



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL  
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

JOSÉ EDUARDO OLIVEIRA NASCIMENTO

**FANZINES:**  
**HISTÓRIA E SUBJETIVIDADES EM *PUNKZINES* E *HEAVYZINES***

TERESINA – PI

2021

JOSÉ EDUARDO OLIVEIRA NASCIMENTO

**FANZINES:**

**HISTÓRIA E SUBJETIVIDADES EM *PUNKZINES* E *HEAVYZINES***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí – UFPI, com vistas à obtenção do Título de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

TERESINA – PI

2021

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras  
Serviço de Processos Técnicos

N244 Nascimento, José Eduardo Oliveira.

Fanzines : história e subjetividades em *punkzines* e *heavyzines* /  
José Eduardo Oliveira Nascimento. -- 2021.

165 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro  
de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em  
História do Brasil, Teresina, 2021.

CDD 909.82

Bibliotecária: Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB3/1282

JOSÉ EDUARDO OLIVEIRA NASCIMENTO

**FANZINES:**

**HISTÓRIA E SUBJETIVIDADES EM *PUNKZINES* E *HEAVYZINES***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí – UFPI, com vistas à obtenção do Título de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

APROVADA EM: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI  
(Presidente)

---

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI  
(Examinador Interno)

---

Prof. Dr. José Adilson Filho – UEPB  
(Examinador Externo)

---

Prof. Dr. Pedro Pio Fontineles Filho – UESPI  
(Suplente)

TERESINA – PI

2021

À minha família e a todos que, de alguma forma, contribuíram para esta pesquisa. Obrigado!

## AGRADECIMENTOS

Não foram poucos, na realidade, em vários momentos pensei em desistir e buscar outro caminho. Aqui, antes de iniciar os agradecimentos, realizo um breve parêntese desabafando algumas questões que tiraram minha tranquilidade nesse período de 24 meses. A pressão para entregar a dissertação foi, provavelmente, o menor dos problemas, pois o principal desafio foi acompanhar as exigências da pós-graduação. Em muitos momentos, perguntei-me se, de fato, aquele era mesmo o meu lugar. Os meses passavam e, na minha cabeça, a única certeza era: você está no lugar errado. Mas, na verdade, o problema não era o lugar, mas eu. Por outras questões que não vou detalhar, duvidei constantemente da minha capacidade de desenvolver a dissertação (pelo menos no nível exigido pelo PPGHB – UFPI). O primeiro ano foi de incertezas e uma quase desistência.

O segundo ano foi de superação e reclusão involuntária. Em uma situação completamente atípica, provocada pela pandemia do novo coronavírus, consegui, aos trancos e barrancos, entregar a dissertação. Talvez não seja a melhor dissertação que eu poderia fazer, mas, dentro das circunstâncias que atravessaram o meu caminho, hoje, tenho a serenidade de dizer: foi o melhor que pude fazer. Abaixo, elenco algumas pessoas que foram fundamentais para minha permanência no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil. Pessoas que nunca deixaram de acreditar na minha capacidade e responsabilidade.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, José Francisco do Nascimento e Maria Helena Oliveira Nascimento, por nunca desistirem de mim mesmo quando eu não acreditava. Sempre me incentivando a realizar meus sonhos e seguir firme e forte nessa tortuosa caminhada. Obrigado por tudo, amo vocês!

Ao senhor Antônio Páscoa e à senhora Selma Rodrigues, que, durante um ano, acolheram-me em sua residência em Campo Maior facilitando meus estudos e o traslado para Teresina. Muito Obrigado!

À Beatriz Rodrigues da Costa, minha companheira, que testemunhou de perto minhas crises, dificuldades e também momentos de alívio ao longo do processo de feitura da dissertação. Sempre ouvindo minhas ideias e dúvidas sobre a pesquisa. Obrigado por tudo, meu amor!

Ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, que me acolheu e bancou meu ingresso no PPHGB – UFPI. Acreditou em mim lançando novas ideias e desafios com entusiasmo único, traçando outros caminhos possíveis para a pesquisa, mas, ao mesmo tempo,

possuí uma sensibilidade precisa para abrir espaços de autonomia que foram essenciais para a construção da dissertação. Obrigado pela confiança!

Ao quadro de docentes e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, em especial aos professores Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Pedro Pio Fontineles Filho, que foram peças fundamentais na construção da pesquisa, seja nos debates ensejados nas disciplinas ou nas conversas informais. Sempre apresentaram muito entusiasmo com minha pesquisa. Obrigado!

À CAPES que, por meio do programa de bolsas de demanda social, bancou e fomentou a pesquisa. Sem a bolsa, minha trajetória no PPHGB seria completamente inviável. Obrigado!

*Aqui, onde tudo é fugaz, inconstante e insuficiente  
Muitos matam, roubam, morrem ou acabam se acomodando  
Pensando que a vida é isso mesmo  
E que a felicidade é um privilégio para poucos.  
O conceito de felicidade, para muitos,  
É de que ela é algo a ser atingido  
Quando, de fato, ela não é uma meta, mas sim um caminho.  
O que poucos sabem é que existem vários outros caminhos  
Que não estão vinculados à cultura de massa e à moral tradicional.  
Caminhos que libertam e nos tiram do senso comum [...]*

**Banda Pense HC – Contra Cultura**

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar e suscitar um debate teórico e, especialmente, metodológico sobre as categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* tomando os *fanzines* (especificamente *punkzines* e *heavyzines*) como pretexto para produzir novas possibilidades de pesquisa sobre temas considerados marginais ou pouco usuais no âmbito da pesquisa historiográfica. Além disso, estudo os processos de subjetivação dos *punks* e *headbangers* que arregimentaram esse circuito alternativo de comunicação. Para tal, averiguo como nas duas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI as categorias elencadas acima, centrais para o fazer historiográfico, foram transformadas e subvertidas nas fontes históricas investigadas dificultando, assim, o seu enquadramento na pesquisa historiográfica. No primeiro capítulo (Colagem 1), realizo uma revisão bibliográfica para identificar como os historiadores, ao longo do século XX, geralmente utilizaram as categorias aqui explicitadas. No segundo capítulo (Colagem 2), analiso como tais categorias são dissolvidas na *linguagem zineira*, isto é, uma comunicação aberta e fragmentada que foi fomentada pela cultura *zineira* a partir da década de 1970. No último capítulo (Colagem 3), averiguo especificamente as formas de subjetivação de *punks* e *headbangers* e apresento como os conflitos e negociações entre ambas subculturas foram importantes para a consolidação de determinadas identidades. Ao longo da pesquisa os principais autores trabalhados são: Castelo Branco, Henrique Magalhães, Michel Foucault, Peter Burker, José Carlos Reis, Michel de Certeau e Stuart Hall. Em suma, o uso de fontes históricas tão singulares aliadas a conceitos teóricos flexíveis possibilitou a constituição de uma metodologia baseada na própria *linguagem zineira* que, por consequência, abriu um novo leque de possibilidades para as categorias aqui problematizadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** História. Subjetividades. *Linguagem zineira*.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze and raise a theoretical and, especially, methodological debate on the subject, space / place and time categories taking fanzines (specifically punkzines and heavyzines) as a pretext to produce new research possibilities on topics considered marginal or unusual within the scope of historiographical research. In addition, I study the subjectivation processes of punks and headbangers that enlisted this alternative communication circuit. To this end, I find out how in the last two decades of the 20th century and in the first two decades of the 21st century, the categories listed above, central to making historiography, were transformed and subverted in the historical sources investigated, thus making it difficult to fit them into historiographical research. In the first chapter (Collage 1), I perform a bibliographic review to identify how historians, throughout the 20th century, generally used the categories explained here. In the second chapter (Collage 2), I analyze how these categories are dissolved in zineira language, that is, an open and fragmented communication that was fostered by zineira culture from the 1970s onwards. In the last chapter (Collage 3), I specifically investigate the forms of subjectification of punks and headbangers and I present how the conflicts and negotiations between both subcultures were important for the consolidation of certain identities. Throughout the research the main authors worked are: Castelo Branco, Henrique Magalhães, Michel Foucault, Peter Burker, José Carlos Reis, Michel de Certeau and Stuart Hall. In short, the use of such unique historical sources combined with flexible theoretical concepts enabled the constitution of a methodology based on the zine language itself, which, consequently, opened up a new range of possibilities for the categories discussed here.

**KEYWORDS:** History. Subjectivities. Zine language.

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – EDITORIAL DO <i>PUNKZINE</i> 1999 .....	71
IMAGEM 2 – <i>PUNKZINE PSYCOZE</i> .....	80
IMAGEM 3 – <i>HEAVYZINE METAL COMMAND</i> .....	80
IMAGEM 4 – <i>PUNKZINE JUVENTUDE LIBERTÁRIA</i> .....	97
IMAGEM 5 – <i>PUNKZINE SECREÇÃO ESPORÁDICA</i> .....	98
IMAGEM 6 – <i>PUNKZINE</i> REGIME CIVIL .....	124
IMAGEM 7 – <i>PUNKZINE</i> PSICOZE .....	124
IMAGEM 8 – <i>PUNKZINE</i> MUNDO CÃO .....	126
IMAGEM 9 – <i>PUNKZINE</i> NÃO IDENTIFICADO .....	136
IMAGEM 10 – <i>PUNKZINE</i> ANIMAL BOY .....	137
IMAGEM 11 – <i>PUNKZINE</i> SOCIEDADE DOS MUTILADOS .....	139
IMAGEM 12 – GRÁFICO NGRAM – PALAVRA HEADBANGER .....	165
IMAGEM 13 – GRÁFICO NGRAM – TERMO <i>PUNK HARDCORE</i> .....	165

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: A TOMADA DA PALAVRA</b> .....	12
<b>COLAGEM 1: PASSEAR À BEIRA DA FALÉSIA: A ESFUMAÇADA QUESTÃO DO SUJEITO, LUGAR E TEMPO COMO CATEGORIA HISTÓRICA</b> .....	28
<b>RECORTE 1.1: FRAGMENTANDO O SUJEITO</b> .....	32
<b>RECORTE 1.2: MOVIMENTANDO O ESPAÇO</b> .....	45
<b>RECORTE 1.3: PLURALIZANDO O TEMPO</b> .....	54
<b>COLAGEM 2: UMA LINGUAGEM QUE DESLIZA SOBRE O SUJEITO, ESPAÇO/LUGAR E O TEMPO</b> .....	64
<b>RECORTE 2.1: NÃO SOU AUTOR!</b> .....	64
<b>RECORTE 2.2: EU SOU DE ONDE CIRCULO!</b> .....	83
<b>RECORTE 2.3: TEMOS NOSSO PRÓPRIO TEMPO!</b> .....	94
<b>COLAGEM 3: A GENEALOGIA DE UMA “TRETA” E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES</b> .....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: É HORA DE CIRCULAR!</b> .....	151
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	156
<b>FONTES</b> .....	161
<b>SITES</b> .....	163
<b>ANEXOS</b> .....	165

## INTRODUÇÃO: A TOMADA DA PALAVRA

*A gente faz fanzine pq gosta, por amor. Somos uma grande rede de amigos, uma grande família espalhada de norte a sul do Brasil. A gente acredita no que faz, os zines tem nossa cara, nem precisa assinar pra saber quem fez. A gente troca zines pelos correios de graça pelo outro, tirando sarro do capitalismo, q só quer lucro. Somos alternativos, independentes, livres. [...] Nos orgulhamos disto. Somos muitos, uma verdadeira LEGIÃO [...] Coletivo cancrócitrico, 1989.*

A palavra tem dono? Essa pergunta, aparentemente estranha, faz todo o sentido quando descobri o universo dos *fanzines* e, se depender deles, a resposta é um sonoro e caótico não. Os *zines* são uma expressão de uma linguagem ordinária, incluindo não apenas palavras, mas também imagens e mesmo ausências que ressignificam os cânones oficiais da linguagem. Por meio de seus usos e maneiras de empregar, essa mídia tática sequestra signos linguísticos e zomba ironicamente dos sistemas dominantes de comunicação.

Como um bom (ou serial mau?) *fanzine*, pirateei o título “*A tomada da palavra*” de um artigo desenvolvido por Michel de Certeau na década de 1960. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, no artigo supracitado, Certeau elaborou comentários a respeito do evento paradigmático do Maio de 68<sup>1</sup>. Reitero essa informação com Luce Giard, que explica que Certeau produziu uma série de artigos sobre os acontecimentos daquele emblemático ano, transformando seu status no meio intelectual francês, pois

Este novo papel nasceu de sua surpreendente capacidade de analisar, ao vivo, entre maio e setembro, o “turbilhão” de acontecimentos, como se dizia até então. Numa série de artigos brilhantes, e ainda atuais, publicados em *Etudes*, revista mensal dos Jesuítas, apresentou desse tempo de incerteza uma leitura inteligente e generosa, acolhedora da mudança, livre do modo que paralisava muitos de seus contemporâneos. [...] Toma por objeto não a espuma dos dias, o desconcerto e a confusão do discurso político, as lamentações de uns, as censuras de outros, mas o sentido oculto daquilo que, mais profundo, e mais misterioso, se manifesta essencial em uma grande confusão de palavras. Esta ebulição, esta desordem de palavras e barricadas [...]²

Desse modo, o título se encaixa perfeitamente no contexto da presente pesquisa, uma vez que o material analisado é um exemplo prático de como é possível tomar a palavra e implodi-la em vários sentidos, isto é, trazendo o caos para uma ordem estabelecida. Essa

<sup>1</sup> Tal informação pode ser conferida na palestra disponibilizada no site de vídeos *Youtube* no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=2SXmcTMcDnk> Acesso em: 25 out. 2019.

<sup>2</sup> GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, Michel. *Invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22ª ed., Petrópolis: Vozes, 2014. p. 11.

desordem linguística não é exclusividade dos *zines*, pois, ao deslocar determinados significantes dos seus significados, são produzidas ressonâncias em outras áreas do saber como, por exemplo, a história. Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar e suscitar um debate teórico e, especialmente, metodológico sobre as categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* tomando os *fanzines* como pretexto para produzir outras possibilidades de pesquisa sobre temas considerados marginais ou pouco usais no âmbito da pesquisa historiográfica. Para tal, averiguo como nas duas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI as categorias elencadas acima, centrais para o fazer historiográfico, foram transformadas. Além disso, também estudo os processos de subjetivação dos *punks*<sup>3</sup> e *headbangers*<sup>4</sup>, que arregimentaram esse circuito alternativo de comunicação.

Antes, porém, é pertinente traçar breves aspectos que proporcionaram a feitura desta pesquisa. O estudo nasceu de uma miscelânea de experiências acadêmicas e, especialmente, pessoais. É importante salientar, então, que ao longo da dissertação, o meu corpo – pesquisador se fará presente de forma explícita na narrativa, isto é, em primeira pessoa. Essa abordagem, a cartografia, é necessária porque, para além do arcabouço teórico construído para pesquisa, a metodologia e as definições que proponho são de cunho estritamente subjetivo, na medida em que, por meio do meu *corpo vibrátil*,<sup>5</sup> os afetos que compõem as fontes investigadas me transformaram também enquanto sujeito. Portanto, é preciso que o meu “eu” apresente essas questões, pois, como alega Ernani José Brandão Júnior,

O método que adotei nesta pesquisa foi a cartografia, entendida por mim como um desenho inscrito num plano cartográfico que foi tomando forma a partir de todas as experiências vivenciadas pelo pesquisador, bem como pela infinidade de atravessamentos que constituíram o seu corpo e as suas práticas no campo de investigação. Este desenho é composto de linhas, de fluxos, de desejos, de afetos, de intensidades, de devires, de agenciamentos, de territórios existenciais e espaciais, mais também de transversalidades, de produção de sentidos.<sup>6</sup>

Explicitadas essas questões, agora, apresentarei uma síntese do meu caminho até a composição deste trabalho de pesquisa. O primeiro contato com essa mídia foi de forma indireta e, ironicamente, por meio de uma revista de grande circulação comercial

<sup>3</sup> Termo inglês que significava podre ou sujo, porém, a partir de 1977, passou a ser utilizado para identificar os fãs do gênero musical *punk rock* e sua cultura urbana.

<sup>4</sup> Termo inglês que, a partir da década de 1980, começou a ser usado para identificar os fãs do gênero musical *heavy metal* e sua cultura urbana.

<sup>5</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

<sup>6</sup> BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina - PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2011. p. 32-33.

especializada em *Heavy metal*, *Roadie crew*<sup>7</sup>. Até então, o universo *zineiro* era totalmente descolado do cotidiano que eu vivenciava. Foi na inserção no *heavy metal* que aos poucos fui descendo o abismo desse gênero musical até chegar ao subterrâneo chamado *underground*<sup>8</sup>. Esse foi um período de descoberta por meio de leituras em revistas, *blogs*, *sites* e entrando em contato com outros *headbangers*<sup>9</sup>. Outra experiência que merece destaque foi meu contato com os gêneros musicais *punk rock* e *hardcore*<sup>10</sup>, por meio das bandas brasileiras Ratos de Porão<sup>11</sup>, *Dead Fish*<sup>12</sup> e *Cólera*<sup>13</sup>. Acabei descobrindo duas cenas musicais que, apesar das semelhanças sonoras e estéticas, são diferentes em vários sentidos. Esse fato foi uma ruptura considerável e importante para compreender as diferentes formas e conteúdos que os *fanzines* podem tomar dependendo do contexto cultural.

Obtive, então, uma noção razoável sobre a relevância dessa mídia independente antes de entrar na vida acadêmica. Esse processo de descoberta continuou de forma fragmentada, na medida em que novos horizontes descortinaram-se quando comecei a cursar Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI na cidade de Campo Maior – PI. *A priori*, o espaço acadêmico foi subjetivado enquanto lugar rigoroso e sem brechas. Contudo, esse receio normal para novatos foi perdido nos primeiros meses de convivência naquele universo, pois, para além do rigor acadêmico, a universidade é um espaço para novas experiências pessoais e, principalmente, produção de afetividades. Foi nesse lugar, mais especificamente na disciplina História da Cultura Brasileira,<sup>14</sup> que gostos pessoais e

<sup>7</sup> Principal publicação brasileira especializada em *Heavy metal*.

<sup>8</sup> Esse espaço [...] se caracteriza como um conjunto de práticas urbanas que constroem alternativas de produção artística que não estão atreladas à lógica capitalística de subjetividades (...). Cf. NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 2018. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018. p. 13-14.

<sup>9</sup> Embevecidos pela sonoridade característica, seus apreciadores costumam balançar a cabeça para frente e para trás, acompanhando o ritmo das músicas. Esse movimento corporal, que começou a ser observado nos shows durante a década de 70, mostrou-se tão peculiar e se propagou de tal forma ao longo dos anos que serviu para batizar genericamente os fãs de heavy metal como *headbangers*. Cf. SILVA, Jaime Luís da. *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade*. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. p. 16.

<sup>10</sup> Subgênero do punk rock que apareceu no início da década de 1980 nos Estados Unidos.

<sup>11</sup> Banda formada em 1981 na capital paulista. Foi um dos primeiros grupos de *hardcore* do Brasil e, posteriormente, incorporou elementos de *heavy metal* no seu som. A banda é reconhecida internacionalmente como um dos principais nomes do gênero crossover, isto é, uma mistura entre *punk/hardcore* com metal.

<sup>12</sup> Banda formada em 1991 na cidade de Vitória – SC. A banda pratica o gênero *hardcore* melódico e, no início dos anos 2000, conseguiu certa notoriedade na mídia *mainstream* através da MTV brasileira.

<sup>13</sup> Banda Formada em 1979 na capital paulista. Foi um dos primeiros grupos punks que surgiu no Brasil se notabilizando no *underground* por seus discos de viés ecológico e pacifista. O grupo também foi pioneiro a realizar uma turnê europeia na década de 1980.

<sup>14</sup> BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: A produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2011.

acadêmicos se cruzaram. Um dos temas que nortearam os debates da referida disciplina foi justamente a produção de *fanzines*.

Que surpresa! Os debates ensejados naquelas aulas plantaram a semente que se desenvolveria posteriormente nessas linhas. Percebo, então, as nuances históricas que atravessaram a prática *zineira* durante as décadas de 1960 e 1970. Inclusive, foi realizada a confecção de *fanzines* como parte da avaliação final. Essas vivências potencializaram uma série de temas que, até aquele momento, não eram imaginados, pois tomar uma mídia tão efêmera como fonte histórica parecia ser improvável no âmbito da academia, especialmente, no curso de história. Entretanto, a partir dessa disciplina, as perspectivas sobre fontes históricas foram ampliadas e revigoradas. Usar *fanzines* para construção da monografia<sup>15</sup> foi um processo de encontros e desencontros que constituiu parte do sujeito que sou hoje. A dupla “útil & agradável” foi posta em ação.

Durante a pesquisa, questões de cunho metodológico e teórico logo surgiram. Apesar da riqueza de informações, os *fanzines* articulam uma linguagem que dificulta a análise dos historiadores. Essa complicação é provocada, especialmente, pela ausência de informações autorais, espaciais e temporais da fonte. Essa característica peculiar, que denomino aqui de *linguagem zineira*, suscitou uma série de reflexões culminando na escrita do projeto de dissertação. A princípio, o projeto focalizava exclusivamente as temporalidades como problema central da pesquisa, porém, como é normal, o início das aulas no mestrado fomentou outros problemas. As reuniões com o orientador, Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco,<sup>16</sup> foram decisivas para a rearticulação dos objetivos propostos no projeto original. A ideia foi amadurecida e as categorias históricas *sujeito* e *espaço/lugar* foram anexadas como parte integral da dissertação.

Para realizar tais tarefas, foi preciso a constituição de um acervo bibliográfico específico sobre *fanzines*, todavia, constatei que a historiografia brasileira sobre *fanzines* é bastante escassa. Busquei, então, no trabalho pioneiro de Henrique Magalhães<sup>17</sup> as

---

<sup>15</sup> NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 2018. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018. p. 13-14.

<sup>16</sup> Doutor em História e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, atua junto ao Programa de Pós-Graduação em História e ao Departamento de História da UFPI, onde é Professor TITULAR. Orientador de trabalhos de Doutorado, Mestrado, Iniciação Científica e TCC, lidera o GT História, Cultura e Subjetividade (DGP/CNPq) e é membro da Associação Internacional de Pesquisadores em Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa (AILPcsh).

Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4732002E6> Acesso em: 17 nov. 2020.

<sup>17</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade Paris VII. Atualmente, é Professor na Universidade da Paraíba. Produz *fanzines* de história em quadrinhos desde 1975. Na década de 1990, lançou o livro pioneiro sobre a

informações básicas para nortear a pesquisa. Segundo Magalhães, os *fanzines* foram uma expressão alternativa que surgiu na década de 1930 por meio dos fãs de história em quadrinhos e ficção científica nos Estados Unidos, porém, foi somente em 1941 que Russ Chauvenet<sup>18</sup> cunhou esse vocábulo. O termo é um neologismo concebido através da junção das palavras “*magazine*” e “*fan*”, significando “*magazine do fã*”<sup>19</sup>. Globalmente, o grande “boom” dos *fanzines* ocorreu, de fato, na década de 1960. No Brasil, o primeiro *fanzine* apareceu em 1965 na cidade de Piracicaba – SP. Criado por Edson Rontani,<sup>20</sup> o alternativo *Ficção* tinha como temática as histórias de ficção científica.

Até meados da década de 1960, os *fanzines* eram revistas alternativas cujo principal objetivo era a construção de uma rede de comunicação entre fãs. Entretanto, ocorreram pontos de inflexão em seus usos, que reconfiguraram seus sentidos. Antes de explanarmos sobre essas novas configurações históricas, as quais serão debatidas no decorrer dos capítulos, é necessário responder às seguintes questões: Afinal, o que é o *fanzine*? E por que esse material carece de uma investigação historiográfica? Analisando o material, identifiquei uma multiplicidade de práticas e discursos que transformam a simplicidade dessas perguntas em desafios metodológicos consideráveis que se traduzem numa produção historiográfica esparsa e ainda em vias de consolidação, pois, apenas na década de 2010, os trabalhos voltados para essa temática tornaram-se mais frequentes, ainda que esporadicamente. Reforço o pioneirismo de Magalhães com sua obra “*O que é fanzine?*” lançada em 1993 pela editora brasiliense. No trabalho em questão, Magalhães traz a seguinte definição:

[...] O fanzine é uma publicação alternativa ou amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editado e produzido por indivíduos, grupos ou fãs clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre, um único tema.<sup>21</sup>

A definição proposta por Magalhães tornou-se cânone entre os trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, estudam questões similares. Praticamente toda referência bibliográfica que estou usando se reporta às obras de Magalhães. Por hora, vou restringir o conceito de

---

temática, “*O que é fanzine?*”, pela editora brasiliense. No início dos anos 2000, fundou a editora “*Marca de Fantasia*”, por meio da qual lança HQs e textos teóricos sobre *fanzines*.

<sup>18</sup> Louis Russel Chauvenet (12 de fevereiro de 1940 – 24 de junho de 2003) foi Bacharel em biologia e Mestre em química pela Universidade da Virgínia. Chauvenet foi um dos fundadores do *The Strange Club* de Boston – EUA. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Russ\\_Chauvenet](https://en.wikipedia.org/wiki/Russ_Chauvenet) Acesso em: 17 nov. 2020.

<sup>19</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015.

<sup>20</sup> NEGRI, Ana Camilla. Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani. In: *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. On-line.

<sup>21</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?* São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 07.

*fanzine* ao trabalho inaugural de Magalhães que, através da editora “*Marca de Fantasia*”, lançou outros livros nos anos 2000 tentando desenvolver um debate sobre as constantes adaptações que essa mídia sofreu no final do século XX e começo do XXI. Destaco também o seu trabalho “*A mutação radical dos fanzines*”, no qual são enfatizadas as transformações da *linguagem zineira* no contexto histórico da popularização dos computadores na década de 1990. O autor observa que essa nova realidade interferiu diretamente na produção dos impressos alternativos. As grandes questões que o autor suscita são: Qual o papel dos computadores na prática *zineira*? O computador é mais uma ferramenta de produção ou um novo suporte? O material disponibilizado digitalmente pode ser considerado um *fanzine*? Sobre isso Magalhães comenta:

O fenômeno *fanzine* ampliou-se e ultrapassou os limites do papel impresso. De forma experimental, tivemos *fanzine* em fita de vídeo, em CD-Rom, no rádio, na rede de computadores por meio de revistas eletrônicas e grupos de discussão e até na obsoleta fita cassete. [...] Todas essas novas formas de arquivar e transmitir informações não poderiam ficar muito tempo longe da inquietude dos “*fanzineiros*”. As vantagens dos meios eletrônicos sobre o impresso são muitas e alguns editores se entregaram incondicionalmente a sua sedução.<sup>22</sup>

Magalhães, porém, ressalta que “[...] o meio impresso também apresenta recursos inalienáveis, como a mobilidade, e permanece como o suporte predileto para boa parte dos editores de *fanzine*”.<sup>23</sup> Assim, o papel dos *fanzines* digitais, conhecidos como *e-zines* ou *webzines*, ficou indefinido. É necessário levar em consideração que o trabalho foi publicado no início dos anos 2000 e, mesmo na sua segunda edição, lançada em 2016, muitas informações estão defasadas devido ao rápido avanço tecnológico e, principalmente, à popularização dos computadores e *smartphones*. O trabalho vale mais como registro histórico da época, revelando as inseguranças e experimentos frente aos programas de computador. Nesse aspecto, sigo a postura de Yuri Amaral, que argumenta:

*Blogs, sites, perfis de redes sociais e qualquer espaço digital no qual o usuário/indivíduo controle e divulgue seu próprio conteúdo poderiam ser vistos e entendidos enquanto fanzines em sua forma digital? Se sim, o que difere o *fanzine* digital do impresso? Sugiro, para essas perguntas, uma resposta: ambos são resultado do empoderamento dos meios de emissão e produção e respondem às expectativas de seus criadores, transitando pelos territórios físicos e digitais. Suas diferenças se somam: mesmo um *zine* impresso pode, em determinado momento, ser*

<sup>22</sup> MAGALHÃES, Henrique. *A mutação radical dos fanzines*. 2ª ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016. p. 07.

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 07.

digitalizado e enviado por *e-mail*, multiplicando suas possibilidades, assim como o inverso pode ocorrer.<sup>24</sup>

Independentemente do suporte, ambos compartilham a mesma linguagem, pois se configuram como mídias táticas<sup>25</sup>, isto é, que driblam e subvertem os sistemas linguísticos oficiais criando novas dizibilidades. São formatos complementares na medida em que se entrelaçam continuamente. Constatado, ao longo do trabalho, que os *fanzines* são definidos menos por sua materialidade do que por sua linguagem. Apesar da relevância de Magalhães, existem alguns pontos que devem ser problematizados em seus trabalhos. O conceito desenvolvido por ele é, por vezes, pouco preciso metodologicamente, visto que abre espaço para outras expressões alternativas<sup>26</sup> que, mesmo com semelhanças, não são *fanzines*. Ademais, sua definição se adequa mais precisamente à produção *zineira* entre as décadas de 1930 a 1950, pois, a partir de 1960, os *fanzines* ganham outros sentidos ligados à contracultura e à produção marginal. Ainda assim, seu trabalho é um importante e incontornável pontapé inicial para os estudos sobre a temática.

Proponho, então, a seguinte definição: *fanzine* é uma mídia tática cujo aspecto mais relevante e singular é a produção de uma linguagem aberta e fragmentada, isto é, a *linguagem zineira*. Essa mídia caracteriza-se por usar inúmeras expressões alternativas e oficiais que continuamente são ressignificadas no espaço físico do suporte utilizado. Desse modo, o *fanzine* está sempre no “entre”, no meio. A *linguagem zineira* nunca está acabada, pois o seu conteúdo desenrola-se em inúmeras entradas e saídas que permitem construir uma rede de comunicação independente. Obviamente, os aspectos de produção como, por exemplo, mídia produzida por amadores, sem fins lucrativos, sem financiamento e censura institucional são relevantes, contudo, foi a linguagem aberta e fragmentada que proporcionou a consolidação de uma vasta rede nacional e internacional.

Penso que essa definição é mais precisa, uma vez que muitos trabalhos acadêmicos acabam utilizando, em suas pesquisas, impressos alternativos com características que remetem, em vários sentidos, às revistas de grande circulação comercial, incluindo apoio privado, venda em bancas de revistas e, principalmente, uma linguagem canonizada.

---

<sup>24</sup> AMARAL, Yuri. *Fanzines: reflexões sobre cultura, memória e internet*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2018, p. 74.

<sup>25</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015.

<sup>26</sup> Um exemplo são algumas revistas de história em quadrinhos semiprofissionais que Magalhães apresenta em seus textos. Esse tipo de mídia se enquadra mais precisamente como revista alternativa, pois sua estética e conteúdo se aproximam de uma linguagem canonizada, além disso, muitos buscam financiamento público ou privado. O *fanzine* recusa justamente a possibilidade de profissionalização e sistematização do processo de confecção e distribuição.

Compreendo o uso desses alternativos para problematizar os próprios *fanzines*, inclusive, usamos um desses materiais ambíguos ao longo da dissertação, porém, não se deve confundir revistas alternativas com *fanzines*. As fontes que estudo cria uma linguagem que faz oposição aos grandes meios de comunicação, exatamente por isso são táticas. Outro trabalho de destaque é “*Fanzine*”, de Edgar Guimarães. Na obra, o autor pontua as principais dúvidas sobre a produção *zineira* e sintetiza o debate cronológico em relação à expansão desses impressos independentes. Guimarães argumenta que, no Brasil, “o termo Fanzine só começou a ser usado a partir de meados da década de 70”<sup>27</sup> e completa:

A partir do final da década de 70 até meados da década de 80, os Fanzines tiveram uma grande expansão com o surgimento de muitos novos títulos [...] A difusão de máquinas xerográficas foi um dos fatores que permitiram o grande aumento e diversificação dos Fanzines no começo da década de 80.<sup>28</sup>

Guimarães, bem como Magalhães, destaca os *fanzines* de histórias em quadrinhos. Muitos dos materiais destrinchados por ambos são, aparentemente, trampolins para a profissionalização dos responsáveis pela criação das HQs, destacando um viés que se assemelha mais às revistas alternativas, isto é, em determinados trechos, são trabalhadas questões que, de forma implícita, acabam contradizendo a própria definição que ambos adotam como *fanzine*. Apesar da importância bibliográfica, suas perspectivas não se adequam aos objetivos desta pesquisa. Nesse sentido, o viés que adoto alinha-se à perspectiva de Edwar de Alencar Castelo Branco no seu artigo “*Mídias táticas: os fanzines como fonte para a pesquisa histórica*”. No artigo, Castelo Branco vai além dos trabalhos citados anteriormente e realiza um esforço metodológico e, especialmente, teórico sobre os usos dos *fanzines* no contexto das pesquisas historiográficas. No entanto, segundo Castelo Branco,

[...] o tratamento deste universo, do ponto de vista da escrita da história, é problemático: por um lado, o fanzine é aperiódico, com distribuição precária e editado com poucos recursos financeiros. [...] Isto cria uma dificuldade de ordem metodológica que é justamente estabelecer a autoria e, em muitos casos, o tempo e o lugar de onde este material está falando.<sup>29</sup>

Outro historiador que também reforça essas características que complicam os estudos desse material no âmbito historiográfico é Gustavo dos Santos Prado. Esse autor explica que

<sup>27</sup> GUIMARÃES, Edgar. *Fanzine*. Minas Gerais: Nona Arte, 2000. p. 07.

<sup>28</sup> Ibidem. p. 08.

<sup>29</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica*. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015. p. 755-756.

[...] não houve nos fanzines (salvo raras exceções) uma preocupação com a organização de pastas e cadernos, editoriais, cadernos especiais, edições comemorativas, colunas assinadas, seção de cartas, anúncios de publicidade, tiragem, valor, número etc. Muitos, inclusive, não fazem menção a seus editores (aparecem vários apelidos), ano de publicação e local de origem, o que inviabiliza uma análise mais aprofundada do universo cultural desses jovens.<sup>30</sup>

É justamente nesse vácuo historiográfico que tomo os *fanzines* como objeto de estudos, pois considero que sua linguagem proporciona ao labor historiográfico uma série de desafios metodológicos que podem ampliar as possibilidades de escrita. Concordo com Castelo Branco, pois os problemas ensejados por fontes históricas semelhantes aos *fanzines* devem ser compreendidos como potencializadores metodológicos. O presente estudo é necessário na medida em que a linguagem dessa mídia táctica tem como um de seus principais aspectos o deslocamento de categorias caras aos estudos historiográficos afastando os historiadores de sua zona de conforto.

A construção narrativa do historiador parte de três categorias centrais para inteligibilidade de seu trabalho, são elas: *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo*. A definição dessas categorias norteia a pesquisa e, por consequência, situa os leitores na narrativa. Porém, o *fanzine* esfumaça e complica essas categorias, pois, majoritariamente, não possui informações precisas sobre os sujeitos responsáveis pela produção, o *espaço/lugar* de origem e o *tempo* em que foi confeccionado. Um exemplo dessa dissonância entre *linguagem zineira* e as categorias historiográficas é a dissertação em história de Marco Antônio Milani sobre os *fanzines punks* na década de 1980. Segundo Milani,

A extração de dados estatísticos através do banco de dados se mostrou prejudicada pela dificuldade em identificar muitos dos documentos quanto ao local de origem e a data, de maneira que o aporte desse tipo de informação foi preterido nesta pesquisa.<sup>31</sup>

As características peculiares dos *fanzines* forçou o historiador a retirar parte das fontes disponíveis para pesquisa. Quando os documentos e vestígios cortam o fio que liga as categorias centrais de pesquisa histórica, o pesquisador se vê numa posição de vulnerabilidade e, dependendo do tempo disponível para a pesquisa, esses materiais são ignorados como fonte histórica. Entretanto, essa não é posição adotada neste estudo; ao contrário, é à beira da

<sup>30</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 35.

<sup>31</sup> MILANI, Marco Antônio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização* (1981 – 1995). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. p. 50.

falésia<sup>32</sup> que pretendo caminhar. É a pretexto de analisar os *fanzines* e suas singularidades que escapam da escrita historiográfica que a pesquisa se faz necessária. Desse modo, corroboro com Castelo Branco:

Já ficou demonstrado que o lugar, para o zineiro, não diz respeito exatamente ao ponto de onde ele fala, representado pela cidade onde vive e atua fazendo o *fanzine*. [...] a relação dos *fanzines* com o tempo. Neste aspecto e tendo em vista a compreensão de que o tempo calendário é um terceiro tempo em relação aos tempos do cosmos e da consciência (CASTELO BRANCO, 2001), é possível perceber pelo menos duas camadas de tempo que, sobrepostas, revelam o modo como os produtores de *fanzines* agenciam a referida multiplicidade das qualidades objetivas do tempo. Em uma esfera, naquela em que o zineiro dialoga consigo mesmo enquanto é interpelado pelo tempo, a dimensão temporal é subjetiva [...]<sup>33</sup>

Investigar esse material e, principalmente, sua linguagem a partir dos preceitos empregados em revistas, jornais e livros de grande circulação comercial é um equívoco. Procurei, então, usufruir de uma abordagem indiciária, isto é, observar os detalhes aparentemente insignificantes que compunham o material investigado, pois, como alerta Carlo Ginzburg, “pistas talvez infinitesimais permitem capturar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”.<sup>34</sup> Essa metodologia se faz necessária, pois geralmente não existem informações exatas no conteúdo dessas mídias táticas que sustentem as pesquisas historiográficas. A dissertação de Heitor Matos da Silva reforça essa perspectiva em relação às polêmicas teóricas e metodológicas elencadas. No trabalho, Silva toma os *fanzines* *anarcopunks* que circularam em Teresina - PI nas décadas de 1980 e 2000 para compreender como esses sujeitos subjetivavam suas práticas e construam suas identidades de modo plural. Silva não tem como mote principal problematizar profundamente as questões fomentadas aqui, ainda assim, dialoga com esses temas quando explica:

Nos *fanzines*, a forma como se lida com a autoria, intimamente ligada a essas reflexões inacabadas, ganha diferentes contornos e múltiplas figurações. É muito comum o uso de apelidos e imagens que fogem de um aspecto que denote o eu escrevente em sua autenticidade. Diferente dos livros tradicionais ou das matérias de jornal, que têm em suas apresentações prévias o rosto estampado do autor, o respeito extravasado em relação ao público leitor, o *fanzine* o oculta se utilizando de um tom embebido em ironia para criticar os mecanismos engessados de identificação. [...] O tempo é destacado dentro de uma concepção que perpassa o tempo linear, de datas fixas, de calendários ou jornadas diárias de trabalho. Alguns *fanzines* fogem inclusive das publicações sequenciais e se apegam à produção aperiódica [...] outro conceito comum é distorcido com certa frequência nos *fanzines anarcopunks*: o

<sup>32</sup> CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto alegre: UFRGS, 2002.

<sup>33</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica*. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015. p. 758.

<sup>34</sup> GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 150.

lugar. Muitas vezes, por meio de críticas ao nacionalismo exacerbado, às grandes instituições governamentais, aos separatismos entre regiões, direta ou indiretamente, o modo como o lugar é pensado é desvinculado da cidade de onde se vive e se produz o fanzine.<sup>35</sup>

A partir dessas reflexões, evidencio a seguinte pergunta: Como os *fanzines* podem contribuir para repensar a escrita historiográfica? As categorias de pesquisa são subvertidas e (re)articuladas de uma maneira completamente estranha à pesquisa histórica. Parto, então, do pressuposto de que a *linguagem zineira* significa as categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* de maneira há desterritorializá-las. É recomendável uma postura metodológica que leve em consideração à própria lógica da mídia táctica, pois estabelecer uma linha de análise usando as categorias nos seus usos tradicionais é um desacerto.

As perspectivas de análise adotadas são as seguintes: (A) realizar uma revisão bibliográfica para debater como os historiadores, em geral, utilizam essas categorias de análise em suas pesquisas e, obviamente, identificar as mudanças que tais categorias sofreram ao longo do século XX; (B) problematizar teórica-metodologicamente o uso dos *fanzines* como fonte histórica na medida em que se configuram como uma fonte singular que tende a escapar das categorias historiográficas, pois *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* são continuamente borradas na *linguagem zineira*; (C) Construir, por meio do material selecionado, uma genealogia dos conceitos de “*punks*” e “*headbangers*” analisando os conflitos e alianças que contribuíram para os processos de subjetivação dos indivíduos que participaram dessas subculturas urbanas.

O recorte temporal adotado para pesquisa começa na década de 1980 e vai até meados da segunda década do século XXI. Porém, não pretendo realizar uma narrativa rigidamente cronológica como metodologia para analisar fontes que escapam das amarras historiográficas. Portanto, a narrativa não será pautada por uma rigorosa linearidade dos fatos, mas por “colagens”, isto é, a partir das marcas temporais identificadas no espaço dos *fanzines*, vamos “colar”, na dissertação, aspectos pertinentes para a pesquisa e, diacronicamente, viajar através das temporalidades apresentadas. Nesse sentido, nossa abordagem se aproxima de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito quando argumenta:

(...) imagino o tempo como se produzindo no interior de um espaço. Em outras palavras, é a transformação no âmbito dos espaços que produz sentido a outras formas de percepção do tempo. (...) sua dimensão temporal é abarcada pela

---

<sup>35</sup> SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências anarcopunks em Teresina (1980-2000)*. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016. p. 66-68.

possibilidade de um tempo (...) que se encolhe ou esgaça de acordo com os acontecimentos inauguradores.<sup>36</sup>

Já o recorte espacial será o próprio *fanzine*, pois, como já foi demonstrado, o espaço, nessa mídia táctica, não está necessariamente atrelado ao seu local de origem. Recorro a outras noções de espacialidade para auxiliar o entendimento das práticas *zineiras*. Na realidade, os *zines* deslizam sobre uma rede de comunicação nacional e internacional, portanto, não possuem um lugar localizável, uma vez que é uma prática que joga o jogo das espacialidades.<sup>37</sup> Para investigar teoricamente os problemas elencados até aqui, trabalhei com o suporte dos seguintes autores: para analisar os sujeitos fragmentados que saltam das páginas dos *fanzines*, usei a noção de identidade cultural desenvolvida por Stuart Hall. Segundo Hall, a partir da década de 1960, o fenômeno que ficou conhecido como globalização foi continuamente deslocando e descentrando as *identidades culturais* de sujeitos que, até então, eram entendidas como fixas, cristalizadas. Conjecturo que os *fanzines* rompem com a lógica do sujeito cartesiano, quer dizer, um “sujeito soberano” e racional, pois a própria noção de autor é implodida dentro dos *fanzines*.

Essas mudanças sublinham a afirmação básica de que as conceptualizações do sujeito mudam e, portanto, têm uma história. Uma vez que determinada noção de sujeito emergiu num momento particular (seu “nascimento”) e têm uma história, seque-se que ele também pode mudar e, de fato, sob certas circunstâncias, podemos mesmo contemplar sua “morte”.<sup>38</sup>

Essa mídia táctica produz uma identidade cultural e, por conseguinte, um sujeito que é singular e determinado por processos históricos. Em relação ao *espaço/lugar*, busco compreender esse problema à luz de Michel de Certeau. Inclusive, a terminologia “mídia táctica”, usada por Castelo Branco, foi inspirada nas argumentações de Certeau. A mídia táctica é um veículo confeccionado por diferentes usos e maneiras de subverter os produtos disponíveis realizando uma prática artesanal que aproveita o “momento certo”, o *kairos*, e se esquiva da ordem estabelecida do espaço urbano. O *fanzine* circula pelas ruas, bairros, cidades e países driblando a ordem dominante ou, como denomina Certeau, o lugar de estratégia. Sobre táctica e estratégia, Certeau esclarece:

<sup>36</sup> BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Brito e seus contemporâneos*. Teresina: EDUFPI, 2018. p. 43-44.

<sup>37</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>38</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 17.

