas, através de bate papos, blogs, sites de relacionamento, plataformas de consumo musical etc., desempenham um importante papel nas relações de produção de sentido de nossas experiências diante das músicas. [...] Existe, portanto, um consumo da própria crítica como produto, não tanto para orientar o que deve ou não ser escutado, mas para promover um pós-consumo de produtos culturais. Um complemento à experiência de ouvir, valorizando tanto o produto, como também a opinião que é dada sobre ele. (Janotti, 2010, p. 210 e 215)

Os próprios autores relembram que essa experiência de crítica musical remete à época dos fanzines, “onde o público se tornava um dos principais canais de divulgação e valorização para artistas que estavam fora da estratégia regular do underground brasileiro. A prática agora surge recontextualizada na forma de blogs, twitters, fóruns e redes sociais” (*ibidem*, p. 219).

Por fim, há, também, em Goiânia, os fanzines que são de fãs de algum artista em específico e que tentam formar grupos de amantes deste artista para facilitar a troca de materiais, por exemplo. Em um fanzine sobre o Raul Seixas, há a divulgação e tentativa de se formar uma pasta com todas as letras e cifras das músicas. Apesar de hoje ser uma atividade corriqueira achar a cifra de quase qualquer música na internet, no início da década de 1990 era uma tarefa bem mais dispendiosa. A constituição de comunidades interessadas por um mesmo assunto facilita estes processos.

É interessante frisar que os fanzines não apresentam apenas uma dessas características. Há diversos fanzines que aliam diversas delas no seu conteúdo. Ou seja, um fanzine pode incluir uma ou mais dessas questões. No entanto, essa separação foi estabelecida a fim de facilitar a compreensão dos significados, formações e processos que constituem a cultura do zine em Goiânia. De qualquer forma, como já dito, esses materiais aparecem como fontes riquíssimas de análise, já que, no caso de Goiânia, permitem perceber as ideias e informações que circulavam na cena local, além das representações que os participantes da cena faziam de si próprios e do mundo.

Recebido em 12/05/12.

Aprovado em 14/06/12.

Notas

. As popularmente chamadas “folhas de ofício” são folhas de mesma largura que A4, porém mais compridas.

². A loja ao qual o entrevistado se refere é a *Hocus Pocus*, local no qual a entrevista foi concedida, no centro da cidade de Goiânia e que servia como ponto de encontro dos roqueiros, principalmente, na década de 1990, chegando a realizar shows em suas dependências.

³. Em 1987, ocorreu um acidente com uma máquina de raios-X que não foi recolhida pelas autoridades após o fechamento e abandono de um hospital no centro da cidade. Cata-dores de sucata, sem identificar o objeto, recolheram-no e abriram-no. O material contido dentro, o céσιο-137, altamente radioativo, contaminou a família e amigos próximos, além de outras pessoas que entraram em contato indireto com o material. Há até hoje pessoas que sofrem com as consequências do acidente.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *O traço da História*. Texto de apresentação do catálogo da exposição “As sucessões presidenciais na República Velha através da caricatura”, montada na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1983.
- ATTON, Chris. **Alternative media**. Londres: Sage Publications, 2002.
- _____. Popular music fanzines: genre, aesthetics, and the “democratic conversation”. **Popular Music and Society**, vol. 33, nº 4, outubro de 2010, pp. 517-531.
- GUIMARÃES, Edgard. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. Um museu de grandes novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet. In: Sá, Simone Pereira de (org.). **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010, pp. 209-226.
- MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.
- MORAES, Everton. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punks. In: Muniz, Cellina Rodrigues (org.). **Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010, pp. 66-80.
- MUNIZ, Cellina Rodrigues. **Fanzines e posicionamentos discursivos: entre o antigo e o moderno**. Disponível em <<http://www.entrelugares.ufc.br/artigos/cellina.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2010.
- NASCIMENTO, Melissa Eloá Silveira. **A escrita dos fanzines**. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/v/completos/comunicacoes/Melissa%20Elo%C3%A1%20Silveira%20Nascimento.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2010.
- O’HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- SILVA, Reijane Pinheiro da. **Aqui o sistema é bruto: o movimento country e a identidade goiana**. Dissertação (Mestrado). Curso de Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, UFG, Goiânia, 2001, 142 f.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodrê. **Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

Entrevistas

- DIAS, Aurélio Claudino. Entrevista concedida a Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia, em 22/6/2011.
- DINIZ, Flávio. Entrevista concedida a Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia, em 22/6/2011.
- LOPES, Glauco Vilela. Entrevista concedida a Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia, em 17/2/2011.
- PEREIRA, Eduardo (nome fictício). Entrevista concedida a Aline Fernandes Carrijo na cidade de Goiânia, em 19/7/2010.

