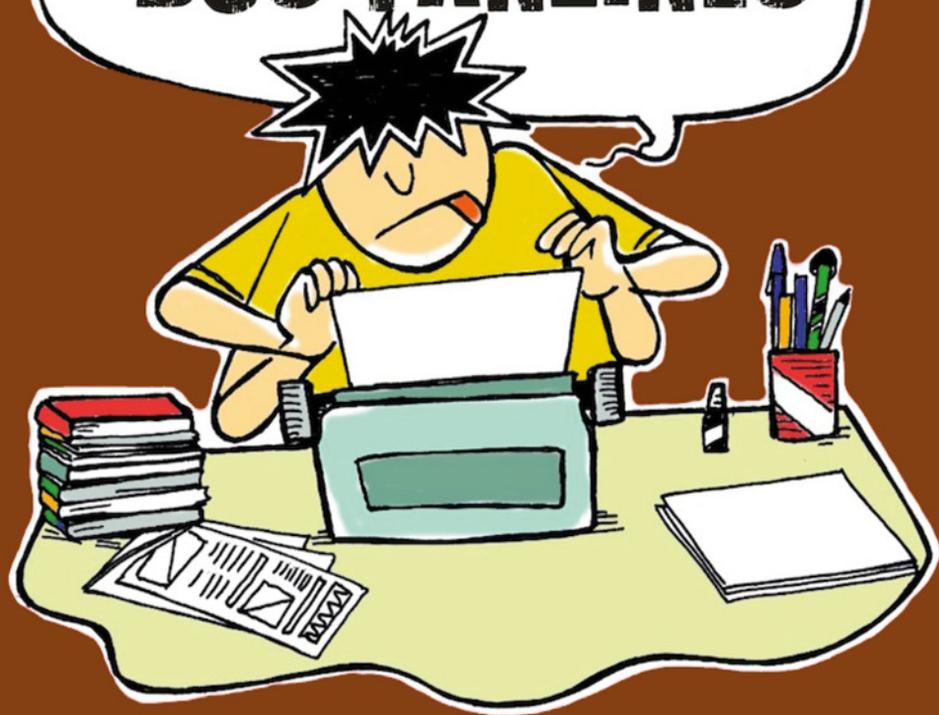


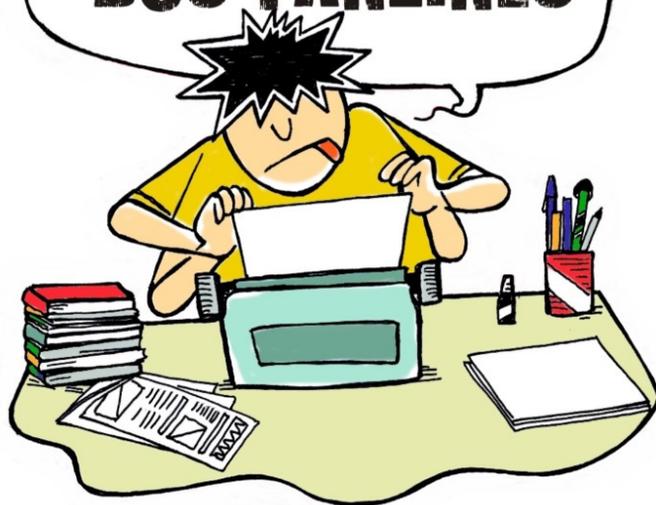
Henrique Magalhães

O REBULIÇO APAIXONANTE DOS FANZINES



Henrique Magalhães

O REBULIÇO APAIXONANTE DOS FANZINES



Marca de Fantasia
Paraíba, 2020 - 5a edição

O rebuliço apaixonante dos fanzines

Henrique Magalhães

2020 - Série Quiosque, 27 - 5a edição



MARCA DE FANTASIA

Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcadefantasia@gmail.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Editor/Designer: Henrique Magalhães

Conselho Editorial

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB;
Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP;
Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG; Heraldo Aparecido Silva - UFPI;
José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB;
Marina Magalhães - Universidade Losófona do Porto; Nílton Milanez - UESB;
Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP;
Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

Capa: Ilustração do autor

Livro baseado na dissertação “Os fanzines de histórias em quadrinhos: o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros”, realizada no Mestrado de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Antonio Luiz Cagnin e apresentada em 12 de dezembro de 1990. Texto atualizado.

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

ISBN 978-65-5053-016-7

Sumário

- 5. Apresentação
- 9. Imprensa alternativa: 1960-1970
- 27. O que é alternativo
- 32. Revistas e pensamento crítico
- 48. O que é fanzine
- 56. Gêneros de fanzines
- 70. Gêneros de fanzines: quadrinhos
- 83. Fanzines no mundo
- 94. Fanzines no Brasil
- 111. Novos rumos para os fanzines
- 120. Conclusão
- 124. Referências
- 131. Apêndices:
 - 1. Elementos dos fanzines
 - 2. Modo de produção



Apresentação

Os fanzines surgiram nos Estados Unidos da América no final da década de 1920, a partir da iniciativa dos fãs de ficção científica. Logo eles se tornaram o veículo dos novos autores não só de ficção científica, mas também de qualquer expressão artística ou literária. A formação de grupos de estudos e a difusão massiva das histórias em quadrinhos, sobretudo na França na década de 1960, fizeram com que os fanzines desse gênero aparecessem em vários países, atestando o interesse crescente do público e incentivando a produção local.

Foi nesse período que surgiram os primeiros fanzines no Brasil, inicialmente voltados para as histórias em quadrinhos, com críticas, comentários, intercâmbio e venda de revistas. Em nosso estudo, procuramos resgatar a história dessas publicações no país, desvendamos seu processo de produção e investigamos os diversos gêneros de fanzines de quadrinhos.

À época da realização desta pesquisa, um dos problemas encontrados na elaboração do texto foi a falta de bibliografia sobre o tema. Não se tinha nem a definição do termo *fanzine*, embora ele fosse empregado correntemente desde o início dos anos 1970. Foi preciso recorrer às definições de imprensa alternativa e aos conceitos emitidos pelos editores e leitores dessas publicações que, apesar das divergências e da falta de sistematização, foram os que melhor definiram o tipo de trabalho que faziam. Este estudo tem, portanto, os próprios fanzines como fonte bibliográfica privilegiada.

Para a contextualização dos fanzines, procuramos na imprensa alternativa, e em particular na imprensa *marginal*, alguns elementos motivadores para a autoedição. Da mesma forma, levantamos a questão da produção alternativa enquanto forma, processo de produção e mensagem.

Os fanzines brasileiros, mesmo tendo surgido em meados da década de 1960, só tomaram impulso no final da década de 1970, acompanhando a segmentação da imprensa alternativa. Podemos definir fanzine como publicação sem fins lucrativos, produzida por fãs e dirigida aos fãs de determinada arte ou *hobby*. Fizemos a diferenciação entre fanzine e revista alternativa. Para nós, o primeiro prioriza a informação, a crítica e a reflexão tendo como base o texto; a segunda é o veículo voltado para a apresentação de trabalhos artísticos propriamente ditos, como poesias, contos, quadrinhos, gravuras etc.

Dividimos os fanzines de acordo com suas propostas ou gêneros, destacando os mais produzidos e difundidos, como os de quadrinhos, punk/rock, ficção científica e artes em geral; apresentamos um estudo sobre dois dos mais representativos fanzines brasileiros: *Quadrix*, de Worney A. de Sousa, e *O Grupo Juvenil*, fanzine de “nostalgia” dos quadrinhos editado por Jorge Barwinkel; e traçamos um panorama das revistas de histórias em quadrinhos que traziam seções noticiosas e opinativas, que contribuíram para a sua difusão.

A história dos fanzines é contada a partir de sua origem nos Estados Unidos e disseminação pelo mundo. Fazemos um levantamento da origem dos fanzines no Brasil, sua propagação, a consolidação enquanto fenômeno de comunicação, a crise de sua produção e as perspectivas para seu desenvolvimento.

Pelo caráter efêmero e quase sempre não saírem que em pequena tiragem, é impossível ter-se um registro completo dos fanzines. Des-

sa forma, não temos essa pretensão, mas apresentamos amostras representativas das várias fases e gêneros de fanzines n país. Acreditamos, assim, estabelecer um parâmetro metodológico da produção dos fanzines sem o risco de omissão.

No apêndice, descrevemos o processo de produção dos fanzines, apresentando seus elementos: editor, tema, público, formato, volume, periodicidade e tiragem. Abordamos também a coleta de informações, o trabalho de edição, a concepção gráfica, as formas de impressão, as estratégias de divulgação e circulação.

Como conclusão, constatamos a importância dos fanzines para a divulgação e renovação dos quadrinhos no Brasil. Os fanzines contribuem para a formação do público e a criação de um espaço essencial de discussão e avaliação dos quadrinhos como expressão artística.

Este texto foi baseado na dissertação *Os fanzines brasileiros de histórias em quadrinhos: o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros*, defendida em 1990, por este autor, no Mestrado de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No texto original, o período pesquisado contemplou toda a trajetória da produção dos fanzines até aquele momento, apontando algumas perspectivas para os anos seguintes.

Hoje, podemos observar que a década de 1990 foi pródiga em transformações nos meios de comunicação causadas pela revolução tecnológica, sobretudo com a popularização dos microcomputadores e o acesso à internet. Esses novos fatores foram responsáveis por mudanças em toda a imprensa, influenciando também a produção independente.

Os fanzines, além da sofisticação editorial, partiram para a experimentação em outros suportes, como o CD-Rom e a internet. Os chamados *e-zines*, ou fanzines eletrônicos, se expandiram aprovei-

tando as possibilidades oferecidas pelos novos meios. Embora não tivessem um perfil bem definido – como, aliás, tudo o que gira em torno do universo virtual tendo em vista a velocidade das transformações –, essas publicações colocadas na rede chamaram a atenção pela criatividade, pelo caráter intertextual, pela democratização da produção e pelo alcance potencial.

Por hora, devemos nos restringir ao período estudado na dissertação. Outras reflexões e atualizações sobre a produção dos fanzines foram tratadas por nós no livro *A nova onda dos fanzines*, lançado em primeira edição em 2004, e relançado com atualizações em 2018 com o título *Pedras no charco: resistência e perspectivas dos fanzines*; bem como *A mutação radical dos fanzines*, lançado em 2005. Todos com a chancela da editora Marca de Fantasia.

Imprensa alternativa: anos 1960-1970

Os anos 1960-1970 representaram um momento singular em nossa história. Coube à imprensa alternativa registrar os acontecimentos nos círculos do poder, no seio da sociedade civil e entre os movimentos de base e organizações populares. Os polos de resistência ao regime político implantado em 1964 faziam surgir veículos de comunicação que difundiam as perspectivas de suas lutas. Esses veículos eram alternativas à grande imprensa, ou imprensa empresarial, quase sempre voltada para os interesses da classe dominante. Os protagonistas dessa corajosa *pequena imprensa* eram os intelectuais de oposição, os grupos partidários, as Comunidades Eclesiais de Base (CEB), as Associações de Moradores, Sociedades de Amigos de Bairros dentre outros grupos populares.

O fenômeno da imprensa alternativa representa um momento histórico que rompe as fronteiras nacionais e se constitui num acontecimento de década. As rebeliões políticas e culturais ocorridas em várias partes do mundo na segunda metade da década de 1960 favoreceram ao surgimento de uma imprensa contestadora ao poder estabelecido. Vale ressaltar que a imprensa alternativa assumiu características próprias em cada país, de acordo com sua estrutura política e social. Na América Latina, ela teve um perfil de resistência política, impulsionada pela realidade autoritária que se impunha ao continente.

No Brasil, o poder militar, sobretudo a partir da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, cerceava o direito à livre expressão aos políticos, intelectuais e organizações

sociais por meio de cassação de mandatos parlamentares e da censura aos meios de comunicação de massa e manifestações culturais. Com a grande imprensa sob vigilância ou comprometida com o poder, restava a esses grupos criar formas alternativas de comunicação como instrumento de combate e crítica ao regime político. Resistir e denunciar eram atos de bravura e afirmação ideológica, numa luta contra um esquema montado para a repressão, que em muitos casos

chegou a levar à tortura e à morte políticos, trabalhadores, intelectuais e jornalistas.

Em 1969 surge o tabloide que se tornou um dos principais símbolos dessa resistência. Fundado por jornalistas situados no Rio de Janeiro *O Pasquim* – depois chamado simplesmente *Pasquim* – tinha nomes representativos como Ziraldo, Jaguar, Ivan Lessa, Henfil, Millôr Fernandes, que faziam de forma radical e renovadora a crítica aos destinos obscuros da sociedade brasileira, por meio de artigos e principalmente muito humor. A charge e a crítica implacáveis dos articulistas mol-

daram a feição do jornal, que chegou a ser considerado um marco da imprensa no Brasil.

Antecedendo o surgimento do *Pasquim*, porém, existiu entre 1964 e 1968 um tipo de publicação nos mesmos moldes da imprensa alternativa. Raimundo Rodrigues Pereira afirma que nesse período havia no país uma imprensa democrática, nacionalista e po-



Com humor cáustico, o *Pasquim* tornou-se um marco da imprensa brasileira



pular de resistência ao modelo político em implantação. São exemplos dessas publicações o jornal *Pif-Paf*, comandado por Millôr Fernandes; o semanário *Reunião*, do empresário nacionalista Ênio da Silveira; *Fato Novo*, ligado a nacionalistas de São Paulo; e *Amanhã*, semanário para os trabalhadores feito por estudantes da Faculdade de Filosofia, de São Paulo (PEREIRA, 1986, p.61).

O *Pif-Paf* foi precursor da imprensa alternativa

O advento do AI-5 e o fechamento ainda mais rigoroso do regime político

obrigaram os intelectuais de esquerda e organizações populares a seguir o caminho da clandestinidade, impulsionando a radicalização de alguns setores que se decidiram pela guerrilha urbana e rural. Outro setor, ligado à imprensa, restringiu-se à edição de panfletos e tabloides semanais, mensais ou mesmo sem periodicidade.

Esses jornais de pequenas tiragens e distribuição precária muitas vezes não conseguiam ultrapassar meia dúzia de edições. Apesar disso, eles representaram o maior fórum de debates sobre os principais aspectos da vida brasileira e um momento de tomada de consciência da imprensa nacional.

Um dos principais inimigos dessas publicações e da imprensa comercial foi a censura oficial, que após o AI-5 se instalou nas redações dos jornais. Mas a imprensa alternativa foi particularmente visada pelos atos de censura e repressão. Como afirma João Antônio, em artigo no jornal *Nicolau*:

Repetidamente, censurou-se matérias já publicadas por outros órgãos da imprensa chamada burguesa, como o “Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo”, também vigiados, e como – com a presença dos censores na redação... e, óbvio, o jornal alternativo não as pretendia transcrever, pelo menos integralmente, o que atesta a marcação mais cerrada da ditadura sobre os tablóides independentes (ANTÔNIO, 1987, p.10-13).

Com o abrandamento do regime a partir de 1975, surgem várias frentes democráticas e populares de oposição, que lançam suas próprias publicações, como os tabloides *Opinião* e *Movimento*. Este último foi considerado como o projeto político mais destacado desse tipo de imprensa, com organização interna efetivamente alternativa. Essa nova organização reunia uma Sociedade de trabalhadores do jornal, um Conselho de redação e outro de personalidades políticas, além de representantes de várias correntes de esquerda, empresários nacionalistas e personalidades democráticas liberais.



Opinião, um dos mais conceituados jornais da imprensa alternativa.
Movimento reunia opositores ao regime

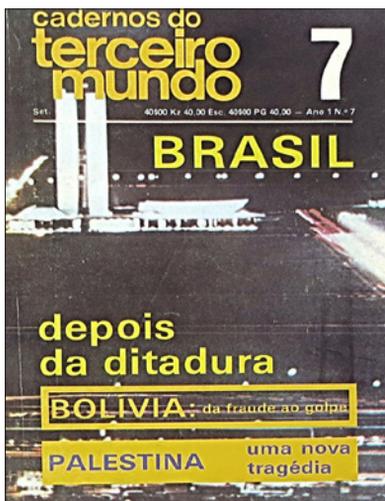


Mulherio, pelas causas feministas. Lampião chocou ao abordar as questões homossexuais. Porantim trazia a luta indiginista

Foram lançados jornais anarquistas, como *O Inimigo do Rei*, e alguns jornais em defesa dos direitos das minorias, sendo porta-vozes ou não de movimentos como o feminista, o homossexual, o negro e da causa indígena. O primeiro dentre os jornais feministas foi *Brasil-Mulher*, formado por uma frente política; em seguida tivemos *Nós-Mulheres* e *Mulherio*, jornais que tratavam da situação da mulher na sociedade brasileira. Para abordar a homossexualidade, surge o jornal *Lampião*, lançado em 1978 por jornalistas e artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, jogando a discussão da questão homossexual para fora do gueto. Já *Porantim*, ligado ao Conselho Indiginista Missionário (Cimi), tratava especificamente da questão do índio.



O Inimigo do Rei, jornal anarquista com teor cultural



África e América Latina era o foco dos Cadernos do Terceiro Mundo

Outra publicação importante surgida nesse período foi *Cadernos do Terceiro Mundo*, especializada em economia, política, cultura e organização social dos países africanos e latino-americanos. No início editado fora do Brasil, só com a anistia de 1979 a equipe de *Cadernos do Terceiro Mundo* pode retornar ao país e montar sua sede central, de onde se produziram edições em várias línguas e com circulação internacional.

O progressivo relaxamento da censura na segunda metade da década de 1970 abriu espaço para que a imprensa empresarial enfocasse assuntos antes tratados apenas pela imprensa alternativa. Por outro lado, além dos jornais representando as minorias discriminadas, outros surgiram para ampliar a produção da imprensa alternativa brasileira.

Em Belo Horizonte tivemos *De Fato*, que era um jornal de denúncias. No Rio Grande do Sul foram lançados em 1976 os jornais políticos *Posição* e *Informação*. Num projeto político de frente popular que congregava artistas, jornalistas, profissionais e estudantes surgiu em 1977 o jornal *Mutirão*, no Ceará. Na Paraíba sai *O Furo*, em 1979, emulando o humor do Paquim. Os jornalistas reunidos em

cooperativas lançaram *Coojournal* em Porto Alegre, *Jornacoop* em Santos, *Coojornat* em Natal e *Concisa* em Salvador.

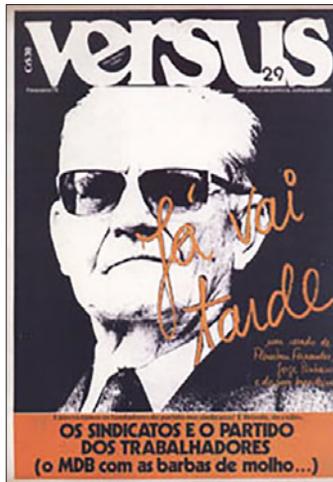
Com maior liberdade para as empresas jornalísticas e a tendência de especialização da imprensa alternativa muitos jornais voltados exclusivamente à política e ao combate ao regime estabelecido foram perdendo espaço e público. Suas tiragens eram cada vez menores e apresentavam déficit financeiro, sobretudo a partir de 1979 com a Abertura Política, que concluiu o período de distensão do regime. O golpe de misericórdia aconteceu em 1980, quando os setores mais radicais da direita, inconformados com a Abertura e a liberdade de expressão, investiram contra os jornalheiros com atentados a bomba às bancas que vendiam esse tipo de publicação.

Se por um lado a Abertura Política trouxe a dispersão das frentes populares e correntes políticas, por outro contribuiu para que surgissem publicações político-partidárias representantes de novas e tradicionais tendências da esquerda. Entre os jornais desses grupos temos *Em Tempo*, *Companheiro*, *Tribuna da Luta Operária*, *Voz*



A imprensa alternativa dava visibilidade à luta dos trabalhadores

Versus e Reporter, cada um ao seu modo, debatiam as grandes questões nacionais



da *Unidade*, *Hora do Povo*, *Trabalho* e em particular o *Jornal dos Trabalhadores*, editado pelo Partido dos Trabalhadores. Dentre os partidos oficiais, este foi único jornal de circulação nacional que divulgava a proposta do partido e as lutas populares (FESTA, 1986, p.25).

Apesar de toda adversidade enfrentada, foi por intermédio da imprensa alternativa que se registrou a história das lutas populares e dos movimentos sociais na década de 1970. Jornais com as mais variadas feições e abordagens como *Pato Macho*, *De Fato*, *Lampião*, *Versus*, *Reporter*, *Coojornal*, *Movimento*, *Posição*, *Mulherio*, *Nós-Mulheres*, *Opinião*, *O São Paulo*, *Paralelo*, *Bondinho*, *Mutirão* etc., com tiragens que variavam entre cinco mil e 200 mil exemplares, como *O Pasquim* em seu auge, são documentos incontestáveis da intensa participação das classes sociais no panorama histórico da época.

Em síntese, a comunicação alternativa e popular no Brasil registrou três fases distintas nas mudanças políticas, econômicas e sociais, assim como três processos diferentes de comunicação. Na visão de Regina Festa,

a primeira fase, que corresponde ao período de 68 a 78 – entre o AI-5 e a abertura política – caracteriza-se por uma comunicação de resistência, denúncia e acumulação de forças por parte das oposições; a segunda fase, de 78 a 82, período de explosão social, eleições nacionais, abrandamento das restrições políticas, caracteriza-se por projetos políticos bem definidos e pela existência de uma comunicação popular, multiplicadora de meios nas bases e pelo quase desaparecimento da comunicação alternativa; e o terceiro período, de 82-83, caracteriza-se por uma atomização do processo de comunicação popular e alternativa na medida que reflete a incapacidade das forças de oposição para articularem uma alternativa política à crise atual vivida pela sociedade brasileira (FESTA, 1986, p.25).

Outras alternativas

Em vários níveis, em grupo ou isoladamente, artistas das mais diversas expressões culturais manifestaram seu descontentamento com o regime militar vigente. Tomemos como exemplos dessa resistência o Poema-Processo, a *Mail Art* – ou Arte Postal, ou ainda Arte Correio –, o movimento alternativo de poesia, mais conhecido por Geração Mimeógrafo, as revistas alternativas de histórias em quadrinhos e humor e outras formas de expressão artísticas como o Cinema Novo, o Cinema *Udigrudi*, *happenings* teatrais e intervenções de artes plásticas no espaço urbano.

A Geração Mimeógrafo, formada principalmente por jovens excluídos dos projetos editoriais das grandes editoras, ganhava o público no contato direto, vendendo seus livretos, impressos de forma artesanal, em bares e portas de teatros. Para Nicolas Behr, um dos expoentes dessa geração, esta nova forma de produção da obra literária surgiu como os *não-alinhados*, como uma opção dentro dos

Leila Miccolis e
Glauco Mattoso,
entusiastas da Geração
Mimeógrafo



três blocos de poesia de vanguarda do início dos anos 1970: Poesia Concreta, Poesia Praxis e Poema Processo. Ele ressalta que

Geração Mimeógrafo é, antes de mais nada, uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo. Um livro sempre aberto, sempre inacabado (BEHR, 1981, p.4).

Além do tom quase sempre inflamado, irreverente e questionador da produção literária da Geração Mimeógrafo, os fatores que mais se sobressaem são o domínio sobre a produção, a independência de ideias e o poder de transformação da obra sem os limites ou conveniências editoriais. Assim como a imprensa alternativa voltada para o jornalismo, a Geração Mimeógrafo procurava ser autônoma e contava para isso com a cumplicidade do público.

Essa expressão literária contou também com a expressiva produção de Leila Miccolis, com livros de bolso artesanais e verve poética afiada. Outro destaque foi Glauco Mattoso, que lançou inúmeros

panfletos poéticos com diagramação criativa e irreverente conteúdo erótico. Um dos livros desse autor foi transformado em álbum de história em quadrinhos, *As aventuras de Glaucomix, o pedólatra*, numa parceria com o quadrinista underground Marcatti.

Por outro lado, por seu caráter artesanal, ela abria a possibilidade de cada leitor se tornar porta-voz de suas próprias ideias. Essa geração extrapolava os objetivos imediatos do discurso e se transformava numa atitude, onde o emissor se confundia com as ideias transmitidas, com o processo de produção e com o público com quem pretendia se comunicar.

Dentre as muitas denominações atribuídas à produção da Geração Mimeógrafo, uma das mais utilizadas, e sem dúvida das mais polêmicas, foi a que a ela se referia como *poesia marginal*. Sobre essa rotulação, Márcio Almeida comenta de forma incisiva:

Como em todo início de carreira, também o poeta não tem público. O seu poema é que vai fazê-lo, motivá-lo. Por isso, a experiência do mano a mano é importante. Para se criar um público-leitor, para se buscar a “outridade” da leitura do poema, para por à prova uma linguagem, para resistir à ideologia capitalista contra o poder dos signos, para sentir a capacidade da interação humana e para melhor posicionar-se como independente, autônomo. Contudo, retifico uma questão: não existe poeta marginal, poesia marginal. Isso é invenção de amebóides. A marginalidade é produto da sociedade, não da poesia (ALMEIDA, 1987).

Mesmo que se questione a utilização do termo *poesia marginal*, devemos observar, de antemão, o processo de produção e veiculação desses autores frente ao modo de produção das editoras comerciais. *Poesia marginal* era uma denominação esboçada em seu sentido literal, indicando o que está à margem de um sistema estabelecido.

Glauco Mattoso, considerado um dos maiores poetas dessa geração, enxerga por outro ângulo a questão do rótulo de marginalidade e ressalta que

na verdade, “marginal” é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados “independentes” ou “alternativos” (por comparação com a imprensa “nanica” teoricamente autônoma em relação à grande imprensa e contestadora em relação ao sistema). Dizer que um poeta é marginal equivale a chamá-lo ainda de “sórdido” e “maldito” (por causa da noção de antissocial), mas esses adjetivos soam mais como elogio porque viraram sinônimos de alternativo e independente. Ou seja, o sentido deixa de ser pejorativo e se inverte a favor de quem recebe o rótulo, muito embora alguns dos assim chamados prefiram outros rótulos ou não aceitem nenhum (MATTOSO, 1981, p.8-9).