[...] chamo de “estratégia” o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio e* portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. [...] ao contrário, “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente [...] de seu não lugar, a tática depende do tempo, viajando para “captar no vôo” possibilidades de ganho.<sup>39</sup>

Os *fanzines* são entendidos como a “arte do fraco”, mídias que espacializam determinado lugar usando as brechas do próprio sistema sem, porém, derrotá-lo definitivamente. A tática é a “arte da ocasião”, pois enuncia e cria espaços que, *a priori*, não foram planejados, ironizando os lugares de estratégia com o “passar” dos corpos. Além do esfumaçamento da noção de *sujeito e espaço/lugar*, a categoria primordial para o trabalho do historiador, o *tempo* também é ressignificado nos *fanzines*, interferindo no método de pesquisa. As reflexões de José Carlos Reis sobre o tempo são importantes para (re)pensar como a percepção do tempo é plural. Sobre isso, Reis explica:

O tempo pode ser percebido também na vida psicológica individual, onde predominam durações irregulares e heterogêneas, um tempo qualitativo, desigual, afetivo, plural, irreversível, instável, avesso à regularidade natural e à abstração do relógio.<sup>40</sup>

Entendendo o tempo a partir da noção de tempo histórico como construção cultural, ela não está necessariamente restrita ao tempo cosmológico ou ao tempo da consciência, mas toma o trabalho intelectual do historiador<sup>41</sup> como mediador entre esses “dois tempos”, isto é, o tempo não é simplesmente uma linha reta, mas é um emaranhado, um vaivém de temporalidades que percorrem os caminhos das narrativas históricas. Portanto, pretendi compreender como a categoria tempo é (re)articulada nos *fanzines*.

Em relação ao *corpus* documental, decidi restringir a análise apenas aos *fanzines*, visto que o objetivo da pesquisa é cartografar e averiguar como a linguagem dessas fontes complicam as categorias básicas dos estudos historiográficos e identificar os processos de subjetivação dos sujeitos que fomentaram esse circuito de comunicação. Desse modo, o uso de outras fontes é irrelevante.

<sup>39</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 45.

<sup>40</sup> REIS, José Carlos. *Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 20.

<sup>41</sup> Idem. O tempo histórico como “representação intelectual”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 8, n. 2, Maio/Junho/Julho/Agosto de 2011.

A condição marginal do material proporciona outros olhares sobre o cotidiano dos sujeitos que fazem a cultura *zineira*. Essa perspectiva é dificilmente apresentada em jornais e revistas comerciais. Disponho de *zines* com temáticas variadas, contudo, o acervo é constituído predominantemente de veículos voltados para o *punk rock* e o *heavy metal*. Portanto, vou limitar o estudo aos *punkzines*<sup>42</sup> e *heavyzines*<sup>43</sup>. Parte desse material compõe meu acervo pessoal, construído para desenvolver a monografia, outros foram doados por sujeitos que concordaram em contribuir com a pesquisa. No total, foram 42 *zines* trabalhados ao longo da dissertação.

A metodologia construída para a pesquisa foi: (A) digitalizei o material com o objetivo de preservar as fontes históricas. Além disso, utilizei os avanços tecnológicos proporcionados pelos computadores para visualizar o material com maior precisão, pois alguns *fanzines* estavam bastante desgastados pelo efeito do tempo; (B) identifiquei os *fanzines* que possuem as características pertinentes para potencializar os problemas elencados para o trabalho; (C) criei pastas correspondentes às categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo*; (D) cartografei os *fanzines* que desafiavam as categorias historiográficas e isolei nas respectivas pastas. Dessa maneira, fichei, de cada *fanzine*, textos e imagens que deslocam uma categoria específica, tornando a análise mais criteriosa e precisa. Vale ressaltar que essa separação é apenas para efeito de estudo, pois alguns *fanzines* rompem com as três categorias aqui problematizadas; (E) problematizei os processos de subjetivação dos indivíduos que desenvolveram essa cultura alternativa identificando, por meio de conflitos e negociações, os pontos de dispersão e descontinuidades que contribuíram para a formação de novas identidades; (F) analisei, por último, o material com o suporte teórico dos trabalhos de Stuart Hall, Michel de Certeau, José Carlos Reis e Michel Foucault.

No presente trabalho, os tradicionais capítulos serão estilizados e denominados de “colagem”, visto que desde a década de 1970 é a principal técnica utilizada nos *fanzines* em geral. A colagem exerceu forte influência na constituição dos *punkzines*<sup>44</sup> e, posteriormente, foi usada com frequência também nos *heavyzines* na década de 1980. Segundo Prado:

A colagem atendia à intenção dos punks editores de *fanzines*. Ela permitia uma forma mais rápida de comunicação, afinal, o intento estaria na transmissão da mensagem de forma direta, sem esboços, acabamentos ou estudos prévios. Essa

<sup>42</sup> Termo cunhado por Henrique Magalhães (1993) para identificar os *fanzines* produzidos por *punks*.

<sup>43</sup> Influenciados por Magalhães (2016), cunhei o termo *heavyzine* para identificar os *fanzines* produzidos por *headbangers*.

<sup>44</sup> O primeiro *punkzine* surgiu na Inglaterra como o título *Sniffin Glue*, “cheirando cola” em Português.

influência viera da Pop Art, com Jasper Johns, Richard Hamilton e, pela proximidade com os punks americanos, Andy Warhol.<sup>45</sup>

A “*Colagem 1: Passear à beira da falésia: a esfumaçada questão do sujeito, lugar e tempo como categoria histórica*” discuto os aspectos teóricos e metodológicos das categorias historiográficas e como as mesmas foram (re)pensadas e (re)articuladas ao longo do século XX. Para tal, realizo uma revisão bibliográfica, por meio de livros e artigos, que versam sobre a constituição da história enquanto disciplina problematizando, especificamente, as três categorias aqui expostas. O capítulo tem como objetivo responder como os historiadores, habitualmente, têm pensado *sujeito, espaço/lugar e tempo*. Será mapeado o percurso da identidade, desde o sujeito cartesiano até as noções pós-modernas de sujeito, a dialética entre espaço e lugar e a noção histórica de tempo. Tomarei as obras como testemunhos dos debates históricos que ocorriam na época. Dialogo, no capítulo, com François Dosse, Roger Chartier, Peter Burker, Lynn Hunt, Albuquerque Júnior, David Harvey, José Carlos Reis, François Hartog, Michel Foucault, Michel de Certeau, Stuart Hall e José D’ Assunção Barros, pois são autores que, direta ou indiretamente, ajudam-me a (re)pensar como essas categorias foram estabelecidas e transformadas ao longo do século XX.

Em “*Colagem 2: Punkzines e heavyzines, uma linguagem que desliza sobre o sujeito, espaço e o tempo*”, discuto como os *punkzines* e *heavyzines* articulam, em suas folhas, as categorias *sujeito, espaço/lugar e tempo*. Nessa colagem, debato os problemas suscitados pelas questões autorais registradas negativamente (ou não) nos *zines*. A problemática relação com o *copyright* oferece adequado material empírico para, em termos dessa mídia táctica, pensar a autoria em sua relação com a obra ao mesmo tempo em que se pode indagar se esse esfumaçamento da autoria não tem direta relação com as condições históricas de existir no pós-guerra. Trata-se, pois, de sessão que procurará definir historicamente como a autoria foi produzida (ou não) nas duas últimas décadas do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI. Além disso, uma abordagem inicial do universo empírico já demonstrou que a cultura *zineira* é reativa à noção de lugar. As mídias não são feitas a partir deste ou para circular naquele lugar. O tempo, aparentemente, é dissolvido na *linguagem zineira*, pois dificilmente ocorre o registro de datas. Contudo, o conteúdo de alguns *punkzines* e *heavyzines* registram práticas ambíguas em relação a essas categorias. Assim, vou averiguar quais são os usos, abusos e desusos que as categorias *espaço/lugar e tempo* sofrem.

---

<sup>45</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982 – 2004)*. 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 37.

A “Colagem 3: A genealogia de uma treta e produção de subjetividades” vai se aprofundar nos processos de subjetivação identificados no conteúdo dos *zines* analisados. Tomo as reflexões de Foucault sobre as técnicas de si como norte central dessa colagem<sup>46</sup> para problematizar como os indivíduos que participaram dessas *culturas eXtremas*<sup>47</sup> produziam uma ética que tinha como característica a constituição de um *modus* existencial singular, isto é, a preocupação em fomentar um estilo, uma metamorfose de si enquanto sujeito. Portanto, é uma sessão dedicada ao sujeito histórico no âmbito dos *punkzines* e *heavyzines*. Para tanto, discuto, especificamente, como os conflitos e alianças estão imbricadas na própria constituição dos conceitos de “*punks hardcore*” e “*headbangers*” que, ao longo da década de 1980, transformaram-se nos principais arquétipos dos grupos investigados. Dessa forma, componho uma genealogia da produção histórica desses sujeitos por meio dos conceitos localizados na *linguagem zineira*. Assim, averíguo como chegaram a ser o que são, ou seja, como ocorreram os processos de ruptura que possibilitaram a formação de novos sujeitos em determinado contexto cultural.

Reitero que os *zines* são mídias que, infelizmente, não possuem muitos estudos no campo historiográfico, contudo, são fontes históricas riquíssimas para discussões de cunho teórico, metodológico e histórico. Suas folhas indicam outros cotidianos que são inventados de maneira singular e que merecem ser pesquisados. Início aqui essa jornada por recortes, colagens, desenhos, quadrinhos e folhas A4 xerocadas por fotocopiadoras que produzem uma linguagem que cria uma rede complexa de novos sentidos. Vamos nessa?

---

<sup>46</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

<sup>47</sup> CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

## COLAGEM 1: PASSEAR À BEIRA DA FALÉSIA: A ESFUMAÇADA QUESTÃO DO SUJEITO, LUGAR E TEMPO COMO CATEGORIA HISTÓRICA

*Há países sem lugar e histórias sem cronologia; cidades, planetas e continentes, universos cujos vestígios seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum.*  
Michel Foucault<sup>48</sup>

Durante muito tempo, a história foi uma disciplina que almejou uma bela e ampla vista de um oceano calmo, cristalino e paradisíaco de certezas. Essa suave brisa era fruto do labor científico do historiador que, por meio de seus métodos e fontes, reconstituiria o passado usando algumas categorias centrais de pesquisa. Contudo, até chegar a essa paisagem encantadora, o historiador navega por tortuosos rios repletos de turbulentas corredeiras provocando inesperados desvios em sua rota inicial. Isso também acontece com as categoriais de pesquisa histórica, pois, como menciona Foucault, há histórias sem lugares e cronologias. Mesmo alcançando o prometido “oceano de certezas”, o perigo é constante porque, ao contrário da ordem imaginada, os historiadores são interpelados por mais problemas e, sem perceber, acabam chegando à beira da falésia. Essas metáforas líquidas me levam ao historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior quando argumenta:

O historiador está condenado, como o pai da terceira margem, a navegar indefinidamente, a nunca aportar em porto seguro, a seguir o (dis)curso, a realizá-lo. Ancorar em uma das margens, do objeto ou do sujeito, não lhe garante segurança, porque estas não cessam de ser erodidas, mudadas de forma pela passagem do tempo.<sup>49</sup>

Concordo com Albuquerque Júnior, pois entendo que, ao procurar um “porto seguro”, os historiadores negligenciam sua função enquanto pesquisadores das constantes transformações sociais e culturais pelas quais o mundo, inevitavelmente, passa ao longo dos tempos. Essas metamorfoses são apresentadas e representadas por uma “terceira margem”, isto é, o “rio da linguagem”. É esse “rio” que torna inteligível para os indivíduos as caóticas alterações sociais, transformando o real em realidade. A falésia, então, é o que interrompe o fluxo do rio historiográfico. Essa palavra vem assombrando continuamente a operação

<sup>48</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013. p. 19.

<sup>49</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção. In: *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

historiográfica<sup>50</sup> representando as fronteiras metodológicas utilizadas pelos historiadores profissionais. Mas o que é uma falésia? Segundo o discurso geográfico, é uma formação rochosa litorânea que, apesar da beleza natural, é instável, frágil e perigosa.

A falésia é a representação das erosões pelas quais os estudos historiográficos passaram, especialmente na segunda metade do século XX, quando a pertinência do método e as explicações historiográficas foram duramente questionadas. Roger Chartier foi um dos historiadores que popularizou o termo para designar as constantes crises que abalam e corroem o discurso dos historiadores. Em seu livro *“A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes”*, Chartier aborda inúmeras problemas que, durante o século XX, colocaram em xeque a efetividade da disciplina. Sobre isso, Chartier comenta:

Aos elãs otimistas e conquistadores da “nova história” sucedeu, com efeito, um tempo de dúvidas e interrogações. Para esse humor inquieto e, às vezes, impertinente, várias razões: a perda de confiança nas certezas da quantificação, o abandono dos recortes clássicos, primeiramente geográficos, dos objetos históricos, ou ainda, os questionamentos das noções (mentalidade, cultura popular etc.) das categorias (classe sociais, classificações socioprofissionais etc) dos modelos de interpretação (estruturalista, marxista, demográfico etc.) que era os da história triunfante.<sup>51</sup>

Outro importante historiador, Michel de Certeau, também usa a metáfora da falésia para comentar os limiares do discurso do historiador na medida em que, diante de cenários com dramáticas mudanças sociais, culturais e epistemológicas, as categorias historiográficas não conseguiram acompanhar as rápidas mudanças provocadas pelas singulares práticas sem discurso que surgiram. A linguagem histórica não dá mais conta de “colar” os indivíduos à realidade, produzindo um vácuo, deixando os historiadores sem um rio por onde navegar. Nas palavras de Certeau:

Alguns problemas acabam de surgir quando a teoria, em vez de ser um discurso sobre outros discursos que haviam precedido, arrisca-se em domínios não verbais ou pré-verbais em que se encontram apenas práticas sem discursos [...] A operação teórica encontra-se, de repente, na extremidade de seu terreno normal, à semelhança de um veículo que tivesse chegado à beira da falésia [...]<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

<sup>51</sup> CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 07-08.

<sup>52</sup> CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 157.

A partir da reflexão ensejada por Certeau, conjecturo que as categorias centrais usadas pelos historiadores para realizar seu trabalho, qual seja, *sujeito, espaço/lugar e tempo*, são constantemente postas em dúvida. A fragmentação da disciplina com a consolidação da chamada “nova história”<sup>53</sup> ou “nova história cultural”<sup>54</sup>, apesar de ampliar as possibilidades de fontes históricas, trouxe também vários problemas de cunho metodológico, pois existem potenciais objetos de pesquisa que escapem das categorias citadas e, dessa maneira, são, lamentavelmente, ignoradas por parte dos historiadores. Os *fanzines*, enquanto fontes históricas desta pesquisa, de fato, levam-me à beira da falésia, uma vez que sua linguagem continua um mistério para a historiografia brasileira.

É necessário, então, que essas categorias sejam progressivamente (re)pensadas. Como afirma José Carlos Reis,<sup>55</sup> o historiador não está num limbo isolado socialmente, suas práticas de pesquisa estão diretamente articuladas a contextos que interferem direta ou indiretamente no ato de pesquisa. Fechar os olhos para novas práticas culturais (ou nem tão novas assim, pois o *fanzine* é uma mídia que circula no Brasil desde a década de 1970 pelo menos) é um erro crasso. Se as categorias históricas já não explicam de maneira satisfatória a realidade, não é a realidade que deve ser ignorada, mas são as categorias historiográficas que devem ser renovadas.

Para compreender como essas categorias são costumeiramente utilizadas pelos historiadores, é necessário fazer uma viagem diacrônica pela historiografia. Algumas das principais remodelações pelas quais a disciplina passou nos séculos XX e XXI são ressonâncias de mudanças sociais, culturais e tecnológicas pelas quais os historiadores são interpelados para articular novas respostas para uma determinada demanda social.<sup>56</sup> Essas alterações criam uma série de desafios aos historiadores na medida em que produzem fontes históricas e práticas culturais que complicam as categorias de pesquisa histórica no seu sentido tradicional.<sup>57</sup> Essas categorias, aparentemente, asseguravam a inteligibilidade da pesquisa. Todavia, é necessário avaliar seus usos em períodos históricos específicos. Peter Burker argumenta:

<sup>53</sup> BURKER, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011.

<sup>54</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>55</sup> REIS, José Carlos. O tempo histórico como “representação intelectual”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v. 8, n. 2, 2011.

<sup>56</sup> A criatividade dos historiadores e dos cientistas sociais em geral, em sua capacidade de identificar fenômenos, de lhes dar um nome, de inseri-los em uma duração e em um espaço permitiram dar forma a uma espera, uma necessidade de compreender o passado próximo [...]. Essa demanda social de história surge no espaço público das sociedades contemporâneas [...] Cf. ROUSSO, Henry. *A última Catástrofe: a história, o presente e o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FVG, 2016. p. 196.

<sup>57</sup> BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011.

Esta percepção de inadequação só pode ser compreendida se olharmos além do âmbito do historiador, para as mudanças no mundo mais amplo. A descolonização e o feminismo, por exemplo, são dois movimentos que obviamente tiveram grande impacto sobre a escrita histórica recente [...]<sup>58</sup>

Esse cenário de crises e incertezas eclodiu, especialmente, a partir da década de 1960 quando movimentos minoritários e contraculturais clamavam por narrativas próprias deslocando a dominante narrativa eurocêntrica. Toda essa efervescência (contra)cultural, logicamente, reverberou na produção do conhecimento historiográfico. Ademais, disciplinas como a Antropologia e a chamada “virada linguística”<sup>59</sup> questionavam ferozmente as formas de explicação dos historiadores<sup>60</sup> e o status da disciplina no ambiente acadêmico. Porém, não cogito, com este trabalho, seguir um caminho seguro; ao contrário, vou desbravar a beira da falésia do discurso do historiador, enfrentar as incongruências e as dificuldades das principais categorias de estudo.

Essa “colagem” trabalhará especificamente questões de cunho teórico e metodológico por meio de uma revisão bibliográfica objetivando construir um panorama sobre os usos das categorias *sujeito, espaço/lugar e tempo* na pesquisa histórica. A escola dos *Annales* (um dos grandes movimentos historiográficos do século XX) será, em alguns momentos, o centro do debate, reforçando as reviravoltas metodológicas que esse movimento sofreu durante o século XX. A colagem é relevante, pois a forma e o conteúdo peculiares dos *fanzines* ensejam uma série de dúvidas sobre as maneiras corretas de usar as ferramentas de pesquisa em um material tão singular.<sup>61</sup> Essa fonte subverte as noções tradicionais das categorias utilizadas pelos historiadores; por conseguinte, para articular as categorias de pesquisa nos *fanzines*, é preciso, antes, saber como os historiadores geralmente as utilizaram em suas pesquisas para, *a posteriori*, analisar especificamente a *linguagem zineira*. Essa jornada cheia de reveses evidencia a importância de debater a própria constituição das categorias de estudo, pois, permeados por processos históricos, seu uso é passível de mudanças, análises e reinterpretações. Entendo que as características peculiares que encontrei nos *zines* (que serão debatidas mais profundamente na Colagem 2) podem potencializar a desnaturalização das categorias historiográficas e abrir caminhos para outras maneiras de as utilizar.

<sup>58</sup> BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 20.

<sup>59</sup> ANKERSMIST, Frank. A virada linguística, teoria literária e teoria da história. In: *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

<sup>60</sup> WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

<sup>61</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago/2015.

## RECORTE 1.1: FRAGMENTANDO O SUJEITO

A *linguagem zineira* é um elemento que corrobora para a evaporação do *sujeito histórico*, pelo menos no sentido moderno/cartesiano, uma vez que sua dinâmica interna torna praticamente ineficaz a busca de um sujeito homogêneo e centralizado. É um equívoco entender essa categoria de forma essencialista. Desde o processo de profissionalização dos historiadores no século XIX até os estudos de viés pós-estruturalistas a partir da década de 1960, a categoria *sujeito histórico* passou por várias concepções no contexto das ciências humanas. A partir desse processo de desnaturalização do *sujeito*, principalmente, na década de 1960, “é evidente que tal mudança de paradigma não deixou de afetar a história”,<sup>62</sup> pois o sujeito não é algo dado, mas historicamente produzido.

O modelo estrutural desenvolvido pela escola dos *Annales* além de articular novos usos do tempo e do espaço, também gerou inflexões sobre a categoria *sujeito histórico*. Portanto, se as estruturas sociais começaram a ocupar um lugar de destaque nas pesquisas, isso ocorreu devido uma série de mudanças na concepção de sujeito, pois, no século XIX, o homem era o sujeito da história. Essas transformações ocorreram em contextos sociais específicos afetando diretamente as Ciências humanas. Durante o século XIX, por exemplo, a influência do pensamento iluminista/positivista era latente e ditava os trâmites da investigação científica. Nesse período, a história, enquanto disciplina, buscava sua consolidação. Segundo François Dosse:

Até os anos de 1880, a disciplina histórica ainda não estava em verdadeira autonomia universitária, dependendo tanto da filosofia quanto das humanidades literárias. A contar dessa data, cria-se uma licença específica para o ensino de história, e o ofício de historiador se profissionaliza. [...] busca de uma identidade específica, passam a propor regras e método, rompendo radicalmente com o amadorismo vigente até então.<sup>63</sup>

A profissionalização foi fundamental para o processo de consolidação da disciplina ao propor metodologias que alçassem a história ao status de disciplina científica seguindo os ditames do movimento positivista. Objetivando uma historiografia com métodos semelhantes aos das ciências naturais, isto é, leis gerais, neutralidade científica e uma constante racionalização do mundo, os historiadores “definem restritamente as regras do método

<sup>62</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 21.

<sup>63</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 16.

historiográfico, [...] o respeito pelo documento histórico e o controle da subjetividade [...]”.<sup>64</sup> Esse processo de profissionalização da história foi atravessado por uma série de repercussões turbulentas provenientes da revolução francesa. A sociedade daquele país sofreu de forma mais veemente a dor de rupturas radicais, buscava-se, então, uma fórmula para controlar essa situação.

A ascensão da burguesia e a formação dos estados-nação trouxeram um papel significativo para os historiadores. Dosse explica que “o historiador [...] não tem dúvida alguma quanto à sua função, que é central na nação. Com seu mito das origens, ele permite finalizar sua narrativa e legitimar o presente por meio do passado”.<sup>65</sup> A função social do historiador, através de seus estudos, foi levar, nesse período, ordem para uma sociedade atravessada por conflitos e legitimar as instituições burguesas (exceção feita, obviamente, aos historiadores influenciados por filósofos comunistas e anarquistas). Coube aos historiadores construir narrativas que proporcionassem sentido às inúmeras incertezas que solapavam as crenças dos indivíduos. Porém, não era qualquer narrativa, mas uma narrativa guiada pela razão a partir da sistematização de documentos oficiais. A escrita era realizada para produzir sentidos que ascendessem na população um sentimento de pertencimento. Era necessário podar as arestas da diferença e inventar uma pretensa semelhança articulando um ideal de nação que representaria um povo patriótico e homogêneo. Essa característica é fruto do pensamento iluminista/positivista, que acreditava na coerência, na racionalização e na ordem. Como ressalta Sandra Jatahy Pesavento,

[...] o positivismo de Comte, com seus pressupostos normativos científicos, estabelecendo os critérios da verdade absoluta, contida na fonte documental, que falava por si mesma, encontrava um vasto campo de ação, tanto pela seriedade da pesquisa de fontes que proporcionava, quanto pela defesa do caráter da história como ciência.<sup>66</sup>

Para compreender melhor essas nuances que afetaram a categoria *sujeito histórico*, seleciono as contribuições teóricas de Stuart Hall<sup>67</sup> para esclarecer didaticamente as principais metamorfoses pelas quais essa categoria passou no último século. O sujeito, no século XIX, era entendido pelo viés iluminista como um “eu” naturalmente coerente e centralizado ao longo da vida. Não obstante, busco, por meio da *identidade cultural*, questionar essa imagem

<sup>64</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 17.

<sup>65</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>66</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 06.

<sup>67</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

e compreender as reviravoltas que essa noção, aparentemente tão sólida, sofreu no século XX. Segundo Hall, longe de ser algo natural, o sujeito foi constituído por uma série de transformações culturais e sociais.

O nascimento do indivíduo soberano, entre o humanismo renascentista do século XVI e o iluminismo XVIII, representou uma ruptura com o passado, [...] a reforma e o protestantismo, que liberaram a consciência individual das instituições religiosas da igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o humanismo renascentista, que colocou o homem (sic) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios na natureza; e o iluminismo, centrado na imagem do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada.<sup>68</sup>

A episteme iluminista reverberou durante todo o século XIX e considerável parte do século XX produzindo uma forma específica de sujeito que Hall cunhou de *sujeito iluminista*. Esse tipo de sujeito foi personagem principal na historiografia durante todo o século XIX. Os historiadores narravam os feitos de políticos, generais, heróis e mártires com a intenção de arregimentar o futuro da nação. Esse tipo de narrativa histórica tinha como característica a ênfase nos homens como os motores da história. A vida desses indivíduos era retratada como linhas retas de continuidades a qual o ponto “A” levava necessariamente ao ponto “B”. A lógica iluminista podava as incongruências dos seus personagens realizando uma escrita que formava a imagem de sujeitos heroicos dotados de uma coerência inabalável. Stuart Hall define o *sujeito iluminista* da seguinte forma:

O sujeito iluminista estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo o “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial era a identidade da pessoa.<sup>69</sup>

O começo do século XX trouxe consigo eventos que colocaram em xeque a crença na razão iluminista como, por exemplo: o neocolonialismo, a revolução russa e, principalmente, a primeira guerra mundial. Eventos que podem ser compreendidos enquanto sintomas iniciais de uma mudança social mais profunda e, por consequência, uma reformulação de paradigmas no campo das ciências humanas. O sujeito indivisível, soberano de si e racional que, até então, a historiografia representava em suas narrativas, estava com os

<sup>68</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 25.

<sup>69</sup> *Ibidem*. p. 10-11.

dias contados. Esses eventos ressoaram de maneira incisiva nas primeiras décadas do século XX e pôs a história, enquanto disciplina científica, em dúvida. Segundo Dosse:

O modelo nacional [...] vai desagregar-se, decompor-se. [...] O conflito de 1914-1918 mostrou até que ponto a guerra é um fenômeno horrível, capaz de provocar uma sangria humana de mais de 8 milhões de mortos [...] Sem dúvida, nesse contexto a história de batalhas perdeu sua beleza.<sup>70</sup>

Além disso, o desenvolvimento das chamadas ciências sociais, principalmente a sociologia, foi responsável por questionar o *sujeito histórico* vigente. Dosse explica que “o historiador sofre a concorrência das jovens ciências sociais [...] que poderiam pretender englobar a história, anexá-la em seu discurso menos ideológico e mais científico”.<sup>71</sup> Com o alvorecer da sociologia nas primeiras décadas do século XX, o *sujeito iluminista* foi cedendo espaço ao *sujeito sociológico*. Hall Indica os seguintes eventos capitais para essa transição:

[...] À medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos direitos constitucionais e consentimento individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas o estado-nação e das grandes massas que fazem uma democracia moderna. As leis clássicas da economia política, da propriedade, do contrato e da troca tinham de atuar, depois da industrialização, entre as grandes formações de classe do capitalismo moderno. [...] O cidadão moderno tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno. [...] Emergiu, então, uma concepção mais social do sujeito. O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e “definido” no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna.<sup>72</sup>

A perspectiva sociológica provocou grandes mudanças na pesquisa historiográfica. Se, ao longo do século XIX, a narrativa histórica tinha como missão a formação da nação e, dentro desse viés, de um *sujeito iluminista* centrado; já nas primeiras décadas do século XX, esse cenário alterava-se. Lilia Schwarcz argumenta que “tratava-se de uma espécie de guerra de ‘trincheiras’ contra a história exclusivamente política e militar; uma história até então segura e tranquila diante dos eventos e da realidade que buscava enunciar”.<sup>73</sup> Deixava-se de lado uma narrativa que glorificava os eventos e, especialmente, que dava ênfase aos feitos heroicos para analisar as complexas e pesadas estruturas sociais. O sujeito da história deixa de

<sup>70</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 19.

<sup>71</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>72</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 29-30.

<sup>73</sup> SCHWARCZ, Lilian. Por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. *A apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p. 08.

ser o homem, e se transforma numa coletividade social. É nesse sentido que o *sujeito sociológico* se insere na historiografia. Para Hall:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado nas relações com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava.<sup>74</sup>

Consequentemente, a categoria sujeito, pensada a partir das referências iluministas, sofreu vários impasses durante o século XX. Se o homem, enquanto discurso, foi compreendido e narrado entre séculos XVIII e XIX como indivíduos proprietários de um centro racional e indivisível, no século XX, outras formas de dizer, visualizar e imaginar o homem foram consolidadas. Essa ruptura, como mencionado anteriormente, acabou soterrando o homem sob as pesadas camadas das estruturas sociais que, a partir desse momento, tornou-se o principal sujeito dos estudos históricos, na medida em que a noção de *sujeito sociológico* trouxe uma proposta que implicava uma nova postura metodológica aos historiadores. Segundo Hall,

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os modos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. [...] A identidade, nessa concepção sociológica, preenche um vazio entre o espaço “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público.<sup>75</sup>

Os historiadores foram obrigados a repensar a emergência de uma “nova história” que estava atrelada às estruturas sociais e uma identidade cultural que se construía a partir dessa complexa relação. A constituição da escola dos *Annales*, por exemplo, foi o movimento que rompeu radicalmente com perspectiva historiográfica do século XIX e, em grande medida, foi responsável por reestruturar a história enquanto campo específico do conhecimento. Os membros da primeira geração dos *Annales* teciam severas críticas à velha história política na qual o homem era registrado como o principal sujeito da narrativa. Essa visão tornou-se antiquada e, aos poucos, foi cedendo espaço para as estruturas sociais e as mentalidades coletivas. Era necessário construir uma história totalizadora. Burke, ao analisar o ataque estruturalista, comenta:

<sup>74</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 11.

<sup>75</sup> *Ibidem*. 2006. p.11.

[...] a rejeição do que era pejorativamente chamado de “história dos acontecimentos” (*histoire événementielle*), em prol da história das estruturas, era uma prancha importante da “chamada escola dos annales” [...] encaravam os acontecimentos como a superfície do oceano da história, significativos por apenas aquilo que podiam revelar das correntes mais profundas.<sup>76</sup>

Nessa tentativa de superar a superficialidade dos eventos, os *Annales* incorporaram ao seu *modus operandi* uma intensa interdisciplinaridade. Foi necessário incorporar as referências metodológicas e, especialmente, teóricas de outras disciplinas para manter a relevância acadêmica no contexto da insurreição das ciências sociais. Sobre isso, Dosse destaca:

Esse desafio que os sociólogos têm lançado aos historiadores convida-os a questionar radicalmente sua identidade [...] Será dos historiadores, no entanto, que virão a renovação e a realização de um verdadeiro cartel multidisciplinar, mas dessa vez em benefício da história. Da Universidade de Estrasburgo, os historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch fundaram a revista *Annales d' Histoire Économique et Sociale* [...] A história se apodera também do terreno de investigação da geografia, [...] lança as bases de uma psico-história, que mais tarde ficará conhecida como designação de história das mentalidades [...]<sup>77</sup>

Áreas como geografia, sociologia, etnologia, entre outras foram essenciais para o redimensionamento do campo historiográfico. Mas o que isso tem a ver com a categoria de *sujeito histórico* no século XX? Ora, tudo, visto que foi por meio dessa relação interdisciplinar que a metodologia historiográfica foi rearticulada possibilitando um melhor entendimento sobre a nova concepção de *sujeito histórico* e a consolidação de uma historiografia estrutural.

Contudo, a soberania da história estrutural dos *Annales* foi posta em xeque após severos questionamentos que foram suscitados durante a década de 1960 a essa abordagem metodológica que apequenava as ações dos sujeitos e os sufocava entre as pesadas camadas sociais. Um exemplo prático e, sem dúvida, o mais representativo, foram as manifestações do Maio de 68 na cidade de Paris. Universitários e operários se reuniram em movimentações que rompiam com o *modus operandi* tradicional e totalizador das greves trabalhistas. Segundo Jean-Paul Sartre:

A força do movimento reside precisamente no fato de ele se apoiar precisamente numa espontaneidade “incontrolável”, que dá impulso sem pretender canalizar ou tirar proveito da ação que desencadeou. (...) Trata de compreender a situação não pela totalidade dos estudantes, nem sequer da totalidade dos manifestantes, mas por

<sup>76</sup> BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 336.

<sup>77</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 20-21-22.

um grande número deles. Para isto, é necessário evitar a criação imediata de uma organização ou definir um programa, o que seria inevitavelmente paralisante. A única chance do movimento é justamente essa desordem que permite às pessoas falar livremente (...) ante a repentina liberdade em Paris, torna-se necessário que as pessoas se expressem.<sup>78</sup>

É possível observar, por meio da citação acima, como os indivíduos que participaram diretamente desse evento paradigmático do mundo ocidental no século XX buscavam romper com sistemas e organizações engessadas, quer dizer, para além das reivindicações tradicionais, empenhavam-se em explorar e constituir sua subjetividade. Nas palavras de Beatriz Sarlo, esse período foi marcado por uma *guinada subjetiva* que, segundo a autora, caracteriza-se por

[...] revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva. (...) Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa constituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a razão do sujeito [...].<sup>79</sup>

Os questionamentos sobre o viés estruturalista dos *Annales* coincidiu com a explosão de movimentos contraculturais, alternativos e marginais. Esses grupos duvidavam radicalmente do mundo ocidental e da racionalidade moderna que guiava o cotidiano das pessoas. O autor Celvo Favaretto menciona que, nesse contexto, correu uma mudança na perspectiva de sujeito, pois “tais fenômenos negavam a noção de sujeito em favor da ‘exacerbação da subjetividade’”<sup>80</sup> e a “[...] ‘nova consciência’ ou ‘nova sensibilidade’ mantinha claras referências ao *underground* internacional, uma atitude *drop out*, o cair fora da sociedade”.<sup>81</sup> Um exemplo dessas “novas sensibilidades” propostas pelos movimentos contraculturais pode ser identificado nos jornais da época, conforme citação de uma matéria que retrata um pouco o *zeitgeist* desse contexto histórico:

Eles estão espalhados por todos os cantos, diz uma senhora olhando para um grupo de “hippies” na Dupont Square, em Washington. Ali está uma centena de rapazes e moças que aproveitam o sol, nesta manhã fria, para se deitar no gramado verde da praça. As moças trajam roupas de cores berrantes, enquanto os rapazes apresentam

<sup>78</sup> COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Org). Ampliação do campo do possível. In: *Maior de 1968*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 20.

<sup>79</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 18-19.

<sup>80</sup> FAVARETTO, Celso. *A contracultura: entre a curtição e a experimentação*. São Paulo: N-1 edições, 2019. p. 25.

<sup>81</sup> *Ibidem*. p. 33.

seus indefectíveis cabelos longos. Alguns deles apresentam no rosto tatuagens coloridas de flores - símbolos da paz. De Nova York a São Francisco, a cena desses grupos perambulando pelas ruas ou reunidos nos parques já deixou de ser um fato que espanta os norte-americanos. Hoje, a curiosidade que eles despertam atrai mais os turistas do que os habitantes das grandes cidades dos Estados Unidos.

Os “hippies” procuram desconhecer o valor e a importância do dinheiro na vida dos homens. Acreditam que as sociedades materialistas de nosso tempo chegaram a um ponto em que a vida e o sonho dos homens passaram a girar em torno de um valor irreal - o valor do dinheiro. Ao mesmo tempo em que fazem essa acusação, os hippies recusam-se a modificar essa sociedade, preferindo ignorá-la.<sup>82</sup>

Nos trechos acima, vários pontos pertinentes podem ser identificados para debate, incluindo as novas condições existenciais que afloraram durante a década de 1960. O movimento *Hippie* foi um dos catalisadores dessas metamorfoses radicais, pois os ideais, as roupas e os gestos que faziam através de seus corpos gritavam a emergência da condição histórica pós-moderna<sup>83</sup>. Assim, emergiram novas posições de sujeito que repudiavam os valores ocidentais vigentes no período. Foi aberta uma série de possibilidades para experimentações estéticas e, principalmente, corporais e comportamentais. Castelo Branco assim sintetiza o período:

[...] Os discursos que circulavam nos anos sessenta [...] testemunhavam um crescente processo de fragmentação de paisagens culturais, [...] novas posições de sujeito estavam se constituindo e esta imbricação entre o velho e o novo tendia a se dar num cenário de conflito. As pessoas que viveram aqueles anos tiveram de conviver com grandes abalos em suas convicções [...].<sup>84</sup>

Na esteira dessa crise existencial que eclodiu durante a década de 1960 e continuou reverberando na década seguinte, Hall propôs cinco fatores que ele nomeou de *descentramentos*. Esses fatores insurgiram sobre o *sujeito sociológico*, que Hall considerava a categoria vigente nas ciências humanas desde o início do século XX, provocando uma série de dúvidas e querelas. Por meio dos *descentramentos* elencados, é notável que os eventos que abalaram a década de 1960 foram, na realidade, a gota d’água que faltava para transbordar o sujeito em múltiplos fragmentos identitários. Para evidenciar essas problematizações, Hall sugeriu uma nova categoria para ler o contexto histórico pós-1960: o *sujeito pós-moderno*. A seguir, estão os cinco fatores propostos por Stuart Hall:

<sup>82</sup> O QUE QUEREM OS "HIPPIES". *Folha de S. Paulo*, 11 de outubro de 1969. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano\\_11out1968.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano_11out1968.htm) Acesso em: 07 mar. 2020.

<sup>83</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>84</sup> *Ibidem*. p. 68.

- A) Segundo Hall, o primeiro *descentramento* foi provocado pela releitura do marxismo, pois:

[...] os indivíduos não poderiam ser de nenhuma forma “autores” ou agentes da história, uma vez que eles poderiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outras e sob os quais eles nasceram, utilizando recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidas por gerações anteriores.<sup>85</sup>

- B) O segundo *descentramento* identificado por Stuart Hall foi o trabalho de Sigmund Freud. Sobre isso, Hall argumenta:

Nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formados com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funcionam de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão [...] e arrasa com o conceito do surgimento cognoscente – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes.<sup>86</sup>

- C) A terceira ruptura que vai fragmentando o “sujeito sociológico” foi verificada no trabalho do linguista Ferdinand Saussure:

Saussure argumentava que nós não somos, em nenhum sentido, autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual.<sup>87</sup>

- D) O quarto *descentramento* foi localizado por Hall no trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault. Hall comenta que Foucault

[...] produziu uma espécie de “genealogia do sujeito moderno”. Foucault destaca um novo tipo de poder, que ele chama de “poder disciplinar”, que desdobra ao longo do século XIX, chegando ao seu desenvolvimento máximo no início do presente século. O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância, é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, com o indivíduo e o corpo.<sup>88</sup>

- E) O quinto e último *descentramento* proposto por Hall foi o movimento feminista nos seus aspectos teóricos e sociais. Segundo Hall,

---

<sup>85</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 22.

<sup>86</sup> Ibidem. p. 23.

<sup>87</sup> Ibidem. p. 25.

<sup>88</sup> Ibidem. p. 26.

[...] ele questionou a clássica definição entre “dentro” e “fora”, o “privado” e “público”. O slogan do feminismo era: “o pessoal é público”. [...] Politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação [...], questionou a noção de que os homens e as mulheres era parte da mesma “humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*.<sup>89</sup>

Esses cinco *descentramentos* foram responsáveis por provocar uma série de alterações em relação ao *sujeito sociológico* e, por consequência, no modo como a categoria *sujeito histórico* era trabalhada pelos historiadores. Essas modificações ocorreram paulatinamente durante a primeira metade do século XX e, acima de tudo, são categorias de pesquisa que ajudam a compreender os processos históricos que Hall denominou de *modernidade tardia*, uma vez que o *sujeito iluminista*, o *sujeito sociológico* e o *pós-moderno* não podem ser isolados, pois são ferramentas desenvolvidas para auxiliar na cognição das aceleradas conversões pela qual a modernidade passou. Ninguém verá o *sujeito pós-moderno* caminhando pelas ruas dos grandes centros urbanos, mas fazendo uso consciente dessas noções, é possível identificar as constantes quebras de paradigma que, invariavelmente, afetam o cotidiano das pessoas. Esses elementos destacados por Hall são importantes pois estabelecem uma relação direta com os processos históricos que foram desencadeados na década de 1960. Novamente, recorro a Castelo Branco quando explica que a década de 1960 foi marcada por

[...] uma politização do cotidiano e rompendo com as conexões que pensariam o homem estético e o homem político como instâncias impossíveis em um mesmo palco. Desapontados com a institucionalização e burocratização das múltiplas instâncias políticas e até mesmo das de setores da esquerda e, ao mesmo tempo, sentindo necessidade de romper com o modo tradicional de fazer política, alguns jovens passaram, no período, a contestar e a recusar a racionalidade das formas de pensamento. E nessa recusa contra a cultura dominante, os jovens se esforçariam, especialmente, para estender e tencionar os limites da linguagem.<sup>90</sup>

Os aspectos trabalhados por Stuart Hall são facilmente identificados na citação de Castelo Branco, visto que politizar o cotidiano, desapontamento com as instituições e, especialmente, a recusa da racionalidade ocidental e o tensionamento da linguagem são características que emergiram com força nesse período. Essas duas últimas características citadas estão intimamente ligadas com o objeto de pesquisa deste trabalho, pois os *fanzines* constituem, em suas páginas, outra racionalidade, uma lógica que não está condicionada pelo

<sup>89</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 28.

<sup>90</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 71.

grande mercado e propõem uma linguagem outra, uma “escrita torta”, que subverte os padrões canonizados da imprensa profissional.

Não foi por coincidência que somente na década de 1960 ocorreu a confecção do primeiro *fanzine* brasileiro<sup>91</sup>, pois a globalização, cuja eclosão no Brasil deu-se a partir dos anos 1960,<sup>92</sup> proporcionou o surgimento de uma infinidade de narrativas que fragilizavam o centro – leia-se o mundo ocidental – provocando fugas constantes de valores considerados consagrados. Um exemplo ilustre que reforça esse experimentalismo nas mais variadas esferas das artes são os *Beatles*. Na segunda metade da década de 1960, o grupo que, até então, era caracterizado por músicas simples e letras ingênuas sobre romance adolescente se transformou em um ícone da psicodelia sessentista. Segundo Oliveira dos Anjos, o começo da mudança pode ser observado no

[...] álbum *Rubber soul*, lançado em 3 de dezembro de 1965, o primeiro divisor de águas na carreira da banda [...]. Os Beatles introduziram no rock a cítara, instrumento indiano [...], suas letras e arranjos passam a se tornar mais complexos, mesclando musicalmente o oriente e ocidente.<sup>93</sup>

Favaretto corrobora com a afirmação de Oliveira dos Anjos com relação à articulação musical entre oriente e ocidente, pois, segundo Favaretto, “*o misticismo oriental*” era uma prática recorrente na época com intuito de produzir uma “*estetização da vida*”.<sup>94</sup> Porém a grande ruptura estética e musical foi no ano de 1967, com o lançamento do álbum “*Sgt. Peppers lonely hearts club band*”. Oliveira dos Anjos explica que o trabalho foi um

[...] marco para os anos 60 [...], um álbum que rompia com as convenções impostas [...], um disco onde música, ruídos, arranjos complicados, harmonizações vocais elaboradas e letras sofisticadas conviviam harmonicamente.<sup>95</sup>

Os Beatles usam em “*Sgt. Peppers*” avanços técnicos de estúdio para criar uma música de vanguarda, na qual as mais diversas “colagens sonoras” compunham uma estética musical fragmentada, mas que exatamente por essa condição representava perfeitamente o sujeito sob o signo da condição pós-moderna. Ademais, essas intensas fragmentações e

<sup>91</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?* São Paulo: Brasiliense, 1993.

<sup>92</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>93</sup> OLIVEIRA DOS ANJOS, Francisco Flávio. *The Beatles: ensaio sobre a ética do amor*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte, 2007. p. 42-43.

<sup>94</sup> FAVARETTO, Celso. *A contracultura: entre a curtição e a experimentação*. São Paulo: N-1 edições, 2019. p. 93.

