

*Susana Azevedo Reis*

# FAÇA VOCÊ Mesmo

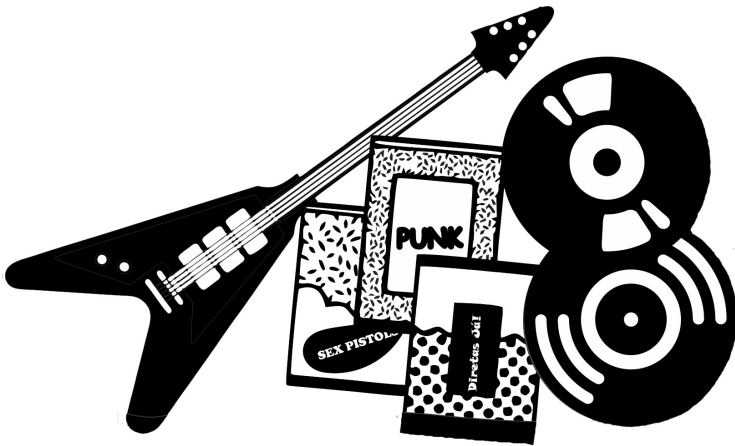
**O FANZINE COMO REPRESENTAÇÃO  
DO MOVIMENTO PUNK  
EM JUIZ DE FORA**



Susana Azevedo Reis

# FAÇA VOCÊ MESMO

**O FANZINE COMO REPRESENTAÇÃO  
DO MOVIMENTO PUNK  
EM JUIZ DE FORA**



Marca de Fantasia  
Paraíba, 2019

# Faça você mesmo

## O fanzine como representação do movimento Punk em Juiz de Fora

Susana Azevedo Reis  
2019



**MARCA DE FANTASIA**

Rua Maria Elizabeth, 87/407  
João Pessoa, PB. 58045-180  
marcadedefantasia@gmail.com  
www.marcadedefantasia.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 da autora  
Revisão: Regina Coeli Pessoa Azevedo

O livro reproduz a dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, em fevereiro de 2018, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Christina Ferraz Musse

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 978-65-5053-009-9

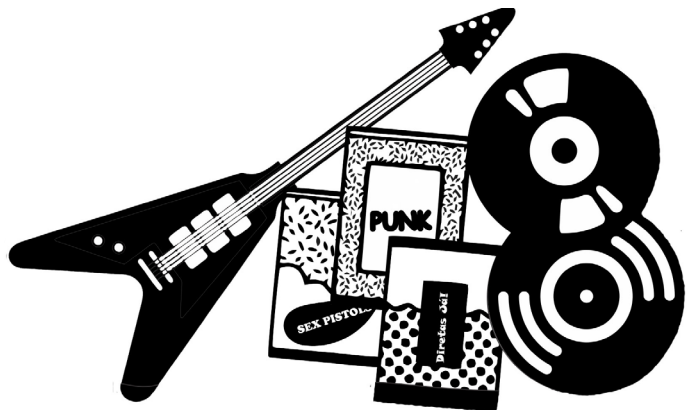
Aos meus pais, Francisco e Nilda.  
Por todo apoio, amor e dedicação.

Put your glad rags on and join me, hon  
We'll have some fun when the clock strikes one  
We're gonna rock around the clock tonight  
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight  
We're gonna rock, gonna rock, around the clock tonight  
(FREEDMAN; MYERS, 1979)

# Sumário

---

Introdução	7
1. Juventude: um conceito sociológico	13
2. Rock: a música como protesto	25
3. O punk no Brasil: a expressão juvenil através dos fanzines	62
4. <i>Alerta Punk e Aos Berros</i> : a voz do movimento punk de Juiz de Fora	119
Considerações finais	228
Referências	241



## Introdução

---

Em meados de 1970, um movimento musical invadiu as principais cidades do mundo: o punk. Centenas de jovens começaram a aderir às roupas pretas, aos alfinetes pelo corpo, à atitude rebelde e aos ideais de liberdade e anarquia do estilo. Filhos de operários ingleses criaram bandas com músicas rápidas e letras críticas, e se uniram em prol de gostos e pensamentos em comum, enquanto Sex Pistols, considerada a primeira banda punk, criticava a rainha para o mundo todo ouvir na música *Anarchy in the U.K.* A juventude foi incentivada pelas letras punks a expressar seus descontentamentos e desgostos com a sociedade. Mais do que apenas um movimento musical, este trabalho defende que o estilo se tornou uma ideologia, que perpassava a música, e também se apresentava através de pensamentos, ideais e símbolos, que influenciavam o estilo de vida de cada indivíduo pertencente ao grupo.

As primeiras aparições do punk no Brasil ocorreram no final da década, primeiramente no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Em Juiz de Fora, localizada na Zona da Mata Mineira, o punk chegou em 1977, mas se consolidou e se tornou visível na cidade apenas na década de 1980. A produção dos fanzines - revistas mimeografadas ou xerocadas que falam sobre bandas de punk e assuntos referentes ao movimento, circulando entre diversos grupos punks - foi um destaque. Acreditamos que essas produções impressas e marginais re-

presentavam os pensamentos do movimento de Juiz de Fora, já que eram os indivíduos punks que as escreviam e as distribuíaam pela cidade. Defendemos, assim, a ideia de que os fanzines são publicações alternativas (ATTON, 2002). Acreditamos que, na década de 1980, produtos impressos eram a maneira mais fácil que essa juventude tinha de se expressar e influenciar simpatizantes.

A imprensa alternativa na cidade se apresenta bastante intensa nos anos 1970 e 1980, pela falta de espaço nos jornais conservadores e pela vontade de jovens universitários e trabalhadores, que se sentiam marginalizados, se expressarem, numa época ainda marcada pela repressão da ditadura militar. É importante que a memória desses impressos independentes seja reavivada, em especial, em áreas do interior do país, para que este momento histórico e social não se perca.

Segundo Huyssen (2000), o excesso de informação produzida pela sociedade na atualidade e esse *boom* dos estudos sobre a memória trazem uma hipervalorização do termo enquanto campo de estudo. No entanto, os estudos sobre essa temática podem ser um campo vasto de pesquisa e de debates, que trazem elementos específicos e únicos para a discussão sobre qualquer tema da atualidade. Por se tratar de um campo interdisciplinar, pois abrange de discussões que vão desde a preservação física dos vestígios do passado até técnicas sobre os procedimentos de coleta e de gravação dos depoimentos orais, a memória traz elementos ricos para a discussão sobre processos históricos e culturais de determinado grupo social, em determinado período. Dessa forma, o estudo do movimento punk de Juiz de Fora, desde sua organização social, até a produção de fanzines, se faz essencial para o registro desse momento histórico.



Acreditamos que as mídias, sejam elas jornais, revistas ou fanzines, funcionam como representações da sociedade. O historiador Roger Chartier (1990) destaca que essas representações são formadas no contexto de interesses dos grupos que as forjam. É sempre necessário observar as narrativas proferidas de acordo com a posição social de quem as enuncia. Assim, o autor define representação a partir de um elemento ausente que é substituído por um texto ou imagem material, que irá, por sua vez, reconstituir uma memória: “A representação como dando a ver uma coisa ausente, distinguindo o que representa e o que é representado, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém” (CHARTIER, 1990, p.20). Chartier destaca que essas percepções do social não são expressões neutras e produzem, dessa forma, estratégias práticas que impõem autoridade à custa de outros. As representações estão sempre colocadas em campos concorrentes, enunciadas em um contexto de poder.

Pensando nisso, nossa pesquisa busca entender como os punks se representaram através dos fanzines, analisando todo o contexto no qual eles estavam inseridos e observando as narrativas dessas publicações.

Em nosso estudo, encontramos apenas uma pesquisa anterior que se refere ao movimento punk da cidade. O documentário *Aos Berros*, produzido pelo jornalista Davi Ferreira, narrou a história do movimento em Juiz de Fora, como resultado de seu trabalho de final de graduação na universidade. Porém, nosso objetivo, nesta pesquisa, é, além de rememorar essa história, pesquisar e analisar a forma de produção comunicacional que representava esse grupo: os fanzines.

Nosso objetivo geral é estudar e compreender as narrativas e produções de sentido que envolveram a cena punk desse município, através das entrevistas e das publicações alternativas, que os próprios grupos produziam, os fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros*. Como objetivos específicos, temos: 1) Buscar entender como o movimento punk se estabeleceu na cidade de Juiz de Fora, englobando todo o contexto histórico e político da época; 2) Compreender o conteúdo e as narrativas produzidos pelos fanzines; 3) Analisar como os impressos eram produzidos e o porquê dessa produção; 4) Observar como os ideais punks eram trabalhados nesses impressos; 5) Perceber como essas narrativas caracterizavam ou representavam o movimento, tanto em seu conteúdo, quanto em sua forma.

Nossa principal questão é: Como o movimento punk de Juiz de Fora utilizou-se da mídia impressa alternativa para se representar? Quais eram os principais assuntos e como o movimento punk era discutido nessas publicações? Nossa hipótese é de que os fanzines eram opções encontradas pelo movimento de manter a identidade punk dentro do círculo do grupo, escrevendo matérias que consolidavam a unidade e as ideologias dos indivíduos que eram da cena punk da cidade.

No primeiro capítulo deste trabalho, iremos discutir o conceito de juventude, amparando-nos em autores da Sociologia. Debateremos a ideia de Culturas Juvenis (PAIS, 2003), buscando compreender a juventude mais do que apenas uma faixa etária, mas como um modo de vida, influenciada por fatores culturais e históricos. Também abordaremos a ideia de Tribo de Michel Maffesoli (1998), um conceito utilizado no contexto de grupos urbanos, que se reúnem em prol de um objetivo em comum, ficar à toa.

No segundo capítulo, abordaremos como o rock se tornou, historicamente, muito mais do que apenas um estilo musical, sendo a forma de expressão da juventude desde a década de 1950, quando surgiu, até os dias de hoje. Discutiremos brevemente a ideia de que o rock, mesmo sendo uma forma juvenil de rebeldia e contestação, acabou sendo apropriado pelo mercado e influenciou o consumo durante décadas. Também destacaremos o punk, seu surgimento, sua ideologia e como este movimento musical se espalhou por todo o mundo e formou tribos punks, que ocuparam de metrópoles a cidades pequenas.

No terceiro capítulo, iremos discorrer sobre o movimento punk no Brasil e como a comunicação alternativa foi essencial para a representação desse grupo. Para isso, iremos contextualizar o momento político brasileiro da época, destacando a trajetória do governo militar brasileiro, de 1964 a 1985, e apresentaremos como o movimento punk se materializou no país. Também debateremos sobre comunicação alternativa, defendendo o fanzine como uma produção marginal e uma oportunidade para grupos de minorias se expressarem. Abordaremos a história desse tipo de publicação e discutiremos sua produção, desde os fatores que antecedem sua elaboração, passando pela sua concepção intelectual, confecção manual e sua distribuição.

Por fim, no quarto capítulo, iremos reconstruir a história do movimento punk de Juiz de Fora e entenderemos como os fanzines eram produzidos, através das memórias de ex-integrantes, obtidas pelas entrevistas através da Metodologia da História Oral. Também interpretaremos os fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros*, através da Análise de Conteúdo, buscando o que era discutido nas publicações.

Acreditamos que esse estudo é de vital importância, pois, em Juiz de Fora, não há nenhum trabalho que se dedique tão profundamente aos fanzines punks da cidade, que se apresentam como uma representação cultural e social de um período específico. Ao investigar essa memória, estamos garantindo que essas publicações e o movimento não serão esquecidos, e, em especial, como o estudo dos fanzines nos permite compreender melhor o cenário do país.

## I. Juventude: um conceito sociológico

---

A adolescência e juventude são um campo de estudo que a cada dia vem ganhando mais espaço em debates sociológicos, históricos e comunicacionais. Oscar Dávila Leon (2005) acredita que os conceitos de juventude se expressam a partir de construções e relações sociais e culturais, que se modificam de acordo com a época e com os processos históricos.

Mas adolescência e juventude são a mesma coisa? O autor observa que, do ponto de vista biológico, a adolescência se configura desde a puberdade até o amadurecimento reprodutivo: “Não se completa a adolescência até que todas as estruturas e processos necessários para a fertilização, concepção, gestação e lactação não tenham terminado de amadurecer” (LEON, 2005, p. 11), o que se configuraria como a idade entre 12 a 18 anos. A adolescência está dentro do período de juventude, que Leon estabelece como a faixa etária entre 15 a 29 anos, aproximadamente.

É na juventude que o indivíduo começa a refletir mais e estabelecer processos de identificações individuais, coletivas e sociais, que o ajudam a compreender sobre si mesmo, as relações interpessoais, institucionais e os costumes sociais. Para Leon, o período se estabelece a partir de dois conceitos: o juvenil e o do dia a dia: “O juvenil nos remete ao processo psicossocial de construção da identidade e o cotidiano, ao contexto de relações e práticas sociais nas quais o

mencionado processo se realiza, com fundamentos em fatores ecológicos, culturais e socioeconômicos” (LEON, 2005, p. 14).

Helena Wendell Abramo (1994), pensando no contexto, acredita que a juventude é o estágio em que o sujeito se estabelece na vida social, fica ciente de seus direitos e deveres, de suas responsabilidades e de sua independência. O jovem é aquele que ainda não saiu completamente da infância e nem se inseriu na fase adulta, o que leva Abramo a considerá-la uma fase ambígua. Dessa forma, a juventude se estabelece como o momento da vida em que a pessoa está estabelecendo sua identidade, enquanto, em seu cotidiano, várias forças influenciam essa formação. É um período em que o indivíduo está completando o desenvolvimento físico e, principalmente, em que abandona a infância para se encaminhar à fase adulta, ocasionando várias mudanças e dúvidas psicológicas e sociais (ABRAMO, 1994).

Porém, é nessa etapa que o jovem começa a construir sua identidade, encontra os grupos com mais afinidades e, por muitas vezes, se depara isolado e fora do sistema dos adultos. Ao mesmo tempo em que é livre para fazer experimentações e errar sem grandes consequências, o jovem se sente marginalizado por ainda não se identificar com o *status quo* e os valores e hábitos da sociedade convencional, ou porque seus talentos e potencialidades não são aproveitados, “os jovens permanecem aliados dos processos de poder, de decisões e mesmo de criação social” (ABRAMO, 1994, p. 12).

Por todas essas dúvidas, os jovens muitas vezes acabam formando grupos para se relacionar, buscar uma identidade e uma sensação de pertencimento. São várias pesquisas sobre a constituição desses agrupamentos. Neste capítulo, queremos destacar dois desses estu-

dos, pois acreditamos que eles poderão contribuir para nossa investigação. São as ideias de *Culturas Juvenis*, de José Machado Pais, e de *Tribos*, de Michel Maffesoli.

## 2.1. Culturas juvenis

O pesquisador português José Machado Pais (2003) acredita que a juventude é percebida pelo senso comum como uma fase de vida do indivíduo onde prevalece uma instabilidade associada a certos problemas sociais, ligados à rebeldia, uso de drogas e bebidas e irresponsabilidades. Dentro dessa visão comum, apenas quando esses jovens se tornam responsáveis, ou seja, conseguem um trabalho, ocupações conjugais e pagam suas despesas, podem ser encarados como adultos pela sociedade.

Essa imagem de uma juventude ameaçadora e problemática é vista por Pais como uma construção da sociedade, um mito, existindo mais como representação social do que como realidade. Para o autor, a juventude é mais do que apenas um estereótipo de revolta. É a fase da vida que traz diversas questões que transformam os jovens, cada dia mais cercados de dúvidas e descobertas, em um contexto onde os indivíduos se estabelecem em diferentes grupos, que estão sempre se reformulando e se diferenciando entre si:

[...] senti a necessidade de olhar a juventude não apenas como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma mesma fase da vida, mas também como um conjunto social com atributos sociais que diferenciam os jovens; isto é, vi-me na necessidade de passar do campo semântico que a

toma como unidade para o campo semântico que a toma como diversidade (PAIS, 2003, p. 46).

Dessa forma, o autor nomeia os diversos grupos formados pela juventude de Culturas Juvenis. Ele chega a este conceito utilizando questões das duas principais correntes da sociologia da juventude, que, para ele, se mostram radicais em seus preceitos, mas trazem adições essenciais ao estudo da juventude. Enquanto a corrente geracional discute o embate entre gerações novas e antigas, a corrente classista observa a juventude no contexto da disputa de classes.

A corrente geracional entende a juventude como um conjunto social constituído por indivíduos que pertencem a uma mesma fase da vida, e busca características homogêneas e unitárias que identificam essa fase. A relação que prevalece nessa corrente é o embate de jovens contra os adultos, sendo, na maioria das vezes, divergente. A juventude aparece quase sempre como um conjunto homogêneo que disputa espaço com a geração anterior.

O sociólogo Karl Mannheim, enquadrado por Pais como geracional, formulou a *teoria das gerações*, focando nessas continuidades e discontinuidades intergeracionais:

O fenômeno social de “geração” não representa nada mais que um tipo particular de identificação da situação, abrangendo “grupos etários” relacionados, incrustados em um processo histórico-social. [...] a situação etária é determinada pelo modo como certos padrões de experiências e pensamentos tendem a ser trazidos à existência pelos *dados naturais* da transição de uma para outra geração (MANNHEIM, 1982, p. 73).



Mannheim acredita que a juventude possui um potencial transformador, e deve ser entendida como algo positivo, e não como desviante ou perigosa. Em um processo histórico e cultural, membros de um grupo estão desaparecendo e deixando de legado para os novos indivíduos uma herança cultural que pode ser mantida, excluída, ou atualizada por esse novo grupo etário. A nova geração pode recuperar, modificar e criar ideologias e representações a partir daquilo que foi deixado pelo grupo anterior. A juventude possui assim uma potencialidade renovadora na sociedade. Essa transmissão de geração é um processo contínuo, não existindo eventos demarcados ou ritos de passagens, é um processo gradativo (MANNHEIM, 1982).

Porém, o autor destaca que o fato de indivíduos participarem de uma mesma faixa etária não significa que eles dividem as mesmas atitudes, pensamentos e ideias. Mannheim dispõe a ideia de geração em três níveis: status de geração, geração real e unidades de geração.

O status de geração seria o conjunto de indivíduos que nasceram na mesma época e estão presentes na mesma situação histórica, social e cultural e, dessa forma, possuem potencial para adquirir um estoque de experiências em grupo. São todos os jovens que possuem as mesmas referências culturais e passaram pelos mesmos momentos históricos.

Já a geração real é composta por jovens que possuem participações no destino comum dessa unidade histórica e social e participam de algum conjunto ou grupo coletivo:

Indivíduos da mesma idade, eles eram e são, contudo, unidos como uma geração real apenas na medida em que participam das correntes sociais e intelectuais características de sua sociedade e período, e na

medida em que tem uma experiência ativa ou passiva das interações das forças constituintes na nova geração (MANNHEIM, 1982, p. 86).

Para integrar a geração real, um indivíduo deve participar de alguma forma dos processos históricos e sociais de seu tempo.

Por fim, as unidades de geração são os diferentes grupos que se formam dentro da geração real, elaborando o material de suas experiências comuns através de diferentes modos específicos, constituindo unidades separadas:

Elas se caracterizam pelo fato de que não envolve apenas a livre participação de vários indivíduos em um mesmo padrão de acontecimentos partilhados igualmente por todos (embora interpretado diferentemente por indivíduos diferentes), mas também uma identidade de reações, uma certa afinidade no modo pelo qual todos se relacionam com suas experiências comuns e são formados por elas (MANNHEIM, 1982, p. 89).

Os membros de uma unidade de geração possuem pensamentos e ideias semelhantes, mas que divergem de outra unidade de geração que se estabelece na mesma geração real. São distintos grupos que se posicionam de forma diversa a partir de um mesmo problema (MANNHEIM, 1982).

Para exemplificar, tomemos como exemplo todos os indivíduos que nasceram na década de 1960. Na década de 1980, eles todos se enquadrariam no status de geração. Alguns, como os punks, hippies e militantes, participaram ativamente das modificações sociais, e assim se estabelecem como geração real. Agora, cada grupo formado por esses jovens, como os punks, é uma unidade de geração.

Por outro lado, a corrente classista leva em conta a juventude como um conjunto social diversificado, mas que estabelece relações sociais a partir de diferentes classes, situações econômicas, interesses, oportunidades, etc. Elas “são sempre entendidas como produtos de relação antagonicas de classe” (PAIS, 2003, p. 61). São vistas como um conjunto heterogêneo, que possui tributos sociais que diferenciam os jovens uns dos outros.

Luis Antônio Groppo (2015) explica que a corrente classista entende a juventude dentro de um contexto onde a dimensão etária, geracional e cultural é vista como a submissão à determinação socioeconômica, ocorrida a partir da estrutura de classes sociais, que formam grupos, e não apenas uma juventude única. Pierre Bourdieu (1983) compartilha desse pensamento ao criticar a distinção da juventude por faixas etárias:

[...] a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente. Seria preciso pelo menos analisar as diferenças entre as juventudes, ou, para encurtar, entre as duas juventudes (BOURDIEU, 1983, p. 113).

Essas diversas juventudes que se formam, podem ser denominadas de subculturas juvenis, que se caracterizam por serem modos de elaboração e respostas de grupos de jovens que se formam no interior de classes sociais, filiando-se a sua classe, mas respondendo de maneira diferente às condições vividas, como comenta Abramo:

[...] as diferentes subculturas criadas pelos jovens representam uma tentativa de restaurar alguns dos elementos de coesão social obstruídos na cultura paterna, e combiná-los com elementos selecionados de outras frações de classe, simbolizando uma ou outra das opções em confronto. Na busca de elaborar uma resposta diferenciada daquelas disponíveis, estes jovens se apropriam de forma peculiar de objetos providas pelo mercado, pela indústria cultural, imprimindo neles novos significados, pela inversão de uso ou pela reunião de diferentes objetos num conjunto inusitado, criando assim um estilo subcultural. Dessa forma, os jovens buscam construir uma identidade positiva, dando significado à sua situação específica, em contraposição a outros grupos sociais (ABRAMO, 1994, p. 36).

Mas essas subculturas não são apenas ideológicas. Elas se tornam meio para a negociação de espaços e sentidos no campo da cultura, uma luta onde se procura a manutenção e conquista da hegemonia entre as classes dominantes e subordinadas. As subculturas aparecem assim como a articulação e produção de sentidos e valores culturais por jovens, que buscam conquistar espaços, para circularem e manifestarem. Elas se concretizam como “formas de negociação e resistência frente à cultura dominante” (ABRAMO, 1991, p. 37).

Embasado tanto em pensamentos classistas quanto geracionais, Pais denominou de Culturas Juvenis esses diversos grupos que possuem aspectos de resistência, traços das gerações anteriores, a capacidade de produzirem suas próprias expressões culturais (PAIS, 2003) e se modificarem. O autor vê a formação das culturas juvenis como uma socialização cultural através do cotidiano. A cultura deve ser entendida como

[...] um conjunto de significados compartilhados; um conjunto de sinais específicos que simbolizam a pertença a um determinado grupo;

a linguagem com seus específicos usos, particulares usos, particulares rituais e eventos, através da qual a vida adquire um sentido. Esses ‘significados compartilhados’ fazem parte de um conhecimento comum, ordinário, quotidiano (PAIS, 2003, p. 70).

A juventude apareceria, assim, mais como um modo de vida, do que realmente uma categoria de idade. Ela seria algo construído socialmente, não como uma divisão, mas como um processo, uma sequência de trajetórias biográficas, “um conjunto de percursos ao nível de diferentes quadros institucionais, de diferentes espaços sociais, eles mesmos em constantes mudanças” (PAIS, 2003, p. 43). Os jovens devem ser entendidos a partir de suas narrativas particulares, das influências históricas e culturais a que estão submetidos. Há diferentes juventudes, grupos plurais de pensamentos e atitudes. Devemos considerar a juventude em sua diversidade.

## 2.2. Tribos e identidades urbanas

Dentro das culturas juvenis, podemos pensar em grupos heterogêneos que se estabelecem no contexto das cidades contemporâneas, denominados pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (1998) de *tribos urbanas* ou *neotribalismo*. Os agrupamentos de jovens são vistos aqui como efêmeros, não possuindo um ponto fixo, mas constituídos a partir de suas diferenças e complexidades.

Segundo José Guilherme Cantor Magnani (1992), o termo *tribo* se estabelece mais como uma metáfora do que realmente uma categoria, pois, se buscarmos sua etnologia, entenderemos que *tribo* é uma forma de organização de sociedade rígida, que se constituiu

como o primeiro elemento de estudo da antropologia. Em seu originário significado, as tribos são “uma forma de organização mais ampla que vai além das divisões de clã ou linhagem (parentesco) de um lado e da aldeia, de outro. Trata-se de um pacto que aciona lealdades para além dos particularismos de grupos domésticos e locais” (MAGNANI, 1992, p. 42). Se um indivíduo nasceu em determinado grupo, como as tribos indígenas, ele fará parte dela independente de seu desejo e pertencerá a ela até o momento de sua morte.

Já quando citamos as *tribos urbanas*, estamos falando do contrário, de pequenos grupos demarcados, com normas e costumes particulares dentro das grandes cidades, homogêneas e massificadas: “tribo permitiria agrupar os iguais, possibilitando-lhes intensas vivências comuns, o estabelecimento de laços pessoais e lealdades, a criação de códigos de comunicação e comportamentos particulares” (MAGNANI, 1992, p. 50). As *tribos urbanas* são heterogêneas e dinâmicas. O autor acredita, assim como Michel Maffesoli, que a ideia de tribo deve ser entendida como uma metáfora, com outra conotação se comparada com a original.

Para refletir melhor sobre o conceito de *tribos urbanas*, precisamos entender como Maffesoli visualiza as identidades em um contexto pós-moderno. Os indivíduos em uma sociedade urbana contemporânea formam grupos instáveis, tribos, e podem se transportar de um grupo a outro, não havendo a necessidade de uma identidade fixa:

A massa, ou o povo, diferentemente de proletariado e de outras classes, não se apoiam numa lógica de identidade. Sem um fim preciso, elas não são os sujeitos de uma história em marcha. A metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividua-

lização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamado a representar dentro dela. Claro está que, como as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, tampouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para a outra (MAFFESOLI, 1998, p. 9).

A identidade não é consistente, coerente, homogênea e nem permanente. Ela é fragmentada. Um indivíduo pode possuir diversas identidades durante sua vida, uma multiplicidade de facetas, que Maffesoli reconhece como a ideia de *persona*, uma máscara que pode ser mutável e que se integra em várias cenas, em momentos que apenas têm validade se forem representados através de grupos. Uma persona só existe em relação ao outro, não possuindo uma identidade separada e fechada em si mesma, ela atua em um contexto de multiplicidade.

O sociólogo acredita que existe uma força que move indivíduos e que os faz se organizarem em grupos de interesse parecido. Essa potência faz com que as personas procurem estar juntas, por vivências e sentimentos em comum, o que ele chama de *vitalismo*. A conexão que une as pessoas institui comunidades locais e tribos, que formam em conjunto *aldeias na cidade*. As tribos compartilham sentimentos e valores, lugares, ideias e experiências. Antes de buscar direitos e anseios em comum, os indivíduos procuram se relacionar entre si de forma mais interpessoal: “Beber junto, jogar conversa fora, falar de assuntos banais que pontuam a vida de todo o dia provocam o *sair de si* e, além disso, criam uma aura específica que serve de cimento para o tribalismo” (MAFFESOLI, 1998, p. 38).

Dessa forma, as tribos urbanas se associam ao cotidiano, não possuindo como enfoque mudanças sociais e nem entram em disputas de classe. O importante para a persona é o estar-junto à toa, encontrar pessoas com os mesmos interesses e compartilhar pensamentos e ideias em comuns, naquele momento. O *neotribalismo* não é rígido, mas formado por ajustamentos pessoais e pela dispersão, “tão frágeis, mas que, no seu momento, são objetos de forte envolvimento emocional” (MAFFESOLI, 1998, p. 107). Ocorre assim o declínio do individualismo, pois agora as pessoas se socializam a partir de grupos.

Mas a tribo não é passiva politicamente, se confrontando com o poder político de uma maneira diferente do proletariado, quando pensamos na luta de classes, por exemplo. Não fazem muitas ações ruidosas, como comícios e greves, possuindo uma *potência subterrânea*, utilizando-se de músicas, panfletos e outros “trocadilhos populares” (MAFFESOLI, 1998, p. 75) para protestarem. Os integrantes das tribos colocam suas pautas políticas e sociais em destaque, utilizando-se de formas mais culturais e ações visuais, como o vestuário, para se manifestarem.

As tribos, dessa maneira, são grupos que compõem a cidade em sua pluralidade e diversidade. E uma persona pode se transferir de uma tribo à outra, pois, como ela é inconstante, muitas vezes pode perder o sentido para o indivíduo.

Entre as diversas tribos urbanas, podemos encontrar as que se relacionam ao rock, como os grupos de punks, hippies, skinheads etc. Dessa maneira, é interessante entendermos um pouco mais de como o rock transformou a juventude, contribuindo para que cada jovem encontrasse a sua tribo.



## 2. Rock: a música como protesto

---

Pensar o rock é refletir muito mais do que apenas sobre um gênero musical, mas analisar um movimento composto por ideais, modas, comportamentos, estilos, atitudes e, é claro, a música. O rock se estabelece dentro da cultura juvenil, possuindo a potencialidade de ser renovado a cada geração, trazendo novos modos e pensamentos. Desde os anos 1950, quando nasceu nos Estados Unidos, ele vem se reconstruindo a cada década de acordo com as transformações do mundo e, conseqüentemente, de seus adeptos.

Os jovens se mostram os principais precursores do rock por uma série de motivos, que ainda serão discutidos nessa pesquisa. Mas destacamos duas causas principais para esse quadro: o inconformismo que se destaca nessa fase da vida e o potencial mercadológico que é observado nessa geração. Um paradoxo que se mantém por décadas.

São diversos os subgêneros do rock: *rockabilly*, *folk rock*, *pop rock*, *rock psicodélico*, *rock progressivo*, *hard rock*, *new wave*, *grunge*, *heavy metal*, *glitter rock*, etc. Dentre estes, nos interessa observar o punk. Nascido na Inglaterra e Estados Unidos no final da década de 1970, o punk aparece como um movimento radical, que tem como lema *Do It yourself*, ou seja, *Faça você mesmo*. Com ideais anarquistas e rebeldes, a cena punk se insere em todo um contexto de contracultura. Suas músicas são rápidas, com letras críticas e não duram mais que três minutos. As roupas são pretas e rasga-

das e o uso de argolas, correntes e cabelos curtos e espetados são indispensáveis. Se o visual é agressivo, as atitudes são ainda mais. Ocupam ruas, fazem performances, provocam os que passam, nunca fisicamente, mas apenas por já estarem ali.

Neste capítulo iremos apresentar um panorama histórico do rock e, especificamente, do punk, trazendo características e discussões que se destacam nesse meio. Nosso objetivo é oferecer um panorama global, para podermos trazer essa história para Juiz de Fora.

### 3.1. O *Rock and roll* como movimento social

O *rock and roll* é mais do que apenas um gênero musical, envolvendo a juventude, o mercado, a moda e fatores políticos e sociais. Embalando diversos indivíduos desde o seu surgimento, em 1950, o rock pode ser encontrado em todo o mundo, em sua forma original, ou reapropriado, de acordo com características locais. Sempre presente em diversos momentos da história, foi utilizado de forma marginal ou comercial, em protestos e shows, servindo de diversão e como instrumento político. Tupã Gomes Corrêa (1989) o define como

[...] um gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto entre padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta da ruptura com o tradicional, do usual e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o rock tem muito a ver com rebeldia (CORRÊA, 1989, p. 39).

O *rock and roll* tornou-se assim um estilo musical que nasceu no seio da juventude e foi instrumento de contestação, sempre se renovando. O significado de seu nome já era ousado, originado de duas gírias: *rock*, no sentido de sacudir, e *roll*, rolar, com referência a movimentos sexuais, criando ainda mais resistência da geração mais velha da época, como explica Paulo Sérgio Carmo (2001). O estilo sempre foi um motivo de desavenças entre pais e filhos.

O jornalista e pesquisador Jeder Janotti Junior (2003) comenta que não podemos entender o rock demarcando o espaço entre as gerações, ou seja, ele não dividiu os mais velhos dos mais novos, mas apenas utilizou-se desse vazio como um processo contínuo, onde a vivência do indivíduo se estabeleceu na necessidade de se expressar como roqueiro, ao mesmo tempo, em que pressões externas eram exercidas por instituições da vida social, como família, escola e a igreja.

Essa divisão se deu porque os jovens começaram a falar, através do rock, de seu cotidiano, seus problemas, anseios e medos, tornando a música uma válvula de escape. E eles não expressaram seus sentimentos apenas com o som, mas também através de suas roupas, atitudes, consumo e suas relações com os mais velhos e grupos de amigos, como comenta Laurence Grossberg (1997), ao chamar toda a cultura roqueira de “dispositivo *rock and roll*”:

O “dispositivo *rock and roll*” não inclui somente práticas e textos musicais, mas também determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança,

comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio dispositivo (GROSSBERG,1997, p. 22).<sup>1</sup>

O autor reforça que o rock é desenvolvido através de uma *cartografia de gostos*, registrando o dia a dia e sendo partilhado de maneira global, podendo ser apropriado em diferentes regiões e de diferentes formas, cada qual com as suas preferências. Jannoti Junior, compartilhando o mesmo pensamento, acredita que cada grupo irá utilizá-lo de certa forma e ele será reconstruído de tempos em tempos, levando em consideração as “forças de mercado, dos vazios entre as gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre a cultura mundializada e suas manifestações locais” (JANNOTTI JR, 2004, p. 23).

Dentro da Cultura Juvenil, o rock aparece como uma forma de expressão de certos grupos, que compartilham entre si as mesmas perspectivas e ambições de vida. Dessa forma, o gênero tornou-se um estilo de vida, que é reapropriado a cada geração, levando em consideração todo o contexto social e econômico de vivências dos jovens e formando vários estilos e subgêneros dentro de si.

---

1. Tradução livre do original: “The rock and roll apparatus includes not only musical texts and practices but also economic determinations, technological possibilities, images (of performers and fans), social relations, aesthetic conventions, styles of language, movement, appearance and dance, media practices, ideological commitments and media representations of the apparatus itself” (GROSSBERG, 1997, p. 22).

### 3.1.1. A trajetória do Rock: do Clássico ao Punk

Nascido de uma fusão de vários estilos musicais, o *Rock and Roll* surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1950 sendo, principalmente, herança musical dos negros. Corrêa explica que a migração das populações africanas para os Estados Unidos uniu o som que eles traziam do outro continente com instrumentos que encontraram no novo país e, dessa forma, os imigrantes começaram a desenvolver novos sons, que mais tarde foram apropriadas por brancos.

Segundo Paul Friedlander (2004), o *blues* foi um dos estilos que mais influenciou o rock. As letras, em meados do século XX, falavam de “adversidades, conflitos e, ocasionalmente, celebração” (FRIEDLANDER, 2004, p. 32) e, em sua maioria, os intérpretes tocavam com um violão de cordas de aço. As apresentações do *blues rural* sulista aconteciam em varandas, praças de cidades e beiras de estradas e a maioria das músicas possuíam 12 compassos de três acordes, ou seja, repetia-se o primeiro verso da estrofe duas vezes e, depois, oferecia um terceiro verso diferente (A-A-B).

Porém, esse tipo de ritmo foi substituído, no período Pós Segunda Guerra Mundial, pelo *blues urbano*, que se concentrava na região sul de Chicago: “uma maciça migração negra durante a Depressão e os anos da Segunda Guerra Mundial criaram um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do norte do país ao final da guerra em 1945” (FRIEDLANDER, 2004, p. 32). Os shows aconteciam em bares, as letras das músicas falavam sobre as novas paisagens urbanas com uma carga de positividade e orgulho e

também sobre a Grande Depressão de 1929 e a ausência do lar rural. Mas, de qualquer forma, as letras se tornaram menos depressivas, a guitarra começou a ser mais utilizada e as canções se expandiram, não seguindo mais o formato A-A-B.

Outra origem negra do *Rock and Roll* é o *gospel*, surgido no final do período da escravidão nos Estados Unidos, sendo “um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisação melódica e acompanhamentos por percussão” (FRIEDLANDER, 2004, p. 33). Já o *jump band jazz* é um gênero musical formado por cinco ou seis instrumentos mais o saxofone, tem como destaque as batidas de som com *swing* e os solos de sax.

O *blues*, o *gospel* e o *jump jazz* foram os três estilos musicais que formaram o *rhythm and blues (R&B)*, um gênero da música popular afro-americana que se originou na década de 1940. O *R&B* era formado basicamente por bandas de *blues* em conjunto com um solista e sax-tenor *jazz*, com músicas de base rítmica 2/4, marcadas pela bateria, que criava um movimento corporal nos ouvintes. Juntamente com o *R&B*, dois outros estilos foram os precursores do rock, o *folk* e a música *country*, contribuições dos brancos. Os três estilos se juntaram e formaram o estilo musical que hoje definimos como rock (FRIEDLANDER, 2004).

Na década de 1950, o rock se alastrou principalmente entre jovens que colocaram em questão alguns preceitos da cultura dominante, porém esse movimento tinha pouca visibilidade e adeptos. Os grupos de protestos eram vistos como perigosos e eram impopulares. Friedlander comenta que, naquele momento, a contracultura tinha como seu principal representante o movimento *beat*, que procurava,

através, sobretudo, de poesias, disseminar seus preceitos de liberdade e amor. Porém, esses gritos não eram ouvidos:

Nos dois lados do país, a contracultura – nesse caso, a geração beat – buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50. Embora fossem dinâmicos e criativos, estes movimentos permaneceram marginais, não conseguindo sensibilizar a maioria dos jovens americanos (FRIEDLANDER, 2004, p. 38).

Jamie Russell (2002), no livro *The beat generation* aponta que o movimento influenciou diversas gerações futuras. O movimento *beat* rejeitava os valores da família e seus integrantes experimentavam tudo o que era ilegal nos Estados Unidos: drogas, crimes, sexo gay e a integração inter-racial. Sua principal influência musical era o *jazz*:

O fenômeno beat transformou a sociedade americana. Não apenas foi a primeira expressão do que depois foi chamado de cultura juvenil - abrindo o caminho para os hippies, punks, grungers e ravers, bem como mil e um outros estilos – mas ele também foi o primeiro momento na cultura ocidental em que a literatura, a música e o filme tornaram-se legais. Em outras palavras, foi totalmente oposto ao mundo adulto chato do trabalho, dinheiro e responsabilidade (RUSSELL, 2002, p. 7).<sup>2</sup>

---

2. Tradução livre do original: “The Beat phenomenon transformed American society. Not only was it the first expression of what we would now dub youth culture — paving the way for the hippies, punks, grungers and ravers as well as a thousand and one other styles—but it was also the first moment in Western culture when literature, music and film became cool. In other words, it was totally opposed to the boring adult world of work, money and responsibility” (RUSSELL, 2002, p. 7).

Como uma manifestação marginal, o movimento *beat* não tinha muitos adeptos e só ganhou notoriedade anos mais tarde quando os primeiros livros de Jack Kerouac<sup>3</sup> começaram a ser publicados (RUSSELL, 2002). A maioria dos jovens norte-americanos estava mais interessada em diversão. Friedlander comenta que era a primeira vez, em décadas, que a juventude não precisava mais trabalhar para ajudar financeiramente suas famílias e tinha como responsabilidade apenas o colégio. Com tempo livre e a ajuda financeira dos pais, eles tornaram-se um novo grupo de consumo e “empresários americanos correram para preencher esse filão, provendo-os de itens como roupas, cosméticos, *fast foods*, carros – e música” (FRIEDLANDER, 2004, p. 38). Os jovens se mostraram previsíveis e consumistas, mas a indústria fonográfica ainda produzia uma parada de sucessos banal e leve, que não gerava identificação para jovens.

Já as rádios negras e as produtoras autônomas ofereciam destaque cada vez maior a músicas de *R&B* e *blues*. Por possuir um ritmo vibrante e, na maioria das vezes, letras românticas, os estilos logo chamaram a atenção dos jovens e da indústria fonográfica. As pequenas estações de rádio, que tinham como seus principais artistas e ouvintes os negros, começaram a tocá-los. Os brancos, ouvindo aquele som, buscaram os estilos nas lojas que estavam acostumados a comprar, mas esses locais não possuíam *R&B* e *blues* para vender. Isso criou uma demanda por esses gêneros musicais em lojas e estações de rádio de população branca (FRIEDLANDER, 2004).

---

3. Jean-Louis Lebris de Kerouac nasceu em 12 de Março de 1922 e faleceu em 21 de Outubro de 1969. Um dos principais autores da geração *beat*, Kerouac publicou diversos livros e poesias, entre os mais famosos estão *On the Road* (1957) e *The beat generation* (1959) (RUSSELL, 2002).



Em 1952, por exemplo, na *Dolphin Record Store*<sup>4</sup>, em Los Angeles, quarenta por cento dos compradores de *R&B* eram brancos (FRIEDLANDER, 2004). Em 1955, as gravadoras independentes emplacaram diversos hits nos dez mais vendidos, chegando a alcançar vinte por cento do total (CÔRREA, 1989). Essas gravadoras independentes regionais eram formadas por um ou dois operadores que “gravavam, prensavam e distribuíaam os discos de artistas negros de blues e de *R&B* no final dos anos 40. Por volta de 1954, muitas delas se tornaram nacionais, com artistas importantes e com milhões de discos vendidos” (FRIEDLANDER, 2004, p. 39).

Foi a partir daí que as grandes produtoras perceberam o mercado que estavam perdendo e investiram em *covers* de *R&B*. Elas pagavam *royalties* pelo direito de gravação da música, modificavam letras, suavizavam partes mais pesadas e lançavam sua própria versão interpretada por algum cantor da gravadora, que possuía cor de pele branca. As pequenas empresas começaram a perder o mercado. O consumo da música negra foi ressignificado para os padrões brancos (FRIEDLANDER, 2004).

O apresentador de televisão Alan Freed, de Cleveland, era um *DJ* branco que apresentava o programa *Alan Freed's Moon Dog Rock House Party*, que tocava músicas de *rhythm and blues*. Em 1954, Freed mudou-se para Nova York e, em um novo programa, *Rock and Roll Party*, foi o responsável por difundir o gênero nacionalmente, em um show onde juntava na plateia negros e brancos, como comenta Paulo Chacon (1985): “Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland,

---

4. Fundada por John Dolphin em 1948, a *Dolphin Record Store* foi uma das primeiras lojas de discos afro-americanos que ficava aberta 24 horas por dia (MALONEY; GARZA, 2015).

Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de *rhythm and blues*, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o *rock and roll*” (CHACON, 1985, p. 10). Daí para frente, o estilo musical se alastrou através de diversos intérpretes, que fizeram o rock ser conhecido e consumido em todo o mundo.

Cantores como Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard se destacaram na cena do rock dos anos 1950, mas foi Elvis Presley que fez do *Rockabilly* um fenômeno mundial. Primeiramente pertencendo a Sun Records e, mais tarde, sendo adquirido por uma das melhores gravadoras dos Estados Unidos, a RCA - que pagou 30 mil dólares e um Cadillac pelo cantor (CORRÊA, 1989) - Elvis foi bem gerenciado pelo seu empresário, coronel Tom Parker, e logo se tornou um fenômeno midiático.

Elvis era branco e bonito, tinha carisma, uma voz de barítono rica e expressiva e um sarcasmo que simbolizava adolescentes inquietos em fase de crescimento. Suas apresentações sensuais/sexuais, uma cópia direta da tradição negra, arrebatava seu público de adolescentes. Ele possuía uma habilidade inata para fundir elementos da música negra e branca, criando uma síntese viável comercialmente. Elvis não foi o primeiro nem o mais talentoso *rock* clássico. Quando o preconceito racial existente naquele tempo impediu que um negro aparecesse como messias do rock, Elvis ganhou a oportunidade – e o momento (FRIEDLANDER, 2004, p. 75).

Elvis se tornou a sensação das rádios, da televisão e do cinema. Segundo o pesquisador Andy Bennett (2001), o cantor foi disseminado para toda parte do mundo, mesmo tendo se apresentado ape-

nas uma vez fora dos Estados Unidos, na Alemanha, quando se alistou no exército:

Presley chegou pela primeira vez um público de âmbito nacional nos Estados Unidos por meio da televisão. Com efeito, no caso dos jovens, que não moravam nos Estados Unidos, Presley manteve-se como uma estrela essencialmente mediada, com aparições na televisão e, mais tarde, em filmes, a um nível global (BENNETT, 2001, p. 14).<sup>5</sup>

Dessa forma, o cantor se tornou um ídolo e foi o grande primeiro nome do rock mundial. Ainda na segunda metade da década de 1950, cantores como Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, The Everly Brothers e Gene Vicent fizeram sucesso nas paradas musicais com letras sobre amor e rejeição, deixando um pouco de lado a atitude sensual e rebelde. Mas as performances de Elvis, que ainda estavam na mídia, e as de Jerry Lee Lewis e Little Richard, que tinham um pouco de sensualidade, provocaram críticas dos conservadores, ao mesmo tempo em que ofereciam ao “público juvenil uma gratificante projeção da rebeldia” (FRIEDLANDER, 2004, p. 91). As pessoas ainda conheciam as músicas principalmente pelo rádio e as grandes gravadoras a cada dia mais buscavam novos talentos do rock.

No final da década, o *rock and roll* começa a perder espaço na indústria musical, principalmente por causa da pressão exercida por cidadãos conservadores e líderes religiosos e seculares. Além disso, as gravadoras tinham interesse que o estilo se deteriorasse, pois

---

5. Tradução livre do original: “Presley first reached a nationwide audience in the US through the medium of television. Indeed, in the case of young people outside the US, Presley remained an essentially mediated star, television appearances and subsequent films rather on a global level” (BENNETT, 2001, p. 14).

não tinham controle sobre os cantores (FRIEDLANDER, 2004) e os conflitos raciais se tornaram mais recorrentes nos Estados Unidos, o que fez com que as músicas tivessem cada vez mais teor político (CÔRREA, 1989).

Segundo Friedlander, no início dos anos 1960, bandas femininas com Crystals, Shirelles e Cookies, e ídolos adolescentes com músicas açucaradas, como Bobby Rydell, Frankie Avalon e Fabian eram os sucessos do rock. Novas técnicas de produção musical, como *Wall of Sound*<sup>6</sup>, foram surgindo e o mercado foi se aquecendo novamente.

A década de 1960 trouxe o movimento hippie com seus ideais de liberdade e amor, com críticas contra o tradicionalismo norte-americano e inglês, buscando o rompimento de tabus e valores conservadores da sociedade. Os Beatles carregaram todas essas ideias para a música, o que faz Friedlander acreditar que eles

[...] provaram mais uma vez o apropriado axioma: não se pode tirar o rock do seu contexto social. Os jovens dos anos 60, que construíram o comportamento rebelde da década anterior, criaram seu próprio estilo, desafiaram a moral prevalecente e inauguraram uma época de criatividade e experimentação (FRIEDLANDER, 2004, p. 149).

Os Beatles eram um grupo formado por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr e dominaram as paradas de sucesso durante os seus 10 anos de estrada. A banda era original, criativa e experimental, sendo um “catalisador do amadurecimento da música

---

6. A técnica, desenvolvida por Phil Spector, consistia, nas gravações de estúdio, em tocar vários instrumentos elétricos e acústicos no mesmo momento da música. O som ganhava certa profundidade quando era ouvida nas rádios (SPECTOR, 2009).

rock” (FRIEDLANDER, 2004, p. 147). De acordo com Friedlander, produziam sons com complexidade harmônica e rítmica, utilizando os mais variados instrumentos e a alta tecnologia, com temáticas que possuíam reflexões de consciência dos membros da banda e também da contracultura em voga da época. Seu faturamento triplicou durante esses 10 anos, chegando a receber, em 1970, 1,66 bilhão de dólares. A popularidade desses jovens cantores coincidiu com a expansão das tecnologias de comunicação, o que contribuiu para que eles fossem cada vez mais conhecidos em todo o mundo.

Por outro lado, Carmo comenta que, diferente dos Beatles, os Rolling Stones começaram na mesma época, com uma imagem ainda mais rebelde, que se associava a “sexo, bebidas, drogas, escândalos, tumultos nos shows e atritos com autoridades” (CARMO, 2003, p. 56). Além disso, a música psicodélica ganhou adeptos, como os próprios Beatles, a cultura underground foi representada por grandes nomes, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, e Bob Dylan, que cantaram músicas de protesto e contestação.