De qualquer modo como possamos chamá-los, o importante é que os poetas dos anos 1970 se enquadraram na chamada *cultura de resistência*, denunciando o estado policial e repressivo que assolava o país. No entanto, como reforça Socorro Trindade, essa resistência era limitada pela resposta do sistema – que sempre propunha representações culturais sistematizadas –, e pela forma espontânea e na maioria das vezes desorganizada da produção (TRINDADE, 1988, p.18-19). Em virtude dessa espontaneidade, para Trindade,

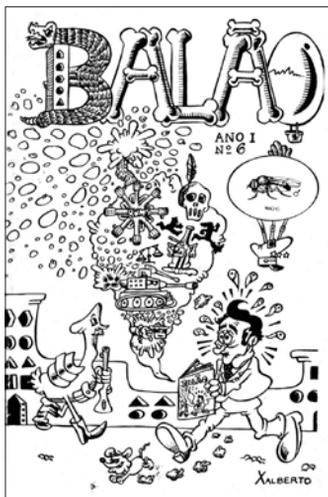
analisar o período e, nele, a atividade literária, pressupõe que se estabeleça a relação existente entre o Estado de Segurança Nacional e a produção artístico-cultural, considerando aí a política de terror encetada pelos governos militares, institucionalizando a censura e até a tortura e a morte, para então poder enquadrar tudo e todos, especialmente os chamados “inimigos internos”, na legislação autoritária e repressiva que passou a vigorar no país a partir de 1964, aut-dotando os seus governantes de poderes ilimitados. Neste confronto

de forças, que resultaria numa luta desigual para os escritores (e os artistas em geral), faz-se necessário ressaltar ainda as contradições engendradas pela censura em relação às suas concepções estéticas, e a partir daí definir até onde a resistência cultural – através da representação formal de livros, periódicos, peças de teatro, músicas, filmes, exposições, etc. – foi esgotada ou se esgotou em consequência das ordens, contra-ordens e decretos (TRINDAD, 1988, p.18-19).

Com a mesma iniciativa dos editores das revistas literárias independentes, os cartunistas e quadrinistas, que proliferaram incentivados pelo sucesso do *Pasquim*, partiram para a produção de suas próprias revistas. Elas eram impressas em pequenas gráficas e vendidas de mão em mão em universidades, bares, teatros e livrarias especializadas. Com tiragem que não ultrapassava os três mil exemplares, em geral de pequeno formato, com impressão precária e produção artística irregular, essas revistas paralelas contavam com o entusiasmo de quem se autoproduzia. Fugindo aos bloqueios e limites do mercado editorial elas abriam espaço para novos artistas, que só aí encontravam liberdade para se expressar.

Os cartuns e os quadrinhos veiculados nas revistas alternativas tinham, também, um marcante conteúdo ideológico de oposição ao regime político da época. Muitos dos quadrinistas faziam parte das vanguardas de movimentos estudantis e diretórios acadêmicos de faculdades de Comunicação e Arquitetura, sendo em grande parte apoiados por essas entidades na produção de suas revistas.

É o caso da lendária revista *Balão*, que foi a responsável pela formação de toda uma geração de quadrinistas. O exemplo mais eloquente do amadurecimento dessa geração é o sucesso de Laerte, Paulo Caruso, Angeli, Luis Gê, com suas tiras, charges e histórias em



Balão, laboratório de uma geração de cartunistas

quadrinhos publicadas em livros, revistas e nos principais jornais brasileiros, e mesmo por editoras internacionais.

Balão surgiu em 1972. Apesar de ter tido apenas nove edições, ela trouxe uma grande renovação gráfica e temática aos quadrinhos brasileiros, abrindo espaço para a publicação de trabalhos que não podiam circular em outras revistas por questões políticas ou por causa de sua proposta experimental. José Antonio Silva observa que era possível notar-se duas linhas de participação na revista *Balão*:

O trabalho ainda amadorístico, muitas vezes, do ponto de vista técnico, mas com uma carga de criatividade descompromissada, pesquisa. Foi um laboratório, do ponto de vista técnico e artístico, e também do ponto de vista de expressão do pensamento – e este é dos aspectos mais importantes (SILVA, 1977, p.16).

Um dos problemas das revistas alternativas de histórias em quadrinhos era a falta de periodicidade. Elas saíam quando era possível, quando havia dinheiro e material para ser publicado. Mesmo editadas de forma quase artesanal, os custos gráficos eram altos, com o agravante de que raramente podiam contar com recursos de publicidade nem com garantia de circulação. Ainda assim, contornando todas as dificuldades, revistas como *Balão*, que surgiram em todo o país, é certo que não davam lucro, mas muitas cobriam os custos de produção.

Em março de 1975 a Codecri, editora do *Pasquim*, lança a revista *O Bicho*, sob o comando do cartunista Fortuna. Para o professor e pesquisador Waldomiro Vergueiro,

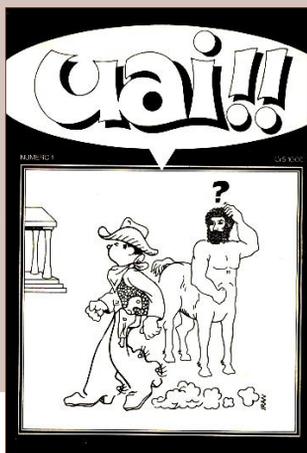


O Bicho e *Fradim*, revistas em quadrinhos do mesmo grupo do *Pasquim*; *Grilo* lançou os quadrinhos críticos internacionais

sua proposta editorial era exemplar, representando o que de mais combativo existia nos nossos quadrinhos de então. Dela participavam desenhistas como Paulo Caruso, Luis Gê, Guidacci, Coentro, Márcio Sidnei, Lapi, Fortuna, além do argentino Quino e do norte-americano Crumb. *O Bicho* alcançou a marca de oito números publicados. Aliás, é de justiça destacarmos que os títulos de quadrinhos alternativos alcançaram, via de regra, poucos números, devido à circulação restrita e ao número bastante limitado de consumidores (VERGUEIRO, 1985).

Pela Codecri também saiu a memorável revista *Fradim*, de Henfil, nas décadas de 1970 e 1980. Foram 31 edições mais o número zero, com histórias inéditas dos fradinhos mais a compilação das tiras de Zeferino, publicadas em jornais. A obra de Henfil teve grande impacto no meio, inspirando tanto quadrinistas profissionais quanto amadores.

Outra revista de destaque foi *Grilo*, lançada no início dos anos 1970. Circulava com o melhor da produção internacional para adultos e foi a responsável pela entrada no país dos quadrinhos *under-*



UAI!! reunia os quadrinistas mineiros



Em Brasília saiu Risco e no Rio de Janeiro A Roleta.

ground, surgidos nos Estados Unidos no final dos anos 1960, e dos quadrinhos eróticos europeus. A revista *Grilo*, apesar de quase só veicular material estrangeiro – a exceção de Sérgio Macedo, que publicou uma história incompleta já nas últimas edições – representou uma significativa contribuição para a formação dos quadrinistas brasileiros, tendo, inclusive, influenciado muito de nossos editores.

Nesse período, em todo o país lançaram-se publicações alternativas de quadrinhos. Em 1973, no Rio de Janeiro, saía *A Esperança no Porvir*, com Milton Machado, Cao e Mauro Costa e em 1976 foi lançada *Vírus*, com Leib, Beinder e Ricardo Leite, bem como *A Roleta*, reunindo os artistas gráficos Pimentel, Ota, Guidacci, Luscar, Mariza, Nani dentre outros. Em Belo Horizonte surgia *UAI!*, com Luppi, LOR e Nilson, entre outros; de Brasília tivemos *Risco*, em 1976, onde se destacava Jô Oliveira, um brasileiro de renome internacional.

No Nordeste podemos citar *Ôxente!*, de João Pessoa, que era uma publicação coletiva de quadrinhos e humor produzida pelo Diretório Central dos Estudantes da UFPB. Essa revista, lançada em 1978,



Maranhão e Ceará tiveram *Baú de Cartuns* e *Pau de Arara*. Na Paraíba, *Ôxente!* foi a voz dos cartunistas

abordava temas essencialmente políticos sobre problemas da região. Tivemos também a revista *Maturi*, do pioneiro Grupehq – Grupo de Pesquisa de Histórias em Quadrinhos, de Natal; *Baú de Cartuns*, de São Luís e *Pau de Arara*, de Fortaleza.

As revistas alternativas de quadrinhos voltavam-se mais para a produção brasileira. Havia o protesto contra a invasão dos quadrinhos *enlatados* estrangeiros, como se chamava a produção em linha industrial publicados massivamente e de forma indiscriminada pelas grandes editoras. Em paralelo às revistas alternativas, outra forma de resistência ao fechado mercado editorial teve início de maneira tímida em meados da década de 1960. Os boletins de fãs-clubes, surgidos no período, tomaram impulso no final dos anos 1970.

Chamados inicialmente de boletim e na década seguinte de fanzine, essas publica-



A minúscula *Maturi* inovou no formato, no Rio Grande do Norte

ções especializaram-se em noticiar o que ocorria no mundo dos quadrinhos tanto no Brasil quanto no exterior. Elas abriam espaço para a troca e venda de revistas antigas, facilitando o intercâmbio entre colecionadores.

Com o tempo, os fanzines tornaram-se cada vez mais especializados, diversificados em suas temáticas e abordagens, formato e impressão. A disseminação dos fanzines por todo o país gerou uma intensa troca de informações e a formação de um público, ainda que restrito, ávido por conhecer e incentivar a produção de quadrinhos nacionais.

O que é alternativo

Definir o que é alternativo sempre suscitou muita controvérsia. Para alguns, a publicação alternativa deveria partir de uma iniciativa independente, nunca financiada por órgão público; deveria ser uma contraposição ao que é convencional. Para outros, caracteriza-se por apresentar uma posição ideológica contestadora; poderia se definir, também, pela forma inovadora de se transmitir a mensagem.

É certo que para as publicações alternativas não existe uma definição precisa, muito embora possamos apontar aspectos alternativos em determinados veículos de comunicação. Podemos classificar a comunicação alternativa a partir da ênfase dada ao emissor, ao meio, ou ao receptor, aos objetivos que se deseja alcançar bem como à própria linguagem utilizada.

Há quem defina comunicação alternativa como comunicação popular. Outros a consideram como comunicação marginal, ou fora do sistema, como as rádios e TV livres, ou ainda como a comunicação ideológica em oposição ao sistema capitalista, em particular nos países ditos do Terceiro Mundo, subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento.

Para Miquel de Moragas e Emílio Prado (*apud* FONTCUBERTA & MOMPART, 1983, p. 21), a comunicação alternativa é um processo que permite uma inversão do signo a respeito da *comunicação dominante*. Esta inversão pode situar-se em diversos níveis e funções comunicativas: em nível de seu conteúdo, da natureza do processo que se estabelece e, por conseguinte, da função social que se deriva dos anteriores aspectos.

Fernando Reys Matta (*apud* FONTCUBERTA & MOMPART, 1983, p. 22) classifica a comunicação alternativa em três níveis de meios e ações:

Los microalternativos, los intermedios y los macroalternativos. Los primeros actúan en los espacios de base más inmediatos y populares; los intermedios en los niveles nacionales y de alcance masivo; los macroalternativos construyen dimensiones contestatarias al modelo capitalista transnacional en los grandes espacios regionales y mundiales. Cada uno tiene su especificidad y a cada uno corresponden tareas distintas.

Para Fernando Reys, não pode haver comunicação alternativa sem uma prática social que a justifique. Em seu conceito, voltado para os meios de comunicação de massa, destaca-se a mensagem como fator preponderante para a classificação do que seja comunicação alternativa. No contexto de dominação imperialista, sobretudo na América Latina na segunda metade do século XX, os alternativos se caracterizam pela criação de uma *expressão própria*, de um mundo cultural renovador e uma *resistência cultural* frente ao processo de dominação internacional. Nesse âmbito, a comunicação alternativa é vista sob vários ângulos e corresponde a realidades e contextos sociológicos diferenciados.

Em outras esferas, como as das manifestações artísticas, que não se enquadram precisamente entre os meios de comunicação de massa, formas alternativas de produção e interpretação da realidade também se manifestaram há tempos e de forma ainda mais radical. Fontcuberta e Mompert (1983, p. 24) nos lembram que o surrealismo e o dadaísmo, por exemplo, foram movimentos que propuseram uma alternativa global à vida.

Com frequência, o termo *alternativo* tem sido usado para identificar os meios de comunicação utilizados pela esquerda, como jornais, panfletos, audiovisuais, filmes proletários ou ligados a sindicatos, em contraposição à política oficial. Mas é também usado para designar as publicações de produção artesanal, feitas em mimeógrafos, fotocópias e serigrafias, com críticas ao sistema capitalista e à sociedade dita burguesa.

O que é considerado alternativo em um país pode representar apenas uma forma estabelecida de comunicação em outro, dependendo do sistema político vigente. Diante da ambiguidade do termo e da dificuldade de se estabelecer um conceito preciso, recorreremos a uma definição de Fontcuberta e Mompert (1983, p. 26) sobre os fatores que podem determinar o que seja alternativo:

Lo alternativo en comunicación no existe como definición estable ni puede existir. Lo alternativo depende de la coyuntura concreta de cada panorama comunicativo. Más que hablar de comunicación alternativa hay que referirse a elementos alternativos en la comunicación.

Os elementos alternativos da comunicação, por sua vez, podem ser classificados em linguagem, mensagem e forma de produção. Em princípio, todos os meios se prestam à comunicação alternativa, dos mais artesanais, como a impressão em mimeógrafo e serigrafia, aos meios eletrônicos, mais avançados em termos tecnológicos, como o rádio, a televisão e a informática. Nos anos 1980 assistimos a um verdadeiro assalto aos meios eletrônicos, subvertendo-se o sistema de produção estabelecido. Rádios e TV livres entraram no ar por intermédio de cooperativas e grupos independentes, fora das prerrogativas de concessões oficiais.

A utilização desses meios, pelo caráter de contravenção e desobediência à concessão estatal das ondas eletromagnéticas, já poderia ser considerada alternativa. Além disso, essas cooperativas procuraram fugir à massificação das rádios FM e grandes redes de televisão, gerando uma linguagem irreverente, satírica e fora dos padrões do bom gosto habitual. Neste caso, temos a confluência dos três elementos que distinguem uma comunicação alternativa: a forma de produção associativa, administrada por cooperativas, a linguagem diferenciada dos padrões convencionais e a mensagem de contestação ao sistema estabelecido.

As publicações alternativas partiam desse mesmo princípio. Tanto os jornais da década de 1970 quanto as revistas em quadrinhos e as coletâneas literárias tinham por trás de sua produção equipes de escritores, de desenhistas ou de jornalistas que trabalhavam sob uma organização democrática, sem a rigidez dos papéis e funções estabelecidos na imprensa convencional.

Com o tempo, porém, este tipo de produção e organização mostrou-se incapaz de responder às exigências do mercado. A periodicidade a ser mantida, os custos gráficos cada vez mais altos, a falta de experiência empresarial e mesmo os conflitos que uma relação de trabalho igualitária provoca acabaram mostrando, na prática, o árduo caminho que as publicações alternativas tinham que trilhar para se firmar.

A saída para a manutenção de algumas publicações foi partir para uma forma de produção mais aproximada da convencional, assumir a estrutura de empresa com divisão de trabalho bem determinada e se apoiar no mercado publicitário. Esta foi a fórmula encontrada pelo jornal *Pasquim* para sobreviver ao esfacelamento da imprensa alternativa na década de 1980.

Se a forma de produção é um dos fatores determinantes para a comunicação alternativa, o conteúdo – ou a mensagem – é fundamental para que possamos classificá-la como tal. Por outro lado, a linguagem tem sua importância formal, sobretudo quando não está vinculada a uma forma de produção e mensagem conservadoras.

Dentre os elementos que caracterizam as publicações alternativas, ressaltamos, portanto, a mensagem como o mais importante, por seu conteúdo reflexivo e questionador. No entanto, vale lembrar que quanto maior a confluência de todos os elementos, maior seu poder de transformação.

A imprensa alternativa, embora tenha ficado marcada no Brasil como uma forma de oposição ao regime militar de 1964, possui uma amplitude muito maior que esta circunstância política. Se nos anos 1960 e início da década de 1970 essa imprensa centrou fogo na contestação ao sistema político, logo se abriu para outras temáticas, como os problemas comunitários das associações de bairros e a luta de afirmação dos grupos sociais discriminados – as chamadas *minorias*.

A imprensa alternativa é, também, o canal de expressão dos setores oprimidos da sociedade, que não encontram espaço de reflexão e manifestação na imprensa convencional. Sua denominação foi proposta pelos jornais *Bondinho* e *EX*. – mais ligados aos aspectos formais da imprensa –, que em 1970 classificaram de imprensa alternativa as publicações populares, democratizadas em seu processo de produção, de denúncia e apresentação de novas propostas editoriais.

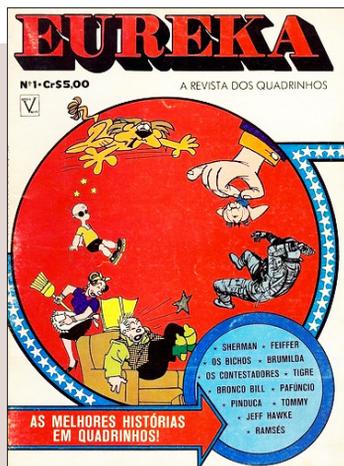
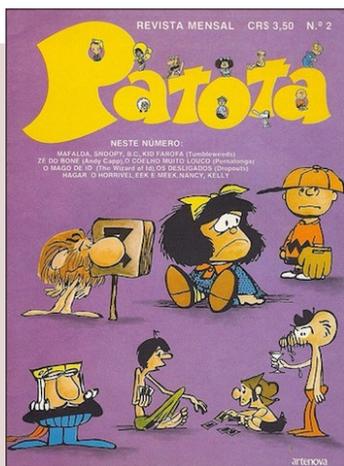
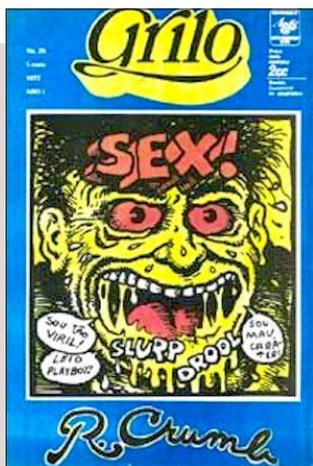
Revistas e pensamento crítico

Até o final dos anos 1980 não se tem no Brasil qualquer referência a revistas especializadas de análise e informações sobre história em quadrinhos que se pudesse comparar ao perfil dos fanzines. Contudo, havia em algumas revistas de quadrinhos pequenos espaços reservados à correspondência dos leitores, bem como eventuais artigos sobre esse meio de comunicação.

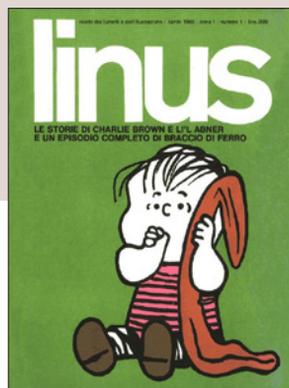
As seções de cartas foram amplamente difundidas nas revistas de super-heróis da Editora Brasil América Ltda. (Ebal), que dominava o mercado de quadrinhos nos anos 1950 e 1960. Nessas populares publicações tinha-se mais uma troca de informações e comentários superficiais sobre as personagens que artigos reflexivos.

Em sua primeira fase, os fanzines brasileiros de quadrinhos pareciam muito com essas páginas reservadas aos leitores, onde os anúncios de troca e venda de revistas estavam também presentes. A diferença foi que os fanzines logo descobriram seu poder de crítica e reflexão e passaram a tecer comentários sobre o desenvolvimento dos heróis e a atuação das editoras.

Nos anos 1970, várias revistas de HQ (História em Quadrinhos) abriram espaço às resenhas, biografias dos autores e comentários sobre as personagens, além da habitual seção de cartas. As revistas *Grilo*, *Patota* e *Eureka* seguiam o mesmo esquema editorial das italianas *Linus* e *Eureka*: traziam entrevistas e notícias, bem como quadrinhos de humor ditos “intelectualizados” produzidos nos Estados Unidos da América e na Europa. Nelas circulavam *Peanuts*, *Zé*



Grilo trouxe os quadrinhos *underground*; *Patota* apresentava artigos sobre o universo dos quadrinhos. Revistas como as italianas *Linus* e *Eureka* inspiraram as publicações brasileiras



do *Boné*, *AC*, *Mago de Id*, a argentina *Mafalda*, entre outros personagens, que dissecavam com humor cáustico e irreverente a sociedade capitalista. O sucesso dessas revistas dava prova de que o público começava a ficar atento e a questionar a função unicamente diletante dos quadrinhos. Inquietos com o contexto político repressivo, os leitores procuravam em cada tira a palavra que não podia ser dita, a crítica que representasse o desabafo da sociedade.

Essas revistas tinham em seu repertório, de forma majoritária, personagens estrangeiros. As raras incursões de autores nacionais tem como representantes Sérgio Macedo na *Grilo*, e Milson Henriques em *Patota*, com a personagem *Marly*. Foi com a revista alternativa *Balão*, mencionada anteriormente, que os quadrinistas

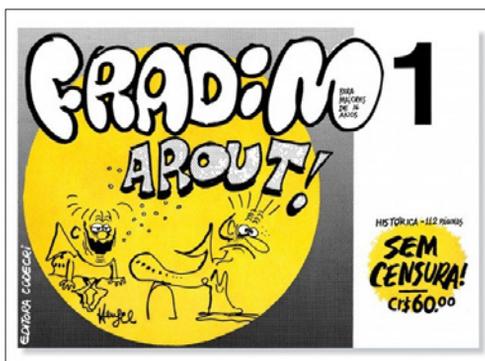
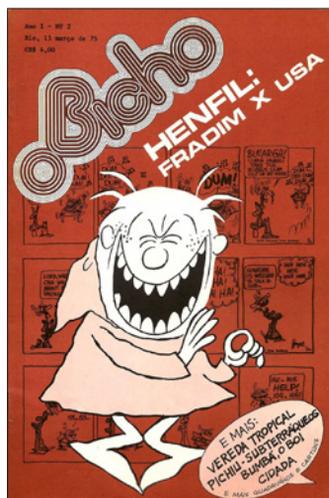
brasileiros foram à desforra, mostrando todo seu potencial criativo e crítico não só da realidade social, mas também da própria situação de “marginalidade” a que eram submetidos pelas editoras.

Mais que uma adaptação nacional da contracultura estadunidense, *Balão* foi formadora de toda uma geração de quadrinistas. A partir de sua edição, várias revistas independentes de quadrinhos surgiram no país, tendo o humor como palavra de ordem. As revistas alternativas dos anos 1970 eram um dos poucos espaços de crítica e questionamento social livre da mordaza dos governos militares. Mesmo as revistas em quadrinhos voltadas para a ficção e não ao humor, como *Versus Quadrinhos* e *Ficção Quadrinhos*, tinham conteúdo crítico. Nesta, por exemplo, encontramos um texto de Moacyr Cirne sobre os quadrinhos brasileiros contra a predominância de *Tio Patinhas* no mercado de publicações.

Quando a revista tinha o tom humorístico, este se assemelhava à charge, como ocorria com a revista *Fradim*, de Henfil, editada na década de 1970 e que veiculava as personagens *Fradim* e *Zeferino*.



Na década de 1970, *Versus Quadrinhos* e *Ficção Quadrinhos* garantiram a discussão sobre a arte



O *Bicho* defendia os quadrinhos brasileiros; *Frادim* tinha as memoráveis cartas de Henfil em que relatava sua tentativa nos sindicatos americanos

Além de quadrinhos, ela publicava a seção “Cartas de Nova Iorque”, onde Henfil fazia a crônica de sua incursão nos Estados Unidos da América, inclusive com a narrativa sobre sua participação num dos grandes *syndicates*, ou distribuidoras internacionais de quadrinhos. Henfil fazia da seção de cartas, sempre polêmica e apaixonada, uma das mais concorridas da revista.

Boa parte das revistas alternativas de quadrinhos, ou daquelas publicadas por pequenas editoras, apostava na formação do público. Em geral, elas traziam informações a respeito dos autores e personagens e denunciavam o descaso do mercado aos quadrinhos nacionais. Essa iniciativa mobilizadora viria a dar resultados alguns anos mais tarde, quando se firmou uma intensa produção de fanzines no país.

Dentre as revistas da época temos *O Bicho*, que trazia a personagem *Mafalda*, de Quino e o melhor dos quadrinhos europeus, como os trabalhos de Wolinski, Willen e Reiser. Mas publicava, sobretudo, os autores brasileiros, além de resgatar a memória da HQ nacional por meio de reportagens e entrevistas com os artistas veteranos.

O Bicho tinha como propósito o combate ao entulho de personagens medíocres publicados pelas grandes editoras e partia para a luta em defesa dos quadrinhos brasileiros. É sintomático que a primeira história em quadrinhos publicada em *O Bicho* seja uma crítica ao espaço reservado à HQ brasileira no mercado. Paulo Caruso & Pitliuk descrevem em “Hara Quiri” a situação “suicida” de nossos autores e sua infrutífera busca de saídas. Há nessa história um indício de cansaço e falta de perspectivas frente à incipiente produção de revistas alternativas de quadrinhos. De forma paradoxal, esse pessimismo deu início a mais uma tentativa de fazer vingar a HQ nacional.

O segundo número de *O Bicho* traz a seção de cartas com os elogios do público. No entanto, apresenta também a inquietação dos leitores com relação à produção e à qualidade dos quadrinhos que pudessem garantir a continuidade da revista. O leitor ainda não estava seguro da potencialidade da HQ brasileira. Nessa edição, a seção “Movimento” noticiava o surgimento dos quadrinhos árabes e os destinos da personagem *Mafalda*. As informações internacionais eram fornecidas por Miguel Paiva, correspondente da revista em Milão. Mas, o mais importante na seção foi a divulgação das novidades dos quadrinhos no país. Além do Rio de Janeiro, registrava-se o lançamento de revistas em Recife, Curitiba e Porto Alegre, demonstrando a resistência dos quadrinhos nacionais pelas vias alternativas.