<sup>95</sup> OLIVEIRA DOS ANJOS, Francisco Flávio. *The Beatles: ensaio sobre a ética do amor*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte, 2007. p. 56.

deslocamentos que identifico através do movimento Híppie e do trabalho estético musical dos *Beatles* são consequências diretas da globalização. De acordo com Hall,

[...] a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes em escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, e realidade e experiência, mais interconectado.<sup>96</sup>

Esses apontamentos destacados por Hall afetaram profundamente o mundo ocidental e suas crenças. Nesse cenário, o centro estava esvaindo-se, ou melhor, outras centralidades estavam surgindo. As grandes narrativas políticas, morais ou religiosas que outrora balizavam as identidades culturais e formavam os sujeitos foram abaladas profundamente. O *sujeito pós-moderno* se caracteriza por uma identidade flexível, que está continuamente se deslocando no tecido social. Entretanto, é preciso esclarecer: esta afirmação não nega a existência de identidades, pois, como explica Hall, a crise que se instalou sobre as identidades culturais proporciona um movimento oposto, isto é, uma busca constante por uma identidade fixa. Encontrar o “seu lugar”, “sua galera”, enfim, sua identidade cultural não contradiz a concepção pós-moderna de sujeito, mas a reforça, uma vez que somente busca-se uma identidade quando a mesma está em crise.

Assim, concordo com as reflexões que Castelo Branco faz a partir de Marshall McLuhan: “[...] enquanto a imprensa teria nos destribalizado, os meios eletrônicos estariam, a partir da década de sessenta, a retribalizar-nos”.<sup>97</sup> Uma série de tecnologias impactou o cotidiano desses sujeitos numa velocidade nunca antes experimentada. Entender esses aspectos que estouraram durante as décadas de 1960 e 1970 é basilar para compreender as novas percepções que constituíram a pesquisa historiográfica a partir desse período. Sobre isso, Albuquerque Júnior ressalta:

Com a chamada virada lingüística, que chega ao nosso campo a partir dos anos sessenta do século 20, com a aproximação da história de disciplinas como a Antropologia, a Etnografia, a Psicanálise e a Lingüística, questiona-se a idéia de universalidade do homem e da razão ou da consciência, da racionalidade do sujeito, tanto do agente dos eventos históricos, como do próprio historiador e se enfatiza o caráter político, interessado, construtivo do próprio saber histórico. O sujeito do conhecimento, em História, deixa de ser pensado como uma presença ausente, uma

<sup>96</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 67.

<sup>97</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 51.

consciência plena que fala e vê sem a interferência de dimensões irracionais, afetivas, morais, ideológicas ou inconscientes.<sup>98</sup>

O *sujeito histórico* foi redimensionado tanto como objeto de pesquisa nos estudos historiográficos quanto como produtor do próprio conhecimento histórico. Ocorre uma profunda desnaturalização do sujeito e, desde então, não apenas o homem, mas as mulheres, crianças, velhos e velhas foram, aos poucos, tornando-se novamente sujeitos da história. Nesse sentido, o Maio de 1968 foi, então, o acontecimento histórico que sintetiza muito dessas inquietudes. Dosse explica:

A explosão da disciplina histórica triunfante levará, após Maio de 68, a uma prática cada vez mais estilhaçada. [...] A história perde o H maiúsculo e deixa de ser singular. [...] A consequência é uma dilatação do território do historiador que, por querer unir e reunir, perde muitas vezes sua identidade numa corrida desesperada para alcançar as novidades. [...] Muitos então abandonam a meta totalizadora, de síntese.<sup>99</sup>

A narrativa histórica, assim como o sujeito, vai estilhaçando-se em inúmeras possibilidades de pesquisa. As grandes narrativas vão cedendo lugar a uma história pluralizante. Nesse cenário, ao longo da década de 1970, o *sujeito pós-moderno* vai constituindo-se como uma nova maneira de ler as relações sociais e culturais que perderam seu aspecto imutável e sólido modificando também a própria concepção de sujeito. Essa condição pós-moderna e sua íntima relação com as tecnologias e fluxos de informação nos remetem à imagem do ciborgue enquanto símbolo daquele período. Segundo Tomaz Tadeu:

Primeiramente, a ubiquidade do ciborgue. Uma das características mais notáveis desta nossa era (chamem-na pelo nome que quiserem: a mim, “pós-moderna” não me agrada) é precisamente a indecente interpenetração, o promíscuo acoplamento, a desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina. Em um nível mais abstrato, em um nível “mais alto”, essa promiscuidade generalizada traduz-se em uma inextrincável confusão entre ciência e política, entre tecnologia e sociedade, entre natureza e cultura. Não existe nada mais que seja simplesmente “puro” [...].<sup>100</sup>

Portanto, a grande questão que a condição pós-moderna lançou aos historiadores foi como prosseguir com pesquisas que visavam totalizar, unificar e homogeneizar os sujeitos justamente quando o contexto histórico possibilitou as fugas identitárias? Como analisar

<sup>98</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007. p. 20.

<sup>99</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 124.

<sup>100</sup> TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 11.

sujeitos que são “fabricados” como ciborgues, fragmentados e atravessados por fluxos de formação a cada esquina? Como trabalhar com categorias fixas quando existe uma vertiginosa dispersão global dos sujeitos? Esse estilhaçamento foi progressivamente invadindo o território dos historiadores, fraturando o viés estruturalista dos *Annales* e permitindo que novos sujeitos fizessem parte da história.

## RECORTE 1.2: MOVIMENTANDO O ESPAÇO

A segunda categoria que trago para debate é o *lugar/espço*. Essa ferramenta de pesquisa é compreendida nessa pesquisa de maneira dialética, isto é, por meio do jogo das *espacialidades* entre um lugar próprio e o espaço efêmero<sup>101</sup> usado pelos indivíduos ordinários. Essas noções, bem como o *sujeito histórico*, são, por vezes, categorias subutilizadas nos trabalhos historiográficos. Tecendo uma crítica pertinente, Castelo Branco e Brito problematizam:

De uma visão ontológica dos espaços e dos sujeitos, portanto, é preciso caminhar para uma visão que nos permita entender essas categorias como dimensões das práticas humanas, cuja historicidade não pode ser subsumida numa presumida e confortadora natureza.<sup>102</sup>

É imprescindível realizar ponderações constantes com relação às ferramentas de estudo, principalmente diante de fontes históricas que apresentam linguagens que complicam o uso dessas categorias. Em muitas pesquisas, o espaço é reduzido pelos historiadores enquanto “recorte espacial”, limitando os usos e possibilidades de reflexão que essa categoria de análise pode proporcionar. Entretanto, vale ressaltar que, desde a década de 1960, a historiografia vem constantemente revendo certas posições diante de determinados problemas e fontes. Entendo que, para produzir uma pesquisa historiográfica, o espaço é uma categoria que não deve ser subestimada, visto que a própria experiência temporal está diretamente relacionada aos aspectos espaciais. O *espço/lugar*, enquanto categoria de estudo, tem, obviamente, na Geografia o seu papel preponderante; porém, essa categoria não é privilégio dos geógrafos. Bom, pelo menos não deveria ser, na medida em que os problemas históricos não se constituem no ar. É preciso compreender que o tempo e o espaço constituem uma relação estreita e inseparável.

<sup>101</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015.

<sup>102</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Por uma escrita bailarina da História. In: *História cultural: produção e circulação do conhecimento*. São Paulo: Hucitec, 2017. p. 55.

É oportuno, na medida do possível, esclarecer a relação entre tempo e espaço e como ambos se relacionam com o problema específico de cada pesquisa. O historiador Fernand Braudel foi pioneiro em articular tempo e espaço, dando, em vários momentos, ênfase ao último. Debruçando-se sobre essa relação, Braudel pontuou as diferentes velocidades do tempo e, além disso, tornou praticamente irrelevantes as ações humanas na história. O *sujeito histórico*, em Braudel, não são homens e menos ainda as mulheres, mas as pesadas estruturas sociais. Os usos dessa categoria, até meados da década de 1960, caracterizava-se por histórias de vieses totalizantes que praticamente anulavam a ação do “homem ordinário”. Dosse afirma que

[...] no pós-guerra começa um período novo que se pode qualificar de fase Braudel, fase de transição, que se caracteriza inicialmente pelo desaparecimento da história das mentalidades preconizado por Marc Bloch e Lucien Febvre em favor, exclusivamente, de uma economia histórica. Com a era Braudel, ocorre também a evolução para uma história cada vez mais imóvel. [...] <sup>103</sup>

Braudel ditou os rumos da escola dos *Annales* entre 1956 e 1985 <sup>104</sup> e especialmente, entre as décadas de 1950 e 1960, auxiliou no deslocamento das mentalidades enquanto norte principal de pesquisa. A categoria cara aos fundadores da revista foi reposicionada tornando-se secundária enquanto abordagens geográficas, econômicas e seriais destacaram-se durante esse período. Peter Burke, comentando sua obra máxima “*O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*”, explica:

*O Mediterrâneo* é um livro de grandes dimensões [...] dividido em três partes, cada uma das quais – como o prefácio esclarece – exemplifica uma abordagem diferente do passado. Primeiramente, há a história “quase sem tempo” da relação entre o “homem” e o ambiente; surge então, gradativamente, a história mutante da estrutura econômica, social e política e, finalmente, a trepidante história dos acontecimentos. <sup>105</sup>

Burke, nesse pequeno trecho, assinala porque “*O mediterrâneo*” foi uma obra singular para a época. Aliando um estudo que focalizava os detalhes geográficos do seu recorte espacial, descrevendo e, principalmente, problematizando esses aspectos geográficos, Braudel constituiu uma narrativa na qual a ênfase foi dada à repetição do ambiente natural, uma história quase estática na qual o tempo “não passava”. A primeira parte de sua obra destacou-se, pois, ao enfatizar aspectos espaciais, constatou-se que a própria percepção sobre

<sup>103</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017. p. 23.

<sup>104</sup> BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929 – 1989): A revolução francesa na historiografia*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

<sup>105</sup> Ibidem. p. 32.

o tempo também se alterava. O argumento desenvolvido por Braudel foi possível graças a sua sensibilidade ao identificar que determinados elementos históricos duravam ou se transformavam mais lentamente criando uma “longa duração”, isto é, aqueles aspectos históricos que estruturam determinado meio social, desse modo, é a camada mais profunda do tempo. Essa singularidade de ritmos só foi perceptível graças à articulação entre espaço e tempo. Sobre essas questões, Burke comenta:

A verdadeira matéria do estudo é essa história “do homem em relação ao seu meio”, uma espécie de geografia histórica, ou, como Braudel preferia denominar, uma “geo-história”. A geo-história é o objeto da primeira parte do Mediterrâneo, para a qual devota quase trezentas páginas, descrevendo montanhas e planícies, litorais e ilhas, climas, rotas terrestres e marítimas. [...] O objetivo é demonstrar que todas as características geográficas têm a sua história, ou melhor, são parte da história, e que tanto a história dos acontecimentos quanto a história das tendências gerais não podem ser compreendidas sem elas. O capítulo sobre as montanhas, por exemplo, discute a cultura e a sociedade das regiões montanhosas, o conservadorismo dos montanheses, as barreiras socioculturais que separam os homens da montanha dos da planície e a necessidade de muitos jovens montanheses emigrarem, tornando-se mercenários.<sup>106</sup>

Braudel realizou um processo de espacialização do tempo ao sobrepor os aspectos geográficos às atividades dos indivíduos no seu meio mostrando que o ambiente tem sua história e que tais aspectos foram, inúmeras vezes, protagonistas silenciosos. Ao comentar as contribuições de Braudel, José D’ Assunção Barros explica que

[...] percebe-se que a espacialidade dilata-se ou comprime-se no tempo conforme consideremos um período ou outro nos quais se contraponham diferentes possibilidades dos homens movimentarem-se no espaço. [...] Se o Espaço está sujeito aos ditames do Tempo, por outro lado a Temporalidade também está sujeita aos ditames do Espaço e do meio geográfico.<sup>107</sup>

Realizando esse trabalho interdisciplinar, Braudel acabou constituindo um novo campo de pesquisas que denominou de geo-história abrindo novos caminhos para pesquisas históricas. Todavia, como argumenta Lynn Hunt, apesar do impacto da obra de Braudel, os historiadores das gerações seguintes dos *Annales* (3ª geração) não seguiram explicitamente sua geo-história, na realidade, constituíram ao seu modo:

[...] um modelo alternativo de história regional total, com enfoque voltado não para as regiões econômicas mundiais, mas para regiões dentro da França. [...] à *longue*

<sup>106</sup> BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929 – 1989): A revolução francesa na historiografia*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991. p. 105-106.

<sup>107</sup> BARROS, José D’ Assunção. História, região e espacialidade. In: *Revista de História Regional* 10 (1): 95-129, Verão, 2005. p. 34.

*durée* era dado o devido valor, mas a dimensão geográfica, ainda que presente, aparecia apenas como uma espécie de fórmula no início de cada estudo, e não como espírito condutor do trabalho.<sup>108</sup>

Ainda assim, a articulação entre espaço e tempo proposta por Braudel é interessante para debater outras questões, pois sua metodologia provocou outras ressonâncias no contexto da pesquisa historiográfica, entre elas, a acusação de produzir a invisibilidade da categoria *sujeito histórico*. Na realidade, foram os aspectos geográficos e materiais que passaram a ocupar esse lugar que, outrora, foi privilégio dos “grandes homens”. Essa tendência já era observada desde 1929 quando Lucien Febvre, ao lado de Marc Bloch, fundou a revista “*Annales d’histoire économique et sociale*”. O movimento dos *Annales* foi uma revolução que insurgiu em resposta à história política que tradicionalmente privilegiava em suas pesquisas as ações de reis e militares. Braudel potencializou fatores estruturais em suas pesquisas corroborando com o apagamento dos homens como protagonistas da historiografia francesa na primeira metade do século XX.

Nas décadas de 1950 e 1960, o modo “braudeliano” apequenava as ações humanas e mesmo constatando que “Braudel mais do que qualquer outro historiador deste século transformou nossas noções de tempo e espaço”<sup>109</sup>, é preciso ponderar que seu foco foi o espaço enquanto materialidade. Todavia, o espaço compreendido apenas como lugar localizável logo demonstrou seus limites enquanto categoria de estudos. Segundo José D’ Assunção Barros:

Atrelar o espaço ou o território historiográfico que o historiador constitui a uma pré-estabelecida região administrativa, geográfica (no sentido proposto por La Blache), ou de qualquer outro tipo, implicava em deixar escapar uma série de objetos historiográficos que não se ajustam a estes limites. [...] Uma determinada prática cultural, conforme veremos oportunamente, pode gerar um território específico que nada tenha a ver com o recorte administrativo de uma paróquia ou município, misturando pedaços de unidades paroquiais distintas ou vazando municípios.<sup>110</sup>

Trabalhar o espaço levando em consideração apenas aspectos geográficos, materiais e políticos pode ser inadequado para determinados tipos de pesquisa, assim como algumas periodizações do *tempo histórico*. O material empírico trabalho nesta pesquisa é uma fonte que desliza por diferentes regiões e não respeita os limites impostos por fronteiras administrativas. O recorte espacial não precisa ficar necessariamente atrelado ao município,

<sup>108</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 04.

<sup>109</sup> BURKE, Peter. *A revolução francesa na historiografia: a escola dos Annales 1929 – 1989*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991. p. 37-38.

<sup>110</sup> BARROS, José D’ Assunção. História, região e espacialidade. In: *Revista de História Regional* 10 (1): 95-129, Verão, 2005, p. 110-111.

estado ou nação, enfim, a um lugar localizável, pois a globalização é um fenômeno que proporcionou a produção de objetos de pesquisa que atravessam diferentes regiões. Nesse contexto histórico, tecnologias proporcionavam o atravessamento de fronteiras nacionais criando uma sobreposição de espaços. Essa condição me remete a Castelo Branco quando comenta sobre a figura do “homem planetário”:

A “aldeia global”, expressão formulada ao final da década pelo canadense Marshall McLuhan e que passou a designar esta nova condição existencial na terra, se caracterizaria principalmente por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço, o que alteraria profundamente as condições de existência para muitos sujeitos que viveram no período.<sup>111</sup>

Essa condição histórica pós-moderna que Castelo Branco menciona fragmentou não apenas o sujeito, mas também atingiu diretamente a experiência espaço-temporal dos indivíduos. A ideia de “aldeia global” abordada por Castelo Branco foi uma experiência praticável graças aos acelerados avanços tecnológicos que emergiram na década de 1960. Desse modo, como nunca antes na história da humanidade, a experiência universal foi palatável aos indivíduos de todo o mundo. Seguindo essa abordagem David Harvey alega que ocorreu uma “*compressão do tempo-espaço*”. Segundo Harvey, essa expressão designa:

[...] processos que revolucionam as qualidades objetivas do espaço e do tempo a ponto de nos forçarem a alterar, às vezes radicalmente, o modo como representamos o mundo para nós mesmos. Uso a palavra “compressão” por haver fortes indícios que a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais em tal grau que por vezes o mundo parece se encolher para nós.<sup>112</sup>

Castelo Branco faz uma apurada investigação e narra como as “maravilhas tecnológicas” interferiam nas subjetividades dos indivíduos que vivenciavam pela primeira vez mudanças tão drásticas como, por exemplo, a “aventura espacial” do homem na lua, a popularização da televisão, o desenvolvimento da informática e etc. O principal marco temporal dessas alterações é a década de 1960, pois

Os anos sessenta, deste ponto de vista, são consideravelmente ricos, pois foi naqueles anos que se tornaram possíveis e foram subjetivadas e significadas as mudanças mais profundas que vivemos na contemporaneidade. Neste período deu-se a conquista do espalho sideral, desenvolveu-se o chip de computador, internacionalizaram-se a economia, a política e, principalmente, os fluxos. (...) A

<sup>111</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 51.

<sup>112</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 26ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 219

década de sessenta, portanto, pôs em contato subjetividades do mundo inteiro, harmonizando os desejos e aniquilando – pela via da lenta subjetivação da idéia de “aldeia global” – a noção de cultura nacional.<sup>113</sup>

Assim sendo, o esquema de recorte fixo encontrou severas dificuldades para analisar fontes que deslizam sobre os territórios. Foi necessária, então, uma mudança de postura no seio da historiografia. Desse modo, a materialidade não é a única forma de trabalhar o espaço nos estudos históricos. O conceito de espaço pode ser maleável e flexível. Sobre isso, D’Assunção Barros explica que,

[...] com a expansão dos domínios históricos que começou a se verificar no último século, este Espaço também pode ser perfeitamente um “espaço imaginário” (o espaço da imaginação, da iconografia, da literatura), e adivinha-se que em um momento que não deve estar muito distante os historiadores estarão também estudando o “espaço virtual”, produzido através da comunicação virtual ou da tecnologia artificial.<sup>114</sup>

A categoria espaço foi adquirindo novos sentidos e possibilidades dentro dos estudos acadêmicos ao longo da década de 1970. Entendida enquanto *espacialidades*, a categoria vai além dos aspectos geográficos que Braudel destacou, pois passou a ser estudada no seu contexto cultural. Até mesmo os indivíduos produzem espaço ao agirem no cotidiano uns em relação aos outros. Essa perspectiva sobre a produção espacial é pertinente em muitos sentidos, possibilitando estudos culturais em determinados locais e identificando a constituição de múltiplas maneiras do uso do espaço para além de uma localização fixa. É por meio dessa abordagem que pretendo trabalhar nas próximas colagens o *fanzine*, ou seja, não é o espaço geográfico atravessado que me interessa, mas o espaço da própria fonte histórica estudada. Essa abordagem que D’Assunção Barros levanta me dirige aos importantes trabalhos de dois indivíduos indisciplinados que atravessavam sem maiores cerimônias os limites sagrados das disciplinas acadêmicas, são eles: Michel Foucault e Michel de Certeau.

Foucault contribuiu grandemente para a constituição de teorias e, especialmente, perspectivas que não estavam vinculadas à escola dos *Annales* ou à história de cunho marxista. Seus estudos mais consagrados, por assim dizer, versam sobre o saber (*As palavras e as coisas*), o poder (*Vigiar e punir*) e o sujeito (*História da sexualidade I, II, III, IV*). Entretanto, Foucault também refletiu sobre a categoria espaço durante a década de 1960, como conta Daniel Defert: “No dia 14 de março de 1967, o *Círculo de estudos arquiteturais*

<sup>113</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 59.

<sup>114</sup> BARROS, José D’ Assunção. História, região e espacialidade. In: *Revista de História Regional* 10 (1): 95-129, Verão, 2005. p. 97.

de Paris convidara Foucault a pronunciar uma conferência sobre espaço para a qual ele propôs uma nova analítica que batizou de ‘heterotopologia’<sup>115</sup>. Na conferência citada por Defert, Foucault, a princípio, parte da noção comum de utopia como “lugar imaginado”, porém, logo desenvolve seu raciocínio subvertendo essa imagem e redimensionando os sentidos desse termo, pois, para Foucault, as utopias podem ser locais, reais, passíveis de observação. Segundo Foucault, “essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros [...]”<sup>116</sup>. As *heterotopias* são locais em que uma determinada sociedade configura para produzir “espaços lacunares” que escapam do cotidiano. Apesar de reais, não se confundem com espaços ocupados pela maioria dos indivíduos. Um exemplo de espaço *heterotópico* são as universidades públicas.

As *heterotopias* são, como menciona Foucault, *contraespaços*, quer dizer, aqueles locais com estatutos próprios onde apenas indivíduos com determinadas especificidades sociais, culturais ou biológicas estão aptos a ocupar. Foucault também argumenta que existem algumas diferenças mencionando que heterotopias de desvio são “[...] lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”<sup>117</sup>. Posto isso, essas categorias criadas por Foucault possibilitam aos historiadores realizar novas articulações com a categoria espaço nas mais variadas pesquisas. Os estudos a partir da perspectiva heterotópica podem articular de forma mais eficiente aspectos que dificilmente seriam enquadrados por um estudo que entende o espaço de maneira fixa. Ademais, a noção proposta por Foucault é capaz de visualizar as constantes relações de poder que atravessam e constituem determinados espaços na sociedade.

Outro nome que revolucionou os usos dos espaços enquanto categoria histórica foi Michel de Certeau. Como explica Harvey, “ele trata dos espaços sociais como instâncias mais abertas à criatividade e à ação do homem”<sup>118</sup>. Suas pesquisas revitalizaram o cotidiano como objeto historiográfico e possibilitou o estudo dos usos que os indivíduos fazem dos espaços urbanos. Como explica Marc Augé, “[...] Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço,

---

<sup>115</sup> DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: *Michel Foucault: O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013. p. 33.

<sup>116</sup> Ibidem. p. 21.

<sup>117</sup> Ibidem. p. 22.

<sup>118</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 26ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 197.

uma análise que constitui, aqui, um antecedente obrigatório”.<sup>119</sup> No livro “*A invenção do cotidiano*”, lançado pela primeira vez em 1980, Certeau se debruçou sobre o que descreveu como as *artes de fazer* dos sujeitos nos grandes centros urbanos que, por meio de astúcias e táticas, inventam um cotidiano singular. Nessa obra, destacam-se os conceitos de *tática* e *estratégia*, que Certeau utiliza para operacionalizar sua análise.

A “tática” designa os usos que os sujeitos fazem do espaço, quer dizer, suas práticas não se reduzem a um lugar previamente planejado, mas forçam e articulam, por meio das brechas do próprio sistema, maneiras de driblar suas regras. Os sujeitos ordinários são consumidores de espaços e produtos culturais, contudo, esse consumo não é passivo; ao contrário, o ato de consumir configura uma produção inesperada e criativa. Por outro lado, as *estratégias* são os lugares fixos, próprios, que produzem coerção sobre os indivíduos. Portanto, o grande mérito de Certeau foi perceber que os indivíduos não são simplesmente reféns de um projeto urbanístico onde o espaço já estava circunscrito e, de certa forma, sólido em um determinado lugar. Certeau foi capaz de trazer movimento ao espaço, uma vez que essa categoria era entendida somente enquanto um lugar estável. Para compreender melhor as contribuições desse autor, é necessário pontuar as diferenças conceituais entre espaço e lugar na perspectiva “certeauriana”.

Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do próprio: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado no “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas orientações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade um “próprio”. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*.<sup>120</sup>

A citação, apesar de longa, é necessária para compreender as bases teóricas que Certeau desenvolve para entender as práticas dos sujeitos ordinários. Elencando as diferenças entre espaço e lugar, Certeau abriu novos caminhos conceituais e metodológicos para a compreensão da dinâmica do cotidiano. O legado de Certeau foi inserir, ironicamente, movimento ao espaço, isto é, construir uma abordagem capaz de trabalhar o espaço não

<sup>119</sup> AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 75.

<sup>120</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 184.

somente enquanto lugar localizável, mas permitir uma visão ampla sobre outras características espaciais, que é justamente o movimento, a fluidez e a fugacidade. Além de alargar as maneiras que o espaço pode ser entendido, também se oportuniza, por meio de sua teorização, uma reavaliação que os indivíduos têm ao praticarem esses espaços que, aparentemente, estavam fora do seu alcance. Ao constatar essas diferenças entre espaço e lugar, Certeau mostra que os sujeitos ordinários não estão presos ao espaço urbano, ou seja, às ruas, às praças, aos becos, aos sinais de trânsito e às instituições que têm como objetivo regular o caminhar desses indivíduos.

São as “práticas caminhanças”, as astúcias cotidianas que especializam os lugares onde, anteriormente, só existia um lugar fixo e sem movimento. No mapa urbano, projetado racionalmente por especialistas, os lugares são atingidos pelo passar dos indivíduos que abrem espaços, criando brechas para praticar os lugares de formas inesperadas. A obra de Certeau é relevante, especialmente, para os estudos nos grandes centros urbanos e sobre as práticas de grupos marginalizados. Sua noção de “*espaço como lugar praticado*” produz elementos teóricos para entender o espaço significado pelos indivíduos rompendo com as características puramente geográficas e materiais dessa categoria. O espaço é aquilo que os sujeitos fazem dele, isto é, o espaço só é evidente quando é praticado. Assim, determinadas práticas culturais, que desafiam o espaço enquanto materialidade deslizando de um lugar para outro, podem ser analisadas em sua singularidade. Para Certeau, o espaço não é estático, mas é experimentado, vivenciado, praticado e produzido. Os *fanzines*, por exemplo, são espaços que desafiam os estudos historiográficos, pois não podem ser circunscritos a um local específico, assim sendo, usar os conceitos “certeurianos” são essenciais nesta pesquisa.

Fica nítida a relevância que a categoria espaço pode ter nas pesquisas historiográficas e sua influência na própria percepção do tempo desde que seja trabalhada para além de um simples recorte espacial. A função dos historiadores é articular, por meio de suas fontes e no espaço de suas fontes, espacialidades que dialoguem com o tempo e formem uma imagem que transborde vida, pois, como argumentou D’Assunção Barros, “a vida humana é eterno devir de territórios de longa e curta duração, que se superpõem e se entrecruzam ao sabor das relações sociais, das práticas e representações”.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> BARROS, José D’ Assunção. História, região e espacialidade. In: *Revista de História Regional* 10 (1): 95-129, Verão, 2005, p. 114.

### RECORTE 1.3: PLURALIZANDO O TEMPO

A categoria de estudos basilar para pesquisa histórica, o *tempo*, também passou por intensas inflexões epistemológicas durante o século XX. François Hartog explica que “[...] a historiografia, a *historia magistra*, foi, por muito tempo, até o final do século XVIII, o modo de explicar o presente pelo passado por meio da exemplaridade”.<sup>122</sup> Era uma narrativa compreendida como “*magistra vitae*”, quer dizer, uma pesquisa voltada exclusivamente para o passado com o intuito de extrair explicações para o presente e aprendizados para o futuro, portanto, uma história antiquário. Contudo, o início do século XX trouxe uma série de mudanças que aconteciam em prazos cada vez menores. A modernidade lançou aos historiadores incessantes questionamentos que pulverizavam os seus métodos de pesquisa. David Harvey pondera:

A transitoriedade das coisas dificultava a preservação de todo sentido de continuidade histórica. Se há algum sentido na história, há que descobri-lo e defini-lo a partir de dentro do turbilhão de mudanças, um turbilhão que afeta tantos os termos da discussão como o que está sendo discutido. A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes.<sup>123</sup>

Essa característica fragmentária e descontínua da modernidade provocava uma ausência de sentido histórico, pois, a cada transformação, abriu-se, entre as gerações, um vácuo historiográfico até então desconhecido. A própria escrita historiográfica do século XIX foi fruto desse contexto turbulento gestado pela modernidade. Para exemplificarmos essa questão, vamos averiguar outra vez o contexto da historiografia francesa do século XIX:

Na França do início do século XIX ao início do século XX, a história ocupava lugar de destaque, permitindo a cristalização da identidade nacional. [...] Durante um século, uma verdadeira sobreposição de consciência nacional e discurso historiográfico constituía a base da função que parecia natural ao historiador: a missão patriótica [...].<sup>124</sup>

<sup>122</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 61.

<sup>123</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 26ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 33.

<sup>124</sup> DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. p. 11.

Como explica Dosse na citação acima, a história estava associada a uma narrativa que buscava sedimentar a nação. O historiador tinha como missão uma escrita que visava à constituição de um futuro nacional. Mas o que isso tem a ver com o *tempo histórico*? Bom, muita coisa, pois, como alega José Carlos Reis,

[...] sob a influência da filosofia, a história se tornou produtora de si, sujeito, portanto. Na medida em que sua direção já era conhecida, era preciso somente produzir os eventos que a realizassem. [...] Essa concepção levou uma aceleração do tempo histórico.<sup>125</sup>

Os historiadores do século XIX constataram que não apenas contavam história, mas também a fabricavam. Essa tomada de consciência resultou em narrativas com ênfase nos eventos políticos que aceleravam vertiginosamente o *tempo histórico*. A história do século XIX tem características teleológicas, posto que o sentido da “flecha historiográfica” apontava para o futuro. Partindo dessas reflexões, o *tempo histórico* predominante na narrativa dos historiadores do período foi o *futurismo*, pois mesmo atrás de um “tempo perdido”, a narrativa dos historiadores objetivava sedimentar uma utópica identidade nacional.

Esses aspectos me levam até os debates suscitados por François Hartog e seus regimes de historicidade. Hartog menciona que regime de historicidade é a

Expressão de uma ordem dominante do tempo. Tramado por diferentes regimes de temporalidade, ele é, concluindo, uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo – modos de articular passado, presente e futuro – e de dar-lhes sentido.<sup>126</sup>

O *futurismo*, na historiografia do século XIX, “deve ser entendido aqui como a dominação do ponto de vista do futuro”.<sup>127</sup> Vale mencionar que o futurismo não indica o apagamento do passado ou do presente; ao contrário, passado, presente e futuro foram articulados para produzir um sentido temporal que apontava para o progresso da humanidade. A escrita histórica não está dobrada sobre si, mas expõe uma percepção temporal que extrapola a próprio texto do historiador, uma vez que a narrativa histórica deve responder uma demanda social.<sup>128</sup> A história era encarada como disciplina que estudava exclusivamente o passado, principalmente eventos políticos; todavia, como cito anteriormente, a chegada do século XX reservou inúmeras reviravoltas na casa de Clio. Nesse quesito, o *futurismo* foi

<sup>125</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papirus, 1994. p. 121-122.

<sup>126</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 139

<sup>127</sup> Ibidem. p. 141.

<sup>128</sup> ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

dominante até o surgimento da escola dos *Annales*, pois, a partir desse momento, ocorre uma mudança expressiva na maneira de se encarar o *tempo histórico*. Segundo Reis,

Desde Febvre e Bloch, a história é nova porque realizou uma mudança substancial no que está no coração do pensamento histórico: a noção do tempo. [...] No tempo histórico da *nouvelle histoire*, há [...] repetição, ciclos, homogeneidade, comparatividade, quantidade.<sup>129</sup>

Entretanto, a mudança nos rumos no *tempo histórico* não foi fácil, visto que foi uma resposta ao profundo abalo provocado pela expansão das ciências sociais. Esse movimento, a partir da década de 1930, influenciou diretamente o trabalho dos historiadores em relação à construção do *tempo histórico* no século XX. Reis comenta:

[...] O tempo histórico sob influência das ciências sociais é uma desaceleração cautelosa, não diria reacionária, pois nessa palavra há juízo de valor, embora tenha sido uma reação, de fato, à aceleração revolucionária da modernidade. [...] A história deixou-se influenciar pelas ciências sociais somente a partir da década de 1930 [...] para controlar esse tempo acelerado, a história deveria enfatizar o lado repetitivo, cíclico, resistente, inerte, constante, da vida dos homens. [...] Os historiadores abandonaram os objetos tradicionais da história – a política, a história das idéias, a biografia – campos dominados pela presença do indivíduo, como livre e potente para produzir eventos, que faziam a história, para darem atenção à região não-acontecimental da história: o mundo mais durável e mais estruturado [...].<sup>130</sup>

Através da citação de Reis, é perceptível a mudança de postura em relação aos objetos tradicionais da história. Essa alteração ocorre justamente por se transformar a perspectiva temporal, pois se no século XIX predominava uma história dos eventos políticos através de um suposto passado glorioso com o estabelecimento das ciências sociais, essa visão se modifica progressivamente. Buscava-se frear o tempo, isto é, são os aspectos coletivos, mentais e repetitivos que deviam guiar a abordagem historiográfica. A escola dos *Annales* foi importante nesse momento, posto que, por meio da incorporação das ciências sociais como arsenal teórico a partir da década de 1930, a história conseguiu manter seu status dominante no seio das ciências humanas. Ainda assim, Reis alerta que o grande papel dos *Annales* foi lograr uma noção de *tempo histórico* própria.

[...] os Annales apresentam a sua originalidade [...], procurarão reunir e separar o vivido e o formal. Isto é: o tempo é uma realidade presente, dada aos fenômenos humanos concretos, e ele consiste em suas durações e ritmos e objetivos. Mas, esses tempos não se dão à percepção e não são conhecidos especulativamente. Torna-se, então, necessária a sua reconstrução teórica e formal. Mas, essa reconstrução não se

<sup>129</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 126.

<sup>130</sup> Ibidem. p. 123-124.

confunde com o próprio tempo vivido e este não se reduz àquele. É como se houvesse dois tempos: o tempo real e o tempo do conhecimento. [...] O tempo real deve ser reconstruído, mas ele não será jamais reconstituído.<sup>131</sup>

Novamente, a escrita historiográfica altera sua perspectiva em relação ao estatuto do seu ofício, visto que, no século XIX, os historiadores prioritariamente focavam no passado como sua parte específica do tempo. Contudo, desde a incursão de historiadores nas ciências sociais, cada vez mais o tempo foi pluralizando-se e outras possibilidades foram abertas, a exemplo da manutenção da pertinência do método histórico. Estudar apenas o passado tornou-se insuficiente para realizar uma explicação, conclui-se, então, que o problema histórico necessita atrelar-se a questões do presente. Assim, os *Annales* propõem uma abordagem na qual

[...] o passado não se isola do presente. Ele é abordado no presente. Ele é abordado com base no presente e é este que levanta as questões sobre o passado que o ajudarão a melhor se conduzir e a se compreender. [...] Passado e presente, são momentos singulares na estrutura do tempo histórico; mas, exatamente porque diferentes, podem informar um ao outro, podem estabelecer uma relação de conhecimento recíproco.<sup>132</sup>

Clássica, a definição de história desenvolvida por Marc Bloch como “[...] uma ciência dos homens no tempo [...]”<sup>133</sup> é, até hoje, utilizada como conceituação básica em manuais para descrever a prática dos historiadores. Bloch, ao propor essa conceptualização, abriu a oportunidade para novas abordagens aos historiadores, uma vez que rompia radicalmente com a ideia de uma disciplina voltada unicamente para o passado, pois “recusou a predominância da influência do *tempo da alma ou da consciência* sobre o tempo da história e optou pelo *tempo da ciência*. O resultado foi [...] uma renovação significativa da compreensão do tempo histórico pelos historiadores”.<sup>134</sup> José Carlos Reis comenta que o *tempo histórico* articulado pelos *Annales* inseriu, no campo de pesquisa, uma gama de temporalidades a serem exploradas.

O tempo da história não é só um, não tem uma só figura [...] o que significa que o tempo histórico não é uniforme, abstrato e retilíneo, mas plural. Há histórias de processos políticos, de processos econômicos. Cada processo revelando uma temporalidade específica.<sup>135</sup>

<sup>131</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994 p. 129.

<sup>132</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 133.

<sup>133</sup> Ibidem. p. 67.

<sup>134</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 120.

<sup>135</sup> Ibidem. p. 128.

Essa abordagem que pluralizava o tempo, iniciada com Marc Bloch e outros pioneiros dos *Annales* foi potencializada na década de 1950 por Braudel e seus três níveis de duração: longa duração (estruturas), média duração (conjuntura) e curta duração (eventos). Os *Annales* foram responsáveis por realizar uma articulação entre passado e presente que, segundo Reis, não se isolam, pois é partindo das questões do presente que o historiador indaga o passado. Essa imbricação ficou conhecida como “história problema”. Desde então, passado e presente são inseparáveis na pesquisa histórica.

Esse redimensionamento ensejado por Marc Bloch foi cristalizado ao longo das gerações posteriores dos *Annales*. Lamentavelmente, refletir sobre os usos da categoria *tempo histórico* nas pesquisas não é uma prática constante entre os historiadores, que deixam esse debate, geralmente, para o campo da filosofia. Portanto, concordo com Michel de Certeau quando alerta: “o tempo é o impensado de uma disciplina que não para de utilizá-lo como instrumento taxonômico. O tempo é tão necessário ao historiador que ele o naturalizou e instrumentalizou. Ele é o impensado não porque é impensável, mas porque não é pensado”.<sup>136</sup> Assim, ironicamente, a categoria não é problematizada o suficiente pelos historiadores ocorrendo, então, a instrumentalização do tempo. Cria-se mais um problema metodológico, pois a naturalização do tempo provoca uma constante erosão dessa categoria em relação a possíveis objetos de pesquisa. Em inúmeros trabalhos, o tempo aparece apenas como recorte periódico usado exclusivamente para indicar a ordem cronológica dos eventos, sem a devida articulação com o problema de pesquisa. Posto isso, é preciso lembrar:

[...] periodização é a operação historiográfica por excelência que convida a identificar uma data inaugural e isolar um segmento histórico característico próprio. [...] Essa definição pertence ao registro da interpretação do segmento considerado e depende, portanto, de critérios variáveis: escolas de pensamento, contextos científicos ou culturais. [...] A escolha de uma periodização histórica consiste sempre em uma leitura ou em uma releitura do passado a partir de uma dada época, quer ela seja o fato dos historiadores, do poder político ou do senso comum.<sup>137</sup>

É preciso recordar que a prática do recorte temporal não é consensual e depende de vários critérios. É recomendável que os historiadores não se limitem aos recortes temporais consagrados para definir seu objeto de análise, pois, dessa maneira, acabam cristalizando um determinado contexto e “apesar da crítica em relação à história política e à história dos acontecimentos [...], são as mudanças profundas, sociais e culturais que ainda estruturam o

<sup>136</sup> CERTEAU *apud* Reis, José Carlos. O tempo histórico com “representação intelectual”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 8, n. 2, Maio/Junho/Julho/Agosto de 2011.

<sup>137</sup> ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FGV, 2016. p. 245-246.

tempo histórico ‘oficial’ [...]”.<sup>138</sup> Assim, constantemente os mesmos recortes temporais são usados, ainda que os problemas de pesquisa, objetivos e as fontes sejam as mais singulares possíveis. Dessa maneira, a categoria *tempo histórico* é reduzida e, por conseguinte, o estudo acaba inserindo-se em um recorte temporal que não é necessariamente propício para pesquisa. Essa prática deve ser reavaliada, pois se confunde com a antiga história política do século XIX que foi, posteriormente, condenada pelos *Annales*. Deve-se romper com essa prática estagnada. O tempo tem sua própria história e suas significações são (re)construídas culturalmente.

Na década de 1960, por exemplo, a escola dos *Annales* sofreu uma intensa fragmentação colocando em xeque o próprio *tempo histórico* estrutural. Essa fragmentação ocorreu em partes porque os historiadores “[...] direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres”<sup>139</sup>, possibilitando o retorno da narrativa. Destaca-se também, nesse período, a “virada linguística”. Segundo Albuquerque Júnior, “[...] a chamada virada linguística colocou a linguagem e a narrativa no centro das discussões [...]”.<sup>140</sup> Foi um momento de crescentes publicações que questionavam a explicação historiográfica e colocavam no centro do problema o papel da narrativa na pesquisa histórica. A escola dos *Annales* rejeitava esse modelo de história, dando ênfase em questões econômicas com base em dados seriais. Um dos principais críticos dessa história “sem” narrativa foi Hayden White que, segundo Burke, “acusou a profissão histórica de negligenciar as reflexões literárias de sua época [...] e de continuar a viver, no século XIX, a época áurea do “realismo” literário”.<sup>141</sup> O historiador Frank Akersmist também comenta que

[...] a principal tese deste autor tem sido que nosso entendimento do passado é determinado não só por aquilo que nele ocorreu, mas também pela *linguagem* utilizada pelo historiador para falar dele – ou, como ele mesmo prefere colocar, que o passado é tanto “produzido” (pela linguagem do historiador) quanto é “descoberto” (nos arquivos).<sup>142</sup>

A grande celeuma provocada pela “virada linguística” foi alegar que os diferentes modos pelas quais o historiador narra sua história produz, no fim, o próprio fato histórico estudado, isto é, a explicação não se confunde com o fato em si, pois enquanto narrativa o

<sup>138</sup> Ibidem. p. 264-265.

<sup>139</sup> HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 02.

<sup>140</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru; Edusc, 2007. p. 43.

<sup>141</sup> BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 343.

<sup>142</sup> ANKERSMIST, Frank. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012. p. 64.

discurso histórico é, sobretudo, uma invenção do historiador. A “virada linguística” colocou novamente a questão da linguagem no centro do debate, uma vez que o passado histórico só existe por meio dos textos dos historiadores. Essas acusações transformaram White no “inimigo” número 1 da história.<sup>143</sup> Todavia, Burke também alega que “[...] um novo tipo de narrativa poderia, melhor que as antigas, fazer frente às demandas dos historiadores estruturais, ao mesmo tempo em que apresenta um sentido melhor do fluxo do tempo [...]”.<sup>144</sup> Portanto, ao mesmo tempo em que o “retorno” da narrativa trouxe insegurança, fragmentação e incertezas, também pode potencializar as análises dos historiadores articulando, de maneira mais eficaz, a categoria *tempo histórico* às novas fontes e problemas de pesquisa. O renascimento da narrativa foi um ponto de inflexão crucial para o rejuvenescimento da historiografia. Nesse ponto, saliento a contribuição significativa do filósofo Paul Ricoeur que, a partir da década de 1980, ressaltou a relevância da narrativa para os historiadores. Albuquerque Júnior explica:

Desde Paul Ricoeur, pelo menos, aprendemos que a temporalidade construída não corresponde nem ao ato cósmico, aos tempos da natureza, nem ao tempo mecânico, cronológico, convencional das tecnologias da mediação do tempo, nem muito menos ao tempo subjetivo, ao tempo psicológico [...].<sup>145</sup>

O grande auxílio que Ricoeur legou aos historiadores foi seu esforço em elaborar uma teoria que conciliasse as múltiplas percepções do tempo, especialmente, o tempo cósmico e o tempo da consciência. Ambas as percepções fazem parte da própria experiência do tempo, entretanto, com suas particularidades que, aparentemente, tornam o desenvolvimento de uma unidade conceitual impossível. Nesse esforço para entender a essência do tempo a partir dessas duas concepções que norteavam, até então, uma razoável compreensão sobre esse “ser” misterioso, Ricoeur, segundo Reis, constatou que o tempo continuamente vaza de noções e conceituações que tentam apreendê-lo. Assim, descobrir o “ser” do tempo enquanto tal é, de fato, algo irrealizável, pois o tempo não pode ser capturado, mas apenas experimentado. Todavia, foi por meio dessa constatação que Ricoeur forjou a categoria que denominou de *tempo-calendário*. Ao comentar as contribuições de Ricoeur, Reis argumenta:

<sup>143</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019.

<sup>144</sup> BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 347.

<sup>145</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007. p. 125.