A partir dessa década, o rock deixou de ser apenas música de rebeldia adolescente e se tornou parte dos desejos da juventude que o utilizou como modo de expressão. Se, na década de 1950, o principal público alvo desse gênero musical foram os jovens secundaristas, agora, ele começou a fazer parte do ensino superior, o que provocou mudanças de temáticas, valores e sonoridade. A cultura alternativa ganhou espaço, com a valorização da moda unissex, uso de cabelos longos e roupas despojadas e comunidades relacionadas ao rock:

A experimentação no campo artístico se refletiu na música através da busca de novas possibilidades presentes na experimentação da gui-

tarra. Ao lado disso, consolidava-se uma nova infraestrutura de distribuição e produção que envolvia um mercado alternativo e práticas críticas que conferiam um caráter mais autocentrado e intelectualizado do consumo do rock (JANOTTI JR., 2003, p. 42).

As mais diversas bandas e cantores se apresentaram na década de 1960, e ganharam ainda mais público com as apresentações em grandes festivais. Janotti Jr. cita dois como os principais: *Woodstock* e *Altamont*. O primeiro, *Woodstock Music & Art Fair*, aconteceu na fazenda de 600 acres de Max Yasgur na cidade de Bethe, no período de 15 a 18 de agosto de 1969, com a participação de grandes cantores, como Jimi Hendrix e Janis Joplin, que pregavam o amor e a liberdade. Já *Altamont* foi um concerto de rock gratuito realizado pelos Rolling Stones, em 06 de dezembro de 1969, no Altamont Speedway, no norte da Califórnia. “Considerado o fim dos sonhos de unidade juvenil e de paz” (JANOTTI JR., 2003, p. 46), o show terminou com a morte de um jovem negro por um segurança ligado ao grupo de motociclistas *Hells Angels*. Para o pesquisador, esse foi o momento em que o rock se tornou mais agressivo e o ideal utópico de paz e amor foi sendo descartado.

A partir dos anos 1970, ocorreu uma divisão do universo roqueiro em duas vertentes: “(1) a valorização da música pop com alguns elementos do rock; e (2) o surgimento de formações roqueiras mais específicas que ressaltavam posicionamentos diferenciais no interior da música rock” (JANOTTI JR., 2003, p. 48). Começaram a se formar vários subgêneros: *Rock Progressivo*, *Heavy Metal*, *Glitter Rock*, *Discoteque*, *Hard Rock*, *Grunge*, *Blues Rock*, *Indie Rock*, *Rock Alternativo* e o *Punk*.

Dessa maneira, nas décadas seguintes, o gênero musical continuou a se modificar e atualizar, assim como suas culturas juvenis, trazendo novos adeptos e formando uma juventude cada vez mais rebelde e mais consumista.

### 3.1.2. Rebeldia ou consumo? O paradoxo da juventude

O *Rock and Roll* é muitas vezes associado a um movimento de contestação político da juventude, rebelde e radical. Ao mesmo tempo, há uma grande discussão sobre como o gênero é apropriado pelos meios de comunicação e consumo, em prol do capitalismo, e como os jovens roqueiros se tornaram potenciais consumidores. Queremos discutir, dessa forma, qual o papel da rebeldia e do mercado na construção do rock.

Grossberg aborda dois pontos cruciais para estudar como o rock se estabelece em um contexto de disputas de poder: primeiramente, ele acredita que sempre existiram atividades políticas dentro da cultura do rock, sendo que alguns integrantes de bandas e adeptos buscaram estabelecer um ideal político e contestacional. Mas esse radicalismo parece não ter grande impacto em seu público de tendências mais amplas, ou seja, aqueles que apenas consomem a música e não possuem uma visão mais crítica sobre o mundo.

Depois, o autor observa que o estilo musical muitas vezes não conseguiu gerar grandes significados políticos, pois existiram forças atuando contra ele, se esforçando para bani-lo, regulá-lo e discipliná-lo. São instituições que se pautaram na ideia do que é boa música, de acordo com os ideais do estado e da família, e rearticularam

o próprio significado e as possibilidades de posição social do rock (GROSSBERG, 1997).

Essas duas questões abordadas por Grossberg, da busca pelo político e radical dentro do rock e de como a sociedade procurou adaptá-lo aos seus parâmetros, já que não conseguiu extingui-lo, são os pontos chaves para a discussão de como o gênero se comporta nesse contexto de consumo.

Desde o seu nascimento, no pós-guerra, o *rock and roll* sempre esteve associado a um contexto capitalista. Nos anos 1950, a economia dos Estados Unidos estava vivendo um clima de prosperidade e otimismo, enquanto a classe média se tornava cada vez mais conservadora e silenciosa. Já os jovens buscavam atividades menos tediosas e mais divertidas, procuravam entretenimento. Pensando nessa juventude como um mercado consumidor, Groppo observa que eles sempre estiveram ligados ao lazer e se tornaram um grupo a ser explorado economicamente:

[...] os grupos juvenis espontâneos foram ligados desde o seu surgimento, no início do século XX, à esfera do lazer, onde o consumo cultural de massa é realizado. Juventude e lazer são criações modernas correlatas, uma sendo importante causa da outra. A partir destas atuações dentro dos lazeres dos grupos juvenis, a juventude desenvolveu outras linhas de atuação sobre outras esferas da sociedade, como *Política e Arte-cultura* (GROPPO, 1993, p. 18).

Grossberg reforça essa ideia ao destacar como essa juventude estava com tempo livre, ansiosa por novidades, que pudessem fugir dos padrões familiares e convencionais e possibilitar uma válvula de escape. Os jovens encontraram esse lugar de pertencimento por meio do



consumo: “A política do rock estava firmemente localizada no compromisso de mobilidade e consumismo, talvez não como fim em si, mas como condições necessárias para uma vida de diversão” (GROSSBERG, 1997, p. 91)<sup>7</sup>. O capitalismo aparece então como uma forma imprescindível para que essa geração pudesse se distanciar de seus pais e agir de forma diferenciada. A política de rebeldia se reafirma naquele momento, através dessa inerente necessidade de mudança.

Janotti Jr. destaca como a escola secundária da década de 1950 era padronizada e prezava apenas pelos valores tradicionais e da família, sendo que a juventude não se identificava com esses modelos. Assim, houve uma ruptura daquilo que era idealizado como um comportamento adequado para esses jovens e o que eles verdadeiramente desejavam:

A escola secundária era algo que se assemelhava a uma fábrica, uma reprodução serial não só do processo educacional como dos valores vigentes na sociedade. As jaquetas de couro, motos, carros, a brilha-tina, enfim, o visual do *delinquente* que ficou definitivamente associado ao *rock and roll* era parte dos sonhos de autoafirmação dos jovens diante das pressões escolares (JANOTTI Jr., 2003, p. 30).

Logo se formou uma cadeia industrial a partir dessa rebeldia, que girava em torno da moda, da televisão e da música, que só podia ser acessada por esse novo mercado consumidor, “longe da autoridade do mundo adulto” (JANOTTI JR., 2003, p. 30). Esse paradoxo – rebeldia e consumo – é visto pelo pesquisador como ponto de muta-

---

7. Tradução livre do original: “Rock’s politics were firmly located the commitment to mobility and consumerism, perhaps not as end in themselves but as necessary conditions for a life of fun” (GROSSBERG, 1997, p. 91).

ção que permeava a cultura midiática do século XX. Naquela época, vários fatores tecnológicos contribuíam para que o rock fosse um sucesso comercial: foram criados o rádio portátil e os toca-discos, fazendo com que mais pessoas tivessem acesso à música. Se antes, os grandes rádios-fonógrafos custavam U\$ 250,00, uma radiola poderia ser comprada por U\$ 13,00. Além disso, o mercado de discos foi dividido em dois: o *long play*, lançado pela CBS, que possibilitava a veiculação de peças eruditas em apenas um lado; e o disco de 45 rotações por minuto da RCA, que acabou criando a indústria dos *singles*, pois as canções tinham que ter, no máximo, três minutos. Começaram os programas radiofônicos de rock, os *Top 10* e *Top 40*, os *Djs*, como Alan Freed, dominaram a rádio e a televisão, muitas vezes com contribuições de jabá<sup>8</sup>, e o cinema utilizou-se de ícones do rock, como Elvis Presley.

Nas décadas seguintes, tudo mudou: “O boom econômico acabou; o otimismo foi embora; o compromisso corporativo foi rapidamente sendo desabado” (GROSSBERG, 1997, p. 93)<sup>9</sup>. O gênero começou a ser utilizado em lutas e protestos, ao mesmo tempo em que estava sob constante ataque dos conservadores.

Portanto, na década de 1960, com a disseminação cada vez maior dos *singles*, o estilo musical saiu do espaço das escolas secundárias e se transferiu para salas de concerto, teatros e pequenos bares, o que aumentou o número de jovens que criaram grupos, principalmente

---

8. “[...] uma quantidade paga ao DJ em dinheiro ou mercadoria para que eles executem exaustivamente um determinado número musical” (JANOTTI Jr., 2003, p. 30).

9. Tradução livre do original: “The economic boom is over; the optimism is gone; the corporate compromise is rapidly being whittled away” (GROSSBERG, 1997, p. 93).

por ocasião do acesso fácil à guitarra elétrica e amplificadores. Surgiram os discos independentes de bandas de garagens:

Mais uma vez a tensão entre as pressões dos grandes conglomerados multimidiáticos e a segmentação ditava os passos do rock [...] os adolescentes que ensaiavam em suas próprias casas deram o tom dessa visão rebelde em relação não só aos espaços normativos, como ao mercado fonográfico (JANOTTI JR., 2003, p. 39).

Além disso, os anos 1960 trouxeram as desilusões da juventude e o sonho utópico de abundância, tranquilidade e paz. A partir desse momento, o *rock* se estabeleceu com um estilo musical que privilegiava a contestação e o diferente, tanto na perspectiva sonora, quanto em suas letras, que vão desde o teor sexual a protestos políticos, como destaca Corrêa:

Podemos definir o rock como o gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta de ruptura do tradicional, do usual, e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como de todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o rock tem muito a ver com rebeldia (CORRÊA, 1989, p. 39).

Em vista disso, o rock estabeleceu-se como um espaço para a juventude expressar seus desejos e deixou de ser apenas um produto cultural. Renovou-se, tornando-se verdadeiramente rebelde, com potencial revolucionário, criativo e envolvido socialmente: “A década de 1960, principalmente em sua segunda metade, foi o momento em que

o *rock and roll* tornou-se simplesmente rock, portanto mais que um simples estilo popular juvenil de consumo” (GROPPO, 1996, p. 40).

Gropo destaca o potencial rebelde da geração da década de 1960, que atraiu multidões em festivais nos Estados Unidos e Europa e formaram a Contracultura. Ao mesmo tempo, observa como esses shows usaram os ideais juvenis como justificativa para o mercado: “[...] os interesses comerciais e até a violência (como no frustrado Festival de Altamont) superaram as inovações culturais e a ideologia hippie de ‘paz e amor’” (GROPPO, 1996, p. 40).

Os anos 1970, como já foi dito, se caracterizavam pela segmentação de estilos dentro do rock, cada um com um público específico de ideais e consumo. Gropo destaca três vertentes que mais se destacaram: *glitter*, *heavy metal* e rock progressivo, cada um ligado a um grupo consumidor. Depois, o punk apareceu, como um estilo que voltou às raízes do gênero, com a simplicidade nos acordes, mas adicionou a agressividade e a rebeldia em grande escala. A *new wave* aparece já no final da década, “uma reciclagem do punk pela indústria fonográfica e da moda, uma mistura do punk com pop e discoteca” (GROPPO, 1996, p. 74).

Na década de 1980, o videoclipe surgiu como mais um meio de exploração comercial do rock. As músicas que eram *hits* do momento ganharam uma versão visual, através do canal MTV<sup>10</sup>, que tinha uma programação parecida com a de rádio. Todos os estilos, cada

---

10. Criada em 1981 por Robert Pittman, e logo vendida para a Warner Brothers e American Express, a MTV (Music Television) era um canal de TV a cabo que tinha como principal ideia “adquirir gratuitamente videoclipes das gravadoras e veiculá-los de modo a serem como propagandas de seus produtos” (GROPPO, 1996, p. 80). O canal existe até hoje, em diversos países do mundo.

vez mais segmentados, aderiram a esse novo meio de divulgação da música. A juventude estava sob uma influência ainda maior da indústria cultural<sup>11</sup>, ao mesmo tempo em que também se dividia em subculturas e tribos (GROPPO, 1996). A procura pela diferença caracteriza esses jovens da década de 1980, sendo observada visualmente através das roupas e do estilo de cada tribo. Porém, alguns grupos, como o movimento punk, que ainda tinha algum destaque no meio do gênero, além de reforçarem a diferença, possuíam potencial revolucionário e ideias de rebeldia, como a anarquia. Mais à frente iremos destacar com profundidade o papel que a cena punk exerceu nesse processo.

Dessa forma, acreditamos que a geração jovem do rock sempre teve traços de rebeldia, pelo simples fato de buscar se diferenciar dos padrões vigentes, seja por tédio, na procura pelo lazer, ou por realmente se empenhar em modificar a conjuntura social, política e econômica. Caracterizou-se por acompanhar movimentos sociais de contestação, servindo “de linguagem a esses movimentos, enquanto eles se difundem pelo mundo” (CÔRREA, 1989, p. 39). São exemplos dessas agitações os grupos hippies e punks que, nos anos 1960 e 1970, respectivamente, tornaram-se os movimentos sociais de juventude que mais se destacaram.

O estilo musical se tornou uma forma de resistência ao meio econômico e social, ao possibilitar que os jovens pudessem atravessar a pressão do cotidiano e expressar suas ideias. A produção dos fan-

---

11. O termo Indústria Cultural foi criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer para designar o mercado capitalista onde existe o controle e manipulação das mídias, onde a arte seria tratada como mercadoria, seguindo as leis de oferta e procura (CABRAL, [2---]).

zines e das pequenas gravadoras e lojas especializadas são exemplos (JANNOTI JR, 2004). Já a indústria cultural explorou a música, a moda e todo o conceito do rock, criando produtos e serviços que interessam a essa juventude, ou se apropriaram de signos do gênero, para inventar uma nova demanda de artigos para o consumo.

O gênero se viu assim no meio de duas forças: a juventude rebelde e o capitalismo, apresentando nuances de cada um, durante sua formação. O rock busca escapar das amarras do mercado e, quando não consegue, entra em negociação. Em função desse eterno embate, as fronteiras que o definem - como meio de ação contestatória e cultura de consumo – não podem ser demarcadas com precisão.

### 3.2. O movimento punk

O punk foi um importante movimento de juventude que se destacou nas décadas de 1970 e 1980 por ser uma manifestação que protestava contra os ideais conservadores e capitalistas do mundo. Com visões anarquistas e libertárias, os punks modificaram a música, a moda e os meios de comunicação e consumo. O pesquisador Craig O'Hara (2005) define o punk a partir de três conceitos: a ideia de que o movimento é uma tendência da juventude; é vivenciado através da rebeldia, resistência e verdadeiro desejo de mudança desses jovens e de que o punk é uma formidável voz da oposição, em busca da liberdade. Buscando entender mais essa definição, iremos discutir um pouco sobre a história e os conceitos que envolvem o movimento.

### 3.2.1. A trajetória do punk

O movimento punk é uma manifestação cultural, musical, política e de juventude. Sua origem é discutida por diversos autores, sendo que surgiu aproximadamente em meados dos anos 1970, tanto nos Estados Unidos, quanto na Inglaterra.

Os pensamentos do punk são expressos através da música, do vestuário e de mídias impressas alternativas, como os fanzines, sendo influenciados por dois movimentos: primeiro, pelo Existencialista, da década de 1940, que acreditava que a vida não fazia sentido e a própria existência humana era absurda. Para os existencialistas, o homem não foi criado com um propósito determinado, mas, ao longo da vida, constrói seu próprio destino (BIVAR, 1982). A outra forte influência é o movimento *Beatnik* da década de 1950, que pregava a liberdade e a vida aventureira e simples. Os *beats* eram muitas vezes encontrados em bares, guetos e periferias, rejeitando os valores familiares burgueses e tradicionais.

Para Antonio Bivar (1982), esses dois grupos acreditavam na falta de sentido para a vida, gostavam da cor preta e possuíam uma consciência política de um mundo mais igualitário, características que o punk assimilou. Além disso, eram contra os governos e o sistema capitalista, e acreditavam na liberdade do homem, assim como o punk.

Em contrapartida, os punks se distanciavam o máximo possível do movimento hippie, por não acreditarem que, com amor, tranquilidade e fraternidade, era possível conquistar uma sociedade de paz. A trilha sonora hippie era composta principalmente do rock

psicodélico e lento, que causava certo incômodo nesses jovens que acreditavam que era necessário atitude para se alcançar mudanças. Marry Harron, diretora cinematográfica canadense, vivenciou o período e conta que:

Na verdade, não tínhamos nenhum motivo para sermos idealistas, e eu estava farta da cultura hippie. As pessoas estavam tentando manter aquelas ideias de paz e amor, mas eles estavam muito desvalorizados. [...] Era como se você fosse forçado a ser otimista, interessado e bom. E a acreditar em paz e amor. E, embora eu talvez acreditasse, me resenti por todo mundo me dizer no que acreditar. Eu não gostava da cultura hippie, achava nauseante, afetada sentimental e com carinha de smiley (HARROM APUD MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 366).

O punk nasceu, assim, como uma reação à passividade da juventude. O'Hara define a palavra punk como “estilo musical e comportamental surgido nos anos 70” (O'HARA, 2005, p. 189). Mas nem sempre essa foi a ideia associada à palavra, que sempre trouxe uma conotação de algo baixo e vil, sendo um insulto. Shakespeare já tinha mencionado a palavra há 400 anos, na peça *Medida por Medida*. No filme *Juventude Transviada*, de 1955, o personagem principal, Jim Stark, interpretado por James Dean, xinga a gangue rival de punk:

A palavra existe na língua inglesa desde Shakespeare, pelo menos, quando significava lixo, traste, passando por prostituta até chegar ao significado atual de música punk ou punk em pessoa, caso no qual também é utilizado na língua comum com o significado de vagabundo (O'HARA, 2005, p. 189).



A palavra apareceu pela primeira vez em uma letra de rock em 1973, com o grupo *Mott the Hoople*. “A letra diz ‘*her father was a street punk and her mother was a drunk*’ (o pai dela era um punk das ruas e a mãe, uma bêbada)” (BIVAR, 1982, p. 38). Em todos esses casos, a palavra possui significado de um adjetivo, e não de um movimento. Segundo Antonio Bivar, nesse mesmo ano, a palavra foi muito utilizada na imprensa. Traduzida literalmente como “madeira apodrecida”, pode trazer a ideia de pivete, de pessoa desqualificada: “Punk geralmente era aquela gente que ‘não prestava’, criaturas marginalizadas que serviam de inspiração às letras das músicas de Lou [Reed]: drogados, sadomasoquistas, assaltantes mirins, travestis, prostitutas adolescentes, suicidas, sonhadores [...]” (BIVAR, 1982, p. 40).

A primeira vez que foi associada ao movimento foi quando, em 1975, Legs McNeil, John Holmstrom e Ged Dunn fundaram a revista musical *Punk*, que publicava entrevistas e críticas. “A palavra punk pareceu ser o fio que conectava tudo o que a gente gostava – bebedeira, antipatia, esperteza sem pretensão, absurdo, diversão, ironia, e coisas com um apelo mais sombrio” (MCNEIL APUD MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 268), conta o escritor.

Desta maneira, o punk surge como um movimento de contestação político e cultural contra pensamentos conservadores. O início do movimento ocorre no subúrbio de Londres, onde jovens filhos de operários estavam insatisfeitos com uma cultura política e social que não os integrava ou representava, sob a liderança conservadora de Margareth Thatcher. Na mesma época, nos Estados Unidos, os jovens norte-americanos viram suas expectativas frustradas pelo mesmo modelo de governo, adotado por Ronald Reagan (GALLO,

2010), e começaram a aparecer sinais do movimento, com bandas e o estilo disseminado entre os jovens das cidades.

O punk ficou conhecido mundialmente através de bandas inglesas e norte-americanas que, a partir de 1975, começaram a tocar um rock simples e rápido, com músicas de, no máximo, três minutos. Com vocal violento e usando instrumentos sem muita técnica, equipamentos sofisticados e sintetizador, esses conjuntos expressavam críticas, denúncias políticas e um radicalismo contra a indústria cultural e a violência (ABRAMO, 1994). Suas letras possuíam um conteúdo crítico e contestatório, que prezavam pela liberdade e criticavam as mídias de massa, a miséria do povo e governos totalitários e agressivos. Nos palcos, as bandas se apresentavam com indignação e raiva, deixando perceptível sua insatisfação com essas questões.

Os integrantes desse estilo queriam distância de músicas extensas, solos de guitarra e letras de amor. Foram influenciados por outras bandas e artistas norte-americanos como Velvet Underground (1965-1973), MC5 (1964-1972/2003-2012), The Stooges (1967-1974/2003-presente), The Doors (1965-1972), Suicide (1970-2016), Television (1973-1978/1992-1993/2001-2017), Lou Reed (1967-2013) e Patti Smith (1971-presente); e inglesas, como David Bowie (1964-2016), Mott the Hoople (1969-1974) e The Sensational Alex Harvey Band (1972-1978), que possuíam um estilo mais radical e atrevido, com músicas críticas, mas com o visual de *glitter rock*<sup>12</sup>

---

12. Também denominado de Glam Rock, o estilo musical nasceu no final dos anos 1960 e se popularizou na década de 1970. O gênero musical se destacou pelos artistas andrógenos, que se apresentavam em trajes coloridos, brilhantes, com muita purpurina e paetês, e utilizavam cílios postiços, saltos altos e batons. As músicas eram rocks agitados, que exibiam sensualidade e liberdade (PUNK, 2005).

(PUNK, 2005). Dessa maneira, começaram a surgir bandas punks nas periferias de Londres e nos Estados Unidos.

Foi em 1975 que os quatro integrantes da banda Sex Pistols - considerada a banda punk inicial por ser a primeira a fazer sucesso na mídia - fizeram sua primeira apresentação em Londres e emplacaram na noite inglesa. A formação da Sex Pistols aconteceu através da loja Sex, do empresário da banda, Malcon McLaren. A loja era formada principalmente de roupas de couro, pretas e de acessórios sadomasoquistas (BIVAR, 1982). McLaren, em viagem aos Estados Unidos, assistiu ao show de Television e se interessou pelo visual de Richard Hell, vocalista da banda, levando o estilo para a Inglaterra e disseminando o que hoje consideramos como estilo punk:

Achei Richard Hell simplesmente incrível. De novo, eu acabava comprando a ideia de mais uma vítima da moda. Não se tratava de alguém vestido de vinil vermelho, com lábios cor de laranja berrante e saltos altos. Era um cara todo desmantelado, arrasado, parecendo que tinha recém-rastejado para fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecendo que não dormia há anos, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima para ele.

E parecendo que na verdade ele não dava a mínima para você. Era um cara maravilhoso, entediado, acabado, marcado, sujo, com uma camiseta rasgada. [...] E esse visual, a imagem desse cara, aquele cabelo todo espetado, tudo nele – não havia dúvida de que levei aquilo para Londres. Ao ser inspirado por essa imagem, eu iria imitá-lo e transformá-la em algo mais inglês (MCLAREN APUD MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 261).

Daí para frente, novas bandas começam a surgir, ainda na década de 1970, e serem midiatalizadas: Ramones (1974-1996), The Clash (1976-1986), The Damned (1976-presente), The Jam (1972-1982), Buzzcocks (1976-1981/1989-presente), New York Dolls (1971-1977/2004-presente), The Slits (1976-presente), Descendents (1978-presente) etc. Mas a cena punk não aceitava somente astros do rock ou aqueles que buscavam apenas o dinheiro. Existiam diversas pequenas bandas em um circuito alternativo, que trocavam informações, equipamentos, organizavam turnês: “as bandas punks tendem a tocar apenas entre si, porque têm ideias semelhantes sobre cooperação e não têm atitudes competitivas que prevalecem na indústria musical” (O’HARA, 2005, p. 152). O movimento não se restringia apenas à música, mas ao estilo, à moda, a uma identidade.

Na década de 1980, o movimento sofre mudanças no estilo musical, se tornando ainda mais *underground*, purista e crítico. As músicas ficaram um pouco maiores, mas ainda mais rápidas. Esse estilo ficou conhecido como punk *hardcore*, um estilo ainda mais revoltado e agressivo musicalmente. Bandas como Agnostic Front (1980-presente), Black Flag (1976-1986/2013-2014), Circle Jerks (1979-1990/1994-1995/2001-2010) e Dead Kennedy (1978-1986/2001-presente) são os principais representantes. A banda Nirvana, formada em 1987, foi uma das últimas representantes do punk rock como estilo musical de crítica (PUNK, 2005).

A partir da década de 1990, se destacaram bandas que possuíam influências do estilo punk, mas que se inseriam em um contexto pop, e ficaram conhecidas como bandas pop punk, como Green Day (1987-presente), Blink 182 (1992-presente) e Yellowcard (1997-pre-

sente) (PUNK, 2005). Mas o punk influenciou diversas bandas de rock, sendo visto por muitos autores como um divisor. Existe um antes e um depois na história do rock, a partir do punk.

### 3.2.2. *Faça você mesmo*: a ideologia punk

O movimento punk possui ideias e pensamentos que são compartilhados pela maioria dos indivíduos que pertencem à tribo. São concepções políticas e sociais que produzem a aspiração de um futuro onde não existam mais adversidades para nenhum ser humano e nenhuma ordem comandando a sociedade.

À vista disso, é elementar para um punk afastar de si qualquer representação partidária e de liderança, seguindo o lema *Do It Yourself* - ou *Faça Você Mesmo* - seja na música, nos pensamentos políticos, em suas publicações impressas ou em seu visual. Ele deseja mudar o mundo através de questionamentos, não se conformando com as subjugações e as explorações das classes trabalhadoras e o preconceito de qualquer tipo e, por isso, se questiona sobre aspectos de trabalho, raça, sexo e sobre si mesmo. Sua principal ideologia é não depender financeira, cultural ou politicamente de nenhum estado, autoridade ou da família. Logo, o punk tem como ideia política fundamental a anarquia (O'HARA, 2005).

Mas o que é a anarquia? Recorremos ao escritor canadense George Woodcock (2007) para compreendermos um pouco mais sobre essa ideologia. Para este autor, do ponto de vista histórico, o anarquismo é a teoria que propõe uma crítica à sociedade vigente, possuindo uma visão ideal para o futuro, e estabelecendo meios para

se chegar lá. O ideal anárquico é transformar a sociedade e seus cidadãos, fazendo com que cada um seja mais independente, para que assim se possa ter uma sociedade mais justa e livre. Esse processo deve acontecer através de uma revolta social, violenta ou não, mas é necessário que em cada um desperte o desejo de liberdade.

A palavra original grega *Anarchos*, tem como significado “sem governante” e, para o autor, pode ser usada negativamente, para expressar a ideia de ausência de governo, ou de forma positiva, para expor a concepção de que não há necessidade de existir um governo no comando para o estabelecimento de uma ordem social. É essa segunda perspectiva que os verdadeiros anarquistas adotam: a anarquia como um sistema de filosofia social, que busca “promover mudanças básicas na estrutura da sociedade e, principalmente – pois esse é o elemento comum a todas as formas de anarquismo -, a substituição do estado autoritário por alguma forma de cooperação não governamental entre indivíduos livres” (WOODCOCK, 2007, p. 11).

O anarquista aceita a destruição a fim da reconstrução, pois acredita que o homem deve primeiramente acabar com todos os sistemas vigentes, para depois ser capaz de construir uma nova sociedade, que seja mais responsável. Dessa maneira, não seríamos comandados por uma organização rígida ou partido político, mas viveríamos em um local onde, com liberdade e espontaneidade, um indivíduo poderia mudar os outros através de atitudes, orientações e exemplos.

Os punks acreditam que a anarquia é o melhor caminho para a luta contra os sistemas e opressões que existem e que exploram e abusam dos indivíduos em todo o mundo. Eles desejam uma sociedade onde não haja um governo oficial e que valorize a liberdade

individual e a responsabilidade que ela traz, pois, “a ideia de um Estado exige que as pessoas sujeitem algum aspecto de suas vidas a ele e, em alguns casos, suas próprias vidas” (O’HARA, 2005, p. 83). A anarquia oferece a liberdade e a possibilidade de o homem ser livre. Em entrevista ao fanzine *Flipside*, a banda anarcopunk Crass se pronuncia:

Ao recusar-se a ser controlado, você está tomando sua vida em suas próprias mãos e esse é, ao invés da popular ideia de anarquia como um caos, o começo da ordem pessoal. O estado de anarquia não é tumulto caótico onde todo mundo está por sua própria conta (CRASS apud O’HARA, 2005, p. 85).

Além da liberdade, eles defendem os direitos das mulheres e dos homossexuais, acreditam na igualdade de raças e de proteger o meio ambiente. Para O’Hara, existem punks que ainda creem que o comunismo e o capitalismo são desejáveis, mas, para a quase totalidade da tribo, a anarquia é o futuro e o caminho para uma sociedade mais justa. Os punks “veem a anarquia como liberdade de autoridade e das regras; uma sociedade em que as pessoas poderiam viver suas vidas sem nenhuma forma de obrigação externa. Assim, a polícia e até mesmo as leis formais não seriam necessárias” (O’HARA, 2005, p. 95).

Para os punks a anarquia não gera caos, mas liberdade para cada um fazer suas escolhas e expressar suas ideias, acreditando que ninguém pode ser forçado a nada e, por isso, eles esperam um aprendizado das pessoas, que irão entender com o tempo que uma sociedade sem governo é a ideal. Essa transição não seria realizada rapidamente, mas com tempo e trabalho, pois é necessário que cada

indivíduo possa se comportar com responsabilidade, honestidade e de forma igualitária. Por isso, nos anos de 1980 e 1990, surgiram diversos grupos que defenderam as ideias anarquistas e buscaram colocá-las em prática, por meio de organização de shows, ações e eventos beneficentes. São eles *Anarchist Youth Federation*, *Twin Cities Anarchist Federation*, *Cabage Collective*, *Tolls Collective* e *Positive Force* (O'HARA, 2005).

Além desses grupos, os fanzines foram um importante meio de expressão dos punks anarquistas. O *Profane Existence*, que começou a ser publicado em 1989, foi o maior fanzine punk e anarquista da América do Norte, debatendo sobre músicas e ideias políticas. Além dele, existiram diversos fanzines pelo mundo todo, anarquistas ou não (O'HARA, 2005), que expressavam as ideias do movimento.

### 3.2.3. O estilo punk e as tribos urbanas

Na década de 1980, era fácil andar pelos grandes centros das principais cidades do mundo e encontrar diversos grupos de punks andando pelas ruas. Com suas roupas surradas e seu estilo sombrio, esses bandos eram compostos de jovens entediados, sem grandes ocupações. Quando tinham trabalho ou estudo, se desvencilhavam deles para ocupar a cidade a seu modo, fazendo parte da tribo.

Como já comentamos, as tribos urbanas unem pessoas que possuem gostos e ideias em comum, para ficar à toa nos grandes centros, conversando sobre assuntos que gostam, sem procurar realizar grandes ações políticas, afinal, apenas por serem vistos estes grupos já causam um impacto social. A antropóloga Janice Caiafa (1985)



comenta que muitos jovens punks no Rio de Janeiro, na década de 1980, só se transformavam em *personas* punks quando estavam em bandos, pois tinham medo de serem agredidos se expressassem o estilo individualmente: “Os punks aprendem a se subtrair a esses ataques (nos ônibus, pela rua), e a deflagrar toda a estranheza em momentos em que ela possa ter um papel ativo de interferência. É no bando, juntos, que se consegue isso” (CAIAFA, 1985, p. 26). Eles se sentem mais confortáveis quando estão em grupos, compartilhando atividades e sensações com outros semelhantes.

As tribos punks se espalhavam pelos centros das cidades, onde percorriam ruas e calçadas, tentando expressar suas ideias por meio do estilo, mas sem grandes comícios e protestos. Esses jovens iniciaram suas atividades em periferias e subúrbios, mas viram a necessidade de ocupar o centro, para estudar, trabalhar, procurar outros locais de lazer, como comenta Abramo (1994):

A participação na vida urbana, os deslocamentos impostos pelas atividades de trabalho e instrução, a busca de diversão para além dos limites do bairro, levaram a um aumento de circulação dos jovens pelos variados espaços da cidade, intensificando bastante a sua exposição pública (ABRAMO, 1994, p. 69).

A tribo constrói sua identidade no meio urbano, procurando espaços de vivência e diversão em um lugar que segrega e exclui, principalmente, jovens pobres. Ao sair para os centros, eles expõem sua existência e suas perspectivas de mundo. São habitantes da velocidade urbana, ágeis e agressivos visualmente, que se utilizam das roupas de couro - com pinos, pregos e correntes – e do cabelo curto,

para se defender. “O punk está pronto a escapar eficientemente e atacar se for necessário” (CAIAFA, 1985, p. 38). Entretanto, mais do que isso, a estética punk sombria, niilista, agressiva e triste representa denúncias de desigualdades e exclusões sociais e violência. Esses grupos aparecem e se chocam com a visão sóbria da cidade, provocando cidadãos comuns e fazendo com que estes reflitam sobre a própria sociedade em que vivem.

Deste modo, o estilo<sup>13</sup> do indivíduo punk tem grande relação com seus pensamentos sobre o mundo. Eles criticavam a corrupção, as desigualdades, o consumo de massa e a indústria cultural através de suas roupas, suas atitudes e da música. Seu guarda-roupa, seus cabelos, o modo de agir, conversar e ocupar o espaço urbano criam uma identidade e um pertencimento a esses indivíduos, “o grupo passa assim a ser simbolizado pelas peças que usa, e o estilo torna-se uma significativa manifestação de identidade do grupo e das questões por ele formuladas” (ABRAMO, 1994, p. 88). Os ideais anticapitalistas, anarquistas e de insatisfações com o cotidiano são refletidos através desse estilo combativo e energético. O desagrado com os sistemas de governo e com as explorações são expressos através de seu guarda-roupa sujo e escuro, sendo reflexos do próprio mundo:

---

13. Entendemos aqui estilo como algo que extrapola a própria moda. Ivone Gallo (2010) explica que na moda o indivíduo perde sua identidade, pois adquire seu modo de vestir e se comportar através de apropriações dos meios de comunicação, adquirindo uma *identidade programada*. Em contrapartida, quando falamos de estilo, consideramos aquele que toma suas próprias decisões e ideias de estética visual, que escolhe sua própria vestimenta compreendendo o seu significado “No caso do punk o estilo converte-se no reflexo de uma cultura de resistência” (GALLO, 2010, p. 301).

A estética punk que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos. O mundo em que vivemos, então, é experimentado como distopia. Não há felicidade, nem futuro [...] o punk adere à revolta, ao desespero e à tristeza profunda como marcas distintivas (GALLO, 2010, p. 289).

Os integrantes do movimento possuem um estilo determinado, que faz com que sejam facilmente reconhecidos apenas pela aparência, e é ainda mais reforçado quando andam em grupos pela cidade. Suas roupas, o cabelo, sapatos, a maquiagem, expressam suas ideias e agridem visualmente o cidadão comum. São utilizados signos em suas roupas e na pele que chocam, como alfinetes no rosto, braceletes de pinos e pregos, roupas rasgadas e sujas.

Ao conviver com os punks cariocas no ano de 1982, Janice Caiafa os descreve utilizando roupas majoritariamente pretas, mas que podem variar do verde musgo, roxo e vermelho ao caqui dos uniformes militares. Jaquetas de couro cheias de pinos e ranhuras, assim como braceletes e cordões, são os principais acessórios. O coturno é o calçado oficial e o cabelo é cortado rente, em formato moicano, para rapazes e moças:

No espetadiço dos pinos e dos cabelos, a estética punk é dura e agressiva. Porém sóbria e sucinta. Não é difícil observar que o visual punk tem a elegância da justa medida. Nada sobra: o que salienta do corpo se projeta como arma – o cabelo moicano, os pregos, os pinos –, como a lâmina que salta do canivete. [...] A corrente na cintura ou no pescoço anuncia uma iminência de ataque, ela deve estar a postos, assim como se está sempre prestes a usá-la (CAIAFA, 1985, p. 13).

Esse visual tem como objetivo o choque. As roupas e acessórios são produzidos por eles mesmos, rasgados e sujos propositalmente, utilizando-se de objetos que foram trazidos de outros contextos. Ocorre uma bricolagem, como destaca o pesquisador Dick Hebdige (1979): as correntes de lavabos tornam-se acessórios; os alfinetes saem do contexto doméstico e são utilizados como ornamentos através da bochecha; fragmentos de uniforme escolar, como camisas brancas e laços, são reutilizados com camisas grafitadas e laços desleixados; objetos de fetichismo sexual são usados publicamente para causar desconforto, corpetes de couro e meias arrastão, sapatos de salto alto, cintos, cintas e correntes.

Quando esse estilo é apropriado pela moda, pelos meios de comunicação e pela indústria cultural, no final da década de 1980, se torna um grande problema para o movimento. Hebdige (1979) argumenta que os jovens de culturas juvenis, como os punks, são ajustados e redesenhados pelos meios dominantes a fim de serem compreendidos pela sociedade. Essa incorporação do estilo punk acontece de dois modos: na forma de mercadoria, através da indústria, onde o guarda-roupa e sua música são transformados em objetos produzidos em massa; e na forma ideológica, quando o movimento é interpretado por grupos dominantes de forma estereotipada e rotulado, entendido como um comportamento desviante e divulgado dessa forma pelos meios comunicacionais, de segurança e judiciário.

Na forma ideológica, os punks são representados como malfeitores, jovens rebeldes e inconsequentes. Para reverter esse quadro, os fanzines e as músicas aparecem como um meio de expressão dos seus próprios pensamentos.

Na forma de mercadoria, a música punk se torna um produto de consumo explorado por gravadoras e o estilo se torna moda. Eles resistem a esse tipo de apropriação, utilizando símbolos que nunca seriam incorporados pela indústria, como a suástica. Utilizam o símbolo nazista em roupas, fanzines e discos, porque representa o que eles mais abominam e porque sabem que este signo não será incorporado pela indústria cultural:

A suástica é inassimilável. A moda pode adotar o negro, o cabelo arrempiado enquanto corte exótico, o couro e mesmo as correntes enquanto adorno. As boutiques podem redesenhar as estamparias suburbanas como a cobra e a onça que o punk usa. Mas é inimaginável a situação da multiplicação da suástica em broches e collants numa vitrine. A suástica preserva sua aparição única e irrepetível porque sua propagação é temida e evitada. Ela é anti-moda por excelência (CAIAFA, 1985, p. 83).

A suástica representa assim uma forma de resistência do movimento ao capitalismo e, quando utilizada em grupo, se torna ainda mais potente. O visual punk é trabalhado para gerar confusão e impedir rotulações, avaliações e classificações, mas “o efeito esperado destas ações apenas torna-se impactante porque é a formação do bando emergindo no cenário público com um visual carregado para garantir com isto o impacto almejado” (GALLO, 2010, p. 302). É necessário sair às ruas, ser visto, para que o objetivo de se vestir para chocar seja alcançado.

### 3. O punk no Brasil: a expressão juvenil através dos fanzines

---

Neste capítulo, iremos discutir como o movimento punk chegou e se consolidou no Brasil, no contexto histórico e político nacional no início da década de 1980. Em meio ao processo de redemocratização brasileira, o movimento punk foi capaz de criar tribos em grandes centros urbanos, disseminando seus pensamentos, através dos fanzines, dos festivais e shows e, assim, conseguiu se firmar como um importante movimento cultural desse período.

Para analisarmos o processo comunicacional dos fanzines e do movimento punk de Juiz de Fora, que se organiza no período final da ditadura militar brasileira e no início de redemocratização nacional, é imprescindível que façamos um pequeno panorama sobre o contexto político da época, para depois voltarmos nosso estudo para essas expressões culturais. Para isso, utilizaremos os autores Elio Gaspari (2002) e Daniel Aarão Reis Filho (2014). Para debatermos como o movimento punk se espalhou pelo Brasil, iremos recorrer aos autores Antonio Bivar (1982), Marcelo Rubens Paiva (2016) e Janice Caiafa (1985), entre outros.

Além disso, iremos discutir o contexto comunicacional alternativo, que se destacava nessa época, por ser a forma mais fácil de minorias e grupos excluídos se expressarem. Buscaremos destacar conceitos da mídia alternativa, destacando a origem e as principais características dos fanzines, utilizando principalmente os autores

Henrique Magalhães (2014) e Chris Atton (2002). Discutiremos especificamente sobre como os fanzines são produzidos, se expressam e são compreendidos, à luz de autores como Claude Lévi-Strauss (2008), Tiphaine Samoyault (2008) e Teal Triggs (2006).

#### 4.1. A ditadura acabada

No início da década de 1980, o Brasil passava por uma nova mudança no sistema político. A ditadura militar, instaurada em 1º de abril de 1964, que ficou no poder durante 21 anos - em meio a prisões, mortes, torturas e a censura - começou a enfraquecer e, gradativamente, a abertura política foi estabelecida no país. É interessante que entendamos todo o processo da redemocratização para, mais tarde, compreendermos os assuntos discutidos nos fanzines punks. Dessa forma, iremos, de maneira breve, contextualizar o período político da ditadura militar brasileira, oferecendo maior atenção aos fatos que contribuíram para a redemocratização nacional.

Em 1960, Jânio Quadros foi eleito presidente do Brasil, mas, após oito meses, renunciou ao seu posto. Quem assumiu o cargo de vice-presidente foi João Goulart, popularmente conhecido como Jango, que, no momento de renúncia de Jânio, realizava uma visita oficial a China, país comunista. O novo presidente desagradava tanto as forças militares, como os civis conservadores. Durante seu mandato, Jango apresentou ao congresso uma declaração de estado de sítio, em outubro de 1963, e realizou um grande comício na praça em frente à Central do Brasil, no Rio de Janeiro, 13 de março de 1964,

em favor das *reformas de base*<sup>14</sup>. Além disso, a inflação chegou a aumentar 50%, assim como ocorreu o aumento do déficit brasileiro, ocasionando diversos problemas econômicos. Por essas e outras ações, seus opositores consideravam-no comunista e pediam sua renúncia (GASPARI, 2002).

A *Marcha da Família com Deus pela liberdade*, que ocorreu em 19 de março de 1964, foi a resposta dos mais conservadores, e reuniu cerca de 200 mil pessoas contra Jango. A crise no governo de Goulart foi agravada ainda mais pela *Revolta dos Marinheiros*, em 25 de março do mesmo ano, e pela suposição, entre políticos e militares, de que o presidente faria uma reforma que lhe daria a reeleição (GASPARI, 2002).

Elio Gaspari afirma que a direita estava à espera de “qualquer ato de força do governo, quer contra o congresso, quer contra os governadores que eram hostis” (GASPARI, 2002, p.56), para declarar o golpe. Este ato foi a quebra de hierarquia proporcionada por Jango. Em 30 de março de 1964, o presidente compareceu ao Salão de Automóvel Clube, na Cinelândia, Rio de Janeiro, para discursar na reunião dos sargentos.

Militares e políticos de direita ficaram exaltados, principalmente o comandante da Quarta Infantaria Divisionária, Carlos Luiz Guedes, de Belo Horizonte, e o General Olympio Mourão Filho, comandante da 4<sup>a</sup> Região Militar em Juiz de Fora: “Os dois generais de Minas tinham pressa” (GASPARI, 2002, p.57). O general Mourão

---

14. As reformas de base foram apresentadas por João Goulart como sendo uma proposta de reestruturação de uma série de setores econômicos e sociais, que eram discutidas pelo governo desde 1958. A reforma buscava diminuir a desigualdade implantando ações como a reforma agrária e a intervenção do estado na economia (GASPARI, 2002).



Filho foi o mais impaciente. Na madrugada de 31 de março, encaminhou-se com suas tropas para o Rio de Janeiro, encontrando-se, no meio do caminho, com tropas de Belo Horizonte e de São João Del-Rei, o que ficou conhecido como *Operação Popeye*. O general Castelo Branco, ao saber do movimento do mineiro, se antecipou e, antes que Mourão Filho chegasse ao destino, se instalou no gabinete do ministro da Guerra. Quando o general juiz-forano chegou ao Rio, o general Castelo Branco já era o nome indicado para assumir a presidência do Brasil (GASPARI, 2002). Em primeiro de abril de 1964, Castelo Branco proclamou-se “comandante do Exército Nacional” e líder do “Comando Supremo da Revolução”. Em nove de abril, foi baixado o primeiro ato institucional para legalizar as ações políticas dos militares e, de imediato, quarenta mandatos políticos foram cassados. Em 15 de abril, Castelo Branco assumiu a presidência. Quanto a Jango, foi-lhe sugerido que deixasse o Rio de Janeiro, como comenta Gaspari: “[...] os oficiais do dispositivo praticamente enxotaram o presidente do Rio para Brasília, de Brasília para Porto Alegre e de Porto Alegre para que o diabo que carregasse, desde que para longe de suas biografias” (GASPARI, 2002, p.115).

De acordo com Gaspari, no ano de 1967, através de eleição indireta, o general Arthur da Costa e Silva assumiu a presidência. Foi em seu governo que a falta de liberdade política e cultural atingiu os meios de comunicação e artísticos, principalmente após o AI-5<sup>15</sup>,

---

15. O Ato Institucional Nº 5, ou AI-5, foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe Civil-Militar de 1964 no Brasil. O AI-5, sobrepondo-se à Constituição de 24 de janeiro de 1967, bem como às constituições estaduais, dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais, além de instaurar a censura (REIS FILHO, 2014).

decretado em 13 de dezembro de 1968. A censura atingiu jornais, revistas, filmes, programas de televisão, livros e qualquer obra cultural, controlados pelo governo através dos censores.

De 1969 a 1974, ascendeu ao poder o general Emílio Garrastazu Médici. O período ficou conhecido como *anos de chumbo*, pela grande repressão, suspensão de direitos humanos e violência. O DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e o Centro de Operações de Defesa Interna) atuou como centro de inteligência, investigação e controle. Muitos intelectuais, políticos, músicos, artistas e escritores foram investigados, presos, torturados ou exilados do país (GASPARI, 2002).

Em março de 1974, o general Ernesto Geisel assumiu a presidência da república com um objetivo: a distensão militar. Daniel Aarão Reis Filho (2014) explica que isso significava que os militares desejavam se retirar de forma cuidadosa do governo, sem que houvesse confusões ou debandadas, onde tudo deveria ser realizado de forma organizada e em paz. Dessa forma, em agosto do mesmo ano, em seu discurso de posse, Geisel prometeu um processo de redemocratização lenta, gradativa e segura: “Lenta, sem pressa, devagar; gradativa, por etapas, de modo que se pudesse avaliar, a cada momento, o caminho percorrido, as novas circunstâncias, os objetivos alcançados e os desafios a serem enfrentados; e segura, sob controle, com a máxima segurança possível” (REIS FILHO, 2014, p. 99).

Os motivos dessa lenta abertura eram as pressões exercidas sobre o governo, de todos os lados, sociais, políticos e econômicos. Os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manoel Fiel Filho, no final de 1975, contribuíram para que os porões da ditadura

fossem cada vez mais expostos. O partido mantido por militares e apoiadores, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), foi perdendo apoio e o único partido de oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), aumentou seus representantes políticos. Na eleição de novembro de 1974, no senado, o MDB elegeu 16 senadores nos 22 estados que, na época, participaram das eleições. O partido também conseguiu 355 cadeiras na assembleia legislativa e, na câmara, passou de 87 para 160 deputados federais. Mesmo ainda permanecendo minoritário no congresso nacional, o partido de oposição começou a ganhar força (REIS FILHO, 2014).

Já em 1976, aconteceram greves estudantis no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Os funerais de Juscelino Kubitschek e João Goulart, em agosto e dezembro do mesmo ano, “atestaram a popularidade dessas lideranças políticas” (REIS FILHO, 2014). Em março de 1977, os estudantes voltaram às ruas e, em maio, houve uma greve de 80 mil, paralisando parcialmente universidades.