Outra matéria importante foi a reportagem exclusiva com Henfil, em que narra sua aventura de conquista do público internacional por intermédio dos *syndicates* estadunidenses. Apesar da qualidade e importância da publicação, *O Bicho* teve vida curta, tendo circulado de março de 1975 a novembro de 1976. Ao todo foram oito números, seis lançados pela editora Codecri e dois pela Emebê Editora.

No início dos anos 1980 surgiu em São Paulo a Editora D-Arte, dirigida por Rodolfo Zalla, quadrinista argentino radicado no Brasil. Essa editora especializara-se nos quadrinhos de terror, ocupando o espaço desse gênero que vinha sendo mal explorado nos últimos anos. Com as revistas *Calafrio* e *Mestres do Terror*, a D-Arte tornou-se um dos principais suportes aos quadrinhos nacionais com a participação de artistas veteranos e abertura de espaço para novos autores. Entre os novos estavam aqueles que formaram a equipe da editora Grafipar, de Curitiba, na década de 1970 e os colaboradores impulsionados pelos fanzines e associações de quadrinistas.

Num mercado de quadrinhos que adotava cada vez mais a redução do formato das revistas, um dos méritos da Editora D-Arte foi trazer de volta o velho formato *comic book*, também conhecido como “formato americano”, que tanto marcou as edições da Ebal e RGE (Rio Gráfica e Editora, depois editora Globo). Outro aspecto importante das publicações da D-Arte foi o espaço dedicado à infor-



Calafrio e *Mestres do Terror* eram verdadeiras trincheiras dos quadrinhos nacionais

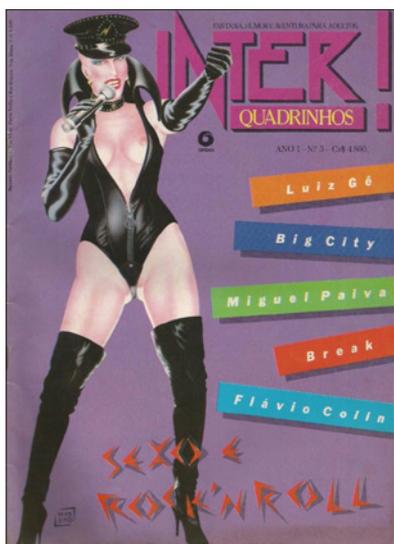
mação. Além da já convencional seção de cartas, elas traziam a seção “Mala Direta”, assinada por Reinaldo de Oliveira, com opinião dos leitores, mercado de troca e venda de revistas e também a divulgação dos fanzines que surgiam em todo o país. Essa seção teve grande participação do público e ajudou a fomentar o intercâmbio.

Ainda nas edições da Editora D-Arte tivemos a seção “Quem é quem nos quadrinhos”, também sob o comando de Reinaldo de Oliveira, enfocando os autores e sua obra. Luis Antônio Sampaio, em “Quadrinhos pelo mundo”, divulgava as informações do mercado nacional e internacional. Em alguns números encontramos a seção “Cluq”, de Wagner Augusto, sobre o universo dos quadrinhos.

Além das publicações da Editora D-Arte, o público assistia, nesse período, a uma grande efervescência dos quadrinhos brasileiros, com duas pequenas editoras reunindo um grande número de autores. A Grafipar, de Curitiba, chegava ao seu auge editando revistas de quadrinhos eróticos e a Editora Vecchi, do Rio de Janeiro, especializava-se em terror e faroeste. Em ambas havia a predominância dos quadrinistas nacionais, como Watson Portela, Franco de Rosa, Jan Bodaski, Bonini, Itamar Gonçalves, Paulo Lima e Paulo Hamasaki. Na parte textual, as revistas da Grafipar publicavam cartas de leitores e notícias, na seção “Clube de Quadrinhos”.

Mas o sonho das pequenas editoras tem sido sempre frustrado na história da imprensa no Brasil. Como ressalta Franco de Rosa (1988, p. 30), “a crise econômica que assolou o país em 1982/83 pegou a Grafipar pela espinha dorsal. A editora quebrou assim como a editora Vecchi, dois celeiros da HQB”, pondo fim a uma das fases de maior renovação de nossas histórias em quadrinhos.

Em outubro de 1984 chegava às bancas uma revista que iria agitar a produção de quadrinhos no país. A Editora Ondas, que atuava no



Inter! Quadrinhos, aventura e ficção para adultos

mercado de revistas masculinas, lançou *Inter! Quadrinhos*, revista de aventuras e ficção para adultos. *Inter! Quadrinhos* reproduzia a qualidade gráfica das revistas europeias do gênero, como *Pilote* e *Métal Hurlant*, mas divulgando apenas a produção nacional. Nela participaram, entre outros, Mozart Couto, Watson Portela e Rodval Matias.

A *Inter! Quadrinhos* destacou-se como um empreendimento ousado para uma pequena editora, enveredando por uma linha editorial que as grandes nem sequer arriscavam. Ela foi, na realidade, um teste para medir a receptividade e o alcance que teria, em nível de mercado, a produção de quadrinhos nacionais para o público adulto. Em quase tudo ela foi um sucesso, principalmente para a crítica especializada. Mas, mesmo antes de sucumbir, no número 4 aos altos custos de produção, deixou de circular por causa de um incêndio na Editora Ondas.

Ressalte-se a importância da *Inter! Quadrinhos* para a melhoria do nível dos quadrinhos no Brasil. Além de HQ, eram publicadas as imprescindíveis cartas dos leitores, biografias, entrevistas e informações sobre o mundo dos quadrinhos e o movimento organizado em torno de associações de quadrinistas, que se expandia pelo Brasil. Trazia também comentários sobre cinema, rock e vídeo.

No período de circulação da *Inter! Quadrinhos*, já agitava o país uma intensa produção de fanzines, que cobrava das editoras uma atenção maior ao público exigente que se formava. Em paralelo, a Associação de Quadrinhistas e Caricaturistas do Estado de São Pau-

lo (AQC-ESP) tomava a liderança da luta pela reserva de mercado, defendendo a aprovação no Congresso Nacional do projeto de lei que obrigava as editoras de quadrinhos a publicar 50% de material nacional. A *Inter! Quadrinhos* fez eco a esse movimento, informando aos leitores os passos da luta e mostrando, na prática, a potencialidade de nossos autores.

○ circo entra em cena

O enorme sucesso de Angeli com a tira humorística *Chiclete com Banana* no jornal *Folha de S.Paulo* fez com que surgisse a Editora Circo, comandada por Toninho Mendes e Paulo Caruso, que lançou a série “Traço e Riso”, dedicada exclusivamente ao humor e à ilustração. Nela participaram os quadrinistas e ilustradores da geração da revista *Balão*, como Angeli, Paulo e Chico Caruso, Laerte, Luiz Gê e mais Glauco e Fernando Gonsales, entre outros.



Chiclete com Banana teve ótima receptividade do público

A boa acolhida de *Chiclete com Banana*, primeiro livro lançado pela Editora Circo, com uma compilação das tiras de Angeli, foi a arrancada para a produção de álbuns, sempre com esmerado projeto gráfico. A Circo seguia o filão aberto pela editora L&PM, de Porto Alegre, que dedicou parte de sua produção à edição de álbuns dos clássicos dos quadrinhos e à HQ nacional. A receptividade do álbum foi tanta que logo a Editora Circo arriscou um passo mais ousado em

direção ao grande público, lançando a revista *Chiclete com Banana* nas bancas, no final de 1985.

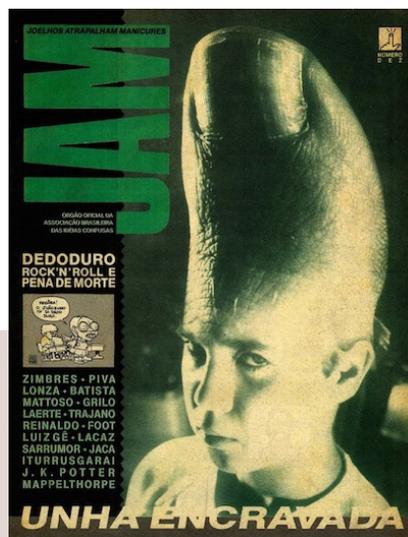
As tiras de Angeli, que eram publicadas em sua revista, passaram a circular nos principais jornais do país no mesmo sistema de distribuição dos *syndicates*. O desenho pesado e personagens “malditos”, como *punks*, drogados e alcoólatras, de caráter claramente *underground*, garantiram o sucesso da série *Chiclete com Banana*. Temas até então tabus, como a mediocridade social e o sexo sem fronteiras e pudores, eram enfocados de forma aberta e irreverente, fazendo a revista despontar como vanguarda de um tipo de quadrinhos absolutamente ignorado pelas grandes editoras.

Com *Chiclete com Banana*, uma nova onda começava a surgir no mercado. Uma série de publicações inspiradas no movimento *underground* dos Estados Unidos da América surgiu para atender ao interesse cada vez maior do público. Várias revistas foram lançadas com velhas histórias de Robert Crumb, considerado o mais importante autor desse gênero de quadrinhos. Algumas se firmaram e novos espaços foram abertos para os quadrinhos destinados ao público adulto.

Desde o início *Chiclete com Banana* dava destaque à seção de cartas. A participação dos leitores era intensa, seguindo à risca o clima da revista, com troca de insultos e elogios. Além de desenhos, eram publicados nessa seção os recados dos grupos *punks* de São Paulo e pequenas notas sobre as revistas alternativas e fanzines de quadrinhos que circulavam pelo país. No número 11, Angeli abre espaço para a colaboração de Glauco Mattoso e sua coluna “Banana Purgativa”, com matérias enfocando o rock’n’roll. O texto ácido de Glauco vinha a calhar com o estilo da revista, apesar dos protestos incessantes de muitos leitores.

Mas, a grande virada que transformou a *Chiclete com Banana* numa revista mais abrangente e informativa foi o lançamento de *Jam - um suplemento zen-vergonha*, aconteceu no número 16, de novembro/dezembro de 1988. Esse suplemento, que lembrava um fanzine encartado na revista, tinha 12 páginas e reunia resenhas, comentários, dicas de quadrinhos e fanzines, incluindo a “Banana Purgativa” de Glauco Mattoso. Ele contava com o humor mordaz de colaboradores, muitos deles considerados “malditos” pelos manuais da cultura nacional.

No final de 1986, a Editora Circo lançou mais um título: a revista *Circo*, com HQ produzidas por sua equipe e uma seleção de quadrinhos internacionais. Apesar do apreço da crítica, ela teve apenas oito números regulares, que deram sequência a mais algumas edições especiais. *Circo* era uma revista muito bem editada, com belas capas, diagramação refinada e revelava as possibilidades criativas de Laerte e Luiz Gê.



Capa do suplemento *Jam*, da *Chiclete com Banana*: linguagem textual e visual dos fanzines

Circo: quadrinhos nacionais sem bandeira nacionalista

No início publicava apenas quadrinhos, mas logo foi abrindo espaço para a inserção de pequenos textos, criou a seção de cartas e outra reservada à divulgação de publicações congêneres europeias. Além da concorrida participação dos leitores, havia também concurso de quadrinhos e informações sobre os fanzines e revistas independentes nacionais.

Se a *Inter! Quadrinhos* servia de manifesto dos quadrinistas brasileiros, a *Circo* assumia sua intenção de não se prender a qualquer movimento. Na sexta edição, mandava o recado: “Para começar, aprendam os nacionalistas: *Circo* não é uma revista de ‘quadrinhos nacionais’. É uma revista ‘nacional de quadrinhos’, que além de publicar quadrinhos nacionais, tem como objetivo publicar os grandes autores estrangeiros no Brasil” (*Circo* 6, 1987, p. 3).

O protecionismo de mercado para os quadrinhos brasileiros, que foi a principal luta das associações de quadrinistas no início dos anos 1980, a esta altura sofria uma derrota decisiva no Congresso Nacional. Emendas foram acrescentadas à lei, impingidas pelas grandes editoras, que consideravam qualquer personagem estrangeiro desenhado no Brasil como personagem nacional. Esta luta começava a ser vista com reservas por muitos autores e mesmo questionada quanto a sua validade. O cumprimento da lei dos 50% garantiria um certo mercado de trabalho, mas não a qualidade do material editado. Isto, no final, poderia virar-se contra os próprios quadrinistas associados, que lutavam pela lei, mas também pela melhoria dos quadrinhos nacionais.

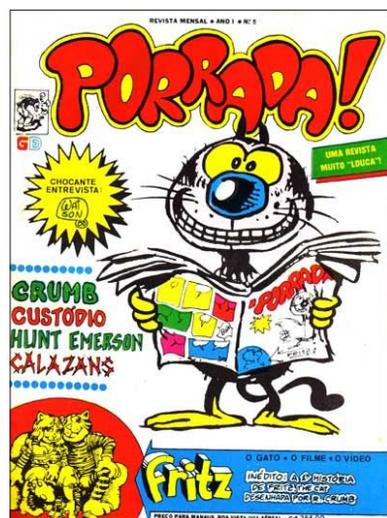
O trabalho de conscientização dos leitores e editores por intermédio dos fanzines, a abertura de espaço no mercado estabelecido, a demonstração de qualidade em publicações alternativas e a união dos quadrinistas em torno de suas próprias editoras parecia ser a

melhor saída para a consolidação dos quadrinhos brasileiros. A Editora Circo utilizou muito bem esse caminho e abriu novas perspectivas para nossos quadrinhos.

No rastro do sucesso de *Chiclete com Banana* vieram muitas revistas com temática adulta, com forte apelo à violência e à sexualidade. Seus títulos indicam o perfil da nova safra que invadia o mercado: *Nocaute*, *Déjà Vu*, *Abutre*, *A Divina Comédia*, *As Aventuras de R. Crumb*, *Porrada!*, *Monga*, *Animal*. A maioria teve vida curta e circulação restrita, não conseguindo ultrapassar as primeiras edições. Eram lançadas por pequenas editoras pouco estruturadas, apenas com o intuito de faturar com o público que assediava as bancas em busca de novidades.

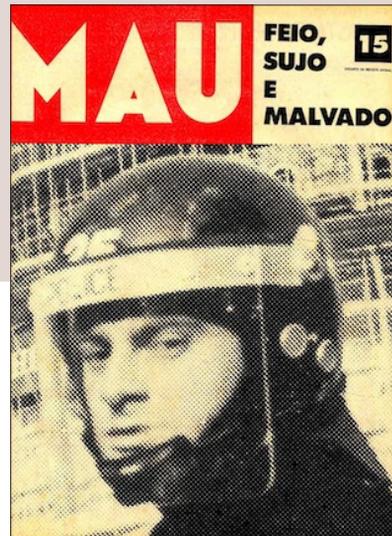
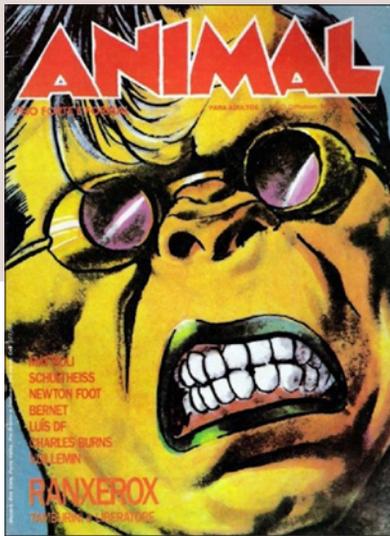
Desta produção destacam-se *Porrada!* e *Animal*, por terem uma proposta bem elaborada e mais aceitação do público. *Porrada!* era editada pela Galvão Editora e Distribuidora (GED), empresa que surgiu na onda de revistas pornográficas masculinas lançadas no período posterior à abertura política (início da década de 1980). Seguiu uma linha mais agressiva, com quadrinhos inspirados no movimento *underground* estadunidense.

A cada número, *Porrada!* aumentava seu espaço de textos, dando vez a cartas bem como artigos e outras informações sobre quadrinhos, rock e vídeo. *Porrada!* parou no número 6; na sequência veio *Porrada! Special*, com nova proposta, mais especializada em quadrinhos de aventuras brasileiros e europeus.



Porrada! trouxe novamente os quadrinhos *underground*

Mau, da revista *Animal*: textos sobre várias expressões artísticas



Já *Animal*, da paulista VHD Diffusion Editorial, pode ser considerada a melhor revista do gênero surgida no Brasil, com excelente apresentação, papel de boa qualidade, algumas páginas em cores e HQ de diversas origens. *Animal* destacou-se, sobretudo, por ter criado o suplemento *Mau*. Esse encarte, que foi precursor do suplemento *Jam*, da *Chiclete com Banana*, trazia informações de temáticas variadas, uma mistura de imagens e textos que lembrava a diagramação anárquica de certos fanzines. *Mau* apresentava comentários sobre música (rock), cinema e vídeo, seguindo a tendência de relacionar estas expressões com os quadrinhos. Dentro do suplemento *Jam* havia ainda a polêmica seção “Maudito Fanzine”, assinada por Fábio Zimbres, que era uma página dedicada a comentários nem sempre elogiosos sobre as publicações independentes, provocando muito conflito no meio.

Em julho de 1988, a editora Cedibra lançou *MultiCômix*, publicação que realmente se poderia considerar especializada em quadrinhos. Esta pequena revista, impressa no malfadado formatinho,

soube muito bem usar o espírito dos fanzines, trazendo um apanhado de matérias que abordavam vários aspectos de interesse do público, que ia dos principais lançamentos do mercado a reportagens sobre as publicações, os bastidores das HQ e os autores.



MultiCômix trazia as novidades dos quadrinhos

MultiCômix tinha o mérito de não privilegiar nenhuma editora; falava de qualquer revista, desde que significasse algo relevante para os leitores. Mas, estava destinada ao insucesso. Para os leitores mais exigentes, ela trazia informações defasadas. O fato de só ter matéria textual e nenhuma HQ também contribuiu para a limitação do alcance de público, que era muito restrito ainda para garantir uma publicação exclusivamente noticiosa e reflexiva. Seguindo a linha de *MultiCômix*, foram lançadas nas bancas paulistas, no final de 1989 e início de 1990, outras

duas publicações especializadas em quadrinhos: os tabloides *Rough* e *Jornal HQ*, ambos de curta duração.

Muitos fatores contribuíram para que houvesse uma sensível mudança no mercado brasileiro de história em quadrinhos: mais liberdade de expressão; conscientização do público; consolidação dos quadrinhos brasileiros com o sucesso de alguns autores, que ocuparam espaço nas tiras diárias dos jornais; a criação de associações de quadrinistas e também a disseminação dos fanzines. A persistência dos editores de fanzines em fazer circular seus boletins funcionou como um movimento crescente de incentivo à criação de novas publicações independentes e de expansão do número de leitores.



Jornal HQ e Rough, outras tentativas de se criar publicações especializadas em quadrinhos

As mudanças no mercado de quadrinhos no Brasil não eram um fato isolado, ocorriam em nível mundial, onde a produção estadunidense e europeia ganhava cada vez mais qualidade editorial, com a publicação de álbuns e *graphic novels*. Atentas ao inesperado interesse dos leitores brasileiros, que tiveram conhecimento dessa nova onda inicialmente por intermédio dos fanzines, as editoras passaram a investir no que mais se aproximava do gosto do público, fomentando, assim, um novo filão no mercado editorial.

O que é fanzine

Alguns estudos apontam que os fanzines surgiram na década de 1930, nos Estados Unidos, com as publicações amadoras de ficção científica. Já o pesquisador Gerard Jones (2006, p. 60) afirma que em 1929 Jerry Siegel criou o primeiro fanzine, ao lançar o boletim datilografado e mimeografado *Cosmic Stories*. Outro dos pioneiros foi *The Comet*, criado em maio de 1930 por Ray Palmer para o Science Correspondance Clube, seguido por *The Planet*, em junho do mesmo ano, editado por Allen Glasser para o The New York Scienceers.

No início eram tidos como boletins amadores de fãs e fãs-clubes. O termo “fanzine” só foi criado em 1941, por Russ Chauvenet. Pensou-se também numa palavra como *fanmag*, a partir de *fan* e *magazine*, que não teve a mesma aceitação (NASCIMENTO, 1988, p. 12-13). “Fanzine” é um neologismo formado pela contração de *fanatic* e *magazine*, do inglês, que significa magazine do fã.

O fanzine é uma publicação independente e amadora, quase sempre de pequena tiragem, impressa em mimeógrafo, fotocopidora, impressora laser ou mesmo em offset. Para sua edição, conta-se com fãs individuais, grupos, associações ou fãs-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *hobby* ou gênero de expressão artística, para um público dirigido, podendo abordar um único tema ou vários.

Criado no meio independente e restrito dos aficionados, o termo fanzine ganhou força e foi incorporado à língua portuguesa, sendo utilizado também em textos jornalísticos. Atualmente já é possível encontrá-lo em enciclopédias, dicionários, catálogos e fichários das

bibliotecas. Para a grande imprensa, os fanzines são jornais amadores, impressos em fotocópias a partir de uma matriz datilografada e composta artesanalmente, e que, se a princípio tratavam apenas dos ídolos do mundo da música *punk* e do rock, à medida que se proliferam, ampliam seu leque de temas (ISTOÉ, 1987, p. 42).

O colecionador Fábio Santoro (1986) considera os fanzines como veículos livres de qualquer censura. Neles seus autores divulgam o que querem, pois não estão preocupados com grandes tiragens nem com lucro; portanto sem as amarras do mercado editorial e de vendas crescentes.

Uma das características mais importantes dos fanzines é que seus editores se encarregam de todo o processo de produção. Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, ilustração, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo domínio do editor. Em muitos casos, até mesmo a impressão é feita pelo editor, que aprende a lidar com o produto jornalístico de uma forma global. O controle de todo o processo editorial, embora exija mais tempo e habilidade, dá ao editor maior liberdade de criação e execução da ideia.

A edição de um fanzine, sem dúvida, é uma atividade muito prazerosa, mas exige também muito trabalho e dedicação. Por esse motivo, os fanzines são comumente esporádicos, quase sempre variam de número de páginas e tiragem, que depende do fluxo e demanda de seu público. Não existe regra para a produção do fanzine; ele depende da disponibilidade de tempo, do material a ser editado, do orçamento e da dedicação do editor.

A falta de periodicidade dos fanzines os torna publicações efêmeras; a maioria deles não consegue estabelecer uma concepção editorial clara que lhe proporcione o fortalecimento e amadurecimento

da publicação. Uma das razões para essa inconstância é seu caráter amador, os editores não sobrevivem de sua edição. Os fanzines são uma atividade paralela, dentro do pouco tempo livre que lhes sobra. As dificuldades de encontrar novas informações, os custos sempre crescentes e o considerável trabalho que é organizar uma nova edição são também fatores responsáveis pela demora e, não raro, pela extinção de muitos fanzines.

A circulação por intermédio de um sistema de troca e venda pela via postal é muito favorável aos fanzines. Por este meio eles chegam não só a todas as partes do país como também atingem outros lugares do mundo.

Numa edição de final de ano, Armando Sgarbi, editor do fanzine *O Pica-Pau*, apresenta uma curiosa inversão do conceito, definindo fanzine como sendo

um magazine personalizado, com as coisas do agrado do editor que, eventualmente altruísta, o divulga entre os amigos (quando a grana dá, coisa rara). O Natal é, desde o advento da comercialização desbragada, um verbete dos mais execráveis, a meu ver, daí que a gente fazendo uma publicação sobre tal assunto só poderia chamá-la de desfanzine (...) (SGARBI, 1984, p. 4).

Muitos termos surgiram derivados de fanzine, em particular nos Estados Unidos da América: *Fandom* é o nome dado ao conjunto dos fanzines e dos *faneditores*; *faneditor* é o sujeito responsável pela edição do fanzine; *fanzinoteca* passou a ser uma coleção de fanzines. *Amazines* é como são chamados os fanzines voltados para as histórias em quadrinhos de super-heróis ou terror. *Profanzines* são as publicações feitas por profissionais de histórias em quadrinhos, parecidas com as revistas especializadas. Por outro lado, os *adzines*

são os que publicam listas de coleções de quadrinhos para venda ou troca (GRILO, 24, 1972).

Para os editores e leitores há, na verdade, muita divergência na definição do que é fanzine, embora, de forma intuitiva, todos saibam que estão fazendo ou lendo um produto diferente de uma revista comercial. Como afirmou o quadrinista Joacy Jamys (1987, p. 15), não importa o conteúdo apresentado, a forma de impressão ou a qualidade *profissional*, o fanzine não passa de uma revista marginal.

E é justamente a partir dessa concepção de *marginalidade* que alguns editores e leitores discutem o conceito de fanzine. Eles procuram encontrar um termo comum que caracterize o que é realmente um fanzine. A dúvida é se o fanzine tem uma identidade própria ou pode vir a ser qualquer revista alternativa ou independente.

Fanzine x revista alternativa

Com a disseminação do termo, há quem considere fanzine qualquer publicação alternativa ligada a arte. Para isto, basta que ela seja independente (editada fora do mercado), circule pelos correios ou de mão em mão e trate de assuntos de pouco interesse para a imprensa comercial.

Em Brusque, SC, Luis e Cláudia Bia editaram o tabloide alternativo *Contracorrente*, que em outros tempos seria classificado como jornal *nanico*, mas era mesmo chamado de fanzine. O certo é que *Contracorrente* tinha todas as características de um fanzine: veiculava essencialmente artigos, informações sobre rock, ecologia, quadrinhos, literatura, arte-postal e uma coluna de comentários sobre fanzines. Este é um caso típico de imprensa alternativa especializada,

Contracorrente, nanico com espírito de fanzine

que proliferou no início da década de 1980, e que apresentava muitas características dos fanzines (Maudito Fanzine, in ANIMAL, 2, s/d, p. 34).