Cercando o tempo individual por todos os lados e, ao mesmo tempo, cercado por esse tempo psicológico, encontra-se o tempo coletivo, o tempo das sociedades, de mudanças e construções coletivas: o tempo histórico. Para Ricoeur, esse tempo é a mediação entre o tempo da consciência e o tempo cósmico. (...) A prática histórica, argumenta Ricoeur, produz “conexões” reinscreve o vivido sobre o tempo cósmico por meio de alguns artifícios: o calendário. (...) A primeira ponte que a história lança sobre o abismo entre esses tempos é o “calendário”. Essa criação não permanece exclusivamente em nenhum desses dois tempos – ela participa de um e de outro, nesse sentido, constitui um terceiro tempo.<sup>146</sup>

Ricoeur identificou o *tempo-calendário* como uma das ferramentas que as sociedades utilizam para compreender a própria experiência do tempo. O *tempo-calendário* perpassa os tempos da natureza e da consciência sem, porém, fixar-se neles. É exatamente essa característica ambígua que o transforma numa ponte, pois, ao mesmo tempo em que busca pontuar as repetições e padrões universais do tempo cosmológico, também é repleto de aspectos culturais que marcam os acontecimentos humanos. O *tempo-calendário* é uma síntese entre o tempo cosmológico e o tempo da consciência. Porém, essa síntese não resolve a questão sobre o “ser” do tempo, pois é apenas um dos mecanismos usados para descrevê-lo. Na realidade, ao mesclar essa dupla experiência temporal, constrói-se uma nova categoria, qual seja, o *tempo histórico*. Nesse sentido, Reis alerta que

[...] o “tempo histórico” é um terceiro tempo, na medida em que realiza a mediação entre os tempos da natureza e da consciência que, inicialmente, se revelaram separada por um abismo. O tempo histórico faz essa mediação não só como tempo vivido mas também como “discurso”, como imitação narrativa desse vivido.<sup>147</sup>

Essa terceira face do tempo, denominada por Ricoeur de *tempo histórico*, não se confunde, portanto, com o tempo da natureza e da consciência, pois é uma tentativa de conexão entre o tempo natural e o tempo da consciência. Mesmo que, supostamente, consiga realizar essa tarefa com relativo sucesso, o *tempo histórico* é um terceiro elemento que nasce do esforço de sintetizar ambas as temporalidades, porém, nunca se igualando à percepção do tempo real. Esses debates suscitados por Ricoeur exerceram grande influência na escrita historiográfica, abrindo um leque de possibilidades para os historiadores trabalharem suas fontes históricas para além do sentido ontológico do tempo, proporcionando reavaliações através da narrativa empregada. O tempo que o historiador busca aprender por meio de suas fontes não é o “passado vivido”, pois como indica Albuquerque Júnior:

<sup>146</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papirus, 1994. p. 72.

<sup>147</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papirus, 1994. p. 78.

O tempo historiador é uma construção narrativa, que se dá no plano da linguagem. A narrativa e, portanto, a linguagem, produziria uma temporalidade própria, nascida da sucessão de seus elementos, da disposição sucessivas das cenas, figuras e imagens.<sup>148</sup>

Ao tentar desvelar o “ser” do tempo, Paul Ricoeur contribuiu para a narrativa histórica, uma vez que, ao conjecturar o *tempo histórico* como um discurso singular tecido pelo historiador, a linguagem vai, cada vez mais, fazendo parte da reflexão historiográfica, pois, como afirmam Castelo Branco e Brito,

[...] a realidade, plenamente constituída de cultura, conforma os objetos históricos e se dá a ver através de nomes. É, portanto, no mundo da linguagem que as coisas se passam, uma vez que é a linguagem quem constitui os nossos objetos e, mesmo, a nós próprios.<sup>149</sup>

Desse modo, não é aconselhável usar o tempo nas pesquisas históricas apenas como recorte periódico ou cronológico. É mais interessante trabalhar essa categoria como um dos problemas que constitui a própria pesquisa, visto que, por meio da escrita, o historiador é um artesão de temporalidades. Dessa maneira, a pesquisa não deve ser refém de determinadas periodizações consagradas. Sobre isso, Ankersmist afirma que

[...] o tempo é como o barro nas mãos do historiador. A escrita histórica não é formada pelo tempo, mas molda o próprio tempo. O tempo histórico não é físico ou filosófico, mas um conceito cultural, e sua natureza depende de como a escrita da história funciona dentro do todo de nossa(s) cultura(s).<sup>150</sup>

Problematizar a pertinência do recorte temporal é um compromisso do historiador, pois é por meio das diferentes formas discursivas que se constrói a representação do *tempo histórico*. O “retorno da narrativa” proporcionou aos historiadores caminhos até então negligenciados pela escola dos *Annales*. Para além de periodizações canonizadas e uma linearidade cronológica exata, é preciso moldar a narrativa às particularidades das fontes analisadas, pois mesmo aquelas fontes históricas que surripiam os parâmetros tradicionais de pesquisa têm histórias a serem contadas. Proponho que se atente para as especificidades das novas linguagens enquanto fontes e problemas históricos, pois usar de modo generalizante essa categoria pode distorcer os resultados das pesquisas. Portanto, é necessário readequar

<sup>148</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007. p. 75.

<sup>149</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Por uma escrita bailarina da História. In: *História cultural: produção e circulação de conhecimento*. São Paulo: Hucitec, 2007. p. 62.

<sup>150</sup> ANKERSMIST, Frank. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012. p. 318.

continuamente as categorias de estudo de acordo com as linguagens específicas de cada fonte histórica, pois como argumenta Keith Jenkins, os “[...] discursos estão sempre mudando, sempre sendo decompostos e recompostos, sempre posicionados e sempre posicionando-se, e por isso precisam que aqueles que os usam façam uma autocrítica constante”.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> JENKINS, Keith. *História repensada*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 29.

## COLAGEM 2: UMA LINGUAGEM QUE DESLIZA SOBRE O SUJEITO, ESPAÇO/LUGAR E O TEMPO

*Concluo proclamando que já é chegada a hora de os historiadores se colocarem como tarefa o esforço para desvendar o universo dos fanzines, do que poderá resultar uma interessante ampliação em seus domínios de pesquisa, especialmente no concernente às culturas urbanas.*

Edwar de Alencar Castelo Branco<sup>152</sup>

Como debatido na “Colagem 1”, as categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* sofreram contínuas mudanças epistemológicas no contexto historiográfico, distanciando-se, ao longo do século XX, de perspectivas que naturalizavam seus usos, visto que seus sentidos são sempre constituídos culturalmente. Mesmo uma disciplina caracterizada por seu conservadorismo metodológico e teórico foi forçada a rever suas concepções diante de ferramentas de pesquisa que se demonstraram tão frágeis. Indago, então, como tais categorias de estudo podem ser articuladas nos *fanzines*.

Seleciono esse material para análise porque, historicamente, foram os principais meios de comunicação utilizados por *punks* e *headbangers* desde a década de 1970 até o começo do século XXI. Por meio dessa mídia táctica, esses grupos articularam uma *linguagem zineira* que dissolve as categorias históricas, impossibilitando, por vezes, codificar as nuances de suas práticas culturais. Essas peculiaridades começam logo no *modus operandi* de confecção, que burla os parâmetros tradicionais de fabricação, circulação e, inclusive, de leitura. As datas são pulverizadas, dificultando a construção de uma narrativa linear e cronológica. O espaço/lugar é caracterizado por múltiplos lugares de enunciação que liquefazem qualquer tentativa de recortar rigidamente o espaço. Portanto, busco nessa “colagem” enfrentar esses desafios metodológicos e averiguar como *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* são experimentados nos *punkzines* e *heavyzines*.

### RECORTE 2.1: NÃO SOU AUTOR!

O *fanzine* é a expressão de uma negação<sup>153</sup> e, exatamente por isso, sua análise é tão peculiar. Partindo dessa constatação, levanto a inquirição: os *fanzines* também negam o

---

<sup>152</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias tácticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015. p. 760.

sujeito? Para verificar essa questão, tomo a *função-autor* como mote para desenvolver o argumento central desse “recorte”. Ensejo a seguinte hipótese: por meio da “inexistência” autoral, produz-se outra função/sujeito singular, quer dizer, não é uma simples negação, mas especialmente a produção de uma nova função. Entendo, aqui, a noção de sujeito a partir da perspectiva “foucaultiana”<sup>154</sup>, isto é, os indivíduos são constantemente atravessados por relações de forças historicamente constituídas que agem sobre seus corpos produzindo um determinado tipo de sujeito. Foucault menciona que essa produção de subjetividade não é vertical uma vez que os próprios indivíduos podem exercer sobre si técnicas que possibilitam o rompimento com práticas de sujeição e, assim, engendrar outras formas de sujeito.

A noção *função-autor*<sup>155</sup> será utilizada para problematizar como a prática da autoria é visível e dizível no espaço dos *zines*. Portanto, para identificar o sujeito, é necessário, antes, entender como a questão da autoria é significada pelos indivíduos que confeccionam essa mídia para, *a posteriori* (Colagem 3), identificar as formas de subjetivação produzidas nesse material alternativo. A *função-autor* é entendida, aqui, à maneira de Roger Chartier, como “[...] uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social”.<sup>156</sup> Essa perspectiva é interessante, pois não se limita a identificar meramente o(s) criador(es) responsável(eis) pelo material, posto que a redução a uma unidade individual pressupõe uma essência que caracterizaria o material estudado e, logicamente, a perspectiva histórica deve ir além da visão ontológica e historicizar a própria condição de autoria.

Por meio dessa noção, busco constatar as diferentes formas pelas quais a autoria é experimentada (ou não) no espaço dos *zines*. Para compreender as nuances existentes na *linguagem zineira*, vou articular-me às premissas de Castelo Branco e Magalhães, respectivamente: “A autoria de um fanzine é algo que colabora, sub-reptícia e deliberadamente, para ironizar a noção de autor. A noção de *copyright*, por exemplo, é apropriada no sentido de sua negação [...]”<sup>157</sup> e “O editor de fanzine pode querer que seu trabalho circule apenas entre um círculo restrito de colecionadores [...], outros almejam mais,

<sup>153</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015.

<sup>154</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

<sup>155</sup> Proposta desenvolvida por Michel Foucault e, posteriormente, debatida por Roger Chartier. Cf. FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. Cf. CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

<sup>156</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 27.

<sup>157</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai/ago./2015. p. 756.

desejam ganhar popularidade, que sua mensagem seja difundida ao máximo”.<sup>158</sup> As perspectivas citadas se afastam em vários sentidos, pois Castelo Branco entende o *zine* enquanto mídia tática que escapa da noção tradicional de autoria dificultando, então, a própria identificação do indivíduo responsável pela confecção. Por outro lado, Magalhães não nega as dificuldades metodológicas apontadas por Castelo Branco, porém, partindo de sua reflexão, os *fanzines* são mídias com um espaço de atuação diversificado, dessa forma, a própria noção de autoria não é um aspecto definido, pois acaba dependendo também das condições culturais nas quais o material foi confeccionado. Dessa maneira, o(s) indivíduo(s) pode(m) viabilizar ou inviabilizar a identificação de sua singularidade enquanto autor.

Proponho, então, a vinculação entre Castelo Branco e Magalhães porque ambas as interpretações podem, em conjunto, proporcionar uma compreensão mais ampla sobre como a *função-autor* é experimentada em diferentes culturas *zineiras*. Não é identificar “a morte do autor”,<sup>159</sup> mas problematizar como a autoria é praticada no espaço dessas mídias táticas. Essa função é uma construção histórica, e sua relevância é definida dentro de um contexto cultural específico. Por exemplo, Chartier argumenta que, somente no século XVI, iniciou-se um processo de sistematização da figura do autor:

[...] O autor, na origem, era inicialmente um “fauteur” (fomentador). Ele evocava, por exemplo, esses textos do início da era moderna que, por transgredirem a ortodoxia política ou religiosa, eram censurados e perseguidos. Para identificar e condenar aqueles que eram seus responsáveis, era necessário designá-los como autores. [...] Antes de ser o detentor de sua obra, o autor encontra-se exposto ao perigo pela sua obra. [...] As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI [...].<sup>160</sup>

É compreensível o esforço das instituições religiosas e monárquicas, pois, com a invenção da imprensa, ocorreu uma “[...] disseminação de textos numa escala desconhecida [...]”.<sup>161</sup> Essa crescente circulação de textos impressos, incluindo livros, foi o estopim para iniciar a identificação sistemática de autores. A *função-autor* estava atrelada, antes, aos escritores que conseguiam publicar um conjunto de manuscritos formando um livro impresso. Desse modo, “a censura parece ter produzido, naquele período, os primeiros reconhecimentos

<sup>158</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?* São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 67.

<sup>159</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>160</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. 1ª reimpressão. São Paulo: UNESP, 2009. p. 34.

<sup>161</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 104.

relativos à autoria [...]”.<sup>162</sup> Outro fator primordial para a construção da noção de autoria é a autoridade sobre o impresso. Essa autoridade sobre o texto só é possível a partir do século XVIII, com a criação de Leis que regulamentavam as publicações de livros. Sobre isso, Chartier diz:

Não basta ao autor escapar da censura e das condenações para ser definido positivamente. É necessário que se beneficie de um estatuto jurídico particular que reconheça sua propriedade. Isto se fará a partir do século XVIII para se desfazer talvez no fim de nosso século: para os autores de hoje, o perigo de perder seus direitos é, de fato, mais difundido que o de perder sua liberdade.<sup>163</sup>

Questões como censura e autoridade foram fundamentais para a construção da *função-autor* entre os séculos XVI e XVIII. Esses fatores reforçam a necessidade de uma postura que considere o autor para além do seu aspecto individual na medida em que os *zines* também ensejam outras perspectivas analíticas. Nesse aspecto, o “boom” global dos *fanzines* ocorreu na década de 1960 e, paralelamente a sua disseminação internacional, ocorriam intensas discussões sobre a condição de autoria nos espaços acadêmicos e nas vanguardas artísticas. Desse modo, as fontes estudadas são excelente material para mostrar como a autoria é uma função que pode ser constantemente ressignificada em diferentes contextos históricos. Na *linguagem zineira* o esfumaçamento da autoria é, aparentemente, uma condição *sine qua non*, pois sua confecção e circulação não estão atreladas a nenhuma censura institucional ou autoridade entre indivíduo e obra. Cellina Rodriguez Muniz, no artigo “*Na desordem da palavra: fanzines e a escrita de si*”, debate sobre as diferentes maneiras de autoria que esses indivíduos experimentam na construção dessa mídia táctica. Analisando o “*Palavra Desordem*”, a autora constata que:

Esses indivíduos, nesses fanzines, assumem uma função de autoria que parece diluir-se em várias formas de exercício discursivo, já que o autor se pode compreender não exatamente um indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto [...]. Não há autorias fixas [...].<sup>164</sup>

A partir de agora, uso os termos *heavyzines* e *punkzines* para destacar as diferenças entre os tipos de *zines* estudados. Para iniciar o debate, trago o *punkzine Consciência anarquista*, que traz, no seu editorial, um trecho que se destaca. O responsável pela confecção

<sup>162</sup> BIGNOTTO, Cilza. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. São Paulo: Unesp, 2018. p. 84.

<sup>163</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. 1ª reimpressão. São Paulo: UNESP, 2009. p. 45.

<sup>164</sup> MUNIZ, Cellina Rodrigues. Na desordem das palavras: fanzines e a escrita de si. In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 20-21.

explica aos seus leitores sua relação com o material produzido da seguinte maneira: “Caso queiram reproduzir ou colocar em algum fanzine alguns dos textos, não precisa então da minha “autoridade”, pois ficarei até lisonjeado [...]”.<sup>165</sup> A mensagem é clara: a autoridade sobre o *zine* não está vinculada ao indivíduo que produziu e editou o texto. Essa característica é muito interessante uma vez que dissipa a imagem do criador e, em contrapartida, fortalece a importância da figura do leitor na *linguagem zineira*. Segundo Prado,

O punk exaltava a prática da autogestão no circuito de fanzines, incentivando o consumidor a xerocar o seu impresso e passá-lo adiante (...). Era uma aplicação mais rápida e direta, uma vez que o leitor assumia papel de protagonista, sem necessitar de autorizações e investimentos expressivos, facilitando a integração entre os envolvidos. Dessa forma, fortaleciam-se os vínculos entre editores, entre editores e leitores e entre leitores, dinamizando as relações na cultura punk.<sup>166</sup>

Ou seja, a linha que separa autores e leitores, tão presente em outras publicações tradicionais, é diluída nas folhas dos *punkzines* na medida em que os leitores contribuem diretamente com a confecção dos *zines*, assim, a *função-autor* e a figura do leitor se misturam de tal maneira que, às vezes, é impossível identificar quem é quem. Nesse sentido, a confecção de um *punkzine* é um contínuo apagamento de si mesmo, pois, mesmo depois de pronto, o texto e as imagens que compõem a publicação são deslocados, colonizados e reproduzidos em outros *zines*. Esse processo de ressignificação e reprodução é ilimitado e, a cada replicação, a “voz” do criador original vai dissipando-se.

Esse debate pode ser articulado com as críticas suscitadas por Walter Benjamin sobre a aura da obra de arte. Segundo Benjamin, aura é “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.<sup>167</sup> Em suma, a aura é aquilo que dá autenticidade à obra de arte, ou seja, é a gênese criadora que não pode ser replicada ficando, assim, inatingível. Porém, essa essência que marca a obra de arte foi continuamente dissolvida na modernidade. Os avanços técnicos possibilitaram uma vertiginosa reprodução provocando uma série de mudanças tanto na obra de arte como na maneira que os indivíduos as significam. As técnicas de reprodutibilidade provocaram uma profunda ruptura levando a obra de arte para perto dos indivíduos. De repente, todos podem ter em suas casas réplicas de pinturas de Leonardo da Vinci,

<sup>165</sup> *Consciência anarquista zine*, 2ª ed., [199-].

<sup>166</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 53.

<sup>167</sup> BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas Vol.1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 170.

Michelangelo e outros artistas renascentistas por exemplo. Essa nova condição invariavelmente apagou a aura da obra, pois os avanços técnicos utilizados colocavam em xeque o principal trunfo artístico: a originalidade. Nas palavras de Benjamim:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra criada para ser reproduzida. [...] A questão da autenticidade das cópias não tem sentido. Mas, no momento que o critério deixa de ser aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma.<sup>168</sup>

Se anteriormente a autenticidade resguardava o status sagrado do artista, a modernidade e suas bugigangas técnicas dessacralizaram completamente as obras de arte colocando-as no cotidiano. Essas perspicazes críticas tecidas por Benjamim são indicativos que contribuem para o entendimento do esfumaçamento da autoria provocado pela *linguagem zineira*, uma vez que é por meio de uma replicação incontrolável que os *zines* se esparramam pelos lugares. É interessante constatar como foram as novas tecnologias que possibilitaram a constituição da prática *zineira*, pois a ausência dos avanços técnicos impossibilitaria a existência de mídias táticas como os *fanzines*.

Desde a década de 1960, os mimeógrafos ajudaram na difusão de mídias alternativas e marginais, porém a grande revolução ocorreu na década de 1980, com a popularização de fotocopiadoras, as famosas máquinas de xérox. Segundo Elydio dos Santos Neto e Gazy Andaus, “[...] nas décadas de 1970 e 1980, os fanzines passaram da tecnologia de mimeógrafos a fotocopiadoras, cujo barateamento impulsionou-os até o fim da década de 1990 [...]”.<sup>169</sup> Essa transição técnica aumentou consideravelmente o número de cópias e a circulação de *zines* a nível global. Essa multiplicação em massa é a base de sustentação da prática *zineira* e, ao mesmo tempo, um dos fatores que possibilitou a fragmentação da “aura” do autor. Benjamim, averiguando esse último aspecto, considera que a banalização alterou a própria condição da obra de arte, especialmente em relação a sua importância para os indivíduos. Pontua, porém, que esse apagamento não apequenou a relevância das obras de artes; ao contrário, produziu novas formas de relevância. Se anteriormente a obra era objeto de contemplação e até mesmo de adoração, atualmente sua relevância se dá justamente na pulverização da aura artística irrompendo uma série de intervenções que transformaram o

<sup>168</sup> BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas Vol.1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 171.

<sup>169</sup> NETO, Elydio dos Santos; ANDAUS, Gazy. Dos zines aos biograficines: compartilhar narrativas da vida e da forma com imagens, criatividade e autoria. In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 35.

processo artístico em atos políticos e cotidianos. Para entender a cultura *zineira*, é necessário ficar atento aos aspectos materiais do processo de confecção, pois os *zines* são “entidades linguísticas”. Segundo Ankersmist:

[...] a linguagem não apenas expressa conhecimento, mas pode ser *usada* (no sentido legítimo da palavra) para a construção de entidades linguísticas que são ambas, linguagem e coisas. E essas entidades linguísticas são as matrizes para a geração de novo conhecimento.<sup>170</sup>

A *linguagem zineira* é composta tanto de aspectos materiais quanto de signos que marcam essa linguagem peculiar e, por conseguinte, produzem outras racionalidades e funções. A experiência autoral é exatamente um dos pontos nos quais aspectos materiais e linguísticas cruzam-se para contribuir com o apagamento da *função-autor*, produzindo um novo sujeito. Além dessas questões técnicas de confecção, essa prática pode ser pensada a partir das reflexões de Michel Foucault quando argumenta que

[...] a escrita está atualmente ligada ao sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor [...]. A morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve [...].<sup>171</sup>

O *Consciência anarquista* indica que a *função-autor* é experimentada no sentido de negar o sujeito enquanto centro do discurso. Essa perspectiva relembra o debate realizado na “Colagem 1”, visto que a ideia de centralidade era dominante no pensamento iluminista/modernista. A escrita era entendida como prática linear de um “eu” soberano de si, todavia, identífico, no material investigado, um espaço aberto que visa constituir uma linguagem catalisadora do movimento *punk*, quer dizer, o sujeito do *punkzine* apaga sua própria individualidade em prol de uma escrita coletiva. Esse deslocamento no editorial lembra àquilo que Jorge Larrosa argumenta no livro de ensaios “*Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*”:

Tem de ser fazer continuamente que essas palavras destroem e façam explodir as palavras preexistentes. Somente o combate das palavras ainda não ditas contra as palavras já ditas permite a ruptura do horizonte dado, permite que o sujeito se invente de outra maneira, que o eu seja outro.<sup>172</sup>

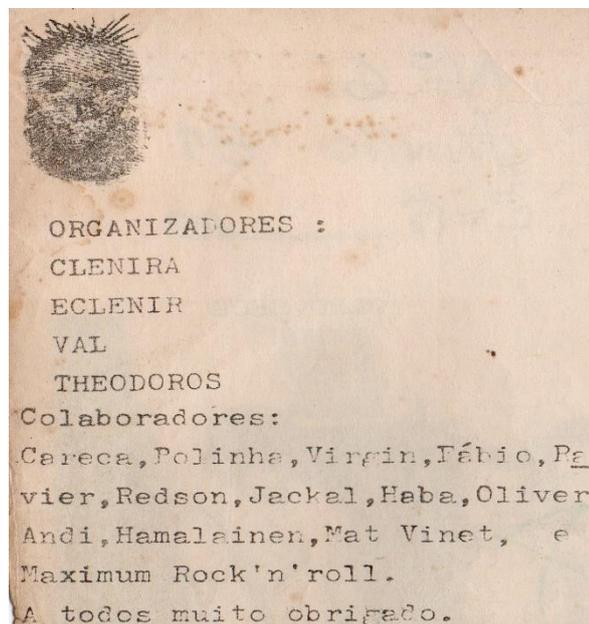
<sup>170</sup> ANKERSMIST, Frank. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012. p. 62.

<sup>171</sup> FOCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 272-273.

<sup>172</sup> LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 40.

A prática *zineira*, ao diluir a autoridade sobre o material confeccionado em prol de uma produção coletiva, cria formas díspares de linguagem, isto é, novas dizibilidades. Tal subversão abriu espaços para experiências singulares de autoria e, por conseguinte, acabou produzindo novas modalidades de sujeito. Entretanto, a escrita que esvaece as marcas do indivíduo não é imanente aos *punks*. Através do acervo de *punkzines*, construído para pesquisa, constatei que o apagamento da *função-autor* tornou-se hegemônico progressivamente. A imagem abaixo é um bom exemplo para historicizar a questão:

Figura 01. Editorial do *punkzine 1999* (6ª ed., 1984)



Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

O *1999*<sup>173</sup> foi um dos primeiros *zines* com a temática *punk* a circular no Brasil, inclusive com contatos internacionais, demonstrando o alcance e a notoriedade que possuía dentro do cenário. Nesse período, o movimento *punk* passava por intensas transformações que colocavam em dúvida a existência do próprio movimento. Mesmo com o esforço constante para cristalizar uma narrativa hegemônica com o uso recorrente da sentença “*punks not dead*”,<sup>174</sup> o que, de fato, caracterizava os *punkzines* era sua total falta de harmonia. Isso fica evidente quando comparo os editoriais trabalhados até aqui. O *Consciência anarquista* rejeita a *função-autor* no material produzido, porém, como a figura 01 demonstra, o *1999* faz questão de divulgar e agradecer os colaboradores que contribuíram para a confecção do *zine*, inclusive

<sup>173</sup> *1999*, 6ª ed., 1984.

<sup>174</sup> Referência ao LP da banda punk escocesa *Exploited* lançado em 1981 marcando, dessa forma, uma segunda onda do *punk*.

colocando uma impressão digital que lembra uma caveira com cabelos arrepiados, deixando, assim, simbolicamente, as marcas desses indivíduos. Essa característica apresentada no *1999* é inusitada, pois os *punkzines* têm na sua materialidade e, especialmente na sua linguagem, uma forte conexão coletiva.

Quando a 6ª edição do *1999* foi lançada, em 1984, os significados atribuídos aos *punks* no Brasil estavam em constante mutação, principalmente dentro do próprio movimento (A Colagem 3 vai abordar mais especificamente a constituição histórica do sujeito *punk* e *headbanger*). Desse modo, a própria forma e conteúdo dos *punkzines* eram irregulares e apresentavam inúmeras incoerências. Os criadores objetivavam tornar visível, mesmo que de forma tímida, a sua presença enquanto autores. Essa característica apresentada no *1999* indica que as condições históricas não estavam completamente definidas dentro da subcultura punk. O apagamento completo da autoria nos *punkzines* (se isso for possível) foi se constituindo ao longo da década de 1980. Portanto, não se deve naturalizar essa característica como intrínseca aos *punks*. Antônio Carlos Oliveira reforça esse argumento quando menciona que “há os que se definem anarquistas, de esquerda; os que se comportam como fascistas, os que se dizem apolíticos ou os que afirmam não ter opinião sobre o assunto; [...]”.<sup>175</sup>

As diferentes posições são transmitidas no conteúdo dos *punkzines* indicando um movimento bastante heterogêneo. Magalhães menciona que “[...] entre 1983 e 1984 circularam em São Paulo os fanzines 1999 [...]. Impressos em fotocopiadoras ou em pequenas *offset* [...], iriam influenciar os futuros fanzines ditos anarquista [...]”.<sup>176</sup> Essa citação suscita algumas questões em relação à *linguagem zineira* e à *função-autor*, pois, diferente da afirmação de Magalhães, penso outra hipótese: o *zine 1999* e os demais *punkzines* não influenciaram os *fanzines* anarquistas, pois através das fontes analisadas, pondero que, na realidade, foi o anarquismo que possibilitou uma ruptura ideológica e estética dentro do movimento *punk* ainda no início da década 1980, influenciando, assim a *linguagem zineira* desde o começo.

Mesmo que, cronologicamente, faça sentido indicar o *1999* como influência para os futuros *zines* anarquistas que, segundo Oliveira, começaram a circular por volta de 1985,<sup>177</sup> isso não significa que foi uma influência decisiva na constituição destes, especialmente porque são mídias efêmeras, e seu impacto pode ser sentido de formas diferentes, em tempos

<sup>175</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 17.

<sup>176</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2003. p. 39.

<sup>177</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

diferentes. Gustavo dos Santos Prado reforça essa hipótese: “O movimento punk conseguiu êxito valendo-se [...] do anarquismo [...]. Os punkzines brasileiros indicam que o movimento punk apropriou-se [...] para justamente manter sua própria cultura”.<sup>178</sup> A partir dessa citação, compreendo que foi por meio da absorção da ideologia anarquista que se criaram as condições para uma linguagem que não aponta para o indivíduo, mas para a coletividade. Essa hipótese torna-se mais verossímil quando comparei o *zine 1999* com os *punkzines* posteriores.

O *Consciência Anarquista* não possui uma data precisa, mas, por meio dos indícios ao longo de suas páginas, conjecturo que, provavelmente, foi confeccionado na década de 1990. Pude observar, no seu conteúdo, uma articulação entre o movimento *punk* e os ideais anarquistas, porém, as referências ao anarquismo no conteúdo do *1999*, produzido em 1984, são raras e imprecisas. O anarquismo, enquanto estética, já ressoava no *punk* desde o início dos anos 80, contudo, enquanto pauta política, foi adotada a conta gotas. A banda inglesa *Sex Pistols* foi uma das pioneiras a atrelar o *punk rock* ao anarquismo na música *Anarchy in the UK*. O anarquismo era mais um símbolo estético do que uma pauta política concreta e definida. Foi apenas na segunda metade da década de 1980 que ocorreu uma rearticulação no movimento *punk* buscando, no anarquismo, as bases ideológicas para sua consolidação no Brasil. Esse deslocamento causou uma dispersão<sup>179</sup> dentro do movimento *punk* possibilitando uma produção impressa na qual a noção de autoria é subvertida.

Todos os reveses apresentados nos *punkzines 1999* e *Consciência anarquista* são frutos de indivíduos fragmentados. Seguindo as problematizações tecidas por Stuart Hall, essa fragmentação é a consequência de identidades culturais no contexto pós-moderno. A explosão do movimento *punk* foi potencializada pela globalização, fenômeno que continuamente está deslocando as identidades culturais, principalmente a partir da década de 1970, quando ocorreu sua aceleração mais notável. Esse deslocamento de identidades é uma das condições que produz o sujeito pós-moderno.<sup>180</sup> Foi essa conjuntura global que possibilitou a rápida difusão e transformação do movimento *punk* ao longo das três últimas décadas do século XX. Apesar da *performance* realizada por seus integrantes em busca de uma identidade fixa, os *punks* sempre estiveram suscetíveis ao jogo das identidades. Assim, após os primeiros contatos com as ideias anarquistas, esses sujeitos apagavam os rastros de autoria dos materiais que produziam.

<sup>178</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 54-55.

<sup>179</sup> FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 11ª ed., 2018.

<sup>180</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Entretanto, tomar isso como verdade absoluta e generalizar essa hipótese para outros tipos de *fanzines* é algo que evito. O *Monasterium zine*<sup>181</sup> é um bom exemplo para mostrar as diferentes formas e conteúdos dos *heavyzines*. Confeccionado em 1994 na cidade de Teresina – PI, seu editorial possui os nomes dos colaboradores responsáveis pelo impresso, inclusive especificando a função de cada um na composição do material. Essa característica é oposta aos *punkzines* após a inserção dos ideais anarquistas nas suas páginas. Então, por que existe essa disparidade? Para responder essa questão, vou retroceder até 1983, ano que foi lançado o número 10 do alternativo *Rock Brigade*. No editorial da revista, consta a seguinte mensagem:

Os artigos aqui publicados são de autoria e responsabilidade dos autores. Todos os direitos autorais são reservados. Proibida a cópia ou reprodução total ou parcial de quaisquer matérias aqui contidas sem prévia autorização por escrito dos editores.<sup>182</sup>

A advertência do trecho acima contraria todas as conceptualizações sobre *fanzines* e revistas alternativas no âmbito acadêmico as quais tive acesso para esta pesquisa. Até hoje, os *fanzines* foram entendidos como “[...] uma forma de livre expressão de seus produtores, que não precisam se preocupar com editoras ou vendagem”.<sup>183</sup> Além disso, “[...] o fanzine é um meio no qual não há limites estéticos, editoriais e temáticos para colocar isso em prática”.<sup>184</sup> Diante das complicações entre teoria acadêmica e a contraditória realidade da prática *zineira*, é preciso destrinchar o contexto cultural no qual o material foi gestado para localizar os indícios que explicam essas discrepâncias. Recorro a Jaime Luís da Silva: “[...] a revista rock brigade foi criada em São Paulo em 1982 a partir de um boletim informativo de um fã-clubes de heavy metal”.<sup>185</sup> Nesse pequeno trecho, é possível localizar uma característica interessante que lança luz sobre o motivo desse peculiar reforço autoral que, ironicamente, tenta impedir a reprodução de seu conteúdo em outros *zines*. A citação expõe que a *Rock Brigade* era concebida, na época, como boletim informativo de um fã clube de *heavy metal*. Os exemplares<sup>186</sup> que possuo para análise foram lançados entre 1982 a 1985 e, de fato, em

<sup>181</sup> *Monasterium zine*, 1ª ed., 1994.

<sup>182</sup> *Rock Brigade*, 10ª ed., 1983.

<sup>183</sup> NEGRI, Ana Camilla. Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani. In: *NP – Histórias em Quadrinhos* (V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom), realizado durante o XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2005. On-line.

<sup>184</sup> BUSANELLO, Willian de Lima. *Fanzine como obra de arte: da subversão ao caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

<sup>185</sup> SILVA, Jaime Luís da. *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade*. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. p. 32.

<sup>186</sup> Possuo as seguintes edições da *Rock Brigade* para análise: 1ª, 4ª, 6ª, 7ª, 10ª, 13ª, 14ª, 15ª e 17ª.

nenhuma dessas edições, a palavra *fanzine* é citada. Esse fato corrobora com a argumentação de Silva.

Todavia, mesmo com a ausência da palavra “*fanzine*”, a *Rock Brigade* possuía características materiais deste tipo de mídia amadora. O desequilíbrio entre a palavra e o material enseja outro problema: verificar a importância da significação que determinados grupos culturais imprimem em suas práticas materiais. Entendo que o fazer (confeção do material) não corresponde, necessariamente, à palavra (nomeação do material) e vice-versa. A linguagem já não se sobrepõe ao visível, assim, a ausência do termo “*fanzine*” na *Rock Brigade* indica que os responsáveis pela elaboração idealizavam, apesar das similaridades, outra linguagem. Essa relação entre a materialidade e sua nomeação/significação foi problematizada por Michel Foucault:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados.<sup>187</sup>

A palavra *fanzine* é uma das inúmeras possibilidades para nomear a prática dos responsáveis pela circulação da *Rock Brigade*. Contudo, os significados da palavra não recobrem totalmente o material confeccionado. A relação entre palavra e coisa está no âmbito da similitude, desse modo, não é necessariamente um equívoco tratar a *Rock Brigade* enquanto *heavyzines*, uma vez que os aspectos materiais de produção são semelhantes a vários *zines* produzidos na década de 1980. Entretanto, os indivíduos que confeccionaram o material preencheram essa prática com outros significados, pois sua linguagem é claramente inspirada em revistas de grande circulação comercial. Toda nomeação é um significante aberto para novas produções de sentidos. Isso me remete ao debate que Keith Jenkins faz a partir das constatações de Jacques Derrida. Jenkins argumenta que

[...] como nenhum significante, nenhuma palavra, tem sentido por si só, como nenhum sentido do significante é imediatamente óbvio fora de todos os contextos, os

---

<sup>187</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 11.

significantes adquirem necessariamente seus significados específicos em *relação a outros significantes*.<sup>188</sup>

As palavras só ganham sentido quando atreladas a outras palavras que compõem um sistema linguístico. Ao deslocar um significante para outros sistemas linguísticos, o significado é reconfigurado. Esse processo é constantemente aberto, inclusive amplamente utilizado nas páginas dos *fanzines* em geral. Portanto, os indivíduos significaram o impresso como “boletim informativo” justificando, assim, a figura do autor em seu conteúdo. Dessa maneira, considero que “revista alternativa” é o termo que define, com mais precisão, a *Rock Brigade*. Em meados da década de 1980, o alternativo em questão tornou-se uma publicação comercial alcançando o status de revista especializada em *heavy metal* mais influente do Brasil.

Essa transição foi arriscada, pois geralmente é encarada de forma negativa no meio *underground*. Os leitores poderiam acusar a revista de traição e seus colaboradores de aproveitadores que visavam somente o lucro. A princípio, isso não ocorreu porque o alternativo foi a principal fonte de informação dos *headbangers* brasileiros na época (esse tema será debatido na Colagem 3). O “*heavyteam*” (como era chamada a equipe de colaboradores da *Rock Brigade*) usava termos como, por exemplo, informativo, boletim, revista e até jornal para descrever sua prática midiática. Levanto as seguintes hipóteses: primeiro, desconheciam o significado atribuído à palavra “*fanzine*” e, por isso, não a utilizavam para denominar sua produção. Segundo, conheciam a palavra e propositalmente rejeitavam o seu uso. Refletindo sobre essas suposições, considero que a primeira hipótese é improvável, pois mesmo com o esforço empregado pela ditadura civil-militar para manter controle da informação, “os fãs-clubes de música começaram a lançar fanzines no início da década de 1970, chegando a atingir força expressiva em 1976 e 1977, com a explosão do movimento punk”.<sup>189</sup> Desse modo, já existia uma produção alternativa desde o início da década de 1970, a exemplo do *zine* Ficção, considerado o primeiro *fanzine* brasileiro, criado ainda em 1965 por Edson Rontani.<sup>190</sup>

[...] Edson Rontani, em 1965, resolveu fundar o Intercâmbio Ciência - Ficção “Alex Raymond” (em homenagem ao desenhista de Flash Gordon) e editar um boletim

<sup>188</sup> JENKINS, Keith. *A história refigurada*; novas reflexões sobre uma antiga disciplina. São Paulo: Contexto, 2014. p. 34-35.

<sup>189</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2003. p. 38.

<sup>190</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?* São Paulo: Brasiliense, 1993.

para abordar quadrinhos e reunir os amantes dessa arte. O boletim saiu em 12 de outubro e foi batizado com o nome de *Ficção*.<sup>191</sup>

Novamente, o termo “*fanzine*” está ausente naquele que é, ironicamente, considerado o primeiro exemplar brasileiro desse tipo de publicação. Nesse caso, o acesso restrito à informação dificultou a substantivação do boletim *Ficção* enquanto *fanzine*. Vale reforçar que esse é um neologismo de origem americana e, mesmo nos EUA, seu uso estava limitado a um pequeno círculo de consumidores. Portanto, devido às condições restritivas do período histórico pelo qual o Brasil passava desde 1964, isto é, um ano antes da produção do *Ficção*, é provável que Edson Rontani desconhecesse a palavra. Negri corrobora:

[...] De seu próprio mimeógrafo à tinta, nasceram as 300 primeiras edições do Boletim (*na época o termo fanzine era completamente desconhecido no país*) [...]. *Ficção* teve 12 edições com periodicidade incerta: “Puro passatempo, saía quando sobrava tempo” (RONTANI, 1985). O último exemplar circulou em 1970 [...]. Logo depois, em 1974, o artista novamente lança uma publicação, esta utilizando o nome *Fanzine no título*: “Eu enviava o *Ficção* para o exterior e um clube de colecionadores franceses enviou um comentário sobre o boletim chamando-o de *fanzine*. Assim resolvi adotar a nomenclatura, quando voltei a editar” [...].<sup>192</sup>

No Brasil, foi ao fim da década de 1970 e, especialmente, no início da década de 1980, que o termo “*fanzine*” foi popularizado. Até então, os termos usados para nomear essas produções mimeografadas eram boletins, folhetins, revistas alternativas e marginais. Essa questão pode soar irrelevante, mas considero extremamente importante debatê-la, uma vez que a presença ou falta de um neologismo tão específico pode indicar rupturas significativas. Entendo que “[...] o jogo escriturístico, produção de um sistema, espaço de formalização, tem como “sentido” remeter à realidade de que se distinguiu em vista de mudá-la. Tem como alvo uma eficácia social. Atua sobre sua exterioridade”.<sup>193</sup> Assim, produzir um texto não fica restrito ao espaço do papel, mas atua sobre o mundo. A linguagem organiza mundos, espaços e condutas, então, a ausência ou a presença de um termo é entendida aqui como um indicativo de afirmação ou negação de uma determinada ética ou identidade. Rontani conheceu o termo “*fanzine*” em 1974 e passou a aderir para identificar uma linguagem singular que estava desenvolvendo desde a década anterior, quer dizer, uma linguagem que era atravessada horizontalmente por outras mídias e constituía uma rede de informação e troca de materiais.

<sup>191</sup> NEGRI, Ana Camilla. Quarenta anos de *fanzine* no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani. In: *NP – Histórias em Quadrinhos* (V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom), realizado durante o XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Rio de Janeiro, 2005. On-line.

<sup>192</sup> RONTANI *apud* NEGRI. *Ibidem*. On-line.

<sup>193</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 205.

Mesmo timidamente, a palavra “*fanzine*” já circulava no território brasileiro na década de 1970 e, obviamente, quando a *Rock Brigade* lançou seu primeiro número, em 1982, a nomenclatura já era conhecida nos circuitos *undergrounds* do Brasil. Portanto, a falta do termo não é explicada pela suposta dificuldade de informações; pelo contrário, várias edições são compostas de matérias realizadas por colaboradores fora do Brasil, principalmente na Inglaterra. Por que, então, não utilizavam a palavra “*fanzine*” para nomear sua prática independente? Conjecturo que isso ocorreu porque, durante boa parte da década de 1980, *punks* e *headbangers* estavam em constante conflito. Como já apontei, “[...] foi a partir da cultura punk, que o *fanzine* ganhou grande repercussão”.<sup>194</sup> A exclusão do termo “*fanzine*” é uma forma de represália, marcando uma oposição em relação aos *punkzines*, pois, apesar do nome “*rock*”, o conteúdo da revista era basicamente pautado por bandas de *heavy metal*. A *Rock Brigade* exerceu enorme influência nos *headbangers* brasileiros do período, visto que seus colaboradores colocavam-se como os verdadeiros porta-vozes do rock pesado transformando o alternativo naquilo que Foucault chamou de “texto prescritivo”<sup>195</sup>, moldando profundamente as subjetividades dos fãs de *heavy metal* na década de 1980. O editorial do *heavyzine Banger Maniac* reforça essa influência no trecho a seguir: “Rock Brigade, Revista Metal, Black Hole Fanzine, Hammer on, Head-banger force, Metal Hammer. Rock Hard, Hard Rock, Enfer, Over kill, Metal Attack, Metal Warriors, Black Thorn”.<sup>196</sup>

A citação foi extraída da primeira edição do *Banger maniac* e, pelos vestígios identificados ao longo de suas páginas, foi lançado, provavelmente, em 1987. No editorial, são mencionadas várias influências para a composição do *zine*, e a *Rock Brigade* encabeça essa lista. Em 1987, já existia uma gama de *heavyzines*, contudo, a revista alternativa continuava como a principal referência. Essa continuidade e reverência ao passado é uma pauta constante na produção *zineira* dos *headbangers*. Exatamente por isso os indivíduos que produziram o *Monasteriumzine* em 1994 marcaram sistematicamente a função dos seus componentes, assim como a *Rock Brigade* fez em 1982. Essas disparidades entre *punkzines* e *heavyzines* me remetem novamente ao trabalho de Stuart Hall, pois, além de fragmentar as identidades culturais, a globalização também fomenta movimentos contrários que resistem (*Heavy metal*) frente a diluição das identidades culturais no mundo pós-moderno. Sobre isso, Hall explica:

<sup>194</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 31.

<sup>195</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

<sup>196</sup> *Banger maniac*, 1ª ed., [198-].