Além de problemas externos, o governo de Geisel também tinha que lidar com dificuldades no interior do exército. O comandante do II Exército, general Ednardo D’Ávila Mello, responsável pelas prisões de Herzog e Fiel Filho, foi demitido, o que causou descontentamento no grupo “linha-dura” dos militares. O general Sylvio Frota, ministro do Exército, tramou um golpe para destituir Geisel de seu cargo e prendê-lo, por divergir de suas ações de abertura e suas diretrizes políticas. Geisel buscou então se manter na presidência e ganhou uma disputa interna entre os militares (GASPARI, 2002).

Mas, contrariando seu discurso de um governo um pouco mais liberal, Geisel tomou medidas drásticas para manter seu poder no

congresso e nos estados. No ano de 1978, haveria eleições diretas para governador, o que era um risco, pois o governo poderia perder o controle do congresso. Dessa forma, a intenção do presidente era, através de uma emenda constitucional estabelecida pelo congresso, impor eleições indiretas. Porém, a Arena precisava ter 2/3 dos votos, o que não era possível por causa do grande número de deputados do MDB. Geisel, então, fechou o congresso, baseando-se no AI-5, e, duas semanas depois, divulgou uma emenda constitucional, conhecida como “pacote de abril”. A emenda era composta por “seis decretos autoritários com o objetivo de conter o avanço eleitoral da oposição e garantir sobrevida à ditadura” (MEMORIAL, 2015). O pacote restabeleceu o controle da Arena no congresso, cancelou as eleições diretas de governadores, que seriam realizadas no ano seguinte, 1978, e determinou a escolha indireta de 1/3 dos senadores. Como comenta o site *Memorial da Democracia*:

O Pacote de Abril pôs em evidente contradição o discurso de “abertura política” e a prática autoritária do governo. Vencido nas urnas em 1974 e com nova derrota eleitoral no horizonte, Geisel decidiu conter o avanço do MDB e garantir o controle do Colégio Eleitoral de 1978. O objetivo era fazer o general João Baptista Figueiredo, chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), seu sucessor. Geisel coroou o pacote, estendendo de cinco para seis anos o mandato do próximo presidente, o que daria fôlego à ditadura até 1985 (MEMORIAL, 2015).

Enquanto isso, gradualmente, Geisel diminuiu o exercício da censura e da brutalidade militar na sociedade. As denúncias de tortura caíram de 585, em 1975, para 214, em 1978: “o ano terminara sem que nenhum brasileiro morresse ou desaparecesse nos cárceres políticos”

(GASPARI, 2016, p.28). O congresso nacional aprovou, em setembro de 1978, uma série de medidas liberalizantes, que ordenavam:

[...] a revogação dos instrumentos de exceção, como o AI-5, a partir do primeiro dia do ano vindauro, o restabelecimento do *habeas corpus*<sup>16</sup> e da autonomia do Poder Judiciário; a autorização para a volta de lideranças caçadas não comprometidas com ações subversivas; e a revogação da figura jurídica do banimento, inventada em 1969-70 (REIS, 2014, p. 116).

Todas essas medidas seriam aplicadas a partir de janeiro do próximo ano, sob o comando do novo presidente. O general João Batista Figueiredo sucedeu Geisel, tomando posse em 15 de março de 1979. Extinguiu o sistema bipartidário vigente, marcado pela Arena e o MDB, permitindo que vários partidos fossem criados no Brasil e declarou a anistia aos militares e perseguidos políticos (GASPARI, 2002). A Lei 6.683, de 28 de agosto de 1979, conhecida como “Lei da Anistia”, concedeu a todos que cometeram crimes políticos e eleitorais, e aos que tiveram seus direitos políticos suspensos, durante a ditadura militar, a anistia ampla e irrestrita. A partir dessa data, vários exilados retornaram para o Brasil: artistas, políticos e intelectuais puderam voltar para casa. A anistia beneficiou 130 banidos e 4.533 autoexilados ( que saíram do país por discordarem do governo) que começaram a retornar em primeiro de novembro de 1979 (GASPARI, 2012).

---

16. O AI-5 suspendeu o direito de *habeas corpus* para crimes políticos. O *habeas corpus* é uma medida jurídica para proteger indivíduos que estão tendo sua liberdade infringida. Ela é uma garantia constitucional outorgada. Segundo a Constituição, a garantia “beneficia quem sofre ou se acha ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder” (REIS, 2015).

Enquanto isso, o governo enfrentava uma inflação que saltou de 77,25%, em 1979, para 110,24%, em 1980. Além disso, 320 mil metalúrgicos do ABC paulista iniciaram uma greve em 1º de abril de 1980, que seguiu durante 42 dias (GASPARI, 2014). A moratória mexicana, ocasionada pela crise do petróleo, em agosto de 1983, ocasionou uma crise financeira em toda a América Latina. Os bancos norte-americanos deixaram de emprestar dinheiro para vários países, inclusive o Brasil. A dívida externa brasileira bateu 90 bilhões de dólares, a inflação chegou a 211%, e o PIB fechou o ano negativo, atingindo -2,9%. (GASPARI, 2016).

A população, insatisfeita com o governo, saiu às ruas em apoio ao projeto de lei que determinava a eleição direta para presidente, proposta pelo deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT), em diversos protestos, o que ficou conhecido como movimento *Diretas Já*. O apoio da população ao movimento chegou a 81%, segundo o Instituto Gallup. Os protestos aconteceram nas principais cidades do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba etc. Mas, mesmo com o apoio das ruas, o projeto de lei foi derrotado no congresso. “Tudo se acabou na quarta-feira, 26 de abril. Votada noite adentro, faltaram 22 votos à emenda Dante de Oliveira e ela foi ao arquivo” (GASPARI, 2016, p. 277).

O próximo presidente da república brasileira foi escolhido através da eleição indireta do Colégio Eleitoral, em 1985: Tancredo Neves, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Porém, o político faleceu em abril daquele ano, deixando no cargo de presidente o seu vice, José Sarney. A principal prioridade do novo governante era de teor econômico: conter a inflação e quitar a dívi-

da externa, já que a inflação chegara a 350% ao ano. Para isso, em fevereiro de 1986, o governo lançou o Plano Cruzado, que congelava preços e salários e criava uma nova moeda: o cruzado. “A inflação cedeu, o poder de compra dos assalariados aumentou e Sarney experimentou momentos de grande popularidade” (MEMORIAL, 2015). Porém, alguns meses depois, produtos começaram a faltar nos supermercados, principalmente a carne. O desabastecimento durou de junho a novembro, quando o governo lançou o Plano Cruzado 2. Os preços foram liberados e as mercadorias voltaram às prateleiras. Consequentemente, a inflação voltou a subir, o que ocasionou passeatas e protestos em todo o Brasil (MEMORIAL, 2015).

Em termos políticos, em maio de 1985, foi aprovada pelo congresso a Emenda Constitucional nº 25, cujo principal ponto era o restabelecimento das eleições diretas em nível presidencial, estaduais e municipais. Em novembro, a Emenda Constitucional nº 25 estabeleceu que, na eleição do ano seguinte, o congresso eleito poderia exercer poderes constituintes, ou seja, seria capaz de criar ou editar questões à Constituição do Estado. Além disso, a reforma aprovada em 1979 foi revogada, o que permitiu que mais partidos fossem criados. Com isso, criaram-se mais 23 partidos, que disputaram as eleições diretas de novembro de 1986. Foram eleitos governadores, deputados estaduais e federais e senadores (REIS, 2014).

O site *Memorial da Ditadura* destaca como a primeira edição do *Rock in Rio*, de 11 a 20 de janeiro de 1985, “refletia e estimulava o clima de esperança e expectativa da população, principalmente da juventude, graças ao processo de redemocratização vivido pelo país naquele momento” (MEMORIAL, 2015). Discursos de otimismo e

comemoração eram realizados por artistas e organizações políticas participaram do evento, como os militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), grupo de ideias comunistas, que distribuíram panfletos que destacavam a conexão do rock com o seu potencial de mudança, com *slogans* como “O rock foi a forma que a juventude encontrou para botar para fora os seus sentimentos” e “Para os reacionários, o rock vinha ameaçar seus caducos e carcomidos preconceitos e valores” (MEMORIAL, 2015).

No cenário da câmara e do senado, a nova constituição era elaborada por 559 parlamentares constituintes, sob a presidência do deputado Ulysses Guimarães. Ela entrou em vigor em 05 de outubro de 1988, 20 meses depois do início do funcionamento da Assembleia Nacional Constituinte:

O processo constituinte de 1987-1988 foi um dos mais democráticos e abertos já ocorridos no Brasil, guardando diferenças importantes em relação às Assembleias Constituintes do passado. Em primeiro lugar, porque os constituintes não se basearam em um anteprojeto previamente apresentado, mas elaboraram o texto a partir dos relatórios de 24 subcomissões, agrupadas em nove grandes comissões temáticas. Os capítulos produzidos por cada comissão foram trabalhados pela Comissão de Sistematização, que fez o aprimoramento metodológico e jurídico e a supressão de contradições, redundâncias e outros vícios (MEMORIAL, 2015).

A elaboração da constituição foi aberta e democrática, e teve grande participação popular, por meio de emendas e influências de grupos sociais, corporações e instituições civis, o que se destacou após 21 anos de repressão política.



Enquanto isso, tentando novamente conter a inflação, em janeiro de 1989, o governo lançou o Plano Verão, estabelecendo uma nova moeda, o cruzado novo, e voltando a congelar preços e salários, além de aumentar juros e alterar a regra de correção dos depósitos em cadernetas de poupança (MEMORIAL, 2015).

Os problemas econômicos do país teriam que ser resolvidos pelo presidente que seria eleito de forma direta em 15 de novembro de 1989. Foram 22 candidatos concorrendo, mas se destacaram o metalúrgico e sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), e Fernando Collor de Mello, governador de Alagoas, pelo Partido da Reconstrução Nacional, PRN. O vencedor foi Collor, com cerca de 30% dos votos, contra 17% de Lula (MEMORIAL, 2015).

Em setembro de 1992, o presidente Fernando Collor teve seu mandato cassado pelo senado. O Congresso Nacional instaurou uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para averiguar denúncias de corrupção divulgadas pela imprensa. Foram descobertos esquemas de empréstimos fraudulentos para financiar a campanha de 1989 e outras fraudes. O relatório constatou que US\$ 6,5 milhões haviam sido transferidos irregularmente para financiar gastos do presidente. Em 29 de setembro, o *impeachment* foi aprovado por 441 dos 509 deputados. Collor renunciou, para tentar não perder seus direitos políticos, mas, no senado, por 76 votos a 3, os parlamentares condenaram o presidente, que não poderia concorrer a eleições pelos oito anos seguintes (VOZES, 2006).

Quem assumiu a presidência foi o seu vice, Itamar Augusto Cautiero Franco, que permaneceu no poder até 1995. O presidente seguinte foi Fernando Henrique Cardoso (PSDB), que permaneceu no

poder até 2002, após reeleição. Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva (PT) tomou posse, permanecendo no poder até 2010. A próxima presidente foi Dilma Rousseff (PT), que exerceu seu primeiro mandato de 2011 a 2014, e teve seu segundo mandato interrompido por um *impeachment*, permanecendo no poder apenas em 2015 e 2016. Em 12 de maio de 2016, seu vice, Michel Temer, foi empossado interinamente na presidência da República.

## 4.2. A cena punk no Brasil

O punk chegou ao Brasil no final da década de 1970. A maioria dos autores acredita que o movimento tenha se iniciado em São Paulo, mas a cena de Brasília começou aproximadamente na mesma época. Nos anos seguintes, o movimento se espalhou para diversas cidades: Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife, Londrina, ABC Paulista, Juiz de Fora e municípios do Rio Grande do Sul e Paraná. Eram garotos e garotas de 14 a 18 anos, em sua maioria, vindos de famílias de baixa renda, de subúrbios e periferias, que trabalhavam em empregos desqualificados, encontravam-se desempregados ou ainda frequentavam a escola. Como os jovens ingleses e norte-americanos, estavam cansados do rock repetitivo e sem graça, sem a contestação necessária do estilo, e começaram a ouvir as novas bandas internacionais. Para Antonio Carlos Oliveira (2006), esses jovens encontraram no punk o que procuravam.

Mas essa juventude tinha pouco acesso às informações e produtos do punk, eram informações que ainda não tinham chegado ao país ou eram inacessíveis financeiramente. Para ouvir os discos

que vinham do exterior, era necessário gastar um dinheiro que poucos tinham. Às vezes, o salário inteiro desses jovens, que era ganho através de trabalhos como motoboy e caixas de bancos, era utilizado para comprar um disco. Além disso, as roupas eram feitas por eles mesmos, improvisadas, como comenta Marcelo Rubens Paiva (2016), um dos autores do livro *Meninos em Fúria*, que traz a história do movimento punk de São Paulo:

Era difícil encontrar discos e roupas para quem quisesse seguir o estilo underground: sociedade atrasada, conservadora, país fechado pelo protecionismo e pela vigilância dos milicos. Além dos lixões, que hoje se chamam brechós, muitos faziam a própria roupa com restos dos guardas roupas dos pais, tios, irmãos, avós, calças apertadas, paletós fora de moda, apetrechos incomuns, como tachas. Costurávamos calças com tecidos de colchões. [...] Tingíamos nossas camisetas. Improvisávamos nossas jaquetas (PAIVA, 2016, p. 39).

Com o aumento do interesse dos punks em buscar discos e novidades sobre o estilo, o movimento começou a aparecer na imprensa, em revistas como *Pop*, *Manchete* e *Veja*, sempre com a ideia de que era uma corrente do rock com uma postura rebelde e contestadora (ABRAMO, 1994). A primeira banda surgiu em São Paulo, em 1978. Restos de Nada tinha como integrantes Clemente, Douglas, Ariel e Charles. Nos anos seguintes, de 1978 a 1985, foram surgindo diversas bandas pelo Brasil, como, por exemplo, AI-5 (1978-979), Condutores de Cadáver (1979-1981), Ratos de Porão (1981-presente), Restos de Nada (1978-1980/2001-2013), Hino Mortal (1981-1982/1997-presente), Inocentes (1981-presente), Olho Seco (1980-1989/1998-presente), Cólera (1979-presente), Lixomania (1979-1983/2002-pre-

sente), no estado de São Paulo (PAIVA, 2016; BIVAR, 1982); Aborto Elétrico (1978-1982) e Plebe Rude (1981-1994/1999-presente), em Brasília (PEQUENA, 2010), Coquetel Molotov (1981-presente), no Rio de Janeiro e Força Desarmada (1983) e Patrulha 66 (1984-presente), em Juiz de Fora. O movimento se consolidava nos bairros e periferias, e a cada dia mais bandas surgiam: “Em 82 [...] mais de 20 bandas já estavam se apresentando em shows periféricos, enquanto outras bandas estavam apenas se formando, mas já divulgando seus nomes” (BIVAR, 1982, p. 95). O punk brasileiro tinha personalidade e consciência próprias, não sendo uma cópia do inglês. Era adaptado à realidade local:

[...] fazia todo o sentido punks brasileiros. Claro, punks no Brasil. Arte operária, a voz da massa, do povo, do proletariado. Depois do samba de raiz, enfim a arte que vinha da prole, do lumpesinato. Depois da bossa nova elitizada, da Tropicália cabeça, da Jovem Guarda burguesa, do Clube da Esquina universitário e da merda de música que não nos representava, o punk provava: o subúrbio tem muito a nos contar (PAIVA, 2016, p. 78).

Paiva acredita que eram três os inimigos que o movimento punk brasileiro combatia: o sistema de exploração, a alienante e *desbundada* discoteca e a paralisia passividade hippie.

As bandas começaram nas periferias e aos poucos invadiram os grandes centros, andando pelas ruas dos centros e fazendo pequenos shows. Aconteceram dois pequenos festivais punks em São Paulo antes do grande evento que uniu as bandas punks Olho Seco, Cólera, Inocentes, Mack e Anarcoólatras, no dia 10 de outubro de 1981: *Grito Suburbano*. Esse show foi gravado para se tornar o primeiro

disco homônimo do movimento, pelo selo independente *Punk Rock*. Porém o áudio ficou péssimo e foi necessário regravar todas as músicas. Mack e Anarcoólatras não puderam comparecer e não aparecem no disco, que foi lançado em outubro de 1982 (PAIVA, 2016).

Festivais de punk começam a acontecer em várias cidades e existiu um grande intercâmbio entre os punks de diversas cenas. Essas trocas aconteceram por meio dos fanzines e de festivais. Os fanzines são revistas de fãs feitas para fãs, produções que trazem informações sobre as bandas, letras de músicas, últimos lançamentos etc. “Entre os punks o fanzine [...] envolve notícias sobre pessoas do grupo e, sobretudo, protestos, opiniões e posições” (CAIAFA, 1985, p. 27). Eram distribuídos em festivais, shows, lojas e pelas ruas, ultrapassando barreiras geográficas e fazendo com que os punks conhecessem vários pensamentos dentro do movimento.

Segundo Oliveira, os primeiros fanzines foram publicados no início da década de 1980: *Factor Zero*, em São Paulo, e *Exterminação*, em São Bernardo do Campo. Em sua pesquisa, o pesquisador levantou dados dos seguintes fanzines produzidos no Brasil: *SP Punk*, *MD*, *Lixo Reciclado*, *Alerta Punk*, *Lixo Cultural*, *Dia D*, *Opinião Pública*, *Revolta Suburbana*, *Lute ou Vegete*, *Anti-Sistema* e *Os exploradores*, no estado de São Paulo; *SOS Punk*, em Recife; *Geração Abandonada*, *ES Punk* e *Inimigos do Estado*, na Bahia; *Horizonte Negro*, *Manifesto Punk*, *Descarga Suburbana* e *Campo de Concentração*, no estado do Rio de Janeiro; *WC*, em Brasília e *Aos Berros*, em Juiz de Fora.

Mas existia também certa rivalidade entre as tribos punks de cada localidade. As gangues brigavam e discutiam principalmente porque

divergiam do modo de pensamento dos outros. Alguns eram mais radicais com pensamentos anárquicos, outros acreditavam no comunismo, mesmo esse não sendo o modelo político punk. Os punks do ABC paulista, por exemplo, tinham grande rivalidade com os punks da cidade de São Paulo, pois acreditavam que eles eram os verdadeiros operários explorados, enquanto os paulistas eram os *filhinhos de papai*. Essas confusões sempre geravam o envolvimento das polícias, que começaram a estereotipar os punks e prenderem qualquer um que vissem nas ruas (BOTINADA, 2006).

Para tentar uma pacificação entre as gangues, Clemente Tadeu Nascimento, vocalista dos Inocentes, teve a ideia de criar um festival que unisse as diversas tribos, *O show da União*, que misturava as bandas Inocentes, da zona norte de São Paulo, Ulster, considerado neutro, e Passeatas, do ABC. Em 28 de agosto de 1982 o evento aconteceu no Salão Berta da Pontifícia Universidade Católica, a PUC (PAIVA, 2016). O DCE da universidade sempre permitia shows e eventos punks, o que causava pequenas pichações, mas nunca nada grave. Porém, no dia do *Show da União*, segundo Bivar, uma minoria de punks quebrou todo o banheiro, o que fez com que a polícia invadisse o evento e as brigas recomeçassem. Paiva, que acompanhou o movimento punk em São Paulo, comenta a decepção de todos:

Ainda tinha briga toda semana, facada, paulada na cabeça, soco-inglês, ameaças de revólver, canivete, em todo o show tinha treta, tinha inimigos para todo o lado, estou cansado, queria paz, fizemos esse show tentando uma trégua, é a última chance de nos unirmos, e agora essa merda da Rota, porra? O público tinha se dispersado (PAIVA, 2016, p. 83).

A ditadura era outro empecilho para os punks. Esses jovens sentiam-se sufocados, diante de um governo ditatorial e uma sociedade conservadora “que reprimia avanços comportamentais, legados da revolução sexual. Não podíamos nos reunir, que a polícia vinha reprimir. Não podia haver jovens juntos, que recaíam as suspeitas de subversão, atentados contra a segurança nacional e a ordem pública” (PAIVA, 2016, p. 103).

A censura também agiu sobre as letras punks. Segundo Paiva, de 1969 a 1979, a censura foi utilizada em conteúdos que abordavam o teor político. Depois de 1979, a censura se tornou moral, tudo aquilo que ofendesse os bons costumes e valores cristãos, principalmente no mundo da música. Palavrões eram proibidos, assim como falar da situação do povo brasileiro, de miséria e de fome. Em 1982, a banda Inocentes produziu um LP independente com 13 músicas e todas foram censuradas pela Polícia Federal. Mesmo reescrevendo, apenas três músicas foram liberadas. *Veraneio Vascaína*, de Renato Russo, foi censurada em 1980, assim como *Teoria da relatividade*, de Lobão e Marylou e *Prisioneiro*, do Ultraje a Rigor, em 1984; *Bichos Escrotos*, dos Titãs, e *Música Urbana*, do Capital Inicial, em 1986. A censura só foi realmente abolida em 1988, com a promulgação da nova constituição.

Junto com os problemas internos e de censura, os punks tinham que enfrentar os meios de comunicação, que, a cada dia, estigmatizavam e estereotipavam o movimento. A gota d’água foi uma matéria publicada pelo jornal *Estado de São Paulo*, que os chamava de discípulos de Satã e que não sabiam a diferença entre o bem e o mal, entre Marx, Kennedy ou Hitler. Isso fez com que Clemente

escrevesse o *Manifesto Punk* (Anexo A, página 173), defendendo o movimento e explicando seus verdadeiros pensamentos.

Exponentes do punk permanecem no Brasil até os dias de hoje, mas não possuem o mesmo radicalismo e pensamento crítico da época e, quando possuem, não conseguem o espaço necessário na mídia para serem conhecidos. Na década de 1990, o movimento voltou para a periferia, as gangues violentas aumentaram e não apareceram grandes bandas para continuar o nome do movimento. As ideias do punk tornaram-se cada vez menos conhecidas e os estereótipos aumentaram (PAIVA, 2016).

Mas o punk foi a primeira tribo a surgir no Brasil e se consolidar como um movimento de contestação: “Os punks foram os primeiros desses grupos a aparecer nas cidades brasileiras, e assim pode-se dizer que surgiram como a primeira manifestação das novas questões colocadas para essa geração de jovens urbanos” (ABRAMO, 1984, p. 83). Depois dos punks, surgiram os carecas, os metaleiros, os *darks*, os *rappers*, os rastafaris, os *rockabillys* etc. A *new wave* tomou conta dos salões de dança e muitos punks começaram a trocar as roupas pretas por um estilo mais colorido, uma música um pouco menos rebelde e mais animada. As tribos se modificaram, o estilo mudou. Novas personas surgiram no contexto urbano.

### 4.3. A comunicação alternativa como forma de resistência

Quando falamos de comunicação alternativa, estamos tratando de veículos comunicacionais que se caracterizam por apresentarem discussões, formatos e ideologias diferentes daqueles da mídia tra-



dicional. Sendo um campo da comunicação amplo e diverso, o tema gera diversas discussões e controvérsias. São muitos os autores que se propõem a compreender o termo, tomando por base diferentes conceitos: seu conteúdo, sua relação com o mercado, sua associação com grupos sociais, seu formato etc.

Henrique Paiva de Magalhães (2014) observa que a definição de comunicação alternativa é imprecisa e difícil, já que ela pode abarcar diversas linhas de pensamento. Segundo ele, as mídias alternativas podem ser associadas à comunicação popular, marginal, ou fora do sistema, como as rádios e TVs comunitárias: “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” (MAGALHÃES, 2014, p. 24). Elas podem ser vistas como iniciativas independentes - não financiadas por órgãos públicos - que contrapõem o tradicional, podem se definir por apresentarem posições ideológicas de contestação ou revolucionárias, ou mesmo por serem uma maneira diferenciada de transmitir uma mensagem.

Fernando Reyes Matta (1983) acredita que a comunicação alternativa se expressa através de diversas mídias: agências noticiosas de alcance nacional e internacional que possuem um tipo de informação útil para o leitor e que compreendem a dinâmica do sistema participativo e solidário, no qual ele está envolvido; jornais e revistas que são produzidos e distribuídos dentro dos padrões industriais e que possuem um conteúdo crítico ao modelo de desenvolvimento vigente na sociedade; revistas fora desse sistema industrial, mas que circulam em setores musicais e culturais contestando os princípios

de mídia de massa; programas de rádio que possuem uma linguagem de difusão musical e de notícias que se tornam instrumentos de expressão e motivação de certos setores importantes da sociedade afetados pela dominação; videocassetes<sup>17</sup> utilizados como instrumentos de informação, entretenimento e orientação de grupos que produzem suas próprias produções, em áreas urbanas e rurais excluídas socialmente; além de grupos de cinema e teatro que buscam criar consciência em seus espectadores dos problemas sociais.

Para o pesquisador Chris Atton (2002), antes de ser denominada “comunicação alternativa”, as características dos meios de comunicação desse modelo já vinham sendo discutidas pontualmente em diversas pesquisas clássicas de comunicação. A análise marxista, por exemplo, explora um espaço alternativo que oferece a oportunidade de uma produção radical e anticapitalista, com projetos que geram perturbação ideológica e de ruptura. A concepção gramsciana de contra hegemonia se concebe através de discussões sobre como a imprensa tradicional se estabelece como uma ferramenta hegemônica de classes, instituições e elites, enquanto o jornal partidário se apresenta como um elemento de incentivo para reivindicações populares, principalmente operárias e socialistas. Já a Escola de Frankfurt discute a ideia de comunicação alternativa por meio dos pensamentos de Theodor W. Adorno, que considera os meios de comunicação de massa impossibilitados de serem utilizados por forças sociais de oposição e estabelece o mimeógrafo como o único

---

17. Devido ao crescimento e desenvolvimento das novas tecnologias, acreditamos que, na contemporaneidade, o videocassete poderia ser substituído por novas plataformas de vídeo, como YouTube e o Vimeo.

meio de propagação preferível à imprensa tipográfica burguesa do século XX (ATTON, 2002)

Diante desses casos pontuais, podemos observar que as mídias radicais e alternativas sempre estiveram presentes na história da imprensa, sob a forma de jornais partidários ou folhetos mimeografados. Nossa intenção é buscar uma definição e discutir os caminhos desse tipo de comunicação que envolve tantos conceitos e classificações.

Atton baseia a sua pesquisa na ideia de que a comunicação alternativa pode ser produzida em formato eletrônico e impresso, apresentando-se como publicações individuais, jornais de grande escala, impressos comunitários, revistas de política, fanzines anarquistas etc. Esses produtos não possuem a obrigação de abordarem as ideologias e buscarem a derrubada da mídia tradicional, podendo discutir assuntos culturais e artísticos, mas devem ser um ambiente para as vozes excluídas da mídia tradicional se expressarem. Ele considera essas expressões midiáticas heteroglóssicas (de múltiplas expressões), pois se tornaram espaços diversificados de divulgação para todos os indivíduos da sociedade que se sentem excluídos pelos meios de comunicação tradicionais. Nessa perspectiva, essa imprensa aparece como meio de socialização. Utilizando o pensamento do acadêmico Raymond Williams (1980), Atton comenta que a comunicação alternativa não se apresenta apenas no papel, mas fornece perspectivas diferenciadas para todo um grupo de pessoas, suas relações e socializações. Através da materialização de um jornal, revista ou fanzine, todo um grupo se compromete e se organiza em função dos princípios ali divulgados:

O modelo apresentado aqui vai mais longe do que o textual, porém, encontramos heterogeneidade, experimentação e transformação nos princípios de organização, produção e relações sociais dentro e através destes meios, considerando os meios de comunicação social e materialmente produzidos (ATTON, 2002, p.9).

A comunicação alternativa, dessa forma, é capaz de criar grupos de indivíduos vinculados com os mesmos desejos e pensamentos, que se socializam pelo impresso e através dele. Jornais, revistas e folhetos radicais oferecem discussões que interessam ao seu leitor alvo, facilitando o acesso deste às informações que ele deseja e que não foram divulgadas na mídia tradicional. “Isso significa desenvolver meios de comunicação para encorajar e normalizar esse acesso, onde os trabalhadores, as minorias sexuais, os sindicatos, os grupos de protesto [...] poderiam fazer as suas próprias notícias”<sup>18</sup> (ATTON, 2002, p. 11). Esses grupos apareceriam como atores relevantes nesses impressos, já que a divulgação de situações cotidianas interessaria tanto àqueles que escrevem, quanto aos que leem. Por fim, Atton acredita que as publicações alternativas estão, no fundo, mais interessadas no livre fluxo de ideias do que no lucro, já que na maioria das vezes elas não são rentáveis e prezam mais pelas discussões do que pelo dinheiro.

Pensando na mídia alternativa como um objeto de estudo, o pesquisador criou um modelo com seis elementos que são essenciais a esta imprensa, em sua perspectiva:

---

18. Tradução livre do original: “This means developing media to encourage and normalize such access, where working people, sexual minorities, trade unions, protest groups [...] could make their own news” (ATTON, 2002, p.11).

Uma tipologia de meios alternativos e radicais:

1. Conteúdo (politicamente radical, social / culturalmente radical); valores de notícias.
2. Forma - gráficos, linguagem visual; variedades de apresentação e encadernação; estéticas.
3. Meio de reprodução inovadoras/adaptadas - uso de mimeógrafos, IBM tipográfica, offset litográfica, fotocopiadoras.
4. 'Utilização distributiva' (Atton, 1999b) - sites alternativos de distribuição, redes de distribuição clandestinas / invisíveis, *anticopyright*<sup>19</sup>.
5. Relações sociais, papéis e responsabilidades transformadas - leitores, organização coletiva, desprofissionalização de, por exemplo, jornalismo, impressão, publicação.
6. Processos de comunicação transformadores - ligações horizontais, redes (ATTON, 2002, p.27)<sup>20</sup>.

Os três primeiros elementos indicam características dos produtos alternativos. Eles devem possuir um conteúdo diferenciado e radical, que possua informações voltadas para os grupos que leem aquele

---

19. Anticopyright refere-se a movimentos ou posturas de negação e enfrentamento quanto à legislação sobre copyright, que é definido como qualquer direito exclusivo para reproduzir, publicar, vender ou distribuir uma literatura, musical, arte ou qualquer forma de trabalho (ATTON, 2002).

20. Tradução livre do original: "A typology of alternative and radical media:

1. Content (politically radical, socially/culturally radical); news values.
2. Form - graphics, visual language; varieties of presentation and binding; aesthetics.
3. Reprographic innovations/adaptations - use of mimeographs, IBM typesetting, offset litho, photocopiers.
4. 'Distributive use' (Atton, 1999b) - alternative sites for distribution, clandestine/invisible distribution networks, anti-copyright.
5. Transformed social relations, roles and responsibilities - readerwriters, collective organization, de-professionalization of e.g., journalism, printing, publishing.
6. Transformed communication processes - horizontal linkages, networks" (ATTON, 2002, p.27).

determinado veículo, uma estética inovadora e meio de reprodução marginais. Os itens quatro, cinco e seis expõem os processos de distribuição e socialização propiciados pela comunicação alternativa, que permite uma distribuição mais horizontal e diversificada de mídias de comunicação, com trocas entre membros de grupos, distribuição gratuita nas ruas, vendas de jornais e revistas com valores simbólicos.

O pesquisador acredita que os veículos alternativos são um desafio às hegemonias sociais e políticas existentes, seja apresentando um conteúdo político e cultural, ou apenas utilizando artifícios indiretos de experimentação estética, produtiva, de rotinas e estilo. Como qualquer forma de produção cultural e de imprensa, essa mídia se estabelece como reflexo de seu local, tempo, história e cultura particular. “As relações sociais, as formas de tecnologia e os estilos de discurso (por exemplo) e sua combinação provavelmente estarão ‘disponíveis’ para transformação dentro de meios alternativos em lugares e tempos específicos”<sup>21</sup> (ATTON, 2002, p.22). O autor destaca como os processos de comunicação alternativa e radical transformam as relações sociais, ao mesmo tempo em que esses veículos se modificam visualmente, esteticamente e distributivamente, ocorrendo mudanças no modelo jornalístico e artístico, nos papéis desempenhados e nas responsabilidades, como profissionalismo, competência e especialização.

---

21. Tradução livre do original: “Social relations, forms of technology and styles of discourse (for example) and their combination are likely to be ‘available’ for transformation within alternative media at particular places and times. Whilst the bracketing-off of processes (and even content) might afford us conceptual” (ATTON, 2002, p.22).

### 4.3.1. As mídias alternativas brasileiras

No Brasil, a comunicação alternativa teve grande ascensão nas décadas de 1960 e 1970, pois a mídia tradicional apresentou grandes dificuldades para noticiar e transmitir certas informações de forma transparente e democrática. O governo militar, que tomou o poder em 1964 e permaneceu até 1985, promoveu constante censura aos meios de comunicação e ao meio artístico, apoiando-se principalmente no Ato Institucional número 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968. Segundo Magalhães, o AI-5 proibia a livre expressão política e social de políticos, intelectuais e organizações sociais, através da cassação de mandatos e de censura aos meios de comunicação e de produções artísticas e culturais. A mídia tradicional sofreu grande vigilância e foi impossibilitada de noticiar livremente, o que possibilitou a ascensão de um novo tipo de jornalismo, que tinha como principal função combater e criticar o regime político, fundado na mídia alternativa.

Com frequência, o termo *alternativo* é utilizado para identificar meios de comunicação produzidos pela esquerda, por sindicatos e movimentos sociais organizados. A pesquisadora Cicilia Peruzzo (2008) defende que é comunicação alternativa qualquer veículo comunicacional que se propõe a ser um canal de expressão e conteúdo infocomunicativo que se coloca frente à mídia tradicional e à mídia pública de viés conservador. Suas diferenciações ocorrem quanto aos conteúdos dos meios de comunicação, suas direções políticas e ideológicas, na proposta editorial, nos modos de organização e nas

estratégias de produção/ação. A autora também faz uma classificação da comunicação alternativa brasileira levando em conta o contexto no qual essas mídias são produzidas, dividindo-as em duas correntes: a “comunicação popular, alternativa e comunitária” e a “imprensa alternativa”.

A primeira se estabelece como iniciativas populares, que vão além dos impressos, sendo organizadas pelos movimentos sociais, segmentos populacionais organizados ou organizações civis sem fins lucrativos. “São experiências comumente denominadas de comunicação popular, participativa, dialógica, educativa, comunitária ou radical” (PERUZZO, 2008, p. 3) que podem possuir discursos e modos de produção de conteúdo diversos. São modos de comunicação, produzidos por movimentos populares e articulados, que se desenvolveram principalmente no período da redemocratização brasileira, com o objetivo de contribuir para as mudanças sociais e na ampliação dos direitos de cidadania. São pequenos jornais e revistas, alto-falantes, jornais murais, grupos de teatro, rádios comunitárias, panfletos e fanzines. Esses pequenos impressos circularam sem grande periodicidade ou organização, pelas cidades do Brasil, como comenta Magalhães:

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 (MAGALHÃES, 2014, p. 10).



Esses veículos eram fruto da geração mimeógrafo<sup>22</sup> e de grupos de jovens que se interessavam por histórias em quadrinhos, humor, movimentos sociais e de juventude. Eram veículos de comunicação como jornais, revistas, panfletos, livros mimeografados e xerocados, e os fanzines.

Por outro lado, a “imprensa alternativa” era composta pela comunicação alternativa praticada “no contexto dos movimentos populares, a imprensa ‘popular’ ligada a organismos comprometidos com as causas sociais, mas, com publicações de porte mais bem elaborado e com tiragens maiores” (PERUZZO, 2008, p. 6). Eram produções vendidas em bancas ou por assinaturas. Os jornais e revistas alternativos burlavam a censura por meio da arte, de escritas com duplo sentido e da criatividade. Como cita Bernardo Kucinski (2003), foram impressos como *O Pasquim* (1969-1991), *Opinião* (1972-1977) e *Movimento* (1975-1981). Dessa forma, Cicília conclui que:

[...] o que caracteriza este tipo de jornal como alternativo é o fato de representar uma opção enquanto fonte de informação, pela cobertura de temas ausentes da grande mídia e abordagem crítica dos conteúdos que oferece. Já os pequenos jornais, boletins informativos e outras formas de jornalismo popular também conhecidos como alternativos, do nosso ponto de vista não dispensam o acesso aos jornais convencionais, pois, os conteúdos são mais específicos e relacionados a problemáticas locais ou a determinados segmentos sociais (PERUZZO, 2008, p. 7).

---

22. A “geração mimeógrafo” era composta por poetas e escritores, essa geração buscava suas inspirações no cotidiano, na inovação, na flexibilidade e no individualismo. A poesia é a expressão artística mais conhecida como marginal na década de 1970, por possuir essas características. Os poetas que desejavam fugir do sistema editorial escreviam poemas e elaboravam livrinhos mimeografados ou em *offset*, com tiragens pequenas, e vendiam pessoalmente às pessoas na rua (REIS, 2015, p. 31).

A comunicação alternativa brasileira se mostra assim bem eclética e diversificada, abordando diversas questões, em variados formatos. Para o jornalista e pesquisador Rivaldo Chinem (1995), ela pode ser dividida em quatro temáticas: a) a sátira e a irreverência, com jornais e revistas que faziam críticas utilizando o humor, como *Binômio* e *Pif-Paf*; b) a aventura da reportagem, jornais que faziam grandes reportagens sobre cultura e a realidade, como *Ex* e *Versus*; c) os doutrinários e ideológicos, impressos que tinham como pauta os direitos trabalhistas, o Partido Comunista e questões de classe, como *O Trabalho*; *Hora do Povo* e *Tribuna da luta*; d) e resistência cultural, com impressos que falassem sobre temas sócio-culturais, como feminismo e questões homossexuais, e questões da contracultura publicadas em revistas em quadrinhos e fanzines, como exemplos temos *Brasil Mulher*, *O Bicho* e *Lampião*.

Já a jornalista e pesquisadora Regina Festa (1986) divide a comunicação alternativa em três fases, de acordo com a vida política, econômica e social no período em que o Brasil era governado pela ditadura militar. Primeiramente, o período de 1968 a 1978, entre o AI-5 e a abertura política, onde os jornais e revistas alternativos apresentavam denúncias, grande resistência política e congregavam a união de forças por parte dos grupos de oposição. A segunda fase se caracteriza como o período de 1978 a 1982, com o enfraquecimento das repressões políticas, a ocorrência das eleições nacionais, a elaboração de projetos políticos mais definidos e o estabelecimento de uma comunicação popular. Já o terceiro período contempla os anos de 1982 e 1983, com a “atomização do processo de comunicação popular e alternativa na mesma medida que reflete a incapacidade das forças de

oposição para articularem uma alternativa política à crise atual vivida pela sociedade brasileira” (FESTA, 1986, p.10), ou seja, a comunicação popular começa a ganhar força por consequência da incapacidade do governo de apresentar soluções para os problemas do país.

A pesquisadora analisa a comunicação alternativa e popular de maneira semelhante a Chris Atton, ao observá-la na década de 1970, no Brasil. Para a autora, são os espaços políticos, democráticos e as alianças que definem e permitem esse tipo de comunicação, sendo que esses meios de comunicação se originam a partir de novas condições de articulação de discursos religiosos, sociais e políticos. Assim, as mídias alternativas são incapazes de modificar os processos político-sociais por elas mesmas, sendo necessários movimentos e ações, abrangendo movimentações humanas e interações sociais. Além disso, Festa coloca que os novos instrumentos e técnicas de comunicação se atualizam na medida do avanço das forças sociais e que “todo esse processo supera os marcos da comunicação como tal para localizar-se também no âmbito do projeto social e político que determina enquanto instrumento e expressão do desejo de mudança ou aprimoramento da ordem existente” (FESTA, 1986, p.30). A mídia alternativa torna-se um instrumento de luta dos chamados marginais e excluídos contra os que estão no poder.

Um desses veículos contestacionais é o fanzine, uma publicação de resistência cultural e que aborda variados temas, de histórias em quadrinhos a movimento punk. Como uma produção artesanal de pequeno porte, elas foram durante a década de 1970 e 1980 a forma pela qual pequenos grupos de jovens urbanos se comunicavam.

### 4.3.2. Os fanzines em destaque

Os fanzines são publicações alternativas, independentes e amadoras, produzidas em pequenas tiragens e impressas através de mimeógrafo, fotocopiadora, impressora laser e *offset*. Essas publicações são escritas por pessoas interessadas em determinada cultura e personalidade, que desejam compartilhar e discutir sobre uma temática com determinado grupo de identificação. Como explica o pesquisador Henrique Magalhães (2014), os fanzines são editados por “fãs individuais, grupos, associações ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, para um público dirigido, podendo abordar um único tema ou vários” (MAGALHÃES, 2014, p. 46). Essas pequenas revistas acabam debatendo assuntos e questões que não eram comentadas nos jornais e revistas tradicionais, criando uma nova narrativa. Segundo Magalhães, o termo foi criado em 1941, por Russ Chauvenet, e é um neologismo formado pelas palavras *fanatic*, traduzido como fanático, e *magazine*, que pode ser traduzida como revista.

Os fanzines se caracterizam por serem publicações onde os editores (ou fanzineiros) têm total controle da publicação, sendo responsáveis pela produção, além da distribuição e o controle financeiro. “Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, a diagramação, a composição, a ilustração, a montagem, a paginação, a divulgação, a distribuição e venda, tudo passa pelo domínio do editor” (MAGALHÃES, 2014, p. 47). O controle desse processo editorial exige tempo e habilidade do seu autor, ao mesmo tempo em que oferece

maior liberdade de criação e execução da ideia. Para Chris Atton (2002), o fanzineiro tem total autoridade sobre a publicação, que decorre da pureza da expressão. O fanzine, ao mesmo tempo em que informa, educa e comunica, expressa os desejos, opiniões e crenças do seu editor (ATTON, 2002).

Outra característica importante dos fanzines é seu caráter amador. Por serem produzidos de forma barata, através de cópias múltiplas e sem lucro, os fanzines acabaram tornando a distinção entre o produtor e o consumidor cada vez mais tênues. Qualquer pessoa poderia escrever um fanzine, a seu modo, e espalhar para amigos e conhecidos. Primeiro, impressos por meio do mimeógrafo, na década de 1960, eles começaram a ser produzidos em fotocopiadoras, principalmente a partir da década de 1980, com o movimento punk. Como declara Atton, as impressões dos fanzines eram rápidas, limpas e confiáveis.

Atton (2002), citando Michelle Rau (1994), acredita que os precursores dos fanzines podem ser encontrados em jornais amadores da segunda metade do século XIX, com o surgimento do *National Amateur Press Association*, nos Estados Unidos, em 1876. Com a possibilidade da autopublicação, cada vez mais impressos fora do mercado corporativo começaram a ser produzidos.

Mas os primeiros fanzines surgiram nos Estados Unidos e se caracterizavam no contexto da ficção científica, onde fãs apresentavam curtos enredos e davam espaço para o leitor discutir a ciência sobre a qual as histórias foram premissa. Um dos primeiros fanzines foi publicado em 1929 por Jerry Siegel, antes de se tornar conhecido como o autor do *Super-Homem*. Como as editoras não queriam

publicar suas histórias, o jovem criou sua própria revista chamada *Comic Stories*, datilografada e impressa em mimeógrafo. Em maio de 1930, foi publicado pelo grupo Science Correspondence Club, o fanzine *The Comet*, criado por Ray Palmer, seguido de *The Planet*, em junho do mesmo ano, editado por Allen Glasser para o *The New York Scienceers*. R. C (ATTON, 2002; MAGALHÃES, 2014). Essas histórias eram, em sua maioria, escritas em formato de quadrinhos e tinham como função criar um espaço de discussão e divulgação dos fãs de ficção científica, como explica Atton:

A ficção científica e os quadrinhos eram necessários a seus escritores e leitores a fim de validar gêneros da ficção que foram geralmente ignorados ou ofendidos pelos críticos *mainstream*. Eles também funcionaram como comunidades virtuais, reunindo os fãs geografica e socialmente distantes uns dos outros (ATTON, 2002, p. 56)<sup>23</sup>.

Os fanzines sobre ficção científica se disseminaram. Em 1936, os ingleses Maurice Handon e Dennis Jacques criaram a *Novae Terrae*. Em Portugal, *O Melro*, uma revista de quatro páginas, colorida à mão, foi publicada em 1944. Na França surgiram, na década de 1960, os fanzines *Giff-Wiff*, *Zine-Zone* e *Schtroumpf*, que mais tarde se transformaram em grandes revistas. Eles também foram impressos na Bélgica, na Holanda, Alemanha, Suécia, Suíça, Espanha, Japão etc. (MAGALHÃES, 2014).

---

23. Tradução livre do original: Science fiction and comic fanzines were necessary to their writers and readers in order to validate genres of fiction that were generally ignored or reviled by the mainstream critics. They also functioned as virtual communities, bringing together fans geographically and socially distant from one another.

No Brasil, os primeiros fanzines eram chamados de boletins, impressos em mimeógrafos e também se dedicavam a histórias em quadrinhos sobre ficção científica. Segundo Magalhães, *O CoBra* foi lançado na I Convenção de Ficção Científica, em novembro de 1965, em São Paulo, e *Ficção*, foi publicado por Edson Rontani, em 1965, como órgão informativo do Intercâmbio Ciência-Ficção, em Piracicaba, São Paulo.

Com o tempo, os fanzines começaram a diversificar seu conteúdo, falando sobre música, como os fanzines punks; ecologia, como *Esperma de Baleia* e *Xeiro de Terra*, anarquia, como “*Dizinkanto Social, Fanzine Espaço-X, Absurdo?!, Kachorro Louko, Revolta HC/RP e Atitude Anarquista*” (MAGALHÃES, 2014, p. 64); assuntos diversificados, como *Centauro sem Cabeça* e *Jornal da Taturana*; direitos homossexuais, como *Decadance*, lançado em 1988 e sobre a comunidade skatista, como *Pró-Skate, SKT News e Skatzine*<sup>24</sup> (MAGALHÃES, 2014).

Atton acredita que os fanzines adquiriram uma postura política contra a moralidade dos grupos de elite na sociedade, através de críticas e oposições em suas publicações. Ele destaca três características principais dos fanzines: a validação do ativismo cultural e marginal, a formação de comunidade e a publicação como uma ação política.

Nessa conjuntura, os fanzines elaborados pelo movimento punk na década de 1980 foram uma fase importante na história desse tipo de mídia, sendo produzidos em todo o mundo. Nascida da necessidade dos punks se expressar e se manter em comunidade, os fanzines forneceram o espaço para que essa cultura juvenil da década de 1980, principalmente de classe trabalhadora, pudesse criar um

---

24. Não foram encontradas as datas de publicações desses fanzines.

local de debate, crítico e alternativo, já que a grande imprensa estava realizando uma cobertura hostil e inflexível do movimento, como comenta Oliveira (2006): “A extrema relevância do fanzine está em transmitir informações que interessavam aos punks, mas não aos grandes jornais e revistas ou que então são transmitidas de forma parcial, tendendo a supervalorizar determinados aspectos em detrimento de outros” (OLIVEIRA, 2016, p. 10). O lema *Do It Yourself* ganhou mais um meio para se concretizar, pois não era apenas a música e a roupa que poderiam ser produzidos com rapidez e baixos custos. Uma publicação impressa também poderia ser produzida, com assuntos e características de interesse dos punks.

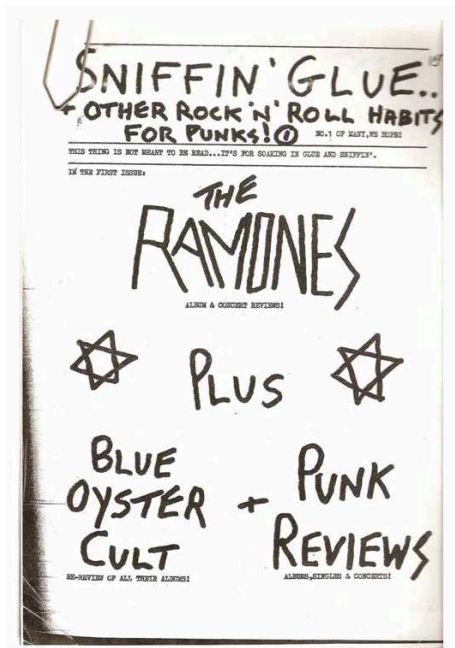
Os fanzines punks possuíam um estilo próprio de diagramação e montagem, que caracterizavam a rebeldia, o caos e a bricolagem radical do grupo. Hebdge (1979) aponta que esses fanzines eram homólogos ao estilo subterrâneo e anárquico do punk, compostos por gráficos, ilustrações, fotografias, e tipografias, o grafite e as letras dos jornais e revistas, que conseguiam simbolizar a filosofia dos punks através de uma publicação impressa. Foram também um dos primeiros grupos ao usar a fotocopiadora, o que contribuiu para a “cultura de cópia” (ATTON, 2002), que se disseminou para todo o mundo durante as duas décadas seguintes.