O termo fanzine foi assimilado pela música brasileira em 1989. Nesse ano, o grupo de rock *Hanoy Hanoy* jogou nas rádios seu protes-

to contra a sociedade *massificada*, numa apologia ao anarquismo, pregando que as palavras de rebeldia deviam ser impressas em “fanzines de papel xerox”. A música *Fanzine*, de A. Brandão e T. Paes, diz que um dia as palavras não vão mais deslizar pela boca, mas circular pelos fanzines, como a “nova onda, novo papo, novo abc”.

Outro exemplo da utilização do termo foi sua veiculação em letras *garrafais* como título da revista da casa noturna paulistana

Madame Satã, em meados da década de 1980. Assim como os frequentadores da casa, a revista *Fanzine*, de excelente qualidade gráfica, representava a vanguarda dos costumes e da moda da sociedade local. *Fanzine* misturava ilustrações e artigos sobre música, quadrinhos e personalidades, tudo numa linguagem pretenso e arrogante.

Fanzine, apropriação do termo por uma revista de estilo



A utilização do termo *fanzine* como título da revista não deixaria de soar estranho, assim como um jornal que se chamasse simplesmente *Jornal*, mas tinha o charme da novidade. *Fanzine*, da casa Madame Satã, serviu ao menos para a difusão desse termo entre um público alheio ao que se passava na imprensa subterrânea, ou alternativa.

O conceito de *fanzine* apresenta-se complexo no que toca a sua abrangência e limites. Assim como revista alternativa, ou de forma mais ampla, imprensa alternativa, gerou inúmeras definições a partir de diferentes pontos de vista, a mesma dificuldade encontra-se na definição de *fanzine*, já que não existe consenso nem mesmo entre os editores desse tipo de publicação.

É certo considerarmos *fanzine* como imprensa alternativa: 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” (SOUZA, 1987).

Outros editores já consideram o *fanzine* como uma publicação independente, mas não alternativa. Ela seria independente do meio comercial, da imprensa empresarial voltada para o lucro, mas não seria uma alternativa a esta, porque não estaria fazendo concorrência nas bancas de revistas.

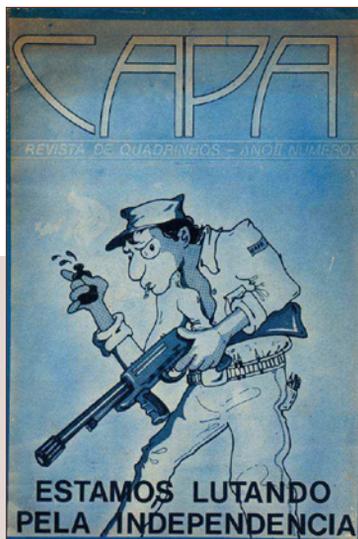
O maior problema é definir *fanzine* como gênero ou categoria de publicação. O *fanzine*, por vezes, confunde-se com as revistas alternativas pelo modo de produção, pela forma de circulação e pela apresentação. Mas, diferencia-se destas pelo conteúdo.

O fanzine apresenta-se como um boletim, veículo em essência informativo, como órgão de fãs-clubes ou de aficionados. Ou seja, a matéria prima do fanzine é a informação enquanto artigo, entrevista, notícia ou matéria jornalística.

Na revista alternativa encontramos a produção artística propriamente dita: contos, poesias, ilustrações, quadrinhos etc. A partir dessa concepção, o fanzine é o veículo da notícia, dos comentários, da reflexão textual e a revista é o *portfólio*, que apresenta os novos artistas e veicula trabalhos que não encontram espaço nas publicações comerciais.

Para citar um exemplo relativo aos quadrinhos, nos anos 1970 tivemos o lançamento de várias publicações alternativas, como *Balão* e *Capa*, que veiculavam charges e quadrinhos sem apresentar quase nenhuma matéria textual. Para Worney de Souza,

a apresentação delas pode ser que pareça um fanzine, mas é uma revista alternativa. No caso dessas revistas, elas têm um encaixe histórico determinado. Naquele tempo, havia jovens desenhistas amado-



Balão e *Capa* inspiraram inúmeras revistas alternativas de quadrinhos

res ou semiprofissionalizados que não tinham espaço para publicar, então a única alternativa era, através do centro acadêmico, imprimir o material que não conseguiam publicar nas grandes editoras. Eram revistas alternativas, onde existem muito poucos artigos falando sobre quadrinhos, ou quase nada. Na verdade, era uma forma de iniciarem a profissionalização (SOUZA, 1987).

Alguns fanzines vão buscar na imprensa comercial a matéria-prima para sua edição. São o que poderíamos chamar de dossiês, uma vez que divulgam tudo o que já foi publicado, por exemplo, sobre determinado autor ou personagem de quadrinhos. Worney (1987) reforça que “nestes casos, já não seriam nem fanzines, porque apenas se reproduz o que a grande imprensa fez, não se está produzindo nada, é um álbum de recortes... A forma é fanzine, mas o conteúdo não”.

Contudo, se a mera cópia do que já foi publicado pela grande imprensa descaracteriza o fanzine como veículo original, é por meio desse tipo de publicação que muitos leitores espalhados pelo país tomam conhecimento dessas informações. Nesse caso, o fanzine tem o papel de preservar a memória de fatos e opiniões publicados, numa espécie de dossiê que a grande imprensa não tem interesse em fazer.

Da mesma forma que há pontos de ligação entre a imprensa alternativa e a grande imprensa, encontramos pontos de convergência entre os fanzines e as revistas da imprensa comercial, ou mesmo entre os fanzines e as revistas alternativas. A discussão se resume na constatação de que tanto os fanzines apresentam elementos das revistas (produção artística) como as revistas trazem elementos dos fanzines (matérias jornalísticas). O conteúdo, o objetivo, a forma de produção e o espaço maior ou menor dado a esses elementos é que vão determinar o caráter da publicação.

Gêneros de fanzines

Ray Bradbury, consagrado autor de ficção científica (FC), começou publicando em seu próprio fanzine. Entre 1939 e 1941 editou o *Futura Fantasia*, onde publicava seus trabalhos, entre outras matérias. Este exemplo serve para boa parte dos autores do gênero, que naquele momento quase que só contavam com a autoedição para dar visibilidade a sua produção.

Foi com a ficção científica que surgiu o termo fanzine e esse gênero continua importante para o *fandom*. Por outro lado, a repercussão dos fanzines foi tão grande que logo o termo passou a denominar as publicações de aficionados de outros gêneros, como quadrinhos, literatura policial e de terror, música, entre outros.

Da mesma forma que se diversificaram, os fanzines se espalharam pelo mundo como veículo para a obra de artistas, porta-vozes de grupos de fãs e contestadores de todos os matizes. No Brasil, sua abrangência vai das ideias anarquistas à ecologia, do rock nacional aos estúdios de quadrinhos Marvel e DC. Cada expressão artística pode tornar-se sujeito de vários gêneros de fanzines, dependendo da abordagem e do enfoque dado pelo editor. Para a sistematização de nosso estudo, dividimos os fanzines em Ficção científica, Música (que inclui os fanzines *punks*), Diversos (agrupando, entre outros, os fanzines literários e os chamados *fanzines políticos*) e História em Quadrinhos (HQ ou simplesmente quadrinhos). Esses quatro grupos, ou gêneros, são abrangentes e suficientes para dar conta da produção de fanzines que circulou no país entre as décadas de 1960 e 1980.

Ficção científica

O sucesso do filme *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, em meados dos anos 1970, contribuiu sobremaneira para a ocorrência de uma série de manifestações dos fãs. O surgimento de vários fanzines em torno do filme tinha como objetivo sua promoção, mas ia bem além. Eles pretendiam também promover o intercâmbio entre os leitores e publicar as obras de ficção de jovens autores.

No Brasil, tivemos uma onda de fanzines de ficção científica por volta de 1984, com uma boa leva de publicações. Neles eram abordados não só os filmes de ficção e fantasia, mas tratavam ainda dos surpreendentes efeitos especiais, que eram a sensação da indústria cinematográfica. Nesses fanzines encontramos também uma relação estreita com as histórias em quadrinhos, sobretudo aquelas que faziam adaptações dos filmes ou lhes serviam de inspiração.

A TV, o cinema e os quadrinhos têm um espaço importante nos fanzines de ficção científica. A inter-relação temática era habitual no meio das publicações independentes, em particular no universo dos fanzines. Dessa forma, é comum ter-se nessas publicações diversas expressões artísticas abordando o mesmo assunto. Lembremos que, embora estivesse voltado para os quadrinhos, o primeiro fanzine brasileiro fazia a ligação com a ficção científica, pois pertencia ao Intercâmbio Ciência-Ficção Alex Raymond, de Piracicaba, São Paulo. Essa iniciativa era coordenada por Edson Rontani, que editou o fanzine *Ficção* a partir de outubro de 1965.

Outro fanzine do gênero foi o *Boletim Antares*, órgão de divulgação do Clube de Ficção Científica Antares, fundado em 1982 em Porto Alegre. Ainda no Rio Grande do Sul lançou-se *Milenium*, de divulgação

e crítica de cinema, efeitos especiais e HQ. Voltado exclusivamente para as produções estrangeiras, ele dava destaque especial ao ator Harrison Ford. Já *Phoênix*, com proposta ideológica anarquista, estava ligado ao Grupo Cineclubista Independente, de Curitiba.

Um fanzine voltado exclusivamente à série *Planeta dos Macacos* foi o *Century City News*, editado pelo Cine Postal de Itajaí, de Santa Catarina. O fanzine abordava vários aspectos da série, em suas expressões no cinema, na TV e também nos quadrinhos. A primeira edição do fanzine foi lançada em abril de 1985 e se propunha a promover o intercâmbio postal entre os cinéfilos. Outra famosa série da TV e do cinema também teve seu fanzine: o *Trek News*, publicado em 1984, reunia os fãs de *Star Trek*, ou *Jornada nas Estrelas*.

Em Recife, surgiu o *Space Jornal*, em meados de 1984, que veiculava reportagens sobre cinema, HQ e efeitos especiais, com espaço reservado aos contos, portfólios e quadrinhos dos leitores. *Mundo HQ*, de Antonio Marcelo e *Magazine e Ficção*, de Aristóteles Baiense, surgiram também em 1984, no Rio de Janeiro. Eles traziam reportagens, notícias e contos de FC, além de histórias em quadrinhos. *Caminhos da Ficção Científica* dava prioridade à produção nacional de contos e quadrinhos.

Mas o fanzine que mais se destacou nessa onda de publicações de FC no Brasil foi *Hiperespaço*, editado por Cesar Ricardo Tomáz da Silva e José Carlos Neves em Santo André, São Paulo. Impresso em offset, formato *ofício*, *Hiperespaço* foi lançado em outubro de 1983 dando ênfase à produção nacional de ficção científica. Nele encontramos artigos sobre cinema e quadrinhos, mas também modelismo, textos literários, efeitos especiais e portfólios de artistas profissionais, que participavam de forma colaborativa. Além das edições regulares, seus editores, em conjunto com Mario Labate, do fanzine



Hiperespaço reunia os autores de ficção científica; uma edição foi dedicada aos quadrinhos



Fantasia, lançaram a edição especial *HF Quadrinhos*, só com quadrinhos de FC, fantasia e terror.

Em paralelo, tivemos algumas revistas independentes de HQ, que se dirigiam ao mesmo público dos fanzines. Dessa produção, merece destaque *Saga*, lançada em 1985 em Brasília com excelente apresentação e impressão. Trazendo uma proposta experimental, *Saga* primava pelo bom nível dos quadrinhos que publicava.



Saga apresentava boa qualidade gráfica

Música

Os fãs-clubes de música começaram a lançar fanzines no início da década de 1970, chegando a atingir uma força expressiva em 1976 e 1977, com a explosão do movimento *punk*. Foi com esse movimento que apareceram os fanzines voltados exclusivamente para a música *punk*, ou dos *punks* enquanto grupo de militância e atitude contestadora. Um marco nesse gênero de publicação aconteceu em 1976, quando foi lançado *Sniffing Glue (Cheirando Cola)*. Segundo Antonio Bivar, o editor do fanzine, Mark Perry, na época um bancário entediado de 19 anos, um dia ouviu um disco da banda *punk* americana Ramones, assistiu ao grupo ao vivo e, entusiasmado, decidiu escrever uma crítica a respeito. Assim surgiu o primeiro fanzine *punk*, com oito páginas e uma tiragem de duzentos exemplares impressos em fotocópias.

Com a explosão da música *punk*, o fanzine cresceu tanto que logo se tornou o porta-voz do movimento. De duzentos cópias passou para mil já no número 4, e no número 10 tornou-se internacional, com 8 mil cópias em offset. Segundo Bivar (1982, p. 51), no número 5 de *Sniffing Glue* seu editor incita os leitores insatisfeitos com o que leem a criar seus próprios fanzines como forma de divulgação da *escrita punk*.



Sniffing Glue foi um marco para o movimento *punk*

Foi justamente esse incentivo que levou os leitores a espalhar por todo o mundo os fanzines não só de *punk-rock*, mas de qualquer ideia que se quisesse divulgar. A importância dos fanzines *punk* para esse tipo de imprensa independente está não só na propagação de suas mensagens, mas por ter criado uma onda irrefreável de publicações. A partir dos fanzines *punk*, o termo *fanzine* ganhou popularidade e difundiu-se pelas publicações de fãs-clubes ou de grupos de fãs.



Factor Zero, considerado primeiro fanzine *punk* brasileiro

Segundo Antônio Carlos de Oliveira (2006, p. 21), os primeiros fanzines punks brasileiros foram produzidos em 1981, dentre os quais *Factor Zero*, de São Paulo, e o *Exterminação*, de São Bernardo do Campo, que era confeccionado por Wlade, da banda Ulster. Alessandro Reinaldo Fernandes (2011, p. 11) reforça que o *Factor Zero*, editado por David Strongos, que tocou na banda punk Anarcoólatras, foi, sem dúvida, o pioneiro para a geração de fanzineiros que surgia, refletindo uma nova fase do movimento punk, o *hardcore*.

Outro dos primeiros fanzines *punk* brasileiros foi *Manifesto Punk*, editado por Tatu, da banda Coquetel Molotov. Esse fanzine falava das bandas cariocas, paulistas e do mundo. Apesar da pouca divulgação, pois lhes faltava um ponto de venda, os fanzines *punk* foram se diversificando rapidamente. Como dito no fanzine *1999* (1984, p. 33), logo apareceram *Descarga Suburbana*, *Revolução Punk*, *Vitória Punk* e *Horizonte Negro*, em geral ligados a grupos de música *punk de garagem* e propagando as ideias *anarquistas*.



Nos anos 1980 os fanzines *1999* e *Lixo Reciclado* injetam energia no movimento *punk*

Entre 1983 e 1984 circularam em São Paulo os fanzines *1999*, *Lixo Reciclado*, *SP-Punk* e *Alerta Punk*, impressos em fotocopiadoras ou em pequenas impressoras offset, que traziam um vigor inusitado ao universo dos fanzines. A caótica diagramação e a proposta intransigente iriam influenciar os fanzines ditos “anarquistas”, fora do círculo da música *punk*.

Numa mistura de *punk* com *rock'n'roll* vários fanzines atravessaram a década de 1980. Também estes quase invariavelmente estavam ligados a um grupo de rock e em alguns casos eram produzidos pelos próprios integrantes do grupo. Alguns fanzines tinham uma concepção gráfica apurada, sendo considerados *graphzines*, a exemplo de *Atitude Anarquista* e *Ordem e Protesto!* Até mesmo uma central de distribuição de fanzines foi montada pelo grupo Cólera, o CIC, Centro Informativo do Cólera.

Os fanzines *punks* espalharam-se e promoveram o intercâmbio por todo o país



Os fanzines de música também tiveram sua difusão por todo o país. Na Paraíba alguns fanzines de *heavy metal* começaram a circular no final dos anos 1980. *Blood Vomits*, de João Pessoa, editado por George Campelo, então um jovem de 17 anos, primava pela apresentação gráfica, com fotos, ilustrações e logotipos dos grupos musicais. No número 2, encontra-se uma lista de vários títulos do gênero, como *Re-Animator Zine*, de João Pessoa, *Metal Blood Zine*, de Ceilândia, DF, *Sacristia Zine*, de Porto Alegre, *Rotthenness*, de São Paulo. Isso demonstra o amplo intercâmbio entre grande parte dos produtores de fanzines, característica comum a todos os gêneros.

Mas os *punkzines* – ou fanzines *punks* – não resistiram à crise da produção do final da década de 1980 e entraram em declínio, para desencanto dos fãs. O articulista e editor José Carlos Ribeiro (1990, p. 8) afirma que o aumento desenfreado do custo de impressão reduziu a poucas publicações o que antes parecia ser um promissor filão da contracultura.



Os fãs de Raul Seixas se “encontravam” no fanzine *O Trem das 7*

Além dos *punks*, outros fanzines de música foram lançados para a divulgação do trabalho de artistas e grupos de rock. Dentre os compositores, Raul Seixas foi a personalidade central de várias publicações espalhadas pelo país. Em Recife, o Raul Rock Club II lançou *O Trem das 7*, sobre a vida e a obra do “Maluco Beleza”.

Esse era o veículo informativo de apenas um dos nove fãs-clubes de Raul Seixas existentes no Brasil em 1987.

Como é comum aos fanzines do gênero, *O Trem das 7* procurava bisbilhotar tudo a respeito da vida do artista. Na edição 19, de novembro/dezembro de 1987, pede-se aos leitores que fiquem tranquilos, pois o contato com a casa do autor de “Gîtã” era feito mensalmente, de modo que as novidades sobre ele estariam sempre presentes nas páginas do fanzine. Além das “tietagens”, *O Trem das 7* se propunha a divulgar as ideias que consagraram o cantor: uma overdose de contracultura por meio dos ideais da “sociedade alternativa” propagada pela “guerrilha raulseixista”. Eis uma publicação com claras feições ideológicas.

Outro interessante fanzine foi *Rock’n’Roll New*. Lançado em Brasília, fora dedicado exclusivamente a Arnaldo Batista, ídolo do rock dos anos 1970 e ex-integrante do grupo Mutantes. Os fanzines de música funcionam também como principal veículo de divulgação de bandas *punk*, *skin-heads*, *heavy metal*, *rockabilly*, de vanguarda ou de “rock de garagem”. Para Fábio Zimbres (1988, p. G-3), na épo-

ca, qualquer nova banda que quisesse se projetar, ao menos no circuito alternativo, não dispensava a edição de seu próprio veículo. Impressos em fotocópias ou off-set, eram vendidos a preços simbólicos e circulavam pelos Correios, ou eram distribuídos gratuitamente durante os shows.

Outros fanzines

A década de 1980 foi o período em que os movimentos preservacionistas ganharam espaço na imprensa em nível mundial. Nunca a destruição da natureza pelo homem tinha chegado a um estágio tão alarmante, representando uma ameaça concreta a sua sobrevivência sobre a Terra. Para tomar a defesa do meio ambiente, grupos ecológicos e “partidos verdes” despontaram por toda parte e, como não poderiam faltar, os fanzines sobre ecologia surgiram como porta-vozes ou não desses grupos.

Um dos mais famosos fanzines sobre o meio-ambiente chamou-se *Esperma de Baleia*, do Rio de Janeiro, numa referência à vitoriosa luta dos ecologistas contra a pesca do mamífero em todo o litoral



Arnaldo Batista também teve um fanzine dedicado a sua obra



Xeiro de Terra trazia a militância ecológica aos fanzines

nacional. *Xeiro de Terra*, também do Rio de Janeiro, apostava na mesma temática, ainda que de forma mais poética e menos militante.

Como veículos abertos à opinião, os fanzines têm propagado as mais diversas linhas de pensamento. O fanzine dito “anarquista” quase sempre carecia de consistência ideológica, servindo apenas como veículo para o extravasar o protesto juvenil. Dentre os fanzines *anarquistas* tivemos *Di-zinkanto Social*, *Fanzine Espaço-X*, *Absurdo?!*, *Kachorro Louko*, *Revolta HC/RP* e *Atitude Anarquista*. A fórmula era sempre a mesma: um amontoado indisciplinado de pequenos textos sobre os mais variados assuntos, tratados de maneira irreverente.

Os fanzines *anarquistas* ficaram marcados por apresentar uma concepção visual caótica. A coluna “Armazine”, do jornal independente *Contra-corrente* (1988, n. 18, p. 7) avalia que, para esse tipo de fanzine, a ausência de qualquer planificação servia, por vezes, para encobrir uma evidente falta de matérias ou recursos gráficos. Fazia-se, então, um apelo à radicali-



Absurdo?! e Kachorro Louko,
a irreverência dos fanzines
anarquistas

zação estética contra as já convencionais colagens de matérias das outras publicações. Entretanto, de positivo os fanzines *anarquistas* mostraram seu empenho militante, num tempo em que qualquer engajamento era visto com desconfiança.

Um dos fanzines importantes da época, que misturava vários gêneros, foi *Centauro sem Cabeça*, de Aracaju. Ele trazia um pouco de quadrinhos, mas era composto basicamente de textos e ilustrações que iam de poesia a artigos sobre ecologia, Nicarágua, comunismo libertário e anarquismo, num mosaico que retomava a técnica da colagem na composição das páginas.

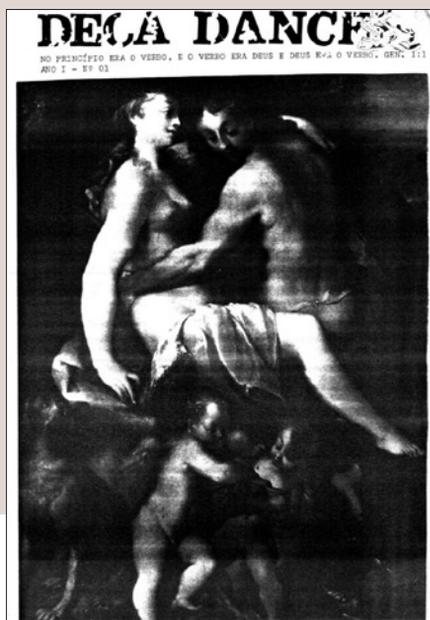
Outro fanzine muito particular foi *Jornal da Taturana*, editado em Santo André, São Paulo, por Moacir Torres e Cláudio Feldman. Pequeno informativo que ultrapassou a marca de cinquenta edições, foi o propagador de tudo o que circulava na imprensa independente, além de concursos, poesias e pequenas notas sobre quadrinhos.



Centauro sem Cabeça, Jornal da Taturana e Garrafa, cultura alternativa em movimento

As “rádios livres”, que entraram no ar com estardalhaço em meados da década de 1980, também tiveram a “voz” de ao menos um fanzine. *Garrafa*, de Poá, cidade do interior paulista, divulgava o movimento dessas emissoras – também chamadas de “rádios piratas” – não só do Brasil, mas de vários países, lançava manifestos e até ensinava como montar transmissores de frequência modulada – as FM.

Os grupos organizados de homossexuais, que se espalharam pelo país no final da década de 1970 foram, sem dúvida, a inspiração para o surgimento em São Paulo de um fanzine abordando essa temática. *Decadance*, lançado em 1988 em Barueri, São Paulo, destacou-se por sua bem-cuidada composição gráfica e impressão, além de abordar um tema sempre considerado “maldito” e polêmico.



Deca Dance tratava das questões homossexuais; *Logotipo* era um fanzine completamente sem regras

Mesmo os skatistas tiveram seus fanzines, como *Pró-Skate*, *SKT News* e *Skatzine*, todos do estado de São Paulo. Com uma linguagem descontraída, própria dos praticantes desse esporte dito “radical”, esses fanzines apresentavam muitas ilustrações e tudo o que interessava aos aficionados por skates.

Registre-se, ainda, o trabalho gráfico de Wallace Vianna, com seu *Logotipo*. Tudo nesse fanzine era mutável, desde o local onde figurava o logotipo até a abordagem de cada número, sempre com uma mistura de textos, quadrinhos e grafismos.

Por fim, temos as publicações independentes dedicadas às histórias em quadrinhos, que se constituíram num dos gêneros mais profícuos dos fanzines. Pela enorme quantidade de edições, diversidade editorial – que inclui vários subgêneros – e difusão, os fanzines de quadrinhos merecem uma atenção à parte na história dos fanzines, como veremos a seguir.

Gêneros de fanzines: quadrinhos

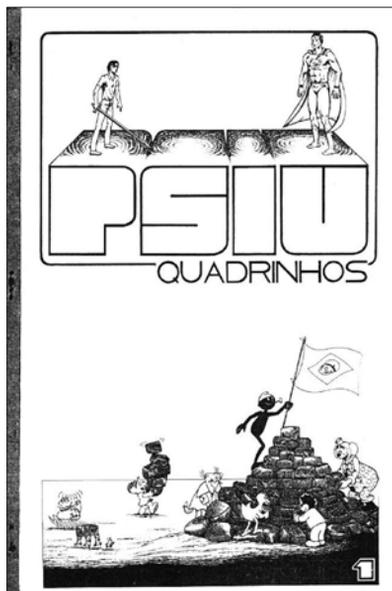
Os fanzines de histórias em quadrinhos tiveram grande diversidade na década de 1980 no Brasil, contemplando várias abordagens. Publicações sobre uma personagem ou um autor foram raras, mas alguns estúdios mereceram um tratamento especial, a exemplo de Marvel e DC, por meio dos fanzines *Marvel*, *Portal do Universo*, *Mundo DC*, *DC News e Informativo DC*. Muitos outros também falaram do universo dos super-heróis, mas sem lhes dedicar um enfoque exclusivo.

Os fãs de super-heróis formavam uma verdadeira legião de “marvetes” e “decenautas” em torno das revistas publicadas pela editora Abril. Os fanzines que tratavam desse gênero comparavam as edições brasileiras com as edições originais, apontando falhas, supressão na cronologia das personagens, além da censura local aos assuntos mais polêmicos editados nos Estados Unidos da América.