[...] A possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais [...] pode ser vista na forte reação defensiva [...]. Algumas vezes isso encontra uma correspondência num recuo, entre as próprias comunidades minoritárias, as identidades mais defensivas [...].<sup>197</sup>

Conjecturo que o esforço apresentado nos *heavyzines* para manter a *função-autor* visível é, em última instância, uma tentativa de constituir uma identidade cultural homogênea e fixa. Por outro lado, identifiquei nos *punkzines* outra postura, visto que a *função-autor* é continuamente dissipada desde o processo de confecção até suas replicações ilimitadas. Essa última postura aponta para o pensamento de Foucault quando diz “pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse [...]”.<sup>198</sup> É exatamente isso que ocorre dentro da prática *zineira* dos *punks*, pois, mesmo quando algum nome é indicado no editorial, ele não possui o status de autor, o nome inserido no editorial não representa uma unidade coerente em relação à produção textual. O próprio Foucault alertou sobre a diferença entre o nome próprio e o nome de autor:

[...] Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...], ele exerce um certo papel em relação aos discursos: assegura uma função classificatória; tal nome permite agrupar um certo número de textos [...] uma relação de homogeneidade ou filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca [...], indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana [...].<sup>199</sup>

As características elencadas por Foucault são subvertidas nas páginas dos *punkzines*. Os nomes escritos no editorial não classificam e menos ainda agrupam determinado número de textos, inclusive essa homogeneidade é totalmente oposta à economia *zineira* de troca de materiais e de recortes. Essa diferença entre os *punkzines* e *heavyzines* não fica restrita aos editoriais, uma vez que a própria constituição estética aponta para perspectivas díspares. A disposição de textos e imagens nas páginas consegue ser mais reveladora sobre essas oposições. Observem a seguir:

<sup>197</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: 11ª ed. DP&A, 2006. p. 50.

<sup>198</sup> FOCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 288.

<sup>199</sup> FOCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 277-278.



disso, a técnica de colagem é muito presente e possibilita a sobreposição e fragmentação de imagens que, deslocadas de textos de jornais e revistas, acabam ganhando outros significados. Essa estética cria um verdadeiro pandemônio de informações, uma polifonia de vozes. As sobreposições também tinham sua função prática, isto é, baratear ao máximo o custo da impressão dos *punkzines*, principalmente na segunda metade da década de 1980, quando a economia brasileira passou por uma grave inflação.<sup>200</sup> Por isso, era necessário que os textos, desenhos e as colagens subvertessem o espaço do papel.

Por outro lado, a figura 03 possui uma estética que vai na direção oposta, uma vez que, na maioria dos *heavyzines*, não existe sobreposições de colagens e informações fragmentadas. Notei que diagramação realizada é bastante similar às revistas de grande circulação comercial, portanto, objetivam produzir uma leitura linear e compreensível dos textos. Como argumenta Silva, há, nos *heavyzines*,

[...] uma preocupação clara em mostrar profissionalismo e seriedade no que se faz e fala. Não há muito espaço para ironia nos editoriais, que, em muitos casos, prefere focar em descrições de eventos, resenhas, entrevistas com as bandas, em formato semelhante ao de revista.<sup>201</sup>

A pretensa unidade da *função-autor* permeia todo o *heavyzine*. Mas por que pretensa? Bom, apesar do esforço que muitos produtores e colaboradores fazem para deixar suas marcas autorais ao longo da leitura, a própria economia *zineira* acaba impedindo que, de fato, a *função-autor* seja exercida plenamente nos conteúdos dos *heavyzines*. Portanto, concordo com Chartier quando argumenta:

Aquele que assina uma carta privada ou um documento legal e aquele que inventa uma publicidade não são autores, mesmo tendo sido eles produtores dos textos. A “função autor” resulta, portanto, de operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito.<sup>202</sup>

Uma parcela significativa dos *heavyzines* tenta emular uma revista de grande circulação comercial, porém, pela própria racionalidade e pelas maneiras de confeccionar, experimenta-se outra função que não se confunde com uma autoria na concepção moderna do

<sup>200</sup> A segunda metade da década de 1980 trouxe a finalização da Abertura política [...]. A crise econômica advinda da transição política interna e de um contexto externo desfavorável levou o país de hiper-inflação à recessão, após tentativas de fazer vingar sucessivos planos econômicos. Cf. MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003. p. 76.

<sup>201</sup> SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências anarcopunks em Teresina (1980-2000)*. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016. p. 95.

<sup>202</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 28.

termo, pois, como argumenta Foucault, “[...] o essencial não é constatar seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida”.<sup>203</sup> Tanto o alternativo *Rock Brigade* quanto o *punkzine Consciência Anarquista* possuem semelhanças, uma vez que ambos são datilografados, usam folhas A4, são reproduzidos por fotocopiadoras, enviados pelos correios etc. Essas características básicas compõem praticamente todos os impressos analisados, então a grande ruptura encontra-se na linguagem adotada, isto é, na maneira que cada *zine* articula esses aspectos materiais a fim de produzir uma expressão singular.

A problemática da autoria é um fator decisivo para compreender a *linguagem zineira* e a função que ela produz. Através da discussão realizada até aqui posso pontuar que: (A) como afirmou Magalhães, o *fanzine* é um campo aberto para diferentes posições enquanto autor, assim, alguns indivíduos marcam com mais força sua presença, outros preferem diluir essa marca individual; (B) ao reforçar constantemente a “marca autoral”, os materiais confeccionados ficam no limiar entre a *linguagem zineira* e a linguagem convencional das revistas comerciais. Um exemplo é a *Rock Brigade*, que ultrapassou esse limite e se estabeleceu como uma revista comercial de *heavy metal*. (C) entendo que os *fanzines* possuem características inalienáveis no que diz respeito a sua linguagem e à ética produzida pelos indivíduos que fazem a cultura *zineira*. Não é uma folha de papel com colagens que define, de fato, os *fanzines*, mas a significação que os indivíduos dão ao material. Na esteira das reflexões de Castelo Branco,<sup>204</sup> a *linguagem zineira* subverte os parâmetros tradicionais de publicações de jornais e revistas comerciais e, inclusive, alternativas. Desse modo, a *função-autor* enquanto, instrumento de autoridade, é rearticulada para constituir uma literatura da negação.

A *Rock Brigade* e uma parcela majoritária dos *heavyzines* passaram por um processo de captura social das subjetividades. Segundo Larrosa, “[...] funciona nos obrigando a ler-nos e escrever-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável”.<sup>205</sup> A *Rock Brigade*, ou melhor, os colaboradores do alternativo foram capturados pelo sistema capitalístico,<sup>206</sup> então toda

<sup>203</sup> FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 268.

<sup>204</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai/ago./2015.

<sup>205</sup> LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 40.

<sup>206</sup> [...] um modo de controle da subjetivação [...]. Desse ponto de vista, o capital funciona de modo a complementar a cultura enquanto conceito de equivalência: o capital ocupa-se da sujeição econômica; e a cultura, da sujeição subjetiva. Cf. GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 16.

potência da *linguagem zineira* foi desarticulada e reinserida seguindo os cânones da linguagem oficial. Essa “corda-bamba” entre a linguagem subversiva e canônica é uma característica que atravessa boa parte dos *heavyzines* analisados. A partir do momento que a escrita é rearticulada ao padrão tradicional, a força dessa mídia táctica vai se esvaecendo. Aparentemente, os *punks* têm consciência da potência de uma linguagem outra e, por conseguinte, todos os *punkzines* analisados para pesquisa constroem uma escrita fragmentada, subversiva, debochada e, por vezes, violenta.

Negando a individualidade e a propriedade dos responsáveis pela criação, os *punkzines* produzem outra forma e substância de *função/sujeito* que não se confunde com as noções individualistas de um “eu” soberano moderno, chegando mais próximo daquilo que Stuart Hall denominou de *sujeito pós-moderno*.<sup>207</sup> Os *punks* cospem sobre a *função-autor* dificultando, assim, a própria análise documental. É preciso, então, repensar as perguntas lançadas a fontes históricas tão singulares. A obsessão do método historiográfico para identificar tudo e a todos pode, justamente, empobrecer o que os *fanzines* possuem de mais relevante: a produção de sujeitos fragmentados e uma linguagem que expande os limites do dizível. Dessa maneira, identificar a autoria de um *fanzine* é irrelevante, pois é mais compensatório reformular as questões a partir do seguinte termo: O que se produz no lugar de uma *função/sujeito* ausente?

Partindo desse pressuposto, entendo que esse vazio produz outra *função*. Quando a imagem racional e moderna se apaga, a figura pós-moderna da *função-zineiro* vem à tona. A cada troca, reprodução, fragmentação, recorte e colagem, o autor é assassinado e, no luto de sua morte, nasce o *zineiro*. Essa *função* tem como principal característica arregimentar uma linguagem fragmentada e continuamente aberta, ao passo que, a negação da *função-autor* como unidade, constituiu, nas décadas de 1980 e 1990, uma subjetividade compartilhada que catalisou movimentos coletivos por meio de centenas de folhas de papel A4 xerocadas e distribuídas ao redor do globo.

## **RECORTE 2.2: EU SOU DE ONDE CIRCULO!**

Além de produzir uma nova *função*, o *zineiro*, essa mídia táctica também desloca a categoria espaço, visto que não respeita unidades geográficas e políticas que costumeiramente os historiadores usam para delimitar suas pesquisas. Identificar o espaço urbano onde o *zine*

<sup>207</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: 11ª ed. DP&A, 2006.

foi confeccionado é um esforço hercúleo. A cidade oficial projetada pelos urbanistas e garantida pelos mecanismos coercitivos é habitada, na realidade, por outras cidades. Essa perspectiva é similar ao trabalho literário de Ítalo Calvino,<sup>208</sup> que ensina que existem cidades invisíveis que só podem ser observadas quando é desenvolvido um olhar sensível para as diversas nuances da urbe. As peculiaridades espaciais exigem outro panorama de análise que extrapole os limites geopolíticos. Para tal, as reflexões “certeurianas”<sup>209</sup> podem auxiliar de maneira significativa.

Reitero a necessidade de adaptar a narrativa e, inclusive, a metodologia historiográfica para analisar essas especificidades. Tanto *punkzines* quanto *heavyzines* são fontes circulares. Mas o que isso significa? Segundo Castelo Branco são produtos de subjetividades circulares,<sup>210</sup> isto é, fontes que rompem com a perspectiva tradicional de um recorte espacial localizável e determinado geograficamente. Compreendo que essa característica singular pode potencializar a própria investigação, já que, por meio do material, é possível averiguar as inúmeras astúcias que os *zineiros punks* e *headbangers* praticam no espaço das cidades. É necessário ter em mente que esse material é uma fonte histórica que está sempre em fluxo. Assim, ela brinca com as noções de local e global servindo de referência para analisar ambos, visto que possui elementos discursivos que atravessam horizontalmente várias regiões. Um exemplo é o seguinte trecho:

ABRIL de '84: RESSURGE UM NOVO BRILHO PARA O CENARIO HARDCORE NO BRASIL, PRIMEIRO COM O LANÇAMENTO DA COLATANEA DA MRR, CHAMADA “WELCOME TO 1984” COM 23 BANDAS DE 17 PAISES (FINLANDIA, BRASIL, USA, DINAMARCA, ALEMANHA OCIDENTAL, FRANÇA, INGLATERRA, ESPANHA, NORUEGA, ITALIA, SUECIA, AUSTRALIA, JAPÃO, HOLANDA, YUGOSLAVIA, CANADA E BELGICA).<sup>211</sup>

O texto acima faz parte da divulgação de uma coletânea *punk*, e chama bastante atenção a diversidade de nacionalidades que participa do lançamento. Nomeada de “Welcome to 1984”, participaram do lançamento 23 bandas de 17 países! Essa pequena matéria de divulgação foi veiculada no *punkzine 1999*. O seu conteúdo apresenta uma tendência global

<sup>208</sup> CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>209</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

<sup>210</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2005.

<sup>211</sup> 1999, 6ª ed., 1984.

com reportagens e entrevistas internacionais. Esse aspecto é interessante, pois mostra uma importante característica dos *zines*: o não-lugar.<sup>212</sup> Marc Augé menciona que

[...] por ‘não lugares’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.<sup>213</sup>

Essa abundância de lugares de enunciação atravessando as páginas dos *punkzines* é uma condição que complica qualquer tentativa de localização, na medida em que a própria produção é permeada por subjetividades circulares que experimentam virtualmente outros espaços. A condição existencial dos *punkzines* não está atrelada ao seu local de origem, mas transpassa vários locais constituindo uma rede invisível de comunicação. As folhas dos *zines* são catalisadores de relatos que criam novos espaços de sociabilidades. Certeau argumenta:

Essas aventuras narradas, que, ao mesmo tempo produzem geográficas de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto aos pés a executam.<sup>214</sup>

A *linguagem zineira* instaura espaços por meio das afetividades dos indivíduos que participam dessa cadeia de informações, especializando, assim, outros lugares, pois, como alega Certeau, o espaço é o lugar praticado pelos sujeitos, portanto, o lugar significado. Através desses elementos, identifico como *punks* e *headbangers* desenvolvem suas práticas urbanas. O editorial da edição número 4 do alternativo *Rock Brigade*, lançado em 1982, é um exemplo:

E aí, moçada, tudo em cima? Bem, nossa primeira reunião pode não ter sido um sucesso completo, mas, pelo menos, veio bastante gente – se bem que esperávamos mais – e o pessoal se conheceu, trocou idéias, ouviu um som etc. Vamos ver se na próxima, que pretendemos fazer até o fim do ano, a maioria dos sócios compareça, para a gente ir se entrosando na filosofia Rock cada vez mais. O que dificulta um pouco é a distância, mas pelo informativo a gente se comunica do mesmo jeito.<sup>215</sup>

O texto acima mostra o empenho dos *headbangers* para arregimentar espaços próprios de confraternização. Interessante notar que o alternativo não é uma simples revista informativa, mas um elemento fundante para sociabilização, visto que é por meio do espaço

<sup>212</sup> AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

<sup>213</sup> *Ibidem*. p. 83.

<sup>214</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 183.

<sup>215</sup> *Rock Brigade*, 4ª ed., 1982.

de suas folhas xerocadas que esses indivíduos conseguem se relacionar. As reuniões esporádicas, tanto presenciais ou virtuais por meio dos *zines* e alternativos, são planejadas antecipadamente e constituem aquilo que Massimo Canevacci chama de interzona:

A interzona é uma série de espaços que se movem in between, isto é, entres espaços mentais e geográficos. A interzona é uma dimensão psicogeográfica – na qual é a percepção psíquica dessa cartografia fluente que transporta o vivenciado para zonas diferentes. É a interconexão mental e do geográfico. Num certo sentido não existe diferença entre esses dois espaços. [...]. A dicotomia cartesiana entre mente e corpo é [...] flutuante [...].<sup>216</sup>

É nos interstícios entre as esferas mentais e geográficas que a interzona se constitui temporariamente. *Punkzines* e *heavyzines* são, por excelência, mídias que criam interzonas, uma vez que atravessam e são atravessadas constantemente por espaços mentais e geográficos. Outro exemplo de interzona é a constituição daquilo que *punks* e *headbangers* denominam de *underground*, quer dizer, quando esses sujeitos *espacializam* suas experiências coletivas em um determinado lugar. O *heavyzine* *Demolição*<sup>217</sup> é um excelente exemplo para demonstrar como as interzonas se configuram entre os *headbangers*. Na capa da edição número 3, um aviso foi colocado: “*Este zine é dedicado a todos que habitam o UNDERGROUND*”. Essa simples informação ensejou uma série de questionamentos, pois qual é a localização exata desse espaço denominado *underground*? Como posso recortá-lo e o isolar para uma pesquisa? Tais questionamentos surgiram logo nos primeiros contatos com as fontes trabalhadas. Contudo, essas interrogações não dão conta da lógica empregada na *linguagem zineira*. O espaço, aqui, não é exclusivamente geográfico, mas especialmente afetivo e mental. É exatamente por essas características que o *underground* se configura como interzona. Para concretizar seu aparecimento, é preciso que *punks* e *headbangers* espacializem objetos e lugares específicos nos centros urbanos. Esse espaço é efêmero e fluido, portanto, para captar o *underground*, é necessário compreendê-lo como

[...] um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais [...]. Em suma, *o espaço é um lugar praticado*.<sup>218</sup>

<sup>216</sup> CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 61.

<sup>217</sup> *Demolição*, 3ª ed., [199-].

<sup>218</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 184.

É necessário, então, que constantes fluxos apareçam e desapareçam nesses lugares significados pelos *punks* e *headbangers*. Desse modo, tentar isolar o “espaço *underground*” e o caracterizar somente por aspectos geográficos ou territoriais é um equívoco, pois enquanto tática,

[...] é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para manter em si mesma, a distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação [...]. Aproveita as “ocasiões” e delas depende [...]. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade oferecida aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante.<sup>219</sup>

É praticando o “lugar do outro” que o *underground* tem condições de aparecer. Nesse sentido, Certeau explica: “[...] *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado”.<sup>220</sup> Os *punks* e *headbangers* usam táticas para burlar as regras dos “lugares de estratégia” como, por exemplo, praças, empresas e instituições públicas. As táticas são as “artes dos fracos”, que, ao espacializar locais circunscritos por forças próprias, ressignificam os lugares de poder. Um exemplo é a prática do lambe selo:

Entre estes pequenos gestos, destaca-se aquilo que os zineiros denominam de *lambe-selo*. Trata-se de uma tática que utilizam “tirando sarro do capitalismo” e cujo valor, para os zineiros, é mais moral do que material: ao postarem as revistas nos correios, os selos são sobrepostos com uma fina camada de cola transparente, de modo que o carimbo, indicador de que aquele selo já foi utilizado e, portanto, é inservível, fique na camada de cola. Ao receber a revista, na outra ponta, o destinatário retira cuidadosamente o selo e o lambe, de modo que, junto com a camada transparente de cola, o carimbo seja removido e o selo possa ser reutilizado. A operação é repetida dezenas de vezes e sempre festejada como um petardo que é capaz de testemunhar uma pequena vitória dos zineiros sobre o *sistema*.<sup>221</sup>

Por meio dessas astúcias, os *punks* e *headbangers* usam e abusam da dialética entre lugar e espaço (estratégia e tática) para driblar a ordem vigente e constituir, de maneira provisória, o *underground*. Por meio dos Correios, uma estatal com rígidas normas internas, os *zineiros* conseguem, sub-repticiamente, arregimentar uma mídia que fomenta uma cultura

<sup>219</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 94-95.

<sup>220</sup> Ibidem. p. 93.

<sup>221</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2005. p. 753.

cosmopolita, pois constituem uma rede de comunicação que escapa de uma localização fixa que, por sua vez, apresenta indícios sobre a formação de outros espaços.

Entretanto, apesar das semelhanças, também constatei inúmeras diferenças no modo como *punks* e *headbangers* significam os lugares no conteúdo dos *zines*. Assim como ocorreu em relação à *função-autor*, a categoria *espaço/lugar* também tem suas disparidades entre os diferentes tipos de *zines*. Para especificar essas diferenças, vou averiguar o *heavyzine* Pecatorio. Destaco, nesse impresso, uma série de discrepâncias em relação aos *punkzines* das décadas de 1980 e 1990 e, inclusive, aos primeiros *heavyzines* nos anos 80. O Pecatorio *zine* começou a circular em meados da década de 2000 e, nesse contexto, o espaço é representado em suas folhas enquanto decadente. Alega-se que algo está ausente nos lugares outrora praticados pelos *headbangers*. Em uma das entrevistas que compõem o material, uma denúncia é feita:

[...] Saber que sua arte será pouco conhecida ou conhecida mais em outros centros urbanos (que tenham uma cena mais coesa) do que em Teresina, é triste. Fazer uma arte e ser valorizado por gente que você nem conhece na vida real e na cena de sua cidade, ser só mais uma sombra sem rosto [...]. Quando tem um evento de metal em alguma praça é certeza que vai lotar, aí você pensa: olha aí se eu promover um show acho que a metade do pessoal que está aqui vai, aí você faz o show, o que você leva????? Prejuízo na certa. Os eventos em áreas públicas lotam devido ao grande número de porras loucas, curiosos e gente nada a ver.<sup>222</sup>

O depoimento engendra questões que podem ser usadas para repensar a relação dos *headbangers* com os espaços públicos dos grandes centros urbanos nas primeiras décadas do século XXI. *A priori*, suas práticas urbanas podem ser consideradas enquanto táticas, entretanto, identifiquei discursos que, aparentemente, escapam da metodologia “certeuriana”. O ponto em questão que quero enfatizar é “quando tem evento de metal em alguma praça é certeza que vai lotar” e “os eventos em áreas públicas lotam devido ao grande número porras loucas, curiosos e gente nada a ver”. A característica citada pelo entrevistado, quer dizer, ocupar praças e outros espaços públicos foi bastante comum desde a década de 1980, porém, diferente dos *punks*, os *headbangers*, ao que tudo indica, começaram a rejeitar esses lugares. As táticas de ocupação do “lugar do outro” são citadas de maneira pejorativa e mesmo prejudicial para os shows *undergrounds* de *heavy metal*. Por esse viés, as praças públicas dos grandes centros urbanos não podem ser mais consideradas como parte da cidade desejada, pois, como o próprio entrevistado argumenta, são lugares frequentados por “porras loucas”. O fragmento da entrevista também exala uma amargura em relação à cidade de Teresina, pois

<sup>222</sup> Pecatorio *zine*, 9ª ed., [201-]

“sua arte será pouco conhecida ou conhecida mais em outros centros urbanos”. O *headbanger* entrevistado entende que sua prática artística tem valor apenas fora de Teresina, desse modo, a capital piauiense é subjetivada de forma reativa<sup>223</sup> como um lugar que não atende as singularidades das práticas urbanas do cenário *underground*.

O Pecatorio *zine* é uma mídia tática, especialmente pelo seu conteúdo e modo de produção, porém, existem várias mensagens que dão indícios de outras práticas que contradizem a abordagem “certeauriana”. Nesse sentido, sigo o exemplo de Maria Izilda Santos de Matos quando questiona a universalização de conceitos, pois “[...] os limites da utilização de certas categorias descontextualizadas sinalizam a necessidade de estudos específicos que evitem tendências e generalizações [...]”.<sup>224</sup> Considero que as táticas são elementos provisórios, incluindo aí, o uso de *fanzines*, pois os *headbangers* almejam construir seus “lugares próprios”. Cartografei subjetividades reativas que tentam arregimentar espaços específicos para os *headbangers*, isto é, um lugar de *estratégia*. Nesse caso específico, as táticas são conceitos insuficientes para ler as práticas dos *headbangers* na década de 2000, representadas no Pecatorio *zine*. Os enunciados que atravessam suas páginas são todos no sentido de fixar lugares próprios para realizar, de maneira satisfatória, suas práticas, principalmente, os *shows*. Um exemplo dos sentidos negativos que os *headbangers* atribuem aos espaços públicos ou privados são os festivais de música. Nesse caso, posso citar o Festival Piauí Pop. Segundo Alves,

O surgimento do festival Piauí Pop, em 2004, também foi um acontecimento marcante naqueles primeiros anos do século XXI para o rock e a música piauiense como um todo. Com edições ininterruptas até o ano de 2009, consistia num festival de grande porte que chegava a reunir 30 mil pessoas por noite, com transmissões ao vivo pela TV Cidade Verde, um dos maiores sistemas de comunicação social do Piauí, e toda uma programação associada que acontecia sobretudo no decorrer do primeiro semestre, e que causava um verdadeiro alvoroço no cenário cultural da cidade. O espaço dedicado na programação aos artistas locais, com condições técnicas similares aos músicos renomados nacionalmente que se apresentavam no festival, teria sido, na opinião de muitos dos agentes consultados, um fator fundamental para o incremento da produção autoral mais profissionalizada, na medida em que era a meta de muitos músicos uma apresentação em um dos palcos do Piauí Pop naquela altura.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

<sup>224</sup> MATOS, Maria Izilda de Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 28.

<sup>225</sup> ALVES, Tiago Meneses. *Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI*. 2017. 566 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017. p. 194.

O festival Piauí Pop foi um marco cultural para a cidade de Teresina na década de 2000, reunindo artistas de renome nacional em seu *cast* de contratados e, além disso, proporcionou “*condições técnicas similares aos músicos renomados nacionalmente*” para as bandas locais. Entretanto, nem tudo são flores. Alves explica:

A realização deste tipo de evento se dá basicamente pelo fato da ainda reduzida programação promovida pelo poder público, assim como pela dificuldade em adentrar nos eventos feitos por produtores especializados que possuem fins lucrativos, e, conseqüentemente, um funil mais restrito para propostas iniciantes ou discrepantes de certos padrões estéticos. Um exemplo marcante no decorrer do século XXI [...]. Discordâncias no que diz respeito ao *modus operandi* de uma determinada produtora, a dificuldade em adentrar nestas estruturas, assim como as parcas ou inexistentes remunerações financeiras para os artistas são alguns pontos mais comuns verificados neste sentido [...].<sup>226</sup>

A citação traz interessantes indicativos para entender a complicada relação entre *headbangers* e lugares privados ou públicos. Alves comenta que os eventos possuem um “*funil restrito [...] de certos padrões estéticos*”. As bandas que habitam o submundo do *underground*<sup>227</sup> dificilmente conseguiriam espaço em festivais similares ao Piauí Pop ou mesmo em festivais promovidos por órgãos governamentais. O funil estético promovido por instâncias públicas e privadas não é um único empecilho, pois muitas vezes são os próprios *headbangers* que procuram se afastar dos lugares legitimados pelo poder público ou por grandes empresas privadas. Isso mostra claramente que a dialética dos espaços não é equilibrada, na medida em que é atravessada por disputas de forças e interesses múltiplos que acabam também constituindo a prática dos *heavyzines*. Para corroborar com essa ideia, segue mais um trecho extraído do Pecatorio *zine*:

Particularmente sou favorável a eventos fechados. Se há um apoio dos reais guerreiros, não vejo problema, além disso coloco como uma alternativa a produções que apenas visam ao lucro, pouco se importando com o evento, isto é, misturando muitas bandas na mesma noite.<sup>228</sup>

Para os “reais guerreiros” do *heavy metal*, eventos como o extinto Piauí Pop visavam apenas ao lucro e são lugares que não devem ser frequentados. Desse modo, o entrevistado é totalmente favorável à realização de eventos fechados. Assim, não ocorrem especializações

<sup>226</sup>226 ALVES, Tiago Meneses. *Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI*. 2017. 566 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017. p. 330-342.

<sup>227</sup> Alguns dos principais gêneros são: *Thrash metal, Death metal, Doom metal, Speed metal, Dark metal, Grindcore e Black metal*.

<sup>228</sup> *Pecatorio zine*, 10ª ed., 2012.

em outros lugares, mas se engendra, nas subjetividades desses sujeitos, o desejo de circunscrever um local autônomo. A procura pelo lugar próprio é uma maneira de proteger as práticas culturais de olhares estranhos. Propõe-se, então, a constituição de lugares exclusivos, secretos, pois existem os falsos *headbangers*, os *whites*,<sup>229</sup> os nazis<sup>230</sup> e mesmo as transformações urbanas ameaçam o *underground* do *heavy metal*. O fragmento abaixo também segue essa linha de raciocínio:

O que pensa de eventos que sejam financiados pelo poder público, com palcos em espaços públicos como praça? A PROFANE WAR tocaria em um evento assim?

A PROFANE WAR não tocaria. Não acho certo uma banda de metal extremo se apresentar. Eventos públicos não é para aquele tipo de banda.<sup>231</sup>

A declaração acima corrobora com argumento que está sendo desenvolvido, quer dizer, os *headbangers* realizam esporadicamente práticas em espaços públicos dos grandes centros urbanos, todavia, o grande objetivo é a constituição de lugares próprios. Esse elemento reacionário perpassa as astúcias cotidianas desses sujeitos em relação ao espaço. Assim sendo, o *heavyzine* Pecatorio apresenta, em suas páginas, percepções contraditórias e complexas do espaço. Essa característica é tão presente que, de fato, na cidade de Teresina ela se concretizou, pois, ao longo dos anos 2000, os *headbangers* construíram um lugar próprio. Localizado na Avenida União, no bairro Memorare, zona norte da capital piauiense, o Bueiro do Rock é, atualmente, o principal espaço para shows sendo um local exclusivo para eventos de *rock* e *heavy metal*, possuindo uma das melhores estruturas do nordeste. Sobre o Bueiro do Rock, Alves comenta:

O Bueiro do Rock, empreendimento familiar, é um dos principais espaços exclusivamente roqueiros de Teresina, existente até hoje, também surge no meio da década de 2000, e tem tido um grande destaque entre as iniciativas estruturadas em torno da produção de rock local por conta da sua longevidade e profissionalismo. [...] Nascido no âmbito das movimentações em torno do *heavy metal* da capital piauiense, o popular *Bueiro*, como é reconhecido pelos seus membros mais assíduos, possuía, no momento de redação desta parte da tese, uma das melhores estruturas para a realização de concertos no *rock* local. O empreendimento familiar nasce em 2006 e é fruto de uma empreitada de dois *headbangers* da cidade - Driênio Sousa e Dieudes Sousa -, que, tendo detectado a efemeridade dos espaços e a falta de produções mais profissionais no segmento metálico local, decidiram montar uma das empreitadas mais duradouras na trajetória roqueira da capital piauiense (Carmo, 2010). Além do aspecto estrutural - o *Bueiro do Rock* possui dois palcos com equipamento de sonorização próprio, um bar, um estúdio de ensaios e acomodações para os artistas e equipes técnicas -, o espaço tem-se destacado também por

<sup>229</sup> Referência às bandas de metal cristão ou *White metal*.

<sup>230</sup> Referência às bandas de *NS Black metal*.

<sup>231</sup> *Pecatorio zine*, 11ª ed., 2016.

promover concertos de importantes nomes da música pesada mundial e nacional. Alguns dos mais importantes neste sentido foram os de Paul Di'anno (Inglaterra), ex-vocalista do *Iron Maiden*, e o trio de *trash metal* *Destruction* (Alemanha), assim como nomes nacionais de médio porte como os grupos *Matanza* (Rio de Janeiro) e *Krisium* (Rio Grande do Sul) (CARMO, 2010: 57-60).<sup>232</sup>

Na citação acima, é destacada a relevância que o Bueiro do *Rock* conquistou no cenário *heavy metal* de Teresina. Um aspecto interessante apontado por Alves é a efemeridade dos espaços, pois foi exatamente esse fator que motivou a concretização desse lugar. Os *headbangers* se posicionam enquanto reativos às ações *especializantes* dos lugares urbanos. Encontrei discursos e matérias sobre o Bueiro do *Rock* em alguns *heavyzines* analisados. Nos depoimentos extraídos sobre o local, determinados termos aparecem com frequência:

Nossas palavras de agradecimento são muitas, acreditem!! Mais uma vez agradecemos todo o suporte e prestatividade fornecida pela família Bueiro do Rock.

[...] Agradecemos mais uma vez ao pessoal do Bueiro do Rock que deu toda a assistência e estrutura necessária para a realização do evento, além de criar um clima amistoso e familiar, fazendo com que todos se sintam em casa. Cuidando das bandas de maneira exemplar. O Bueiro do Rock está na história como a melhor casa de shows da história do underground teresinense e fim de papo.

[...] Mais uma vez expressamos o agradecimento coletivo da organização ao pessoal do Bueiro do Rock que novamente nos proporcionou toda a estrutura necessária e toda a atenção e cordialidade para a realização de mais uma manifestação underground. Obrigado.<sup>233</sup>

O Pecatorio *zine* enaltece, de maneira efusiva, o Bueiro do *Rock* e, nesse sentido, alguns termos se destacam por sua regularidade nos depoimentos, dentre eles “estrutura” e “família”. A ênfase na palavra “estrutura” está ligada à ausência de suporte técnico e equipamentos adequados em eventos que não são exclusivos de *heavy metal*. Assim, a rejeição em participar de determinados shows tem seu aspecto técnico, pois, em grande medida, esses eventos, de fato, não possuem equipamentos para executar um gênero musical com tantas especificidades. Ironicamente, o gênero musical com fama de “música do diabo”, combatido por várias famílias, preza, sobretudo, por um ambiente harmônico e afetivo em suas apresentações. Essa característica se relaciona com aspectos debatidos anteriormente, uma vez que o ambiente familiar significa um lugar seguro, sem “porras loucas” nos shows. Isso intensifica o Bueiro do *Rock* enquanto lugar de estratégia, posto que “a estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde podem gerir

<sup>232</sup> ALVES, Tiago Meneses. *Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI*. 2017. 566 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.

<sup>233</sup> *Pecatorio zine*, 11ª ed., 2016.

relações com uma *exterioridade* de alvo ou ameaças [...].”<sup>234</sup> É exatamente essa operação que o Bueiro do *Rock* realiza em seus eventos.

A forma como a prática dos espaços é apresentada nos *punkzines* e *heavyzines* guarda similaridades, especialmente em relação à função prática dos *zines* e o *modus operandi* de confecção. Tanto para *punks* quanto para *headbangers*, os *zines* são mídias táticas que driblam e especializam os lugares se configurando como interzonas. Entretanto, nas duas primeiras décadas do século XXI, as práticas espaciais descritas em seus conteúdos vão ficando distantes entre si. Ao iniciar a leitura, as zonas intervalares são interrompidas por enunciados que evocam lugares fixos, especialmente nos *heavyzines* desenvolvidos no período. A cena apresentada pelo Pecatorio *zine* não busca o fluxo, o líquido, mas a solidez dos lugares, apresentando uma diferença significativa entre os *punkzines* confeccionados na década de 1980 e 1990. Os discursos que permeiam suas folhas não se configuram enquanto táticos, pois a ocupação de lugares públicos é constantemente rechaçada. Os *headbangers* das primeiras décadas do século XXI desejavam sua própria capital e, por meio do Bueiro do *Rock*, finalmente conquistaram seu lugar próprio. Essas experiências espaciais são fundamentais para a percepção temporal, pois existe uma tentativa de sobrepor o espaço em relação ao tempo. Nesse quesito, concordo com Certeau quando argumenta:

O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Permite capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras e obter assim para si uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias. É um domínio do tempo pela fundação de um lugar autônomo.<sup>235</sup>

Os *heavyzines* produzidos no século XXI empenham-se em edificar um lugar próprio freando também o tempo, uma vez que a experiência temporal está intimamente ligada às práticas espaciais identificadas nos *zines*. Em suma, tanto *punkzines* quanto *heavyzines* são mídias táticas, porém, seus conteúdos apresentam inúmeras discrepâncias em relação aos usos dos lugares, pois, se na década de 1980, *punks* e *headbangers* ocupavam espetacularmente as ruas e praças dos centros urbanos; nos anos 2000, os *headbangers* vão se recolhendo e constituindo “lugares secretos” de sociabilidades.

<sup>234</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 93.

<sup>235</sup> *Ibidem*. p. 94.

### RECORTE 2.3: TEMOS NOSSO PRÓPRIO TEMPO!

A história implica um tempo, contudo, a *linguagem zineira* complica esse parâmetro narrativo na medida em que são mídias que distorcem, borram e implodem as noções tradicionais dessa categoria histórica. A seguinte afirmação reitera isso: “[...] os zines são atemporais, retratam a cena de uma determinada época e espaço, congelam o momento como se fosse uma fotografia underground”.<sup>236</sup> Tais características temporais confundem os estudos historiográficos, pois são fontes que encontram difícil enquadramento nos recortes tradicionais. Nesse sentido, um estudo pautado pela categoria tempo exige atenção às singularidades, visto que, dependendo da forma e conteúdo, os *zines* são bastante díspares entre si. Silva comenta que os *punkszines*, por exemplo, apresentam as seguintes peculiaridades: “costumam ser mais debochados, de diagramação difusa e não buscam ter fins lucrativos, o material produzido para o *headbanger* procura passar uma mensagem mais direta, profissional e aproximada das mídias convencionais”.<sup>237</sup>

Cada um desses grupos articula de maneira particular questões como autoria/*sujeito* e espaço/*lugar*. É preciso, então, investigar também o *tempo*, pois é possível identificar diferentes experiências temporais no espaço dos *heavyzines* e *punkzines*. Isso é possível visto que o tempo é, acima de tudo, uma construção humana. Cada contexto cultural tem uma percepção temporal dominante, por conseguinte, dependendo da conjuntura nos quais os materiais intelectuais são produzidos, é plausível identificar determinadas marcas e narrativas temporais que predominam em espaços específicos. Sobre essas percepções, recorro a José Carlos Reis:

Essa diversidade de “dizeres do tempo” deve-se também ao fato de que a experiência da temporalidade não é jamais direta, um vivido imediato e mudo, mas sempre articulada por sistemas simbólicos variados. O tempo “como tal” fica mais distante: além de só existir em relação a um discurso teórico, disciplinado, a experiência mesma do tempo, o vivido, é mediado por um sistema simbólico, por uma cultura.<sup>238</sup>

Pude observar enunciados, narrativas e imagens que representam distintas temporalidades. Nos *punkzines*, por exemplo, um aspecto que se configura com bastante

<sup>236</sup> *Pecatório zine*, 10ª ed., 2012.

<sup>237</sup> SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências anarcopunks em Teresina (1980-2000)*. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016. p. 95.

<sup>238</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 13.

frequência é o anúncio de um tempo futuro no qual os problemas da humanidade serão extintos, ou seja, uma utopia. Porém, não é qualquer utopia, mas uma utopia anarquista, pois, como já identifiquei anteriormente, o anarquismo exerceu forte influência entre os *punks* desde a década de 1970. Para tanto, o *Utopia phanzine* é uma excelente fonte visto que seu título indica explicitamente para onde a “flecha do tempo” está apontada. A seguir, uma interessante matéria que versa sobre o conceito de utopia:

Uma vez Jean Lyon disse: “As utopias têm a vantagem de empurrar para a ação, de romper com o cotidiano, de convidar à aventura, de romper a rotina.”

Partindo desde princípio, as utopias seriam a razão de todas as coisas com sólidas bases que já foram realizadas, pois quando se constrói algo, ele não tem única e exclusivamente a função de se permanecer estável e constante, mas sim ir se adaptando ao meio, evoluindo e revolucionando de acordo com a necessidade, transpondo de seu real propósito para um objetivo maior, uma utopia.

As utopias teriam a finalidade de fazer da vida não uma metáfora passiva, mas colocá-la sob os olhos de um cosmos sem limites, alimentando diariamente por uma força inacabável, força esta que reside no subconsciente em buscar um objetivo inalcançável, a força utópica. [...]

[...] A vida é uma utopia que se tenta conhecer diariamente, mas que nunca consegue chegar ao seu fim. É por isso que se buscam conhecimentos, mesmo que sejam passíveis, mas que aos olhos de cada um, aumenta sua essência.

É necessário entender que temos utopias e devem ser compreendidas, pois é impossível ignorá-las. Os dias, as horas e minutos utópicos são incessantes e inacabáveis, sendo que todos tem a capacidade de projetar num plano real, onde a realidade tem função de fazer utopias.<sup>239</sup>

Por meio do texto, é possível verificar a preocupação em construir ideias sólidas e coerentes a respeito dos usos desse conceito. Existe um forte teor propagandista que visa esclarecer sobre o que, de fato, é uma utopia e quais suas implicações no mundo real. Essa forma de divulgação também é identificada por Oliveira:

Os punks, desde os primeiros fanzines, manifestam uma posição contrária a restringir sua produção somente ao público punk. Assim, os fanzines [...] são alguns dos instrumentos usados para trazer novas pessoas para o movimento.<sup>240</sup>

Essa condição, novamente, é uma ruptura radical em relação aos *heavyzines*, pois esses últimos articulam

<sup>239</sup> *Utopia Phanzine*, [198-].

<sup>240</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 24.

[...] uma propaganda, mas diferente da *mainstream* ela não visa promover o cenário rock metal extremo de Teresina para o maior número de pessoas, ao contrário, só para os verdadeiros guerreiros e guerreiras do *underground*. [...] Portanto, só os guerreiros do “verdadeiro *underground*” vão conseguir decifrar os reais significados [...].<sup>241</sup>

Essa abertura para indivíduos que não são necessariamente *punks* também está vinculada com a percepção temporal difundida nos *punkzines*, na medida em que, para arregimentar esse futuro utópico projetado nas folhas xerocadas, é preciso conquistar um número cada vez maior de adeptos para o movimento. A busca por uma temporalidade utópica presente nas páginas desses *zines* pode ser compreendida como uma “evasão temporal”. Segundo José Carlos Reis,

As sociedades humanas aspiraram sempre à eternidade, à estabilidade, à unidade, a um presente eterno. Elas quiseram sempre se esquecer e não se lembrar de suas *mudanças perpétuas*. Essa foi sua esperança: sair da experiência da temporalidade e reencontrar o Ser, o sentido, a permanência. [...]<sup>242</sup>

Por esse motivo, a fixação no “tempo futuro” que identifiquei nos *punkzines* é uma forma de evasão temporal. Para os *punks* daquela época, o presente era podre, corrupto, sujo e sua decadência era iminente, portanto, a única esperança é por meio do prometido futuro anarquista. Essa proposta arregimentará uma forma alternativa de sociedade através da autogestão libertária. Assim, os homens e mulheres romperiam os grilhões da corrupção, a violência, a pobreza e a desigualdade social. Essa decadente imagem do presente é facilmente observada em várias imagens que são coladas nas folhas A4. Essas imagens são marcas temporais que indicam o contexto histórico do período e, especialmente, como esse contexto foi significado pelos *punks* na *linguagem zineira*. Como se sabe, ao final da década de 1980, o Brasil viveu uma profunda redefinição institucional com a promulgação da constituição de 1988, por muitos chamada de “constituição cidadã”. A nova constituição seria o sustentáculo legal para consolidação da nova república brasileira. Todavia, como alega Prado,

[...] os fanzines fazem pouca menção à constituição de 1988, que foi um evento relevo na história recente do país, noticiado por diferentes tipos mídias. Ou seja, o que não faltava era matéria-prima para efetivação da colagem. Esse silêncio não foi por acaso, uma vez que o movimento punk demonstrou uma total insatisfação como

<sup>241</sup> NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 2018. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018. p. 41-42.

<sup>242</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 143.

o novo regime republicano. A interpretação estenderia para sua representação máxima: sua lei.<sup>243</sup>

Concordo com Prado, em partes, pois, de fato, os *punks* estavam descrentes com relação ao novo regime republicano, entretanto, eles não silenciaram; ao contrário, eles “gritavam” e “berravam” por meio de seus textos e colagens. Obviamente, muitas vezes faziam isso de forma indireta, debochando das promessas que a nova constituição visava garantir. As ilustrações no conteúdo de alguns impressos *punks* são uma indicação das formas irônicas de protesto que eram utilizadas no período.

Figura 04. *Punkzine Juventude libertária* (198-)



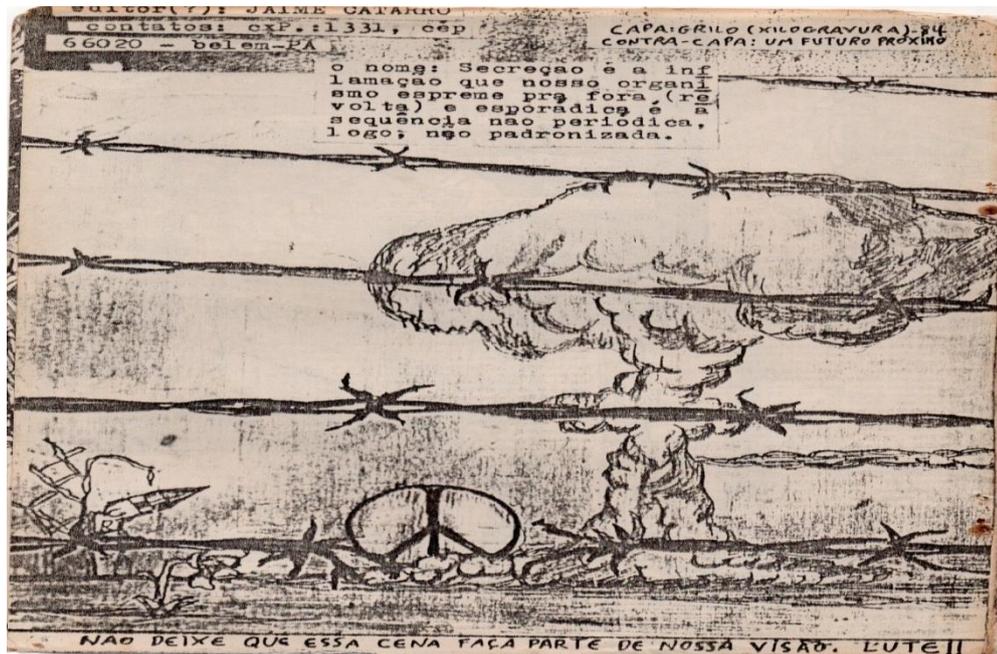
Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

A figura 04, extraída do *punkzine Juventude Libertária*,<sup>244</sup> que, muito provavelmente, foi lançado no fim da década de 1980, apresenta uma charge do cidadão comum esmagado impiedosamente pela “constituição cidadã” representando, assim, uma continuação, agora com outra roupagem, dos velhos ideais da ditadura militar. O desenho denuncia o tom agourento do presente, pois, mesmo presenciando um momento de grande esperança para país, os *punks* repudiavam veementemente o acontecimento. O presente vivido apontava para um futuro terrificante. Era necessário alterar urgentemente a rota pela qual o Brasil estava caminhando e, segundo os *punks*, a constituição não era o caminho. Outra imagem que corrobora com nossa argumentação é a ilustração a seguir:

<sup>243</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 68.