O primeiro fanzine produzido pelos punks foi publicado na Inglaterra, em julho de 1976. Possuindo oito páginas, que foram xerocadas e distribuídas entre 100 e 200 cópias, a primeira edição de *Sniffin' Glue* foi editada por um jovem bancário entediado, Mark Perry, que ao ouvir os Ramones e assistir ao show, sentiu a necessidade de expor suas percepções sobre a banda e, após escrever uma crítica,



publicou-a em uma pequena revista artesanal (BIVAR, 1982). Como fez muito sucesso, ele continuou a fazer o fanzine, que seguiu até 1977 (Figura 1).

Figura 1: Capa da primeira edição do fanzine *Sniffin' Glue*<sup>25</sup>



Fonte: Wikipedia

Começam então a surgir diversos fanzines nos Estados Unidos e na Inglaterra, como *Flipside*, 1977, *Ripped and Torn*, em 1978, *Panache*, 1980, *Maximumrocknroll*, 1982, e *Profane Existence*, 1989 (GUERRA; QUINTELA, 2016; O'HARA, 2005).

25. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Sniffin%27\\_Glue](https://en.wikipedia.org/wiki/Sniffin%27_Glue)> Acesso em: 12 de dezembro de 2016.

Segundo O'Hara, os fanzines punks podem falar sobre arte, ecologia, filmes, poesia, religião, anarquismo, literatura, homossexualidade e, principalmente, música e política: “Como uma obra conjunta, os fanzines punks dão uma visão geral, uma síntese dos vários elementos – música, filosofia, estética e atitude – que compõem o fenômeno punk” (CLASS OD 1984 apud O'Hara, 2005, p. 66). Eles eram elaborados por um integrante, ou por grupos, que faziam as matérias, as revisões, editoriais e entrevistas, da forma mais barata possível. Havia também anúncios de discos, outros fanzines, camisetas e *bottons* (OLIVEIRA, 2006). Everton de Oliveira Moraes (2010) destaca como os fanzines punks eram um desabafo, a expressão do descontentamento desses jovens punks com a sociedade e com eles mesmos. Eram elaborados a partir de sentimentos de desespero e angústia, que deveriam ser convertidos “em trabalhos sobre si, visando preparar-se para combates diários em um mundo não mais seguro” (MORAES, 2010, p. 68). Os jovens que os escreviam buscavam combater esse mundo inseguro, lutar contra hábitos consumistas, contra a violência e sobre os modos de ser punk.

De acordo com Oliveira, essas revistas eram confeccionadas, em sua maioria, em xerox, por ser um recurso de impressão barato e de fácil acesso. A distribuição acontecia em pequenas lojas e bancas, que eram simpáticas ao movimento, e através dos shows e encontros de punks. O formato variava, assim como a tiragem. A maioria dos formatos é de uma folha dobrada ao meio e a tiragem poderia variar de 50, a 550 e 2.300. Quase a totalidade era datilografada em máquina de escrever e possuía uma linguagem coloquial, com erros

de digitação, gramaticais e de ortografia, além de paginações desordenadas, tudo indicando a urgência de se publicar o impresso.

Dessa forma, pensando o fanzine como um produto da comunicação alternativa, podemos discutir os seis elementos apresentados por Atton como essenciais a esse tipo de imprensa, no contexto do fanzine punk. Primeiramente, o fanzine punk possuía um conteúdo radical, com temáticas que envolviam debates políticos, críticas sociais e resistência cultural. Quanto à forma, os fanzines possuíam uma estética diferenciada, que se caracterizava através de bricolagens e variações estéticas de um para outro. Nenhum fanzine é igual a outro. O meio de reprodução eram o xerox ou o mimeógrafo, e a distribuição acontecia de forma pessoal, em shows e points de encontro. Na maioria dos casos, não havia profissionais produzindo os fanzines, como jornalistas ou diagramadores, e tudo era feito através da coletividade. Por fim, todo esse processo de produção de fanzine desencadeava redes horizontais e grupos de interesse comum, resultando no movimento punk.

Os fanzines utilizavam-se de uma estética suja e se preocupavam em transmitir uma ideia de radicalismo e choque, assim como outra característica marcante dos punks: o seu estilo.

#### 4.3.3. *Faça Você Mesmo*: uma bricolagem marginal

Uma das características mais marcantes dos fanzines punks é a bricolagem ali desenvolvida. As narrativas destas publicações são construídas através da reunião de pedaços de revistas, jornais, textos escritos à mão e datilografados, desenhos e figuras, que são reu-

tilizados, apresentando novos sentidos. Todo esse procedimento se realiza através da ação de corte e colagem, inserindo desenhos e novas escritas, com a produção de um texto único e exclusivo. Dessa forma, é denominado bricolagem, esse processo onde partes de diversos materiais, quando em conjunto e inseridos em outro contexto, ganham nova forma e significado.

O primeiro teórico a utilizar o termo bricolagem, com o sentido que estamos trabalhando, foi o pensador belga Claude Lévi-Strauss (2008), no livro *O pensamento selvagem*, onde explica que essa palavra, em sua origem, era utilizada para sugerir movimentos imprevisíveis em jogos e esportes, quando algo acontecia fora do controle dos jogadores. Por exemplo, no jogo de pela - esporte criado na França, ancestral do tênis - ou no bilhar, quando a pela ou a bola saltava muitas vezes; em caçadas, quando o cão corria ao acaso; ou na equitação, quando o cavalo desviava da linha reta para evitar um obstáculo. Com o tempo, a palavra ganhou conotação diferenciada para novas situações (LEVI-STRAUSS, 2008).

No contexto de Lévi-Strauss, que utiliza o termo do ponto de vista antropológico, bricolagem significa elaborar algo novo a partir de fragmentos anteriores, sendo esse repertório de fragmentos limitado, mas, ao mesmo tempo, diversificado e excêntrico, oferecendo diversas possibilidades para o *bricoleur*, aquele que monta a bricolagem. Para ele, o *pensamento mítico*, que são os mitos das civilizações, foi criado a partir de partes de história e crenças anteriores permutadas e que resultaram em novas narrativas, uma “*bricolage intelectual*” (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 32). Esse processo não apresenta técnica e nem metodologia, sendo um processo manual e fluido.

À vista disso, os fanzines, no contexto contemporâneo, são produzidos a partir de pedaços de revistas e jornais antigos, sem um procedimento a se seguir. Eles vão surgindo a partir das ideias que vêm à mente de seu autor, que chamamos de fanzineiro:

*O bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 32).

O *bricoleur* tem a seu dispor um estoque finito, que se apresenta aleatoriamente, a partir de um contingente e de oportunidades oferecidas pelos destroços das construções passadas. Esses materiais são utilizados na própria linguagem da bricolagem, com o sentido de que “isso pode servir”: “Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado” (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 33). Esses subsídios poderão ser utilizados, mas o *bricoleur*/fanzineiro não sabe como e nem por quê. O processo de desenvolvimento do fanzine acontecerá de forma dinâmica e espontânea. Esse acervo de fragmentos está à mercê do *bricoleur* e será analisado por ele, que o interroga, buscando as soluções possíveis para o seu problema, na busca de um novo significado. As permutações, que ele irá realizar, gerarão algo original, diferente da intenção para a qual aqueles pedaços foram designados no passado. Ele coloca algo de si nas bricolagens ao

narrar, através de suas escolhas, suas montagens e o significado que deseja oferecer (LEVI-STRAUSS, 2008).

Pensando nessa perspectiva, os fanzines punks são produtos de seus autores, que desejam falar sobre assuntos que lhes interessam, da forma como desejam. A estética também recai nesse aspecto, pois o fanzineiro recorta e cola sentidos de outros impressos, escreve, dactilografa, e cria algo novo e original, com um novo sentido. Mas esses “fragmentos são obtidos num processo de quebra e destruição, em si mesmo contingente, mas sob a condição de que seus produtos ofereçam entre si certas homologias: de tamanho, de vivacidade de cor, de transparência” (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 52). Assim, cortando, colando e organizando esses fragmentos, o fanzineiro/*bricoleur* dá forma a algo completamente novo, como por exemplo, a Figura 2.

Denominamos esse método de corte e colagem de *cut-up*. O pesquisador Paulo César Rodrigues Diógenes (2012) explica que o *cut-up* se desenvolve a partir de um procedimento de “recorte, remistura e hibridização de diversas fontes textuais, previamente selecionadas das mais variadas proveniências” (DIÓGENES, 2012, p. 347), podendo ser aplicado não apenas em papel, mas em áudios e vídeos. A técnica teve influências das vanguardas dadaístas e surrealistas, sendo esse poema de Tristan Tzara o principal exemplo de como a bricolagem e o *cut-up* estavam inseridos no contexto desses movimentos:

Para fazer um poema dadaísta

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (TZARA apud TELES, 1986, p. 132).

Figura 2: O fanzine destaca a violência no país a partir de manchetes e figuras recortadas de jornais, expressando uma crítica contra essas agressões.



Fonte: *Aos Berros*, 1ª edição, páginas 12 e 13

A vanguarda dadaísta foi um movimento de ruptura e, nas palavras de Dante Tringali (1990, p. 28): “subversiva, niilista, anárquica, cética, destrutiva”. Iniciado em 1916, o dadaísmo não acreditava em nenhuma autoridade e não se submetia a convenções e obrigações, buscando a liberdade completa através da sua arte. Em 1920, começou a desaparecer e o Surrealismo ganhou forma. Os surrealistas buscavam criar uma arte liberta da lógica e da razão, e a trabalhar em um contexto de sentimento e de fantasia. Eles utilizavam-se de colagens e escritas automáticas, se diferenciando da arte dadaísta por explorar o conteúdo e buscar dar forma à sua psiquê, enquanto que os dadaístas eram mais livres e irônicos, sempre com intenções políticas de contestação (TRINGALI, 1990).

Mas o procedimento ganhou forma e nome no contexto artístico, quando foi desenvolvido pela primeira vez de forma proposital, entre os escritores da *Geração Beat* William Burroughs e Brion Gysin<sup>26</sup>, que utilizaram o processo de recorte e colagem em seus livros. Na década de 1960, esses autores retomaram o *cut-up* em suas obras, considerando a técnica um importante meio de se expressar a arte, como podemos perceber no trecho abaixo, retirado do texto *The Cut-Up Method of Brion Gysin*:

Pegue qualquer poeta ou escritor que você goste, digamos, ou poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras perderam significado e vida por anos de repetição. Agora pegue o poema e datilografe passagens selecionadas. Encha uma página com excertos. Agora cor-

---

26. *A Nova Trilogia*, formada pelos livros *The soft machine* (1961), *The ticket that exploded* (1962) e *Nova Express* (1964) são os livros mais famosos de Burroughs, enquanto *Minutes to go* é a obra mais conhecida de Gysin (Diógenes, 2012).



te a página. Você tem um novo poema. Quantos poemas você quiser (BURROUGHS, 1963, p. 90)<sup>27</sup>.

Burroughs também enfatiza a facilidade de se produzir através do *cut-up*. Para o autor, qualquer um, em qualquer lugar, pode experimentar e dar um significado especial ao seu recorte. Ele reflete como toda escrita é na verdade um *cut-up*, mas que o uso de tesoura e cola deixa o fato mais explícito e mais subordinado a variações. Como uma bricolagem, o autor não tem total controle sobre sua produção através do método, pois, como comenta a pesquisadora Luciane Bernardi de Souza (2012), os movimentos são lançados à sorte, ao acaso: “As frases, as orações, e palavras, muitas vezes tiradas de textos consagrados, são deslocadas de seu contexto ‘original’ e lançadas em outro, e outras frases de inúmeras fontes são datilografadas, recortadas e dispostas aleatoriamente em um fanzine” (SOUZA, 2012, p. 201). Essa estética leva o receptor a estranhar o texto, que é diferente do que ele convencionalmente está acostumado.

O *cut-up* encontrou nos fanzines, principalmente punks, o lugar ideal para prosperar. A ideia do *Do It Yourself* permite que o fanzineiro experimente e desloque vários sentidos nas publicações, criando diferentes fanzines a cada nova edição. A criação do “fanzine tem como base a total liberdade de inventividade e, desse modo, a técnica *cut-up* que está a serviço do ‘desengaiolamento’ de palavras e imagens, encontra na arte do fanzine um meio profícuo para

---

27. Tradução livre do original: Take any poet or writer you fancy. Here, say, or poems you have read over many times. The words have lost meaning and life through years of repetition. Now take the poem and type out selected passages. Fill a page with excerpts. Now cut the page. You have a new poem. As many poems as you like.

desenvolver-se” (SOUZA, 2012, p. 203). A arte desenvolvida nessas publicações subverte a linguagem convencional, ao mesmo tempo em que conserva as fontes originais das letras e mensagem coladas, possuindo uma despreocupação em conservar a autoria dos fragmentos. Souza comenta que a maioria desses pedaços são impessoais, não havendo a necessidade de demonstrar sua origem, apenas quando existe o propósito de fixar a ideologia do outro, seja para criticar ou apoiar. A propriedade inicial de autoria da escrita é ignorada e o produto é o conjunto dessas fragmentações:

A técnica do *cut-up* [...] faz com que a linguagem seja recriada e com que a noção de propriedade autoral da escrita seja ignorada, sendo os discursos criados/montados encarados de forma independente dos quais tiveram origem, ainda que suas características próprias se manifestem em forma de “ruídos” no corpo do texto final (SOUZA, 2012, p. 207).

Os fragmentos irão deixar apenas rastros, que só serão verdadeiramente entendidos, se o leitor voltar no texto de origem, ou se o fanzine desejar deixar isso claro. Acontece uma destruição dos antigos discursos e são formados novos, a partir da reativação, reconstrução e reconexão desses fragmentos.

Da mesma forma, Jamer Guterres de Mello (2014) enfatiza que a principal ferramenta para esse recorte do autor, tanto físico como intelectual, é sua mão. O fanzine é elaborado a partir de procedimentos manuais - corte, recorte, colagens, escritas à mão, digitação, desenhos etc.-, que levam ao desconhecimento da origem dos fragmentos. “Um trabalho de manuseio solitário e clandestino, que forma, no final das contas, um bando, uma horda, uma multidão de

imagens e palavras por contaminação” (MELLO, 2014, p. 5). Ocorre uma desterritorialização de todas as matérias-primas do fanzine, que, unidas, criam algo novo e único.

O fanzine criado através do *cut-up* e da bricolagem é repleto de sentidos que referenciam, ou não, os antigos fragmentos. Esse texto produzido é cheio de intertextualidade, sendo assim chamado de um intertexto. A autora francesa Tiphaine Samoyault (2008) comenta que a intertextualidade se apresenta como a “troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 18), e se desenvolve através da percepção do leitor da relação entre a obra e aquelas que o precederam, ou que vão suceder.

As narrativas desses fragmentos, dessa forma, são incorporadas no novo texto. Ocorre uma “mudança do nível de sentido” (SAMOYAULT, 2008, p. 40), onde um termo é retomado em um novo contexto com mudança de significado. Segundo a autora, a intertextualidade, assim, poderá se apresentar de três formas, que poderão ser simultâneas ou não: como um desvio cultural, pois ela se configura em um novo ambiente e provavelmente é direcionada para uma cultura e um público diferentes; como reativação de sentido, já que ela terá novos significados; ou como memória dos sujeitos, por trazer sentidos passados.

Samoyault comenta como a colagem se insere no contexto da intertextualidade mais como uma transferência exterior, do que como um diálogo, mais como marcas de uma passagem e um empréstimo, do que como um processo verdadeiro de transformação. No processo de *cut-up*, os fragmentos são selecionados e utilizados crus na

nova obra, com um novo sentido. Essa bricolagem permite um intercâmbio entre textos, utilizando reciclagens, combinações e colagens: “A heterogeneidade é posta em evidência entre material emprestado e texto de acolhida e dinâmica da bricolagem (ou bri-colagem, conviria escrever aqui) preside ao exame das relações intertextuais” (SAMOYAULT, 2008, p. 36).

Samoyault cita algumas tipologias das práticas intertextuais, modos como a intertextualidade pode se apresentar, como citação, referência, alusão, plágio, paródia e pastiche.

A citação se caracteriza pela cópia que utiliza marcações tipográficas específicas, como aspas, palavras em itálico e a separação visual do texto citado com o todo, para ressaltar a reprodução. Se não houver essa tipografia própria, o hipertexto se torna um plágio. A autora destaca como a heterogeneidade, nesse caso, entre o citado e o novo, fica evidente. Exemplificamos na Figura 3.

A referência não expõe o texto citado, mas remete por título, nome de autor, personagem ou a exposição de um caso específico, um “empréstimo não literal explícito” (SAMOYAULT, 2008, p. 50), como podemos perceber, também, na Figura 3. Já a alusão, muitas vezes, não é plenamente visível, mas referencia um texto anterior. Ela é parte de uma cumplicidade entre o leitor e o autor, mas, caso não seja visualizada na leitura, não prejudicará o entendimento do texto, como podemos perceber no exemplo da Figura 4.

A paródia se define como a reutilização de uma obra para caricaturá-la ou transpô-la, não no sentido de uma imitação ridicularizada, como comenda Linda Hutcheon (1985), mas na apresentação de uma repetição com uma distância crítica, que possibilita a apresentação

da ironia na própria similaridade: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados, mas de uma confrontação estética, um recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Isso significa que a paródia traz novamente um texto - seja ele escrito, cinematográfico ou visual -, que já existe na literatura, e o modifica de forma lúdica e subversiva, com sentido de crítica ou zombaria (SAMOYAULT, 2008). Podemos perceber essas características na figura 5.

Hutcheon acredita que ocorre na paródia uma “inversão irônica” (HUTCHEON, 1985), onde o texto original se apresenta em um novo contexto, com um novo olhar, na maioria das vezes com tons de ironia, ressaltando as diferenças entre o texto de origem e o novo. Para o leitor, é necessário conhecer o texto advindo, para compreender a ironia e a crítica que está ressignificada nesse novo texto. O que é ressaltado na paródia é a diferença de olhares sobre um texto similar. Hutcheon chama os outros, os diferentes, de *ex-cêntricos* (artistas negros, minorias étnicas, artistas gays e feministas), grupos marginalizados, que buscam reagir à cultura predominante de maneira crítica e criativa, utilizando a paródia. Ao mesmo tempo em que os textos desses grupos se distanciam daqueles passados, ocorre o envolvimento do artista e da plateia em uma atividade hermenêutica de participação. O que a autora ressalta é que esses grupos questionam, mas não conseguem destruir o sistema vigente.

Por fim, temos o pastiche, cujo exemplo pode ser observado na Figura 6. Esse tipo de tipologia textual tem como característica principal remeter ao estilo ou gênero característico de um autor, elaborando assim uma cópia estética.



A imagem é do fanzine paulista *Lixo Cultural*, que utiliza citações do jornal *Aqui Ó* para defender a sua ideia de que o cantor Gilberto Gil estava utilizando o termo “punk” para fazer mais sucesso<sup>29</sup>. Para comprovar a ideia, ele copia e cola partes de uma entrevista que o cantor concedeu ao jornal, ressaltando como Gil não entende o verdadeiro sentido do movimento: “Não sou muito ligado, não conheço muito. Até as pessoas me perguntam: ‘Mas o punk da Periferia é uma música punk?’ Eu digo ‘Punk’ não é uma música punk. O ‘Punk’ é um ie-ie-iê, quase um rock” (PUNK, 1984, p. 7).

Nessa mesma imagem, figura 3, também podemos observar como os fanzines se autorreferenciam, comentando sobre uma publicação passada, em que Gilberto Gil foi citado, no primeiro parágrafo. Os fanzines costumam referenciar outras publicações de forma clara e objetiva. No fanzine *Lixo Cultural*, por exemplo, o texto “Proposta para salvar o movimento punk” começa da seguinte maneira: “Afirmi no editorial do ALERTA PUNK, nº 2, que o movimento punk paulista estava morto” (PUNK, 1984, p. 7). Percebemos como o autor do texto fala sobre um texto de outra publicação, instigando o leitor a procurá-la.

Em contrapartida, a alusão costuma referenciar de forma não tão clara, sendo que o leitor deverá entender o contexto. Nos fanzines punks, elas são utilizadas de maneira sutil, como nesse exemplo, ainda comentando sobre o embate do cantor Gilberto Gil e dos punks:

---

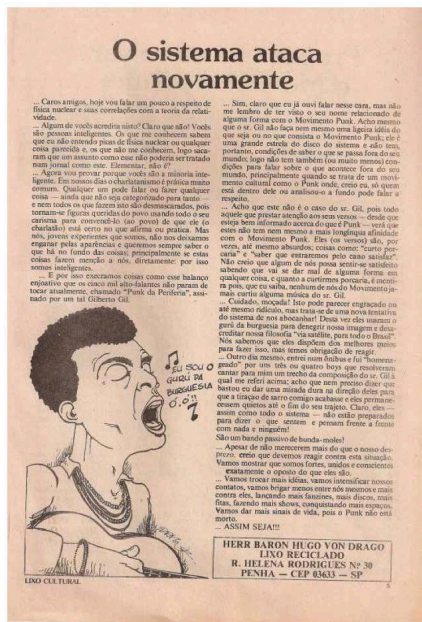
29. O movimento punk brasileiro não gostava de Gilberto Gil por causa de sua música “Punk de Periferia”, lançada em 1983, que não tinha nenhuma relação real com o movimento. Eles acreditavam que o cantor estava utilizando o sucesso do punk para se promover.

Outro dia mesmo, entrei num ônibus e fui “homenageado” por uns três ou quatro boys que resolveram cantar para mim um trecho da composição do sr. Gil à qual me referi acima; acho que nem preciso dizer que bastou eu dar uma mirada dura em direção deles para que a tiração de sarro comigo acabasse e eles permanecessem quietos até o fim do trajeto (DRAGO, 1983, p. 5).

Quando o autor escreve “um trecho da composição do Sr. Gil”, ele está utilizando uma alusão para a música *Punk da periferia* e, apenas aqueles que estão por dentro da polêmica, irão entender de forma clara esse intertexto. A figura 4 traz essa matéria do fanzine *Lixo Cultural*, mostra uma charge onde há outro exemplo, com Gilberto Gil cantando “Eu sou o guru da burguesia. Ó, ó” (DRAGO, 1983, p. 5), ao invés da letra correta da canção “Sou da Freguesia do Ó”. Novamente, o autor sugere, através da alusão à letra da música, a ideia de que Gilberto Gil é um burguês e não utiliza o termo punk em seu verdadeiro contexto.

Figura 4: O fanzine utiliza alusões para criticar o cantor Gilberto Gil e o seu uso errôneo da palavra punk.

Fonte: *Lixo Cultural*, edição 2, página 5<sup>30</sup>



30. Disponível em <<https://factorzeroblog.wordpress.com/2017/03/02/factor-zero-mais-uma-vez/>>. Acesso em 9 de maio de 2017.



Já a paródia é um dos tipos de intertextualidade mais utilizadas pelos fanzines punks, na maioria das vezes, em tom de ironia e crítica, zombando de alguma personalidade ou acontecimento. Na figura 5, observamos os punks criticando, através da zombaria, algumas personalidades famosas que, para os punks, eram “grandes idiotas”. A paródia é realizada colando o rosto destas personalidades em corpos de mulheres nuas e incluindo palavras de suposto elogio feminino. Além disso, o texto “OBS: Não leve na brincadeira, a coisa é séria” (ALGUNS, 1983, p. 15) mostra como havia a intenção de ironizar e de criticar esses artistas que eram expostos pela mídia. Chamando

os cantores de idiotas e com um teor sexista, a paródia se apresenta radical e agressiva, seguindo as características punks.

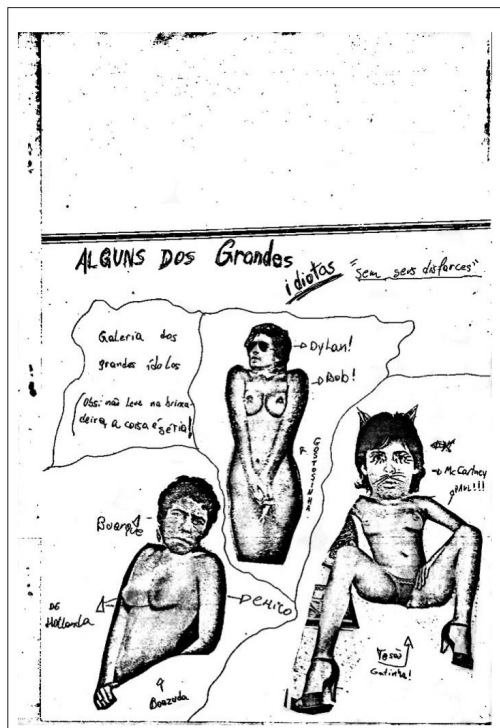


Figura 5: O fanzine critica, através da paródia, cantores famosos brasileiros e internacionais, através de colagens e escritas no texto.

Fonte: *Factor Zero*, edição 0, p. 15<sup>31</sup>

31. Disponível em <<https://factorzeroblog.wordpress.com/2017/03/02/factor-zero-mais-uma-vez/>>. Acesso em 09 de maio de 2017.

Quando falamos de pastiche, os fanzines punks utilizam a diagramação de jornais e revistas continuamente, imitando a estética desses tipos de publicações. A Figura 6 exemplifica bem essa intertextualidade, já que a entrevista publicada no fanzine *Lixo Cultural* apresenta uma diagramação idêntica às entrevistas realizadas em ambientes convencionais.

Bem diferenciadas das publicações habituais, a estética do fanzine causa estranhamento e pode ocasionar, nas palavras de Georges Didi-Huberman, uma inquietante estranheza: “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olhos do que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde os fanzines punks é novidade, o caos instaurado por colagens, escritas, com erros de digitação e gramaticais,



Figura 6: O fanzine utiliza uma diagramação similar àquelas dos jornais e revistas.  
Fonte: *Lixo Cultural*, edição 1, página 23<sup>2</sup>

32. Disponível em <<http://produtoraculturalwaz.blogspot.com.br/p/rockabilly-epsicobilly.html>>. Acesso em 09 de maio de 2017.

com objetos dispersos sem uma diagramação convencional, que pode assustar ou surpreender o leitor à primeira vista, fazendo da composição visual um importante elemento neste tipo de publicação.

A linguagem dos fanzines se apresenta com a bricolagem de um produto verbal e não verbal, promovendo um texto multimodal<sup>33</sup>, que, segundo Dave Laing (apud TRIGGS, 2006) possui referências de discursos de pornografia, de obscenidades, de política e de ideologias de esquerda. São utilizados palavrões, sinais agressivos (como armas e imagem de mãos mostrando o dedo do meio), um discurso imperativo e muitas vezes hostil. Teal Triggs (2006) comenta que “todas essas facetas incorporaram o uso explícito e violento da linguagem como parte de uma estratégia de tática de choque destinada a ofender e chamar a atenção para o próprio punk” (TRIGGS, 2006, p. 73)<sup>34</sup>. As imagens da mídia também ganhavam um olhar subversivo e eram atribuídos novos significados a elas, de fácil entendimento dos leitores. Na Grã-Bretanha, por exemplo, a imagem da família real era amplamente utilizada e justaposta com outras imagens e textos com sentidos incongruentes.

No Brasil, as colagens muitas vezes tinham a intenção de fazer uma crítica ao contexto cultural e político, não existindo um personagem

---

33. Roxane Rojo explica que o termo multimodal, na era do impresso, se define em um contexto em que “os escritos e falas se misturam com imagens estáticas (fotos, ilustrações, gráficos, infográficos) e em movimento (vídeos) e com sons (sonoplastias, músicas), a palavra texto se estendeu a esses enunciados híbridos de “novo” tipo, de tal modo que hoje falamos também em textos orais e em textos multimodais, como as notícias televisivas e os vídeos de fãs no YouTube” (ROJO, 2014). No contexto dos fanzines, o texto multimodal se apresenta apenas com variações de imagens estáticas.

34. Tradução livre do original: “All these facets incorporated an explicit and violent use of language as part of a general shock tactic strategy meant to offend and draw attention to punk itself”.

recorrente, como vemos na Figura 7. A imagem expressa bem a linguagem de caos que era desenvolvida nos fanzines, com uma narrativa descontínua e desagradável. “A colocação caótica aparentemente aleatória de texto e imagem cria uma dinâmica ímpar onde os leitores são obrigados a se envolver mais ativamente do que nos textos convencionais, de modo a decifrar a mensagem” (TRIGGS, 1995, p. 87).

Figura 7: Crítica às mazelas sociais brasileiras por meio de colagens



Fonte: *Factor Zero*, número 0, Capa

O pesquisador em comunicação Michael Twyman (1982) comenta que a linguagem da comunicação gráfica é desenvolvida por uma relação entre o conteúdo da informação e a apresentação visual, que leva em consideração diferentes fatores, como os usuários da linguagem e as circunstâncias do uso desta. Da mesma forma, os três principais meios de produção – o da idade do manuscrito, da era da imprensa e da eletrônica – foram desenvolvidos como respostas a necessidades da sociedade. Com esse pensamento em mente, para contextualizar os fanzines, devemos considerar que a forma marginal e caótica das publicações punks é a resposta aos pensamentos do grupo que as desenvolvem e também de sua coletividade. “Tais atos de resistência são normalmente ‘compartilhados’ e, no processo, fornecem um ‘ponto focal’ e ajudam a estabelecer uma comunidade de indivíduos com ideias semelhantes” (TRIGGS, 2006, p. 73).

Vasconcelos e Muniz (2010) destacam como os fanzines permitem ao seu escritor criar um texto livre, sem grandes projetos gráficos, mas com experimentos estéticos e vanguardistas:

Em cada texto, rabiscos, desenhos e figuras desordenadas, insurgem-se sempre novos sentidos, sempre prontos a traduzir uma escritura vivificada nas linhas dos pequenos impressos que seguem uma trajetória nem sempre tão retilínea. De mil e uma formas de coletar os textos, selecionar as imagens e fazer a sua montagem, ganham o mundo, assim, os fanzines (VASCONCELOS; MUNIZ, 2010, p. 12).

Os fanzines permitem que, através da escrita, seus editores possam falar sobre o cotidiano, seu grupo, seus sentimentos e visões de mundo. Através dos ideais punks e a concepção do *Do It Yourself*,

eles próprios elaboram uma publicação com os seus discursos e suas ideias, utilizando materiais já prontos, criando algo novo a partir daquilo que eles rejeitam.

Lima e Miranda (2010) comentam como o fanzine requer a escolha de temas, seleção, criação e escrita, baseada em figuras, recorte e colagem, no formato mediado pelo papel, com a reprodução, o corte e a montagem e, por fim, a distribuição e venda. Os erros de gramática e de datilografia fazem parte de sua produção, conscientemente ou não. Por serem espaços de experimentação, os fanzines permitem ao seu editor trabalhar “texturas, dobraduras, sobreposições de camadas, sangramentos ou mesmo acoplamentos com outros materiais, criando assim outros suportes para além do papel, além de múltiplas possibilidades de trabalho da linguagem” (LIMA; MIRANDA, 2010, p. 53). São construídas, assim, publicações originais a partir da destruição e fragmentação dos sentidos a que os próprios punks renunciavam.

## 4. Alerta Punk e Aos Berros: a voz do movimento punk de Juiz de Fora

---

Neste capítulo, buscaremos dar enfoque à análise empírica de nosso trabalho, observando como o movimento punk se consolidou na cidade de Juiz de Fora na década de 1980 e como eram produzidos os fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros*. Nosso objetivo é compreender as narrativas históricas do movimento e desses impressos.

Primeiramente, iremos reconstruir a memória do movimento punk de Juiz de Fora através, principalmente, dos depoimentos e registros estabelecidos pelo grupo. Utilizando as entrevistas realizadas, através da metodologia de História Oral, com participantes do movimento punk da cidade, na década de 1980, buscaremos narrar essas histórias. Utilizaremos autores como Maurice Halbwachs (1990), Marialva Barbosa (2004; 2007) e Paul Thompson (1992) para discutir sobre o conceito de memória, além de nos atermos ao *Projeto de Memória Oral*, do Museu da Pessoa, de São Paulo, para adotarmos uma metodologia de entrevistas.

Também iremos analisar o conteúdo de *Alerta Punk* e *Aos Berros*, utilizando a Análise de Conteúdo, baseando-nos no aparato metodológico de Laurence Bardin. Esta é uma metodologia que pode ser aplicada principalmente no campo das Ciências Sociais Aplicadas, onde se inclui a Comunicação. Utilizando-se de dados quantitativos

e qualitativos, a Análise de Conteúdo oferece uma boa opção para categorizar e compreender os fanzines punks.

## 5.1. Os rastros de memória: a História Oral como protagonista

Os estudos sobre memória vêm sendo cada vez mais discutidos em diversos setores da sociedade, do meio acadêmico ao jornalístico. No Brasil, são diversos os acervos criados para documentar e registrar acontecimentos passados, como o Museu da Pessoa<sup>35</sup> e as Comissões da Verdade<sup>36</sup>, que valorizam, principalmente, entrevistas orais e as histórias de vida. A memória de um acontecimento pode estar registrada em jornais, revistas, antigos documentos, edifícios, pedras e entre as próprias pessoas que o vivenciaram. São esses rastros que jornalistas, historiadores e pesquisadores utilizam para compreender esse passado e narrá-lo na atualidade.

A memória é mais do que recordar um ato passado. A pesquisadora Lucília Delgado (2006) defende que ela é capaz de revelar os fundamentos da existência, fazendo com que as experiências advindas se insiram no presente e nos apresentem significados e pertenci-

---

35. “O Museu da Pessoa foi fundado em São Paulo, em 1991, com o objetivo de constituir uma Rede Internacional de Histórias de Vida. Desde o início, ainda antes da popularização da Internet, nos definíamos como um museu virtual. Naquele momento entendíamos que o Museu da Pessoa seria um espaço para registrar, preservar e disseminar histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade” (MUSEU, [20--]).

36. As comissões da verdade têm como função, segundo a lei 12.528, que estabeleceu a Comissão Nacional da Verdade, o objetivo de apurar graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Elas realizam essa pesquisa através de análise de documentos e, principalmente, entrevistas (COMISSÃO, [20--]).



mentos. A memória nos oferece raízes e lastros, sendo parte essencial da manutenção de nossas tradições e culturas, afinal, ela permite que tenhamos uma identidade e um passado ao qual podemos recorrer para entendermos o nosso presente. Andreas Huyssen (2000) destaca ainda que a busca por uma identidade regional, pelo sentimento de pertencimento e o desejo de voltar ao passado são pontos que justificam, porque estudiosos e indivíduos comuns estão cada vez mais recorrendo a aspectos da memória para entender o presente.

Dessa forma, nossas memórias podem se estabelecer individualmente e coletivamente.

Maurice Halbwachs (1990) define a memória individual como aquela formada por acontecimentos vividos pessoalmente e que são lembrados por um só indivíduo. São aquelas lembranças, vivências e impressões que selecionamos e inserimos em nossas narrativas de vida pessoais. Assim, são as relações pessoais, os grupos aos quais pertencemos e o nosso presente que moldam essas memórias individuais.

Já a memória coletiva é construída através da concepção de que nossas lembranças se conservam grupais. A memória coletiva, como o próprio nome já diz, é formada por nossas lembranças e a dos outros, na ideia de que todos passaram pelo mesmo momento e que podemos falar sobre ele. Quando falamos de memória coletiva, podemos falar até de uma memória em que apenas nós estivemos envolvidos, mas que na realidade pode estar no contexto de vida de outros: “Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. Em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26). Na

contemporaneidade, a memória coletiva é formada, principalmente, pelos assuntos que circulam nas mídias. Vários indivíduos podem observar um mesmo acontecimento, discuti-lo e, assim, formar um vínculo memorialístico com outros, que também vivenciaram estes momentos através da televisão, do rádio ou do computador.

Porém, na memória coletiva cada pessoa possui um ponto de vista sobre o grupo, e esse ponto de vista muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa, não sendo esta memória, assim, igual para todos:

Se a memória coletiva tira sua força e sua duração no fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles (HALBWACHS, 1968, p. 51).

A memória, desta forma, deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social e, como define Michael Pollak, construído grupalmente e “submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 201). A memória é mutável, dinâmica e seletiva.

#### 5.1.1. As narrativas de memória: do documento histórico à História Oral

Karen Worcman (2006) afirma que a memória, no sentido original do termo, pode ser entendida como “tudo aquilo que uma pessoa retém na mente como resultado de suas experiências” (WORCMAN, 2006, p. 10). Esse processo envolve lembranças e esquecimentos,

sendo a memória, assim, seletiva. Não guardamos tudo o que vivemos, mas selecionamos situações marcantes, conscientemente ou não. Quando articulamos narrativas a partir dessas memórias estamos fazendo história.

A partir do momento em que selecionamos essas memórias, as ordenamos e interpretamos, criamos uma ideia de verdade sobre aqueles fatos passados e estabelecemos narrativas históricas. Marialva Barbosa (2007) acredita que podemos criar múltiplas histórias de um mesmo acontecimento, que serão contadas a partir da visão do narrador que interpreta esses rastros. Para ela, a história é sempre um ato comunicacional, pois o historiador seleciona fatos dos homens do passado e os constitui “como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditado como verídico” (BARBOSA, 2007, p. 17), assim como reportagens e notícias, por exemplo, são atos comunicacionais e considerados como fatos verídicos pela sociedade por serem divulgados pela mídia:

Aos vermos uma notícia pela televisão, ao escutarmos o rádio, ao lermos um jornal jamais pensamos que o fato narrado não poderia ter se dado ou que poderia ser uma invenção de seu produtor. O relato jornalístico é revestido da característica de crível antes de qualquer outra presunção (BARBOSA, 2004, p. 4).

Da mesma forma, as narrativas históricas são consideradas verídicas por se apresentarem em livros, jornais e documentários ou por serem contadas por pessoas que vivenciaram os fatos. E como não se pode voltar ao passado para se verificar a veracidade de determinados episódios, o pesquisador narrador se torna aquele que irá

selecionar e reunir os eventos que ele conseguiu e decidiu resgatar para construir uma narrativa completa.

Barbosa (2004) destaca que, mesmo quando o narrador de um processo histórico busca todos os fatos do acontecimento, ele acaba deixando que algo lhe escape. Da mesma forma, acontece com as mídias. Os conteúdos que encontramos em jornais, revistas, na televisão e em fanzines, por exemplo, são construídos por narradores que selecionam fatos que acreditam serem importantes e os relatam da forma que lhes convêm:

[...] ao selecionar o que deve ser notícia e o que deve ser esquecido, ao valorizar elementos em detrimento de outros, a mídia reconstrói o presente de maneira seletiva, construindo hoje a história desse presente e fixando para o futuro o que precisa ser lembrado e o que precisa ser esquecido (BARBOSA, 2004, p. 4).

A autora considera que quando fatos são transportados para jornais, eles se tornam acontecimentos e podem ser caracterizados como mais importantes que outros fatos que ocorreram no mesmo momento histórico, “escolhe-se o que será lembrado e o que será esquecido” (BARBOSA, 2004, p. 5).

Dessa forma, o narrador de uma mídia comunicacional, ou um historiador, é aquele que seleciona, domina a linguagem e produz uma narrativa, acabando por criar um estatuto de verdade para sua história.

Em contrapartida, para Paul Thompson (1992), a história oral aparece como uma forma de compor uma história que pode ser contestada, já que ela é mais contemporânea, escrita a partir da visão de mais de um indivíduo. Na História Oral, todas as vidas são impor-

tantes e interessantes e não apenas aquelas registradas em arquivos, sendo ela, assim, mais democrática. Para o autor, documentos, como jornais e revistas, são fontes duvidosas e pensar nos arquivos escritos como realidade é um “delírio gótico macabro” (THOMPSON, 1992, p. 140). Documentos não são fontes inocentes, e dificilmente podem ser contestadas, enquanto a palavra oral permite o diálogo e pode ser contrariada e rebatida.

Dessa forma, pensar em História Oral é refletir sobre uma história subjetiva, formada a partir de acontecimentos vividos por pessoas comuns e relatados através de entrevistas e depoimentos. Ela se baseia em testemunhos, histórias contadas oralmente de geração em geração e narrações orais. Mas a História Oral é mais do que apenas entrevistas, ela é formada por todo um processo metodológico de pré-produção, da entrevista propriamente dita, transcrição, análise e arquivamento.

Mais do que isso, como afirma Thompson, a História Oral está intimamente ligada à ideia da memória e de compreensão do passado. “Na verdade, a história oral é tão antiga quanto a própria história. Ela foi a primeira espécie de história” (THOMPSON, 1992, p.45). Essas memórias individuais e coletivas de indivíduos, ao serem contadas, contribuem na construção de narrativas históricas.

A História Oral pode ser vista como uma técnica, uma disciplina ou um método, de acordo com a visão de quem a utiliza. Sendo assim, é difícil defini-la. Paul Thompson (2006) busca contextualizá-la:

Permita-me começar apresentando uma definição ampla, pois muitas vezes me perguntam: “o que é história oral? É um método? É uma disciplina? É um tema novo?” Bem, na minha opinião, é uma abordagem

ampla, é a interpretação da história e das sociedades e culturas em processos de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro da história de suas vidas. A habilidade fundamental da história oral é aprender a escutar (THOMPSON, 2006, p. 20).

Para o autor, a História Oral é amplamente utilizada para resgatar as memórias de minorias da sociedade, das vozes ocultas, como a história de famílias, assuntos como desvios de comportamento, drogas e crimes, o mundo do trabalho e a recepção da cultura.

O principal diferencial da História Oral é sua abertura para que se possa escrever a história, modificá-la e obter várias versões dos mesmos acontecimentos. A História Oral busca fontes não oficiais, que possuem as suas visões do passado, em vez de dados históricos e versões em livros. Ela produz um documento subjetivo, que é a entrevista, que muitas vezes pode ser relacionada com outros documentos, como fotos e textos de jornais e revistas. Zeila Demartini (2006) deixa claro que

[...] é preciso reafirmar que o fato de recorrermos às memórias através dos relatos orais, e com eles trabalharmos intensamente, nunca eliminou a utilização de outras fontes, escritas e iconográficas, fundamentais durante o trabalho de campo de cada pesquisa. Intensificou-se o relacionamento e complementariedade entre essas fontes tão diversas (DEMARTINI, 2006, p. 104).

Muitos desses outros documentos são encontrados no processo das entrevistas, afinal, entrevistados fornecem fotos, e imagens que não seriam encontrados se não fosse através da pesquisa elaborada pela História Oral: “a entrevista propiciará, também, um meio de

descobrir documentos escritos e fotografias que, de outro modo, não teriam sido localizados” (THOMPSON, 1998, p. 25).

Ainda sobre essa relação entre fontes orais e documentos, Dermartini argumenta que se deve levar em conta na análise dos relatos orais a parcialidade neles contidas. Quem conta uma história, seleciona aquilo que vai ou não dizer. Mas, ao mesmo tempo, isso permite que novos episódios sejam contados, histórias que não poderiam ser encontradas em documentos escritos ou imagens:

Se o relato oral, obtido através da presença do pesquisador, aumenta a subjetividade do documento por ele constituído nessa relação que estabelece com o entrevistado, por outro lado, permite desvendar as subjetividades nem sempre explícitas contidas em outros documentos datados (DERMATINI, 2006, p. 105).

Assim, os relatos orais promovem uma história que poderia nunca ser revelada, se não fossem as memórias individuais, que, juntas, formam uma memória coletiva sobre determinado fato. Thompson acredita que o valor histórico do passado lembrado, através da história, se apoia em três pontos. O primeiro seriam informações significativas e únicas sobre o passado. O segundo seria a transmissão da memória individual, e, ao mesmo tempo coletiva, que é integrante desse mesmo passado. Por último, a utilização de fontes que podem contestar o passado, sejam elas pessoas ou documentos.

De acordo com Meihy e Holanda (2015), a História Oral pode ser dividida em três tipos. Primeiro, a História Oral de vida, que se definiria como a biografia ou autobiografia. A segunda seria a tradição oral, que se caracterizaria por promover quase um trabalho

etnográfico de grupos considerados exóticos, onde toda a estrutura do grupo é pensada, desde a sua origem, até seus mitos, calendário, festividades, rituais, cerimônias etc. Nesse tipo, muitas vezes, não são utilizadas entrevistas com questionários, mas a tradição oral do grupo ganha força. E, por fim, a História Oral temática, que promove a discussão de um assunto específico, de caráter social, onde as entrevistas não se sustentam sozinhas, sendo necessária a utilização de outros documentos. Nesse tipo de História Oral, questionários e entrevistas são utilizados como base para as entrevistas. E é esse o tipo de metodologia que iremos utilizar nessa pesquisa.

### 5.1.2. A História Oral como metodologia

Para nós, nesse trabalho, a História Oral se apresenta como um método, uma metodologia, e não como uma técnica ou disciplina. Dessa forma, ela se configura em etapas, que constituem um *Projeto de Memória Oral*. Para nossa pesquisa, sobre o movimento punk na década de 1980, criamos um projeto nos baseando nas etapas e métodos utilizados pelo Museu da Pessoa. Para a instituição, “um projeto de histórias de vida pode focar diferentes objetivos, temas, ações e produtos. No entanto, seja um projeto pessoal, seja o projeto de memória de uma comunidade, construir uma história implica em explicitar, selecionar, organizar e produzir uma narrativa” (WORCMAN; PEREIRA, 2006, p. 205).

Dessa forma, iremos seguir os passos metodológicos do Museu da Pessoa para desenvolver o nosso projeto de História Oral. Deve-se, primeiramente, descobrir qual história o grupo, ou a pessoa que pro-



duz a história, quer contar. Depois, busca-se saber por que e para que queremos construir essa história. Quais são os nossos objetivos? Depois devemos selecionar nossas fontes e o tipo de material que será consultado e, por fim, devemos definir para quem, qual o público desta iniciativa. Abaixo, segue o diagrama deste processo de raciocínio:

Quadro 1: Diagrama projeto História Oral

<b>Constituição da narrativa</b>	<b>Qual Questão?</b>	<b>O que é?</b>
Memória		O conjunto de registros que serão organizados.
História		A narrativa que será produzida.
Autor		Pessoas ou grupo que irão transformar a memória em história.
Sentidos da Memória	Por quê?	As demandas do grupo que levam à realização do projeto. A motivação.
Objetivos		O que se espera do projeto, o que ele irá promover
Fontes	Com quê?	As pessoas que serão entrevistadas, além de outros conteúdos, como documentos e imagens.
Público	Para quem?	Pessoas, grupos ou instituições que queremos que conheçam nossa história. Definem, em grande parte, o formato da pesquisa e os produtos.

FONTE: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo, SESC SP, Museu da Pessoa: Imprensa Nacional de São Paulo, 2006

Tendo como base o Quadro 1, criamos o nosso projeto de História Oral sobre o movimento punk de Juiz de Fora na década de 1980:

QUADRO 2: Diagrama projeto História Oral sobre o movimento punk de Juiz de Fora

<b>Constituição da narrativa</b>	<b>Qual Questão?</b>	<b>O que é?</b>
Memória		Será organizado nesse projeto o registro das memórias de integrantes do movimento punk, na cidade de Juiz de Fora, na década de 1980.
História		Será produzida uma narrativa sobre a história desse movimento, desde a sua origem, comentando sobre as características do grupo, seus locais de encontro, suas principais produções artísticas, com destaque para os fanzines, seus momentos mais marcantes, até o seu declínio e fim.
Autor		O autor do projeto é apenas uma pessoa que irá desempenhar todas as funções, desde a entrevista, transcrição, análise e armazenamento.
Sentidos da Memória	Por quê?	O autor dessa pesquisa acredita que é importante lembrar estes acontecimentos para que não sejam esquecidos da memória cultural da cidade.
Objetivos		O projeto irá reconstruir historicamente a memória do movimento punk na cidade.
Fontes	Com quê?	Pessoas que participaram do movimento punk de Juiz de Fora, na década de 1980.
Público	Para quem?	O público são as pessoas da cidade que não conhecem essa parte da história e também curiosos que podem se interessar sobre a temática.

FONTE: Elaborado pela autora

A partir do projeto pronto, começa-se a planejar e realizar o trabalho, que será dividido em coleta, processamento e integração, difusão e uso.