Grande parte dos fanzines veiculava reportagens e informações gerais. Eles traziam pesquisa histórica, dossiê sobre personagens, biografia de autores, resenhas de revistas e de outros fanzines,



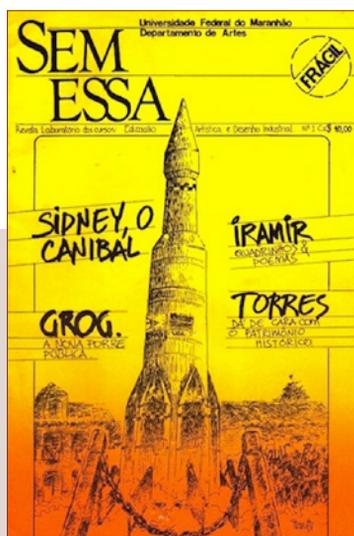
Os fãs da DC Comics se encontravam no *Portal do Universo*



Novos autores de quadrinhos encontraram espaço em fanzines como *Psiu Quadrinhos*

atualidades e lançamentos do mercado. Comumente, eles abriam espaço para a produção de novos quadrinistas, divulgando trabalhos experimentais que não encontravam espaço nas revistas comerciais. Deste gênero podemos citar *Quadrax*, *Historieta*, *Notícias dos Quadrinhos*, *Marca de Fantasia*, *Quadrinhos Magazine*, *Repórter HQ*, *Quadrimania*, *Opinião*, *Mutação*, *Nhô-Quim*, *Aventura*, *Psiu* e *Singular/Plural*.

Era comum encontrar-se fanzines mistos, que reuniam várias expressões artísticas, como quadrinhos, ilustração, conto, poesia, resenha de música e cinema. Nestes fanzines, o espaço para os quadrinhos era quase sempre predominante e os outros assuntos faziam referência a eles, como quadrinhos poéticos,



Os fanzines também foram celeiro para várias expressões artísticas



cinema de animação, filmes de ficção científica, adaptação de heróis dos quadrinhos para o cinema ou de personagens de filmes para os quadrinhos. Neste grupo temos *Tempo Livre*, *Jornal da Taturana*, *Pium*, *Sem Essa*, *Tchê*, *Prismarte* e *Leve Desespero*.



Os fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos tinham regularidade e público fiel

Alguns fanzines seguiram a vereda da “nostalgia” dos quadrinhos, indo buscar nos baús dos colecionadores sua matéria prima. São eles: *O Pica-Pau*, *Fanzim*, *Fanzim Revista*, *Fon-Fon*, *Álbum Juvenil*, *As Coleções da Gibizada*, *Jornal da Gibizada*, *O Grupo Juvenil*, *Suplemento Quadrinhos* e *O Quero-Quero*. Seus editores procuravam reviver as lembranças e mostrar aos novos leitores a riqueza editorial das décadas de 1930 e 1940, numa revisão comovente das primeiras aventuras de seus heróis, alguns já há muito tempo desaparecidos.

O trabalho dos editores de fanzines de “nostalgia” é muito importante para a memória dos quadrinhos no Brasil. Seus boletins

são verdadeiros documentos sobre publicações como *O Gibi*, *O Guri*, *Suplemento Juvenil* e *O Lobinho*. Nesses fanzines, a produção dos autores nacionais, bem como dos estrangeiros, era investigada nos mais diversos aspectos, havendo uma colaboração intensa entre editores e leitores, que buscavam preencher as lacunas de suas coleções.

Os fanzines de “nostalgia” resistiram às incertezas advindas da crise que se abateu sobre a produção no final da década de 1980. Algumas das razões para a regularidade são a abnegação apaixonada de seus editores e a difusão limitada, o que reduz o custo e o trabalho de distribuição. José Carlos Ribeiro (1990, p. 8-11) afirma que o que se nota entre os editores de fanzines de “nostalgia” é a pouca preocupação em aumentar o número de leitores, existindo uma tendência até a limitá-los aos colecionadores e pesquisadores da “arqueologia quadri-nhística”. Explica-se assim a dificuldade de se entrar em contato com eles, que só respondem às cartas enviadas pelas pessoas do grupo.

Entre os “enturmados”, circulou até um fanzine “fantasma”, de editor e endereço desconhecidos para o público geral. Esse fanzine era *O Pirata*, de C. C. Beck, que foi distribuído apenas para alguns privilegiados colecionadores.

Com uma proposta verdadeiramente original, o fanzine *PolítiQua* pode ser classificado como um gênero à parte: o discurso político dos quadrinhos. Com

PolítiQua, de José Carlos Ribeiro, trouxe a discussão ideológica por meio dos quadrinhos



este fanzine, José Carlos Ribeiro provocou muita polêmica em torno de seu proselitismo em favor das ideias socialistas. Agradando

ou não, *PolítiQua* conseguiu mostrar que os quadrinhos não são tão ingênuos quanto parecem, que toda arte passa por nuances ideológicas nem sempre explícitas. Por meio de *PolítiQua* tivemos acesso aos quadrinhos de países socialistas, tão desconhecidos para a maioria dos leitores.

Outro trabalho muito particular foi o do espanhol radicado no Brasil José Roca Martinez, que se dedicava a fazer monografias biográficas sobre autores brasileiros. Em suas edições foram enfocados E. C. Nickel, Eugênio Colonne-

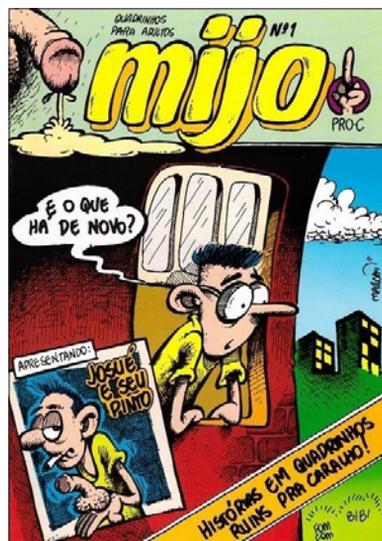
se, Julio Shimamoto, Ziraldo Alves Pinto e Watson Portela. Cada monografia procurava ser abrangente, caprichando na reprodução de artigos, entrevistas e na escolha dos quadrinhos mais representativos do autor (Repórter HQ, 11, 1988, p. 13).

Em paralelo aos fanzines, podemos notar as publicações que veiculavam exclusivamente quadrinhos, sem matérias textuais, como as produzidas pela editora independente paulista Pró-C, de Mar-

A obra de Marcatti é a maior representação dos quadrinhos *undergrounds* no Brasil



Destaque à biografia dos quadrinistas em *Repórter HQ*



catti, e da Cooperativa Barata, dirigida por Flávio Calazans. Estas podem ser classificadas como revistas independentes, mesmo que destinadas ao mesmo circuito e editadas no mesmo modo da produção dos fanzines.

Com base nessa segmentação apontada, a maioria dos fanzines de quadrinhos brasileiros pode ser enquadrada em pelo menos seis gêneros: Super-herói, Reportagem, Nostalgia, Misto, Político e Biográfico. Para exemplificar de forma mais detalhada, escolhemos dois dos mais representativos fanzines dessa fase de produção (anos 1980): *O Grupo Juvenil*, de “nostalgia” dos quadrinhos e *Quadrix*, de reportagem.

O Grupo Juvenil

Sob o comando de Jorge Barwinkel, *O Grupo Juvenil* surgiu em Porto Alegre em 16 de setembro de 1983, passando a sair três vezes por ano. Era impresso em fotocópias, com média de 40 páginas no formato “ofício”, com detalhes da capa coloridos à mão. A circulação era feita pelos Correios ao preço de custo para o máximo de 100 colecionadores. O nome do fanzine foi inspirado em *O Globo Juvenil*, suplemento de grande sucesso da “era de ouro” dos quadrinhos, que introduziu no Brasil muitos dos recém-criados personagens estadunidenses de aventuras.



A “era de ouro” dos quadrinhos era o enfoque de *O Grupo Juvenil*

Esse fanzine era montado sobre a reprodução das capas, em tamanho reduzido, de antigas revistas e suplementos de quadrinhos. Ao lado das figuras, acompanhavam textos com suas especificações e importância para a época. De forma frequente, havia em *O Grupo Juvenil* o intercâmbio de artigos e reproduções gráficas entre editor e leitores, com o objetivo de complementação de matérias. Quando alguém conseguia encontrar uma edição rara de alguma revista, o acontecimento era comemorado por todos com muito entusiasmo, expresso nas cartas dos leitores.

Como num quebra-cabeça, os aficionados iam fazendo a investigação sobre cada publicação de interesse, por meio das capas ou detalhes de histórias das personagens. Um dos debates acirrados foi desencadeado em torno da criação da personagem *Capitão América* durante a Segunda Guerra Mundial, que teve o propósito de fazer a apologia e defesa dos ideais dos Estados Unidos da América. O desaparecimento misterioso de *Buck*, companheiro do herói, foi motivo para muitas especulações por parte dos leitores.

O que se nota nesse tipo de publicação é o profundo conhecimento dos colecionadores sobre os quadrinhos de sua juventude, além do envolvimento apaixonado. Em geral, eles guardavam suas coleções como verdadeiras relíquias. Nota-se que para eles as revistas em quadrinhos tinham um sentido bem diferente das publicações descartáveis da indústria cultural da atualidade.

Uma das razões para isto foi a introdução dos quadrinhos estadunidenses de forma definitiva no Brasil em 1934, com o *Suplemento Juvenil*, por Adolfo Aizen. Os quadrinhos já existiam há muito tempo no país, mas eles só se tornaram um fenômeno de massa quando se teve acesso às grandes criações dos Estados Unidos da América.



Os leitores participavam intensamente em *O Grupo Juvenil*

Após o lançamento do *Suplemento Juvenil*, surgiram muitas outras publicações. O interesse dos leitores era tanto que elas chegavam a ter grandes tiragens e até três edições semanais. As crianças dessa época, marcadas pela força dos quadrinhos, viriam a se tornar os principais editores e leitores dos fanzines de “nostalgia”, cuja importân-

cia está no resgate da época dos suplementos. Eles preservavam a memória dos quadrinhos no Brasil e por intermédio deles as novas gerações tinham contato com um universo até então desconhecido.

A participação dos leitores sempre foi importante nos fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos, onde a seção de cartas ocupa espaço considerável. Há, da mesma forma, uma imprescindível seção de serviços, com a reprodução de capas de outros fanzines. Tem-se também entrevistas e reportagens com autores nacionais e estrangeiros veteranos, onde a obra e biografia são ressaltadas.

Uma das irreverências cultivadas por Barwinkel era ser chamado de “reverendo”. A origem da brincadeira deve-se a um incidente com a censura: para não ser importunado por representantes da ditadura militar, que abria sua correspondência e detinha algumas revistas vindas do exterior, ele passou a se designar “reverendo”, o que lhe valeu passe livre para as encomendas.

Havia uma seção no mínimo curiosa: “Toda nudez será... admirada!”, onde o editor alterava alguns detalhes dos desenhos com o intuito de expor a nudez de suas heroínas preferidas, prática da qual os leitores também participavam, enviando reproduções de suas musas. Até um concurso foi promovido para se escolher a mais bonita personagem das histórias em quadrinhos. Nua, é claro! De um divertimento impertinente, essa brincadeira passou a ser considerada uma transgressão ao purismo com que o sexo era tratado nas antigas séries de quadrinhos. O *strip-tease* das personagens, além de ser uma gozação repleta de bom humor, era a revanche de quem viveu uma adolescência com heroínas cheias de pudor.

O Grupo Juvenil influenciou vários fanzines de nostalgia com sua diagramação ironicamente denominada “bagunça organizada”. Nela, Barwinkel ia distribuindo de forma aleatória cartas, quadrinhos, ilustrações, pequenos textos e reproduções de capas de revistas. Não havia direção para a leitura, os textos e referências apareciam em todos os lugares, em todos os sentidos: horizontal, vertical, impressados entre as ilustrações. De início o leitor estranhava e pensava que dificilmente conseguiria ler aquela bagunça, mas logo descobria uma “ordem” na elaboração da página. Ou seja, o leitor fazia seu próprio percurso, começando a ler por onde quisesse.

Bem antes do predomínio da intertextualidade, comum nos meios eletrônicos atuais, os fanzines de nostalgia já apresentavam as páginas oferecendo várias possibilidades de leitura. Esta era, sem dúvida, uma forma de diagramação instigante: um mosaico ou colagem de vários elementos que marcaram uma época.

Embora a complexidade da diagramação fosse o próprio estilo, não era tão fácil ler *O Grupo Juvenil*. O leitor que não tivesse um interesse verdadeiro sobre a história dos quadrinhos ou uma relação

afetiva com o material apresentado poderia de imediato abandonar sua leitura, rejeitando o esforço de compreender sua lógica.

Quadrix

Foi em meados da década de 1980 que surgiu *Quadrix*, quando se dava a expansão da produção de fanzines de quadrinhos no Brasil, tornando-se, desde logo, um de nossos mais importantes fanzines. Por suas pesquisas bem fundamentadas, boa apresentação gráfica e

impresso em offset, *Quadrix* serviu como parâmetro para uma nova geração de fanzines voltados à atualidade e análise do meio.

Quadrix era editado em São Paulo por Worney Almeida de Souza. Além das sete edições regulares, ele teve mais cinco especiais, até outubro de 1989: *Cronologia HQ – Ebal* e a série *Seleções do Quadrix*, apresentando edições temáticas, como *Heavy Metal* (sobre a revista estadunidense de aventuras), *Marilyn Monroe em Quadrinhos*, *Garra Cinzenta* e *Batman*.

Além das edições regulares, o *Quadrix* teve uma série temática



A cada número *Quadrix* crescia de forma substancial, em número de páginas, em diversidade, em profundidade das matérias. O número 5 foi dedicado às quadrinistas brasileiras, trabalho de pesquisa exaustivo em que Worney levantou a história das desenhistas, roteiristas e de todas as mulheres envolvidas na criação de história em quadrinhos no país.



Primeira edição do *Quadrix*,
de fevereiro de 1984

Para realizar esse trabalho, Worney e seus colaboradores dedicaram-se por mais de um ano à montagem da cronologia tomando como ponto de partida a primeira caricatura de Rian (Nair de Tefé). Na descrição do editor, foram cinco entrevistas, uma revirada completa em sua coleção, coleta de informações, busca de co-

laborações em todo o Brasil e muita pesquisa, para se ter um levantamento sobre as quadrinistas desde 1909, com muitas surpresas e revelações (SOUZA, 1985b, p.3).

Worney foi buscar nos primórdios das revistas infantis brasileiras a participação feminina, principalmente em *O Tico-Tico*, publicação lançada em 1905 e que chegou até meados do século. Nessa edição, *Quadrix* trouxe o perfil de Rian, Pagú (Patrícia Galvão), Iolanda Pongetti, Arteobela e Irene, que tiveram uma produção considerável até os anos 1940. Do mesmo modo, revelou aspectos interessantes do trabalho de quadrinistas contemporâneas, com sua produção em revistas infantis e de terror.

Em setembro de 1985 sai o número 6 de *Quadrix*, ainda mais volumoso que o anterior. Nesse número encontra-se um recenseamento de todas as editoras em atividade e revistas em quadrinhos em bancas. Foi um trabalho que chegou à minúcia de citar as colaborações, número de páginas e tiragem de cada revista, fazendo

um levantamento importante que serve de referência sobre a situação do mercado de quadrinhos daquele momento. Além dessa pesquisa, Worney fez entrevistas com vários autores e editores sobre as dificuldades de sua produção. A sexta edição trouxe ainda um complemento à edição anterior, adicionando novos dados sobre as quadrinistas brasileiras.

Quadrix era dividido em seções, iniciando pelo editorial e “Mercado HQ”, onde eram anunciadas a compra e venda de revistas antigas. Na seção de cartas, a participação dos leitores com sugestões para os próximos números era constante. Pouco comum em outros fanzines, nele foi introduzida uma seção de notas sociais, com comentários sobre a vida dos leitores e pessoas ligadas aos quadrinhos, nos moldes das colunas sociais dos jornais diários.

Outra seção trazia a relação de todos os fanzines em circulação no momento, com indicação dos editores e endereços. Havia também uma seção dedicada a uma personagem e a um novo quadrinista. A rubrica “Colabore no Quadrix” incentivava a elaboração, por parte os leitores, com artigos sobre quadrinhos, com enfoque livre e pessoal. As “Quadricas” eram pequenas notas de lançamentos de fanzines e publicações especiais fora do circuito comercial. Havia ainda a seção “Novidades dos Quadrinhos”, assinada por Giovanni Voltolini, comentando os últimos acontecimentos do mundo dos super-heróis.



A edição 6 do *Quadrix* amplia a pesquisa sobre as quadrinistas

O aspecto formal de *Quadrix* acompanhou sua evolução editorial. De início meio desorganizado, logo Worney procurou aperfeiçoar sua diagramação e enriquecer as seções com vinhetas e muitas ilustrações.

Quadrix deixou de circular quando se desencadeou a crise na produção dos fanzines. Sem tempo para manter a periodicidade e sobrecarregado de trabalhos profissionais, Worney optou pelo encerramento do fanzine e partiu para a publicação de edições especiais, mais voltadas para pesquisas de arquivo e sem prazo de lançamento.



Quadrix marcou a produção nacional de fanzines

Outra atividade à qual Worney passou a se dedicar foi a organização, pela Associação dos Quadrinhistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo (AQ-C-ESP), do Prêmio Angelo Agostini, que laureia anualmente os destaques dos quadrinhos nacionais.

Fanzines no mundo

Em sua origem, a ficção científica era tratada como sublitteratura, sendo relegada pelos circuitos editoriais formais. A maneira que os apreciadores desse gênero literário encontraram para divulgar seus trabalhos foi criar suas próprias publicações, editando boletins e magazines para circular entre os fãs. Desse modo, como relatam Robert Weinberg e Lois Gresh (2009, p. 14) em *A ciência dos super-heróis*, o jovem Jerry Siegel, antes de se tornar conhecido como o autor do *Super-homem*, destacou-se entre os leitores de ficção científica ao reunir suas histórias, recusadas para publicação nas revistas do mercado, em sua própria revista, chamada *Comic Stories*. A publicação, precariamente datilografada e impressa em mimeógrafo, saiu em 1929 e se tornou uma referência para o que depois passaria a se chamar “fanzine”.

Outro pioneiro foi *The Comet*, criado em maio de 1930 por Ray Palmer para o Science Correspondance Clube, seguido por *The Planet*, em junho do mesmo ano, editado por Allen Glasser para o The New York Scienceers. R. C. Nascimento (1988, p. 12-13) afirma que estes, e outros fanzines surgidos na época eram publicações que tratavam exclusivamente de ficção científica ou ciência amadora.

Ora produzidos por fãs, ora por grupos de fãs, os fanzines logo se diversificaram e ganharam outras abordagens. A troca de publicações e a colaboração dos leitores e correspondentes estreitaram cada vez mais o relacionamento entre os fãs. Para Nascimento (1988, p. 12-13),

os fanzines abandonavam quaisquer aspirações profissionais em troca de informalidade e de uma ativa participação de seus leitores.

Tais características permanecem inalteradas até hoje, e distinguem os fanzines de outras publicações convencionais dedicadas aos mais variados hobbies.

O exemplo dos Estados Unidos serviu para que os aficionados de todo o mundo logo passassem a produzir seus próprios fanzines. Já em 1936 a Inglaterra foi o primeiro país a incorporar a ideia, quando Maurice Handon e Dennis Jacques iniciaram a publicação de *No-vae Terrae*. Vale lembrar que foi também na Inglaterra que os fanzines tiveram uma grande disseminação, em meados dos anos 1970, quando se tornaram porta-vozes do movimento *punk*.

O caráter espontâneo e anárquico dos fanzines gerou uma onda de publicações que seria de forma inevitável desordenada. Em 1960, no entanto, foi feita uma primeira tentativa de organização dessa produção dando-lhe uma feição de movimento. Nesse ano, Dick Lupoff, editor do fanzine *Xero* – que depois passou a se chamar *All in Collor for a Dime* –, convidava os fãs a se unir e editar suas próprias publicações. Com esse apelo, surgiram tantos fanzines que se decidiu fundar a APA – Amateur Publisher’s Association (GLÉNAT-GUTTIN, 1972).

No início dos anos 1960, a revista francesa *Fiction* trazia uma série de artigos sobre quadrinhos, que fomentavam a ideia de se criar um clube reunindo os aficionados no gênero. Daí surgiu *Giff-Wiff*, primeiro fanzine francês de histórias em quadrinhos, lançado em julho de 1962. *Giff-Wiff* era o boletim do Club des Bandes Dessinées, que viria a se transformar no Centre d’Etudes des Littératures d’Expression Graphique, promovendo a criação de associações satélites na Suíça, Espanha e Bélgica. De mero boletim, *Giff-Wiff* logo se transformou numa luxuosa revista reunindo intelectuais da



Phénix, revista internacional de quadrinhos; *Schtroumpf* passou de pequeno boletim a revista de luxo

importância de Francis Lacassin, Remo Forlani e Alain Renais. A publicação durou 23 números, sendo sucedida por *Phénix*, revista internacional de HQ. Ao lado de *Phénix*, outro pioneiro dos fanzines franceses foi *Sphinx*, voltado para estudos sistemáticos dos grandes nomes das HQ (PFISTER, 1975).

Em 1964 surge *Zine-Zone*, editado por José Fayos, que mantinha forte ligação com os fanzines estadunidenses e os do Reino Unido. O *Zine-Zone* foi responsável pela divulgação na França, entre outros, de *Comic Cruzader* e *Witzend*, dois dos maiores fanzines dos Estados Unidos. No mesmo ano Jacques Glénat lança *Schtroumpf*, um boletim de 16 páginas voltado à crítica e à atualidade dos quadrinhos. Em seguida, transformou-se numa revista com aspecto profissional trazendo desenhos inéditos e dossiês de autores como Hergé, Dupuis, Graenhals e Cuvelier. *Schtroumpf* divulgava os fanzines de vários países, reeditava os clássicos europeus e atingia um vasto público, organizando encontros com os autores.

Jans. Como era comum nesse país, muitos fanzines foram editados por associações de estudo e promoção das histórias em quadrinhos, como é o caso desses dois.

Os fanzines franceses têm seu destaque no aprimoramento da apresentação e do texto jornalístico. Além de dossiês e entrevistas exaustivas sobre os autores de HQ, eles contam com impressão sofisticada e utilizam cores nas capas e em algumas páginas. O perfil documental e inovador dos fanzines na França era reconhecido pela oficialidade, que apoiou as melhores publicações por intermédio do Centre National des Lettres.

A história dos fanzines em Portugal é curiosa. Em setembro de 1944, José Garcês lançaria *O Melro*, uma pequena revista com quatro páginas e exemplar único, que coloria à mão e alugava para leitura. Esta publicação – se assim podemos chamá-la – teve 21 edições. Em 1945, *O Melro* voltaria a ser editada, dessa vez em litografia, com 50 exemplares impressos pelo próprio Garcês. Nesta fase a revista tinha também quatro páginas e continuava sendo colorida à mão, à medida que era vendida.

Dessa segunda série foram editados apenas três números. No entanto, o fato de ter sido produzida com tiragem superior a um exemplar transformou a publicação de mera edição pessoal numa outra categoria. *O Melro* ganharia o status de primeiro fanzine português de quadrinhos (LINO, 1988, p. 6).

A década de 1970 trouxe uma grande movimentação no meio dos fanzines em Portugal, embora todos de curta duração. Dessa safra tivemos *Yellow Kid*, *Quadrinhos*, *Aleph*, *Impulso*, *Hic!*, *O Estirador*, *Ploc* e *Copra*. *Ploc* divulgava, além da produção portuguesa, a HQ internacional, com artigos sobre os quadrinhos franceses e brasilei-

ros. Destacou-se, ainda, *Quadrinhos*, editado por Vasco Granja, como suplemento do jornal *A Capital* (PolítiQua 6, 1986, p. 6).

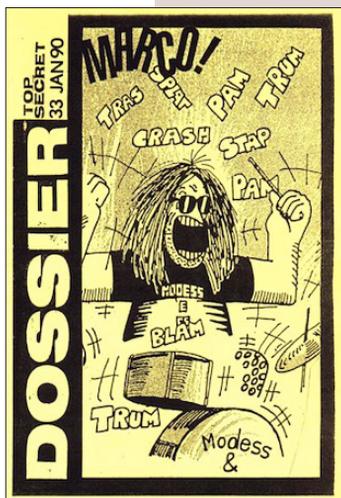
Alguns fanzines portugueses alcançaram marcas notáveis, a exemplo de *Protótipo* e *Boletim*. Este era o veículo informativo do Clube Português de Banda Desenhada, fundado em 1976. Fanzine de fôlego, *Boletim* foi lançado em 1977 e chegou a ter mais de oitenta edições (Notícia dos Quadrinhos 1, 1984, p. 17).

Os anos 1980 foram prolíficos para o *fandom* português, com publicações sendo lançadas em todo o país. Dessa época temos *Comi-carte*, *Hyena*, *Ruptura* e *Original*, cujo número 1 foi lançado em Portimão por Fernando Vieira e Francisco Gil. A destacar também os fanzines *Eros*, *Dossier Top Secret*, *Cruzeiro do Sul*, *Clubedelho*, *Nemo* e *Banda*, todos com muitos quadrinhos e matérias textuais.