<sup>244</sup> *Juventude libertária*, [198-].

Figura 05. *Punkzine Secreção esporádica* (10ª ed., 199-).



Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

O *Punkzine Secreção esporádica*<sup>245</sup> começou a circular, provavelmente, no começo da década de 1990 e ilustra no seu verso o “cogumelo atômico” de uma explosão nuclear, representando o estado de alerta que os sujeitos vivenciavam naquele contexto histórico. O perigo nuclear foi um dos temas mais recorrentes nos *punkzines* da década de 1980. O medo e as angústias identificadas através de desenhos, colagens e textos apresentam um período histórico que ainda estava sob a sombra da guerra fria. Segundo Milani,

Em tempos de Guerra Fria, diante da iminência do uso de armas nucleares frente a qualquer movimentação brusca de cada uma das duas potências mundiais inimigas, os efeitos das bombas atômicas foram amplamente discutidos pelos punks. Davam, assim, visibilidade aos horrores produzidos pela humanidade, como lhes era de praxe. Dessa maneira, a montagem supracitada evoca o horror das guerras, do militarismo e, por que não, do nazismo.<sup>246</sup>

Mesmo com o declínio da antiga União soviética ao longo da década de 1980 e sua dissolução em 1991, a energia nuclear foi pauta central inúmeras vezes. Essa vigilância pode ser explicada também pela expansão do uso de reatores nucleares no Brasil e no mundo. Prado menciona essa questão argumentando que “[...] o representativo acidente nuclear de

<sup>245</sup> *Secreção esporádica*, 10ª ed., [199-].

<sup>246</sup> MILANI, Marco Antônio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização* (1981 – 1995). Dissertação (Mestre em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. p. 53.

Chernobyl (Ucrânia, 1986) passou a ser um marco dos efeitos nefastos da radiação”.<sup>247</sup> Além disso, o próprio estado brasileiro sofreu seus traumas radioativos com

[...] o acidente com o isótopo célio 137, que ocorreu em 1987, na cidade de Goiânia – GO, onde uma máquina de radioterapia foi encontrada [...]. A desmontagem do aparelho e a venda de peças para outros sujeitos criaram um rastro de contaminação por toda a cidade [...].<sup>248</sup>

Outro ponto interessante é o título “*Secreção esporádica*”, que aponta para uma das principais características dessa mídia táctica, isto é, a dissolução da cronologia, pois o formato aperiódico impossibilita a construção de uma linha temporal progressiva, dificultando a padronização do *punkzine*. Encontrei uma experiência fragmentada na qual o presente está esfacelado e não existe uma lógica racional por trás das publicações, quer dizer, em uma mesma edição, várias temporalidades se misturam tornando a datação uma característica irrelevante para esses impressos. O fundamental é constituir um espaço aberto e continuamente replicado. Como afirmou Reis, foi necessário evadir-se do tempo, e a *linguagem zineira* fez isso diversas vezes. Para reforçar essa premissa, segue mais um trecho, dessa vez, do *Consciência anarquista*:

A utopia é uma coisa que só existe na imaginação, mas o anarquismo não é só utopia pois muitas pessoas vivem de anarquizar para que um dia essa sociedade exista, ela não virá do céu ou surgirá da noite para o dia para isso devemos construí-la devemos contar com sua ajuda mas para atingir uma sociedade livre, sua mante também deve estar livre.<sup>249</sup>

A citação é interessante, pois alega que a utopia não é apenas fruto da imaginação de indivíduos insatisfeitos com o presente, mas uma conduta real de sujeitos que visam sedimentar um novo pacto social. Ao sugerir que “*pessoas vivem de anarquizar*”, o futuro anarquista já é colocado em prática no presente, quer dizer, o futuro se constrói por meio do próprio corpo. Essa inversão da noção de utopia me reporta diretamente aos argumentos de Foucault quando comenta:

[...] Para que eu seja utopia, basta ter um *corpo*. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. [...] o corpo é o ator principal de todas utopias.<sup>250</sup>

<sup>247</sup> PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia* (1982 – 2004). 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016. p. 112.

<sup>248</sup> Ibidem. p. 113.

<sup>249</sup> *Consciência anarquista zine*, 2ª ed., [199-].

<sup>250</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013. p. 11-12.

Partindo dessas reflexões, praticas como, por exemplo, pular as catracas de coletivos urbanos, tatuagens, roupas e corte exóticos de cabelo são formas de experimentar o futuro anarquista no “aqui e agora”. Essas atitudes cotidianas burlam esse presente decrépito representado nos *punkzines* constituindo, em cada detalhe dessas práticas, o futuro desejado. Desse modo, a evasão temporal é um elemento basilar na *linguagem zineira*, pois os textos e as colagens constroem uma escrita que visa experimentar outra temporalidade. Nesse caso, entendo que os *punkzines* apresentam uma “*linha utópica*”.

A salvação estaria no futuro [...] a utopia é fruto da fantasia imaginativa, da análise do presente, da ordem estabelecida [...] e da esperança de que a história e seus horrores serão superados. [...] Esse processo de implantação do futuro no presente é designado por temos novos: revolução [...].<sup>251</sup>

Os punks usam os *zines* na tentativa de irromper uma revolução anarquista e erguer o almejado futuro. Portanto, mesmo sem registros específicos de datas, é possível construir uma narrativa histórica, pois é por meio da linguagem que tornamos inteligível o tempo, para tanto, o sentido temporal identificado nos *punkzines* sempre aponta para uma “*linha utópica*”. Todavia, esse fato não é generalizável, visto que identifiquei nos *heavyzines* uma semântica temporal que retrocede ao passado até chegar à constituição de mitos fundadores. Os mitos são significantes que atuam em várias culturas ao redor do mundo, seja na esfera política, econômica, social ou religiosa. Esclarecer a função do mito é pertinente para compreender como seus mecanismos operam no contexto dos *zines* de *heavy metal*. Recorro a Girardet quando ele argumenta que o mito deve ser

[...] concebido uma narrativa: narrativa que se refere ao passado (“Naquele tempo...”, “Era uma vez...”), mas que conserva no presente um valor eminentemente explicativo, na medida em que esclarece e justifica certas peripécias do destino do homem ou certas formas de organização. [...] Conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo imemorial, o tempo fabuloso dos começos. Em outras palavras, o mito conta como uma realidade chegou à existência [...].<sup>252</sup>

O mito é uma narrativa que busca esclarecer a origem existencial de determinado grupo cultural. No caso específico dos *heavyzines*, a narrativa mitológica se configura como um elemento tão forte no processo de sociabilização dos *headbangers* que acaba inibindo a produção de novas subjetividades, ficando, assim, fadadas a uma existência cristalizada. Para esclarecer essas questões, vou me debruçar sobre o *Metal Warrior*. Primeiramente, chama

<sup>251</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994. p. 157-158-159.

<sup>252</sup> GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 12.

atenção a estética profissional da publicação contrariando, portanto, muitas conceptualizações acadêmicas. O *Metal Warrior* usa um conceito estético que nos remete às revistas de grande circulação comercial, característica sobre a qual Silva<sup>253</sup> já alertava. Esse aspecto nos indica uma captura social<sup>254</sup> das subjetividades rompendo com a estética<sup>255</sup> desviante dessa mídia *underground*. Assim, os ecos do alternativo *Rock Brigade* ainda se fazem presente. Ademais, o que importa é identificar como o *heavyzine* articula o tempo em prol de uma narrativa mitológica. Para começar, selecionei dois trechos, respectivamente, uma entrevista realizada com a banda Oráculo e uma matéria sobre a banda piauiense *Steel Danger*.

[...] Brother, eu não vou longe, na década de 80 e 90, em Fortaleza havia muitas bandas, bandas de grandes qualidades, tinham muitas mesmo, e hoje são poucas, mas as que estão atuando, como nós do Oráculo, correm atrás do sonho.<sup>256</sup>

Depois de alguns anos atuando na cena heavy metal teresinense em bandas autorais e covers, sentiu-se a necessidade de criar algo próprio, dentro das raízes do heavy metal tradicional dos anos 80, se engajando numa tentativa de resgatar a grande época que a cena teresinense viveu décadas atrás. Fortemente influenciada por nomes como Black Sabbath, Dio, Judas Priest [...].<sup>257</sup>

É interessante observar que ambos os trechos destacados dão ênfase à década de 1980, além disso, existe, no discurso do entrevistado bem como na matéria sobre a *Steel Danger*, um senso de resgate com relação a algo que está se perdendo dentro da “cena atual”. Utiliza-se essa narrativa, inclusive, para hierarquizar as bandas de *heavy metal*. Isso pode ser identificado quando o entrevistado diz que “80 e 90 em Fortaleza havia muitas bandas, bandas de grandes qualidades, tinham muitas mesmo, e hoje são poucas [...]”. Assim, o entrevistado faz uma distinção qualitativa de bandas com base exclusivamente no tempo, quer dizer, o tempo se configura como um critério de status. O tempo mítico é constantemente reproduzido e, desse modo, acaba minando outras formas de ser/estar/ouvir/produzir *heavy metal*. Os discursos, enunciados e narrativas sobre a década de 1980 modelam as subjetividades dos *headbangers*.

A estética das roupas, os objetos e os símbolos que os *headbangers* ostentam em suas vestimentas compõem o que podemos chamar de técnicas de sujeição, ou seja, um conjunto de condutas mais ou menos explícitas que circula no contexto do *heavy metal* e a partir das

<sup>253</sup> SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências anarcopunks em Teresina (1980-2000)*. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016.

<sup>254</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>255</sup> Folha A4, colagens, preto e branco, subversão da escrita formal etc.

<sup>256</sup> *Metal Warriors*, 2014, p. 08.

<sup>257</sup> *Ibidem*. p. 16.

quais o indivíduo trabalha a si mesmo para ser reconhecido como *headbangers*.<sup>258</sup> Assim, o visual não é uma simples roupa, mas um uniforme, um *modus* de vestir. A estética utilizada por muitos fãs atuais de *heavy metal* ainda lembra o visual adotado pelos *headbangers* da década de 1980, por exemplo: coletes de *pacth*<sup>259</sup>, camisas pretas, cintos de balas e calças jeans “surradas”. A respeito dessa estética, Campoy diz: “calças pretas coladas ou calças jeans rasgadas, tênis branco e o “clássico” colete jeans com patches costurados. A indumentária apresentada [...] figura no imaginário do metal extremo underground como qualquer coisa de ancestral [...]”.<sup>260</sup> Os *headbangers* usam essas técnicas de sujeição para se evadirem do tempo e buscarem um *relegare* com o tempo perdido. Nesse aspecto, experimentam o tempo-terror. Sobre isso, Castelo Branco explica que

[...] o tempo é causador de medo, angústia e dor, posto que as sociedades humanas “aspiram sempre à eternidade, à estabilidade, à unidade, a um presente eterno” (Reis, 1994b: 143). Esta aspiração tem historicamente levado estas mesmas sociedades a evadirem-se deste *tempo-terror* através de representações de tempo [...].<sup>261</sup>

Nos textos e imagens, identifico tentativas de repetir o momento *axial*, quer dizer, o começo original. Busca-se suspender o tempo e experimentar um eterno presente. Portanto, diferente dos *punkzines*, que buscam o futuro utópico, os *heavyzines* continuamente buscam desacelerar o tempo. Os *headbangers* não visam construir uma nova ruptura; ao contrário, é no tempo mitológico da década de 1980 que deverá ser encontrada a essência do movimento. Nesse aspecto, Reis alega que há uma

[...] repetição ininterrupta de gestos inaugurais. Ele repete gestos paradigmáticos, buscando uma participação em uma realidade transcendente. [...] Por meio de rituais, o caos dos eventos é integrado no cosmos. Sacralizando, os eventos ganham realidade e sentido. A sacralização se dá pelo ritual – um altar, um sacrifício, um canto, danças, palavras especiais repetidas. O ritual é a repetição do ato cósmico da criação. O tempo do ritual coincide com o tempo mítico do começo. Pela repetição-ritual do ato criador, o hoje concreto é suspenso [...] o presente se une ao passado em um *presente intenso*, em um instante eterno.<sup>262</sup>

<sup>258</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

<sup>259</sup> Pequenos pedaços de tecido com logo de bandas que são costurados nos coletes e nas calças jeans.

<sup>260</sup> CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. p. 114.

<sup>261</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A concepção de tempo histórico sob a História dos Annales: uma estratégia de evasão do tempo-terror. In: *Interfaces de Saberes*, João Pessoa, Ideia, v. 1, n. 2, p. 53-74, 2001. p. 05.

<sup>262</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 144.

Envolvidos por essa concepção mítica do tempo, o conteúdo dos *heavyzines* terminam obstruindo determinados sujeitos que não se enquadram nos estereótipos que procuram repetir os “gestos inaugurais”. Assim como punição, a identidade de “*headbanger* de verdade” lhes é negada. Nesse julgamento, o tempo é o juiz, investigador e carrasco. O mito, enquanto conservador de um *status quo* no contexto cultural do *heavy metal*, também é identificado por Campoy. Ele chama atenção ao argumentar que

O principal artifício para atestar o estatuto do real e do falso é o tempo de inserção no underground. A participação da pessoa nas práticas deste espaço por um longo período de tempo é usada como um recurso para “revelar” a realidade ou falsidade da pessoa. [...] Mas o que confere poder ao “veterano” é seu longo tempo de inserção no *underground*. Ele sabe manipular sua biografia, se mostrar e ser visto como alguém que por muito tempo pratica as atividades deste espaço.<sup>263</sup>

As bandas de qualidade e os *headbangers* de confiança são aqueles que ostentam consigo a estética do tempo perdido. Dessa forma, se produz uma narrativa que coloca a década de 1980 como o “*mito headbanger*”. Os *heavyzines*, a partir de uma rede de conexões de nível nacional e até internacional, reforçam constantemente essa representação mitológica sujeitando indivíduos que estão começando sua inserção no mundo do *heavy metal* construindo uma “comunidade imaginada”. Sobre a narrativa do mito fundador, Stuart Hall diz:

Essas fornecem uma série de estórias, imagens, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* experiências partilhadas, perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (...) Há ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na tradição e na *intemporalidade*.<sup>264</sup>

Desse modo, os textos, fotos, colagens e ilustrações sobre a década de 1980 apresentadas nos *heavyzines* são uma maneira de experimentar um tempo que Girardet chama de “era de ouro”. Girardet explica:

Alguns desses “tempos de antes” [...] foram efetivamente vividos antes de ter sido sonhados; sua imagem não faz mais do que sofrer o habitual trabalho de inflexão, de seleção ou de transmutação que é a da lembrança. Outros, certamente os mais numerosos, escapam à memória individual por já não pertencerem senão à da história, ou do que passa por ser memória da história. O passado ao qual se referem nunca foi diretamente reconhecido; seu poder evocador é de um modelo, de um arquétipo [...] dominado pela noção primeira de queda, de degradação. Esse

<sup>263</sup> CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. p. 81-82.

<sup>264</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 52-53.

movimento do sonho na direção de um passado de Luz, mais feliz e mais belo, quase sempre cristaliza-se, fixa-se em torno de dois valores essenciais: valor de inocência, de pureza por um lado; valor de amizade, de solidariedade, de comunhão, por outro. É em função desses dois temas, na perspectiva dessa dupla busca ou dessa dupla nostalgia que toda mitologia da idade do ouro tende a firma sua coerência.<sup>265</sup>

A descrição da banda *Steel Danger* está inserida dentro da perspectiva que destaquei acima, pois o objetivo da banda é tocar um “*heavy metal tradicional dos anos 80, se engajando numa tentativa de resgatar a grande época que a cena teresinense viveu décadas atrás*”. Busca-se novamente se adequar a um tempo que “*nunca foi diretamente reconhecido*”. Mas por que a “era de ouro” dos *headbangers* foi a década de 1980? Bom, essa é uma questão que debateremos mais profundamente na “Colagem 3”, porém, podemos levantar alguns apontamentos sobre esse tema em relação à cidade de Teresina através do trabalho de Ernani José Brandão Jr. No trabalho em questão, é possível observar vislumbres sobre essa “era de ouro” na cidade de Teresina. Utilizando matérias de jornais dos anos 80, Brandão Jr. destaca:

Entretanto, os jornais em Teresina deixam escapar outras matérias que apresentam aspectos positivos do jovem roqueiro como as que dizem: *Pouca gente sabe que o Setembro Rock, que se realiza em Teresina, é o maior encontro de roqueiros do Norte-Nordeste, só superado pelo Rock in Rio* (O Estado, 1987).

*O Setembro Rock é visto como um dos maiores eventos culturais e musical do País* (O Estado, 1986).

Tais matérias destacam o cenário de rock metal teresinense ao enfatizar a importância deste estilo musical e ao mostrar o alcance dessa atuação com a propagação e a valorização do festival Setembro Rock organizado pelos *headbangers*, nesta cidade. O discurso da mídia revela ainda que, por causa do Festival Setembro Rock, Teresina se tornou [...] *palco de uma inusitada floração de grupos de rock, que tem dado sinais de extrema vitalidade, refletindo problemas urbanos e universalizantes*. Destaca também que o festival *é a conquista deste espaço musical urbano* (O Estado, 1985).<sup>266</sup>

O festival *Setembro Rock* foi um dos componentes da chamada “era de ouro” da cena *heavy metal* de Teresina. Todavia, é necessário levantar algumas questões sobre isso: primeiro, a matéria jornalística deixa explícito seu teor propagandista. Realizar um festival de *rock* em Teresina era conectar-se com certo ideal de modernidade, isto é, a configuração de novas identidades para os jovens piauienses. Segundo: até que ponto o *Setembro Rock* foi, de fato, aceito pelos ouvintes de *heavy metal* de Teresina? Sobre essa questão, ainda no trabalho de Brandão, identifiquei alguns indícios:

<sup>265</sup> GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 98-105.

<sup>266</sup> BRANDÃO JR, Ernani José. *Headbanger: a produção histórica de uma subjetividade extrema*. 2007. 77 f. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 2007. p. 63.

[...] o Festival Setembro Rock não era direcionado somente para as bandas de rock metal, ele envolvia outros músicos de Teresina e do Piauí. Essa mistura produzia *shows* com públicos bastante heterogêneos. Na época, o cenário de rock não tinha tantas divisões e subdivisões de estilos musicais, de modo que tanto o hard rock (som mais pop e melodioso) quanto o rock heavy (som mais pesado) eram entendidos pelos roqueiros como rock ‘n’roll.<sup>267</sup>

A questão da não homogeneidade do festival Setembro *Rock* pode ser, à primeira vista, um aspecto irrelevante. Entretanto, constatei, por meio de entrevistas realizadas em outra pesquisa acadêmica<sup>268</sup> que essa modalidade de show, no início dos anos 2000, foi denominada pejorativamente de evento “mistureba”. Esse termo foi usado para desqualificar festivais que não eram exclusivamente voltados para bandas de *heavy metal*. O *Rock in Rio*, por exemplo, realizado pela primeira vez em 1985, faz parte de uma narrativa que o coloca como um dos símbolos da redemocratização brasileira e, por consequência, da popularização do *heavy metal* no Brasil. Porém, é necessário sempre desconfiar das narrativas canonizadas. Mesmo com vários discursos corroborando para a mítica do *Rock in Rio*, outras questões suscitavam acalorados debates na medida em que “o heavy metal nacional foi descaradamente excluído, mesmo tendo em suas fileiras um nome consagrado, como Robertinho do Recife”<sup>269</sup>. Desse modo, compreendo o discurso no sentido “foucaultiano”, pois:

[...] o discurso - a psicanálise mostrou -, não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é objecto do desejo; e porque - e isso a história desde sempre o ensinou - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorearmos.<sup>270</sup>

O discurso é um “lugar” que sintetiza determinados enunciados e dispositivos de poder, portanto, nem todos os enunciados e desejos entram na esfera do discurso. Somente os enunciados que, por condições historicamente postas, emergiram com força puderam se inserir na “ordem do discurso”. Portanto, nem todos os enunciados sobre a primeira edição do *Rock in Rio* estão inseridos dentro de uma formação discursiva dominante, pois os discursos são constituídos através de relações de poder. As narrativas mitológicas sobre a década de

<sup>267</sup> BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Headbanger: a produção histórica de uma subjetividade extrema*. 2007. 77 f. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 2007. p. 64.

<sup>268</sup> NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 2018. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018.

<sup>269</sup> Trecho extraído da revista Metal, cujo acervo foi disponibilizado digitalmente através do site: <https://www.brazilianassault86.com.br> Acesso em: 12 set. 2019.

<sup>270</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no collège de france, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª impressão. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 10.

1980 se configuram enquanto discurso predominante nos *heavyzines* do século XXI. Um exemplo disso é o *Metal of the nation*. Observem:

O HARPPIA, uma grande banda da década de 80, retornou com uma proposta verdadeira e honesta de fazer o bom e velho HEAVY METAL TRADICIONAL com muita personalidade e sem frescura. [...] Infelizmente a desunião ainda impera, salvo raras exceções, ideias antigas como Cooperativas do Rock e eventos com moldes dos anos 80 já não funcionam mais... [...].<sup>271</sup>

O novo álbum levará o título de “Indestructors Ancient Armors” e terá 09 faixas incluindo uma instrumental de violão e teclado, sendo outras faixas o puro e insano Death metal com influências oitentistas e, se desta vez tudo sair conforme desejamos, o CD será lançado entre Outubro e Novembro.<sup>272</sup>

Formado no ano de 2001, o NO RACE surgiu em São Paulo com o intuito de fazer um Thrash metal na linha oitentista [...]. Farscape Thrash metal “Old school” [...]. Thrash metal Old School, banda de Thrash metal influenciada pela saudosa época dos anos 80 que vem batalhando na cena underground para mostrar um trabalho sério e honesto [...].<sup>273</sup>

Observei uma produção discursiva que busca legitimar as bandas da década de 1980 como mais verdadeiras, honestas, isto é, como autênticas representantes do *heavy metal* nacional. É notório também o sentimento de perda e decadência nos trechos destacados acima, visto que, mesmo os *headbangers* que não participaram diretamente dos anos 80, buscam constantemente remeter suas práticas “metálicas” a essa “era de ouro”. Isso fica evidente quando a banda de *Death metal*<sup>274</sup> Zoltar, apesar de executar um estilo mais extremo, busca concatenar seu som à mítica década oitentista. A banda *NO RACE*, por exemplo, foi formada em 2001, mas para se legitimar perante aos outros *headbangers* diz, na descrição, produzir “um Thrash metal na linha oitentista”.

Portanto, mesmo sem datas específicas tanto *punkzines* quanto *heavyzines* configuram um sentido temporal específico em suas folhas xerocadas. Os *headbangers* consideram a década de 1980 como “era de ouro” e, por meio de técnicas de sujeição, continuam a reproduzir um *modus operandi* baseado na estética visual e sonora das bandas oitentistas procurando, assim, uma evasão temporal por meio do mito. Nos *punkzines*, o tempo é representado no sentido oposto, pois é por meio da “linha utópica” que a evasão temporal é articulada. Assim, busca-se fugir do presente para experimentar o futuro prometido.

<sup>271</sup> *Metal of The Nation*, 2003.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Subgênero de *heavy metal* que surgiu no final da década de 1980, consolidando-se durante década 1990. Tem como principais características a velocidade e o vocal gutural.

### COLAGEM 3: A GENEALOGIA DE UMA “TRETA” E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES

Metal x Punk: baterista é esfaqueado em SP e banda cancela show

(...) A banda de black metal Amazarak, de São Paulo, comunicou os fãs e a imprensa que o show que deveria fazer neste fim de semana foi cancelado devido um ataque sofrido pelo baterista (...). Segundo o comunicado, o músico passeava à noite pela região da rua Augusta, no Bairro da Bela Vista (...) ao lado namorada e de uma amiga, quando foi atacado por um grupo de pelo menos dez punks que bebiam em um bar na esquina.<sup>275</sup>

Nas colagens anteriores, comentei como as categorias *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* foram usadas na historiografia ao longo do século XX e, logo após, como os *punkzines* e *heavyzines* deslizam e subvertem essas categorias para construir uma linguagem singular que escapa dos recortes tradicionais dos historiadores. Nesta sessão, utilizo as fontes para identificar os processos de subjetivação dos indivíduos que participavam dessa rede de comunicação *underground*. Para tanto, tomo os conflitos e as negociações localizadas nos *fanzines* como fatores decisivos desse processo.

A epígrafe que abre esta “colagem” rememora o auge dessas “tretas” quando, na década 1980, os subúrbios da capital paulista se tornaram o palco de constantes conflitos entre as chamadas tribos urbanas, especialmente *punks* e *headbangers*. Contudo, esses conflitos foram diminuindo e, progressivamente, tornaram-se escassos com a chegada dos anos 2000, ficando apenas no imaginário dos indivíduos que integravam aqueles grupos. Porém, a matéria acima, datada de 30 de março de 2014, remete a esse passado recente de disputas violentas. Cabe, então, questionar até que ponto essas querelas continuaram presentes no seio desses grupos e como se deu o processo histórico que constituiu essas rusgas e, por conseguinte, a própria identidade dos sujeitos.

Uso os *punkzines* e *heavyzines* como fontes para fornecer indícios sobre as complexas relações entre esses grupos urbanos, pois, como afirmou acertadamente Antônio Carlos Monteiro, os *fanzines* contam uma história dos *punks* e também de outros grupos que

<sup>275</sup> Matéria disponível em: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/30/metal-x-punk-baterista-e-esfaqueado-em-sp-e-banda-cancela-show/>> Acesso em: 08 dez. 2019.

se relacionavam com eles.<sup>276</sup> No conteúdo do material estudado observei citações de casos de agressão, rusgas, provocação, violência, bem como, textos que buscam combater essas situações incentivando o respeito e a convivência pacífica entre grupos tão heterogêneos. Não pretendo localizar o ponto exato que gerou os conflitos, mas problematizar e questionar como os embates constituíram um fator importante no processo de subjetivação<sup>277</sup> e produção identitária. Portanto, sigo o critério “foucaultiano”, segundo o qual

[...] fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos [...]. A genealogia não pretende recuar no tempo para estabelecer uma grande continuidade para além da dispersão da continuidade do esquecimento [...].<sup>278</sup>

Por meio dos materiais disponíveis, trabalho a dispersão dos começos que constituíram as identidades e analiso, por meio dos discursos e imagens, os diferentes enunciados que compõem uma rede heterogênea de poderes que, direta ou indiretamente, transformaram continuamente os sujeitos. Portanto, a origem é um aspecto irrelevante na medida em que vamos identificar e investigar as rupturas que marcaram esses indivíduos e suas práticas coletivas. *A priori*, compreendo esses movimentos a partir da perspectiva de Massimo Canevacci, quer dizer, enquanto *culturas eXtremas*. Sobre essa questão, Canevacci argumenta:

Delimito o campo das culturas extremas como juvenis aquelas que se movimentam desordenadamente nos espaços comunicacionais metropolitanos e escolheram invocar códigos de forma conflitiva. Remover os significados estáticos. [...] Culturas Extremas são aquelas que, ao longo de sua autoprodução, se constroem de acordo com módulos espaciais do interminável. As culturas extremas são intermináveis: e eX-terminadas: no sentido de que conduzem a não ser terminadas, a sentir-se como intermináveis, a recusar qualquer termo à sua construção-difusão processual. Culturas intermináveis enquanto recusam a sentar-se entre as paredes da síntese e da identidade [...].<sup>279</sup>

Tomo o conceito de *culturas eXtremas* porque a mídia que ambos os grupos utilizam para construir uma rede de comunicação corrobora para essa abordagem visto que os *fanzines* circulam pelas brechas do sistema, configurando-se como interzonas. Vale salientar que,

<sup>276</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

<sup>277</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

<sup>278</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 8ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018. p. 61-62-63.

<sup>279</sup> MASSIMO, Canevacci. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 47.

dentro desse conceito proposto por Canevacci, existem algumas subcategorias, entre elas o *extremo estável*, que apresenta as seguintes características: “[...] é uma prática desconexa que reproduz um modelo sedentário, estático, fortemente identitário [...]”.<sup>280</sup> Menciono essa subcategoria porque identifico, nos *heavyzines*, práticas que continuamente reforçam um modelo de “identidade *headbanger*” cristalizando uma estética visual e sonora. Apesar de localizar alguns desses aspectos também nos *punkzines*, os enunciados nesses últimos rompem majoritariamente com o *status quo* dentro do próprio movimento *punk*.

A identidade *punk* está sempre em questionamento, ela nunca está acabada, portanto, ela é interminável. Essa nuance na abordagem indica que os grupos urbanos são ambíguos e, por vezes, contraditórios uma vez que foram as rugas identitárias que sustentaram boa parte dos conflitos entre ambos os grupos. A violência é um tema recorrente dentro dos estudos acadêmicos, principalmente nas pesquisas voltadas para a constituição do *punk rock* no Brasil. Na obra “*O movimento punk na cidade*”, Janice Caiafa se depara com uma realidade de constantes ameaças entre grupos rivais. A autora elenca alguns fatores que contribuíram para a constituição dessa animosidade:

O ódio aos heavys [...] é porque eles “são vendidos pro sistema”. No subúrbio, heavys e punks se cruzam frequentemente e costuma haver treta quando eles se encontram no mesmo show ou festa. Os heavys tem um visual parecido com o dos punks, usam negro e o couro, mas usam também muito jeans desbotado. Conhecendo-os, contudo, as diferenças aparecem e são determinantes. Os heavys têm cabelos bem compridos e braceletes bem mais compridos que os dos punks [...]. As bandas de heavy metal têm muito forte a questão da boa execução, do instrumento bem tocado. O som se apoia na distorção máximas das guitarras, com o uso de pedais, e dá ênfase em solos. O heavy tem uma mítica nas histórias de terror, demônios, sangue, muita fantasia. Ao contrário, o punk é explicitamente contra isso em prol da “realidade” [...].<sup>281</sup>

Os conflitos se explicam por uma série de situações que, ao longo desta colagem, vou problematizar. Ambos os grupos são contemporâneos de um mesmo contexto histórico, o pós-guerra, mais especificamente a partir da década de 1970. Esse período histórico ainda sentia as fortes ressonâncias do maio de 1968, pois foi um momento que se questionou radicalmente as formas de representação política visto que o rigor e a hierarquização dos sistemas partidários tornaram-se incompatíveis com as novas formas de fazer política, na qual a subjetividade do sujeito ganhou força na sociedade. Nesse quesito, Olgária C. F. Matos argumenta:

<sup>280</sup> MASSIMO, Canevacci. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 49.

<sup>281</sup> CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 26-27.

O maio de 1968 significou, entre outras, uma crítica radical à fusão do indivíduo à totalidade, quer seja como partido ou Estado. [...] Não se considerou o sistema de partidos ou grupos de pressão a qualquer nível; não se participou nem do sistema nem de seus métodos.<sup>282</sup>

É justamente na ressaca do maio de 68 que vai se constituir uma série de grupos urbanos que rejeitam veementemente os partidos e suas narrativas totalizantes, quer dizer, nasceram e cresceram sob a urgência do pós-modernismo.<sup>283</sup> Entre os grupos que rejeitaram as maneiras tradicionais de manifestação e começaram a se estabelecer durante a década de 1970 estão, exatamente, os *punks* e os fãs de *heavy metal*.<sup>284</sup> O momento foi propício para inserção da juventude em outras esferas da sociedade para além dos movimentos partidários ou estudantis, pois, como alega Helena Wendel Abramo, foi um contexto marcado por produzir

(...) uma cultura juvenil ampla e internacional. Ligada ao tempo livre e ao lazer, que abarcava novas novidades e espaço de diversão e novos padrões de comportamento, especificamente juvenis, que produziam uma série de atritos e conflitos com as normas e as instituições e seus representantes.<sup>285</sup>

Ou seja, foi nesse cenário que as subculturas urbanas se desenvolveram e ganharam corpo ao longo da década de 1970. Nesse sentido, o *punk* foi a primeira dessas subculturas que emergiu com força no mundo ocidental. Considero como marco inicial do *punk rock* o lançamento do primeiro álbum da banda britânica *Sex pistols*<sup>286</sup> em 1977. Obviamente, já existia uma cena musical antes disso, inclusive nos EUA, onde bandas e artistas que futuramente seriam enquadradas sob o rótulo *punk* realizavam apresentações em casas de shows alternativas. Contudo, foi com o sucesso da banda *Sex pistols* que a sonoridade, a estética e o comportamento *punk* afloraram do *underground* para o mundo. Millani reforça a ideia quando argumenta que

<sup>282</sup> MATOS, Olgária C. F. *Barricadas do desejo*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

<sup>283</sup> A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiância de todos os discursos universais ou (para usar o termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno. Cf. HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens de uma mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2016. p. 19.

<sup>284</sup> Apesar de anteceder em 7 anos o *punk* com o lançamento do álbum homônimo da banda britânica Black Sabbath em 1970, considero que a cultura *eXtrema headbanger* somente se constituiu, de fato, no início da década de 1980. Desse modo, o uso do termo “*headbanger*” não é aconselhável para identificar, no Brasil, os fãs de *heavy metal* na década de 1970.

<sup>285</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994. p. 28.

<sup>286</sup> O primeiro álbum do grupo, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, foi lançado em 28 de outubro de 1977.

[...] o punk ganhou notoriedade e se expandiu para o mundo através da exploração dos escândalos do Sex Pistols pela imprensa. [...] A postura agressiva dos Sex Pistols, com o baixista Sid Vicious rolando sobre cacos de vidro no palco e cuspidando na plateia, além de palavrões ditos em rede nacional, foram armas poderosíssimas para torná-los conhecidos em nível global. A imprensa de todo o mundo voltou seus olhos para os punks, sem exceção do Brasil [...]. O fenômeno se espalhou com rastilho de pólvora e logo as formas de representação dos Sex pistols – vestimenta, atitudes, música – passaram a ser amplamente adotadas pelos jovens [...].<sup>287</sup>

Quando o *Sex pistols* chocou o mundo com suas atitudes hediondas nas emissoras de Tvs britânicas, já havia uma cena alternativa estabelecida nos EUA e na Inglaterra. Isso é facilmente comprovado quando identificamos que os *punkzines* já circulavam no mínimo um ano antes do “boom” na Inglaterra. Esse movimento foi o grande responsável pelo surgimento de uma nova onda de publicações independentes ao redor do globo e popularizou o termo “*fanzine*” como nunca antes havia acontecido. A linguagem e a estética dessas revistas reverberaram pelas décadas de 1980 e 1990, produzindo novos significados para essa palavra. Os *fanzines* confeccionados na década de 1960 não são a mesma mídia pós-1977, pois as mesmas palavras inseridas em contextos históricos diferentes produzem outros significados. Para reforçar essa argumentação, seguem os comentários tecidos por Magalhães:

Mark Perry, jovem aficionado pela música punk, lançou, em 1976, o *Sniffing Glue*. O *fanzine* cresceu tanto que logo se tornou o porta-voz do movimento. De duzentos exemplares fotocopiados, já na quarta edição atingiria a tiragem de mil exemplares; com o número 10 tornou-se internacional, alcançando oito mil cópias em offset. [...] Os *fanzines* punks trouxeram ideias novas e contestadoras a já desgastada contracultura da década de 1960. Sua importância se deve não só por ter criado uma onda irrefreável de novas publicações, mas por ter massificado o termo *fanzine*, que ganhou popularidade e passou a denominar de forma abrangente os boletins de fã-clubes ou as revistas de aficionados.<sup>288</sup>

O primeiro *punkzine* foi lançado em 1976, portanto, antecedendo a explosão do *Sex pistols* na mídia inglesa. Já se configurava no *underground* britânico um movimento contracultural que não estava maduro em termos ideológicos, mas ao menos conseguiu catalisar para si boa parte da revolta juvenil da classe trabalhadora. Desde o princípio, o *punk* se colocou como uma força social que objetivava questionar o *status quo* vigente na sociedade. O estabelecimento ainda em 1976/1977 e sua constante divulgação na mídia *mainstream* possibilitou que jovens de países subdesenvolvidos estabelecessem suas

<sup>287</sup> MILANI, Marco Antônio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. p. 15-16-17.

<sup>288</sup> MAGALHÃES, Henrique. *Pedras no charco: resistências e perspectivas dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018. p. 32.

respectivas cenas praticamente em paralelo aos eventos inaugurais que ocorreram nos EUA e na Inglaterra. Segundo Oliveira,

[...] entre 1977 e 1978, os garotos da V. Carolina estavam descontentes com o rock, saturado de um som repetitivo e sem graça, sem aquele sabor da rebeldia que era sua marca registrada. Aí aparece o punk, um som de garotos feitos para garotos, um som cheio de energia [...]. Em 1979, surgem várias bandas em São Paulo [...].<sup>289</sup>

Pouco tempo depois do estopim na Inglaterra já se formavam no Brasil as primeiras bandas do estilo, então é plausível afirmar que, ainda na década de 1970, surgiram os primeiros *punks* brasileiros. *A priori*, entendo que esse fenômeno não ocorreu com o *heavy metal*, pois houve um lapso de tempo considerável até o estilo se configurar como movimento cultural em terras brasileiras. Tomo o primeiro álbum da banda *Black Sabbath*, lançado em 1970, como acontecimento inaugural do estilo e, quando comparo com o primeiro lançamento do gênero *heavy metal* por uma banda brasileira, transcorreu-se um atraso de 12 anos! Como explica Nascimento:

No Brasil, o primeiro registro fonográfico considerado *heavy metal* é da banda Paraense Stress que, em 1982, foi até o Rio de Janeiro para gravar seu primeiro LP de forma independente. Anteriormente, já na década de 1970, ocorreram lançamentos de bandas que executavam um rock mais pesado, porém, foi a Stress a primeira banda assumidamente *heavy metal* a lançar um registro no Brasil. Para efeitos de estudo, poderíamos dizer que esse foi o “big-bang” do *heavy metal* brasileiro.<sup>290</sup>

Assim sendo, é difícil imaginar que os fãs de *heavy metal* se constituíram enquanto movimento ainda na década de 1970. Na realidade, conjecturo que esse foi um período de dormência provocado, especialmente, pela ditadura militar no Brasil. Nesse contexto opressor, os “grandes eventos metálicos” eram reuniões esporádicas de amigos para ouvir suas bandas preferidas, porém sem constituir efetivamente uma rede comunicação organizada. O historiador Wlisses James de Farias Silva corrobora com essa posição ao afirmar:

Por essas questões, apesar de existirem várias bandas e de haver um público roqueiro, acaba se tornando extremamente difícil no Brasil uma cena realmente Heavy Metal antes da década de 1980, pois o público ainda era muito disperso, os

<sup>289</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 30-31.

<sup>290</sup> NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018. p. 18.

espaços para apresentações raras e os poucos que abriam para este tipo de manifestação cultural sofriam com a repressão ditatorial.<sup>291</sup>

Na década de 70, não existiam *headbangers* no Brasil, os termos utilizados para designar os ouvintes de *rock* pesado eram “*rockeiro*” ou “*metaleiro*”. A prática *rockeira*, nesse contexto, ficou restrita à audição das bandas estrangeiras, transformando-se em movimento mais ou menos organizado apenas no início década de 1980 com desenvolvimento dos primeiros fã-clubes e *fanzines* de *heavy metal*. O *punk*, ao contrário, rapidamente arregimentou um movimento nos subúrbios brasileiros ainda na década de 1970. Portanto, essas *culturas eXtremas* desenvolveram suas particularidades desde o começo e intensificaram as diferenças com o transcorrer das décadas. Em 1981<sup>292</sup> e 1982, o primeiro *punkzines* e a primeira revista alternativa de *heavy metal*, respectivamente, foram confeccionados em terras brasileiras. As disparidades são rapidamente identificadas logo na maneira que os *zines* foram incorporados como principal meio de comunicação em ambos os grupos. Majoritariamente, os primeiros exemplares do movimento *punk* foram confeccionados pelas próprias bandas. Em relação à cena *heavy metal*, Gustavo Dhein esclarece:

Apesar dos pesares, os primeiros anos da década de 80 foram uma verdadeira floração metálica brasileira. Ocorreu a proliferação de fã-clubes que atuavam como agentes publicitários, fazendo a divulgação (BRANDINI, 2004, p. 80). Dentre eles, o *Rock Brigade*, criado em 1981 (o nome se refere a uma música do Def Leppard). Em março de 1982, ele já produzia um *fanzine* que, em 1985, converteu-se em uma revista. Ativa até hoje, ainda que com periodicidade indefinida, a *Rock Brigade* se tornou um referencial e chegou a ter uma tiragem de 60 mil exemplares, com circulação também no exterior.<sup>293</sup>

Essa discrepância é significativa, pois, como é citado no trecho acima, uma das publicações pioneiras desse tipo de mídia no Brasil, a *Rock Brigade*, surgiu por intermédio de um fã-clubes. O alternativo compartilhava alguns aspectos semelhantes aos *punkzines*, entretanto, sua linguagem final era semelhante às revistas de grande circulação comercial. Apesar disso, o impresso alternativo exerceu uma influência gigantesca nos primeiros *heavyzines*, sendo, assim, impossível não comentar sua importância para a consolidação de

<sup>291</sup> SILVA, Wlisses James de Farias. *Heavy metal no Brasil: uma breve história social* (década de 1980). São Paulo: Biblioteca 24horas, 2015. p. 128.

<sup>292</sup> Ao contrário do que se afirma, os primeiros *fanzines* punks do Brasil não foram publicados em 1982 e sim em 1981, dentre esses, *Factor Zero*, de São Paulo, e o *Exterminação*, de São Bernardo do Campo [...]. Cf. OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 21.

<sup>293</sup> DHEIN, Gustavo. *A besta que se recusa a morrer: identidade, mídia, consumo e resistência na subcultura heavymetal*. Dissertação (Mestre em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, 2012. p. 32.

uma rede de comunicação entre os apreciadores de *heavy metal* no Brasil. Ressalto as diferenças em relação ao começo desses movimentos, pois não raramente os conflitos entre essas subculturas são observadas somente enquanto brigas de gangues disputando o espaço urbano. Todavia, essa é uma análise simplista, pois as disparidades estão presentes desde a gênese dos gêneros musicais e foram ganhando força ao longo da década de 1980.

O que estava em disputa mesmo que de forma inconsciente por parte de seus integrantes eram suas condições opostas de existência. As subculturas estudadas visavam impor, por meio da força, uma conduta específica considerada a mais “verdadeira” e correta. Exatamente por identificar essas visões opostas de mundo que Janice Caiafa citou uma série de dessemelhanças que fomentaram os embates. É interessante perceber que tais diferenças começam no aspecto sonoro e se expandem para características estéticas e comportamentais. Ao longo da dissertação fui sublinhando as singularidades, portanto, dependendo do local cultural no qual o *fanzine* é confeccionado, sua forma e conteúdo têm particularidades. Assim, a generalização da *linguagem zineira* não é possível.