Primeiramente, para a coleta, o tema será definido e se levantarão algumas informações sobre ele. Serão escolhidos os entrevistados e preparado o roteiro de perguntas. As entrevistas serão registradas e as fotos, objetos e documentos serão selecionados e armazenados.

No caso de nosso projeto, com o tema e as informações em mente, foram escolhidos alguns entrevistados iniciais e, a partir de indicações, outros foram sendo ouvidos. Meihy e Holanda (2015) denominam essas entrevistas iniciais de ponto zero. No caso dos punks, esses foram Aécio Silva e Virginia Loures, mas, no final, foram seis antigos punks que deram os seus depoimentos: Fernanda Tabet, Helton Ribeiro, Adriano Paolisseni e Oseir Cassola. No Apêndice A pode ser encontrado o roteiro da entrevista, mas as perguntas se modificaram de acordo com cada entrevistado.

Segundo Thompson, a entrevista deve ser realizada onde o entrevistado se sinta à vontade: “em geral, o melhor lugar será a sua própria casa [...] uma entrevista no local do trabalho, ou num bar, irá ativar mais fortemente outras partes da memória, e também pode ter como resultado uma mudança para o modo de falar ‘menos respeitável’” (THOMPSON, 1992, p. 265). Dessa forma, os locais das entrevistas foram definidos pelos entrevistados, que escolheram pontos como suas casas, locais de trabalho, livrarias e até uma padaria, sendo utilizado apenas um gravador de áudio para capturar as falas.

Na entrevista, a fonte é livre para o entrevistado falar e o entrevistador busca nunca o interromper. Ecléa Bosi (2004) acredita que

o depoente deve falar livremente: “Se o intelectual quando escreve, apaga, modifica, volta atrás, o memorialista tem o mesmo direito de ouvir e mudar o que narrou. Mesmo a mais simples das pessoas tem esse direito, sem o qual a narrativa parece roubada” (BOSI, 2004, p. 66). Durante a entrevista, o depoente pode se sentir livre para fazer modificações em suas narrativas, pois os depoimentos são realizados de maneira casual e tranquila (BOSI, 2004).

No processamento da entrevista, ocorre primeiramente a sua transcrição. Esta etapa requer tempo e paciência, pois deve-se preservar o máximo da fala do entrevistado. A oralidade deve ser conservada: “manter onomatopeias, vícios de linguagem, neologismos e até mesmo as concordâncias verbais inadequadas é uma maneira de preservar o ritmo e jeito de contar do entrevistado, tornando a leitura da história mais interessante” (WORCMAN; PEREIRA, 2006, p. 205). Porém, na edição do depoimento, as falas podem ser escritas com correções gramaticais. A edição irá, então, retirar cacoetes de linguagem e repetições excessivas, mas manter o tom coloquial e o ritmo da narrativa. Por fim, devem-se catalogar as informações das entrevistas, imagens etc. A edição desse projeto será a reunião de trechos de depoimentos, juntamente com fotografias e reportagens de jornais e fanzines sobre o movimento punk que podem ser encontradas no próximo subcapítulo.

Por fim, temos a integração, difusão e uso. Nesse momento, busca-se obter o caráter público do projeto. Divulgá-lo é essencial, seja através de livros, pela mídia online, ou por uma exposição (WORCMAN; PEREIRA, 2006).

## 5.2. As narrativas de subversão do movimento punk de Juiz de Fora

A cidade de Juiz de Fora pode ser considerada uma cidade conservadora<sup>37</sup>, mas a efervescência cultural<sup>38</sup> ali estabelecida a partir dos anos 1960, em especial por ter se tornado um polo universitário, com a criação da Universidade Federal de Juiz de Fora, garantiu ao município um marcante protagonismo juvenil. Além disso, a localização privilegiada proporcionada pela proximidade com o Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, as principais capitais da região Sudeste, gerou um maior intercâmbio e ocasionou uma maior circulação de pessoas, pensamentos e ideias. A cada dia, a cidade recebia mais informações e novidades vindas de toda parte do mundo.

Os primeiros sinais da cultura punk chegaram à cidade no final da década de 1970, e o movimento se consolidou na década de 1980. Em 1982, os punks já andavam pelo centro e eram como qualquer outro grupo punk do mundo: gostavam de ouvir músicas do estilo e tinham uma ideologia anarquista e de protesto; vestiam roupas

---

37. O conservadorismo pode ser associado ao fato de a cidade, que cresceu em torno das fazendas de café, e se desenvolveu através das atividades industriais, ter nos servidores públicos, profissionais liberais e comerciantes de classe média as principais lideranças do centro urbano. Além disso, apesar de sindicatos ativos, foi protagonista na história da ditadura militar (MUSSE, 2008). O golpe militar de 1964 foi deflagrado na cidade, com a saída das tropas do general Mourão Filho de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro. E ainda abrigou uma grande penitenciária, onde a ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, foi presa, além de torturada, e julgada, no tribunal da antiga Auditoria da Quarta Região Militar.

38. Juiz de Fora teve um grande potencial intelectual e artístico, com movimentos cineclubistas, musicais e literários, imprensa ativa, e intensa atividade cultural, através de festivais regionais e nacionais (MUSSE, 2008).

pretas, furadas e rasgadas; possuíam um visual sujo e deteriorado; gritavam palavras de ordem; organizavam shows e eventos beneficentes e produziam fanzines e outras mídias de comunicação.

Dessa forma, a partir das entrevistas realizadas através da metodologia de História Oral, iremos construir uma narrativa sobre o histórico do movimento punk de Juiz de Fora. Foram realizadas seis entrevistas, com participantes e simpatizantes do movimento punk da cidade, na década de 1980. Deram seus depoimentos Aécio Silva, Adriano Paolisseni, Fernanda Tabet, Helton Ribeiro<sup>39</sup>, Oseir Cassola e Virginia Loures<sup>40</sup>.

O movimento punk de Juiz de Fora iniciou-se a partir de dois jovens insatisfeitos com a postura conservadora da cidade, que buscavam uma tribo na qual se encaixar.

Virginia Loures tinha 17 anos quando voltou para Juiz de Fora. Filha mais nova de seis filhos, há três anos, ela vivia em uma fazenda com seus pais, na cidade de Piau, cerca de 45 quilômetros de Juiz de Fora. Durante a infância, sempre curiosa, Virginia observava os discos de rock de um dos seus irmãos, enquanto desprezava os de Bossa Nova, interesse de sua irmã:

Já de novinha, me identificava com o *rock and roll* do meu irmão. Eu gostava de ouvir The Birds, discos como The Birds, que era um compacto, ficava viajando nas capas dos discos. E não me interessava

---

39. Ressaltamos apenas que a entrevista de Helton Ribeiro foi realizada fora do padrão da metodologia de História Oral. O entrevistado estava fora do país e era impossível entrevistá-lo pessoalmente. Dessa forma, a entrevista foi realizada através do aplicativo *WhatsApp*. Foram enviadas as perguntas e Helton as respondeu através de áudios no aplicativo.

40. Esses depoimentos poderão ser encontrados na íntegra no site Memórias da imprensa de Juiz de Fora: <https://memoriasdaimprensajf.wordpress.com/>.

pela Bossa Nova, nem um pouquinho, que também estava ali surgindo, que era o que minha irmã gostava, Tom Jobim, João Gilberto (LOURES, 2017).

Sempre com esse gosto musical roqueiro, Virginia chegou à cidade e queria liberdade:

E foi acumulando, na adolescência, aquela vontade de viver, de sair, de tudo... E aí, quando eu cheguei aqui, eu cheguei assim... Ia a todos os shows... Se minha mãe não deixava sair, eu fugia de casa, eu mentia. E ela era muito antiga, em termos de educação, e o que acontecia? Entrou em choque. Entrou em choque e eu não abri mão de minha liberdade, fui em tudo. Mas nunca deixei de ter o foco na educação. Queria ser jornalista (LOURES, 2017).

Foi na escola de nível médio Cesas, no ano de 1977, no centro de Juiz de Fora, que Virginia conheceu aquele que seria seu parceiro e, juntos, iriam descobrir sobre o punk. Aécio Silva era um jovem muito curioso que, desde criança, procurava seu lugar na cidade: “Participei de todas as turmas da cidade. Porque aqui sempre existiu, e ainda existem, essas tribos. [...] E, enquanto a rapaziada ficava mais reservada, eu ficava pulando de grupo em grupo, para descobrir as coisas, conhecer pessoas melhores e saber o que estava acontecendo” (SILVA, 2017). Juntos, os dois começaram a descobrir ideias em comum, sentimentos de rebeldia e insatisfação, além de um gosto musical parecido, como comenta Virginia: “Aquela vontade de rebeldia no sentido de criar, de usar, de revolucionar, de gritar cascos de dentro da gente com força, muita força, não era mais paz e amor. Paz e amor era aquela coisa meio parada, que não deu certo também” (LOURES, 2017).

Ainda no ano de 1977, os dois não sabiam o que era o punk, mas já se comportavam como se fossem membros da tribo, sem saber. Já namorando, se inscreveram em um baile no Sport Clube, que era um concurso de dança inspirado nos filmes de discoteca. Eles mesmos produziram suas roupas e dançaram uma música de rock, assustando todos os que estavam no lugar:

Lá no Sport, tinha um salão lá, e a gente se inscreveu, mas disse: “Oh, a gente quer a nossa música, a gente quer essa faixa aqui, oh”. E passamos lá para o cara. O cara não tinha a menor ideia, coitado. [...] A gente foi todo vestido e fez as roupas, a gente fazia as roupas. Rasgava, comprava pano de fralda, rasgava, e depois costurava errado. Pintava de vermelho, eu pintava o olho de preto, assim. A gente olhava algumas coisas, mas era mesmo uma cara de puta. Uma prostituta, a puta. [...] É, o visual, que a gente estava improvisando. Eu, com uma luva de cada cor, a gente inventava umas coisas assim, que a gente estava começando. E o Aecio também, com uma coisa assim, com uma tarja, com números diferentes, toda rabiscada. E a gente aparecia. Nós fomos os últimos a dançar, demos um show. Pulando, se debatendo, sempre gostei muito de dançar. E eu e o Aecio, a gente tinha uma ligação muito forte com dança. Então, a gente dançou e eles ficaram barbarizados. Depois disso, deu uma briga, acabou a festa. Lembro da gente se escondendo atrás da caixa de som, veio abaixo. Não sei onde foi a briga, se foi por causa da gente, por causa de quê, não sei. Veio abaixo. E aquilo... Não teve o concurso, acabou. Ninguém ganhou. Então foi... Eu e o Aecio fazíamos isso, mas ninguém se vestia, ninguém, era só eu e ele com um visual (LOURES, 2017).

Aecio destaca que, mesmo não sabendo que o movimento punk estava acontecendo em outras partes do mundo, ele e Virginia tinham os pensamentos e atitudes dos punks europeus:



Por isso eu falo que era um movimento universal, porque eu não sabia nada, a Virginia não sabia nada e a gente já vestia assim e eu acredito que em outros lugares do planeta, as pessoas também sentiam as mesmas coisas. E estavam naquele, naquele, ligados nessa onda. E de repente lançou na Europa: punk. Aí classificou a gente, como punk (SILVA, 2017).

Figura 8: Aécio e Virginia



Fonte: Acervo pessoal Aécio Silva

Virginia colecionava a revista *Pop*, uma publicação que circulou pelo Brasil, na década de 1970, com um conteúdo dirigido para o público jovem, que falava sobre música, moda, turismo, esportes etc (BORGES, 2006). Dentro da publicação, vinha o encarte *Jornal de Música*, onde, segundo eles, em uma matéria, escrita por Ana Maria Bahiana, eles descobriram o punk:

E, de repente, eu vi essa matéria que a Ana Maria Bahiana escreve sobre o movimento punk. E eu fiquei enlouquecida. E eu disse: “É isso”. Tudo aquilo que o artigo falava era o que eu pensava, era o que estava na minha cabeça, daquela juventude. Isso foi de 1976 para 1977. Estava assim, em Londres e NY, estava rolando. Foi em Nova York e Londres, que aconteceu a primeira onda do movimento punk [...]. Nesse artigo de página dupla, no meio, ela dá todas as bandas e fala sobre o que é o movimento, quem eram os primeiros punks. E era exatamente o que a gente sentia. E isso que era incrível (LOURES, 2017).

Nesse momento, os dois possuem uma divergência sobre quem apresentou a matéria para eles. Segundo Aécio, foi Helder, um amigo, que assinava a revista *Pop*, que viu a matéria e mostrou para eles: “A revista *Pop* clareou mesmo, abriu para a gente. A gente não tinha nenhum disco, nenhuma música, não sabia nada do que era. Ele mostrou aquela reportagem para a gente, falava sobre o Ramones, uma coletânea de músicas que chamava Punk Rock, e também Sex Pistols” (SILVA, 2017).

Quem apresentou a revista não muda o fato de que os dois ficaram extasiados com o que haviam descoberto. A primeira ação deles foi conseguir os discos que foram citados na matéria. Na época, Aécio trabalhava na Rádio Industrial como discotequeiro: “Eu fazia prati-

camente 40% de programação, de segunda à sexta, e, aos domingos, eu fazia 80% da programação” (SILVA, 2017). Ele tinha direito a dez discos mensais na loja Presentex (Figura 9), e solicitou três discos punks, que tiveram que ser encomendados:

Um dia chegou o disco dos Sex Pistols, um compacto. Nossa Senhora, voei lá, voei, nem ouvi o que era, cheguei e toquei na rádio. Aí veio todo mundo: “Que que isso? O que tá acontecendo?”. “Eu acabei de comprar o disco” (risos). “Então você vai tocar isso aí?”. Era *God save the Queen* (SILVA, 2017).



Figura 9: Loja Presentex, localizada na Rua Halfeld, 652. Década de 1970

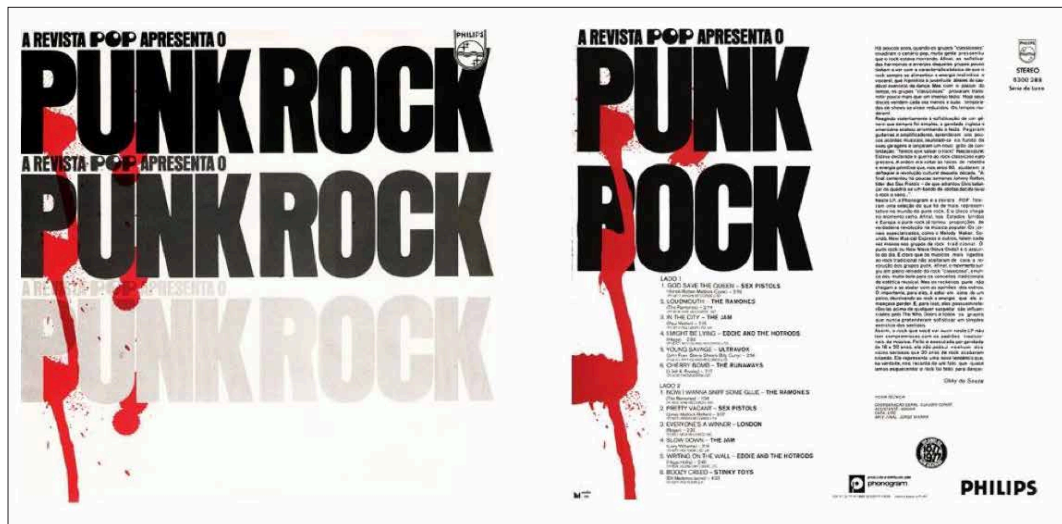
Fonte: Acervo *Maria do Resguardo*<sup>41</sup>

41. <http://mauricioresgatandoopassado.blogspot.com.br/2016/02/lojas-o-fotos.html>

O segundo disco, que eles compraram, foi uma coletânea lançada pela revista *Pop: A revista pop apresenta o punk rock* (Figura 10, página 98). O disco trazia 12 faixas de artistas punks: “Estavam na matéria da Ana Maria todas ([as músicas]). A gente riscou todas as bandas assim, assinalou, para comprar os discos. ‘Olha, aqui tem Ramones, aqui tem isso, aqui tem aquilo’. Então, a gente foi descobrindo nessas coletâneas, várias bandas que ela cita” (LOURES, 2017).

O primeiro disco que Virginia comprou por conta própria foi o *The Clash*, álbum da banda de mesmo nome. Ela conta que utilizou o dinheiro que a mãe lhe deu para pagar o mês de dezembro do cursinho, para adquirir o álbum. Já Aecio comenta que, como não tinha

Figura 10: Capa e contracapa do disco *A revista pop apresenta o punk rock*



Fonte: *Sequela Coletiva*<sup>42</sup>

42. <https://sequelacoletiva.wordpress.com/2013/04/06/lp-va-revista-pop-apresenta-o-punk-rock-1977/>

dinheiro para comprar todos os álbuns, acabava “roubando-os”, no Rio de Janeiro:

Roubei muito disco na *Modern Sound*<sup>43</sup>. Roubava mesmo. Chegava lá com as calças largonas... Mas ia caretinha sabe, não podia entrar punk lá não. Daí, já ia pronto para roubar, igual ladrão. Ladrão sai armado para roubar, a gente com uma roupinha bonitinha, entrava na loja, que nem comprador. Ficava olhando, separava os discos assim, enfiava debaixo da camisa, enfiava debaixo da calça, colocava um casaquinho, continuava olhando, “Ah, então tá legal, obrigada”. Então saía fora. Com um paco de disco desse tamanho assim. Nossa, fico arrepiado até hoje. Cada coisa mais linda que você pode imaginar que a gente conseguiu naquela época. Se eu tivesse dinheiro, eu compraria. Mas os discos eram importados e caros. Eu não tinha acesso ao dinheiro nessa época (SILVA, 2017).

Virginia conta que usava o disco para fazer com que sua vizinha abaixasse o som:

Ele levou pra mim, pra gente ouvir, e aquilo foi, nossa... “Ta, na, na”... Aquelas guitarras! Na época, eu tinha uma vizinha embaixo, que adora ouvir Roberto Carlos, domingo de manhã, na maior altura. E me acordava, porque eu ficava até tarde, domingo de manhã... Você botar aquilo, 10 horas da manhã, Roberto Carlos, e me acordar? Ah, mas eu tinha *God save the Queen*. Eu botava na vitrola *God save the Queen*. Vamos ver quem é mais? Botava. Aí, ela tinha que desligar. Era impossível, Roberto Carlos contra Sex Pistols. Então, Sex Pistols calava o Roberto Carlos, e ela ficava quietinha. E aí, eu desligava também. Só para ela ver que oh, “Quer brigar, então vamos para a briga”. Então, era um impacto muito grande (LOURES, 2017).

---

43. Loja tradicional de discos, em Copacabana, RJ.

Figura 11: Loja *Modern Sound*, vizinha ao Cine Bruni Copacabana, na década de 1970



Fonte: *Musikcity*<sup>44</sup>

Virginia lembra que eles levavam as músicas para as festas da Faculdade que aconteciam. Segundo ela, eles colocavam para tocar discos do Ramones, Sex Pistols e The Runaways: “A gente levava essas coisas, e botava na vitrola, e dançava, e as pessoas: ‘Mas o que é isso, que legal! Que Legal!’. Eles não compravam os discos, mas achavam ótimo, quando a gente colocava. E a gente foi introduzindo” (LOURES, 2017).

---

44. <http://musikcity.mus.br/lojas/modernsound.html>

Na Universidade Federal de Juiz de Fora, onde cursava Jornalismo, Virginia buscava defender o punk, já que o movimento muitas vezes não era compreendido com seriedade. Da mesma forma, ela procurava apresentar o movimento para aqueles que estavam interessados e curiosos:

A gente criou impacto fortíssimo em várias áreas. Desde a moda até as artes, politicamente falando, a gente participou de coisas, a gente se posicionava, tem aquela coisa do anarquismo, que não era considerado... O anarquismo era uma via política que não... que não se engajava com comunistas, para poder se expressar. Nunca teve um partido, não existe partido. Mas era essa linha. Essa linha mais radical, subterrânea, que a gente trabalhava. Então, na Universidade, eu encontrei críticas, encontrei grandes amigos também, professores que também foram, sabe? Que eram curiosos, que achavam interessante (LOURES, 2017).

No final de 1978, o punk começou a diminuir seus adeptos pelo mundo. No Brasil, não foi diferente. “Aí acabou. Era só eu e o Aecio. Ninguém ouvia punk, ninguém queria saber de punk. Às vezes, nas festinhas, lá pelo auge, até para dançar alguma coisa, ninguém queria saber de punk, ninguém” (LOURES, 2017). Nesse ponto, Virginia conta que a relação entre ela e Aecio acabou, mas eles continuaram como amigos, ouvindo música e saindo: “Abrimos um pouco o leque, foi aparecendo um monte de coisa, a gente era muito pesquisador de música, e a gente queria ouvir” (LOURES, 2017). Ela se formou em jornalismo em 1981 e, no ano seguinte, foi contratada como jornalista pelo jornal local, *Tribuna de Minas*.

Em 1982, o punk reacendeu pelo mundo e novas bandas e sons começaram a se formar. O punk original foi decaindo, dando lugar a um novo tipo de estilo, o punk *hardcore*. Em Juiz de Fora, mais pessoas se juntaram ao grupo, que antes era formado apenas pelo casal. Aécio conta que “entrou o Helder, aí, o Vietnã, depois, entrou o Ratu, apareceu a bandinha Patrulha 66...”<sup>45</sup>. Virginia conta como conheceu o Helder:

E foi no ano de 82, que a gente vê que, lá em São Paulo, estava acontecendo um super movimento. E tinha uma galerinha aqui. Uma galerinha de música. O Aécio fazia uma coleção de música com o Helder, aliás, para mim essa coleção era nossa. Era pequena também. Depois, ele pegou, os discos todos estavam com ele. Ele conheceu o Helder, e viu que ele era também um conhecedor de som, curtidor e tal, e o Aécio, “Oh! Que legal!”. E ele era todo arrumadinho, ele limpava os discos, guardava, separava. E o Aécio achou legal aquilo e disse: “Então, vamos juntar as coleções”. “Vamos”. Juntaram e ficava na casa do Helder. Aí, eu conheci o Helder, pelo Aécio. Um belo dia, a gente estava saindo... Aí ele me apresentou o Helder... “Esse é o Helder, ele é meu amigo, a gente tá fazendo coleção junto, vai lá, para ver, ouvir um som e tal”. Quando eu descobri, o Helder estava morando, morava, na rua Antônio Dias, duas casas depois de mim, morava o Helder. Aí, não deu outra. Eu fui para lá, ficávamos ouvindo discos, acabamos namorando, ficamos juntos, e aí, era o Helder, o Aécio e outro amigo, que o Aécio conheceu depois, o Vietnã, que chamava Paulo Sérgio (LOURES, 2017)<sup>46</sup>.

---

45. É interessante ressaltar que Aécio Silva, na entrevista, confundiu as datas e acreditou que esse ano era 1977, e não, 1982.

46. Helder e Vietnã seriam grandes contribuições para esse trabalho. Mas, infelizmente, ambos já faleceram.



Aecio e Virginia criaram um intercâmbio com os integrantes do Rio de Janeiro e São Paulo. Aecio<sup>47</sup> havia conhecido bandas como Coquetel Molotov. Lá, ele conseguiu 30 minutos para discotecar na rádio Fluminense, e começou a tocar bandas punks nacionais, que ele próprio gravava: “Tocava seis, oito músicas, só. E eu comecei a viajar pelo Brasil, pelas capitais, fui para Salvador, São Paulo, várias vezes. Consegui um disco bom em São Paulo e gravei muitos punks: Ratos de Porão, Cólera, e gravei o Camisa de Vênus, que fez o maior sucesso” (SILVA, 2017). Aecio ficou logo conhecido como Tenente Laranja e conta como o apelido surgiu:

Esse Tenente Laranja é uma coisa muito incrível, sabe? Eu sempre me vesti como um tenente. Um pouco confundido. Mas eu fiquei como Tenente. “Olha o tenente, tenente”, andava igual a um tenente. Um dia, eu estava na Cinelândia, já eram uns 50 punks, uns 60, lá na Cinelândia, lá no MAM[Museu de Arte Moderna], sabe? Então, estávamos sentados assim de um lado, aí, apareceram uns caras esquisitíssimos do outro lado. Uns seis. Pretos assim, com uma suástica, umas roupas assim meio punk. E o cara falou: “Ih, olha aqueles caras lá, não é punk não, não é punk não”. Falei: “Calma aí, vamos falar com eles, talvez os caras não saibam o que é o movimento”. “Vamos chegar, vamos chegar, vamos chegar”. Aí, falaram: “Você é laranja, cara, você é laranja, vai colocar esses caras no movimento?”. Ser laranja era uma coisa ruim na época, sabe? Eu falei assim: “Eu vou lá ver qual é desses caras”. Aí, eu atravessei a rua, cheguei nos caras. “Nós também somos punks, lá da zona norte, do Méier do Meyer... Somos lá do Méier, da Zona Norte, somos punks lá, não sei o quê...”

---

47. Aecio também acredita, na entrevista, que sua participação na rádio começou em 1977. Porém, várias das bandas que ele cita começaram suas carreiras apenas no ano de 1981. Por isso, acreditamos que esse acontecimento aconteceu em 1982, quando ocorreu esse maior intercâmbio entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro.

Aí, eu falei assim: “Mas a gente não usa suástica, a suástica a gente risca ela. Olha aqui”, mostrei, sabe: “A gente não usa certos símbolos que vocês estão usando, de judeu, sabe, a gente corta, sabe, essas coisas”. “Então, ah, é?” Peguei assim e dei umas revistinhas que a gente tinha, dei um disco para eles, eu estava com ele na mão... “Toma um disco punk para vocês ouvirem”. Porque eles não tinham acesso, era gente pobre, da favela. Então, eles integraram o movimento. E eu peguei esse apelido no Rio, de Laranja. Então, ficou Tenente Laranja (SILVA, 2017).

Já Virginia, mesmo já trabalhando como jornalista, viajava para shows no Rio de Janeiro e São Paulo, e ficou conhecida como Virgin Punk:

Porque agora a gente vai viver aquilo que a gente não conseguiu viver, que era só eu e o Aécio. Então era aquela coisa. Eu já era jornalista, então, eu estava com meus 24 anos, já estava no trabalho, então, não era adolescente não, mas a vontade era muita. E tinha uma organização melhor. A gente começou a contactar as pessoas de São Paulo, do Rio... (LOURES, 2017).

Com a intensificação do movimento, mais pessoas começaram a entrar no grupo, como Helton Ribeiro. O jovem, de Volta Redonda, Rio de Janeiro, passou por diversos movimentos políticos e sociais, na juventude. Aos 12 anos, participou do Movimento Ecológico; aos 14, foi militante da Convergência Socialista; e, aos 16, foi líder estudantil secundarista, em sua cidade natal. Quando veio para a Universidade Federal de Juiz de Fora, estudar Jornalismo, foi diretor do DCE (Diretório Central dos Estudantes) da UFJF e presidente do DA (Diretório Acadêmico) do Departamento de Comunicação. Aos

19 anos, ingressou no movimento punk, onde permaneceu durante dois anos. Segundo ele, fora a militância, o que ele mais gostava de fazer era ouvir rock:

Eu entrei num segundo momento, alguns meses depois que o núcleo, Aecio, Virginia, Vietnã, Helder e alguns outros tinham começado o movimento. Um pouco depois de mim, vieram outros, como a Fernanda, o Comprimido e o Batata. Desde o primeiro dia, o Aecio me recebeu superbem e ficamos muito amigos (RIBEIRO, 2017).

Helton acredita que possuía algumas diferenças em relação ao grupo, já que não tinha um corte de cabelo militar e ouvia outros estilos de música, não se restringindo apenas ao punk.

Em relação ao grupo, eu tinha algumas diferenças, porque o movimento acabou criando formulas às quais eu não me adequava completamente. Em São Paulo, por exemplo, eu era identificado como “aquele punk cabeludo de Juiz de Fora”. Não que eu fosse cabeludo, muito pelo contrário, mas não usava o corte militar como os outros. Uma vez, outros punks foram à república em que eu morava e eu estava ouvindo Deep Purple. Eles me olharam desconfiados: “Você ouve Deep Purple?”. Era uma heresia, punk só podia ouvir punk-rock (RIBEIRO, 2017).

O atual jornalista afirma que, na época, quase ninguém da cidade aceitava o movimento e o que aqueles jovens estavam fazendo: “Ninguém compreendia o movimento. Os estudantes me taxaram de alienado e muita gente tinha medo de nós por causa do visual e das notícias sobre violência no movimento punk de São Paulo. Tinha gente

que atravessava a rua quando nos via” (RIBEIRO, 2017). Eram apenas alguns poucos jornalistas e universitários que apoiavam esses jovens.

Quem também foi incompreendida, principalmente quando ingressou no movimento, foi Fernanda Tabet. Nascida em Juiz de Fora, a jovem tinha cerca de 18 anos quando ingressou no movimento punk. Ela conheceu a tribo a partir de um namorado carioca, que encontrou em Juiz de Fora: “E um dia passando, conversei com ele e tudo, e o pessoal falou da ideologia e eu gostei muito. Naquele dia mesmo, eu cortei o cabelo, pedi a minha tia para cortar. Falei: ‘Eu vou entrar no movimento punk’” (TABET, 2017). Além de ter que lidar com a incompreensão da sociedade, Fernanda teve problemas dentro de casa:

Nossa, foi assim, uma revolta armada na minha casa. Os meus pais, eles não entendiam nada, na verdade, eu acho que eu também não entendia muito no começo não. E, depois que eu fui estudando, vendo como é que era, continuei a estudar, eu estudava na época no [colégio] Pio XII. Já tinha saído do [colégio] Cesas e fui para o Pio XII fazer química. E as pessoas me olharam muito. E eu assumi mesmo o visual, não era o visual de final de semana. Assumi o visual e a ideologia, a ideologia focada sempre no anarquismo, né, no movimento. [...] Me identifiquei com a ideologia anarquista, a questão também do proletariado, do passar fome e miséria, das condições diferentes (TABET, 2017).

Desse modo, Fernanda se juntou a um grupo que já era constituído pelo Tenente Laranja, a Virgin Punk, Helder, Vietnã, Helton, Lupidio, o baiano Comprimido e os paulistanos Massa e Batata. Esse bando era sempre mutável, algumas pessoas se inseriam no movimento e outras mudavam de cidade, ou mesmo de país, mas sem



Figura 12: Fernanda Tabet  
Fonte: Acervo pessoal Aecio Silva

deixar de se comunicar. Além disso, muitos punks vinham de outros estados e permaneciam na cidade.

Um caso específico é o de Oseir Cassola. A jovem, na época, trabalhava com Virginia e logo se tornou amiga do grupo. Porém, ela não andava com eles constantemente e nem se vestia como punk todo o tempo:

Eram meus amigos, a gente se produzia, andava naquela moda que surgia mas, assim, eu não fazia fanzine... [...] Eu me identificava, me identificava e participava das festas, dos eventos que o pessoal produzia, mas não posso dizer assim: “Ah, fui uma militante”. Curtia aquele visual, curti aquela música e tinha amigos em comum, né, e a gente se identificava (CASSOLA, 2017).

Esse grupo tinha como principal ponto de encontro, ou *point*, como normalmente é dito pelos integrantes do movimento, a rua Espírito Santo, onde se localizava o Bar Redentor<sup>48</sup>. Era um local onde eles se reuniam para conversar, ocupando o lugar e fazendo dali o território deles. Os punks tomavam para si aquele edifício, um prédio mais velho e pobre, um pouco mais *underground* e marginal, embora localizado no coração da cidade. Para Virginia, o lugar foi escolhido pela proximidade com sua casa:

O *point* começou por causa de mim, na verdade. Ninguém vai falar isso... O local tinha a ver. Mas, fisicamente, por causa de mim, eles me esperavam embaixo. Eu vinha da *Tribuna* [jornal *Tribuna de Minas*], eu jantava, trocava de roupa, e descia. Então, eles ficavam me esperando, e o local era ótimo... Então, eram as duas coisas, tinha o Bar Redentor. [...] Dali a gente saía para a noite. E a gente ficava ali um tempo, conversando, trocando ideia, e a gente saía para a noite. “Pra onde a gente vai?”. “Ah, vamos para tal bar”. “Ah, está rolando alguma coisa ali, uma festa ali, será que vai rolar uma fita?”. Então, a gente ia. Mas ali ficou, porque eles me esperavam. Eu descia, eu era a única mulher [...] (LOURES, 2017).

Os punks ocupavam o espaço da rua Espírito Santo, deixando pichações para demarcar o seu lugar. O local era sujo, deteriorado e decadente, assim como eles se sentiam. Para Fernanda, o *point* era apenas um lugar de encontro e o principal motivo da localização era a presença do Bar Redentor: “Ali era legal para se ficar. A gente ficava sentado na escada, ia no Redentor, bebia, comprava alguma coisa,

---

48. O Bar Redentor era um espaço boêmio que reunia artistas, estudantes, mendigos e os punks, localizado no centro da cidade.

muito passante, muita gente passava e, para mim, nada específico. Um *point, point*. E ali foi, na esquina da Espírito Santo, Redentor, que a gente se encontrava” (TABET, 2017).

Sobre drogas e bebidas, Virginia conta que ela e Aecio usaram cola de sapateiro, em 1977, por causa da música do Ramones: *I wanna sniff glue*. Na década de 1980, ela recorda que eles não usavam droga, mas apenas bebia-se. O movimento era contra o uso de drogas: “É antidroga, justamente por causa do ‘hippismo’. Então, eu acho que as pessoas se controlavam, cada um tinha sua viagem. Agora, como movimento, a gente era antimaconha, porque a maconha deixava você devagar. Pacífico. Então, era mais a bebida mesmo. Bebia-se” (LOURES, 2017). Já Fernanda conta que existia muita droga dentro do movimento, mas que ela fazia muito uso era de bebida alcoólica: “Eu não usei drogas. Mas a bebida e a maconha mesmo... Tinha gente que bebia muito, se drogava muito, bebia muito” (TABET, 2017).

Além de se reunirem no *point*, o bando andava pela cidade e se encontrava em outros bares, em festas e em movimentos sociais. Os jovens punks circulavam por Juiz de Fora de maneira diferenciada da maioria dos indivíduos, andando pelas ruas em busca de se exibirem e mostrarem à sociedade outro tipo de comportamento. A finalidade do punk é chocar através de seu visual, acordar as pessoas comuns de sua letargia. Depois de se encontrarem no *point*, o grupo circulava, principalmente pelas ruas do centro, buscando dar uma nova forma à cidade, através de seus gestos, suas ações e comportamentos. Eles exploravam o ambiente, observavam as pessoas, provocavam-nas, ocupavam o espaço, buscando dar novo significado àquele local, mesmo que de forma efêmera. A cidade é para o punk



Figura 13 – Punks no *point* da rua Espírito Santo. Da esquerda para a direita Lúpidio e Virginia (em cima); Vietnã, Aecio, Massa (SP), Batata (SP), Helder e Charles (embaixo). Fonte: Acervo de Humberto Nicoline

um local de descoberta, contemplação e intervenção. Ela é explorada e utilizada para lazer e como local de arte. Andar pelo ambiente urbano e descobrir novos lugares para circular, ver, conhecer. É uma atitude dos punks.

Seu estilo também tinha grande importância para a consolidação do movimento. A questão de serem vistos e incomodar os cidadãos era muito importante para os punks, pois o visual transmitia tudo o que eles sentiam e gostariam de comunicar. As roupas escuras e a atitude agressiva tinham o objetivo de servir como lembrete para



os cidadãos, em seu cotidiano, de que o mundo pode ser negativo e triste. Ao utilizar roupas pretas e uma estética que destacava objetos e atitudes agressivas, o punk buscava lembrar o mundo infeliz em que vivia, cheio de guerras, pobreza e violência, e que ele estava preparado para se defender dessas mazelas e brutalidades. Cada peça de roupa e objeto utilizado pelos punks tinha um significado:

[...] as correntes, que a gente usava, que significavam prisão. O preto, luto, a roupa rasgada, como hoje todo mundo vê, que significa você trabalhar, trabalhar até o final, você usar aquilo ali. Não gastar, não ser consumista. [...] O protesto era contra o consumidor, o consumismo exacerbado. O alfinete, né, de furar, é... significa a coisa mais simples que você tem para se consumir também. Os broches, os *bottons*, né, coturno, contra a ditadura, contra o exército. Na verdade, contra o governo, né? As leis impostas, né? (TABET, 2017).

Os punks de Juiz de Fora levavam essa crítica em seu próprio corpo, ao utilizar seu estilo próprio, em suas atitudes e comportamentos: “O punk é para derrubar algo. Você vai estar sempre derrubando algo. Derrubar para construir algo melhor. Então, a ideia do punk é derrubar para fazer algo novo, derrubar o velho” (LOURES, 2017). Eram errantes na cidade, tinha sua própria corporeidade e construía um corpo para esse espaço ao desbravá-lo, ao sentir e protestar contra esse ambiente tão inóspito. Eles procuravam lugares que se localizavam longe das ruas espetaculares e dos famosos bares e restaurantes, que também não permitiam sua entrada. Eram marginalizados e confundidos com mendigos e prostitutas, como conta Virginia:

Uma vez eu fui identificada como uma prostituta, na rua. Um cara correu atrás de mim, falou uma besteira, e eu retruquei, ele foi atrás de mim e se achou extremamente ofendido por uma puta ofender ele. Quer dizer, ele me viu como puta, sabe? Naquela época, ninguém sabia o que era punk (LOURES, 2017)

Oseir, que não era punk, mas participava do movimento, também comenta: “Tinha gente que xingava, que olhava esquisito, tinha medo, atravessava a rua. Mas essa era a ideia também, era chamar a atenção. Mostrar que tinha alguma coisa errada, sabe? O mundo não tá legal, não tá bacana isso. E era uma forma de protesto” (CASSOLA, 2017). Ou como comenta Fernanda:

E ninguém liberava, a gente não podia entrar nos lugares direito não, todo mundo ficava assustado. [...] E sempre era ali no *point*, bar, botequim. Tinha o Transmontana, que era uma pensão do nosso amigo Chico Amieiro. [...] Tinha um bar na esquina também, que era a lanchonete de um chinês, em que a gente comia, a gente ficava muito naquela área, Floriano Peixoto, esquina com a Getúlio Vargas. Isso é que era a área mais condizente para o povo que aceitava a gente, né? É uma área de puta, de travesti, de cidadão de rua. Os menos favorecidos, vamos dizer, os que sofriam mais preconceitos pela cidade. Então, a gente ficava aqui nessa área (TABET, 2017).

Virginia também se lembra como eles iam nos bares que eram frequentados pelas pessoas mais desfavorecidas e marginalizadas:

A gente começou a ir nuns bares lá, nos bares mais ou menos da baixa. Era baixa Floriano, baixa... Se eu andar por aqui, eu vou achar alguns bares interessantes. Eram mais, como é que fala? “Pé sujo”, pé de chinelo, alguma coisa assim. Então tem uma ali, por exemplo, do

lado da Bovina, entre a Floriano Peixoto e aquela rua ali, São Sebastião, tem um bar ali, pé de chinelo pra caramba. Mas o dono é gente boa, daqueles caras que aceita todo mundo, o cara da igreja, o cara num sei o quê, punk, todo mundo é zen ali (LOURES, 2017).

Além das ruas e dos bares, os punks frequentavam o Diretório Central de Estudantes (DCE), onde faziam apresentações e iam a shows:

O DCE era um espaço legal, sabe? Os estudantes tinham uma participação, era um barato... Nossa. A gente agitava tanto aquilo. Em vários níveis, não era só bagunça não. O DCE era um ponto, uma casa do estudante, onde a gente podia fazer as coisas lá, tinha eventos lá. Shows lá. E a gente tinha apoio, na Funalfa [Fundação Cultural da Prefeitura de Juiz de Fora]. Mas, imagina, eles montavam o palco para a gente. A gente conseguia apoio, sabe? (LOURES, 2017).

E também iam a shows nos principais centros do país, como São Paulo e Rio de Janeiro:

Geralmente, eram os shows que rolavam no Circo Voador, no Rio de Janeiro, que davam essa oportunidade, quando o Plebe Rude começou, quando o Legião Urbana começou. Inclusive eu e Virginia jogamos latas de cerveja na cara do Renato Russo [...] E tinha o Coquetel Molotov, que era uma banda carioca, a gente tinha contato com o pessoal do Rio, e eles vinham para cá para tocar também. Quando teve Cólera, eu fui para São Paulo (TABET, 2017).

Além desse grupo principal que se reunia no *point* da Rua Espírito Santo, um outro grupo de punks, mais ligado à música, também se formou na cidade. Esse bando de jovens se reunia na praça Menelick

de Carvalho, no centro, para conversar, tocar músicas e realizar outras atividades, como conta Adriano Augusto Polisseni:

Eu acho que a gente só se reunia pra isso mesmo. Era fumar maco-nha e fazer um som... E lutar, né, tinha o boxe. Toda noite a gente saía na porrada, era como a gente esvaziava a nossa cena punk. Tinha o boxe e a capoeira, que eram as lutas do momento lá. A gente ficava direto lá. Quebrava, ficava fazendo um som. Toda noite tinha, na praça Menelick de Carvalho. A não ser que a gente fosse para o DCE, para essas festas. Você tinha função de segunda a segunda. Meu pai ficava injuriado: “Você sai todo dia”. Eu falei: “Mas eu trabalho todo dia, eu saio de noite, o que eu vou fazer?” (POLISSENI, 2017).

Adriano, desde pequeno, sempre se envolveu com música. Segundo ele, ainda bebê, seu pai já o embalava ao som de Beatles. Enquanto crescia, brincava com as crianças da Rua Santo Antônio, com quem, mais tarde, formaria suas bandas: “Eu e o Ratu moramos na mesma rua. O Willian, o Eduardo e o Guigui, que é hoje o meu baterista, eles mudaram para lá com 10 anos de idade, talvez 11. A idade em que a gente começou a brincar na porta da Santo Antônio ali, perto do [restaurante] Berttus” (POLISSENI, 2017).

Esse grupo, na praça Menelick de Carvalho era muito criticado pelos integrantes do outro *point*, por não possuir um foco muito ideológico e militante dentro do movimento como um todo. O bando do *point* da Espírito Santo considerava que eles não eram verdadeiramente punks, pois não assumiam o movimento, eram menos radicais: “Chamavam eles de punks laranja, porque eles eram muito boiolas, queriam muito ganhar menininha, nunca fizeram fanzine, mas fizeram bandas” (LOURES, 2017). Em contrapartida, o *point*

mais musical não se identificava com o *point* do Redentor, pois era um lugar mais sujo e decadente, um pouco mais *underground*. Adriano concorda que o outro grupo era mais intelectual e que o seu *point* queria apenas fazer música: “A ideia nossa desde o início era tocar, não tinha conotação política, com toda a mudança social, como a Virginia imaginava. Aquele choque cultural que eles faziam. A gente era bem tupiniquim mesmo. A gente queria andar na rua e tocar som de noite” (POLLISENI, 2017).



Figura 14 – Adriano Polisseni em show em Cabo Frio, Rio de Janeiro, 1983

Fonte: Acervo pessoal  
Adriano Polisseni

Mas mesmo não sendo tão radical, esse segundo grupo expressava suas insatisfações através da música e de um visual um pouco extravagante, mas que não chegava ao extremo punk. Adriano conta que trabalhava e era impossível para ele ter um visual muito radical:

Eu já usava mesmo roupa rasgada, eu já usei. Eu usava um alfinete furado no rosto. Já era um simbolismo mesmo do movimento punk ali. Era mais a Virginia e o Aecio, que era muito escrachado, e ainda ficava cobrando da gente o visual pra caralho. “Porra, eu não tenho esse visual não, eu trabalho, sou vendedor da Coca Cola” (POLISSENI, 2017).

Força Desarmada foi a primeira banda formada em Juiz de Fora e tinha como integrantes Adriano Polisseni, Lupídio, Renato Rezende, mais conhecido como Ratu, e Eduardo Barbosa. Mais tarde, Adriano saiu, e entrou o Michel, como vocalista. Mas a banda teve diversas formações, durante seu único ano de existência, 1983. Em 1984, Adriano começou outra banda, a Patrulha 666, que existe até os dias de hoje, agora, com o nome Patrulha 66, sem um dos números seis.

Quem fazia os instrumentos das bandas eram o Eduardo e o Ratu: “O Eduardo era o cara que fazia os pedais, fazia os instrumentos... [...] Ele tinha o dom mesmo. Ele cortava a madeira, fazia e vendia. Fazia certinho, cortava e afinava. Os pedais dele chamavam ‘artcis’. A gente fazia uma barulheira danada” (POLISSENI, 2017). As letras, enquanto Adriano estava na Força Desarmada, eram escritas por ele e por Renato, enquanto na Patrulha 666, segundo ele, eram escritas por ele.

Essas duas bandas tocavam em shows no DCE e participaram das edições do “Festival de Rock de Juiz de Fora”. Quem organizou e produziu esses festivais foi Marcos Petrillo, com a ajuda, inclusive,

de Virginia, que conta sobre sua participação na convocação de bandas punks. A primeira edição do festival aconteceu em 1983:

E aí começou, fez o primeiro festival de rock em Juiz de Fora, que foi o maior. Mais lendário e tal, e me chamou. Porque ele sabia que eu mexia com punk e foi dar uma entrevista na *Tribuna* e eu estava lá na *Tribuna*, me chamou: “Virginia, vem cá. Que tal, o que você acha? Da gente fazer um mini festival punk dentro do festival? Trazer umas bandas punks, estou a fim de umas bandas punks”. “Cara, vamos, vamos.” E disse: “Oh, eu banco o ônibus e o hotel, e você dá um jeito de fazer o resto”. “Pode deixar, que eu levo.” Aí, eu liguei para as bandas, de São Paulo. Olho Seco, 365. Não veio Ratos de Porão e não veio Psicose. Tinha muita banda em São Paulo. Inocentes também não vieram, mas veio Cólera. Cólera e Olho Seco. Nossa.... A gente fez. Eu e o Aecio saímos na rua... Pedimos, fizemos um panfleto, com as bandas punks, e pedimos para uns amigos, tinha muito conhecido. No comércio, coisa e tal. Pedimos a eles, 100 reais, 50 reais, não sei o quê, e fomos botando, colocando nos panfletos... Um amigo nosso tinha uma padaria e deu o café da manhã... Então, foi assim. E o resto veio, fretou-se um ônibus que trouxe o resto dos punks. E eram todos. Veio punk do Rio, veio punk... Mas lotou de punk na cidade (LOURES, 2017).

Vários punks de diversas cidades ficaram hospedados nas casas dos punks de Juiz de Fora. Aecio conta como foi hospedar quatro bandas na sua casa:

Aqui nessa casa, por exemplo, teve um festival de rock em Juiz de Fora, primeiro Festival de Rock. Petrillo que fez. Petrillo. Aqui tinha quatro bandas, dentro dessa casa, de São Paulo. Um mais doido que o outro, minha mãe ficou louca disse: “Nossa Senhora, ainda bem que você não é o único”. “Tem um monte de gente assim mãe.” (risos) E passaram duas noites aqui, essa rapaziada toda. Ficaram em uns quatinhos lá fora, no quintal, entravam e saiam lá fora, às vezes,

vinham na cozinha comer alguma coisa. Dentro de casa, não. Mas foi um movimento sensacional, curti cada momento, até hoje, foi um dos momentos de vida... Foi muito legal, foi muito legal (SILVA, 2017).

A primeira edição, em 1983, trouxe artistas famosos como Erasmo Carlos, Raul Seixas, Barão Vermelho, e realizou um mini festival punk, com Sangue da Cidade, Coquetel Molotov, Olho Seco, 365, Cólера e a Força Desarmada. Um caso interessante é que o público fez fogueiras no campo do Estádio do Sport, onde aconteceu o festival, destruindo parte do gramado. O caso virou notícia de jornal, com a manchete no jornal *Tribuna de Minas*: “Sport vive crise, após noite punk” (SPORT, 1983).