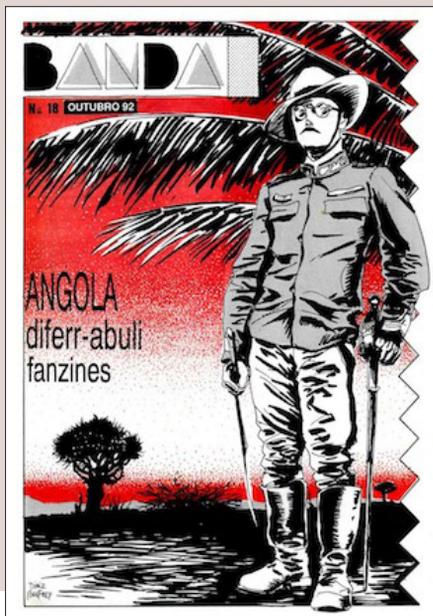
Banda, editado por Rui Brito, João Simões e Jorge Deodato, ganhou quatro troféus *Mosquito* como melhor fanzine português. O crítico Fernando Vieira (1989a, p. 15) também o considera como um dos melhores da “fanedição” portuguesa. Da mesma forma, *Nemo*,



Eros, de Geraledes Lino e *Nemo*, dedicado à obra de McCay



Dossier Top Secret alcançou dezenas de edições; *Banda* tinha um caprichado projeto gráfico



de Manuel Caldas, um apaixonado pelo trabalho de Winsor McCay e seu *Little Nemo in Slumberland*, ganhou o prêmio de melhor fanzine, outorgado pelo Clube Português de Banda Desenhada.

Outro que alcançou grande projeção foi *Ritmo*, boletim do Grupo de Admiradores da Banda Desenhada do Núcleo da Casa de Cultura da Juventude de Faro. *Ritmo* procurava estimular a produção de HQ portuguesa e divulgar os novos autores. Lançado em 1981, alcançou 51 edições e chegou a ter 600 assinantes, marcas consideráveis no contexto dessas publicações.

A difusão cada vez maior dos fanzines pelo mundo levou a se pensar em formas de troca e integração. Fernando Vieira, que assinava a coluna “Bedelho”, no jornal *Barlavento*, de Portimão, Portugal, foi autor de uma bem-sucedida proposta de intercâmbio entre os editores portugueses, brasileiros e espanhóis, além de outras nacionalidades. A ideia foi lançada em 1989 e ganhou receptividade imediata

revista *Reflects*, dirigida à obra do escritor Henri Vernes. O boletim promovia o intercâmbio dos livros e álbuns com as aventuras da personagem *Bob Morane* (VIEIRA, 1989b, p. 15).

Na Holanda os fanzines se dedicavam aos quadrinhos nacionais, sendo *Stripschrift*, que chegou a sair em cores, um de seus melhores representantes. Tiveram presença marcante também *Lambiek*, *Comindex*, *Heck Meck*, *Ora Pannera* e *Witzend*, este um excelente boletim editado pela Real Free Press sob os cuidados de Wallace Wood (LIMA, s/d). *Zozolala*, no final dos anos 1980, chegava à marca excepcional de sete mil exemplares por edição, distribuídos gratuitamente. A cada número o fanzine se dedicava à obra de um autor, além de recensear o mercado editorial holandês e dos Estados Unidos da América.

Na Alemanha e na Suécia predominaram os fanzines de ficção científica, editados por clubes de aficionados. Entre os alemães notamos *Ast Information*, *SF World Actuell*, *Stellar*, *Andromeda*, *SF Times*, *Merkur*; dos suecos destacam-se *Dast Magazine*, *Degler* e *Trimebean*. Para Fernando Vieira (1989c, p. 15), um dos melhores fanzines suecos e mesmo europeus foi *Bild & Bubbla*, editado por Per Andersson. A base desse fanzine eram as entrevistas, artigos e comentários sobre a produção de quadrinhos estadunidenses, atualidades norueguesas e dinamarquesas.

O Grupe d'Etude des Littératures Dessinées, da Suíça, editou o fanzine *Comicus Bouquinus*. Nesse país registramos ainda *Swiss SF* e *Dernière Minute*, impecáveis fanzines com artigos, HQ de amadores e entrevistas. Dentre os fanzines italianos encontram-se *Fantascienza Minore*, *Comics Club* e *Comics World*, além dos boletins publicados pela ANAF, organização oficial de HQ.

O engraçado é que os fanzines argentinos e paraguaios falam do material que é produzido no Brasil, falam dos fanzines brasileiros. Tinha um fanzine argentino que falava de Rodolfo Zalla, só que a maior parte da produção de Zalla foi feita no Brasil.

Os Estados Unidos da América continuaram sendo o grande celeiro dos fanzines. Foi lá onde as HQ, de forma mais expressiva, se transformaram, desde o início, em cultura de massa. A quantidade de fanzines editados nesse país é enorme e seria impossível enumerá-los. Dentre tantos que se dedicavam aos quadrinhos e à ficção científica podemos citar *Assorted Superlative*, *Cartoon*, *Graphic Story World* e *Graphic Story Magazine*, com entrevistas de grandes autores, trabalhos de jovens desenhistas e mesmo capas de personalidades, a exemplo de Hal Foster. Já *On The Drawing Board* era o boletim oficial da Academy of Comic Book Fans and Collector, sobre atualidades das HQ estadunidenses. *ERB* era consagrado à obra de Edgar Rice Burroughs. Notemos ainda *Vanguard*, de Nova Iorque, *The Illustrated Comic Colector's Hand Book*, de Miami, e *The World of Comic Art*, da Califórnia (LIMA, s/d).

No Brasil, tentou-se colocar algumas revistas especializadas sobre quadrinhos no mercado, mas que não tiveram a resposta esperada. Foram os fanzines os veículos de informação e crítica dos quadrinhos.

Por outro lado, na Europa e nos Estados Unidos da América, dadas as condições econômicas favoráveis e o interesse do público, aconteceu a edição simultânea de fanzines e publicações reflexivas profissionais dirigidas aos quadrinhos. Muitos fanzines pareciam mesmo revistas especializadas. Eles deixavam de ser boletins de fãs ou publicações de amadores para se tornar semiprofissionais, atendendo à faixa de mercado de aficionados e colecionadores.

Fanzines no Brasil

Os primeiros fanzines brasileiros foram dedicados às histórias em quadrinhos e à ficção científica, eram impressos em mimeógrafo e ainda chamados de boletins. Os pioneiros são *O CoBra*, lançado como um boletim da I Convenção de Ficção Científica, realizado entre 12 e 18 de setembro de 1965 em São Paulo (CAUSO, 2010; Wikipedia, 2019b;), e *Ficção*, órgão informativo do Intercâmbio Ciência-Ficção Alex Raymond, lançado em 12 de outubro de 1965 por Edson Rontani, em Piracicaba, São Paulo.

Mesmo sem contar com subvenção ou publicidade, *Ficção* era distribuído gratuitamente pelos Correios para aficionados do país e colecionadores de Portugal e Estados Unidos da América. *Ficção* foi inspirado nas revistas francesas que teciam comentários sobre quadrinhos no início dos anos 1960. O objetivo de Rontani (1985)

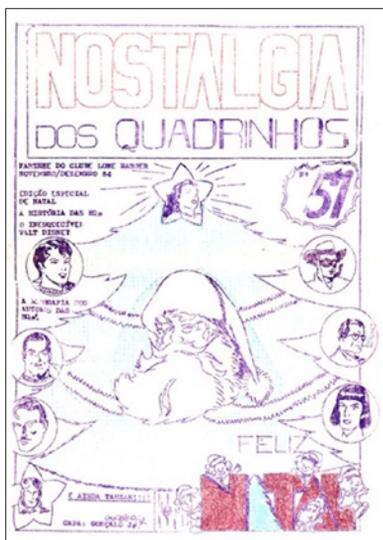


O CoBra e *Ficção* inauguram a produção de fanzines no Brasil

era estabelecer um canal de comunicação com outras pessoas que gostassem desta arte. O número 1 de *Ficção* trazia um vasto painel das revistas em quadrinhos no Brasil, desde 1905 até aquela data.

Em 1974 Edson Rontani lançaria mais uma publicação, dessa vez com o título *Fanzine*, impressa em mimeógrafo a álcool e tiragem aproximada de duzentos exemplares. *Fanzine* chegou a sair com mais de trinta páginas, o que era excepcional para a época. Em 1985 Edson voltaria ao meio com o *Fanzine Rontani*, em fotocópias e tiragem de 500 exemplares, abordando “nostalgia” dos quadrinhos e atualidades.

Outro do início do *fandom* brasileiro foi o *Boletim do Herói*, lançado em Machado, Minas Gerais, por Agenor Ferreira. O primeiro número foi impresso em mimeógrafo, com uma única página e saiu em 23 de abril de 1968. Esse *fanzine* teve duas fases: a primeira durou até 1971 e a segunda entre 1978 e 1980, com 28 números. Podemos citar ainda *Boletim do Clube do Gibi*, lançado em 1971 por Ademário de Matos, em São Paulo; *Vivendo os Quadrinhos*, que surgiu em 1971 por intermédio dos Stúdio 7 e C.I.J.; e o paulista *Gibi Boletim*, de Seabra, Giovanni, Sérgio e Franco, editado em agosto de 1973.



Entre os baianos, tivemos *Nostalgia dos Quadrinhos*, por Aimar Aguiar, surgido em agosto de 1976, *De Olho nos Quadrinhos*, *Focalizando os Quadrinhos* e *Na Era dos Quadrinhos*, este editado por Gutemberg Cruz Andrade, diretor do Clube da Editora Juvenil. *Na*

Nostalgia dos Quadrinhos dedicava-se aos heróis clássicos



Na era dos Quadrinhos destacou-se entre os primeiros fanzines brasileiros

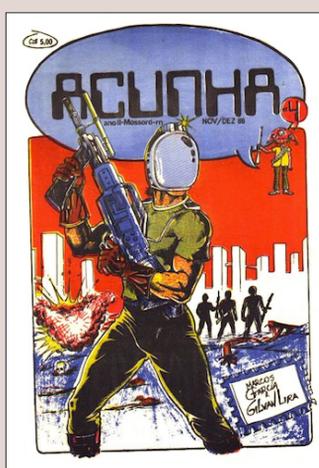
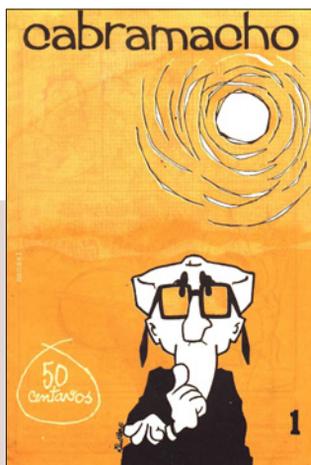
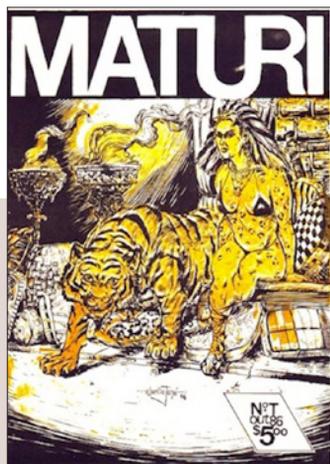
Era dos Quadrinhos foi o mais importante da primeira fase dos fanzines, sendo publicado em Salvador a partir de 25 de julho de 1970 até 1973, com 37 edições.

O Clube da Editora Juvenil teve papel muito importante para divulgação dos quadrinhos como veículo de cultura e comunicação de massa. Fundado em 25 de setembro de 1968, tinha por objetivo difundir o hábito da leitura e analisar os quadrinhos. Segundo o Boletim dos Quadrinhos (1984, p. 4), o Clube promoveu palestras em escolas, realizou concursos, exposições e pesquisas de opinião com o propósito de conhecer o pensamento do público sobre as revistas e personagens de quadrinhos.

Gutemberg voltaria a editar *Na Era dos Quadrinhos* em 1977, pelo Centro de Pesquisa de Comunicação de Massa. Com muito boa apresentação e qualidade gráfica, segundo Worney Almeida de Souza (s/d), foi o primeiro fanzine impresso em offset no Brasil. Em matéria publicada na revista *Grilo* (1971), apreendemos a existência de outros fanzines na época, a exemplo do *MMQ*, de Adamantina, São Paulo e *Gibi Notícias*, do Grupo de Pesquisa de Histórias em Quadrinhos (Grupehq) de Natal.

O Rio Grande do Norte acompanhou a produção da imprensa alternativa nos anos 1970 lançando revistas de quadrinhos autorais e coletâneas. Foi a partir da formação do Grupehq, em Natal, que surgiram *Cabramacho* e *Igapó*. Mas, como afirmou Moacyr Cirne

(1990), foi com a minúscula *Maturi*, idealizada em 1975 por Auci-des Sales e Enoch Domingos, que se criou uma forma de resistência cultural nordestina, divulgando a produção de HQ potiguar de forma econômica e sem sofisticação. A *Maturi* inspirou muitas outras revistas coletivas no Rio Grande do Norte. Nos anos 1980 surgiram *Acunha*, de Marcos Garcia, *Cacto* e *Cafuné*, de Gilvan Lira, em Natal; em Mossoró saiu *Epopéia Potiguar*, de Gustavo Luz.



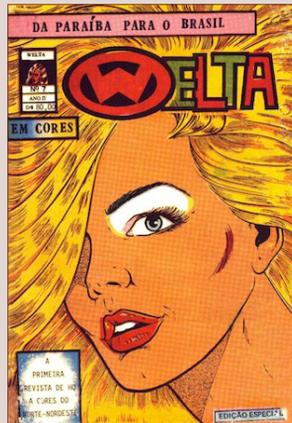
História, aventuras e humor nos quadrinhos do Rio Grande do Norte

As AVENTURAS DO FLAMA

ANO 1 - Nº. 1

Campina Grande

Marco 1963



As Aventuras do Flama, de Deodato Borges; *Welta*, de Emir Ribeiro e *Maria*, de Henrique Magalhães

As publicações paraibanas de quadrinhos começaram em 1963 em Campina Grande com *As Aventuras do Flama*, de Deodato Borges, revista toda impressa em clichê. Em seguida vieram *Cuca*, de Assis Vale, em 1974; *Maria*, de Henrique Magalhães, em 1976; e *Welta*, de Emir Ribeiro, a partir de 1978, todas em João Pessoa.

Além de revistas autorais, outras experiências foram tentadas, como a revista *Ôxente*, produzida pelo Diretório Central dos Estudantes da UFPB, em 1977. Na década de 1980 saíram *Gran Circus* e *Leve Metal*, reunindo os quadrinistas paraibanos, bem como a revista *HQ* e os álbuns *História da Paraíba em Quadrinhos* e *3000 Anos Depois*, da dupla Deodato Borges e Deodato Filho. Foram editadas também *Lampirão*, de Cristovam Tadeu, *Chris, a Garota de Ipanema* e *A Turma da Waleska*, de Danielito Graneros.

Um dos mais importantes fanzines surgiu em Porto Alegre, em janeiro de 1970. Tratava-se de *Historieta*, de Oscar Christiano Kern, que trazia artigos e críticas sobre os heróis dos quadrinhos e a atuação das editoras nacionais. Já *Comix*, lançado em 1973, destacou-se



por uma característica curiosa: além de não ter qualquer referência quanto à edição ou origem, seus artigos eram assinados com nomes de personagens de quadrinhos, como *Steve Rogers*, *Bruce Wayne*, *Phill Corrigan* e *Diana Price*. Para o fanzine *Jornal da Gibizada* (1986, p. 17), o anonimato era uma estratégia para denunciar o descaso de algumas editoras com os quadrinhos brasileiros e criticar a baixa qualidade das edições.

O anonimato, em *Comix*, garantia a liberdade de expressão

Outro publicação chamada *Fanzine*

foi lançada nos anos 1970, sob o comando de Francisco Amaral e Giovanni Danilo. Este fanzine tinha impressão em mimeógrafo a álcool. Apesar das limitações desse modo de impressão, os editores conseguiram um bom resultado com a reprodução de textos e desenhos na capa. *Fanzine* deu destaque à personagem *Capitão Caatinga*, de Seabra e Franco, que fora originalmente publicado em tiras no jornal paulista *Notícias Populares* (*O Pica-Pau*, s/d, p. 6).

Em entrevista ao autor, o jornalista e editor Worney Almeida de Souza (1987) considera que até 1976, período em que os fanzines ainda buscavam uma identidade, eles deviam ser considerados como pioneiros. Essa é a fase menos teórica, menos intelectualizada, formada pelos consumidores de revistas de super-heróis, de faroeste e infantis produzidas principalmente pela Editora Brasil América Ltda.-Ebal.

Com a popularização das fotocopiadoras no final da década de 1970, os fanzines sofreram grande transformação. Na visão dos edi-

tores Jorge Barwinkel e Paulo Francisco, editores do *Fanzim* (1985, p. 39), “houve uma verdadeira explosão de publicações abordando o tema e procurando redescobrir preciosidades em histórias em quadrinhos, ao mesmo tempo em que aproximavam os interessados na troca destas edições”. Este foi um dos motivos que deu origem à fase de consolidação de nossos fanzines.



Historieta foi um dos mais importantes fanzines brasileiros

mais à um curto período de afirmação dos fanzines enquanto veículos de crítica e informação, diferenciando-se dos antigos boletins, mais voltados aos interesses dos colecionadores.

Foi nesse período que surgiu o primeiro fanzine brasileiro em fotocópias, *O Lobinho*, de Raul Veiga, que teve oito edições entre março e novembro de 1980, com média de 300 exemplares. Anteriormente, em 1976, fora lançado

O Lobinho, primeiro fanzine brasileiro impresso em fotocópias

Não podemos estabelecer limites muito precisos de final e início de períodos de produção, visto que alguns fanzines estiveram à margem de qualquer classificação, como foi o caso de *Nostalgia dos Quadrinhos* e *Historieta*, surgidos entre os pioneiros, mas que continuaram circulando na fase de *consolidação*. Esta fase corresponde





Quadrímânia: acesso privilegiado a informações

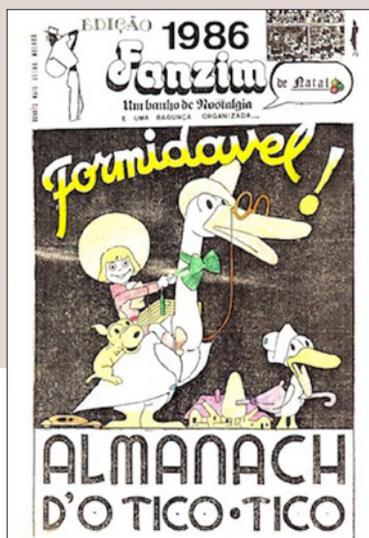
o número zero desse fanzine, com cerca de 50 exemplares. O curioso, segundo Worney Almeida de Souza (s/d), é que esta edição foi produzida nos Estados Unidos, onde seu editor trabalhava, e enviada para colecionadores brasileiros.

Os fanzines paulistas, a exemplo de *Quadrímânia*, de Franco de Rosa, Seabra e Giovanni, da capital e *Opar Boletim*, de Luiz Antonio Sampaio, de Campinas, começavam a ganhar força com o acesso fácil às informa-

ções que, em parte, eram garimpadas nas grandes editoras. Da mesma forma, a redescoberta dos quadrinhos brasileiros, dos novos autores bem como dos trabalhos de gerações passadas lhes serviram de motivação. Como afirma Worney Almeida de Souza (1987), isto facilitou a divulgação e difusão dos fanzines, tendo em vista que São Paulo é o maior mercado produtor e consumidor de quadrinhos no Brasil. Desse modo, os editores de fanzine estavam mais perto da informação que os de outros estados e possuíam também um público maior.

A década de 1980 foi marcada pela grande expansão dos fanzines, pelo aprimoramento da concepção gráfica, da impressão e pela diversificação temática. Em todo o país apareciam novas publicações propondo o estudo dos temas mais variados, que iam dos estúdios Marvel e DC à “nostalgia” dos quadrinhos, da linguagem política das HQ a atualidades e informação sobre o mercado.

Outra característica do que Worney de Souza chama de fase da *expansão* foi a facilidade de reprodução dos originais, com a popularização das fotocopiadoras. Para as pequenas tiragens, elas vieram baixar o custo, proporcionando quase sempre um razoável nível de



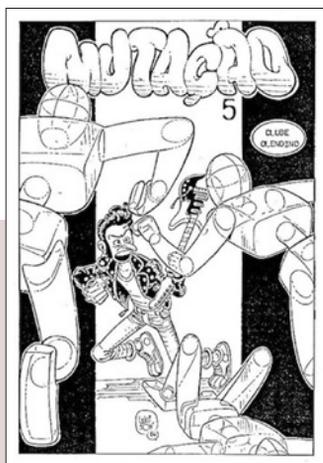
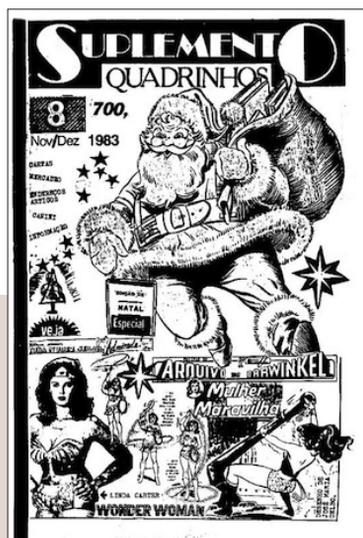
O Grupo Juvenil e Fanzim tinham as capas coloridas à mão

impressão. Pode-se afirmar que foi esse o momento da democratização das informações, quando cada leitor tornou-se editor em potencial. Isto, sem dúvida, ajudou à disseminação dos fanzines, levando a uma verdadeira onda de novos títulos.

Alguns editores foram além, tentando fazer uma ponte entre as publicações amadoras e o mercado. Fanzines como *Notícias dos Quadrinhos*, de Eduardo Ofeliano de Almeida, do Rio de Janeiro e *Marca de Fantasia*, de Henrique Magalhães e Sandra Albuquerque, da Paraíba, chegaram a ser impressos em offset, com capas em duas cores. Em busca de um requinte gráfico diferenciado, alguns fanzines impressos em fotocópias tinham as capas de cada exemplar pintadas à mão, num minucioso trabalho artesanal, como ocorria com *O Grupo Juvenil*, de Jorge Barwinkel e *Fanzim*, de Aníbal Barros Cassal, ambos de Porto Alegre.

Em meados da década de 1980, três polos de produção se destacavam. Era surpreendente a quantidade de fanzines lançados na

Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul, com muitos alcançando um bom nível gráfico e textual. Entre os gaúchos os expoentes foram *Suplemento Quadrinhos*, de Delemiro Tupy-Assú, *Historieta*, de Oscar Kern, *O Grupo Juvenil* e *Fanzim*, de Porto Alegre. Merece destaque também *PolítiQua*, de José Carlos Ribeiro, da cidade de Carlos Barbosa; *Mutação*, de Marco Müller, de São José do Norte; e *O Quero-Quero*, de Cláudio Dilli, de Pelotas.



Suplemento Quadrinhos se dedicava à “nostalgia” dos quadrinhos; novas linguagens dos quadrinhos em *Mutação* e *Arte-Final*

De São Paulo vieram *Quadrix*, de Worney Almeida de Souza, na capital; *Arte Final*, por Rosevaldo Silva, de São Bernardo do Campo e *Factus*, de Alvimar Pires dos Anjos, de Campinas. No Rio de Janeiro circularam o excelente *Notícias dos Quadrinhos*, de Eduardo Ofeliano de Almeida e *O Pica-Pau*, de Armando Sgarbi, ambos da capital, e *Aventura*, de Mauro Henrique de Souza e Luiz Eduardo de Castro, de Mendes.



Notícias dos Quadrinhos tinha qualidade de revista especializada; *Quadrinhos Magazine* se destacava pelos textos fundamentados

Os fanzines baianos mais importantes no período foram *Nostalgia dos Quadrinhos*, de Aimar Aguiar, *Boletim dos Quadrinhos*, editado por Alex Sampaio, que depois lançaria o *Made in Quadrinhos (MinQ)*, de outubro de 1996 a março de 2007, totalizando 32 edições; e *Quadrinhos Magazine*, de Gonçalo Silva Júnior, todos de Salvador. *Quadrinhos Magazine*, além de trazer matérias bem fundamentadas, também era impresso em offset, com capa em duas cores. De Salvador vale realçar o trabalho perseverante de Antonio Cedraz, criador de inúmeras personagens infantis editadas por ele em revistas independentes. Este trabalho chegaria ao mercado no final da década de 1990.

Marca de Fantasia, antes de ser uma editora independente, foi o nome do fanzine editado por Henrique Magalhães e Sandra Albuquerque entre São Paulo e João Pessoa, a partir de junho de 1985; foram seis edições, até março de 1988. Com ele, a Paraíba entrava no circuito dos fanzines, lembrando que o estado já tinha uma produção de revistas independentes considerável. Ao fanzine *Marca de*

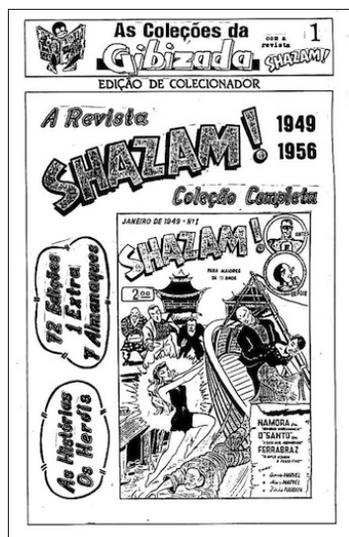


Minizine enfocava as personagens de Emir Ribeiro; *Aventura* e *Sem Essa* traziam quadrinhos de novos autores

Fantasia, de atualidades sobre quadrinhos, seguiu-se *Gigante Verde* e *Gigante Loura*, da Associação de Leitores e Quadrinhistas do Brasil, e *Minizine*, por Emir Ribeiro. Em janeiro de 1990 foi lançado *Nhô-Quim*, em substituição ao *Marca de Fantasia*. O primeiro número foi editado por Henrique Magalhães em parceria com José Carlos Ribeiro, ficando, em seguida, sob o comando do primeiro.