Nesse sentido, compreendo que os *punkzines* e *heavyzines* funcionam como textos prescritivos dentro de suas respectivas comunidades. É através dessas mídias táticas que os sujeitos produzem sentidos<sup>294</sup> que vão nortear suas condutas nas relações sociais com as outras *culturas eXtremas*. Por conseguinte, os *zines* não se limitam ao seu papel informativo, pois exercem um papel pedagógico sobre os indivíduos inseridos nesses grupos, isto é, os modos de agir, vestir, falar e, sobretudo, com quem interagir são temas recorrentes no material estudado. Todos esses aspectos são usados para marcar a diferença entre o “nós” e “eles”, reforçando a própria identidade. Como exemplo do papel pedagógico, vou novamente citar o alternativo *Rock Brigade* e o *punkzine 1999*, respectivamente:

Rock é mais um tipo de música. É uma maneira de se encarar as coisas e viver a vida. O rock está no sangue, vamos alardear essa palavra mágica, unidos seremos cada vez mais fortes. E só existe um jeito de se tocar rock: alto. O HEAVY METAL nada mais é do que o rock na forma pela qual se propõe que seja tocado. Portanto, toque mais rápido que puder. Você vai sentir, no seu íntimo, que as coisas podem e devem ser mudadas!<sup>295</sup>

Alguém disse que punk é só modo, ou só música, ou só política ou só violência, nós não pensamos assim, punk para nós é toda nossa vida, punk é o rumo de nossas

<sup>294</sup> O sentido é uma construção social, um empreendimento coletivo, mais precisamente interativo, por meio do qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos a sua volta. Cf. MEDRADO, Benedito; SPINK, Mary Jane P. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de pesquisa sociais, 2013. p. 22.

<sup>295</sup> *Rock Brigade*, 4ª ed., 1982.

vidas, sem restrições ou regras. Punk é anarquia pura e a música é a melhor expressão. [...] Eu penso que liberdade é uma das coisas mais essenciais que precisamos.<sup>296</sup>

Os trechos foram extraídos de mídias tácticas que começaram a circular na década de 1980, isto é, quando os grupos *punks* e *headbangers* estavam consolidando-se no Brasil. As citações destacam que o *punk* e o *heavy metal* são estilos para além da música, quer dizer, para ser considerado um *punk* ou *rockeiro/metaleiro*, é preciso seguir um conjunto de regras mais ou menos explícitas adequando-se, assim, ao universo que pretende habitar. Esse papel exercido pelos *zines* é fundamental para o desenvolvimento coletivo e aponta para a escrita identificada nos *hupomnêmata*. Segundo Foucault,

Os hupomnêmata, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto.<sup>297</sup>

A *linguagem zineira* produz sobre o corpo dos indivíduos determinados modos de existir, certas condutas que são importantes para a composição do indivíduo enquanto sujeito *punk* ou *rockeiro*. Foucault reforça que essa escrita não atua de forma abstrata, ao contrário, ela exerce uma força sobre o corpo orgânico do indivíduo, uma vez que

[...] é preciso compreender esse processo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez suas a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” [...].<sup>298</sup>

Dessa maneira, os *punkzines* e *heavyzines* contribuem diretamente para o processo de sujeição formando “[...] a maneira pela qual o indivíduo estabelece sua relação com essa regra e se reconhece como ligado à obrigação de pô-la em prática”<sup>299</sup>. Ademais, ocorrem também processos de subjetivação, isto é, “[...] procedimentos e as técnicas pelas quais são elaboradas, aos exercícios pelos quais o próprio sujeito se dá como objeto a conhecer, e as práticas que permitam transformar seu próprio modo de ser”<sup>300</sup>. Na perspectiva que estou adotando, os

<sup>296</sup> 1999, 6ª ed., 1984.

<sup>297</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 147.

<sup>298</sup> Ibidem. p. 152.

<sup>299</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 34.

<sup>300</sup> Ibidem. p. 38.

*zines* podem ser compreendidos como textos prescritivos por “propor regras de conduta”<sup>301</sup> que sujeitam os *punks* e *headbangers* a determinadas práticas. Todavia, também existem espaços de exteriorização de subjetividades, uma vez que as regras morais são recomendações e não obrigações. Desse modo, existe a possibilidade de constantes transformações do sujeito em busca de uma estilização da própria vida.

Os usos das folhas xerocadas não se limita a sua função informativa sobre *cds* lançados no Brasil, traduções de música estrangeiras, resenhas de discos, mas molda os indivíduos, pois o corpo também é (re)escrito e (re)cortado. O trecho a seguir reitera essa ideia: “Mr. Ozzy há algum tempo raspou a cabeça, agora felizmente seu cabelo voltou a crescer, torçamos para que essa loucura não se repita”.<sup>302</sup> A citação faz referência ao vocalista Ozzy Osbourne que, na época, iniciava seu trabalho solo após ser expulso da banda *Black Sabbath*. Uma característica marcante do vocalista é sua longa cabeleira que balançava freneticamente nos shows ao vivo. À vista disso, posso pontuar que ter cabelo comprido não é vinculado somente a questões estéticas, mas especialmente identitárias. Ao raspar o cabelo, Ozzy Osbourne violou uma conduta adotada pelos “verdadeiros” *metaleiros* de tal forma que os responsáveis pela circulação da *Rock Brigade* julgaram sua atitude como loucura e, provavelmente, questionaram a fidelidade do vocalista em relação ao gênero musical. Na década de 80, para ser “100% *rockeiro*”, era necessário ostentar uma longa cabeleira como marca corporal que identificava o indivíduo ao coletivo. O problema em relação às madeixas e outras questões estéticas não eram exclusividade dos *heavyzines*, pois os *punkzines* estão repletos de debates sobre essas questões.

#### VISUAL, USE OU DEIXE-O MAS NÃO O CRITIQUE.

O visual realmente não é nossa principal arma, como alguns dizem, mas ninguém há de negar que ela é importante como forma de identificação e como saída da padronização estilística e modista. É claro que muitos BOY’S e modistas hoje em dia estão usando-o, mas não é por isso que vamos deixar de sair de visual (...) pois essa é nossa cultura suburbana.<sup>303</sup>

A citação acima questiona a real importância do visual, quer dizer, cabelo moicano, jaquetas de couro, calça jeans surradas, botas, enfim, os adereços que comumente compõem o “*visual punk*”. Esse é um aspecto muito debatido nos *punkzines* especialmente porque a

<sup>301</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 18.

<sup>302</sup> *Rock Brigade*, 7ª ed., 1983.

<sup>303</sup> Não consegui identificar, com precisão, o *punkzine*, visto que faltavam algumas páginas, entre elas a capa. Todavia, conjecturo que seja o Bacaraju, de Sergipe. Lançado, provavelmente, no final da década de 1980.

estética *punk* foi, de fato, apropriada, diluída e suavizada com o surgimento da *New wave* nos anos 80. Sobre isso, Alexandre Bárbara Soares explica:

Entretanto, o frescor de tensão que o *punk* promoveu durou pouco. A hipervisibilidade da agressividade e da violência e a captura de seus símbolos estéticos pela indústria da moda, remodelando-os e tornando-os mais palatáveis ao grande público através do estilo “new wave” (nova onda), fez com que aos poucos a centelha de pólvora deixada pelo movimento de esvaísse em pequenos focos de grupos nos centros urbanos.<sup>304</sup>

Para muitos *punks*, os símbolos estéticos que outrora foram utilizados com orgulho foram reduzidos a acessórios exóticos vendidos por lojas de grandes marcas. O fragmento de um texto presente no *punkzine* Mundo cão é revelador dessa ambiguidade: “ODIO, ODIO é o que sinto [...] Desfile com um visual que nem ele mesmo sabe explica-lo, porque usa e tal. Esses micróbios tem que ser exterminados [...]”.<sup>305</sup> Esse tema apresenta os conflitos internos que existem em cada movimento, pois, apesar da aparente homogeneidade, as *culturas eXtremas* são compostas de indivíduos que possuem seus próprios interesses subjetivos e uma visão particular sobre determinadas condutas.

Isso fica evidente quando comparo os trechos supracitados, pois o primeiro realiza ponderações sobre a relevância do visual na cultura *punk*, mas reitera a sua importância como elemento de identificação. Já o texto presente no Mundo cão vai de encontro a esse argumento, pois, de forma direta e raivosa, argumenta que indivíduos que usam o visual sem consciência deveriam ser exterminados. Dessa forma, o que caracteriza o sujeito *punk* é sua consciência perante o movimento e não o visual adotado. Não é difícil imaginar que essas marcações visuais fomentaram inúmeros atos de violência e provocação entre as subculturas rivais. Cada uma disposta a defender com unhas e dentes seu modo de existir. Essas injúrias muitas vezes acabavam em agressões físicas, entretanto esses casos podem ser entendidos como processos de maturação de ambos os grupos, pois essas relações foram tornando-se mais complexas ao longo dos anos 80.

Vou problematizar, então, como cada cultura foi representada nos *zines* opostos, ou seja, como *heavyzines* representavam os *punks* e como estes retratavam os *headbangers* nos *punkzines*. Existe algo muito interessante para ser debatido sobre esse tema, pois a maioria das pesquisas sobre *fanzine* tende a romantizar a liberdade que essa mídia táctica

<sup>304</sup> SOARES, Alexandre Bárbara. “Suportando o presente”: cultura, resistência e a experiência de jovens nos movimentos subculturais no Rio de Janeiro. 313 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 39.

<sup>305</sup> *Mundo cão*, 1ª ed., 1987.

proporciona<sup>306</sup> como se, por trás dos recortes, colagens e textos, não existissem certas intensões, inclusive interesses de poder que interferem na produção desse material independente. Ao folhear o material disponível para a pesquisa, encontrei um cenário que coloca em xeque as hipóteses românticas. A suposta liberdade para produzir qualquer tipo de conteúdo revelou-se, na realidade, sutis formas de censura por parte dos indivíduos que confeccionavam o material, uma vez que alguns anunciados eram renegados. Nesse sentido, concordo com Oliveira quando explica que

[...] fica clara uma relação de poder dos que fazem os fanzines sobre os que não fazem [...] exerce seu poder de forma violenta [...] através da circulação de informação, em que prevalece seu ponto de vista, uma vez que o outro está praticamente ausente. [...] Existe aí uma censura e um movimento característico daqueles que se julgam “verdadeiros”.<sup>307</sup>

Um exemplo dessa prática é a *Rock Brigade* e sua relação com o movimento *punk* na primeira metade da década de 1980. Ao tentar identificar as representações do *punk* nesse alternativo, localizei, ao contrário, uma ausência de representações. Ao longo das edições de 1982 a 1985, identifiquei somente três vezes a palavra “*punk*” em suas páginas. Um problema? Nesse caso, não, porque foi exatamente o silêncio que chamou minha atenção para determinados trechos. Vavy Pacheco Borges explica:

Não se pode ter a pretensão de esclarecer o mistério de uma vida somente a partir de fatos e de achados concretos; é significativo não só o que se encontrou documentado, mas as incertezas intuídas, as possibilidades perdidas etc. A sensibilidade e a intuição do historiador são muito importantes a fim de aproveitar ausências e vazios com os quais ele depara em seu trabalho de pesquisa para também interpretá-los.<sup>308</sup>

Fazendo uma observação criteriosa dos aspectos textuais, materiais e, inclusive, das lacunas, segui o conselho de Burker para “*ler os documentos nas entrelinhas*”.<sup>309</sup> Desse modo, consegui selecionar trechos que apontam para um processo de apagamento do “outro”. Logo na primeira edição, o seguinte fragmento levantou algumas suspeitas: “[...] não vai ser importante para nós ficarmos gastando tempo e papel criticando outros “pseudo movimentos

<sup>306</sup> Identifiquei apenas duas exceções nos seguintes trabalhos: OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006; PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982 – 2004)*. 316 f. Tese (Doutorado em História Social) – PUC, 2016.

<sup>307</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos. *Os fanzines contam uma história sobre os punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 15-16.

<sup>308</sup> BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes históricas*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2008. p. 221.

<sup>309</sup> BURKER, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011. p. 26.

musicais” (sabem de quem eu falo não?) e comparando-os com o eterno H.M.R”.<sup>310</sup> Nesse momento, questiono: a quais outros movimentos musicais esse trecho está se referindo? Conjecturo que a sentença é dirigida aos *punks*, pois se a afirmação era direcionada a uma pluralidade de movimentos não haveria, então, a necessidade de colocar entre parênteses, no singular, outro questionamento para os leitores. O alternativo deixa claro que esse movimento não tem espaço em suas páginas.

No Brasil, entre o fim dos anos 1970 até o início da década de 80, o movimento *punk* foi amplamente difundido, capturado e reduzido pelos grandes meios de comunicação de massa. Por consequência, os *rockeiros/metaleiros*<sup>311</sup> da época consideravam o estilo como mais uma moda passageira e, além disso, havia um forte ressentimento, pois o *punk rock* fez forte oposição aos grupos pioneiros do gênero, como *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*. Ainda na primeira edição da *Rock Brigade*, localizei a tradução de um artigo que, segundo consta, o autor responsável é Biff Byford, vocalista da banda britânica *Saxon*. O texto sintetiza o principal argumento construído até aqui:

[...] Meus colegas do Saxon, somos parte do fenômeno musical que explodiu na Inglaterra 2 anos atrás – Heavy metal, Heavy Rock; ou simplesmente Rock. É óbvio para a maioria das pessoas que ele começou antes, mas para ser mais preciso, foi quando atingiu a maior relevância. Tem sido chamado de vários nomes, como “Revival” “New Wave of British HM”. Muitas pessoas tentam analisar e teorizar porque ele ficou popular de novo. Na verdade, bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple etc sempre foram populares, e são bandas como Saxon e muitas outras [...] que os meios de comunicação chamam de novas bandas que despontaram. Na minha opinião isso aconteceu porque as pessoas estavam e com saco cheio de punk [...].<sup>312</sup>

O texto acima indica o nascimento de uma nova onda de bandas de *heavy metal* na Inglaterra, entre elas, *Iron Maiden*, *Def Leppard*, *Tygers of Pan tag*, *Motorhead* e o próprio *Saxon*. Esse movimento ficou conhecido como *New Wave of British Heavy Metal*<sup>313</sup> e é considerado como a segunda geração do gênero iniciado em 1970. Foram essas bandas que ditaram os novos parâmetros de *heavy metal* durante a década de 1980. Essa cena influenciou decisivamente a consolidação do estilo no Brasil, pois foi a partir de fã-clubes dedicados a essas novas bandas que se consolidou uma rede de troca de alternativos e *fanzines*. Esse contexto histórico possibilitou a reação das bandas de *heavy metal*, pois, desde 1976/77, foram os grupos de *punk rock* que estavam em constante evidência colocando as bandas de

<sup>310</sup> *Rock Brigade*, 1ª ed., 1982.

<sup>311</sup> Nesse período, o termo *headbanger* não estava difundido entre os fãs de *heavy metal* no Brasil.

<sup>312</sup> *Rock Brigade*, 1ª ed., 1982.

<sup>313</sup> Tradução livre: Nova Onda do Heavy Metal Britânico.

*heavy metal* em segundo plano. Outro trecho que reforça o ressentimento em relação ao *punk* e o impacto da segunda geração de bandas de *heavy metal* foi encontrado no seguinte fragmento:

Quando hoje se fala em “renascimento” do rock paulera se comete um erro, pois esse tipo de música nunca morreu e nunca desaparecerá. [...] O que houve foi que o mercado teve tão massificado de 75/76 e 78/79 pela discoteca, punk, new wave e etc e tal, que simplesmente era quase impossível para novos grupos pesados receberem divulgação.<sup>314</sup>

A citação argumenta que o *rock* pesado sempre esteve presente ao longo da década de 1970 e que sua aparente “morte” foi provocada pela mudança de foco das gravadoras e da grande mídia que estavam ocupadas divulgando as novas tendências, entre elas, o *punk rock*. Assim, era apenas questão de tempo para o *rock paulera* voltar aos holofotes, pois, segundo os *metaleiros*, o *heavy metal* não é moda, é um estilo de vida que perdurará para sempre. Portanto, “A NWOBHM representa uma grande renovação para a música pesada, criando uma onda musical que começava pela Inglaterra, depois indo para os Estados Unidos e finalmente espalhando-se para o mundo”.<sup>315</sup> Por intermédio das bandas do NWOBHM, o *heavy metal* ganhou novo impulso em terras britânicas no início da década de 1980 e, logo menos, nos EUA com o chamado *Hard Rock*. Essa nova ascensão de bandas coincidiu com a derrocada de vários grupos *punk* que, aos poucos, foram diluindo sua sonoridade agressiva. Obviamente, essa efervescência metálica ressoou nos *roqueiros* brasileiros responsáveis pela produção da *Rock Brigade*.

Enquanto a falsidade musical e o comercialismo desavergonhado grassam a solta, vai surgindo uma legião de heavymetalmaníacos que sacam que o negócio é abominar o supérfluo da esterilidade e partir com fome e decisão para o lado do HEAVY METAL. A causa METAL é sagrada, obrigada a todos pelo apoio a ela!<sup>316</sup>

Os “*heavymetalmaníacos*” estavam dispostos em suas trincheiras prontos para lutar contra outros movimentos que consideravam ameaças para suas práticas urbanas, especialmente os *punks*. O suposto perigo e incômodo provocado pelos moicanos produziu uma subjetivação reacionária entre os *metaleiros* que repudiavam qualquer hipotética semelhança entre os movimentos. Na edição número 10, a censura em relação a determinados movimentos musicais continuava, contudo estava ocorrendo progressivamente uma mudança

<sup>314</sup> *Rock Brigade*, 1ª ed., 1982.

<sup>315</sup> SILVA, Wlisses James de Farias. *Heavy metal no Brasil: uma breve história social* (década de 1980). São Paulo: Biblioteca 24horas, 2015, p. 114.

<sup>316</sup> *Rock Brigade*, 13ª ed., [1984?].

no perfil dos leitores, pois, na mesma edição em que é reiterado o boicote ao *punk*, um dos leitores questiona o alternativo sobre uma determinada banda, respectivamente:

Não gostaria de citar um ponto, mas é necessário e aqui vai: talvez a constatação mais conclusiva é que alguns movimentos pseudo-musicais (não cito nomes nessas sagradas páginas de mais puro metal rock) não estão mesmo com nada musicalmente falando. A coisa toda é de fato comprovadamente uma mera e passageira moda de tipo de cabelo e roupa. Coisinhas fúteis, ignoráveis, que logo serão substituídas [...].<sup>317</sup>

Gostaria de ver publicada no jornal do ROCK BRIGADE a discografia do grupo PLASMATICS, seria possível?

RB – Não há possibilidade da publicação dessa banda, pois somente seu último lp (Coupe D'etat) tende um pouco para o heavy metal e foge totalmente aos nossos princípios falar de bandas que viram bandeira (era punk) Ok?<sup>318</sup>

É interessante perceber como a relação vai tornando-se mais complexa, na medida em que, durante os anos 80, esses opostos se cruzam frequentemente nos mesmos espaços urbanos. O fragmento que apresenta o questionamento do leitor e, por conseguinte, a resposta do alternativo é a primeira aparição da palavra “*punk*” entre as edições que tenho disponíveis para pesquisa e, detalhe, ainda está entre parênteses! Isso deixa claro que a palavra tem um significado pejorativo e seu uso deve ser evitado o máximo possível. Nas edições número 1, 4, 6 e 7, buscou-se subtrair esse termo como uma mensagem implícita aos seus leitores.<sup>319</sup> Contudo, apesar do alternativo *Rock Brigade* reforçar continuamente que em suas “sagradas páginas” não haveria espaço para outros movimentos, tornava-se cada vez mais difícil esconder a existência deles, uma vez que os próprios ídolos dos *metaleiros* tinham relações com bandas *punks*, como é relatado no trecho abaixo:

[...] Sinceramente eu não acho que o MOTORHEAD venha a fazer merda, e a prova disso é que depois desse disco, a banda não parou e mesmo depois da lastimada saída de EDDIE CLARKE (agora na FASTWAY), provocada pela gravação que eles fizeram com (Eca!) PLASMATICS, por obra de graça do sr. Lemmy, acho que outra coisa não queria senão traçar a vocalista WENDY [...].<sup>320</sup>

O fragmento faz comentários sobre um dos grupos mais importantes da época, o *Motorhead*. Essa banda provocou uma verdadeira revolução (Debaterei esse impacto nas próximas páginas) no início da década de 1980, em termos sonoros, estéticos e subjetivos, nos *metaleiros* daquela época. Dessa maneira, foi constrangedor receber a notícia que o grupo

<sup>317</sup> *Rock Brigade*, 10ª ed., 1983.

<sup>318</sup> *Rock Brigade*, 10ª ed., 1983.

<sup>319</sup> A proposta de apagamento do movimento *punk* das páginas da *Rock Brigade* continuou até a 17ª edição, a última a que tive acesso, provavelmente lançada em 1985.

<sup>320</sup> *Rock Brigade*, 10ª ed., 1983.

liderado por Lemmy Kilmister estava realizando gravações com a banda de *punk rock* norte-americana *The Plasmatics*, liderada pela vocalista Wendy O. Williams. A colaboração entre as bandas foi logo reprovada pelos *metaleiros* que utilizavam argumentos extremamente machistas para explicar esse encontro inusitado. Dito isso, é interessante analisar como o *punk rock* é significado nas páginas do alternativo *rockeiro*, pois existe um deslocamento, uma vez que os *punks* foram majoritariamente representados em revistas e programas de tv<sup>321</sup> enquanto indivíduos pobres, marginais e violentos. A *Rock Brigade*, ao contrário, articula, nas suas páginas, a imagem de um movimento ligado ao sucesso midiático e à moda, isto é, os *punks* são os queridinhos da grande mídia comercial.

Nesse jogo de representações, existe uma forte ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que os *metaleiros* atribuem características pejorativas ao movimento *punk* por sua ligação com a mídia *mainstream*, acabam por confessar indiretamente o papel essencial da grande mídia na consolidação do *heavy metal* na década de 1970. Na realidade, ao longo de toda leitura, um sentimento foi constante no conteúdo do alternativo: o ressentimento.<sup>322</sup> Nesse sentido, o ressentimento indica a perda de um status anteriormente ocupado, uma raiva recalçada que paira sobre os *metaleiros*. Sobre isso, Pierre Ansart argumenta que

[...] o ódio recalçado dos dominantes se encontra em face a revolta daqueles considerados inferiores. Ressentimento reforçado pelo desejo de reencontrar a autoridade perdida e vingar a humilhação experimentada.<sup>323</sup>

A relação produzida entre os grandes veículos de comunicação e os *punks* na *Rock Brigade* é uma construção enviesada que visa deslegitimar o movimento enquanto algo fabricado, falso e vendido. Essa argumentação tem em sua raiz o ressentimento em relação às bandas de *punk rock* que ocuparam desde 1976/77 os holofotes que, outrora, foi das bandas de *heavy metal*. Para além de renegar o *mainstream*, os *metaleiros*, na realidade, sentem falta de suas bandas preferidas ocupando esse espaço privilegiado. Portanto, ao contrário do que o alternativo supõe, a relação entre *punks* e a mídia comercial nunca foi amigável. De fato, os grandes veículos de comunicação em diferentes contextos produziram uma espetacularização do *punk* que, em maior ou menor grau,

<sup>321</sup> CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>322</sup> Identifiquei essa característica tanto em *punkzines* quanto em *heavyzines*. Nesse sentido, o conteúdo do ressentimento é diferente, mas a forma é similar.

<sup>323</sup> ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2ª ed. São Paulo: Unicamp, 2004. p. 19.

[...] deixou de frequentar os tabloides pela estranheza e ameaça que suscitava e passou a ocupar os cadernos de moda dos grandes jornais e revistas? O preto virou o “novo rosa” e a rebeldia sonora foi pasteurizada e é vendida em embalagens de supermercado.<sup>324</sup>

É necessário esclarecer que foram pouquíssimas bandas que tiveram acesso ao *mainstream* e mais raro ainda foram aquelas que conseguiram se estabelecer no competitivo e instável mercado fonográfico. Os *punks*, majoritariamente, repudiavam a grande mídia comercial e a indústria cultural. As alegações do alternativo *Rock Brigade* omitem o “outro lado da moeda” para reforçar sua própria narrativa. Milani, ao analisar um *punkzine*, faz os seguintes comentários:

[...] A emissora não intencionara produzir uma matéria “honesta” a respeito do punk, uma vez que esta se tratava de “um grande agente do sistema e maior meio de alienação em massa”. Compreendendo a Rede Globo como um grande produtor de uma cultura normatizadora, e o punk como um elemento subversivo a tal normatização, ele argumenta que a emissora denegria o punk propositalmente. Ainda, ressaltam: “Imaginem vocês se a reportagem feita pelo Fantástico mostrasse o que é realmente o punk, quantas e quantas pessoas passaria a aderir ao movimento ou pelo menos apoiá-lo.” [...] Conclui-se, portanto, que o “movimento punk” era considerado um agente de intervenção na sociedade, que agia no sentido de transformá-la positivamente. Os grandes veículos de comunicação, comprometidos com a manutenção da ordem vigente [...].<sup>325</sup>

A partir da análise de sua fonte, Milani demonstra, com clareza, a rejeição que os *punks* tinham em relação à grande mídia, em especial à TV Globo, que, ao longo dos anos 80, fez várias matérias sobre o movimento na capital paulista que, geralmente, repercutiam negativamente entre os “verdadeiros” *punks*. A crítica, em regra, recai sobre a mídia televisiva, especialmente o seu suposto aspecto alienante. A rede Globo de televisão, principalmente, é sempre apresentada como um veículo de comunicação que distorce a realidade. Essa visão extremamente negativa sobre as emissoras de tv era bastante difundida no movimento *punk*. Observem as seguintes imagens:

<sup>324</sup> SOARES, Alexandre Bárbara. *Suportando o presente: cultura, resistência e a experiência de jovens nos movimentos subculturais no Rio de Janeiro*. 313 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. p. 13.

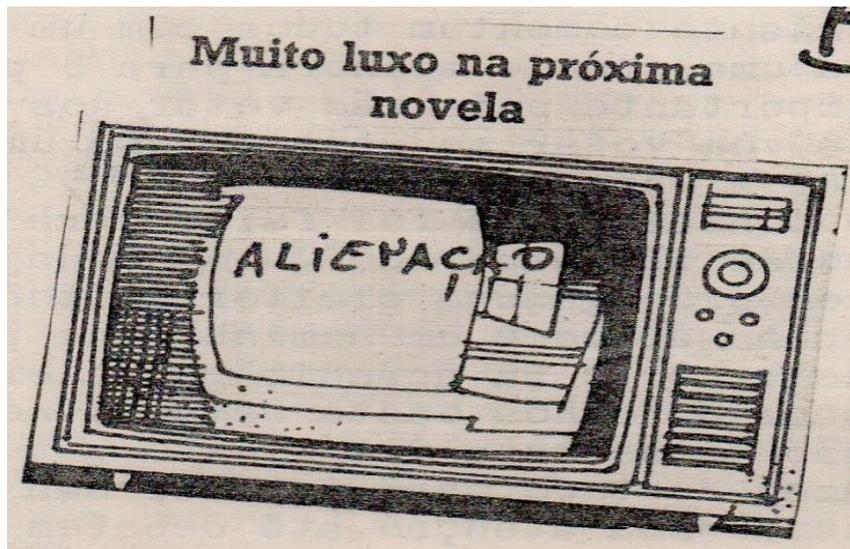
<sup>325</sup> MILANI, Marco Antônio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. p. 63.

Figura 06. *Punkzine* Regime Civil (3ª ed., 1989)



Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Figura 07. *Punkzine* Psicoze (1ª ed., S.d.)



Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

As figuras elencadas acima reforçam as querelas entre o movimento punk brasileiro e as grandes emissoras de televisão e, por consequência, contradizem o argumento construído nos *heavyzines*. Além disso, as ilustrações mostram a importância do ambiente cultural que determinado *zine* está inserido, pois, dependendo do grupo, a realidade produzida nas folhas xerocadas é distinta. Desse modo, as acusações que os *metaleiros* faziam ao *punk rock* são diluídas e não se sustentam quando olhamos além dos *heavyzines* e alternativos de *heavy metal*. A relação dos *punks* com a grande mídia era mais complexa do que aquilo que era apresentado na *Rock Brigade*. Essas disparidades lembram as reflexões de Albuquerque Júnior quando diz:

[...] Não é uma empiria pura que está ali esperando para ser capturada pelo conceito adequado, algo que tem voz própria esperando que alguém faça a pergunta correta para se manifestar. A evidência é produto de certa vivência, é construção de uma certa forma de ver, de uma visibilidade e dizibilidade social e historicamente localizada. [...] Os documentos são formas de enunciação e, portanto, de construção de evidências ou de realidades.<sup>326</sup>

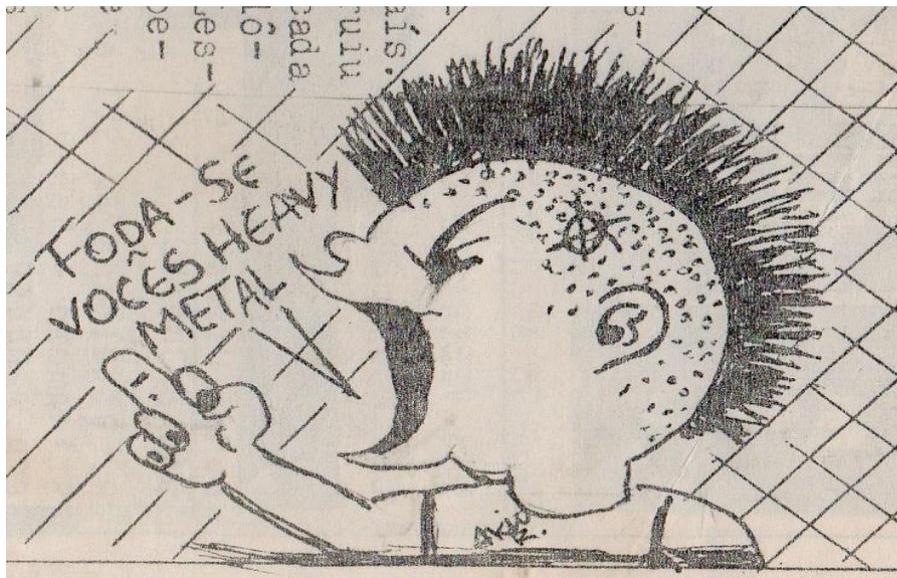
Apesar das diferenças, os *fanzines* bem como os documentos oficiais criticados na citação acima são frutos de certa vivência. Portanto, sua criação utilizando textos, imagens, colagens e ilustrações não apresentam o real em si, pois, na realidade, constroem uma determinada representação por meio dos enunciados que compõem o material impresso. Não podemos confundir, então, empiria (*fanzines*) com a realidade, pois a “realidade” é um conceito forjado simbólica e narrativamente através de cruzamentos de poderes e interesses. Partindo dessa premissa, os *punkzines* e *heavyzines* confeccionados no mesmo espaço geopolítico conjecturam realidades a partir de seus interesses enquanto *culturas eXtremas* singulares. Para além da empiria, é preciso averiguar como ela é simbolizada nas fontes utilizadas. O diálogo entre *punkzines* e *heavyzines* é necessário exatamente para contrapor diferentes realidades e, a partir desse método, refinar a análise tornando-a mais complexa. Essa dialética indicou uma série de discrepâncias na linguagem usada por *punks* e *metaleiros* nos materiais investigados, a exemplo da linguagem mais agressiva e caótica dos *punkzines*.

As citações sobre *heavy metal* nos *punkzines*, apesar de surpreendentemente escassas, são diretas e irônicas deixando evidente a mensagem que pretendem passar aos leitores. O fragmento extraído do Utopia *Phanzine* mostra isso: “VOÇÊS OUVEM HEAVY METAL? – Não gostamos de metal. Pena que algumas bandas de hard core que tem influências metal estão mais para isso do que outra coisa. Mas não gostamos de metal”.<sup>327</sup> Ao ser questionado sobre o *heavy metal*, um integrante da banda *Ultimo gobierno* reitera o desgosto pelo gênero e crítica as bandas *punks/hardcore*<sup>328</sup> que, de alguma forma, incorporaram em sua sonoridade uma influência metálica. Provavelmente, não consideram esses grupos como verdadeiros representantes do *punk*, pois seria uma mácula para o movimento a aproximação com os *metaleiros*. Entretanto, a citação indica, indiretamente, uma convergência entre os grupos que, obviamente, desagradou os mais puristas e radicais que, definitivamente, não concordavam com essa situação. O desenho a seguir é um exemplo dessa linguagem nada amistosa:

<sup>326</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007. p. 25.

<sup>327</sup> Utopia phanzine, 9ª ed., [198-].

<sup>328</sup> A constituição do Hardcore, uma variante do *Punk rock*, será debatida nas próximas páginas.

Figura 08. *Punkzine* Mundo Cão (1ªed., 1987)

Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Por meio do *punkzine* Mundo cão,<sup>329</sup> foi possível observar indícios desses atritos. A figura acima representa um *punk*, com o típico cabelo moicano e o simbólico “A” anarquista tatuado na cabeça. O personagem está esbravejando raivosamente a seguinte sentença: “*Foda-se vocês heavy metal*”. A imagem é autoexplicativa, portanto, não carece de uma elucidação semiótica pormenorizada. Contudo, é justamente essa forma explícita veiculada no *punkzine* que chama atenção, pois, apesar da aparente aversão entre os grupos aqui estudados, problematizo os usos explícitos do desenho. Nesse aspecto, questiono a mensagem da imagem, pois se a interação entre *punks* e *metaleiros*, de fato, não ocorria, não era necessária uma ilustração tão explícita. Entendo que a imagem não é uma simples provocação ao grupo rival, mas, principalmente, um aviso para os integrantes do próprio movimento *punk*.

É inocência acreditar que *punks* e *metaleiros* não interagem em algum nível, incluído a constituição de laços de afetividade. Imaginar que tais grupos viviam em constante agressão pelas ruas dos centros urbanos sem, nesse processo, criar brechas para possíveis negociações é empobrecer a relação. Para averiguar melhor essas questões, recorro às reflexões de Judith Butler: “[...] seria um equívoco entender a operação de normas de maneira deterministas. Os esquemas normativos são interrompidos um pelo outro, emergem e desaparecem dependendo de operações mais amplas de poder [...]”.<sup>330</sup> As fronteiras que são

<sup>329</sup> Mundo Cão, 1ª ed., 1987.

<sup>330</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. p. 17.

constituídas por normas e regras são porosas, esfumaçadas e constantemente atravessadas por sujeitos que compõem grupos distintos visto que uma das características das *culturas eXtremas* é justamente o deslizamento sobre as identidades ou, como argumenta Canevacci, *entidades*<sup>331</sup>.

O primeiro fator que fomentou a aproximação entre esses grupos rivais foi a consolidação do sujeito *headbanger* e, logo depois, a constituição do sujeito *punk hardcore*. Como assim? Ora, no Brasil, durante a década de 1970, os fãs de *heavy metal* não constituíram uma comunidade organizada, mas apenas grupos de amigos que se reuniam esporadicamente para ouvir suas músicas favoritas. Nesse período, os indivíduos que curtiavam bandas como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath* e *Scorpions* e deixavam o cabelo crescer eram conhecidos como *rockeiros* ou *metaleiros*. Entretanto, somente na década seguinte, estabeleceram-se as roupas, os adereços e as condutas que constituíram o estereótipo do “verdadeiro” fã de *heavy metal*. Portanto, até o início da década de 1980, não existiam *headbangers* no Brasil.

Essa hipótese foi passível de confirmação quando analisei a edição número 1 do alternativo *Rock Brigade*, lançado em 1982, e não encontrei nenhuma referência ao termo *headbanger*. Porém, localizei palavras como: “metaleira”, “rock pauleira” e “pauleira”. Na atualidade, esses termos são considerados pejorativos pela imensa maioria dos apreciadores de *heavy metal* no Brasil, mas, nos anos 80, eram aceitos e, inclusive, utilizados com frequência. As nomenclaturas são ambíguas dentro do alternativo, pois fazem referência a sujeitos e, outras vezes, a uma sonoridade de determinada banda. Conjecturo que essa ausência ou ambiguidade na forma de designar os sujeitos é um indício que constata que o gênero musical estava em vias de consolidação no país.

Na edição número 4 do alternativo, lançada também em 1982, identifiquei, pela primeira vez, a nomenclatura “*headbanger*”, todavia o termo aparece apenas uma vez ao longo de todo o conteúdo, enquanto o vocábulo “pauleira” aparece inúmeras vezes. “Metalmaníaco” é outro neologismo usado para identificar os fãs de *heavy metal*. Mesmo que timidamente, o aparecimento desse vocábulo já em 1982 revela que algo impactante aconteceu no início da década de 1980.

---

<sup>331</sup> Entidade está além de qualquer faixa-etária possível, além do dualismo macho-fêmea, jovem-velho, público-privado, individual-coletivo, Estado-sociedade. Entidade dilui como potência do espectrovisor as fixações binárias até dissolvê-las no ar [...] novas espacialidades pós-corporais que comunicam e, portanto, existem através de canais invasivos. Cf. CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 38.

Para reforçar meu argumento, utilizei uma ferramenta de busca digital disponibilizada pelo *Google*, o *Ngram*<sup>332</sup>, capaz de identificar a frequência de determinadas palavras por meio do gigantesco acervo de livros digitalizados pela empresa. O gráfico disponibilizado pela ferramenta apontou que, a partir de 1980, a curva que representa a frequência do uso do termo “*headbanger*” aumentou vertiginosamente, chegando ao ápice no início dos anos 2000. O que explica esse crescimento? A edição número 6 da *Rock Brigade*, lançada em 1983 pode explicar esse fenômeno. Na edição, o termo “*Headbanger*” aparece com mais frequência, ainda que compartilhe o espaço com outras nomenclaturas. Contudo, ocorre uma ruptura gradual que vai consolidando-se nas próximas edições. Identifiquei, então, uma passagem reveladora que esclarece como o uso da palavra “*Headbanger*” se difundiu entre os ouvintes de *heavy metal*.

[...] O estouro definitivo se deu em 79 com o lançamento do clássico OVERKILL, álbum fundamental tanto para perceber a mu (ilegível) ca que então ocorria assim como para entender-se muito do que depois. Dizia-se que esse é o mais importante para o heavy metal desde a estréia do Black Sabbath. Com isso o se (ilegível) jetou mundialmente, com uma música delirante, transbordando energia, altíssima e rapadíssima totalmente inconfundível. Uma verdadeira marca registrada, o som do MOTORHEAD é o monolítico (ilegível) nico, eles criaram o estilo chamado HEADBANG (ilegível). São claro exemplo de que o Metal é mais que um estilo musical e que seus curtidores não (ilegível) pessoas comuns.<sup>333</sup>

Anteriormente, já havia comentando sobre do grupo *Motorhead* e sua influência para a segunda geração do *heavy metal*. Entretanto, esse impacto vai para além dos limiões da música uma vez que, foi por meio deste grupo, que a imagem do “*headbanger*” foi construindo-se e se fixando no imaginário cultural. Como o fragmento do alternativo informa, o grupo foi responsabilizado pela criação de um novo estilo, o “*HEADBANG*”. Inicialmente, o termo foi usado para designar um novo subgênero de *heavy metal* desenvolvido pelo grupo. A flexibilidade no uso da palavra “*headbanger*” é facilmente observável nas páginas da *Rock Brigade* visto que foi utilizada inúmeras vezes para hierarquizar ou qualificar o som de determinados grupos.

Algumas frases exemplificam a imprecisão da nomenclatura: “[...] a base de um som fortíssimo e energético, também na linha headbangers [...]”<sup>334</sup>; “(...) temos RAVEN e ANVIL dois gratificantes exemplos de hiper-headbangers”<sup>335</sup>; “[...] o MAIDEN realiza o mais puro

<sup>332</sup> O gráfico está disponível para consulta nos anexos da dissertação.

<sup>333</sup> *Rock Brigade*, 6ª ed., 1983.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

metal dirigido a uma platéia de eufóricos e alucinados headbangers”<sup>336</sup>; “Bom power trio de headbanger metal [...]”<sup>337</sup> e “E quem tem a ganhar com isso são todos os headbangers do mundo [...]”<sup>338</sup>. Esses fragmentos, retirados dos alternativos lançados no ano de 1983, mostram que o vocábulo foi usado mais comumente para adjetivar um som específico e, também, para identificar aparecimento de um possível novo subgênero denominado de “*headbanger metal*”. A nomenclatura *headbanger* foi ganhando mais destaque nas páginas do alternativo na medida em que foi substituindo progressivamente o termo “*metaleiro*”. Isso fica mais evidente a partir da edição número 10 quando a palavra foi usada para designar um novo sujeito. Os trechos a seguir corroboram com meu argumento: “[...] verdadeiros headbangers venenosos detonaram suas vinganças pelos canais metálicos”<sup>339</sup>; “[...] WELCOME TO HELL é um disco para headbangers audaciosos e desafiadores”<sup>340</sup>; “[...] Deve continuar espalhando seu HM para todos os headbangers de seu país”<sup>341</sup> e “[...] transformaram-no num roqueiro Headbanger [...]”<sup>342</sup>. As novas sonoridades metálicas inseridas pelo *Motorhead* e outros grupos na primeira metade da década de 1980 ensejaram a produção de um sujeito atualizado. Assim, foi preciso transformar o *rockeiro/metaleiro* para se adequar a esse novo contexto histórico do *heavy metal*. Nesse sentido, os *headbangers* se constituíram enquanto evolução dentro da subcultura metálica. Os fragmentos abaixo reiteram essa hipótese:

[...] São os novos hinos que saem da boca de uma nova geração banger. Pois a cada dia que passa mais e mais bangers começam a trilhar o caminho que leva a realização metálica, num crescente contínuo de headbangers [...].<sup>343</sup>

Evoluir para a atual realidade metálica do comportamento headbanger de hoje é a tendência natural. Apesar de não constituir ilegitimidade o fato da banda partilhar seu estilo atual com o lirismo passado, que, apesar de obsoleto, não deixa de ser um HM.<sup>344</sup>

É notória, no conteúdo da *Rock Brigade*, uma preocupação em estabelecer uma narrativa pautada inteiramente por continuidades, porém os fragmentos supracitados evidenciam uma ruptura em relação ao *heavy metal* praticado na década de 1970. É nesse momento que vão desenvolver aquelas narrativas mitológicas sobre o estilo que debati na “Colagem 2”. A ascensão do movimento NWOBH e de bandas norte-americanas, como

<sup>336</sup> *Rock Brigade*. 7ª ed., 1983.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> *Rock Brigade*. 10ª ed., 1983.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Rock Brigade*, 17ª ed., 1985.

<sup>344</sup> *Rock Brigade*, 14ª ed., 1984.

Metallica, foi tão marcante que “[...] se tornou o símbolo de uma nova geração [...], a geração headbanger”.<sup>345</sup> O termo estrangeiro adotado representa não somente uma nova maneira de identificar os fãs de *heavy metal* em detrimento do substantivo *metaleiro*, que foi popularizado em 1985 pela rede Globo por conta da cobertura jornalística do festival *Rock in Rio*.<sup>346</sup> A mudança é, na realidade, uma modulação de subjetividades, pois *metaleiros* e *headbangers* não são iguais, possuem semelhanças, mas o uso da nomenclatura norte-americana traduz a produção de uma nova identidade para o fã de *heavy metal*. Isso ficou evidente quando observei o impacto dessa ruptura nos *heavyzines* ao longo das últimas duas décadas do século XX. O *Monasterium zine* faz os seguintes comentários:

Quando você não topar com a cara de um modista ou metaleiro, não passe vontade, chute o saco dele e mande-o tomar no cú dele, e se mesmo assim você sentir a necessidade de ajudar um próximo, então pegue casca e o elogie: chame-o de banger fudido. Tarali, taralá... Pois assim ele fica pensando que é verdade, e aí você convida para ir à um show do P.U.S, GENOCIDIO, onde somente haverão radicais, daí o cara vai com aquele visú de cuzão (não desmerecendo os cuzões) e acaba apanhando que nem condenando, para sua sorte ele pode até morrer! E além de tudo, você estará colaborando indiretamente com nossa campanha: “Use camisinha e mande os “metaleiros” prapucaranhinha!”<sup>347</sup>

Os *zineiros* que confeccionaram o *Monasterium zine*, lançado em 1994, compararam os *metaleiros* aos modistas, quer dizer, o mesmo argumento que outrora os *metaleiros* utilizavam para hostilizar os *punks* foi também usado pelos *headbangers* para criticar os *metaleiros*. Isso reforça meu argumento central, isto é, a partir de 1985, identifico uma descontinuidade nessa subcultura urbana. O sujeito *headbanger* está em outro patamar, pois sua produção foi considerada uma evolução em relação ao estágio anterior. Obviamente, a mudança não foi pacífica, pois o trecho acima aponta para possíveis conflitos entre os próprios fãs de *heavy metal*. Essa transformação, ou melhor, produção de subjetividade, foi fundamental para aproximação entre os grupos analisados, pois as fronteiras que separavam os grupos estavam se diluindo.