Figura 15 – Matéria sobre a crise no Sport do jornal *Tribuna de Minas*



Fonte: Acervo da Biblioteca Municipal Murilo Mendes/Tribuna de Minas, 16 /08/1983



Mesmo trabalhando para esse jornal, Virginia fala que a imprensa da cidade não entendia os punks e colocava sempre a culpa neles. Para ela, as fogueiras nem foram montadas pelos punks:

Eles adoravam, adoravam os punks, porque a imprensa gostava, a mídia gostava, porque dava matéria. E eles queriam botar o punk com aquela coisa sensacionalista e que criava confusão, exatamente o que a gente não queria. Mas tudo bem, eu estava lá também. A gente queria um outro tipo de cobertura, mas eles pegavam só a parte sensacionalista, a parte ruim. Eles são vândalos. Falaram do Sport, até o presidente do Sport foi demitido, por causa disso. Umás coisas nada a ver. Fogueira lá, nem foi punk. Pessoal estava com frio, foi em agosto o festival. Lá pelas tantas, nego começou a acender fogueira. Aí, sabe como é que é, a polícia lá. Foram em cima do cara... (LOURES, 2017).

Oseir também defende que não foram os punks que fizeram a fogueira: “Estava muito frio lá, à noite, estava muito frio, e as pessoas começaram a fazer fogueiras no campo. Um grupinho fazia uma fogueira aqui, outra ali, e tal, e, no final, quem levou a culpa foram os punks. E na verdade não foi isso que aconteceu” (CASSOLA, 2017). A indignação dos punks foi tamanha que a primeira edição, do primeiro fanzine punk de Juiz de Fora, *Aos Berros*, trouxe a manchete da *Tribuna de Minas* em destaque, com tom de revolta, como podemos observar na Figura 16:

Figura 16 – Capa da primeira edição do fanzine *Aos Berros*



Fonte: *Aos Berros*, 1ª edição, Capa

O segundo festival aconteceu em 1985. Participaram do evento artistas como Robertinho, Léo Jaime, Blues Boy e Di Castro, Ultraje a Rigor, Apocalipse e as bandas punks Cólera e Patrulha 666.

O terceiro festival aconteceu em 1986, no Parque de Exposições da cidade, localizado no Jóquei Clube. A revista *Bizzu*, revista de rock de Juiz de Fora, cujo dono era Petrillo, menciona as seguintes bandas: Ira, Stress, Celso Blues Boy, TNT, Gambio, Capital Inicial,

Camisa de Vênus, Ethiopia, Detrito Federal, Patrulha 66, Cólera, Zero, Dorsal Atlântica e Quinto Acorde. Sobre a Patrulha 66, diz:

Depois de várias formações e estilos, a banda Patrulha 66 é uma das poucas de Juiz de Fora que procura fazer um trabalho numa linha mais atual, procurando encontrar uma linguagem própria no cenário do rock. Agora parte para um trabalho mais simples, com o quarteto básico — Adriano (vocal); Petrônio (guitarra); William (baixo); e Bina (bateria) (MÚSICOS E GRUPOS, 1986, p. 8).

Outros dois festivais aconteceram em 1989 e 1993. Não entraremos em detalhes, pois esses festivais não contaram com uma expressiva participação do movimento punk, enquanto os três primeiros festivais, e, em particular o primeiro, foram emblemáticos nas lembranças dos jovens punk da cidade.

Além dos festivais, Aecio, Virginia, Fernanda e Helton, o grupo intelectual, lembram muito sobre os movimentos sociais e políticos de que participaram como punks.

Um deles, primeiro, é a participação do protesto contra o fechamento de um bar chamado *Atrás das bananeiras* (FIGURA 17). Segundo Aecio, o bar era outro local de encontro, onde as bandas punks de Juiz de Fora tocavam suas músicas. Este bar estava localizado em frente à casa de um político, na Avenida Independência, que argumentou com as autoridades locais que aquele era um local de promiscuidade. “Era um bar comum, só que, na entrada, o muro era de bananeiras, por isso chamava *Atrás das bananeiras*” (SILVA, 2017).

Com a forte pressão social para o fechamento do bar, os punks, jornalistas, artistas e outros integrantes do círculo cultural de Juiz

de Fora fizeram um protesto e um abaixo-assinado, mas de nada adiantou. O bar foi fechado.

O segundo protesto relatado se deu contra o fechamento de uma creche no bairro Jôquei Clube, pois, se o local fosse fechado, os pais não poderiam trabalhar: “Esse rapazinho que morava lá, ele que trouxe isso pra gente: ‘Vão lá fazer um movimento?’. ‘Vão lá, vão bora’”. Fizemos umas placas, eu roubava muito spray, do mercado, e rasgava o lençol, fazia umas placas e espirrava (SILVA, 2017). Mesmo com o protesto, a creche foi fechada.

Figura 17 – Protesto contra o fechamento do bar *Atrás das bananeiras*



Fonte: Acervo pessoal Aécio Silva



Figura 18 – Os punks participam das *Diretas Já* em Juiz de Fora

Fonte: Acervo Humberto Nicoline

Por fim, o último protesto citado por Aecio também foi lembrado em todas as entrevistas. A participação do movimento punk na mobilização nacional a favor das *Diretas Já*. Com a faixa *Os punks com as Diretas* colada nas costas, e segurando outros cartazes (Figura 18, página 113), o punk participa do movimento da juventude a favor de eleições diretas e contra a ditadura, afinal, a filosofia punk prega a liberdade, seja ela política, social ou individual. Indo ao protesto, no centro da cidade, o punk mostra a todos que a cena em Juiz de Fora também participa de movimentos sociais, buscando se incluir na ação contra a ditadura, como comenta Fernanda:

[...] a gente deixou a praça lotada, a praça da Estação lotada, fez um palco, onde é ali a Rede Ferroviária, e a gente fez um círculo e todos os punks deitaram no meio daquela multidão. Uma roda assim, de braços abertos, protestando, pedindo “Diretas Já”, mesmo que fossem umas falsas diretas, mesmo que fosse uma falsa democracia, mas era uma mudança, a gente sempre quis mudança, ninguém vive de ditadura, ninguém vive de opressão, da ditadura mesmo, do opressor (TABET, 2017).

Helton comenta que ele convenceu os integrantes do grupo a participar das *Diretas* e este foi o único momento de protagonismo que ele teve no movimento punk:

Nós éramos oficialmente considerados parte integrante das “Diretas Já”, junto com sindicatos, associações, papapá, havia também o movimento punk em Juiz de Fora. Então nós participamos do grande comício das “Diretas Já!”, e a imprensa publicou uma foto nossa durante o comício, e a gente dançou pogo<sup>49</sup> durante o comício, foi muito bacana (RIBEIRO, 2017).

Ele também comenta que participou do movimento de *Diretas Já*, em Volta Redonda, sua cidade Natal, levando o Patrulha 666 para tocar:

Eu acabei levando o movimento para lá também e eu convenci os organizadores do movimento “Diretas Já” a colocar algumas bandas de rock pra abrir o grande comício, disse para ele que seria uma for-

---

49. Pogo é um estilo de dança, do qual os integrantes do movimento punk são adeptos. “Pogar é simplesmente “dançar” num contexto punk. [...] O som punkrock/hardcore é forte, rápido e cheio de energia, e a dança reflete essas características. Ao ouvir a música, seu corpo inteiro vibra e a vontade que dá é a de extravasar essa energia: pular, correr, sair chutando o mundo. E assim é a dança, consiste em pulos, correrias e movimentos cadenciados de braços e pernas” (JARGAS, 2012).

ma de atrair a juventude. Só que eles não sabiam que as bandas de rock eram bandas punks. Então, eu levei a Patrulha 666 de Juiz de Fora, uma banda de São Paulo e outra banda, que eu não lembro se era de São Paulo... Acho que eram duas bandas de São Paulo. Então, acho que isso foi uma coisa que me marcou muito, porque foi, como eu disse, a gente queria mudar o mundo, então, participar do movimento “Diretas Já” foi uma atitude concreta de tentar mudar alguma coisa e isso eu acho que foi uma coisa bacana que a gente deixou (RIBEIRO, 2017).

Mas Helton também teve grande participação em outra forma de expressão dos punks de Juiz de Fora: os fanzines. Segundo a segunda edição do fanzine *Aos Berros*, havia quatro fanzines na cidade: o próprio *Aos Berros*, produzido por Aecio e Helton, *Alerta Punk*, produzido pela Virginia, *Informativo Punk*, escrito pela Fernanda, e *Protesto Punk*, por Lupídio: “Todo mundo fez fanzine, porque a ideia era cada um fazer. A ideia é você ter, ter sua própria banda, *Do it yourself*. *Do it yourself* era você mesmo fazer, era outra forma” (LOURES, 2017). Para Helton, o surgimento dos fanzines era uma consequência natural da formação do movimento:

Juiz de Fora, no começo, não tinha bandas, acho que ninguém sabia tocar nenhum instrumento, e como o punk era um movimento que visava expressar o descontentamento da juventude com a situação das coisas, era natural então que surgissem fanzines para divulgar nossas ideias. Se eu não estou enganado, a nossa foi a primeira, depois, teve a da Virginia e, depois, a da Fernanda (RIBEIRO, 2017).

Helton conta que a ideia de fazer o fanzine veio do Aecio, que possuía um “ideário mais tradicional do punk, de combater o sistema, de fa-

lar de guerra nuclear, dos problemas maiores da humanidade daquela época” (RIBEIRO, 2017). Já ele “era mais politizado, procurava trazer mais para a realidade do Brasil, falando contra a ditadura militar, falando contra os descabimentos políticos” (RIBEIRO, 2017). Ele também comenta como, na lembrança dele, eram produzidos os fanzines:

O Aécio, ele tinha contatos no exterior, então, ele conhecia fanzines de outros países, e eu, no começo, não conhecia. Então, as minhas ideias saíam da minha cabeça mesmo, as ideias dele, principalmente em relação ao design, ele conhecia o estilo punk, de fanzines punks. Então, foi ele que basicamente criou o design, e eu entrei mais com ideias. Era aquilo que eu falei, a gente recortava letras... Esse trabalho era basicamente eu que fazia. Eu recortava letras de manchetes de jornais e montava, pegava letra por letra, como as antigas tipografias, montava palavras e frases. Isso aí, o primeiro disco do Sex Pistols já trazia isso na capa. E aí, como eu disse, colava tudo no papel e fazia “xerox”. [...] O fanzine punk, pelo menos naquela época, no começo, era feito de forma bem precária. A gente escolhia os assuntos, escrevia sobre eles, procurava imagens em revistas e jornais, não havia internet naquela época, não havia Google imagens, aí, colocava, colava tudo em folhas de papel, no tamanho exato e fazia “xerox”. Dobrava tudo e estava pronto (RIBEIRO, 2017).

O fanzine *Aos Berros* teve duas edições publicadas em 1983 e uma em 1984, com uma periodicidade irregular, variando de 18 a 24 páginas, de 100 a 200 cópias, de acordo com Aécio. Segundo Helton, o primeiro número foi praticamente produzido por Aécio, ficando ele mais a cargo de colagens. Já o segundo, os dois fizeram juntos. No terceiro, Aécio já havia se mudado para os Estados Unidos e Helton praticamente produziu sozinho o fanzine.



Aecio conta como planejava o fanzine, dividindo-o em temáticas, utilizando matérias já prontas e criando novas produções:

Olha, meu fanzine era dividido mais ou menos em quatro partes. Eu falava um pouco sobre a coisa local, o que estava acontecendo aqui na cidade, depois, eu passava para uma parte internacional, que a gente tinha que traduzir, na verdade, a Virginia é que traduzia... Pegava os fanzines e a gente tinha uma correspondência com a Alemanha, tinha correspondência com a Finlândia e Inglaterra... Então, a Virginia traduzia esses fanzines, o que a gente quisesse, né, ela já estudava inglês, sabia inglês e tal. [...]. Então, ela traduzia, eu fazia essa parte internacional, musical, depois, eu fazia uma crítica interna sobre o movimento, que eu sabia que esse, eles pelo menos liam. E fazia uma jogada de fotos também. Então, eu dividia mais ou menos em quatro. [...] Eu rodava fanzine pra caramba, todo domingo, era minha missa. Às 10 horas da manhã, na porta, com aquela rapaziada toda lá, foi muito maneiro (SILVA, 2017).

As principais temáticas dos fanzines eram críticas sociais e políticas, brasileiras e internacionais; assuntos relacionados ao movimento punk e sua ideologia, como a questão da anarquia e busca pela liberdade; sobre o movimento em Juiz de Fora, com assuntos relacionados aos indivíduos que participavam do grupo; e sobre a música punk, com compartilhamento de letras, entrevistas e biografias de bandas, além de coberturas de shows.

Esses jovens produziam seus fanzines a partir do recorte e colagem de ilustrações, fotografias, palavras e frases de jornais, além de desenhos e escritas no próprio fanzine. As matérias, que não eram escritas diretamente nos fanzines, eram datilografadas, recortadas

e coladas no papel. As correções ortográficas eram feitas à caneta, assim como algumas escritas sobre o texto datilografado.

Era realmente uma bricolagem, com materiais que eram encontrados já prontos, e retirados de seu contexto original, e aqueles que eram produzidos com matérias antigas e novas escritas datilografadas. A editora conta sobre o processo de fazer o *Alerta Punk*:

Mas a grande característica do fanzine era essa informação pessoal, a opinião das pessoas, dos grupos, ou sobre o que estava acontecendo. Era uma espécie de colagem, que a gente utilizava, não só... Não existia computador. Era datilografado, recortado e colado, em uma folha A4. E às vezes tinha uns textos, que você descobria em revistas, e você selecionava. Era de acordo com a ótica do punk, da pessoa que estava fazendo aquilo. Então, ele recortava e jogava aquilo, e ficavam aquelas informações, as quais para ele eram interessantes. Isso era uma característica, colagem. Colagem de ideias, de fotos. E isso era uma mistura de tudo. Você faz uma colagem e cria outra arte, com vida própria. Colagem é isso (LOURES, 2017).

Virginia conta também que os fanzines eram bem colaborativos. Eles recebiam desenhos e letras de músicas para publicar de diversos punks de todo o Brasil: “[...] tinha uns amigos que faziam uns desenhos. Teve até um que fez uma história em quadrinhos. Tinha um pessoal, tinha uns punks que desenhavam... Cada um fazia uma coisa, e aí você juntava isso” (LOURES, 2017).

Fernanda conta, em seu depoimento, que seu fanzine chamava-se *Merda Diária*, e tinha aproximadamente dez páginas: “Folha de papel ofício, A4, né, dobrava no meio, dobrava assim, fazia uma colagem com letrinhas de revista, escrevia também, datilografava, porque

na época era máquina de datilografia” (TABET, 2017). O dinheiro da venda, de pouco mais de 30 exemplares, quando eram vendidos, era utilizado para viajar, para comprar *bottons* e ajudar amigos.

Após os fanzines ficarem prontos, eles eram xerocados e vendidos ou distribuídos para punks e simpatizantes, na rua, em bares e shows. Mas também eram divulgados para interessados sobre a temática, como comenta Loures: “A maioria era punk, eram os punks mesmos [...] Tinha um pessoal de arte, tinha de vanguarda. Interessava o pessoal, que essas ideias se cruzavam, elas eram patamares, anarquismo...” (LOURES, 2017). Aecio conta como ele fazia para reproduzir e distribuir os fanzines:

A gente tentava vender para fazer mais cópia, mas não dava. As pessoas se interessavam: “Ah, eu quero ler, eu quero ler”. [...] Fazia pouco também. Fazia 100, às vezes 200 cópias. [...] Tinha o Redentor e, depois do Redentor, tinha outro bar. No bar do lado, que ficava sempre cheio, cheio de cadeira, ficava o pessoal que fumava maconha, cheirava cocaína e tal, bebiam. Era meio careta, sabe? E aqueles caretões eram curiosos para saber o que a gente fazia. Então, a gente chegava mostrando alguma coisa e eles iam ler, porque, pelo menos, ler, eles liam. Então, eu vendi ali dentro (SILVA, 2017).

Helton comenta como os fanzines sempre davam prejuízo financeiro:

O fanzine era vendido para tentar pagar o custo do xerox, mas quase ninguém comprava. Eu xerocava algumas poucas cópias e, à medida que vendíamos, fazíamos mais. A vendagem era ridícula, eram 30 cópias mais ou menos. O Aecio mandava alguns para os contatos dele no exterior, e, depois que ele foi para Nova York, eu mandava um

pacote para ele distribuir. No final, dava prejuízo, a gente tinha que bancar do bolso da gente. Dava prejuízo, porque quase todo mundo que comprava, ficava de pagar depois, e quase ninguém pagava depois (RIBEIRO, 2017).

Dessa forma, o fanzine, que antes era destinado apenas ao movimento punk, acabava se espalhando para diversos grupos da cidade, que também tinham interesses nas temáticas discutidas pelas publicações. Mas tudo era realizado de uma maneira pouco comercial. Inicialmente, havia a intenção da venda com preço simbólico, mas, na maioria das vezes, eles acabavam sendo distribuídos.

Durante o ano de 1984, Aecio mudou-se para os Estados Unidos, e o movimento punk da cidade começou a se desestruturar: “O Aecio foi para os Estados Unidos em 84, trabalhar lá, já foi outro divisor de águas” (LOURES, 2017). Helton escreveu a terceira edição do fanzine, mas acabou se afastando do movimento por causa da violência:

Eu me distanciei do movimento, depois de dois anos, por causa da violência. Porque realmente a violência se espalhou pelo movimento, e, em Juiz de Fora, durante bastante tempo, o movimento foi pacífico, mas surgiu o tal do Comprimido, que chegou da Bahia, e foi morar em Juiz de Fora, e começou a participar do movimento, e ele começou a arrumar confusão com muita gente, começou a arrumar brigas... Aí, tinha aquele conceito de que, como era um movimento, se uma pessoa arrumasse briga, todo mundo tinha que ir junto. E, aí, começou a sair do controle.... (RIBEIRO, 2017).

Aecio destaca como o punk virou moda e perdeu o sentido inicial: “E a moda comeu o meu punk, sabe? Hoje em dia, você vê nas vitrines, vê as calças rasgadinhas, rasga a calça, umas coisas assim, isso

tudo veio desse movimento, o punk, tanto em Juiz de Fora como no mundo inteiro” (SILVA, 2017). Pouco a pouco, o movimento foi se dissolvendo em Juiz de Fora, sendo substituído por novas formas e estilos musicais. A *New Wave*, o *hard rock* e o *Heavy Metal* começaram a circular pela cidade.

### 5.3. Uma análise dos fanzines punks de Juiz de Fora:

#### *Alerta Punk e Aos Berros*

Os fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros* foram os dois principais fanzines que circularam em Juiz de Fora na década de 1980. Através de Virginia Loures, obtivemos as três primeiras edições de cada uma das publicações e acreditamos que esses foram os únicos números. Nosso objetivo é analisar o conteúdo desses fanzines através da metodologia de Análise de Conteúdo (AC), à luz de Laurence Bardin (2011), observando tanto o conteúdo escrito como a estética de bricolagem das publicações.

A análise de conteúdo foi o método que consideramos mais adequado para analisarmos cada uma das três edições dos fanzines, por tratar-se de uma metodologia que pode ser aplicada principalmente no campo das Ciências Sociais Aplicadas, onde se inclui a Comunicação. Utilizando-se de dados quantitativos e qualitativos, a Análise de Conteúdo oferece um panorama global do teor dos fanzines.

### 5.3.1 Metodologia: Análise de Conteúdo

Utilizaremos metodologicamente a Análise de Conteúdo, nesse trabalho, a partir do panorama histórico e pelos conceitos oferecidos pela pesquisadora Laurence Bardin (2011).

O objetivo principal desse conjunto de métodos é buscar o que está oculto no texto que será analisado, decodificando a mensagem, para melhor entendimento do conteúdo. Esse método pode ser aplicado em diferentes fontes de dados, como material jornalístico, imagens, discursos políticos, cartas, publicidades, romances, relatórios oficiais, entrevistas etc. A principal característica da AC é que ela observa tanto dados quantitativos, quanto qualitativos, a fim de compreender o conteúdo de uma mensagem.

As primeiras pesquisas sobre a AC se iniciaram nos Estados Unidos, no início do século XX, e se estenderam até a década de 1940, com análise de material jornalístico. Segundo Bardin, a Escola de Jornalismo da Universidade de Columbia foi a primeira a pensar a metodologia, aplicando métodos quantitativos em pesquisas que envolviam periódicos, objetivando a medição de “sensacionalismo” de órgãos da imprensa e a comparação de produtos jornalísticos. Desencadeou-se, assim, “um fascínio pela contagem e pela medida (superfície de artigos, tamanho de títulos, localização na página)” (BARDIN, 2011, p.21).

Um dos principais pesquisadores do início da prática da AC foi Harold Dwight Lasswell<sup>50</sup>, que realizou análises de imprensa e de propagandas veiculadas pelos meios de comunicação. Em 1927, publicou o livro “Propaganda Technique in the word war”, com os resultados de suas pesquisas.

Nas décadas de 1940 e 1950, 25% dos estudos empíricos que utilizavam a AC pertenciam à área da política, principalmente em decorrência do final da Segunda Guerra Mundial. O pesquisador Bernard Reuben Berelson<sup>51</sup> definiu a análise da linguagem como a “técnica de investigação que tem por finalidade a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo da comunicação” (BERELSON apud BARDIN, 2011, p. 24).

A metodologia de análise de conteúdo, com perspectivas qualitativas e quantitativas, só se desenvolve nas décadas de 1950 e 1960, sendo aplicada em pesquisas de várias áreas de estudo: “a etnologia, a história, a psiquiatria, a psicanálise, a linguística acabaram por se juntar à sociologia, à psicologia, à ciência política, aos jornalistas, para questionarem estas técnicas e propor a sua contribuição” (BARDIN, 2011, p.26).

Com o passar do tempo, a AC se tornou menos objetiva e ofereceu espaço para análises do conteúdo do texto, oferecendo espaço para a

---

50. Harold Dwight Lasswell foi um cientista político e teórico da comunicação estadunidense, sendo considerado um dos fundadores da psicologia política. Foi membro da Escola de Chicago, aluno de Ciência Política na Universidade de Yale, presidente da Academia Mundial de Arte e Ciência (BARDIN, 2011).

51. Bernard Reuben Berelson (1912-1979) foi cientista comportamental, conhecido por seu trabalho sobre comunicação e meios de comunicação. Ele foi um dos principais defensores da ideia ampla das “ciências comportamentais”, um campo que viu como incluindo áreas como a opinião pública. (BARDIN, 2011).

leitura desses dados quantitativos alcançados. O método tornou-se menos rígido, aceitando mais a contribuição da estatística, e tomou consciência de que sua essência é a inferência<sup>52</sup>, seja ela feita por indicadores de frequências ou indicadores combinados. “A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)” (BARDIN, 2011, p. 44).

Laurence Bardin destaca três fenômenos primordiais que afetaram a investigação e a prática da análise de conteúdo: o recurso do computador, que contribuiu em uma análise mais precisa através de *softwares* e programas, o interesse pelos estudos que dizem respeito à comunicação não verbal, e a inviabilidade da precisão dos trabalhos linguísticos.

Dessa maneira, através de métodos quantitativos e qualitativos, a AC objetiva o desvendar crítico de um determinado texto, buscando novos sentidos e propósitos da mensagem. Bardin a define como:

[...] um conjunto de instrumentos metodológicos, que se aplica a ‘discursos’ (conteúdos e continentes) extremamente diversificados. O fato comum dessas técnicas múltiplas e multiplicadas — desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados, até à extração de estruturas traduzíveis em modelos - é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência. Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois polos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade (BARDIN, 2011, p.15).

---

52. Inferência é a ação e o efeito de inferir (deduzir algo, tirar uma conclusão de outra coisa, conduzir a um resultado). A inferência surge a partir de uma avaliação mental entre distintas expressões que, ao serem relacionadas como abstrações, permitem traçar uma implicação lógica (CONCEITO, 2012).



A metodologia de AC possui a função heurística, no sentido de promover a tentativa exploratória e aumentar a disposição para descobertas, ao mesmo tempo em que busca a administração de prova, “hipóteses sob a forma de questões ou afirmações provisórias, servindo de diretrizes, apelarão para o método de análise sistemática para serem verificadas no sentido de uma confirmação ou de uma informação” (BARDIN, 2011, p.35). A AC permite que possamos comprovar, ou não, a nossa hipótese inicial em relação ao conteúdo verificado. Quando essas duas funções coexistem e se complementam, o pesquisador tem o domínio da investigação, de sua hipótese e das técnicas que utiliza.

A análise de conteúdo (seria melhor falar de análises de conteúdo) é um método muito empírico, dependente do tipo de “fala” a que se dedica e do tipo de interpretação que se pretende como objetivo. Não existe o pronto-a-vestir em análise de conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes, dificilmente transponíveis. A técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos tem que ser reinventada a cada momento, exceto para usos simples e generalizados, como é o caso do escrutínio próximo da decodificação e de respostas a perguntas abertas de questionários cujo conteúdo é avaliado rapidamente por temas (BARDIN, 2011, p.36).

A pesquisadora francesa deixa claro que a AC não é um método fechado, mas que pode ser adaptado ao conteúdo a ser analisado. Existem vários modelos nos quais estudiosos podem se inspirar e aperfeiçoar o seu próprio estudo.

O método da AC é composto por três etapas: pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, caracterizado pela inferência e a interpretação.

A pré-análise se caracteriza pela organização do que será analisado e a sistematização das ideias iniciais, de forma que conduza o pesquisador a planejar as próximas operações ordenadas e de análise. Dessa forma, primeiramente ocorre a leitura flutuante dos textos, onde o pesquisador deve prestar atenção ao surgimento de hipóteses ou questões norteadoras, impressões e orientações, em função de teorias conhecidas. Segundo Bardin, essa leitura se torna cada vez mais precisa, em função das hipóteses que surgem, de teorias adaptadas e de técnicas utilizadas sobre o material.

Logo, passamos para a definição do corpus a ser analisado: “O corpus é o conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos a procedimentos analíticos. A sua constituição implica, muitas vezes, escolhas, seleções e regras” (BARDIN, 2011, p.126). São cinco as principais regras para a escolha do corpus: a regra da exaustividade, na qual deve-se esgotar a totalidade do acervo ou coleção selecionada; da representatividade, onde busca-se atentar para que a amostra possa representar todo o conteúdo; da homogeneidade, constituindo-se na necessidade dos dados referirem-se ao mesmo tema, sendo obtidos por técnicas iguais e selecionados por indivíduos semelhantes; da pertinência, em que os documentos separados precisam adaptar-se ao conteúdo e objetivo previstos; e de exclusividade, na qual um elemento não pode ser classificado em mais de uma categoria.

Em seguida, são formulados a hipótese e os objetivos da pesquisa. A hipótese pode ser definida como “uma suposição cuja origem é a intuição e que permanece em suspenso enquanto não for submetida a provas de dados seguros” (BARDIN, 2011, p. 128), ou seja, é uma

teoria, que obtemos observando os documentos, que buscaremos ser comprovada por meio da análise.

Para realizar essa análise devemos elaborar índices, categorias. Um índice poderá ser a referência de algum tema na mensagem do documento. A frequência de um determinado índice formará um indicador, como comenta Bardin:

[...] o índice pode ser a menção explícita de um tema em uma mensagem. Caso parta do princípio de que este tema possui tanto mais importância para um locutor quanto mais frequentemente é repetido (caso da análise sistemática quantitativa), o indicador correspondente será a frequência desse tema de maneira relativa ou absoluta, relativo aos outros. [...] Quanto mais escolhidos os índices, procede-se a construção dos indicadores precisos e seguros (BARDIN, 2011, p. 130).

Assim, a partir desses indicadores, pode-se finalizar o recorte do texto em unidades de categorização para análise de temas de codificações, para o registro de dados. O material pode ser assim editado e preparado para a segunda etapa, a exploração do material.

Esta é a parte mais longa da operação e consiste na efetivação das decisões tomadas na pré-análise, por meio da codificação. Nesta etapa, ocorre a transformação dos dados brutos do texto por meio de recorte, agregação e enumeração, que permite atingirmos “uma representação do conteúdo e de sua expressão” (BARDIN, 2011, p. 133).

A codificação é um processo formado por três etapas. A primeira é o recorte, que se estabelece pela escolha de unidades de registro e de contexto. Uma unidade de registro é o menor recorte de ordem semântica que se libera no corpus do estudo, ou seja, a palavra, uma frase ou um conjunto delas que formem um tema, o objeto ou refe-

rente, o personagem, o acontecimento e o documento. São unidades que podem ser codificadas e que correspondem ao segmento do conteúdo. Já a unidade de contexto deve fazer compreender a unidade de registro, “serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro, e corresponde ao segmento de mensagem, cujas dimensões (superiores às unidades de registro) são ótimas para que se possa compreender a significação exata da unidade de registro” (BARDIN, 2011, p. 137). Seria assim a frase para a palavra e o parágrafo para o tema. Ele ajuda a compreender todo o sentido do conteúdo da menor unidade.

A segunda etapa da codificação é a enumeração, se estabelecendo como o processo de contagem das unidades de registro.

Já a última etapa é a classificação ou a agregação desses resultados, ou seja, a escolha de categorias. Após a exploração do material, obteremos uma tabela completa com as categorias/índices, e as unidades de registro e de contexto.

A terceira etapa, o tratamento dos resultados, é a análise dos dados brutos obtidos e sua interpretação. Porcentagens, análises fatorais e até mesmo somas podem estabelecer quadros de resultados, diagramas, figuras e modelos que ao mesmo tempo em que resumem os dados, oferecem relevância às informações oferecidas pela análise. São realizadas, assim, a síntese e seleção de resultados e as inferências que se estabelecem a partir dessas informações, processos quantitativos e qualitativos, respectivamente. Por fim, teremos a interpretação, sistematizando os resultados e buscando a construção do conhecimento científico sobre o elemento analisado.

### 5.3.2. A Análise de Conteúdo dos fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros*

Analisaremos neste trabalho dois fanzines, *Alerta Punk* e *Aos Berros*<sup>53</sup>. Essas publicações oferecem um total de seis edições, três de cada, somando 84 textos que estão presentes em 92 páginas. Por textos, entendemos todas as narrativas que possuem começo, meio e fim, como reportagens, editoriais e matérias, incluindo, tanto o conteúdo escrito, quanto as imagens presentes em cada uma dessas narrativas.

Dessa forma, a partir da leitura flutuante, estabelecemos três características principais que podemos analisar nos fanzines: o conteúdo propriamente dito, a composição visual e as intertextualidades presentes no texto.

#### 5.3.2.1. Análise quantitativa do conteúdo

Primeiramente, observamos quais os principais assuntos discutidos nos fanzines, destacando-se textos que falavam sobre bandas, como entrevistas e biografias; letras de músicas; eventos, como festivais, shows e encontros; textos que comentavam sobre a violência e a busca de paz no mundo. Estes tinham como foco os preceitos do movimento punk e a anarquia. Além disso, existiam textos que tratavam de política, do cotidiano desses jovens punk e de críticas à imprensa. Dessa forma, o que mais era discutido nos impressos eram a música, a ideologia punk e outros assuntos relacionados ao movimento. Esses

---

53. Todas as edições de ambos os fanzines podem ser encontradas no site Memórias da Imprensa de Juiz de Fora: <https://memoriasdaimprensaajf.wordpress.com/>.

assuntos se dividiam dentro do movimento punk regional, nacional e internacional. Assim, elaboramos o Quadro 3, que já apresenta as categorias e a frequência, somando os dois fanzines.

Cada texto foi classificado em apenas uma categoria, como, por exemplo, “banda-música-internacional”. A tabela, com as unidades de registro e de contexto, pode ser encontrada no Anexo B.

Também achamos importante observar como cada fanzine se comportou isoladamente. Dessa forma, seguem as tabelas individuais de *Alerta Punk* e *Aos Berros*:

Quadro 3 - Conteúdo geral

<b>Tabela 1.1 Conteúdo</b>					
<b>Conteúdo</b>		<b>Localidade</b>			
<b>Geral</b>	<b>Específico</b>	<b>Movimento punk em JF</b>	<b>Movimento punk nacional</b>	<b>Movimento punk internacional</b>	<b>Total</b>
<b>Música</b>	<b>Bandas</b>	3	11	7	21
	<b>Letras</b>		2	2	4
	<b>Eventos</b>	4	2	1	7
<b>Ideologia punk</b>	<b>Violência/ manutenção da paz</b>	2	2	5	9
	<b>Preceitos</b>	3		12	15
	<b>Anarquia</b>	1		3	4
<b>Outros</b>	<b>Política</b>		6	5	11
	<b>Cotidiano</b>	9	1	1	11
	<b>Imprensa</b>	2			
<b>Total</b>		24	24	36	84

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 4 - Conteúdo do fanzine *Alerta Punk*

<b>Tabela 1.1 Conteúdo/Alerta Punk</b>					
<b>Conteúdo</b>		<b>Localidade</b>			
<b>Geral</b>	<b>Específico</b>	<b>Movimento punk em JF</b>	<b>Movimento punk nacional</b>	<b>Movimento punk internacional</b>	<b>Total</b>
<b>Música</b>	<b>Bandas</b>		6	6	12
	<b>Letras</b>		1		1
	<b>Eventos</b>	2	1	1	4
<b>Ideologia punk</b>	<b>Violência/manutenção da paz</b>			3	3
	<b>Preceitos</b>	3		4	7
	<b>Anarquia</b>	1		1	2
<b>Outros</b>	<b>Política</b>		3	2	5
	<b>Cotidiano</b>	3	1		4
	<b>Imprensa</b>				0
<b>Total</b>		9	12	17	38

Fonte: Elaborado pela autora

QUADRO 5- Conteúdo do fanzine *Aos Berros*

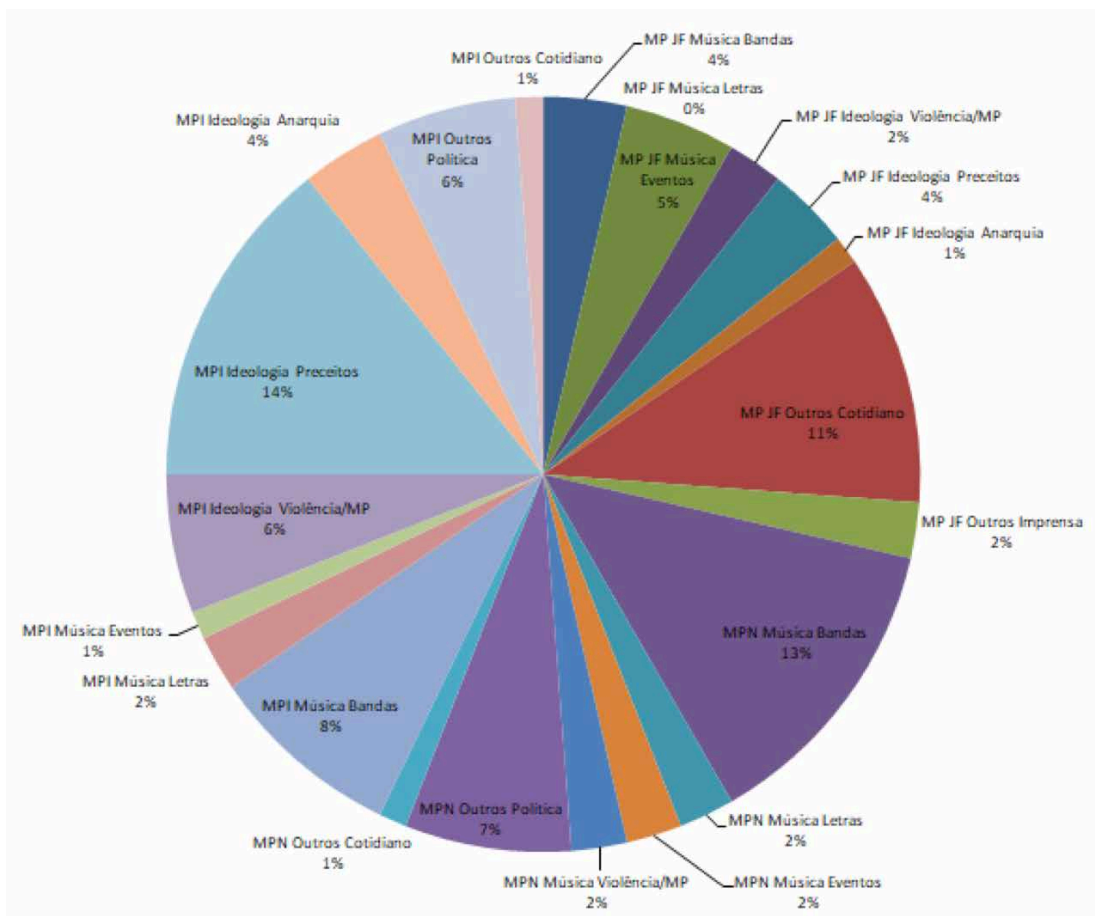
<b>Tabela 1.1 Conteúdo/Aos Berros</b>					
<b>Conteúdo</b>		<b>Localidade</b>			
<b>Geral</b>	<b>Específico</b>	<b>Movimento punk em JF</b>	<b>Movimento punk nacional</b>	<b>Movimento punk internacional</b>	<b>Total</b>
<b>Música</b>	<b>Bandas</b>	3	5	1	9
	<b>Letras</b>		1	2	3
	<b>Eventos</b>	2	1	0	3
<b>Ideologia punk</b>	<b>Violência/manutenção da paz</b>	2	2	2	6
	<b>Preceitos</b>			8	8
	<b>Anarquia</b>			2	2
<b>Outros</b>	<b>Política</b>		3	3	6
	<b>Cotidiano</b>	6		1	7
	<b>Imprensa</b>	2			2
<b>Total</b>		15	12	19	46

Fonte: Elaborado pela autora

A partir desses dados, organizamos gráficos que destacam o percentual de frequência de cada categoria. Elaboramos 12 gráficos, onde podem ser observados o conteúdo, o conteúdo geral, o conteúdo específico e o conteúdo por localidade. A seguir, os quatro primeiros gráficos que caracterizam o somatório dos dois fanzines:

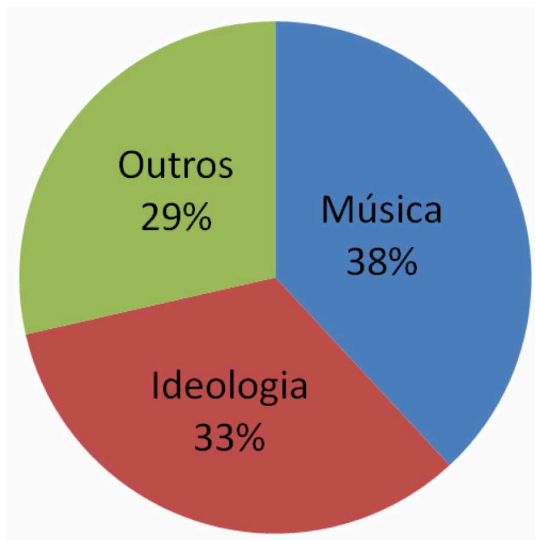


Gráfico 1- Conteúdo dos fanzines *Aos Berros* e *Alerta Punk*



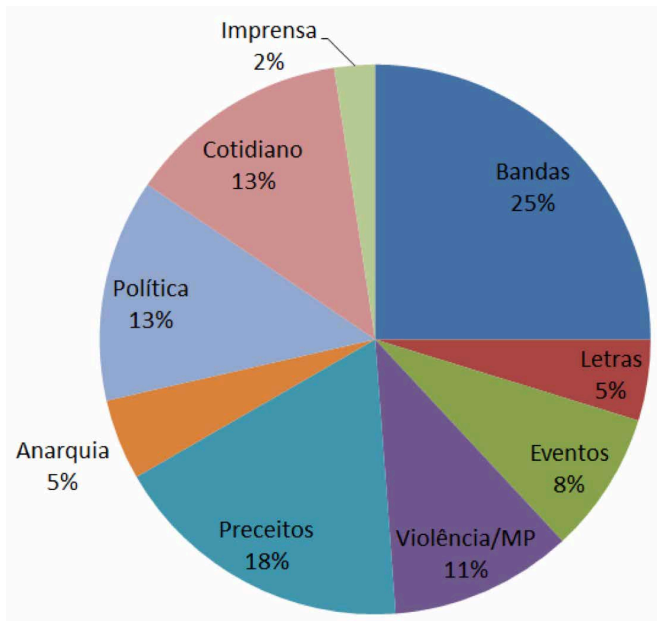
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 2 - Conteúdo geral dos fanzines *Aos Berros* e *Alerta Punk*



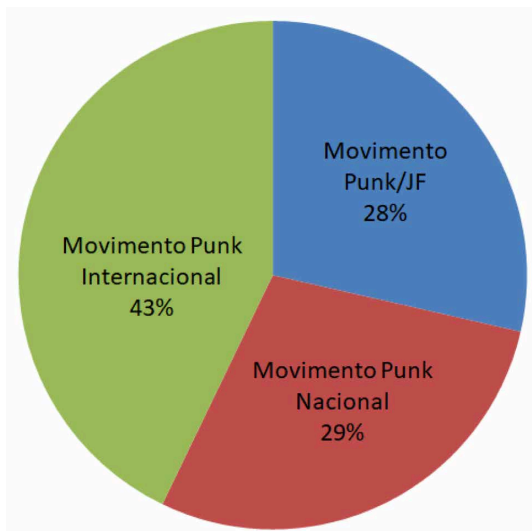
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 3 - Conteúdo específico dos fanzines *Aos Berros* e *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 4 - Conteúdo por localidade dos fanzines *Aos Berros* e *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com o Gráfico 1, observamos que 14% do conteúdo dos dois fanzines falam sobre Preceitos do Movimento Punk Internacional e 13% sobre as Bandas, dentro do Movimento Punk Nacional. Não há conteúdo algum sobre Preceitos do Movimento punk Nacional; Anarquia dentro do Movimento Punk Internacional e Imprensa no contexto nacional e internacional.

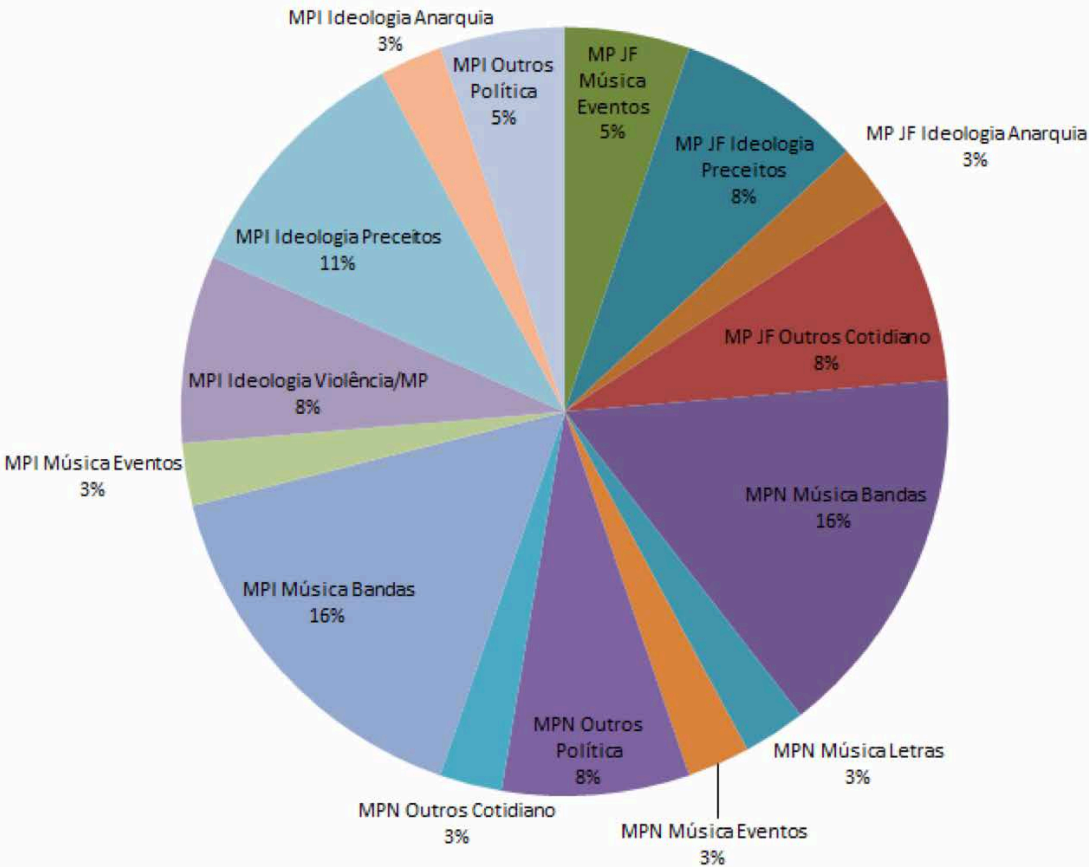
O Gráfico 2 mostra que 38% do conteúdo da soma dos dois fanzines falam de Música, 33% de Ideologia e 29% de outros assuntos.

Já o conteúdo específico, Gráfico 3, expõe que 25% de todo o conteúdo é direcionado para falar de Bandas, 18% de Preceitos e, empatados em 13%, Política e Cotidiano.

Na questão de localidade, Gráfico 4, 43% do conteúdo é direcionado ao movimento punk Internacional, 29% para o Nacional e 28% para Juiz de Fora.

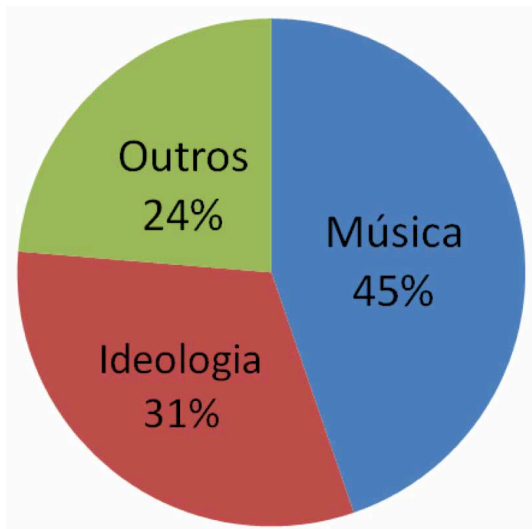
Mais questões serão discutidas a partir do conteúdo de cada fanzine especificamente. Criamos gráficos com as características individuais de cada um para compará-los e analisá-los de forma mais profunda. Assim, seguem os gráficos sobre o conteúdo do fanzine *Alerta Punk*.

Gráfico 5- Conteúdo do fanzine *Alerta Punk*



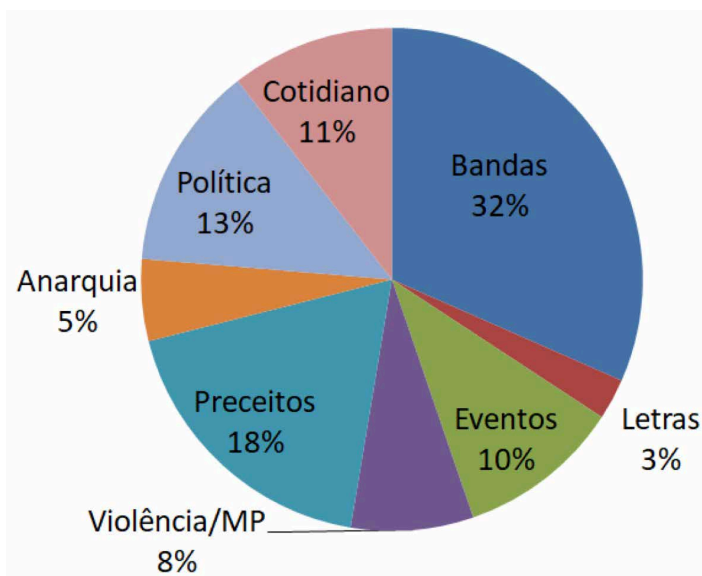
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 6– Conteúdo geral do Fanzine *Alerta Punk*



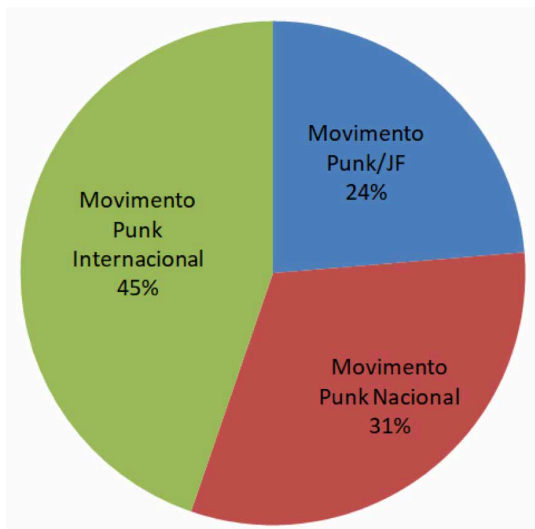
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 7 - Conteúdo específico do Fanzine *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 8 - Conteúdo por localidade do fanzine *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

Observando o Gráfico 5, sobre o fanzine *Alerta Punk*, podemos perceber que há um empate entre a categoria Bandas, no movimento punk nacional e internacional, sendo 16% cada. Porém, a categoria Bandas em Juiz de Fora não aparece em nenhum momento. O segundo item que mais se repete é Preceitos do Movimento Punk Internacional, com 11%, seguido pelo empate de 8% das categorias Violência/Manutenção da paz, do Movimento Punk Internacional, Preceitos, do Movimento Punk de Juiz de Fora, Política, do Movimento Punk Internacional, e Cotidiano, do Movimento Punk de Juiz de Fora.