A farta produção dos anos 1980 veio à tona nos mais diversos pontos do país. Em São Luís, surgiram *Singular/Plural*, *Grupo de Risco* e *Legenda*, editados pelo Grupo de Risco, sob o comando de Joacy Jamys; e *Sem Essa*, de Iramir Alves Araújo. De Macaé teve-se o *Jornal da Gibizada*, fanzine de “nostalgia” dos quadrinhos por Valdir

Jornal da Gibizada apostava em “nostalgia”



Dâmaso. De Brasópolis, Minas Gerais, *Psiu*, de Edgard Guimarães. Em Belo Horizonte Antonio Roque Gobbo fundou a Biblioteca Nacional de Histórias em Quadrinhos, cujo *Repórter HQ* seria seu veículo informativo. Em Fortaleza foi editado *Pium* e em Olinda lançou-se *Prismarte*, coordenado por José Valcir e pelo grupo PADA, reunindo os quadrinistas pernambucanos.

A ordem, já nessa fase, era só se falar em fanzine, mas alguns veículos retomavam o antigo perfil do boletim. Foram, em particular, as publicações dos grupos associativos, a exemplo da Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá & Ilustrações, de São Paulo, e da Associação de Quadrinhistas e Caricaturistas de São Paulo. Dessa forma, tivemos o *Informativo Abrademi* e o *Jornal AQC*.

A efervescência dos fanzines era tamanha que se pensava em algo como um movimento editorial independente, uma verdadeira resistência cultural frente à indiferença das editoras. No entanto, um longo período de crise começava a se configurar. A segunda metade



A luta dos quadrinistas era o foco do *Jornal AQC*; *Pium* reunia jovens autores de quadrinhos do Ceará

da década de 1980 trouxe a finalização da “Abertura política”, com a passagem do poder dos militares aos civis de uma forma meio enviesada. Tancredo Neves, o novo presidente eleito ainda de modo indireto, sem o voto popular, não tomaria posse, vitimado por doença e posteriormente morte. Em seu lugar assumiria o vice, José Sarney, com a missão de redemocratizar o país e resolver seus problemas políticos e econômicos.

A crise econômica advinda da transição política interna e de um contexto externo desfavorável levou o país à hiperinflação e à recessão, após tentativas de fazer vingar sucessivos planos econômicos. O plano Cruzado, de impacto imediato com “congelamento” de preços e salários trouxe um breve período de estabilidade econômica. No entanto, por ser um projeto mais demagógico que estrutural, não resistiu às próximas eleições legislativas. Com a vitória massiva do governo, houve o “descongelamento” dos preços, que estavam pressionados, e o sistema inflacionário voltou a dominar.

No período de estabilidade houve um grande investimento das editoras em novos títulos e formatos dos quadrinhos, ampliando o público. Foram lançados, em consonância com o mercado internacional, os melhores quadrinhos produzidos na Europa e nos Estados Unidos da América em forma de minisséries e *graphic novels*. Foi um momento de renovação para os quadrinhos em termos de expressão gráfica e autoral, além de projeto editorial.

A essa fase correspondeu o auge da produção de fanzines no Brasil, com enorme diversidade de títulos e temas, bem como de aprimoramento editorial. O movimento de alternância entre estabilidade e incerteza da economia contribuiu sobremaneira para o desmantelamento dessa surpreendente produção editorial, não só a independente, mas também a do mercado.

À crise de produção dos fanzines que adveio da instabilidade econômica, José Carlos Ribeiro, do fanzine *PolítiQua*, sugeriu a denominação de *Crise nos Infinitos Fanzines*, numa alusão à *Crise nas Infinitas Terras*, série em que o universo de super-heróis da editora DC Comics foi completamente reestruturado. Em sua publicação, José Carlos analisava, com a participação intensa dos leitores, os descaminhos dos fanzines brasileiros. Para a resolução dos problemas, muitas sugestões foram apontadas e algumas até postas em prática, mas o resultado foi sempre insuficiente para uma retomada da produção.

Num de seus editoriais José Carlos afirmava: “Como na outra ‘Crise’, grandes heróis foram abatidos pela incrível arma da inflação que mais parece surgida da mente de um Darkseid ou Brainiac. E vimos cair um zine da grandeza do *Suplemento Quadrinhos* do incrível Delemiro Tupy-Assú” (RIBEIRO, 1987, p. 2-4).

A crise dos fanzines acompanhou a crise econômica do país. O custo de produção tornou-se proibitivo, com o aumento do preço das fotocópias e tarifas postais, que são os dois pilares da edição do fanzine: o modo de produção e o meio de circulação. A pequena tiragem dos fanzines não interessa à inserção publicitária, que poderia reduzir o custo. A falta de periodicidade também levou ao distanciamento do público, provocando o desaparecimento de muitos fanzines.

Em suma, além da crise econômica, tomava fôlego também uma crise de identidade, que passava pela falta de perspectivas de crescimento de alguns fanzines. Era evidente a incapacidade dos editores de superar-se, de ultrapassar os limites restritos do pequeno universo dessas publicações.

Se num primeiro momento o fanzine representa a possibilidade de veiculação de informações e quadrinhos, para muitos editores, cujo objetivo final era um dia chegar ao mercado, conquistar o gran-

de público e a profissionalização, logo ele se torna um veículo limitado. O círculo vicioso do público, formado pelos mesmos leitores e editores, também levou os fanzines ao esgotamento, por falta de perspectivas de ampliação do circuito.

Apesar de em princípio o fanzine ser um *hobby*, uma atividade amadora, alguns editores pretendiam atingir um público mais amplo, mesmo que diferenciado do público do mercado. O interesse era que suas publicações fossem autofinanciadas, tivessem certa margem de lucro que permitisse uma relação profissional com os colaboradores. Outros gostariam de ver seus fanzines chegar às bancas como uma revista especializada, ideia que era estimulada pelos próprios leitores.

Por outro lado, vamos encontrar uma atitude diferente no grupo de editores de fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos. Eles procuraram sempre tirar proveito das características do veículo. Seu público foi sempre reduzido, formado por colecionadores. Suas fontes eram sempre abundantes, pois formada por suas coleções. Barwinkel, Cassal, Dâmaso, Sgarbi não pretendiam mais que uma pequena tiragem de seus fanzines, entre cinquenta e cem exemplares, e não viam na edição mais que uma forma de reviver as fantasias do passado, trocar ideias com os amigos e completar suas coleções.

Issto deixa evidente o fato de que a crise dos fanzines no Brasil deve ser atribuída também à desorganização pessoal do editor, muitas vezes responsável pelo atraso ou mesmo desaparecimento das

Fon-Fon!: projeto editorial consistente



publicações. Os fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos, como *O Grupo Juvenil* e *Fon-Fon*, são exceções a confirmar a regra. Como afirma José Carlos Ribeiro (1989, p. 6-7),

não se pode fazer uma análise simplista e afirmar que isto é devido à profusão de material para sua confecção, não sendo necessário o auxílio de muitos colaboradores como os que publicam autores novos. Nos mais antigos zines de nostalgia a participação dos colaboradores é intensa, com artigos e pesquisas do mais alto nível. O que pode relevar-se é a facilidade em se fazer uma previsão do que publicar vários meses antes da edição dos zines. Mas por que não fazer isto também com os outros zines?

No caso do *Jornal da Gibizada*, Valdir Dâmaso chegou a concebê-lo como um projeto fechado, como uma minissérie de 20 edições. Foram os fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos os menos pretensiosos e os mais regulares e consequentes dentro do que se propunham. Foram eles que conseguiram superar a crise.

Mas a história dos fanzines não termina aí. A crise provocou um debate com alcance inesperado. Logo alguns fanzines passaram a discutir as saídas para a crise, publicando editoriais e cartas dos leitores, o que gerou um processo extremamente rico de autocrítica e reflexão não só sobre os fanzines, mas sobre a própria imprensa alternativa.

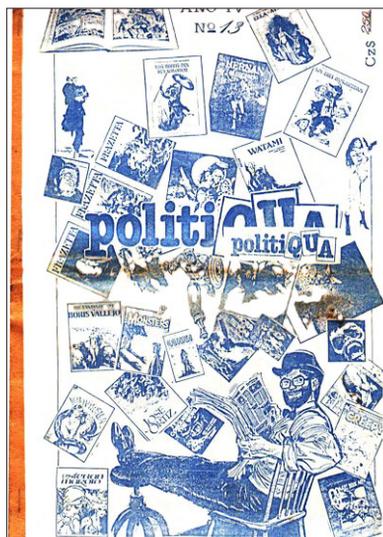
Novos rumos para os fanzines

A crise de perspectivas levou muitos fanzines ao fim, em particular os que exigiam mais cuidado em sua produção e tinham custo mais elevado. Frente ao desânimo que se estabeleceu, leitores e editores concentraram esforços para encontrar saídas que superassem a crise. Muitas sugestões foram apontadas: de realização de encontros de editores a formação de grupos, da criação de editora nacional a compra de impressora. Algumas chegaram a ser postas em prática, como a promoção de encontros.

No início dos anos 1980, mesmo antes do advento da crise, o Rio de Janeiro realizou alguns encontros estaduais de editores de fanzines; da mesma forma, encontros nacionais ocorreram na cidade mineira de Araxá, em Brasília e em Curitiba. O evento paranaense foi promovido em 1989 pela Gibiteca de Curitiba, por ocasião de uma exposição internacional de fanzines. No mesmo ano aconteceu uma exposição internacional de fanzines em Brasília, a cargo da Casa do Incesto.

Em Araxá os encontros se deram em 1988 e 1989, com a participação de autores de HQ e editores independentes do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Constatou-se a evolução do mercado de quadrinhos no Brasil e a existência de um circuito paralelo de fanzines. O tema central dos encontros tratou dos rumos da HQ nacional, numa perspectiva voltada para o mercado e a profissionalização. Nos eventos de Araxá, os fanzines foram apenas mais um item de discussão.

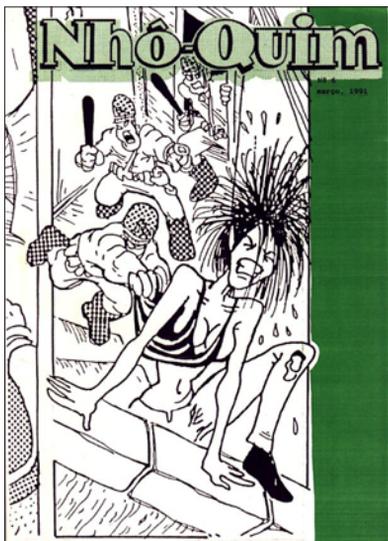
Marca de Fantasia
e PolítiQua deram
lugar ao fanzine
Nhô-Quim



Para José Carlos Ribeiro (1989, p. 6 e 7), esses encontros pecavam pela péssima divulgação e falta de infraestrutura organizacional. Ele lembra que nos Estados Unidos da América é a iniciativa privada que quase sempre organiza e patrocina os encontros, havendo apoio e interesse das próprias editoras de quadrinhos. Por outro lado, na Europa o que se tem visto são organismos governamentais patrocinando os eventos.

Outra sugestão alentada pelos editores e leitores apontou para reunião de fanzines com interesses afins. Esta iniciativa traria a vantagem da divisão de tarefas e custos de produção. Partindo desse princípio, tentou-se reunir num único fanzine os finados *PolítiQua* e *Marca de Fantasia*, gerando o fanzine *Nhô-Quim* a partir de janeiro de 1990, título que homenageia um dos primeiros quadrinhos brasileiros.

O número 1 do *Nhô-Quim* reuniu dois editores de regiões distantes do país: José Carlos Ribeiro, de Carlos Barbosa, Rio Grande do Sul e Henrique Magalhães, de João Pessoa, Paraíba. O fanzine trouxe entrevistas, comentários, quadrinhos, resenhas e leituras afins, tudo sob o fio condutor dos quadrinhos como linguagem política. A



Com o *Nhô-Quim* tentou-se por em prática uma proposta coletiva

proposta original era, no entanto, ainda mais ambiciosa: reunir José Carlos, Gonçalo Júnior, de Salvador, Aníbal Cassal, de Porto Alegre e Henrique Magalhães. Assim haveria a política nos quadrinhos, resenhas e críticas, “nostalgia” nos quadrinhos e atualidades, ou seja, uma publicação abrangente, reunindo as principais linhas editoriais dos fanzines brasileiros de HQ.

A ideia por trás do *Nhô-Quim* era promover uma mudança na forma de produção. No entender dos editores, era preciso substituir o fanzine de autor, do indivíduo isolado, por um processo mais racional, pela produção coletiva, como ocorria com os fanzines europeus. Dessa forma, o trabalho de edição, custos, divulgação e circulação teria o encargo de várias pessoas, numa escala de tempo e recursos financeiros mais compatível com a realidade do país (MAGALHÃES; RIBEIRO, 1990, p. 2).

A repercussão do lançamento do *Nhô-Quim* foi muito favorável. O editor e jornalista Franco de Rosa (1990) chegou a considerá-lo como um dos responsáveis pela retomada do “movimento” de fanzines. Mas a parceria desfez-se já no segundo número. Apesar das afinidades entre os editores, a distância geográfica inviabilizou o planejamento e a dinâmica na produção do fanzine. O *Nhô-Quim* continuou saindo até a oitava edição, sob o comando de Henrique Magalhães.

O que se apreende dessa experiência é que a reunião de fanzines com propostas comuns, como afirma José Carlos Ribeiro, pode resolver a questão da edição conjunta em cidades maiores, onde o nú-

mero de aficionados é grande e é possível a divisão de tarefas. Mas um vasto número de revistas e “nanicos” (referindo-se às pequenas publicações) vem de pequenas cidades do interior, em que fazer fanzine é uma atitude solitária, de modo que a associação de editores convém restringir-se a uma cidade, a um Estado ou, no máximo, a uma região.

A sugestão de José Carlos para a produção coletiva foi a divisão do Brasil em pelo menos quatro grupos regionais: Norte e Nordeste; São Paulo; Rio de Janeiro; além de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Para ele, o problema era como dar início ao debate regional e depois ampliá-lo em nível nacional. Para muitos editores, fazer fanzine é ocupar as horas de ócio e entregar-se à nostalgia. Certamente, eles não desejariam participar de reuniões e projetos de trabalho em outro nível que não o estabelecido por suas comodidades. A variedade de temáticas e propostas deveria ser também considerada, pois a comunhão é difícil quando as metas são diversas (RIBEIRO, 1987, p. 2-4).

Foi ventilada a criação de uma editora no sistema de cooperativa para organizar a produção de forma profissional. O propósito era reunir forças, agrupando os trabalhos dispersos pelo país. Também aqui a dificuldade era dar praticidade a isso, já que a distância geográfica seria um empecilho a sua coordenação.

A baixa tiragem dos fanzines, em consequência de sua segmentação, é, da mesma forma, um problema para a criação de uma editora independente nacional. Para compensar os custos para atingir um público amplo, a tiragem deve ser maior que a habitual dos fanzines. Isso implica num processo de distribuição e venda bem mais estruturado que os contatos pela via postal. Pensou-se na criação em cada estado de um ponto de venda de fanzines e produtos derivados (livros, postais, camisas, jogos, miniaturas etc.), o que demandaria

tempo e investimento, além da disponibilidade de cada editor para montar uma estrutura semelhante em sua cidade.

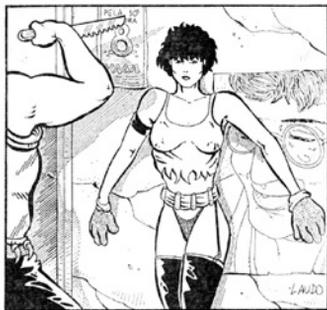
Outra ideia foi a fundação de uma associação nacional de editores de fanzines, com a cobrança de mensalidade. Além da organização de uma *fanzinoteca*, com a doação permanente de fanzines pelos editores, essa associação deveria editar um fanzine mensal recensando o lançamento de todos os outros. Para Paulo Ricardo Montenegro (1989, p. 23), a associação poderia atuar como elo entre os leitores e os editores, em particular no fornecimento de números atrasados dos fanzines.

Proposta parecida foi levantada em fevereiro de 1988 no II Encontro da Imprensa Livre do Rio de Janeiro. Face ao quadro de popularização e produção de fanzines, era necessário fazer um coletivo ou cooperativa que organizasse os *fanzineiros*. No entanto, para os participantes do encontro, era preciso primeiro se formular um projeto coletivo para a imprensa independente, com prática regular e permanente, visando evitar a dispersão.

As resoluções do Encontro, apontadas no fanzine *Trópico* (n. 5, 1988, p. 18), passavam pelo barateamento dos custos de produção, com a aquisição de fotocopadora; uma sede central deveria ser criada, de onde todos os fanzines seriam distribuídos; novos pontos de venda precisavam ser conquistados, como livrarias e centros culturais. Surgiu também a ideia de se criar uma banca móvel de fanzines, que seria armada durante determinados eventos populares, como shows e pré-estreias.

No que concerne à produção em grupo, pode-se notar a experiência do Grupo de Risco, de São Luís, formado pelos editores de *Prancheta*, *Legenda*, *Sem Essa*, *Quadriune*, *Ironia* e *Fora de Série*, que se reuniram em torno do fanzine *Singular/Plural*. Esta nova

LEGENDA



laudo ferreira jr.

PRANCHETA



SINGULAR PLURAL

FANZINE PRODUZIDO PELO GRUPO DE RISCO, Nº 02, JUNHO 1988.



Editores de *Legenda* e *Prancheta* se reuniram no fanzine *Singular Plural*

publicação veio somar às produções individuais de cada editor, que continuaram sendo editadas.

Os editores gaúchos de *Tchê*, *Estilo* e *Antimatéria* também se juntaram e criaram o *Quadrante Sul*. Na Paraíba foi fundada em 1988 a L e Q do Brasil, uma associação de leitores e quadrinistas de vários estados, que promoveu a edição dos fanzines *Liga dos Leitores*, *Gigante Verde* e *Gigante Loura*. Como relata Emerson Barros

tchê



ESTILO

“REDAÇÃO INDEPENDENTE DE GERALDO SANTANA DE FREITAS...”



ANTIMATÉRIA

Nº 11



HQ's
CRÍTICAS
MATÉRIAS

QUADRANTE



SABRY ACADEMIA DE MANGÁ E GINÁSTICA
AV. PRES. GETÚLIO VARGAS, 1037 - FUA - 47 SALAS 201, 202, 204 + 205
CENTRO DE ALFONSO - 82

Os editores de *Tchê*, *Estilo* e *Antimatéria* se reuniram para editar o *Quadrante Sul*

como os do Grupo de Risco, do Grupehq e mesmo a produção individual de alguns quadrinistas brasileiros. Este projeto teve o mérito de ampliar os horizontes para os fanzines locais e possibilitar o conhecimento de outras formas de produção. A troca de correspondência com os portugueses mostrou que as dificuldades da imprensa independente são muito semelhantes em outros países. O intercâmbio serviu para tirar os fanzines brasileiros do isolamento e mostrar que insistir na produção é o caminho necessário para se enxergar além da crise.

Em países europeus, como Portugal, França e Espanha, a subvenção oficial deu uma força aos fanzines, em reconhecimento ao seu papel investigativo e incentivador de novas linguagens para os quadrinhos. As livrarias especializadas apoiam essas publicações, visando o público seleta e especializado. Boa parte das revistas em quadrinhos paraibanas também conseguiu apoio institucional. Quando não se observa a interferência do estado na linha editorial, esta é uma alternativa válida. O problema, no Brasil, é a falta de uma política cultural bem definida, que vá além da ajuda eventual.

Além de tantas propostas para a saída da crise e a retomada da produção de fanzines, houve também quem realçasse um outro ponto, divergente em princípio, mas importante para a reflexão. Para o leitor José Sérvulo, os fanzines vão continuar dependendo da loucura e do heroísmo daqueles que os publicam e de um público reduzido (1987, p. 14).

De todas as saídas, a mais alentada foi mesmo a edição de um fanzine com circulação nacional, nos moldes de uma revista em quadrinhos independente. Para isto seria necessário montar uma estrutura empresarial, uma editora associativa, aberta inclusive a patrocinadores. Talvez o lado contraditório dessa proposta seja negar a

motivação básica de todo fanzine. Muitos leitores acabam virando editores pelo desejo de ter sua própria publicação, de se expressar de forma pessoal e independente. E é justamente nessa expressão pessoal onde se encontra a riqueza do fanzine.

Conclusão

Resguardando as particularidades, os fanzines são para a década de 1980 o que representou a imprensa “marginal” para os anos 1970: um espaço de crítica e resistência aos padrões estabelecidos. Os fanzines firmaram-se na distensão do regime militar, seguiram a tendência de segmentação da imprensa e ampliaram os canais de liberdade de expressão.

O aparecimento de um grande número de fanzines abrangendo diversas formas de pensamento possibilitou o surgimento de novas expressões artísticas. Com os fanzines de quadrinhos, tivemos uma gama enorme de enfoques e propostas, por vezes até mesmo incongruentes. Eles trataram do discurso político dos quadrinhos, de sua influência na sociedade, de quadrinhos poético-filosóficos, do *underground* até a exaltação dos super-heróis e estúdios de quadrinhos de massa.

Num primeiro momento, os fanzines serviram de canal entre os leitores, abrindo-se, em seguida, para a reflexão a respeito dos quadrinhos como expressão artística e o papel das editoras comerciais, além da troca de ideias e estímulo aos novos autores. Editar um fanzine tornou-se a resposta à inexistência de espaço crítico nas revistas e uma tomada de posição contra um mercado voltado exclusivamente ao entretenimento e consumo. O público queria também informação e participação.

Mesmo os fãs dos super-heróis expressaram sua insatisfação com as grandes editoras: a reprodução com cortes dos originais, a supres-

são de seqüências polêmicas, em particular de cunho social, publicadas nos Estados Unidos da América, o desrespeito à cronologia das personagens e o malfadado “formatinho” foram os reclames mais constantes dos leitores. Com a falta de um espaço amplo de debate nas revistas, toda essa indignação foi veiculada nos fanzines, que chegaram a provocar algumas discussões acirradas com as editoras.

Uma das características importantes dos fanzines é que muitos deles são produzidos pelos próprios artistas. São os autores que vão escrevendo sua história, com o exercício e a divulgação de sua obra e a trajetória de sua arte, mediante pesquisas e entrevistas com os autores veteranos. Os editores são ao mesmo tempo pesquisadores e sujeitos das publicações.

Além de possibilitar a experimentação de novas linguagens gráficas e textuais, os fanzines também contribuem para o lançamento e o desenvolvimento de novos autores. Eles servem de laboratório para as pequenas editoras de quadrinhos, abrindo aos artistas a possibilidade de profissionalização. Os fanzines são o espaço de aproximação entre o autor e o público.

No final dos anos 1980, passada quase uma década de intensa movimentação com o lançamento de um surpreendente número de títulos e edições, veio a crise econômica que impactou diretamente a produção dos fanzines. Era preciso fazer uma avaliação que apontasse caminhos para a retomada da produção. Os editores voltaram-se, então, para uma autocrítica exaustiva de todos os aspectos do *fandom*, da concepção da publicação até a distribuição.

O que se apreende desse momento impar de reflexão é que a solução para os fanzines passa também pelo desenvolvimento cultural do país e não só pelo desempenho econômico. Os quadrinhos ainda são vistos pelas editoras e por grande parte do público como um entretenimento

sem compromisso ou como uma fuga da realidade. Quando essa concepção mudar, certamente haverá revistas especializadas e, provavelmente, uma produção de independente bem mais estruturada.

Em contraposição a alguns editores de fanzines que sonham unicamente com a ascensão ao mercado e à profissionalização, a força dessas publicações se estabelece em sua pequena dimensão. O baixo custo favorece ao surgimento de novos editores e motiva a pluralidade dos discursos na perspectiva de uma arte autêntica, apaixonada e cheia de idealismo.

Deve-se observar, no entanto, que para se firmar como veículo o fanzine precisa evoluir cada vez mais, melhorar seu aspecto gráfico e o conteúdo de suas matérias. Os editores devem se organizar em torno de projetos coerentes, voltados para a intervenção no meio, para o desenvolvimento de uma visão crítica que leve ao amadurecimento de todos os segmentos: criadores, leitores e mercado.

Ao se concluir este panorama sobre os fanzines, resta perguntar qual o limite entre o idealismo e o desvario na obsessão de se produzir tais publicações. Trocar ideias com cinquenta ou cem leitores compensa todo o trabalho necessário para a produção do fanzine? Aliados à paixão dos editores e à necessidade de criação de espaços para publicação, os fanzines se apresentam como veículos fundamentais: são a tribuna para a avaliação dos quadrinhos, da literatura, da música, do cinema, enfim, de qualquer arte ou *hobby* como linguagem e forma de expressão.

À altura da realização desta pesquisa os fanzines impressos tinham ainda grande relevância como expressão de autores e fãs. A década de 1990 viu a retomada e evolução das publicações com a popularização da informática e a redução dos custos. Os mesmos recursos que proporcionaram a recuperação dos fanzines também

serviram para seu ocaso. Os sites, blogs, fanpages e finalmente as redes sociais, pelo imediatismo e custo insignificante, viriam ofuscar a produção dos fanzines impressos, que resistem quase que ainda como instrumento pedagógico e muito pouco como magazines de fãs. Mas isso é outra história, que é analisada em outros estudos.

Referências

Sobre imprensa alternativa

1º Encontro de Arte Brasileira Independente. São Paulo: janeiro de 1981.

ALMEIDA, Márcio. In *Arte Quintal*, n. 0. Julho/agosto 1987.

ANTÔNIO, João. *Escapada (Considerações em torno à censura imposta a um jornal alternativo, 'Movimento', nos anos 1975-1981)*. In *Nicolau*, n. 6. Curitiba: dezembro 1987, p. 10-13.

Arte Quintal, n. 0. Julho/agosto de 1987.

BEHR, Nicolas. *VVAA*. In *1º Encontro de Arte Brasileira Independente*. São Paulo: janeiro 1981, p.4.

FESTA, Regina. *Movimentos Sociais, Comunicação Popular e Alternativa*. In FESTA, Regina; FESTA, Regina; SILVA, Eduardo Lins da (org.). *Comunicação Popular e Alternativa no Brasil*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.

SILVA, Eduardo Lins da (org.). *Comunicação Popular e Alternativa no Brasil*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986, p.25.