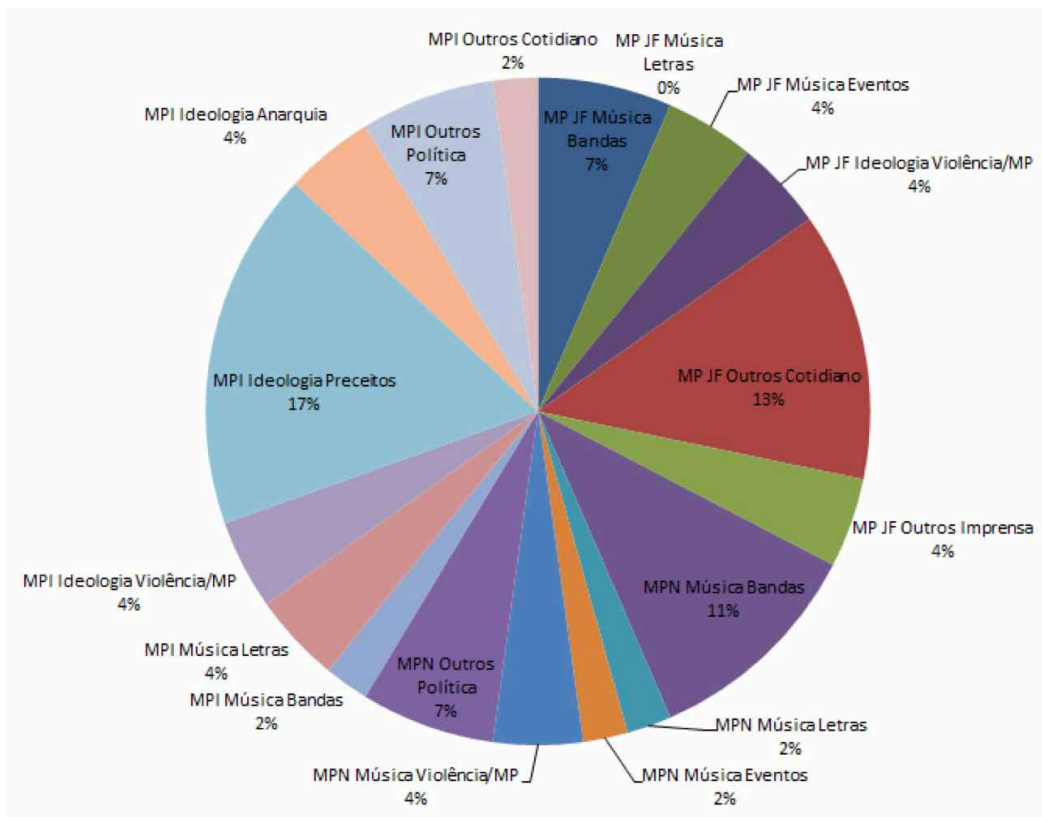
Já o Gráfico 6 mostra que a categoria Música apresenta maior representatividade nos fanzines, com 45%, seguida por 31% de Ideologia e 24% de Outros.

O Gráfico 7 demonstra que o item que se repete com mais frequência é o de Bandas, com 32%; seguido de Preceitos, 18%; Política, 13% e Cotidiano, 11%.

Por último, no gráfico 6, percebemos que 45% de todo o conteúdo do fanzine *Alerta Punk* falam do Movimento Punk Internacional, 31% do Movimento Punk Nacional e 34% do Movimento Punk de Juiz de Fora.

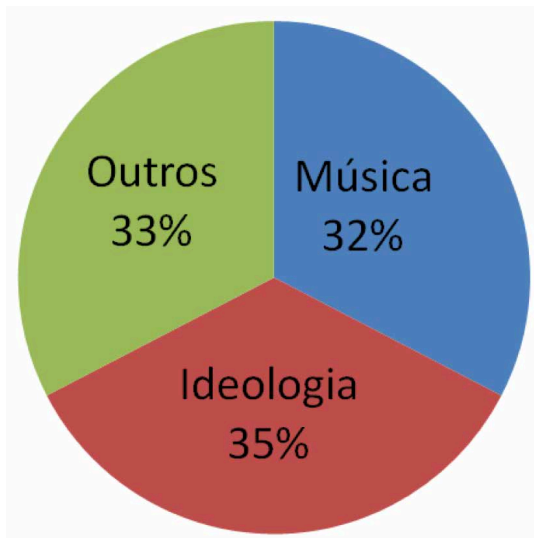
A seguir, seguem os gráficos do fanzine *Aos Berros*:

Gráfico 9 - Conteúdo do fanzine *Aos Berros*



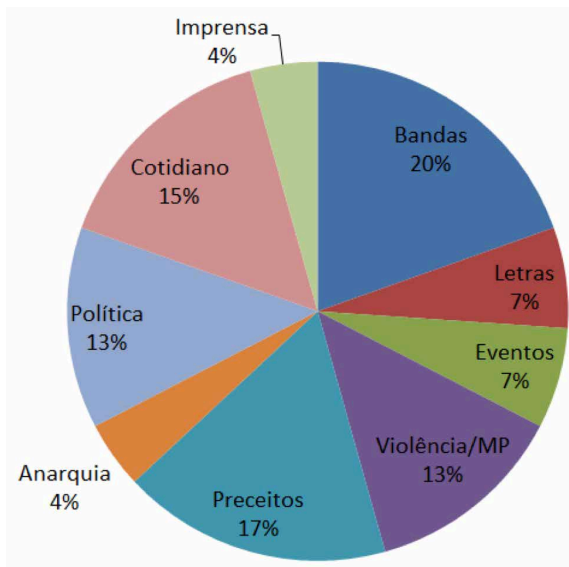
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 10- Conteúdo geral do fanzine *Aos Berros*



Fonte: Elaborado pela autora

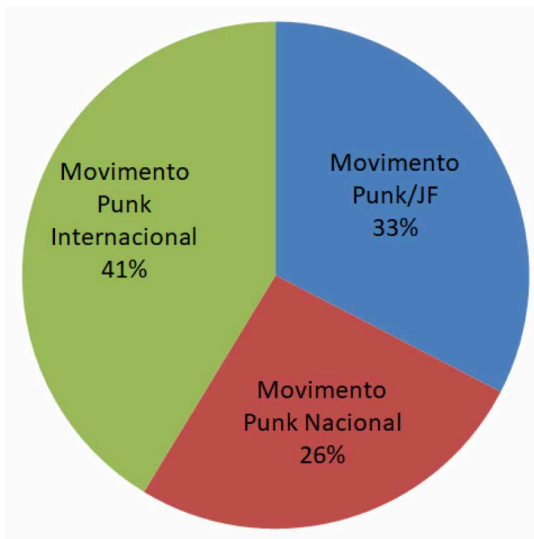
Gráfico 11 - Conteúdo específico do fanzine *Aos Berros*



Fonte: Elaborado pela autora



Gráfico 12 - Conteúdo por localidade do fanzine *Aos Berros*



Fonte: Elaborado pela autora

O índice que possui maior frequência no Gráfico 9 é Preceitos do Movimento Punk Internacional, com 17%, seguido de Cotidiano do Movimento Punk de Juiz de Fora, 13%, e Bandas do Movimento Punk Nacional, 11%.

O Gráfico 10 atesta que 35% do conteúdo era direcionado para a Ideologia, 33% para Outros e 32% para Música.

Quanto ao conteúdo específico, o Gráfico 11 mostra que 20% do conteúdo comentava sobre Bandas, 17% sobre Preceitos e 13% sobre Violência/Manutenção da Paz.

O Gráfico 12 demonstra que 41% do conteúdo das três edições falavam sobre o Movimento Punk Internacional, enquanto 33% sobre o Movimento Punk em Juiz de Fora e 26% sobre o Movimento Punk Nacional.

### 5.3.2.2. Análise qualitativa do conteúdo

Observando os gráficos 1, 5 e 9, que ponderam sobre o conteúdo como um todo, pode-se perceber que muitas discussões dos dois fanzines estavam direcionadas à questão de bandas musicais e de preceitos do movimento, principalmente em questões internacionais.

A terceira edição do fanzine *Alerta Punk* é, dos seis, a que apresenta maior frequência de textos que se relacionam a bandas internacionais, cinco no total. A capa apresenta diversas bandas, do Brasil e do exterior, enquanto há textos sobre os conjuntos Rudimentary Peni, Subhumans, Cause for Alarm e Agnostic Front. Os textos de Rudimentary Peni e Subhumans ganham destaque por apresentarem detalhadamente as bandas, com uma pequena biografia, destacando suas formações e seus EPs. Sobre Subhumans, o fanzine destaca:

A banda é formada por Dick-vocal; Bruce-guitarra, Grant-baixo; e Trotsky-bateria[...] No Ep “Religions Wars”, por exemplo, lançado em 82, pela Pickwick Studios, traz críticas severas às instituições religiosas, como a faixa título que menciona inúmeras mortes causadas por guerras religiosas (SUBHUMANS, 1984).

Mas é interessante observar que não há nenhum texto exclusivo sobre bandas locais em nenhuma edição de *Alerta Punk*. Estas são citadas nos dois textos que falam sobre os eventos em Juiz de Fora. São eles, *Festival Punk JF*: “Por último, a banda de JF – Força desarmada. Curiosidade. Surpresas. Quando subiram no palco, ninguém

acreditava, mas o som saiu e agitou todo mundo (FESTIVAL, 1983, p. 9); e *Forrock dos demitidos*: “Depois do forró, as bandas Força desarmada, Neosistema e Patrulha 666 iniciaram o show” (FORROCK, 1983, p. 15).

Dessa forma, o fanzine *Alerta Punk* privilegiava mais falar de bandas nacionais e internacionais, do que destacar as próprias bandas locais. Isso pode ter acontecido pelas divergências ideológicas de Virginia, a editora do fanzine, com aqueles que participavam dos conjuntos.

Já no caso da categoria Preceitos, são apresentados textos que falam sobre as normas e princípios dos punks: “Primeiro, pode parecer desnecessário, mas é preciso pensar sobre os objetivos do movimento” (CHEGA, 1983, p. 10). Com essa frase, o texto *Chega de Tretas* introduz uma série de conceitos sobre o punk, como música, anarquia, política e até sexualidade. Mesmo direcionado regionalmente, trata de questões de todo o movimento, citando questões nacionais e internacionais.

A segunda edição do fanzine *Aos Berros* apresenta quatro textos no contexto de preceitos internacionais. *Editorial, O movimento punk, Chega de tretas - Sejamos punks, e Armados de solidariedade, punks invadem a Polônia* possuem um conteúdo que busca elucidar os punks sobre as intenções do grupo.

Gostaríamos de comentar também sobre o conteúdo da categoria Cotidiano do Movimento Punk de Juiz de Fora. O fanzine *Alerta Punk* possui três textos, 8%, classificados como Cotidiano no MPJF: *Editorial*, um texto sem título, e *Movimento Punk JF*. Já *Aos Berros* possui seis textos, que representam 13% do seu conteúdo: um tex-

to sem título, *A Herança do DCE, Punkcorreção, Laranjadas, Leite com limão e Punkclassificados*.

Alguns textos de *Aos Berros* eram seções onde se contavam várias histórias, que aconteceram com os punks da cidade, como fofocas: “Pra provar que Adriano é mesmo um bagaço de laranja, ficou desfilando e cumprimentando os punks lá no Berttu’s restaurante, com sua bibelô [sic] e sua camisinha do AC/DC” (LARANJADAS, 1983, p. 10). Mas, além de crítica, havia muito companheirismo entre os punks: “O Batata está dando uma de pregador andarilho dos punks. Dividido entre SP e JF, agora está dando uma força para o movimento em Curitiba. É isso aí: união entre os punks pelo Brasil afora” (LEITE, 1983, p. 22).

Além disso, existia o “Punklassificados” (Figura 19, página 134), uma seção que destaca todos os fanzines, uma rádio que interessaria aos punks, lojas de roupas e instrumentos musicais, além de um fotógrafo. Todos ali são punks ou simpatizam com a causa.

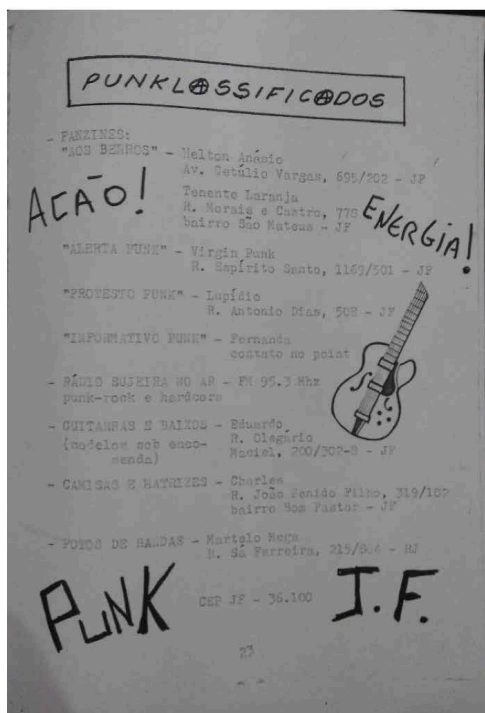


Figura 19 – *Punklassificados*, classificados do fanzine *Aos Berros*

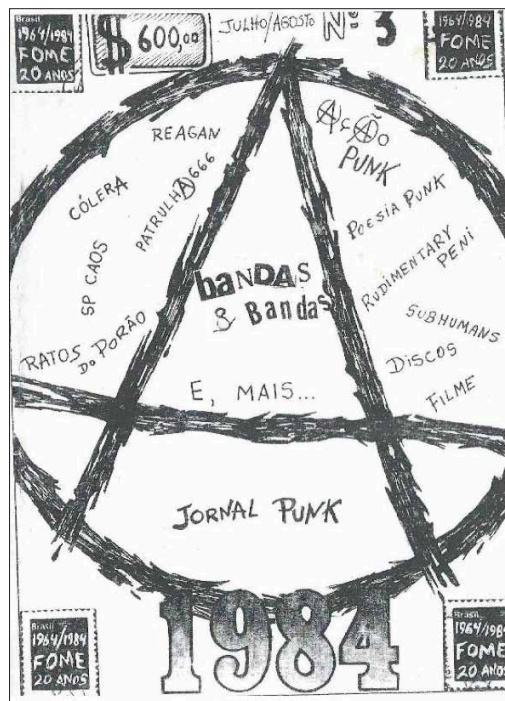
Fonte: *Aos Berros*, 2ª edição, página 23

Já observando os gráficos 2, 6 e 10, verificamos que ambos fanzines possuem um conteúdo bem dividido entre Música, Ideologia e Outros, se destacando Música. Essa parte era dividida em entrevistas, letras de músicas, biografias, fotos etc.

Os gráficos 3, 7 e 11 destacam o conteúdo específico dos fanzines. Gostaríamos de comentar cada categoria.

A categoria Bandas apresentou textos que falam de conjuntos regionais a internacionais. Destacamos a capa da 3<sup>o</sup> edição do fanzine *Alerta Punk* (Figura 20, página 136), que cita o nome de várias bandas:

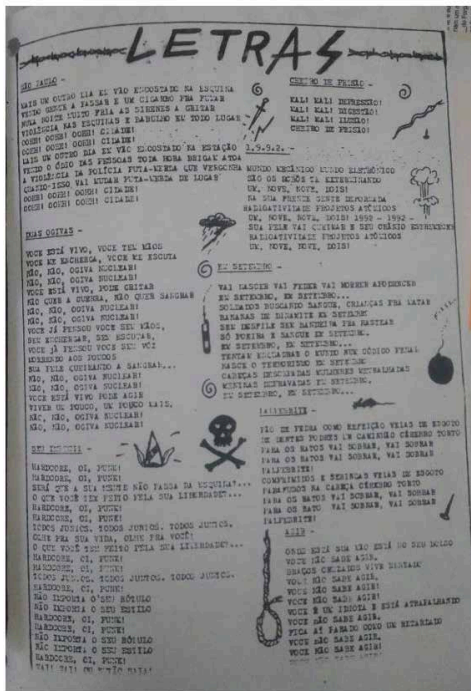
Figura 20 – Nomes de bandas punks coladas na capa da 3<sup>a</sup> edição do fanzine *Alerta Punk*



Fonte: *Alerta Punk*, 3<sup>a</sup> edição

Além disso, encontramos entrevistas com bandas nacionais e internacionais, estas últimas, traduzidas. Nessas entrevistas, além de falar sobre a própria banda, eram realizadas perguntas sobre como elas entendiam o movimento punk e sua ideologia. Um exemplo é a entrevista realizada com a banda Apocalixo, na terceira edição do fanzine *Aos Berros*:

- Qual a visão que vocês têm do movimento?
- Uma agressão ambulante à sociedade e ao sistema.
- Que acham necessário ao movimento?
- Largar a teoria de lado e partir para a prática, tá na hora, não acha?
- Qual a crítica que vocês fazem ao movimento?
- Muitas pessoas erradas, tem até hippie no movimento, Porra! (APOCALIXO, 1984)



Dessa forma, os textos de bandas não eram exclusivamente musicais, mas expressavam ideais e pensamentos do movimento. Foi o item que mais apareceu em todos os fanzines, somando 25% do total de todo o conteúdo específico.

Já a categoria Letras apresentou 3% em *Alerta Punk* e 7% em *Aos Berros*. Foi caracterizada por textos que

Figura 21 – Letras de músicas de bandas

Fonte: *Alerta Punk*, 3ª edição

divulgaram letras de bandas nacionais e internacionais. A Figura 21 traz um exemplo de texto classificado nesse índice.

A categoria Eventos se apresentou com 10% em *Alerta Punk* e 7% em *Aos Berros*. Foram selecionadas nessa categoria matérias que falavam de eventos regionais a internacionais.

A matéria *Festival de Rock: novas forças e filosofias musicais*, na primeira edição de *Aos Berros*, foi um texto que, de forma resumida, analisou o *I Festival de Rock de Juiz de Fora*. O texto citou as bandas que participaram do evento, Coquetel Molotov, Cólera, Olho Seco, 365, Desespero e Força Desarmada, que “fizeram os punks dançarem por quase duas horas” (FESTIVAL, 1983). Além disso, criticou o apresentador do Festival, Perfeito Fortuna, que ficou apressando as bandas, por causa do atraso, e revoltou fãs e artistas:

O lance chocante foi o empurrão que o Tiquinho (guitarra do 365) deu no Fortuna, que antes deles terminarem já anunciava outra banda. Tiquinho disse depois que a vontade dele era jogar o Fortuna de lá de cima. E, por fim, o Olho Seco, que ia trocar treze músicas, só tocou cinco. Tudo isso foi uma grande sacanagem, porque o pessoal viajou oito horas de SP pra cá para ficar apenas 15 minutos no palco (FESTIVAL, 1983).

Quanto a eventos internacionais, na terceira edição de *Alerta Punk*, há fotografias que foram tiradas por Aecio, em Nova York, e enviadas à Virginia, que publicou em seu fanzine:

Figura 22 – Texto com fotografias de eventos em Nova York



Fonte: *Alerta Punk*, 3ª edição

A categoria Violência/Manutenção da Paz compõe 8% do fanzine *Alerta Punk* e 13% de *Aos Berros*. São textos com notícias e críticas a situações de violência, e pedidos de paz para o mundo.

Um dos textos é a matéria *Cientista faz alerta contra guerra nuclear*, retirada de uma publicação, que não conseguimos identificar, e colada no fanzine. O texto foi recortado em pedaços e colado nas páginas de *Aos Berros*. Entre seus pedaços, há tiras datilografadas, onde estão escritas frases como: “O Mundo vai acabar”, “Agora você tem que se preparar para a morte nuclear”, “A 3ª Guerra Mundial está aí” (CIENTISTA, 1984).



A outra categoria é Preceitos, que se apresenta em 18% de *Alerta Punk* e 17% de *Aos Berros*, ficando apenas atrás da categoria Música, em frequência. No primeiro texto da primeira edição de *Alerta Punk*, que não apresenta título, lemos: “Precisamos acordar AGORA! Porque se todos nós punks e os outros que também estão por baixo, nos unimos, vamos ser mais fortes e mais uma ponta de lança nesse planeta. Precisamos lutar por aquilo que acreditamos – a LIBERDADE e a Vida” (SEM TÍTULO, 1983). Textos que falavam sobre os preceitos punks exaltavam a liberdade, a anarquia, a paz entre punks e o companheirismo, refutando qualquer tipo de violência e preconceito.

A próxima categoria é Anarquia, que compõe 5% de *Alerta Punk* e 4% de *Aos Berros*. No início desta análise, acreditávamos que haveria mais textos que falassem exclusivamente desta ideologia, mas foram apenas quatro textos no total: *Livros Anarquistas*, *Anarquismo Vivo*, *Anarquia e O anarquismo; em resumo queremos*. Este último cita sete tópicos essenciais do anarquismo retirados do livro *Solução anarquista para a questão social*, e destacamos:

- 1º) A abolição da propriedade capitalista ou estatista [...]
  - 2º) Abolição do governo e de qualquer poder que faça leis para impô-las aos outros [...]
  - 3º) Organização da vida social por iniciativa das associações livres e das livres federações de produtores e consumidores [...]
  - 4º) A todos garantidos os meios de vida, desenvolvimento de bem-estar [...]
- (O ANARQUISMO, 1984).

Nestes textos, são discutidos exclusivamente os conceitos de Anarquia e alguns movimentos que tiveram como base essa ideologia. Às vezes, se apresentam de maneira mais acessível, com uma

linguagem coloquial, outras vezes, como o texto acima, de forma mais enfática, retirada de livros teóricos.

Política aparece em 13% de *Alerta Punk* e em *Aos Berros*. São textos que têm como temáticas principalmente regimes totalitários e que envolvem a redemocratização brasileira. Um exemplo é o texto *Tancredo reafirma disposição ao diálogo com o planalto*, que começa da seguinte forma:

Há 19 anos os militares tomaram conta do país e o entregaram para as multinacionais. A partir daí a burguesia, os latifundiários, os banqueiros internacionais, a Coca-Cola, a Volkswagen etc., e os militares também (lógico) deitaram e rolaram às custas do sofrimento e do trabalho de milhões de brasileiros (TANCREDO, 1983).

Durante o texto, o autor comenta sobre as mazelas sociais do país, a dívida externa, a posse de Tancredo para governador de Minas Gerais, que, para o autor do texto, só gera “porrada e corrupção”. De forma coloquial, o texto termina com a seguinte frase “Tancredo, pau no teu cu de burguês” (TANCREDO, 1983). Os textos de política possuem um tom mais acusador e não dispensam palavrões e palavras chulas. Os punks expressavam dessa maneira sua indignação.

Sobre Cotidiano, 11% dos textos de *Alerta Punk* estão nessa categoria e 15% em *Aos Berros*. A maioria dos textos se classificam dentro do cotidiano regional, como já comentamos, mas também há exemplos do cotidiano brasileiro e internacional. Um destes textos, *Estudos Vermelhos*, uma listagem de discos, fitas, gravações e coletâneas disponíveis no Brasil, assim como contato de lojas e gravadoras.

A última categoria é Imprensa. O fanzine *Alerta Punk* não possui nenhum texto sobre imprensa, enquanto *Aos Berros* possui dois textos, dentro do movimento punk de Juiz de Fora, que se destacam: a capa da primeira edição e o texto *Imprensa deturpa o movimento*. Em ambos os textos, os editores reclamam sobre como os jornais mentem sobre situações que envolvem o movimento punk: “Jornais daqui e do Rio publicaram fotos e matérias sobre o Festival de Rock e sobre a gente (punks), mas se preocuparam mais em meter o pau que em mostrar a qualidade do nosso som e o valor da nossa mensagem” (IMPRENSA, 1983).

Por fim, nos gráficos 4, 8 e 12, observamos a frequência dos textos classificada de acordo com a localidade. Tanto *Aos Berros*, quanto *Alerta Punk* discutem mais textos de caráter internacional. Porém, o fanzine de Aécio e de Helder fala mais de assuntos de Juiz de Fora que o fanzine de Virginia.

### 5.3.2.3. Análise quantitativa da composição visual

Depois de analisar quais os conteúdos foram mais discutidos nos fanzines, é importante visualizar como os fanzines eram produzidos, no sentido de seu design. Para isso, observamos, na leitura flutuante, quais foram os elementos de montagem que mais se repetiam nos fanzines, tornando-os índices. Foram notados: ilustrações e fotografias coladas, sendo aquelas que foram recortadas de impressos ou disponibilizadas por terceiros; ilustrações desenhadas na página; textos escrito à mão, considerando palavras e frases; textos datilografados, que eram recortados e colados nos fanzines; textos recor-

tados de impressos<sup>54</sup> e letras, números e palavras aleatórias recortados de impressos.

Na análise quantitativa da composição visual não iremos observar textos, mas sim, os elementos gráficos presentes nos fanzines<sup>55</sup>. Nosso total será de 257 elementos que compõem o design desses impressos.

Assim, chegamos à seguinte tabela, já com a frequência de índices:

QUADRO 6 – Composição gráfica dos fanzines

Fanzines	Ilustração colada	Ilustração desenhada na página	Fotografia colada	Texto escrito à mão	Texto datilografado	Texto recortado de impresso	Letras/números/palavras recortadas de impresso	Total
<b>Alerta Punk</b>	21	9	16	22	28	4	18	118
<b>Aos Berros</b>	20	12	19	23	41	8	16	139
<b>Total</b>	41	21	35	45	69	12	34	257

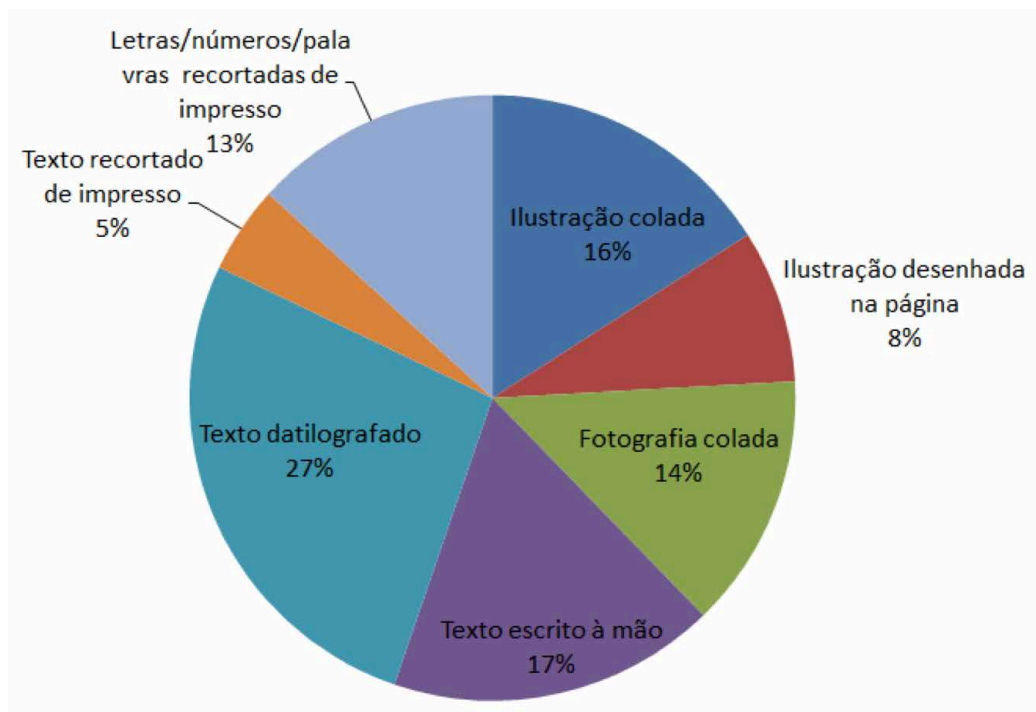
Fonte: Elaborado pela autora

54. Impressos são caracterizados como jornais, revistas e outros fanzines.

55. Em nossa contagem da composição gráfica consideramos apenas uma vez a presença das temáticas no texto. Por exemplo, se em um texto tivessem duas fotografias, uma ilustração colada e um texto datilografado, nós consideramos apenas uma vez como índice a fotografia, outro índice a ilustração e mais um índice como texto datilografado.

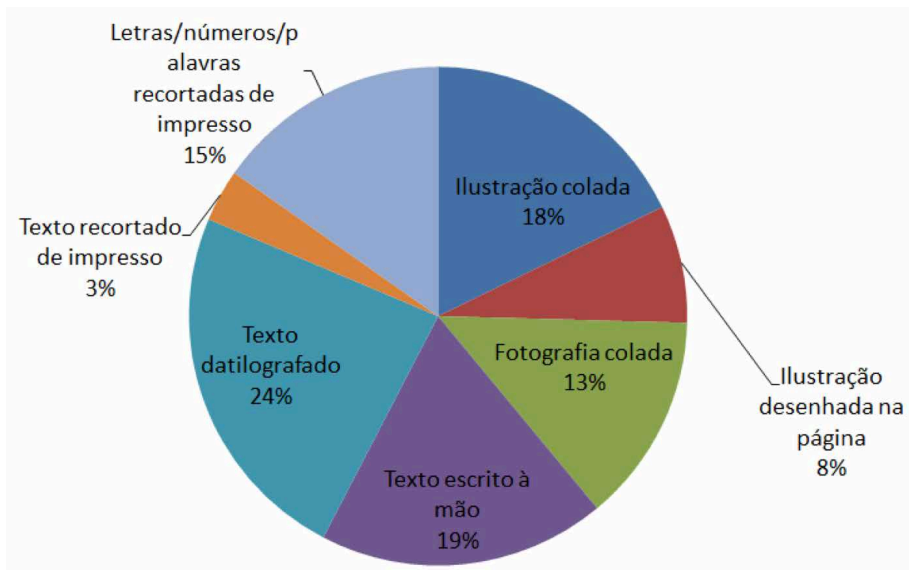
A partir da tabela, elaboramos os seguintes gráficos:

Gráfico 13 – Composição gráfica dos fanzines *Alerta Punk* e *Aos Berros*



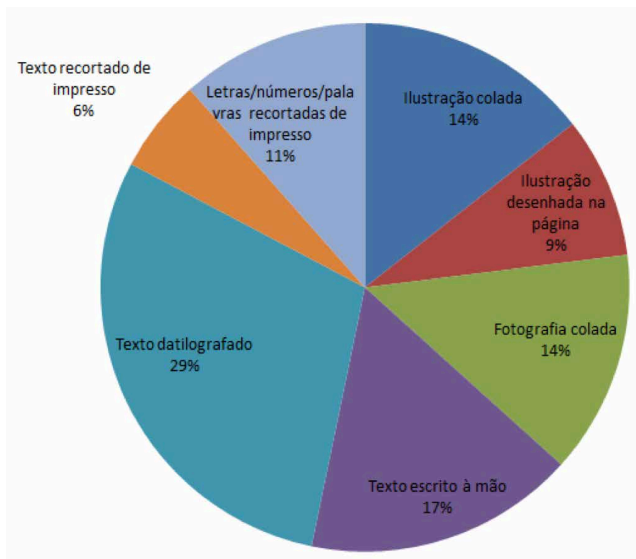
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 14 – Composição gráfica do fanzine *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 15 – Composição gráfica do fanzine *Aos Berros*



Fonte: Elaborado pela autora

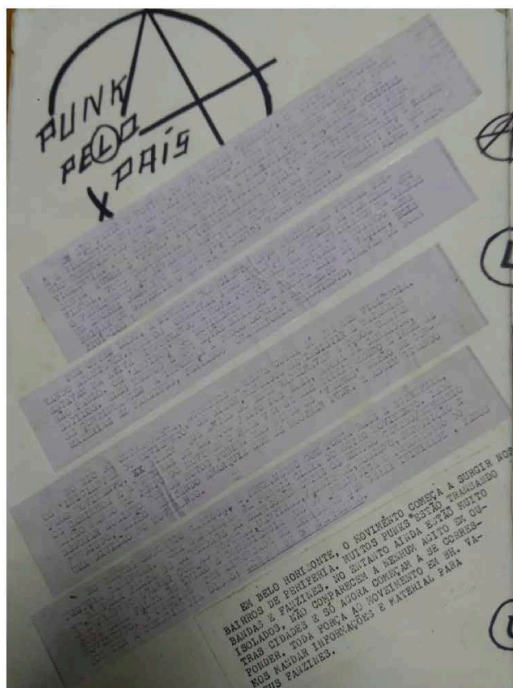
Observando os Gráficos 13, 14 e 15, verificamos a porcentagem de composição dos fanzines. Podemos perceber que os Textos datilografados e Textos escritos à mão são os que apresentam maior recorrência nos fanzines. Enquanto em *Alerta Punk*, eles representam, respectivamente, 24% e 19% do total da composição dos fanzines, em *Aos Berros*, representam 29% e 17%, respectivamente. Dessa forma, 44% da composição dos dois fanzines é formada por Textos datilografados e Textos escritos à mão, onde 27% são Textos datilografados e 17% Textos escritos à mão.

Na soma dos dois fanzines, Ilustrações coladas aparece com 16%, seguida de Fotografias coladas, 14%. Quando comparamos os dois fanzines, elas aparecem com porcentagens parecidas. *Alerta Punk* possui 18% de Ilustração colada e 13% de Fotografia colada, enquanto *Aos Berros* possui 14% tanto de Ilustração, quanto de Fotografia colada.

### 5.3.2.4. Análise qualitativa da composição visual

A partir dos dados obtidos, vamos exemplificar todas as categorias de composição gráfica. A primeira categoria que apareceu foi Texto datilografado, 69 vezes, sendo 29% do total da composição dos fanzines. A Figura 23 mostra um exemplo de um texto do impresso, formado por textos datilografados. Nesta imagem, fotografada do fanzine original, antes de ser xerocada, podemos visualizar claramente o recorte do texto datilografado, que foi colado de forma despojada pelos editores do fanzine.

Figura 23 – Exemplo de texto datilografado

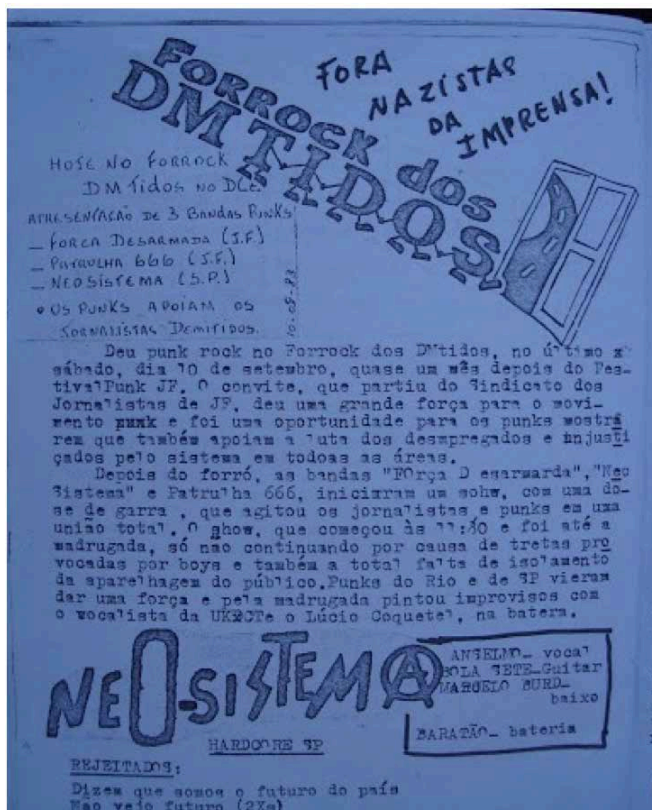


Fonte: Aos Berros, 3ª edição, página 4



A outra categoria que mais apareceu nos fanzines foi Texto escrito à mão, que esteve presente 45 vezes, sendo 17% do total da composição gráfica dos impressos. Qualquer palavra, frase ou parágrafo manuscrito foi considerado nesta categoria. Como exemplo, temos um trecho do texto *Forrock dos Demitidos* (Figura 24, página 144), do fanzine *Alerta Punk*. Podemos observar que o texto escrito à mão é utilizado para reforçar alguma informação e para completar informações do texto datilografado.

Figura 24 – Exemplo de um texto com frases escritas à mão

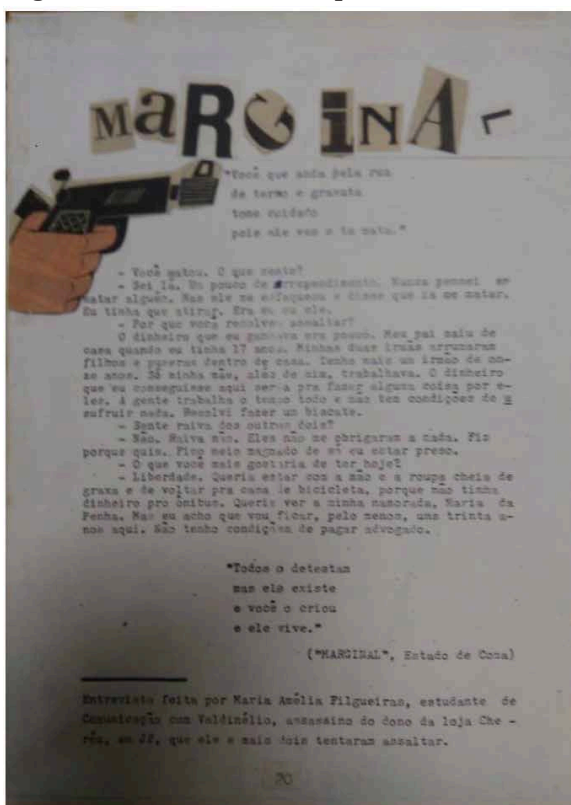


Fonte: *Alerta Punk*, 3ª edição, página 1

Além dos textos escritos à mão, letras, números e palavras recortados de impressos eram colados nos fanzines. Esses elementos compunham a página como parte do título ou, da mesma forma que o texto manuscrito, para completar e reforçar informações.

Na Figura 25 podemos visualizar como o título foi formado a partir de letras recortadas de jornais. Palavras, letras ou frases de impressos apareceram 34 vezes, sendo 13% da composição gráfica total dos fanzines.

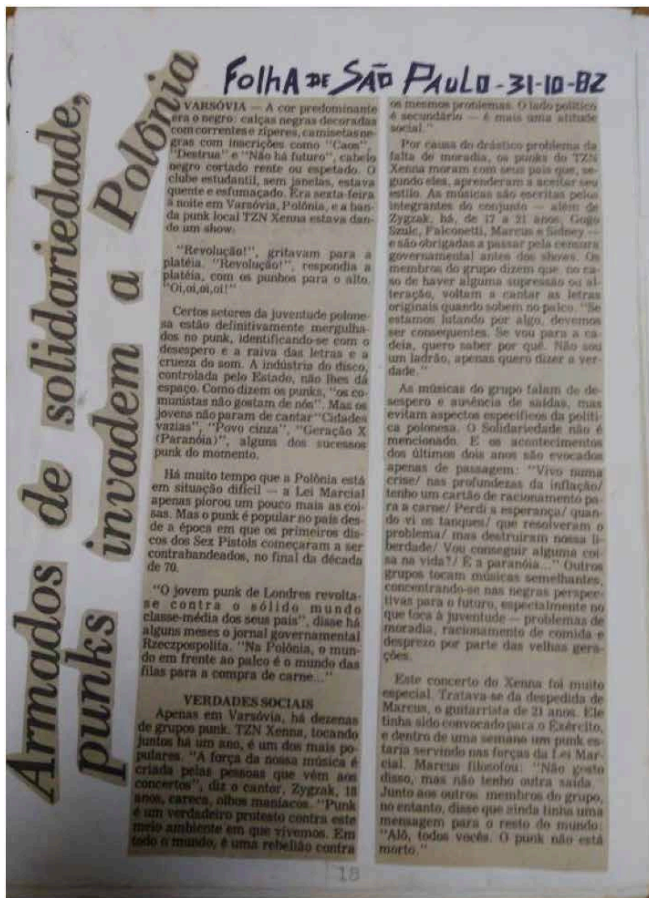
Figura 25 – Título formado por letras recortadas



Fonte: *Aos Berros*, 2ª edição, página 20

Já a categoria Texto recortado de impresso apareceu 12 vezes, sendo apenas 5% do total de composição das publicações. A Figura 26 mostra um exemplo de uma matéria do jornal *Folha de São Paulo* recortada e colada no fazine de forma integral:

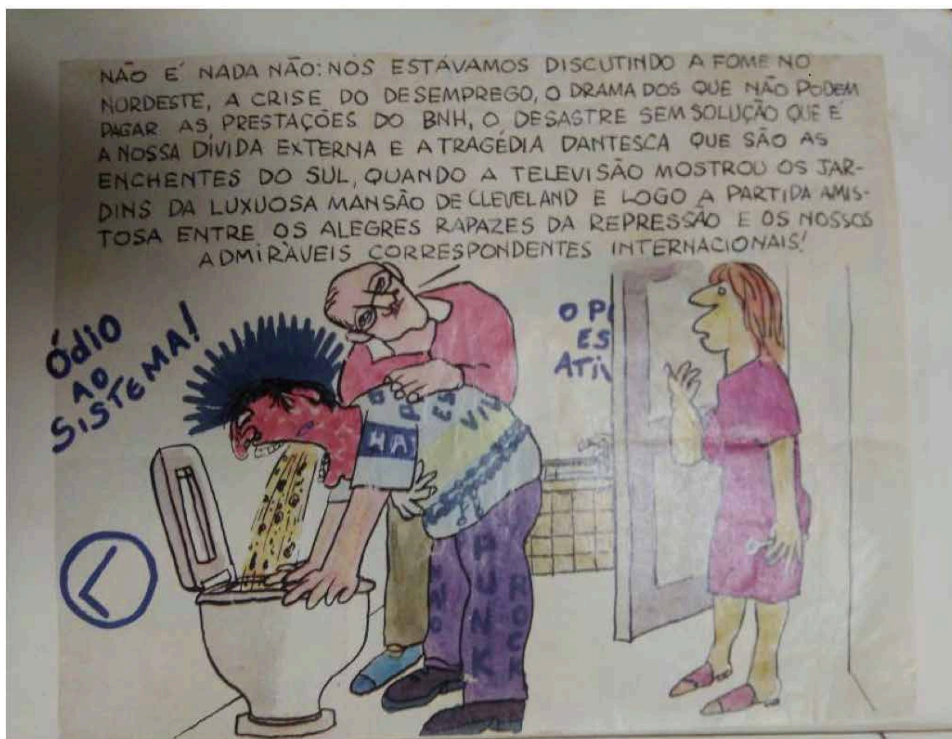
Figura 26 – Exemplo de texto recortado de impresso



Fonte: *Aos Berros*, 2ª edição, página 18

Ilustrações foram coladas ou desenhadas nos fanzines. Encontramos esses desenhos colados 41 vezes, sendo 16% do total da composição dos fanzines. Eles foram utilizados para ilustrar um texto escrito ou como o texto em si, no caso de charges, como no exemplo da Figura 27:

Figura 27 – Charge colada no fanzine

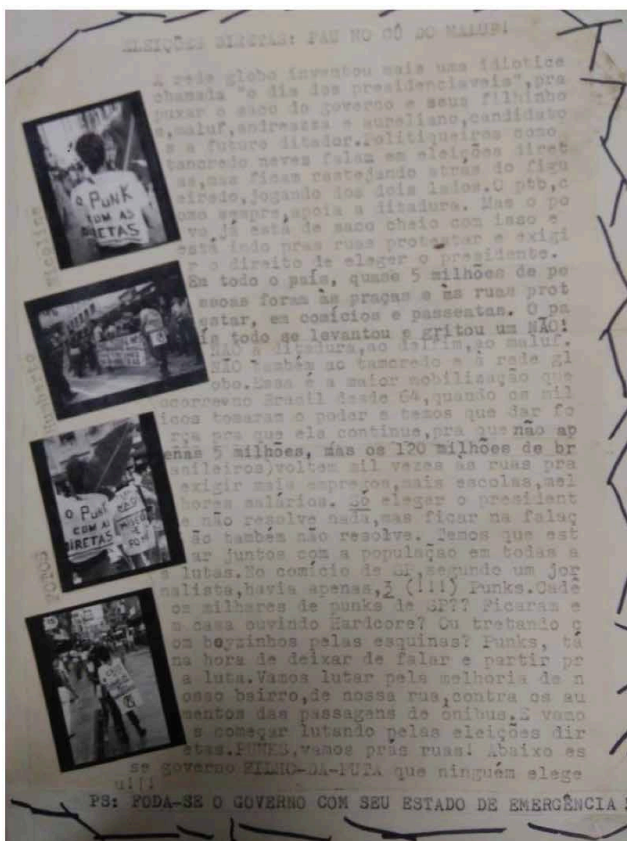


Fonte: *Aos Berros*, 2ª edição, página

Já as Ilustrações desenhadas na própria página do fanzine aparecem em 21 ocasiões, compondo 8% do total da composição dos fanzines. Na maioria das vezes, é um símbolo da anarquia ou alguma ilustração simples, como na Figura 23.

Fotografias coladas somam 14% do total da composição gráfica, aparecendo 35 vezes. Essas fotografias foram disponibilizadas por terceiros, como na Figura 28, ou recortadas de outros impressos.

Figura 28 – Fotografias coladas



Fonte: *Aos Berros*, 3ª edição, página 7

Com esses elementos, imagens, textos, ilustrações e recortes, os fanzines eram diagramados da forma que interessava aos seus editores e formavam publicações únicas, onde cada texto apresentava a soma de diferentes elementos. Se somarmos todos esses elementos que compunham essas duas publicações, podemos chegar à conclusão que 63% da diagramação dos fanzines eram formadas por textos, palavras e frases, enquanto 37% eram compostos por imagens. Assim, os fanzines tinham mais conteúdo escrito do que visual.