FONTCUBERTA, Mar de; MOMPART, J. L. Gomez. *Alternativas en Comunicaci6n*. Barcelona: Editorial Mitre, 1983.

O Galo, n. 2. Natal: abril de 1988.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Movimento, n. 103. 20 de junho de 1977.

Nicolau, n. 6. Curitiba: dezembro de 1987.

PEREIRA, Raimundo Rodrigues. *Vive a Imprensa Alternativa. Viva a Imprensa Alternativa!....* In FESTA, Regina; SILVA, Eduardo Lins da (org.). *Comunicação Popular e Alternativa no Brasil*. São Paulo: Edições Paulinas, 1986, p. 61.

ROSA, Franco de. *Grafipar, a explosão do quadrinho erótico*. In *MultiComix*, n. 1. Campinas: Cedibra, julho 1988, p. 30.

SILVA, José Antonio. *Opções e luta dos quadrinhos nacionais*. In *Movimento*, n. 103. 20 de junho de 1977, p.16

TRINDAD, Socorro. *A maioria de um período que passou (?) (1964-1988)*. In *O Galo*, n. 2. Natal: abril de 1988, p. 18-19.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. *História em Quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1985, fotocópia.

Sobre fanzines

1999, n. 6. São Paulo: junho de 1984.

Absurdo?! Fanzine, n. 7. Santos: janeiro de 1989.

AGUIAR, Emerson Barros de. *A existência estreante da L. e Q. do Brasil*. In *Opinião*, n. 5. Porto Alegre: junho/julho de 1988, p. 4.

Animal, n. 2. São Paulo: s/d.

Animal, n. 3. São Paulo: VHD Diffusion Editorial, 1989.

Barlavento, n. 667. Portimão, Portugal: 12 de outubro de 1989.

Barlavento, n. 668. Portimão, Portugal: 19 de outubro de 1989.

Barlavento, n. 670. Portimão, Portugal: 2 de novembro de 1989.

Barlavento, n. 673. Portimão, Portugal: 23 de novembro de 1989.

BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Boletim dos Quadrinhos, 1. Salvador: junho de 1984.

CAUSO, Roberto, informação sobre origem do fanzine no Brasil em email ao autor, em 17 e 26/05/2010. Contato por meio de Hyju, colaborador do verbete “fanzine”, na Wikipedia.

Circo, n. 6. São Paulo: Circo, outubro de 1987.

CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Europa/FUNARTE, 1990.

Clubedelho, n. 18. Portimão, Portugal: abril de 1990, p. 7.

Contracorrente, n. 18. Brusque, SC: 1988.

DÂMASO, Valdir. Entrevista a Marco Muller. In *Mutação*, n. 8. São José do Norte, RS: janeiro de 1988, p. 42-43.

Fanzim, edição de Natal. Porto Alegre: 1985.

FERNANDES, Alessandro Wilson Gonçalves Reinaldo. Das formas de narrar o cotidiano nos fanzines punk (1980-1990). In *Imaginário!*, n. 1. João Pessoa: Marca de Fantasia, outubro de 2011, p. 5-23.

Folha da Tarde. São Paulo: 2 de fevereiro de 1990.

Folha de S.Paulo. São Paulo: 20 de maio de 1975.

Gigante Verde, n. 8. João Pessoa: setembro/outubro de 1989.

GLÉNAT-GUTTIN, J. In *Grilo*, n. 24. São Paulo: 21 de março de 1972.

O Globo. Rio de Janeiro: 31 de janeiro de 1988.

GRESH, Lois; WEINBERG, Robert. *A Ciência dos Super-heróis*, 12. Rio de Janeiro: Ediouro, setembro de 2009.

Grilo, n. 11. São Paulo: 21 de dezembro de 1971.

Grilo, n. 17. São Paulo: 1 de fevereiro de 1972.

Grilo, n. 24. São Paulo: 21 de março de 1972.

GUIMARÃES, Edgard. In *Psiu*, n. 2. Brasópolis, MG: agosto de 1985, p. 57.

Imaginário!, n. 1. João Pessoa: Marca de Fantasia, outubro de 2011, p. 5-23.

Istoé. São Paulo: 16 de setembro de 1987.

JAMYS, Joacy. ... *O que é mesmo um fanzine?* In *Legenda*, n. 14. São Luís: agosto 1987, p. 15.

JONES, Gerard. *Homens do Amanhã - geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis*. Tradução Guilherme da Silva Braga e Beth Vieira. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

Jornal da Gibizada, n. 14. Maceió: novembro/dezembro de 1986.

Legenda, n. 14. São Luís: agosto de 1987.

LIMA, José Ronaldo. In *Uai*, n. 1. Belo Horizonte: s/d.

LINO, Gerald. *Fanzines em retrospectiva*. In *Seleções BD*, n. 5. Lisboa: Meribérica/Liber, setembro 1988, p. 6.

MAGALHÃES, Henrique; RIBEIRO, José Carlos. In *Nhô-Quim*, n. 1. João Pessoa: janeiro de 1990, p. 2.

Marca de Fantasia, n. 3. São Paulo/Paraíba: dezembro de 1985.

Maudito fanzine. In *Animal*, n. 2. São Paulo: s/d, p. 34.

MONTENEGRO, Paulo Ricardo Abade. In *Gigante Verde*, n. 8. João Pessoa: setembro/outubro de 1989, p. 23.

MultiCômix, n. 1. Campinas: Cedibra, julho de 1988.

Mutação, n. 8. São José do Norte, RS: janeiro de 1988.

NASCIMENTO, R. C. *Afinal, o que é fanzine?* In *Singular/Plural*, n. 3. São Luís: outubro 1988, p. 12-13.

Nhô-Quim, n. 1. João Pessoa: janeiro de 1990.

Nhô-Quim, n. 3. João Pessoa: julho de 1990.

Notícias dos Quadrinhos, n. 1. Rio de Janeiro: janeiro de 1984.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

Opinião, n. 5. Porto Alegre: junho/julho de 1988.

PFISTER, Thierry. *A imprensa 'underground': um bom negócio*. In *Folha de S.Paulo*. São Paulo: 20 de maio de 1975.

O Pica-Pau, n. 0. Rio de Janeiro: s/d.

O Pica-Pau, s/n. Rio de Janeiro: dezembro de 1984.

O Trem das 7, n. 19. Recife: novembro/dezembro de 1987.

PolítiQua, n. 6. Carlos Barbosa, RS: fevereiro de 1986.

PolítiQua, n. 10. Carlos Barbosa, RS: s/d.

PolítiQua, n. 11. Carlos Barbosa, RS: setembro de 1987.

PolítiQua, n. 12. Carlos Barbosa, RS: novembro de 1987.

PolítiQua, nº 14. Carlos Barbosa, RS: janeiro de 1989.

Psiu, n. 2. Brasópolis, MG: agosto de 1985, p.57.

Quadrix, n. 4. São Paulo: novembro de 1984.

Quadrix, n. 5. São Paulo: março de 1985.

Quadrix, n. 6. São Paulo: setembro de 1985.

Repórter HQ, n. 11. Belo Horizonte: novembro de 1988, p. 13.

RIBEIRO, José Carlos. In *PolítiQua*, n. 14. Carlos Barbosa, RS: janeiro de 1989, p. 6-7.

RIBEIRO, José Carlos. *Crise nos Infinitos Fanzines*. In *PolítiQua*, n. 11. Carlos Barbosa, RS: setembro de 1987, p. 2-4.

RIBEIRO, José Carlos. *Fanzines na década de 80 – uma releitura*. In *Nhô-Quim*, n. 1. João Pessoa: janeiro 1990, p. 8-11.

RONTANI, Edson. Em resposta a questionário do autor. Piracicaba: 7 de outubro de 1985.

ROSA, Franco de. *Fanzines retornam com três publicações*. In *Folha da Tarde*. São Paulo: 2 de fevereiro de 1990.

SANTORO, Fábio. *Panorama atual das publicações brasileiras independentes*. In *Jornal da Gibizada*, n. 14. Maceió: novembro/dezembro de 1986, p. 3-7.

Seleções BD, n. 5. Lisboa: Meribérica/Liber Editores, set.1988.

SÉRVULO, José. In *PolítiQua*, n. 12. Carlos Barbosa, RS: novembro de 1987, p. 14.

- SGARBI, Armando. In *O Pica-Pau*, edição de fim de ano. Rio de Janeiro: dezembro 1984, p. 4.
- Singular/Plural*, n. 3. São Luís: outubro de 1988.
- SILVA, Cesar Ricardo Tomaz da. In *Opinião*, n. 5. Porto Alegre: junho/julho de 1988, p. 11.
- SOUZA, Worney Almeida de. Entrevista com Henrique Magalhães. São Paulo, 10 de dezembro de 1987.
- SOUZA, Worney Almeida de. *Fanzines de quadrinhos no Brasil*. Texto mimeografado, s/d.
- SOUZA Worney Almeida de. *Os bastidores dos fanzines*. Entrevista concedida a Henrique MAGALHÃES. In *Marca de Fantasia*, n. 3. São Paulo/Paraíba: dezembro de 1985a, p. 11-18.
- SOUZA, Worney Almeida de. *Editorial*. In *Quadrix* n° 5. São Paulo: março de 1985b, p. 3.
- Trópico*, n. 5. Belo Horizonte: julho de 1988.
- Uai*, n. 1. Belo Horizonte: s/d.
- VIEIRA, Fernando. *Bedelho*. In *Barlavento*, n. 667. Portimão, Portugal: 12 de outubro de 1989a, p. 15.
- VIEIRA, Fernando. *Bedelho*. In *Barlavento*, n. 668. Portimão, Portugal: 19 de outubro de 1989b, p. 15.
- VIEIRA, Fernando. *Bedelho*. In *Barlavento*, n. 670. Portimão, Portugal: 2 de novembro de 1989c, p. 15.
- VIEIRA, Fernando. In *Clubedelho*, n. 18. Portimão, Portugal: abril de 1990, p. 7.
- Viva*, n. 11, suplemento da *Folha de S.Paulo*. São Paulo: 7 de out. 1988.
- Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/COM_\(manga_magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/COM_(manga_magazine)). Acessado em 21/11/2019a.
- Wikipedia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fanzine>. Acessado em 21/11/2019b.

ZIMBRES, Fábio. *Fanzines veiculam audácia e informação sem lugar na imprensa*. In *Viva*, n. 11, suplemento da *Folha de S.Paulo*. São Paulo: 7 de outubro de 1988, p. G-3.

Questionário e entrevista ao autor

Edson Rontani. Piracicaba, SP: 7 de outubro de 1985.

Worney Almeida de Souza. São Paulo: 10 de dezembro de 1987.

Apêndices

I. Elementos dos fanzines

O fanzine muitas vezes se caracteriza pela informalidade, pelo modo espontâneo e pessoal com o qual se expressa o editor. Dessa maneira, a primeira ideia que se tem ao se folhear um fanzine é que, por sua simplicidade, qualquer pessoa pode fazer um, bastando para isso ter interesse, ser fanático por alguma arte ou *hobby* ou ter guardada uma coleção de gibis. Na verdade, é isso mesmo: o processo de produção de um fanzine depende só da boa vontade do editor. Mas, se aparentemente é muito fácil fazer um fanzine, a produção de um bom fanzine exige muita dedicação e uma razoável compreensão do processo editorial, que envolve várias etapas, desde a coleta do material até a divulgação e distribuição.

Por realizar um trabalho tão personalizado, o editor de fanzine acaba por dominar todas as etapas de produção: juntar artigos seus e de colaboradores, digitar os textos, digitalizar as ilustrações ou reproduzi-las em fotocopiadora, diagramar, paginar, imprimir, intercalar as folhas, dobrar, grampear, divulgar e distribuir. Quando o fanzine resulta de um trabalho de grupo, de modo geral não há divisão rígida de tarefas, como nas publicações comerciais. No grupo, é comum que todos dominem as várias fases da produção. E aqui não falamos dos pequenos folhetos, que acabam sendo a maior parte dessas publicações, mas dos fanzines que se assemelham, no aspecto gráfico e editorial, às revistas especializadas profissionais.

Apesar de serem publicações amadoras e de alcance restrito, algumas referências são muito importantes para identificar o fanzine, como o nome dos responsáveis, o número, a data, o endereço, a lista dos colaboradores. Pode-se acrescentar ainda o tipo de impressão e o número de exemplares. Esses dados são essenciais quando se têm os fanzines como fonte de pesquisa e documentação. Como lembra Fernando Vieira (1970, p. 7), seus responsáveis tenham consciência ou não, cada fanzine que sai é um documento e, como tal, convém personalizar suas características.

Escolha do tema

O primeiro passo para se fazer um fanzine é escolher o assunto que se quer abordar: música, quadrinhos, cinema, ficção científica etc. Dentro do tema escolhido, convém definir o enfoque a ser trabalhado; para os quadrinhos, por exemplo, pode-se tratar da nova produção brasileira, de super-herói, humor, ficção científica, poéticos-filosóficos etc. Como a edição do fanzine é um trabalho feito com paixão, sem fins lucrativos, cujo objetivo é a troca de informações e a ampliação do universo de estudo, é importante escolher um gênero pelo qual se tenha verdadeiro interesse, de modo que não seja um sacrifício o tempo e dinheiro empregados em sua elaboração.

É importante que se tenha domínio sobre o assunto escolhido e acesso a informações. Se o gênero que se vai trabalhar é “nostalgia” dos quadrinhos, uma boa coleção de revistas antigas torna-se imprescindível, bem como o conhecimento sobre as publicações que circularam em décadas passadas. Em geral, os que buscam esse gênero são aqueles que viveram o período em estudo, dando aos fanzines o tom emocional que os tem caracterizado. É comum que os

jovens editores procurem divulgar os quadrinhos da atualidade, publicando trabalhos de novos artistas e fazendo a análise das publicações do mercado.

O público

O editor de fanzine estabelece a relação com seu público por intermédio da seção de cartas, mas também por meio da troca e venda de publicações. Boa parte do público é formada por editores de outros fanzines. Muitos trocam fanzines entre si, numa espécie de camaradagem própria do meio. No entanto, esta prática tornou-se cada vez mais rara devido à disparidade e irregularidade das publicações.

É comum que o leitor passe a ser também colaborador do fanzine, enviando material para ser publicado, como artigos, quadrinhos, poesias, contos, ilustrações. As colaborações são gratuitas, tendo em vista que os fanzines não visam lucro e são um espaço para a divulgação de novos autores e estudo sobre a arte. Para o público, é importante saber que pode intervir no fanzine e é essa participação que muitas vezes dá vida à publicação. Dessa forma, é importante estimular os leitores solicitando o envio de cartas e todo tipo de colaboração.

A opinião do público será sempre um fator essencial na produção do fanzine. É muito gratificante saber que o fanzine está sendo apreciado pelos leitores. Para Edgard Guimarães (1985, p. 57), editor de *Psiu*, “esses leitores é que mantêm o ânimo dos editores para continuarem suas revistas. São uma parcela mínima da população, que valorizam os quadrinhos, especialmente os nacionais, e que, normalmente, são generosos nas apreciações que fazem de nosso trabalho”. A seção de cartas dos fanzines é também o espaço

de comunicação entre os leitores, onde as divergências de opinião chegam a gerar polêmicas estimulantes.

Formato

A maior parte dos fanzines tem seu formato condicionado ao processo de impressão. Como é comum o uso de fotocópias, os fanzines apresentam o formato “ofício” (21,6x33cm), ou o “meio-ofício” (16,5x21,6cm), com a folha dobrada ao meio. Atualmente é mais comum se trabalhar com o formato A4 (21x29,7cm) ou A5, que é o A4 dobrado ao meio. Em geral as publicações apresentam o sentido de encadernação vertical, porém o prestigiado fanzine *Historieta* destacou-se também pela utilização do sentido horizontal. Alguns fanzines não apresentam formato fixo, variando a cada edição, cujo exemplo mais marcante foi *O Pica-Pau*.

A discussão sobre o formato atingiu, em particular, as editoras comerciais, que produziam a maior parte de suas publicações no questionado “formatinho” (13,5x19cm). A redução do formato original praticado nos Estados Unidos da América para o “formatinho” trouxe muito prejuízo para a leitura visual dos quadrinhos contemporâneos, ricos em cores e detalhes. Mas, para os fanzines, há quem defenda o formato “meio-ofício” por facilitar a intercalação, pelo alinhamento que o grampo, colocado no meio da folha, dá à publicação e pela facilidade de guardá-los. A principal razão alegada era mesmo a econômica.

Cesar Ricardo Tomaz da Silva (1988, p. 11), do fanzine *Hiperespaço*, dá a receita: “produz-se as matrizes no tamanho ofício, faz-se a redução das páginas inteiras, monta-se duas a duas de acordo com a paginação e xeroça-se normalmente; o custo de pré-produção

sobe, mas o da cópia cai à metade. Se a tiragem for alta, vale a pena e não se perde texto. Se for baixa, fica o mesmo preço”.

Volume

O número de páginas do fanzine depende da quantidade de material disponível, do tema escolhido, do tempo livre do editor e do custo de produção. Alguns procuram fixar o número de páginas, mas quase sempre aumentam ou reduzem a cota estabelecida. Há casos em que são publicados verdadeiros álbuns, com dezenas de páginas, enquanto outros não passam de uma ou duas folhas. A maioria não ultrapassa duas dúzias de páginas. Como tudo o mais nos fanzines, não há regra para o volume, depende de cada editor e de cada edição.

Periodicidade

Para qualquer publicação, a periodicidade é um elemento importante para garantir a fidelidade do público, todavia, com referência aos fanzines, raramente ela é mantida. Com exceção dos fanzines de “nostalgia” dos quadrinhos, cuja regularidade é admirável, quase todos atrasam meses, ou anos, dando a impressão de que deixaram de existir. Isto prejudica sobremaneira a continuidade editorial do fanzine. Cada nova edição acaba sendo um recomeço, em vez de seu desenvolvimento. Os que saem de forma periódica costumam fazê-lo de três a quatro vezes ao ano, espaço de tempo suficiente para a elaboração de uma nova edição.

Tiragem

A tiragem do fanzine pode variar de poucas dezenas a centenas de exemplares, de acordo com o número de leitores. O mais comum é que se tire 50 a 100 exemplares, mas alguns fanzines alcançaram tiragens bem maiores: *Historieta*, de Oscar Christiano Kern, chegou a sair com 2 mil exemplares; *Notícias dos Quadrinhos*, de Eduardo Ofeliano de Almeida, começou com 3 mil exemplares e caiu para mil; a tiragem de *Quadrix*, de Worney Almeida de Souza (1985a, p. 11-18), aumentou progressivamente – começou com duzentos e chegou a 450 exemplares.

Valdir Dâmaso (1988, p. 42, 43), editor de *Jornal da Gibizada*, afirma que um fanzine pode ter apenas um exemplar, simplesmente para o deleite de seu criador e pela satisfação de mostrá-lo aos amigos. Para o colecionador Fábio Santoro (1986, p. 3-7), o editor de uma publicação independente pode ou não aspirar alto: “Fazer a sua mensagem chegar às mãos dos poucos interessados por mero idealismo, necessidade de dar sua parcela de contribuição ou vaidade pura; outros desejam crescer, batalhar pela tiragem cada vez maior junto ao público, obter uma crescente penetração, rumo à popularidade”. Dessa forma, a tiragem do fanzine também vai depender da expectativa do editor com relação a seu veículo.

2. Modo de produção

As fontes

Existem ao menos duas maneiras de se conseguir informações para a edição do fanzine: por meio de fontes bibliográficas, como revistas, jornais, livros e internet; pelo acesso a fontes inéditas, que são as entrevistas, conversas, arquivos particulares, correspondências e produções originais cedidas pelos autores. Para a fundamentação de artigos e pesquisas, é importante que se tenha um bom acervo com tudo o que circula sobre o tema escolhido.

A coleta do material é uma das fases mais trabalhosas da produção do fanzine. Muitas pessoas que poderiam colaborar com quadrinhos ou artigos já possuem seu próprio fanzine e não têm tempo para participar de outros. A pesquisa sobre coleções de revistas exige tempo, paciência e um trabalho minucioso na busca de informações espalhadas por dezenas ou até centenas de publicações.

Seleção do material

Feita a pesquisa ou coleta do material é preciso selecionar o que vai ser publicado. Convém planejar o fanzine com coerência e uniformidade, embora muitos editores optem justamente pela mistura desordenada como estilo para sua publicação. Alguns fanzines de quadrinhos são verdadeiros dossiês sobre a trajetória de outras publicações (sobre o *Gibi* ou o *Suplemento Juvenil*, por exemplo) ou sobre personagens (*Fantasma*, *Spirit*, *O Amigo da Onça*, entre outros, já mereceram edições especiais).

Quando se publicar material inédito, é recomendável que se use cópias e não os trabalhos originais, de modo a não se colocar em risco as obras dos autores. O bom editor publica material em primeira mão, mas certos fanzines têm sua força na reunião de artigos publicados pela imprensa sobre o tema, ao modo de um dossiê.

Composição e ilustração

Até o início da década de 1990 o comum era o uso da máquina datilográfica para a composição dos textos, hoje em desuso. Atualmente, a composição é feita em computador. Por outro lado, as ilustrações passavam pelo processo de redução ou ampliação em fotocopadoras, de acordo com o espaço que iriam ocupar nas páginas; a digitalização veio a por um fim nisso. Com a editoração eletrônica, pode-se copiar as imagens com o auxílio de um *scanner* e inseri-las nas páginas, reduzindo-as ou ampliando-as com facilidade e de acordo com a necessidade.

Paginação

Antigamente, mas ainda há quem o faça, os fanzines eram feitos com recortes e colagens, com a distribuição dos textos e ilustrações pelas páginas. Este procedimento era chamado de paginação. Hoje as publicações são editadas com programas gráficos de computador, o que tornou o processo bem mais limpo e dinâmico. Para a paginação manual ou eletrônica, é recomendável ter um projeto da publicação e diagramação – divisão das páginas em duas ou três colunas, espaço para títulos e ilustrações etc. – e fazer um “boneco” de como deverá

ser a edição, ou seja, um esboço em tamanho reduzido com a definição do número de páginas e o espaço a ser ocupado por cada matéria.

Impressão

Os fanzines comumente são impressos em fotocópias. Ao contrário dos mimeógrafos, esse tipo de impressão, além de ser relativamente barato, possibilita a utilização de fotos e ilustrações. As impressoras laser são uma opção às copiadoras, oferecendo ainda melhor qualidade de impressão. Também são feitos fanzines em impressoras offset de mesa, que nem sempre alcançam a qualidade das boas copiadoras.

A escolha do processo de impressão tem relação com a tiragem e o custo da publicação. Para as pequenas tiragens, a fotocópia é o recurso ideal. A impressão offset só se torna viável para as grandes tiragens, que possibilitam a redução do custo unitário da publicação. Alguns editores recorrem às duplicadoras, que são as substitutas eletrônicas do mimeógrafo. O custo de impressão delas é baixo, mas a qualidade nem sempre se equipara a dos outros tipos de impressão.

Intercalação

O fanzine tem sua produção quase sempre artesanal. A intercalação, ou encadernação das folhas para formar o volume, é feita também pelo editor. Depois da intercalação, o grampo é colocado no dorso do fanzine – no caso do formato “ofício” – ou “a cavalo”, quando a folha é dobrada ao meio. É muito raro que os fanzines apresentem corte de acabamento, a maioria tem seu formato determinado pelo processo de impressão – na fotocópia, o formato “ofício” ou A4.

Quando o editor faz cortes ou aparas, é porque planejou um formato diferenciado para seu fanzine.

Distribuição e venda

Os fanzines podem ser vendidos em livrarias especializadas, em feiras ou exposições. Mas o principal meio de venda é o postal, que faz com que eles circulem por todo o país e mesmo para o exterior. Para aqueles que são produzidos nas pequenas cidades, os Correios e a venda de mão em mão são as únicas opções. Para tanto, é importante a organização de um fichário com endereço de leitores, que se pode obter por intermédio de outras publicações e editores.

Divulgação

Os melhores difusores dos fanzines são os próprios fanzines. As dificuldades de divulgação na grande imprensa e o objetivo compartilhado por todos os editores fazem com que eles sejam solidários entre si e abram espaço em suas publicações para o anúncio de outras publicações congêneres.

Cabe aos editores aproveitar o eventual espaço de informações aberto pelas revistas do mercado, considerando ainda que a seção de cartas dessas revistas é um bom local para o anúncio de novas edições. Por intermédio das revistas comerciais é possível ampliar o público, atingindo leitores que se encontram fora do circuito independente.



Henrique Magalhães

Nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1957. Em 1975 criou a personagem de história em quadrinhos Maria, que foi publicada durante vários anos em tiras diárias nos jornais paraibanos, além de revistas e álbuns. Atualmente dirige a editora independente Marca de Fantasia, lançando fanzines,

revistas, álbuns e livros sobre História em Quadrinhos, Artes, Linguística e Cultura Pop.

São de sua autoria os livros *O que é fanzine*, lançado em 1993 pela editora Brasiliense, *A nova onda dos fanzines* (2004), *A mutação radical dos fanzines* (2005), *Humor em pílulas: a força criativa das tiras brasileiras* (2006) e *Pedras no charco: resistência e perspectivas dos fanzines* (2018), pela Marca de Fantasia. Criou a Gibiteca Henfil, voltada para os quadrinhos e publicações independentes. Coordenou o Grupo de Pesquisa em Humor, Quadrinhos e Games no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, onde é professor.

HENRIQUE MAGALHÃES É QUADRINHISTA E ESTUDIOSO...

E DONO DA EDITORA MARCA DE FANTASIA!



42

EDITAMOS AS REVISTAS TOP! TOP! E MANDAMOS ALÉM DA SÉRIE DAS TIRAS, CORAÇÃO E ALGUNS ÁLBUNS! O TRABALHO DE UMA EDITORA UNDERGROUND NÃO É MOLE! TEMOS QUE CORRER ATRÁS DE LEITORES!



VOLTE AQUI E COMPRE UMA REVISTA!

EDU-MANZANO-

TÔ SEM GRANA HOJE!