Observemos na Figura 29, como são utilizados as imagens e o texto. As palavras do título foram recortadas de jornais, o texto diagramado e colado juntamente com outras fotografias e imagens. Não há intenção de esconder as colagens e tudo parece mal elaborado, afinal, ressaltando ainda mais o pensamento punk, a fanzine não preza por beleza ou ordem, mas por valores de liberdade. É sua condição. Além do design, devemos observar também o texto escrito, que traz alguns palavrões e termos chulos. No caso dessa matéria de *Aos Berros*, o destaque era para o Festival de Rock que ocorreu em Juiz de Fora, em 1983: “Todas as bandas tocaram de graça e o show foi do caralho. O que fudeu foi o palhaço do perfeito (sic) Fortuna, que ficou apressando as bandas para saírem do palco” (FESTIVAL, 1983, p. 7). Palavras como *caralho* e *fudeu* **são utilizadas sem pudor nos fanzines, como forma de expressão desses punks.**



### 5.3.2.5. Análise quantitativa da intertextualidade

Discutimos nesse trabalho, a partir de Tiphaine Samoyault, os diversos tipos de intertextualidade que podemos encontrar. Acreditamos, nos baseando na autora, que todo texto é um intertexto, pois, inconsciente ou não, a nova produção sempre irá remeter a algo que já foi falado, escrito ou discutido. Nosso objetivo é perceber como essa intertextualidade se apresenta, ou seja, observar os textos escritos e visuais dos fanzines e classificá-los em Citação, Referência, Alusão, Plágio, Paródia e Pastiche. Assim, elaboramos a seguinte tabela, já com a frequência de índices, sendo nosso total os 84 textos. Novamente, ressaltamos que, como texto, entendemos todas as narrativas que possuem começo, meio e fim, como reportagens, editoriais e matérias, observando, tanto o conteúdo escrito, quanto as imagens:

Quadro 7–Intertextualidades presentes nos fanzines

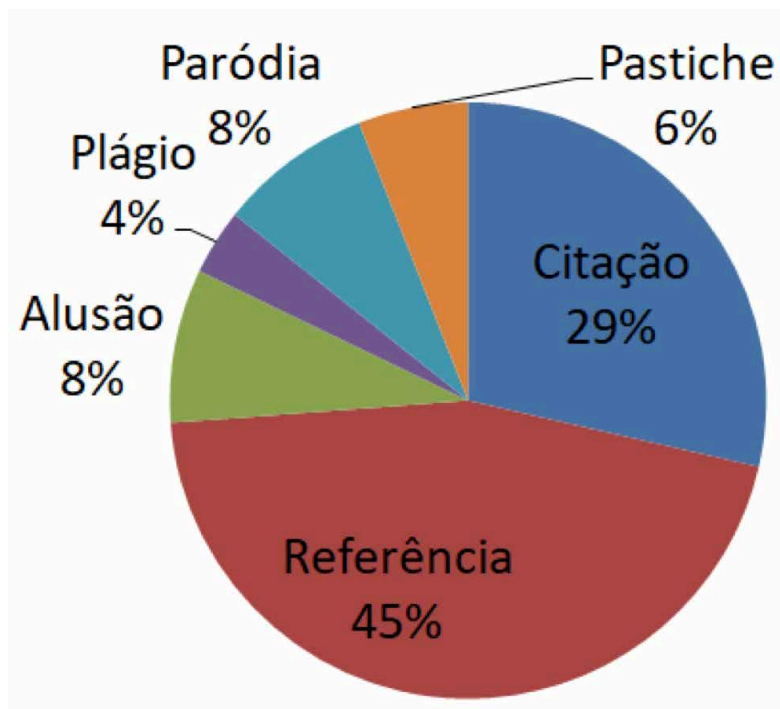
	Citação	Referência	Alusão	Plágio	Paródia	Pastiche	Total
Alerta Punk	8	22	4	1	2	2	38
Aos Berros	16	16	3	2	5	3	46
Total	24	38	7	3	7	5	84

Fonte: Elaborado pela autora



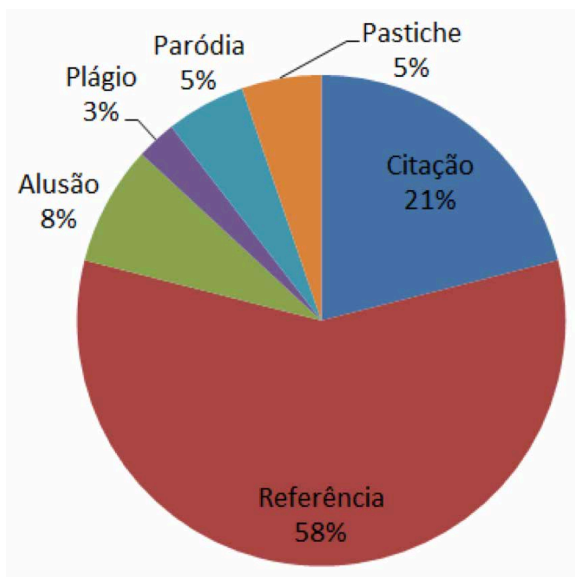
A partir da tabela, elaboramos os seguintes gráficos:

Gráfico 16– Intertextualidades presentes nos fanzines  
*Alerta Punk e Aos Berros*



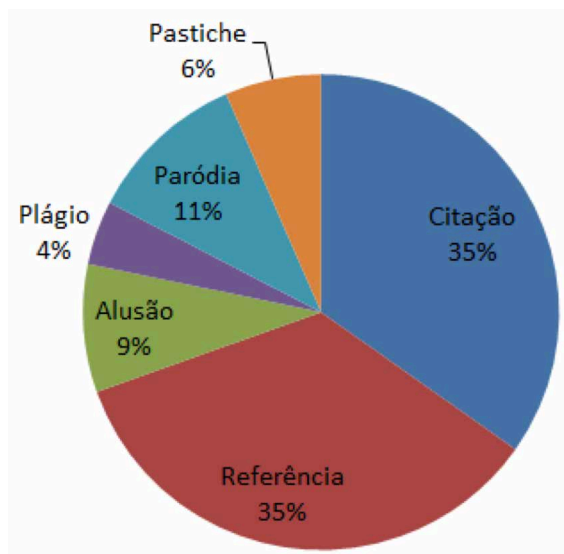
Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 17 – Intertextualidades presentes no fanzine *Alerta Punk*



Fonte: Elaborado pela autora

Gráfico 18 – Intertextualidades presentes no fanzine *Aos Berros*



Fonte: Elaborado pela autora

Podemos perceber, que, no total, como mostra o Gráfico 16, 45%, quase metade dos textos, são categorizados em Referência e, 29%, em Citações. Paródia e Alusão se apresentam em 8% dos textos, cada, enquanto 6% se classificam em Pastiche e 4% em Plágio.

Quando observamos os fanzines separadamente, *Alerta Punk* apresenta a predominância de textos classificados em Referência, 58%, seguido de Citação, 21%, Alusão, com 8%, Pastiche e Paródia empatados, com 5% cada, e Plágio, com 3%.

Já em *Aos Berros*, as categorias Referência e Citação estão empatadas com 35% cada. 11% dos textos se classificam em Paródia, 9% em Alusão, 6% em Pastiche e 4% em Plágio.

#### 5.3.2.6. Análise qualitativa da intertextualidade

No fanzine *Alerta Punk*, 58% dos textos apresentaram a categoria de Referência. São conteúdos que fazem menções externas em seus textos escritos e imagens, sejam elas sobre quem repassou as informações expostas no texto, quem enviou a ilustração ou fotografia, além de referências a indivíduos, eventos, músicas e acontecimentos. No caso dos dois fanzines, essas referências puderam ser percebidas durante a leitura de textos que fizeram menções explícitas e comentários sobre acontecimentos históricos ou bandas, por exemplo.

Um exemplo pode ser encontrado na 3<sup>o</sup> edição do fanzine *Alerta Punk*, no texto *New York Hardcore*. Após a pequena matéria sobre a banda Agnostic Front, há o seguinte texto “Info: Vinnie Stigma, N.Y.C, 285 Mott St, 10012, ap. B15” (NEW YORK, 1984). Na página, ainda há a imagem de Vinnie, que enviou o texto e é membro da ban-

da. Dessa forma, o fanzine acaba referenciando a fonte que passou as informações para que o texto fosse escrito.

Outro exemplo, também no fanzine *Alerta Punk*, pode ser encontrado em um texto sem título, mas onde há a referência à música *Punk de Periferia*, que já comentamos neste trabalho. O texto faz menção à composição, destacando todo o ódio dos punks para com Gilberto Gil e a comercialização do punk: “Enquanto Gilberto Gil está em ‘alto astral, lançando um LP e transformando-se um profeta da reunificação’ o sistema aproveita mais uma vez para tentar glamourizar e massificar o punk através dos meios de comunicação com a música ‘Punk de Periferia’” (SEM TÍTULO, 1983, p. 20). Dessa forma, o texto não necessita citar a polêmica inteira na qual essa música está envolvida, já que a maioria dos leitores entende todo o contexto e, provavelmente, concorda com o posicionamento do fanzine.

A Citação, no fanzine *Aos Berros*, está empatada em frequência de textos com Referências. Em *Alerta Punk*, ela aparece em segundo lugar. Essas citações ocorrem de duas formas. Primeiramente, através da reescrita de trechos de textos anteriores nos novos textos escritos dos fanzines. O outro modo é o recorte manual de textos anteriores, de impressos, e sua colagem nas novas produções dos fanzines. Em ambas as formas, a origem desses trechos é explícita, caracterizando assim a citação. Esses textos antecedentes podem ser falas de integrantes de bandas, letras de música e narrativas de acontecimentos e eventos.

Um exemplo é a Figura 16 a capa da primeira edição do fanzine *Aos Berros*. Na imagem, podemos perceber que diversos textos e imagens de jornais foram recortados e colados na capa do fanzine,

com as devidas referências. Há imagens retiradas dos jornais *Diário Mercantil* e *Última Hora*, todas devidamente referenciadas, compondo, assim, as citações. Além dessas, há a manchete “Sport vive crise, após noite punk”, recortada do jornal *Tribuna de Minas*, como podemos observar na Figura 30.

Na figura 16, há uma seta que direciona o título para o comentário *O Caralho*, mostrando como os punks se sentiram ofendidos com a acusação de terem destruído o gramado do clube. Os punks utilizam a citação no fanzine para se defenderem das críticas realizadas pela mídia, ressignificando o sentido desse texto.

Figura 30: Manchete que foi recortada e colada no fanzine *Aos Berros*

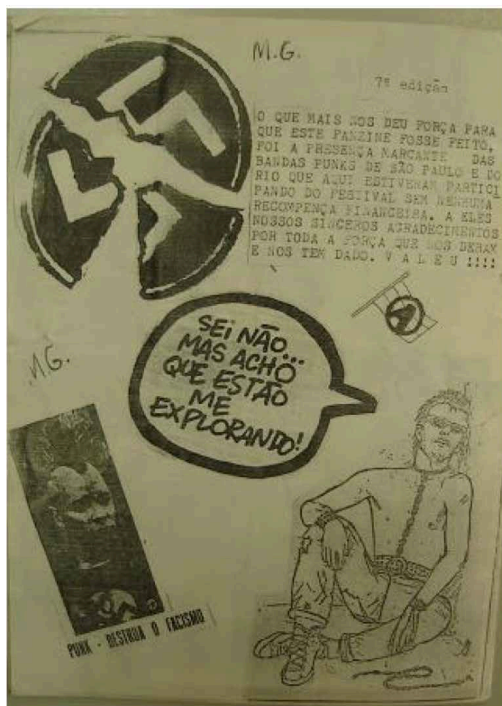


Fonte: Acervo Biblioteca Municipal Murilo Mendes - *Tribuna de Minas*, 16 de agosto de 1983, página 16



que o presidente apenas prega o mal, desfavorecendo os mais pobres e desvalorizando a América Latina, sendo assim, o diabo em pessoa.

A Paródia é utilizada pelos punks como uma forma mais debochada de criticar personagens importantes da política e o sistema social, deixando suas posições claras. Outro exemplo é a contracapa da primeira edição de *Aos Berros* (Figura 33, página 152). Nessa imagem, um punk é representado preso com corrente e se questiona se está sendo explorado. A crítica ao sistema, que oprime, e ao indivíduo, que não consegue perceber esta opressão, é explícita. O fanzine parodia aquele punk que, mesmo se vestindo como um integrante do movimento, não consegue soltar as amarras do sistema e continua a ser explorado. Na mesma página, há a imagem da suástica rasgada.



Os punks utilizam o maior símbolo do fascismo e da repressão e o destroem, buscando expressar seu desprezo por essa ideologia. Toda a página é irônica e crítica às formas de tirania de uma maneira leve e criativa, sem precisar de longos textos ou sermões. Apenas com imagens, os punks desconstróem importantes símbolos e os ressignificam.

Figura 32: O punk acorrentado e sua dúvida sobre a exploração

Fonte: *Aos Berros*, 1ª edição

A outra forma de intertextualidade que exploramos foi a Alusão. Foram sete textos que se apresentaram nessa categoria. Lembramos que a Alusão é a menção a algum conteúdo de uma forma mais sutil do que a Referência.

Um exemplo pode ser encontrado na contracapa da segunda edição do fanzine *Alerta Punk*. Nela, aparece um punk de moicano, com as seguintes frases: “Punks. Lutamos por uma sociedade justa. Sem miséria e sem fome. E com mais liberdade. ‘JF é uma grande zona norte’” (PUNKS, 1983). Essa última frase insinua a zona norte de São Paulo, onde estavam os bairros operários, que tinham o maior número de punks. Assim, o texto vem dizer que Juiz de Fora possui muitos punks que buscam realmente seguir a ideologia do estilo. Apenas aqueles que sabiam dessa informação, poderiam compreender a frase e o contexto do texto.

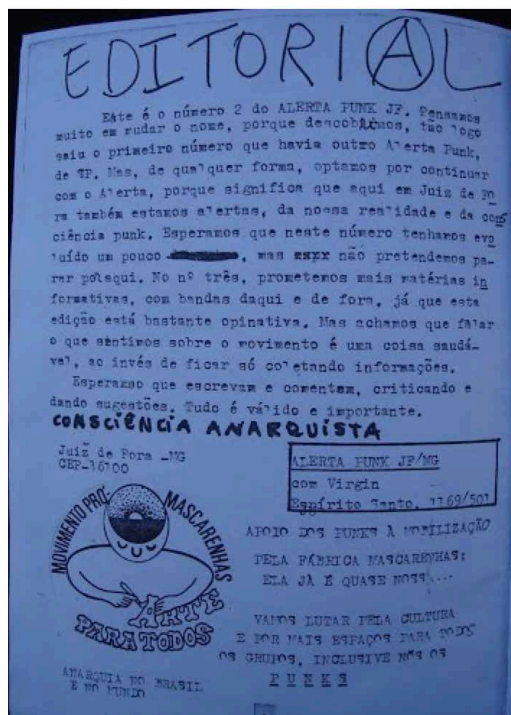
Outro exemplo é o texto “Mamãe tem um punk na minha cama”, do fanzine *Aos Berros*. Através de uma metáfora, de um punk que invadiu a universidade, mas ficou espantado com toda violência que ali encontrou, o fanzine busca criticar, novamente, a violência do mundo. A maneira encontrada de debater isso é através de um conto com personagens que representam categorias da sociedade: um professor reacionário e empresário, um grupo de estudantes com roupas coloridas e artesanais, vendedores de jornais de várias tendências políticas e grupos de estudantes contra a ditadura. Juntos, decidiram expulsar o punk da Universidade e formar uma Assembleia, que logo se tornou uma briga: “Democraticamente, a questão partiu para a decisão na porrada. Assustado com tanta violência, o punk me pediu para voltar para casa. Deitamos, dormimos, e suas



correntes, alfinetes, metais, já não me incomodavam mais” (PAULA, 1983, p.8). Através de alusões, utilizando símbolos e sugestões, o texto faz menção à incompreensão da sociedade para com os punks, já que os considera violentos. Porém, a sociedade é mais violenta que os punks e estes apenas reagem a ela. Não apontando diretamente esse fato, mas fazendo o leitor mais atento refletir sobre isso, o texto se caracteriza, para nós, como uma alusão.

Já o Pastiche foi encontrado em cinco textos, sendo quatro, textos que imitavam um editorial (Figura 33), que é veiculado em jornais e revistas, e o quinto, um texto na forma de poema.

Figura 33: O formato de Editorial foi apropriado pelos fanzines



Fonte: *Alerta Punk*, 1ª edição



Seja a partir de *cut-ups* ou reescritas, os fanzines ressignificam imagens, textos e mesmo palavras, ao recortá-las de outros meios e colá-las com novos sentidos e ideias. Os intertextos se apresentam de forma clara, ou não, dependendo dos leitores e da forma como esse texto passado foi incorporado nas novas produções. Neste trabalho, seguimos o lema de que todo texto é um intertexto, já que as produções incorporaram, além de textos físicos, pensamentos e ideias que já circulam entre nós. Seja por meio de citação, referência, plágio, pastiche, paródia ou alusão, o fanzine é composto de diversos fragmentos e fatos anteriores.

É importante ressaltar a intertextualidade provocada pela bricolagem e pelo *cut-up*. Esses intertextos são explícitos e já, visualmente, deixam claro que são formados a partir de textos passados. Os fanzines permitem que o editor crie esse diálogo com fragmentos de outros textos.

Diferentemente, no conteúdo escrito, a intertextualidade ocorre através de menções e metáforas, onde textos e conceitos anteriores são retomados de uma forma menos explícita para o leitor, que deve prestar atenção em todo o intertexto para perceber as ideias e textos reciclados. Enquanto o intertexto formado por imagens deixa evidente a utilização de fragmentos passados, a intertextualidade do texto escrito é mais sutil, e solicita mais atenção.

## Considerações finais

---

O punk foi um movimento musical, social, cultural e político, que, em um momento quando a contracultura se intensificou pelo mundo, influenciou jovens - insatisfeitos com suas relações familiares, trabalhistas, políticas e sociais – a expressassem seus descontentamentos por meio da música, de suas roupas e dos fanzines. Como um ímpeto global, o punk conseguiu invadir as mais diversas cidades, alcançando jovens adeptos em localidades do interior e em grandes metrópoles. Assim como acreditava José Machado Pais, a cultura juvenil punk surgiu a partir de um processo histórico e social, apresentando traços de gerações anteriores, como os dos *beat-niks* e de outros gêneros do rock, mas formando seus próprios pensamentos e atitudes.

Em nosso caso, o punk chegou a Juiz de Fora e logo reuniu alguns simpatizantes que, mesmo em pequeno número, divulgaram e representaram o movimento. Primeiramente um casal e, mais tarde, um bando de cerca de 20 jovens. Mesmo sendo poucos, eles transmitiram alguns dos preceitos do movimento, por meio da música, como Adriano, ou dos fanzines, como Aecio, Helton, Virginia e Fernanda.

Em nossa pesquisa, registramos a história do movimento punk na cidade a partir das memórias desses jovens e das narrativas dos fanzines. Conseguimos observar que, no apogeu do punk mundial, de 1975 a 1979, o movimento não tinha grande destaque na cida-

de, por não haver ainda um grupo de pessoas interessadas no estilo. Porém, enquanto em países europeus e nos Estados Unidos o punk original estava dando lugar ao punk *hardcore*, na década de 1980, em Juiz de Fora, o movimento ganhava mais integrantes e se constituía verdadeiramente como uma tribo, na visão de Maffesoli. Esses jovens se reuniam, conversavam, ficavam à toa, sem compromissos ou regras. A partir de seu guarda-roupa e de suas performances na cidade, em conjunto, eles foram vistos realmente como parte de um movimento, mesmo que os cidadãos comuns, coadjuvantes ou espectadores daquela movimentação, não compreendessem realmente as motivações e os pensamentos do grupo.

O ambiente urbano se tornou um dos principais lugares para a exposição das ideias radicais e anárquicas dos punks que, percorrendo as ruas, se faziam notados e chamavam a atenção. Muitas vezes, os transeuntes nem conheciam o verdadeiro conceito do movimento punk, mas se assustavam e se incomodavam com a presença desses jovens. Mesmo não deixando claro o motivo das roupas pretas, das correntes e da atitude bruta e um pouco estranha, esses punks causavam impacto e transmitiam um sentimento de protesto e rebeldia. É interessante destacar como o movimento punk ocupava a cidade de variadas formas. Percorrendo as ruas, estabelecendo territórios, como os *points*, e participando de protestos e ações.

Como indivíduos de identidades fluidas, esses punks, hoje, como as entrevistas puderam comprovar, possuem outras perspectivas, outros interesses e ideias, mas não abandonaram suas memórias dessa época. Dessa forma, a metodologia de História Oral foi essencial para esse trabalho. As entrevistas em profundidade contribuíram para

analisarmos os fanzines, pois ofereceram um contexto para estas produções, e apresentaram perspectivas da trajetória e das identidades dos punks juiz-foranos. Diferentemente dos europeus, norte-americanos e até mesmo daqueles do ABC Paulista, a maioria dos punks nativos de Juiz de Fora eram de classe média e cursavam faculdades ou possuíam trabalhos fixos, como Virginia e Adriano.

Os fanzines foram um dos principais modos de representação dos punks da cidade. Na década de 1980, sem as convergências e disseminações digitais, uma publicação impressa marginal era o veículo disponível para esses jovens divulgarem seus pensamentos e ideias e compartilharem informações com outros que possuíam o mesmo interesse. *Alerta Punk* e *Aos Berros* eram uma composição grupal. Mesmo sendo produzidas por um e dois editores, respectivamente, eles eram elaborados a partir de vários fragmentos, textos e imagens de outros punks. Os editores eram o centro dos fanzines, mas os impressos eram produções coletivas, elaborados a partir dos pensamentos de diversos indivíduos.

O movimento punk de Juiz de Fora e seus fanzines mostraram-se, dessa forma, um importante objeto de pesquisa. Investigar a memória desses jovens e suas produções é fundamental para que essas histórias, textos, fotografias, ilustrações, enfim, que essas publicações não sejam esquecidas e que possamos, por meio delas, interpretar aquele período histórico, de forma mais abrangente e complexa, e, dessa forma, ressignificar o momento atual.

Os punks juiz-foranos criaram um ambiente contracultural e de rebeldia, em uma época de redemocratização, mas em que a ditadura militar ainda estava atuando. *Alerta Punk* e *Aos Berros*, publica-

ções alternativas e marginais, formadas a partir de diversas vozes punks, se transformaram em fontes históricas sobre o movimento punk da cidade, já que os impressos locais, como o jornal *Tribuna de Minas*, pouco falavam sobre o punk, mesmo com uma integrante do movimento como jornalista.

Quando entramos em contato com esses dois fanzines, percebemos que, além do conteúdo escrito, era essencial estudarmos suas composições, ou seja, seus designs, a partir das bricolagens das quais foram produzidos. A partir disso, elaboramos nossa Análise de Conteúdo, cujo resultado foi esclarecedor e nos atentou para certos aspectos dessas publicações de Juiz de Fora.

Em nossa análise, observamos que *Alerta Punk* e *Aos Berros* exploraram todas as temáticas possíveis dentro do movimento punk, destacando-se, principalmente, assuntos como bandas e os preceitos. Quando observamos o conteúdo dos fanzines, verificamos que Preceitos do Movimento Punk Internacional e Bandas do Movimento Punk Nacional são as categorias mais recorrentes.

Os fanzines eram influenciados pelo contexto internacional, na questão de seus pensamentos e ideias. Na verdade, esses resultados são reflexos de toda disseminação do movimento punk pelo mundo. A intenção dos editores dos fanzines era compartilhar esses conceitos com o maior número de pessoas possível para agregar mais indivíduos ao grupo. No contexto brasileiro e local, não havia muitas modificações sobre esses pensamentos e ideologias, pois as reflexões punks foram importadas e aplicadas na cidade, sem muitos questionamentos.

A Música dentro do MPN foi a segunda categoria mais recorrente. Interessante notar que os fanzines falaram mais sobre música dentro

do contexto nacional do que do internacional ou local. Acreditamos que isso se deu, porque os editores estavam envolvidos com essas bandas, através dos intercâmbios com o Rio de Janeiro e São Paulo, e era mais fácil para eles fazer entrevistas e conseguir informações dessas bandas. Além disso, a música punk local ainda era concentrada em praticamente uma banda, não oferecendo conteúdo suficiente para que as publicações pudessem explorá-la de forma mais assídua.

Quando analisamos os fanzines separadamente, percebemos que eles possuem diferenças em seus assuntos prioritários. *Alerta Punk* privilegia um conteúdo voltado para a música, falando sobre bandas, letras e eventos. A maioria desse teor musical é referente às questões internacionais e nacionais, sendo que não há, dos 12 que estão presentes nas publicações, nenhum texto voltado para as bandas de Juiz de Fora, exclusivamente. Além do intercâmbio com outras cidades, como já comentamos acima, acreditamos que o outro fator que contribuiu para essa falta de cobertura sobre as bandas locais nos fanzines foi a descrença de Virginia sobre os integrantes de *Patrulha 666* e *Força Desarmada*. Eles participavam de grupos separados e pudemos perceber, pelos fanzines e através das entrevistas, que a jornalista não aceitava que as bandas não fossem tão radicais no cotidiano como em cima do palco.

Outro ponto importante é que *Alerta Punk* ofereceu quase metade de seu conteúdo para assuntos internacionais. Virginia tinha um ótimo inglês e traduzia diversos textos do exterior para o português. Dessa forma, ela poderia aumentar o conteúdo internacional de sua publicação. Ela e Aecio também possuíam muitos contatos interna-



cionais, sendo que, quando Aecio foi para os Estados Unidos, enviou muito material para a produção de ambos os fanzines.

Em contrapartida, *Aos Berros* buscou dar espaço para que as bandas locais aparecessem na publicação, mesmo não oferecendo grande divulgação. Para comprovarmos esta constatação, observamos que, enquanto o fanzine de Virginia discorreu em 16% de sua totalidade sobre bandas internacionais, o fanzine de Aecio e Helton teve apenas 2% de seu conteúdo falando sobre o contexto de bandas internacionais, enquanto discorreu 11% sobre bandas nacionais e 7% sobre bandas de Juiz de Fora. A relação de Aecio e Helton com as bandas locais era mais tranquila. Além disso, Aecio trabalhou em uma rádio divulgando bandas brasileiras e, assim, possuía um contato fácil com esses integrantes nacionais.

Contudo, o maior conteúdo de *Aos Berros* também se refere ao contexto internacional, principalmente nas questões de seus preceitos. O fanzine privilegiou discutir os ideais punks, muito pelos interesses dos editores, que tinham a intenção de falar sobre o movimento como uma bandeira. *Aos Berros* era um fanzine mais político e ligado ao cotidiano, e observava muito como a sociedade julgava negativamente os punks. Ele buscava se defender dessas críticas e pregava sempre a união entre o grupo.

Os Outros assuntos discutidos foram reflexos do cotidiano dos punks em Juiz de Fora e da política brasileira. *Aos Berros* publicou bastante conteúdo, 33%, sobre esses temas, principalmente por causa do caráter mais político de seus editores. Helton já havia passado pelo movimento estudantil e outras organizações similares, enquanto Aecio sempre demonstrou insatisfação com o sistema. Ambos tinham

interesse em publicar críticas ao governo e à imprensa, participar de manifestações e falar daquilo que os incomodava em Juiz de Fora.

Se observarmos outros fanzines punks do Brasil e do mundo, podemos perceber que a música e os preceitos também eram assuntos amplamente discutidos nessas publicações, afinal, esses fanzines nasceram para os fãs das bandas compartilharem seus gostos musicais e, conseqüentemente, os pensamentos do movimento que se formou a partir disso.

O visual dos fanzines também refletia as questões e as discussões do próprio movimento. As bricolagens realizadas através do *cut-up*, utilizando fragmentos recortados e colados, sem o comprometimento com uma diagramação ordenada, fez com que os fanzines representassem a liberdade do punk, de produzir sua própria publicação de forma irrestrita. Em nossa análise, percebemos que a maioria da composição dos fanzines era formada por textos escritos, sejam eles recortados de jornais, revistas ou datilografados pelos próprios editores. Apresentavam erros ortográficos, muitas vezes corrigidos com caneta, e palavrões e palavras chulas, destacando-se a característica marginal e a forma simples e coloquial na qual as publicações eram produzidas.

Poucas são as imagens que, isoladamente, trazem sentido, pois a maioria das figuras apresentadas se tornaram apenas ilustrações para o texto escrito, como fotografias de bandas e shows. Entretanto, existem algumas imagens que ocupam páginas inteiras e apresentam significados por si só, apenas com uma legenda ou um pequeno texto, que é parte secundária de sua composição. Essas imagens, em sua maioria, são críticas sociais e políticas, que, muitas vezes, são mais fáceis de serem entendidas através da arte: uma charge, uma

paródia, um quadrinho. Expressam críticas ao governo, ao capitalismo, à política internacional etc.

Sobre a intertextualidade, ela é essencial para o entendimento das publicações. Todo texto é um intertexto e, assim, foi necessário compreender como eles foram desenvolvidos. Citação e Referência compõem 74% dos fanzines. As citações são utilizadas em falas de entrevistados, na cópia de textos jornalísticos e de outros textos, muitas vezes para criticar aquilo que estava sendo transposto. Já a referência foi utilizada muitas vezes em textos escritos, referenciando ideologias e pensamentos, além de acontecimentos e eventos. Do mesmo modo, foi utilizada para mencionar a origem de certas imagens. Nesses dois tipos de intertextualidade, é mais fácil para o leitor compreender a relação entre o texto antigo e o novo, pois, ou o texto novo está escrito na publicação, ou está sinalizando sua origem. Dessa forma, o leitor, mesmo não tendo acesso ao conteúdo original, pode compreender o contexto no qual esse intertexto está envolvido.

Enquanto isso, Alusão e Paródia dependem de que o leitor compreenda de forma mais clara o texto original que compôs o intertexto. Acreditávamos que encontraríamos mais textos enquadrados nestas categorias, mas foram apenas 8% de cada. As paródias, em sua maioria, se referem a alguma crítica social ou política, mantendo a origem irônica dessa tipologia de intertexto. Já as alusões foram sobre questões internas do movimento, pequenas metáforas e símbolos que referenciaram o punk e seus ideais. Pastiche e Plágio aparecem pouco. Pastiche apenas nos editoriais e em um texto em forma de poema e, plágio, em textos jornalísticos que aparecem sem a devida origem.

Chegamos à conclusão que, diferentemente de nossa hipótese, o fanzine não buscava apenas consolidar a cena punk de Juiz de Fora, mas procurava dialogar com diversos grupos nacionais e até internacionais. Com Aecio, nos Estados Unidos, diversos fanzines foram trocados, e o círculo punk se ampliou. Da mesma forma que os fanzines, o grupo também era composto de integrantes de outros locais do Brasil, e o intercâmbio entre o Rio de Janeiro, Juiz de Fora e São Paulo era intenso. Punks se visitavam e trocavam experiências de forma contínua, fazendo com que o movimento e os fanzines se atualizassem de forma permanente.

*Alerta Punk* e *Aos Berros* se tornaram o local de defesa dos punks, onde eles se expressavam da maneira como quisessem, e foram distribuídos para quem desejasse. O lema *Do It Yourself* ou *Faça Você Mesmo* foi levado de forma engajada pelos editores, que produziram o conteúdo, juntamente com outros punks, mas, sozinhos, diagramaram, xerocaram e distribuíram as publicações para quem tivesse interesse. Sem essas publicações e os depoimentos com os ex-integrantes, dificilmente poderíamos compreender de forma clara o movimento punk de Juiz de Fora na década de 1980.

Os fanzines foram parte importante da história do movimento punk de Juiz de Fora e, como expressão contracultural, são importantes publicações da história midiática da cidade. Poucos fanzines e pequenas produções alternativas são pesquisados, dando-se mais atenção às produções da imprensa tradicional e universitária de Juiz de Fora. Os fanzines representaram outro lado cultural da cidade, com uma perspectiva musical e crítica, que circulava por locais marginais e possuía um conteúdo bem específico. Após a década de

1980, não encontramos nenhuma produção tão particular de um grupo, como os fanzines punks.

Em bibliotecas e acervos públicos não há nenhum resquício da história desses punks fora das páginas dos impressos tradicionais, ou de nenhum outro grupo contracultural. Os fanzines foram encontrados através do contato com Virginia. É importante ressaltar, dessa forma, a importância do registro desses rastros da cultura marginal passada e sua disseminação, pois, as consideramos como parte do patrimônio cultural de Juiz de Fora. Iremos, assim, disponibilizar esses fanzines através do site *Memórias da Imprensa de Juiz de Fora*<sup>56</sup>, que tem como função armazenar e divulgar jornais, revistas, folhetos, e agora fanzines, da história de Juiz de Fora. Além disso, buscaremos saber se bibliotecas e acervos da cidade possuem interesses em suas cópias, já que os originais permanecem com Virginia.

Publicações dentro de cultura de fãs são bastante difundidas no contexto atual, porém, através de novas plataformas tecnológicas. Os punks foram, juntamente com os leitores de quadrinhos e de ficção científica, os precursores de publicações que envolvessem os interesses de fãs. Nos dias atuais, em meio às redes sociais, blogs, sites e plataformas de vídeo, está cada vez mais fácil para os fãs se organizarem e interagirem sobre um ídolo ou estilo musical em comum. Os fanzines migraram para o ambiente virtual, quase que completamente.

É raro localizar fanzines impressos, mas, em contrapartida, podemos encontrar similares no ambiente virtual, como os zines, que possuem a estética punk, com bricolagens e *cut-ups*. Porém, eles são

---

56. <https://memoriasdaimpressajf.wordpress.com/>

produzidos, em sua maioria, através de plataformas de programas de edição. De qualquer forma, mesmo em outro suporte, acreditamos que o fanzine continua como um meio alternativo de expressão. Pode ter mudado de ambiente midiático e de formato, mas, a cada dia, é mais utilizado por artistas, músicos, e, principalmente, os fãs.

Achamos interessante comentar como nossos entrevistados se encontram atualmente. Mesmo não se denominando mais punks, quase todos eles mantiveram seus ideais de liberdade e, a música nunca os abandonou.

Aecio continuou nos Estados Unidos, onde abriu uma empresa de alugueis de carro, se casou e teve três filhos. Por volta do ano 2000, vendeu sua empresa, se separou e foi para a Califórnia. Lá conheceu sua segunda mulher, com quem viajou pelo mundo dando aulas. Em 2017, voltou para Juiz de Fora, onde abriu uma casa de shows e cultura, onde o punk está sempre presente.

Virginia continuou trabalhando como jornalista e hoje é professora de inglês. Casou-se com Helder, morou nos Estados Unidos durante anos, quando se separou e voltou para a cidade. Ainda guarda diversas fotografias, discos e fanzines como recordações da época de punk.

Oseir ainda trabalhou durante 27 anos na *Tribuna de Minas* e colaborou na revista *Internacional Magazine*. Em 2009 começou a trabalhar no departamento de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde está até hoje. Mesmo não se assumindo punk, possui boas lembranças da época.

Helton se formou em jornalismo, trabalhou em vários jornais nacionais e foi colaborador de diversas revistas, como *Bravo* e *Bizz*, além de editor da revista *Blues'n'Jazz*, de São Paulo, e autor do livro

*Blues*. Hoje trabalha como colaborador para o jornal *Folha de São Paulo* e viaja pelo mundo escrevendo sobre música. Essa sempre foi sua grande paixão.

Fernanda formou-se em Enfermagem e casou-se com um argelino. Hoje, possui um bazar de roupas em Juiz de Fora. Sempre vestida de preto, a atitude punk ainda está presente em seu cotidiano.

Por fim, Adriano. É fisioterapeuta e ainda é membro da banda Patrulha 66. Ajudou a criar um dos principais festivais de Rock da cidade, o *Bandas Novas*, onde abre espaço para diversos jovens tocarem a sua música.

Sobre o movimento punk no contexto mundial, com o tempo, o mercado incorporou sua estética de maneira superficial, vendendo seus símbolos, roupas e acessórios como algo associado a uma juventude rebelde e sem causa. Assim, muitos indivíduos que não compreendiam a essência do punk, e só utilizavam seus signos visuais, foram apontados como parte do grupo, o que fez com que muitos punks verdadeiros se afastassem do movimento. Contemporaneamente, o punk pode ser observado através da existência de bandas que ainda tocam o punk original e divulgam suas crenças, e de novos conjuntos influenciados pelo estilo. O punk inspirou diversas bandas, e sua música, rápida e feroz, ainda pode ser escutada nas rádios de todo o mundo. Porém, como uma tribo, o punk desapareceu ainda na década de 1990. Hoje, raramente, podemos encontrar bandos de jovens punks andando pelas ruas de cidades.

Gostaríamos de adicionar, por fim, que os pensamentos dos punks também influenciaram diversas culturas juvenis no cenário contemporâneo, como a cultura *cyberpunk* e, sua variante, o *steampunk*.

Esses movimentos são reapropriações dos pensamentos punks em contextos da aceleração do capitalismo e da tecnologia global, em paralelo a expressões fictícias de distopia.

O *cyberpunk* pode ser apontado como um subgênero da ficção científica que acredita que, junto com a alta tecnologia contemporânea, haverá uma mudança radical na ordem social, com o declínio da qualidade de vida. Com expressões no cinema e na literatura, os personagens *cyberpunks* são indivíduos marginalizados em um futuro distópico, que protestam contra o sistema através da anarquia, assim como os punks. No contexto das novas tecnologias, os *hackers cyberpunks* começaram a atuar contra grandes corporações e governos, seguindo o lema de anarquia e da contestação à ordem.

Já o *steampunk*, traduzido como *punk a vapor*, é um movimento fictício que se origina na ideia de que a Era Vitoriana (1837-1901) já era um futuro distópico, onde a máquina a vapor era a tecnologia dominante. O *steampunk* tem uma visão futurista do passado, onde é necessária a luta pela liberdade. O grupo se expressa através da literatura e, nos últimos anos, através de *cosplayers*, transformando-se em personagens característicos desse mundo.

Com pensamentos ligados às questões ideológicas, de anarquia e liberdade, dentro da cultura de fãs, esses dois grupos parecem ser o mais próximo, culturalmente, do que podemos encontrar sob a influência dos punks. Porém, como possuem pensamentos futurísticos e possuem a maioria de suas expressões através da ficção, esses movimentos ao mesmo tempo se distanciam do punk em sua essência, pois este queria mudar o mundo através de ações reais, no aqui e agora.



## Referências

---

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ALGUNS dos grandes. *Factor Zero*. São Paulo, Edição 0, 1983. Disponível em < <https://factorzeroblog.wordpress.com/2017/03/02/factor-zero-mais-uma-vez/>>. Acesso 13 de setembro de 2017

APOCALIXO. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, nº 3, 1984.

ATTON, Chris. *Alternative Media*. Londres: Sage Publications, 2002

BARBOSA, M. C. *Jornalistas, senhores da memória?* Trabalho apresentado ao XXVII. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUC-RS – 30 de agosto a 3 de setembro de 2004.

BARBOSA, M. C. Meio de Comunicação e História: um universo de possíveis. In: Ana Paula Goulart Ribeiro; Lúcia Maria Alves Ferreira (org.). *Mídia e Memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007,

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70. 2011

BENNETT, Andy. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 2001.

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

BORGES, Luís Fernando Rabello. Cultura de consumo às avessas: uma (re)leitura da revista Pop. In: *Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, UnB, 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/r1266-1.pdf>>. Acesso em 15 de dezembro de 2016

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. 2. ed. São Paulo: Atelie, 2004.

*BOTINADA! A Origem do no Punk Brasil*. Direção: Gastão Moreira. SP: 2001. 1 dvd (110 min). DVD, color. Port. Dolby Digital 5.1.

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é apenas uma palavra. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1983.

BURROUGHS, William S. The Cut-Up Method of Brion Gysin. In: WARDRIP-FRUIN, Noah; MONTFORT, Niel (Ed.) *The New Media Reader*. The MIT Press. Cambridge Massachusetts. 2003

CABRAL, João Francisco Pereira. Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer. In: *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/cultura/industria-cultural.htm>>. Acesso em 08 de dezembro de 2016

CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: As invasões dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985

CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CASSOLA, Oseir Vieira. Entrevista concedida a autora em 25 de janeiro de 2017.

- CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Brasiliense, 1985
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHEGA de tretas - Sejam os punks. *Aos Berros*: Juiz de Fora, n. 2, 1983.
- CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: Jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995.
- CIENTISTA faz alerta contra guerra nuclear. *Aos Berros*. Juiz de Fora, n. 3, 1984.
- COMISSÃO Nacional da Verdade. [(20--)]. Disponível em <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.
- CONCEITO de inferência. Disponível em <<https://conceito.de/inferencia>> . Acesso em 1 de novembro de 2017.
- CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas, SP. Papyrus, 1989.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DEMARTINI, Z. B. F. Caminho para a reflexão e a diversidade. In: SESC-SP/Museu da Pessoa. (Org.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP/Museu da Pessoa/Imprensa Oficial, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIÓGENES, Paulo César Rodrigues. Sobre máquinas de escrita e remistura: o método cut-up de William Burroughs. In: *Línguas e Letras*. Cascavel-PRM, n° 25, p. 343-370, 2012.

DRAGO. Herr Baron Hugo Von. O sistema ataca novamente. *Lixo Cultural*. São Paulo, n° 2, 1983. Disponível em < <http://produtoraculturalwaz.blogspot.com.br/p/rockabilly-e-psicobilly.html>>. Acesso de 13 de setembro de 2017.

FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. In: FESTA, Regina e SILVA, Carlos Eduardo Lins da (orgs.). *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

FESTIVAL de Rock: novas forças e filosofias musicais. *Aos Berros*. Juiz de Fora, n° 1, 1983.

FESTIVAL Punk JF. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, n° 2, 1983.

FREEDMAN, Max C.; MYERS, James E. *Rock Around the Clock*. Intérprete: Sex Pistols. Virgin Records. 1979. 1CD.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Record, 2004

FORROCK dos demitidos. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, n° 2, 1983.

GALLO, Ivone. Por uma historiografia do punk. História, Historiadores, Historiografia. *Projeto História*. N° 41. São Paulo. Dezembro de 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada: As ilusões armandas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 p.

GASPARI, Elio. *A ditadura acabada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GROPPO, Luís Antonio. Teorias críticas da juventude: geração, moratória social e subculturas juvenis. In: *Em Tese*, Florianópolis, v. 12, n. 1, jan./jul., 2015.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London: Duke University Press, 1997.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas de resistência e mídia alternativos: Os fanzines punk portugueses. In: *Sociologia, problemas e práticas*, n. 80, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. Editoria Revista dos tribunais LTDA. Tradução: LairentLépnAchaffter, São Paulo, 1990.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 1979.

HISTÓRIA. In: *Museu da Pessoa*. [(20--)]. Disponível em <<http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/historia>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMPRESA deturpa o movimento. *Aos Berros*. Juiz de Fora, nº 1, 1983.

JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JARGAS, Aurélio Marinho. Roda de Pogo – A Dança Punk. In: *Aurélio.net*. Disponível em <<http://aurelio.net/pogo/>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa*. 2<sup>o</sup> Edição revisada e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2003.

LARANJADAS. *Aos Berros*. Juiz de Fora, n<sup>o</sup> 0, 1983.

LEITE com Limão. *Aos Berros*. Juiz de Fora, n<sup>o</sup>1, 1983.

LEON, Oscar Dávila. Adolescência e juventude: das noções às abordagens. In: FREITAS, Maria Virgínia de (org.). *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ação Educativa, 2005. 40 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem*. 8<sup>a</sup> edição. Campinas, SP: Papirus, 2008.

LIMA, Tiago Régis de; MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade de Papel. In: MUNIZ, Cellina (org.). *Fanzine: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

LOURES, Virginia Guilhon. Entrevista concedida a autora em 24 de janeiro de 2017.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa*. 3<sup>o</sup> edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. 4ª edição. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Tribos urbanas: metáfora ou categoria? In: *Cadernos de Campo*. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP, 1992.

MALONEY, Darby; GARZA, Oscar. Dolphin's of Hollywood: the story of a landmark record store goes to the stage. In: *The Frame*, jul. 2015. Disponível em <<https://www.scpr.org/programs/the-frame/2015/06/23/42426/record-store-day-dolphin-s-of-hollywood-one-of-la/>>. Acesso: 20 de dez. 2016.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: Marialice M. Foracchi (org), Karl Mannheim: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

MCNEIL, Legs; MCAIN, Gillian. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LP&M, 2004. V. 2.

MEIHY, J. C. S. B.; HOLANDA, F. *História oral: como fazer, como pensar*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

MELLO, Jamer Guterres de. Suportes de experimentação: fanzine e cut-ups como recurso estético da escrita. In *ALEGRAR*, nº14, 2014 *MEMORIAL da democracia*. Desenvolvido pelo Instituto Lula. 2015, In <<http://memorialdademocracia.com.br/>>. Acesso em 10 de agosto de 2017.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: sensibilidade e biopoder nos fanzines punks. In: *I Seminário Nacional de Socio-*

*logia e Política*, 2009, Curitiba. Anais do I Seminário Nacional de Sociologia e Política.

MÚSICOS E GRUPOS: Quem são eles. *Bizzu*, Juiz de Fora, nº 10, ano 4, 1986.

MUSSE, Cristina Ferraz. *Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora*. São Paulo: Nankin, 2008.

NY Scenes. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, nº3, 1984.

O ANARQUISMO; em resumo queremos. *Aos Berros*. Juiz de Fora, nº 3, 1984.

O'HARA, Craig. *A filosofia do Punk: Mais do que Barulho*. São Paulo: Radical livros. 2005.

OLIVEIRA, Antonio Carlos. *Os Fanzines contam uma história sobre punks*. São Paulo: Achiamé, 2006.

PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. 2ª edição. Lisboa. Imprensa Nacional casa da Moeda. 2003.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguaea, 2016.

PAULA, Jorge Luiz de. Mamãe, tem um punk na minha cama. *Aos Berros*. Juiz de Fora, nº 2, 1983.

PEQUENA história do Rock Brasiliense. 2011. In: *Site Vagalume*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/news/2010/04/20/pequena-historia-do-rock-brasiliense.html>>. Acesso: 1 de fevereiro de 2017.



PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Aproximações entre comunicação popular e comunitária e a imprensa alternativa no Brasil na era do ciberespaço. In *Anais XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0716-1.pdf>>. Acesso em 24 de agosto de 2017.

POLISSENI, Adriano Augusto. Entrevista concedida a autora em 1 de setembro de 2017.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: 1992.

*PUNK Attitude*. Direção: Don Letts. EUA: Focus, 2005. 1 DVD (88 min.), son., color. e p&b, som original.

PUNK da periferia. *Lixo Cultural*, São Paulo, nº 4, 1984. Disponível em < <http://produtoraculturalwaz.blogspot.com.br/p/rockabilly-e-psycho.html>>. Acesso de 13 de setembro de 2017

PUNKS. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, nº 2, 1983

RAU, Michelle. Towards a History of Fanzine Publishing: from APA to Zines, *Alternative Press Review*, Spring/Summer. 1994

REIS, S. A. “*Bar Brazil*”: a contestação estudantil em palavras. 2015. 105 p. Monografia (Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REYES MATTA, Fernando. *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas*. México: ILET-Fund, Friedrich Ebert, 1983.

RIBEIRO, Helton. Entrevista concedida a autora em 2 de outubro de 2017.

ROJO, Rojane. Textos multimodais. In: *Glossário Ceale*. Disponível em <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-multimodais>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

RUSSELL, Jamie. *The Beat Generation*. Great Britain: Pocket Essentials Press, 2002

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild. 2008.

SEM TÍTULO. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, nº 1, 1983.

SILVA, Aecio. Entrevista concedida a autora em 07 de fevereiro de 2017.

SOUZA, Luciane Bernardi de. A virótica contaminação burroughiana na literatura de fanzine. In *Cadernos de Comunicação*, v.16, n.1, 2012.

SPECTOR inventou técnica de gravação inovadora nos anos 60. In: *Portal Terra*, 14 abr. 2009. Disponível em <<http://noticias.terra.com.br/mundo/estados-unidos/spector-inventou-tecnica-de-gravacao-inovadora-nos-anos-60,9b99fa2aa9aea310VgnCLD200000bbceboarCRD.html>> Acesso em 20 de dezembro de 2016.

SPORT vive crise após noite punk. In *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora, capa, 16 de agosto de 1983.

SUBHUMANS. *Alerta Punk*. Juiz de Fora, nº 3, 1984.

TABET, Fernanda. Entrevista concedida a autora em 29 de maio de 2017.

TANCREDO reafirma disposição com o planalto. In *Aos Berros*. Juiz de Fora, nº 2, 1983.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRIGGS, Teal. Alphabet Soup: Reading British Fanzines. In: BLAUVELT, Andrew (Ed.). *New Perspectives: Critical Histories of Graphic Design - Special Project of Visible Language in Three Issues*. *Visible Language*. Volume 29. Número 1, 1995.

TRIGGS, Teal. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. In: *Journal of Design History*. Volume 19. Número 1. Oxford University Press, 2006.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. In: *Itinerários*, Araraquara, nº1, p. 27-59, 1990.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 9. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

TWYMAN, Michael. The graphic presentation of language. In: *Information Design Journal: The graphic presentation of language in Information Design Journal*, vol.3, n.1, p.2-22. 1982

VASCONCELOS, José Geraldo; MUNIZ, Cellina Rodrigues. Escrevendo em fanzines. In: MUNIZ, Cellina (org.). *Fanzine: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010

*VOZES da Democracia: histórias da comunicação na redemocratização do Brasil.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Intervezes - Coletivo Brasil de Comunicação Social, 2006.

Williams, Raymond; Means of Communication as Means of Production. In: *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays.* London: Verso, 1980.

WOODCOCK, George. *História das ideias e movimentos anarquistas - v. I: A idéia.* Porto Alegre: L&PM, 2007

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord.). *História Falada: memória, rede e mudança social.* São Paulo: SESC SP, 2006.



## Susana Azevedo Reis

Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015), Mestrado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF (2018) e MBA em Marketing Digital pela Unopar (2019). No meio acadêmico, tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos temas imprensa e memória. Trabalha atualmente com Marketing Digital, como Analista de Marketing e Redatora.

*Susana Azevedo Reis*

# FAÇA Você Mesmo

**O FANZINE COMO REPRESENTAÇÃO  
DO MOVIMENTO PUNK  
EM JUIZ DE FORA**