Um fenômeno semelhante aconteceu com o movimento *punk* entre 1979 e 1985. Ao longo desse período, o *punk rock* começou a declinar no *mainstream* e foi cedendo espaço para os grupos da chamada *New wave*. Porém, no *underground* norte-americano, estava nascendo um subgênero musical que deu novo fôlego ao *punk rock*, ou seja, o *hardcore*. Esse subgênero surgiu como reação à decadência do movimento *punk* enquanto cultura de protesto

<sup>345</sup> *Rock Brigade*, 15ª ed., 1985.

<sup>346</sup> BRANDÃO JR, Ernani José. *Headbanger: a produção histórica de uma subjetividade extrema*. 2007. 77 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Piauí. Teresina, 2007.

<sup>347</sup> *Monasterium zine*, 1ª ed., 1994.

e, especialmente, por sua captura na grande mídia comercial. O contexto social também inflamou os participantes do movimento nos EUA, pois, no período estava ocorrendo o desmantelamento do *welfare state*, isto é, o fim do chamado “estado de bem estar social” e o nascimento da hegemonia neoliberal tendo como porta-vozes Ronald Reagan e Margareth Thatcher. Segundo Nicolau Sevcenko:

[...] Ronald-Thatcher consolidou a agenda conservadora, retraindo a ação do Estado em favor das grandes corporações e do livre fluxo de capitais, abalando os sindicatos, disseminando desemprego, rebaixando a massa salarial e concentrando renda. Foi a grande epidemia das privatizações [...].<sup>348</sup>

Uma pequena parcela dos jovens norte-americanos conseguiu, por meio do *hardcore*, externar suas angústias e revoltas estabelecendo uma nova cena, pois, naquele momento, estavam completamente frustrados com a realidade social e política que se consolidava globalmente com o neoliberalismo. A ascensão dessa ideologia econômica e política marcou profundamente os jovens *punks*, que, majoritariamente, pertenciam às classes menos abastadas dos seus respectivos países. O depoimento de Vic Bondi, da banda de *hardcore* *Articles on*, reitera essa análise:

No começo dos anos 80, havia um senso de restabelecimento da ordem. O homem branco... a ordem de Ronald Reagan está de volta. Vocês tinham aquele cara, Jimmy Carter, falando de paz, direitos humanos e toda essa merda. E vocês tinham as feministas e os negros... todos eles passavam por cima de nós, certo? Então nós íamos restituir a ordem aqui, certo? Então todo o país estava entrando nessa fantasia pueril dos anos 50. Onde eles vestiam esses suéteres... e éramos somente mentiras... “vá se fuder”, “vá se fuder. Não a gente”. Você sabe... “você pode pegar e enfiar no seu rabo”.<sup>349</sup>

O depoimento se refere ao contexto norte-americano, mas pode ser usado para diagnosticar o avanço das transformações econômicas visto que tanto o neoliberalismo quanto o *punk* são fenômenos globais. Esse discurso sintetiza o que estava em jogo naquele período e como aqueles jovens tomaram o *punk hardcore* como instrumento de confrontação para resistir a essa nova ordem que se difundia por todo ocidente. Assim sendo, considero o surgimento do *hardcore* tanto como uma ação contra contexto macro social (que perturbava as subjetividades desses sujeitos) quanto de querelas internas que desestabilizavam o movimento *punk*. Segundo Soares:

<sup>348</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 40.

<sup>349</sup> Depoimento extraído do documentário “*American Hardcore*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WHynnXO6ldQ> Acesso: 21 jul. 2020.

Considera-se o hardcore, portanto, como uma segunda geração do punk, tanto nos EUA quanto na Europa e, posteriormente no Brasil, que se opunha à anterior pela adoção de uma postura diferente daqueles que, parte da primeira leva, terminaram se vinculando/alinhando a corporações capitalistas e a certas expressões da cultura jovem hegemônica da época – as bandas de maior expressão dentro do punk terminaram assinando contratos com gravadoras chamadas mainstream (...). Assim, foi de um agrupamento de jovens insatisfeitos com os rumos do movimento que buscaram levar o punk ao extremo, ampliando sua agressividade e assertividade, nasce o hardcore. Músicas ainda mais rápidas, roupas menos chamativas e mais simples, letras ainda mais ásperas, shows ainda mais agressivos e, conseqüentemente, menos acessíveis.<sup>350</sup>

Musicalmente, o subgênero potencializou os limites da sonoridade *punk rock*, isto é, as músicas ficaram ainda mais rápidas e curtas, algumas não ultrapassavam a marca dos 30 segundos. A *performance* de palco se tornou extremamente agressiva e as letras ganharam aspectos políticos mais explícitos. Diferente da palavra “*headbanger*”, o uso do termo “*hardcore*” sempre foi mais associado ao desenvolvimento de um subgênero musical do que a produção de novas identidades. Contudo, isso não indica uma transição tranquila, pelo contrário, o *hardcore* provocou inúmeras dúvidas nos *punks* brasileiros. A citação a seguir é um exemplo:

[...] Para nós hardcore é uma espécie de punk, só muda o ritmo, porque as ideias continuam praticamente as mesmas, por que senão seriam uma coisa completamente diferente, acho que é uma continuidade do mov. Punk [...].<sup>351</sup>

O *hardcore* gerou hesitação e receio mesmo entre os *punks* brasileiros que o compreendiam como continuidade do *punk rock* praticado na década de 1970. Essa cautela é compreensível, pois, na época, as informações eram difundidas por meio de correspondências e, muitas vezes, as novidades chegavam ao país de forma desencontrada. Além disso, o novo subgênero provocou mudanças subjetivas nos *punks*. Essa percepção também é partilhada por Caiafa:

Ao estar com eles, senti que não podia estar com os outros! Os hards estavam ali traçando mesmo um outro lugar. Então era isso: os punks são uns e os hards são outros, ou os punks são os hards e os outros já não são. Ou então não há mais punks. Como se o Movimento houvesse recuado para esse núcleo negro e resistente, talvez menos exposto às contaminações [...].<sup>352</sup>

<sup>350</sup> SOARES, Alexandre Bárbara. *Suportando o presente: cultura, resistência e a experiência de jovens nos movimentos subculturais no Rio de Janeiro*. 313 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. p. 70.

<sup>351</sup> 1999, 6ª ed., 1984.

<sup>352</sup> CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 126.

Caiafa estranhou as novas configurações identitárias que estavam sendo formadas ao ponto de questionar a existência do sujeito *punk*. A autora elencou algumas possibilidades que poderiam explicar essa mudança. Entre as opções, considero que a leitura mais correta é a última, isto é, “*não há mais punks*”. Todavia, mesmo sem o “*sujeito punk*”, a “*ideia punk*” continuou existindo no corpo dessa nova subjetividade, que denomino de “*sujeito punk hardcore*”. Para corroborar com minha posição, uso novamente o gráfico *Ngram*<sup>353</sup>. Nesse caso, ele mostra claramente o crescimento do vocábulo “*punk hardcore*” a partir da década de 1980. Como comentei anteriormente, geralmente esse termo designa um subgênero proveniente do *punk rock*. Contudo, estou utilizando essa nomenclatura para definir também a invenção de um novo tipo de sujeito uma vez que o *hardcore* foi o estopim que iniciou um processo de subjetivação entre os *punks* criando novos valores coletivos e atualizando condutas individuais. O fenômeno *hardcore* foi uma alternativa encontrada para manter vivo o espírito rebelde da contracultura já que a indústria cultural estava cooptando as principais bandas do movimento. O fragmento a seguir sintetiza bem as questões debatidas nesse parágrafo:

#### HARDCORE PORRA!

O novo rock da América do Norte, principalmente da costa oeste dos Estados Unidos, é o Hardcore, que já existe há mais de dois anos, mas que só agora está forte e conhecido. O hardcore é a versão punk dos americanos, -----  
----- Todo garotão com mais 10 anos está caindo de cara neste movimento, que também tem muitos adeptos entre os surfistas e skatistas. Alguns grupos pioneiros do movimento: ----- X, Oingo Boingo, Wall of Voodoo, Adolescents, T.S.O.L e muito mais...

Aqui no Brasil, ----- fazem o estilo hardcore, ----- : Ratos de porão, Olho seco e Psicós. Na Europa e nos EUA cada vez mais cresce o H-D punk. Eis o nome de algumas bandas já conhecidas: Disorder, Kaaos, Discharge, Anti-cimex, Rustetyt, Minor threat e Poison Idea e outras...<sup>354</sup>

O trecho do *punkzine* *Atitude* anarquista comenta a novidade que estava surgindo nos EUA. Mesmo com a desconfiança por parte de alguns *punks*, o estilo foi aceito por boa parte do movimento. Bandas dos Estados Unidos, Europa e, especialmente, da Finlândia abraçaram quase que instantaneamente o estilo como forma de resistir à decadência *mainstream* do *punk rock* setentista. Nesse período, a frase “*punks not dead*”<sup>355</sup> tornou-se um mantra. Essa foi uma descontinuidade fundamental para a sobrevivência dessa *cultura eXtrema* que, por meio do *hardcore*, criou um núcleo duro restrito ao *underground* que dificilmente poderia ser

<sup>353</sup> O gráfico está disponível nos anexos da dissertação.

<sup>354</sup> *Atitude anarquista*, 2ª ed., 1988.

<sup>355</sup> Título do primeiro álbum da banda *punk* escocesa *The exploited*.

capturado, pelo menos na década de 1980, pelo mercado fonográfico. O manifesto abaixo é esclarecedor:

**EXISTE UMA GRANDE DIFERENÇA ENTRE O INDÍVIDUO QUE OUVE  
HARDCORE E O INDÍVIDUO QUE É HARDCORE:**

**SER HARDCORE É...**

NÃO FECHAR OS OLHOS E NUNCA DESISTIR.

**SER HARDCORE É...**

TER ESPERANÇAS E AGIR POR SEUS IDEAIS.

**SER HARDCORE É...**

AMIZADE, AMOR, RESPEITO MÚTUO, COOPERAÇÃO, SOLIDARIEDADE E AUTO-GESTÃO.

**SER HARDCORE É...**

NÃO VIOLÊNCIA, PRECONCEITO, CONFORMISMO.

**SER HARDCORE É...**

SIGNIFICA LUTAR PELO AMOR ENTRE OS POVOS  
(INTERNACIONALISMO).

**SER HARDCORE É...**

ACIMA DE TUDO ANARQUISMO E A AÇÃO DIRETA.

**SER HARDCORE É...**

EU, VOCÊ E TODA NOSSA RESISTÊNCIA.

HARDCORE NÃO É UMA BRINCADEIRA;

PENSE BEM ANTES DE ASSUMIR QUALQUER POSTURA.

**CONHEÇA O HC ANTES DE SE DIZER!**<sup>356</sup>

A primeira sentença do manifesto é uma excelente síntese sobre o debate que estou suscitando em relação ao termo estudado. Não basta ouvir bandas de *punk hardcore* para ser considerado como tal uma vez que, para fazer parte desse grupo, é necessário se constituir enquanto sujeito, com práticas que vão para além da música. O manifesto elenca uma série de condutas que o “verdadeiro” *punk hardcore* deveria seguir para ser aceito no movimento. O *hardcore*, portanto, serviu para filtrar aqueles indivíduos que estavam comprometidos com o movimento.

Porém, existe uma diferença considerável entre o processo de produção da identidade *punk hardcore* e, por exemplo, a identidade *headbanger*. Essa última produziu uma ruptura,

<sup>356</sup> *Consciência anarquista zine*, 2ª ed., [199-].

inclusive, nos ideais da comunidade *heavy metal* causando uma série de conflitos internos que perdurou ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000. Nesse ponto, o *hardcore* foi aceito com mais facilidade dentro do movimento *punk*, pois, apesar de produzir uma nova identidade, ainda carregou os velhos ideais da contracultura. Posteriormente, o sujeito *punk hardcore* foi considerado o arquétipo a ser seguido dentro da comunidade. As transições identitárias que acometeram ambos os grupos foi um fator importante para diluição das fronteiras erguidas entre os antigos *metaleiros* e *punks* no início dos anos 80. Passando por uma produção de subjetividade, esses indivíduos ficaram mais suscetíveis à influência externa de outros grupos, possibilitando sociabilidades, até então, impensadas ou mesmo proibidas. Obviamente, esses encontros proporcionavam outros desencontros, pois essas aberturas provocavam reações de repúdio e ameaças entre aqueles que subjetivaram, de forma reativa, a mistura entre os dois grupos.

Ao longo da década de 1980, alguns sujeitos pertencentes a essas *culturas eXtremas* atravessavam o muro identitário e, desse modo, acabavam constituindo amizades com membros do grupo rival. Nesse momento ocorreu entre esses sujeitos o que Foucault denominou de subjetivação<sup>357</sup>, quer dizer, o processo reflexivo que leva o sujeito a constituir técnicas de si visando transformar o próprio “ser” em detrimento a determinados conjuntos de valores morais aceitos socialmente. Apesar das constantes pressões externas e, especialmente, no interior de cada subcultura, alguns sujeitos estavam inserindo-se em ambos os grupos. Dessa maneira, produziam processos de singularização<sup>358</sup> que rompiam com uma identidade fechada, problematizando os limites dessa imagem cristalizada e questionando o que, de fato, seria um *punk hardcore* ou *headbanger* de “verdade”. Segundo Butler,

[...] não há um sujeito singular ou multiplamente determinado, um sujeito que não está apenas em marcha, mas que é constituído e reconstituído no decorrer do intercâmbio social. [...] O “sujeito” é menos uma substância social distinta do que um conjunto ativo e transitivo de inter-relações.<sup>359</sup>

<sup>357</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

<sup>358</sup> [...] Uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com os outros modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são nossos. Cf. GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 17.

<sup>359</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. p. 200-210.

O sujeito *punk hardcore* e *headbanger* não é produzido apenas no contexto do seu grupo cultural, pois as fronteiras anteriormente entendidas como sólidas e intransponíveis desde a década de 1960 são marcadas por atravessamentos e encontros culturais que diluem e flexibilizam a identidade cultural. Ainda assim, o processo de aproximação entre os grupos proporcionou também a existência de novos conflitos.

Figura 09. *Punkzine* não identificado.



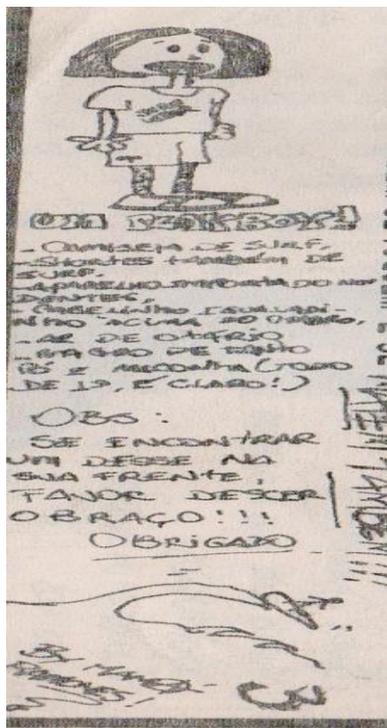
Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Na figura 09, apresento outra evidência das querelas que permeavam o submundo das *culturas eXtremas*. A divulgação da banda *Hospício hardcore*<sup>360</sup> possui alguns elementos interessantes para análise. O primeiro deles é o desenho em si, representando os três integrantes do grupo com o visual *punk hardcore*, quer dizer, sem as outrora tradicionais jaquetas de couro, botas e cabelo moicano, porém as roupas continuam com o aspecto velho, os cabelos curtos e arrepiados. O *hardcore* enxugou o visual *punk rock* proveniente da década de 1970. Dito isso, chamou minha atenção à frase “*eu odeio boy*” estampada na camisa do personagem central. A princípio, a sentença poderia ser direcionada àqueles indivíduos fora do circuito *underground*, isto é, a jovens provenientes de classe média alta dos grandes centros urbanos. Todavia, penso que o termo “*boy*” provavelmente também foi utilizado para

<sup>360</sup> *Punkzine* não identificado.

designar os *headbangers*, pois encontrei no *punkzine* *Animal boy*,<sup>361</sup> o estereótipo do “boy” e, nesse caso, o personagem foi representado com um cabelo grande.

Figura 10. *Punkzine* *Animal boy* (5ª ed., S.d.)



Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

A ilustração mostra o estereótipo de um “play boy” e elenca, abaixo da ilustração, suas principais características físicas. O personagem é relacionado mais diretamente com a prática do *Surf* (provavelmente o *punkzine* *Animal boy* foi confeccionado próximo de regiões litorâneas, onde a prática do esporte é comum). Contudo, mesmo que a imagem não faça referência direta aos *headbangers*, não é difícil imaginar que os *punks* utilizavam o termo “boy”<sup>362</sup> para ridicularizar os fãs de *heavy metal*. O texto presente na divulgação da banda Hospício *hardcore* reforça a hipótese ao se referir a ela como uma banda

[...] formada em algum mês de 1989 com a proposta de fazer um som HC e punk rock, sem misturar com outros estilos, pois odiamos o tal do crossover (o filho

<sup>361</sup> *Animal boy*, 5ª ed., [Sd].

<sup>362</sup> No documentário “*Guidable: A verdadeira história do Ratos de Porão*”, o vocalista da banda, João Gordo, referindo-se ao encontro que teve com o baixista da banda Sepultura em 1986, utilizou o termo “*headbanger boy*”, porque acreditava que o integrante do Sepultura era um sujeito com grande poder econômico.

bastardo do heavy metal com o hardcore). Achamos que isso não tem nada a ver com o movimento.<sup>363</sup>

De forma ríspida, eles sentenciam negativamente qualquer mistura entre as culturas *eXtremas*, contudo, essa retórica identitária que atravessa muitos *heavyzines* e *punkzines* apontam para uma situação oposta, quer dizer, as relações que antes eram proibidas por ambos os grupos passaram a ocorrer no cotidiano desses sujeitos. Posso averiguar isso a partir do termo usado na última citação: o “*crossover*”. O termo significa “cruzamento” e foi amplamente utilizado para descrever algumas bandas de *hardcore* americanas que foram, aos poucos, incorporando elementos sonoros de *heavy metal*, especialmente do *Thrash metal*<sup>364</sup>, subgênero mais extremo até aquele momento. Esse fenômeno também ocorreu com as bandas de *Thrash metal* que incorporavam ao seu som andamentos de bateria ainda mais rápidos e letras politizadas. Segundo Jon Wiederhorn e Katherine Turman,

Em meados dos anos 1980, os fãs de thrash metal e de hardcore, antes inimigos declarados, se deram conta de que tinham muita coisa em comum. Quando a barreira que dividia as duas subculturas veio abaixo, foi estabelecido o alicerce do crossover thrash, e bandas de todos os Estados Unidos começaram a criar suas próprias misturas de metal hardcore.<sup>365</sup>

Esse fenômeno ocorreu paralelamente no Brasil e, por meio da troca internacional de *zines*, logo foi incorporado pelos *headbangers* e *punks hardcore* brasileiros para descrever a fronteira que estava se dissipando no fim da década oitentista. Portanto, mais uma descontinuidade foi produzida entre as subculturas que, gradativamente, tornavam-se mais unidas em detrimento dos conflitos. No *punkzine* Sociedade dos mutilados,<sup>366</sup> localizei uma imagem impactante que demonstra a nova convivência entre os grupos urbanos estudados. Observem:

<sup>363</sup> *Punkzine* não identificado.

<sup>364</sup> Subgênero do *heavy metal* que se desenvolveu a partir de 1983 com o lançamento do primeiro álbum da banda norte-americana Metallica. O gênero musical em questão se caracteriza por uma bateria veloz, supressão das melodias do heavy metal tradicional, solos de guitarra frenéticos e um vocal rasgado e agressivo.

<sup>365</sup> WIEDERHORN, Jon. TURMAN, Katherine. The age of quarrel: crossover/hardcore (1977-1992). In: *Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal*. São Paulo: Conrad, 2015. p. 281.

<sup>366</sup> *Sociedade dos mutilados*, [199-].

Figura 11. *Punkzine* Sociedade dos mutilados [199-]

Fonte: Acervo particular – Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Um dos principais motivos que provocavam as inúmeras brigas entre *punks* e *headbangers* era exatamente o aspecto visual desses sujeitos. Usados como marcadores de identidades, as roupas e os cortes de cabelos eram motivos de piadas e provocações por parte dos grupos rivais. A imagem que apresento na figura 11, porém, é composta de quatro sujeitos que representam determinadas tribos urbanas, entre elas *punks* e *headbangers*. Ladeando os personagens a seguinte frase: “SUBTERRÂNEOS... não é pelo tamanho do cabelo ou visual, mas pela luta e pelo respeito humano!”<sup>367</sup>. A partir da convergência de interesses entre essas subculturas, progressivamente, a estética vai tornando-se algo secundário, inclusive muitos *punks hardcore* adotaram o cabelo longo.

Os primeiros *heavyzines*, por exemplo, já utilizavam uma estética caótica e aberta que remete aos *punkzines*. Segundo Campoy, “é muito provável que os praticantes do *underground* do metal extremo se basearam nos zines punks nacionais para fazerem os seus”.<sup>368</sup> Isso pode ser facilmente percebido visto que o alternativo *Rock Brigade* censurava,

<sup>367</sup> *Sociedade dos mutilados*, [199-].

<sup>368</sup> CAMPOY, Leonardo Carbonier. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. p. 65.

em suas páginas as bandas *punks*, porém, os *heavyzines* da segunda metade da década de 1980 já apontavam para uma ruptura que produziu uma nova diferença identificada pelo termo *crossover*. Esse movimento acabou diluindo a influência do alternativo *Rock Brigade* que, naquela altura, já tinha se transformado em uma revista comercial. É interessante perceber como a ruptura das identidades *metaleira* e *punk* fragmentou, inclusive, o público leitor da *Rock Brigade*. Os trechos abaixo, extraídos de alguns *heavyzines* da segunda metade da década de 1980, reforçam isso:

BV) O que acha do papel dos Fanzines no Metal?

Acho super importante o papel dos Zines no Metal, por que alguns realmente lutam pelo movimento Underground, já outros verdadeiras merdas que não têm diferença da Metal e da Rock Brigade.<sup>369</sup>

Você pode ainda estar dizendo que isso não é assunto prum fanzine de Metal. Eu acho que é, pois se você reclama, você tem que saber do que tá falando. Senão fica como as Rock Brigade da vida, confundindo Death-metal com Grindcore, cú com bunda e por aí vai.<sup>370</sup>

Aquela revista super capitalista, uma tal de Rock Brinquedo, que ganha em cima dos bobocas que a compram, acabou com thrash metal. A divulgação foi tanta que acho que eu acho que até o presidente da república fez assinatura, só para olhar a capa dos viados maniquin do cenário Thra\$h Merda brasileiro “septinha” e se masturbar para eles, são todos viados!!! (...) Agora o alvo da Rock Brinquedo é o Death Metal e o Grindcore, e o pior que ainda existe filhos da puta de banda que manda material de suas bandas para sair na bosta dessa revista.<sup>371</sup>

A primeira citação corrobora com a hipótese que desenvolvo, isto é, até primeira metade da década de 1980, a circulação de informações sobre *heavy metal* se dava por meio de revistas alternativas, especialmente a *Rock Brigade*. Entendo que os *heavyzines stricto sensu* constituíram-se enquanto principal meio de divulgação exatamente quando ocorreu o esfumaçamento da fronteira com os *punks*. Nesse momento, ocorreu uma troca de subjetividades que marcou uma nova produção musical, estética e informativa entre os *headbangers*.

O segundo fragmento aponta para o impacto que a convergência de *punks hardcore* ensejou na recepção do alternativo *Rock Brigade* perante o seu público, anteriormente fiel. Aparentemente, a *Rock Brigade* não deu vasão a essas novas produções de subjetividades, ignorando, por um tempo, a hibridização do *heavy metal* com o *hardcore*. O trecho também demonstra que a “união” produziu, nas décadas seguintes, inúmeros subgêneros musicais que fragmentaram ainda mais as identidades dos sujeitos.

<sup>369</sup> *Blood vomits*, 1ª ed., 1989.

<sup>370</sup> *Infected minds*, 1ª ed., 1993.

<sup>371</sup> *Rothenezz zine*, [199-].

O terceiro e último trecho evidencia o que já era esperado quando o alternativo conquistou o *status* de revista de grande circulação comercial: a recusa do público radical inserido no *underground*. Desse modo, uma parcela significativa dos primeiros *heavyzines* produzidos no Brasil já possuía, em seu conteúdo, um “lado *punk*” incluindo, no seu conteúdo, resenhas de cds e entrevistas com bandas de *hardcore* e *crossover*.

Esse contexto de mudanças que apresento se desenvolveu, especialmente, na segunda metade da década de 1980 e se estabeleceu na década de 1990. Foi necessária, então, a atualização dos valores que norteavam a conduta dos novos sujeitos. Antes, porém, é preciso esclarecer que estou analisando as regularidades discursivas, isto é, enunciados heterogêneos que se constituíram enquanto formação discursiva<sup>372</sup> dominante nas folhas dos *zines* estudados. Todavia, isso não significa que outros enunciados não existissem; ao contrário, a própria condição fragmentária e aberta dos *fanzines* permitia a existência de enunciados contraditórios nas páginas dessa mídia táctica. Posto isso, identifiquei, em alguns manifestos e editoriais, enunciados que destacam o papel pedagógico dos *heavyzines* e *punkzines* representando, então, essa nova realidade e conclamando a união dos indivíduos habitantes no *underground*. Os textos abaixo ilustram esse contexto:

#### U.N.I.T.E.D. F.O.R.C.E.S.

Sim, United forces, e por que não? Punks, bangers, Skins unindo forças, pois só assim conseguiremos com a injustiça e a sacanagem que reinam no Brazil e no mundo.

Formemos um movimento que seja consciente para mostrar a todos quem somos, tanto Punks, quanto Bangers. Somos lixos, somos podres, marginalizados pela sociedade que nos olha com preconceito, pois somos carecas e cabeludos, pois nosso visual é agressivo, mas FODA-SE!!! E a segurança nossa??

Por que as crianças estão morrendo e muitos jogando comida no lixo??? Por que a política é tão sem vergonha???

Políticos, promessas, nada disso adianta, pois a fome continua matando em todo lugar!

Porque gastamos dinheiro com bombas e destruição quando se tem outras necessidades no mundo??

Ladrões comem carne enquanto nós comemos lixo. Não somos alienados, como pensam, sabemos o que acontece por aí, e que toda a sociedade é enganada!! É por isso que temos que nos unir, que contestar, pois somos jovens e somos grandes.

---

<sup>372</sup> No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* [...]. Cf. FOCAULT, Michel. Formações discursivas. In: *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 43

Sei que os ideais não são os mesmos, mas também não somos lixos do mesmo saco, estamos na mesma merda e temos que lutar contra esta política enganadora!

Chega de radicalismo contra nós mesmos, se tivermos que usá-lo, que usemos contra quem nos agride – O PODER!!!

Tanto os punks quanto os bangers e os carecas são movimentos fortes, por isso unamo-nos e viremos um só, com toda força, pela nossa vida, pela nossa história!!!

[...]

S.O.D é um bom exemplo desta união – Músicos heavies e um vocal careca cantando e ao mesmo tempo protestando contra tudo e contra todos!!!<sup>373</sup>

... Aí chegou num círculo um punk metendo o pau num grind, este num death e o death num thrasher. Contudo, o careca metia em todos, enquanto o thrash detonava com o punk e com o outro death, o grind esculhambava com o Skunk. Mas o Skunk odiava o careca e o punk e o death e o thrasher e o heavie, este também odiava todos os outros. Aliás, ninguém se respeitava, um querendo ser melhor que o outro.

O sistema? Ah, ele se amarrava nessas intriguinhas e aplicava seus métodos e articulava-se ainda mais.

E o underground ficava cada dia mais entediado em sua arena medíocre.<sup>374</sup>

Os fragmentos acima destacam a existência de novas configurações identitárias que cruzavam os grupos ensejando a produção de sociabilidades anteriormente negadas pelos dois grupos. Os textos buscavam constituir uma narrativa que reforçava aqueles aspectos identitários e, principalmente, sociais que atravessavam ambos os grupos. Então se, até a primeira metade da década de 1980, esses grupos reiteravam suas diferenças, na virada para segunda metade, os enunciados progressivamente foram alterando-se e, logo menos, apareceram regularidades discursivas que enalteciam as semelhanças entre os grupos formando o discurso dominante tanto nos *punkzines* quanto em *heavyzines*.

O argumento central que perpassa ambas as citações é a união de forças contra um inimigo em comum, ou seja, o sistema. *Punks hardcore* e *headbangers* deveriam colocar as diferenças de lado e articular, em prol do *underground*, uma resistência que combateria as injustiças provocadas, sobretudo, pela corrupção política. É interessante perceber que um discurso semelhante já era presente nas páginas dos *punkzines* desde o início dos anos 80, porém sem mencionar a união com outras *culturas eXtremas*. Foi somente quando os *headbangers* se aproximaram dos *punks* que essa dimensão social apareceu nos *heavyzines*. Portanto, as intrigas e conflitos entre os dois grupos, em última instância, enfraquecia o próprio *underground*.

<sup>373</sup> *Rothenezz zine*, [199-].

<sup>374</sup> *Sociedade dos mutilados*, [199-].

Para pacificar o ambiente, foi preciso eleger um inimigo comum para catalisar a revolta desses sujeitos. Desse modo, a genérica figura do “sistema” foi escolhida como inimigo central. Mas o que representava esse sistema? Geralmente, os políticos são os alvos prediletos, contudo, militares e o próprio capitalismo são citados de forma recorrente. Para combater esse inimigo quase invencível e, por vezes, intangível foi necessária a união de todos. Para além dessas questões externas, a formação de bandas que usavam uma estética e sonoridade híbridas acelerou esse processo. Provavelmente, um dos precursores desse movimento foi o grupo norte-americano *S.O.D.* As resenhas a seguir apontam para a relevância da banda:

Fudidíssima banda de hardcore formada pelos caras do Anthrax [...]. Uma banda que talvez seja a primeira de um novo tipo de som que faça a junção de metal com hardcore. [...] O resultado é simplesmente maravilhoso, basta ouvir esse grande petardo. Com letras inteligentes que falam desde política até a união de punks, headbangers e skins, que sabe uma ideia para o Brasil [...]. Enfim, é um grande disco, como 21 músicas, todas ótimas [...].<sup>375</sup>

Neste disco, o S.O.D, apesar de já ter acabado (merda!), deixou um grande disco de hardcore metal na porra deste mundo. Os vocais do roadie do Anthrax, Billy Milano, estão muito bem encaixados nas guitarras de Scot Ian (guitarrista do Anthrax). A cozinha (baixo e bateria) também está perfeita. As 21 músicas são de altíssimo nível, mostrando um hardcore de altíssima qualidade, além de ser (em relação as bandas do mesmo) muito trabalhado. Destacam-se, o hino, a famosa - United forces, Marcho of the S.O.D, Speak English or Die e Freddy Krueger, todas com riffs massacrantes [...]. Este disco é uma grande recordação do que é um verdadeiro hardcore metal.<sup>376</sup>

A banda em questão lançou o seu primeiro álbum, intitulado “*Speak english or die*”, em 1985. Esse disco causou um verdadeiro alvoroço em *punks hardcore* e *headbangers* de todo o mundo porque conseguiu equilibrar, de maneira satisfatória, a sonoridade do *heavy metal* com o *hardcore*. A banda *S.O.D* foi um divisor de águas, pois a fronteira foi oficialmente atravessada com o lançamento do primeiro LP do grupo. A faixa “*United forces*” alcançou o status de hino daquela geração, conclamando uma aliança entre as subculturas urbanas. O grupo conseguiu catalisar as subjetividades daquele contexto histórico e desenvolver uma mensagem que alcançasse os outros, isto é, os *punks hardcore* e *headbangers*. Esse movimento pacificador lembra as perspicazes reflexões de Butler:

A reivindicação da não violência não apenas requer que as condições para que seja ouvida e registrada existam – não pode haver “reivindicação” sem seu módulo de apresentação -, requer também que o ódio e a raiva encontrem uma maneira de articular essa reivindicação de forma que possa ser registrada por outros. Nesse

<sup>375</sup> *Metal command*, 1ª ed., [198-].

<sup>376</sup> *Bone Braker*, 1ª ed., [198-].

sentido, a não violência não é um estado pacífico, mas uma luta social e política para tornar a raiva articulada e efetiva – o cuidadosamente modelado “foda-se”.<sup>377</sup>

Foi exatamente esse movimento que a banda *S.O.D.* realizou no seu primeiro LP ao articular a raiva dos seus componentes a um registro sonoro possibilitando, assim, a disseminação de sua mensagem. A banda acabou pouco tempo depois do lançamento do álbum voltando às atividades apenas no fim da década de 1990, contudo seu legado já estava estabelecido, pois, a partir da divulgação da faixa “*United forces*”, a proposta de “não violência” foi finalmente efetivada. Desse modo, se a banda *Black Sabbath* é considerada a inventora do *heavy metal*; o *Mortorhead*, criador do “*headbanging*”, então o grupo *S.O.D* pode ser entendido como o grande divulgador de uma identidade híbrida produzida pela convergência de sonoridades e ideais. Assim, o *crossover*, estilo que nasceu dessa relação incestuosa, originou um sujeito que não se confunde com os anteriores, uma vez que

O processo de hibridização confunde a suposta natureza e insolubilidade dos grupos que reúnem as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio de hibridismos não é mais nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.<sup>378</sup>

O fenômeno *crossover*, catapultado pela banda *S.O.D*, foi o elemento decisivo para disseminar, no *underground* brasileiro, as novas condutas que ambos os grupos deveriam assumir para consolidação de uma aliança duradoura e pacífica. Logo, esse discurso de união saiu das folhas dos *heavyzines* e *punkzines* e se difundiu entre os integrantes das subculturas fazendo-se presente nas falas e nas atitudes dos sujeitos, tornando o discurso hegemônico no início da década de 1990. Os trechos a seguir reiteram esse aspecto:

RR - O que você acha da cruzada metal hardcore???

O ideal para mim é o mesmo e devemos nos unir para cada vez mais sermos mais fortes e unir nossa consciência, se realmente adora isso! Longa vida ao Metalcore!!!<sup>379</sup>

RR - Quais os planos futuros do CHAKAL???

CH - Tocar em todos os lugares e esperamos que os organizadores nos dêem condições de mostrar o nosso som para o nosso povo: bangers e hardcores.<sup>380</sup>

2) Como você definiria o estilo do holocausto?

V - Nosso objetivo é criar, sem regras e limites, misturando hardcore e metal [...].<sup>381</sup>

<sup>377</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. p. 256.

<sup>378</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 87.

<sup>379</sup> *Rothenezz zine*, [199-].

<sup>380</sup> *Ibidem*.

[...] o METAL COMMAND também vai dar apoio aos grupos punks que também é um movimento underground e sem apoio, ou seja, os grupos de hardcore que quiserem ver seus nomes no METAL COMMAND [...] basta nos enviar uma fita [...].<sup>382</sup>

O projeto foi estabelecido oficialmente através da música “*United forces*” em 1985 e, progressivamente, ganhou legitimidade nos dois grupos, pois ambos deveriam lutar em prol de algo maior, ou seja, o *underground*. Esse espaço físico e, especialmente, subjetivo foi o ponto central que fez os interesses, até então divergentes, convergirem em sua defesa. Em certa medida, a promessa de paz e tranquilidade identificada nos *heavyzines* e *punkzines* foi algo extremamente idealizado visto que o grande objetivo desses enunciados era uma total e duradoura aliança entre as *punks* e *headbangers*. Todavia, esse movimento de união viabilizou também outros problemas que, posteriormente, foram enfrentados por ambos os grupos. Butler destaca:

A não violência não é, precisamente, uma virtude nem uma posição, e certamente não é um conjunto de princípios a ser aplicados universalmente. Ela denota a posição imersa e conflituosa de um sujeito que está ferido, cheio de raiva, disposto a uma retaliação violenta, e, não obstante, luta contra essa (muitas vezes fazendo com que essa raiva se volte contra ela mesma). A luta contra violência admite que a violência é uma possibilidade ao alcance de alguém.<sup>383</sup>

Apesar dos enunciados e da retórica performada nas páginas de *punkzines* e *heavyzines*, é necessário compreender que são discursos que projetam um objetivo idealizado e, portanto, não se confundem com o real. Os discursos são sintomas de uma mudança que, a partir de 1985, almejava a consolidação de uma aliança entre as duas subculturas. Porém, como ressalta Butler, a luta contra a violência pode incitar a violência contra si mesmo, isto é, o inimigo que outrora era exterior, agora, encontra-se no interior do próprio grupo. Nesse sentido, a violência começou a ser aplicada entre os membros do mesmo grupo uma vez que o ex-inimigo transmutou-se em valorosos aliados. Foi necessário olhar internamente e separar o joio do trigo para identificar aqueles sujeitos que não estavam comprometidos com a causa. Para esses indivíduos, algumas nomenclaturas foram usadas como, por exemplo, “falsos” e “*posers*”.

Com a consolidação da irmandade entre *punks hardcore* e *headbangers*, todos os olhares estavam lançados para os sujeitos que eram apontados pelos *heavyzines* e *punkzines*

<sup>381</sup> *Bone breaker*, 1ª ed., 198-.

<sup>382</sup> *Metal command*, 1ª ed., [198-].

<sup>383</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. p. 242.

como falsos. As citações a seguir, extraídas de *punkzines* produzidos no final dos anos 80 e ao longo da década de 1990, apontam para essa nova realidade:

O HARDCORE é a verdadeira Resistência de nossa cultura seja no som, no visual, nos zines, na arte alternativa em geral, e até na iniciativa de nos AUTO DEFENDERMOS contra essa enorme massificação de pseudos punks e pseudos bandas de hardcore [...].<sup>384</sup>

Ao movimento Punk 77, gostaria que soubessem que não os temo e que não sou amiguinha de carecas como vocês... vão tomar no cu...<sup>385</sup>

Abaixo, mais duas citações que evidenciam a fragmentação do movimento *punk hardcore* brasileiro produzindo, assim, boatos e acusações:

O nosso principal objetivo, a união dos punks kom outras tribos realmente alternativas, está se konkretizando. Alguns dos fatores que nos levaram a acreditar nisso foram as gigs, onde todos pogaram juntos, e, principalmente duas passeatas (dia 6/8 e 7/9), onde muita união, garra e amizades foram kriadas. Temos que continuar e agitar, para definitivamente engrandecer a cena nacional. A Konsciência dos punks (eu disse PUNKS) está sendo totalmente alcançada. É lógico ke existem akeles ke acham ke punk é ter gang e tretar kom kem entra “na área”, mas são ignorantes ke não entendem ke estamos em 88 e não em 77.<sup>386</sup>

[...] Eu nada tenho a ver com a banda MISANTROPIA, pois algumas pessoas me escreveram achando que eu participo da mesma. Essa confusão tá me causando muito ódio, porque esses caras são BOYS e nada tem a ver com o movimento Anarco punk, infelizmente eles acham que o som deles é HC, já conseguiram se infiltrar em alguns zines, conseguiram cagar a cena Anarco Punk [...]. Bandas como essa MisanthroBOY usam o punk/hardcore só para bancarem pôse de estrelinhas do Rock, não resto esses otários, pois acredito no punk com uma cultura, uma resistência, e não um visual de show. O HC não apenas se toca, também se vive [...].<sup>387</sup>

A chegada dos anos 90 e 2000 trouxe uma crescente preocupação em relação à fidelidade dos membros do movimento. Era necessário identificar aqueles “pseudo punks” e interditar sua participação, pois seriam eles os responsáveis pelos atos de vandalismo e violência. Essa acusação fica evidente no trecho extraído do *Atitude anarquista* quando alega que são os “punks 77” os culpados pelas “tretas” e gangues. Outra prática frequente era a delação de determinadas bandas ou indivíduos que supostamente estavam usando o movimento para fins pessoais, configurando-se enquanto *posers*, isto é, sujeitos que hipoteticamente se inseriam no movimento para conseguir alguma vantagem usando o visual como porta de entrada, porém suas atitudes ficavam à margem dos ideais aceitos pela

<sup>384</sup> *Repúdio Anarcopunk*, 4ª ed., [199-].

<sup>385</sup> *Manifesto zine*, 4ª ed., 1996.

<sup>386</sup> *Atitude anarquista*, 2ª ed., [198-].

<sup>387</sup> *Repúdio Anarcopunk*, 4ª ed., [199-].

coletividade. Fica evidente que a transição do *punk* para o *punk hardcore* provocou sequelas visto que o Punk 77 foi veemente repudiado por ser composto por indivíduos que ainda carregavam uma identidade referente à primeira onda do *punk rock* e, provavelmente, subjetivaram de forma reativa as mudanças identitárias ocorridas nos anos 80.

Foram produzidas inúmeras divisões internas nas quais determinadas facções se autoproclamavam como os “*verdadeiros punks*”. Problematizo esse movimento de caça às bruxas a partir de Howard Becker e a categoria de *outsider*. Becker usa “(...) o termo ‘ousiders’ para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do círculo dos membros ‘normais’ do grupo”.<sup>388</sup> Tomando as reflexões de Becker, identifico uma complexidade muito maior do que uma simples categorização de determinados indivíduos como “falsos” ou “verdadeiros” uma vez que o sujeito somente é categorizado enquanto desviante/*outsiders* quando seu ato supostamente transgressor é categorizado enquanto tal, ou seja, gerando reações contrárias diante do fato.

O ato em si não é essencialmente desviante, pois é necessário que ocorram sanções efetivas para categorizar alguém enquanto *outsiders*. O grande mérito de Becker é justamente permitir a historicização do suposto ato desviante tendo em vista que a principal característica não é o desvio em si, mas a reação ao hipotético ato. Nesse sentido, uma ação identificada como desviante na década de 1990 poderia ser considerada normal e, inclusive, incentivada nas décadas de 1970 e 1980. Quero salientar, por meio dessa perspectiva, que é necessário avaliar cuidadosamente as alegações e boatos identificados nos *punkzines*, pois quem produz essa mídia táctica tem o poder de persuasão em relação aos outros membros. Os acusados de “*pseudo punks*” ou “*posers*” são tachados dessa forma a partir da perspectiva dos *punks hardcore* que confeccionaram o material estudado, contudo, se conseguisse contato com outro tipo de *punkzine* provavelmente as acusações seriam de outra espécie. Não podemos tomar as alegações como verdade absoluta, mas salientar suas complexidades e contradições.

Esse movimento também ocorreu nos *heavyzines*, *a priori*, com a rivalidade entre *headbangers* versus *metaleiro* e, posteriormente, para identificar os “falsos” fãs de *heavy metal*, especialmente nas primeiras décadas do século XXI. Seguem as citações:

Sobre pontos negativos, acho que tá rolando atualmente muitos posers, mercenários, modistas, invejosos e causadores de discórdia. Isso é lamentável, mas é a consequência do nosso grande cenário nacional.<sup>389</sup>

<sup>388</sup> BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 27.

<sup>389</sup> *Apokalipse Manifesto*, 2ª ed., [200-].

Não temos a cabeça mercantilista o suficiente para querer vender milhões ou milhares de cópias, muito menos de ser destaque em site de fofoca rockeira ou estar em anúncios de revista de “metaleiro metido a banger”.<sup>390</sup>

Abaixo, mais textos que reforçam essa perspectiva:

#### ATITUDE HEADBANGER

Você que se considera um verdadeiro Headbanger, que luta pelo seu ideal e não se deixa influenciar por visual e modernismo, faça sua parte! Vamos disseminar a verdade e massacrar a escória que nos é imposta todos os dias. Não se deixe enganar pelos falsos inseridos no nosso meio que tentam bulir nossa essência. O MOVIMENTO DEPENDE APENAS DE NÓS, ELE É TUDO O QUE FAZEMOS, ENTÃO HONRE-O!  
UNIÃO HEADBANGER, RADICALISMO E ATITUDE.<sup>391</sup>

Agora te falo como headbanger. Se por um lado, o cenário underground teresinense melhorou em relação à quantidade de shows e bandas de metal, piorou em relação aos banger. Há muitos posers infiltrados no cenário. Levam o tempo com fofquinhas e criam intrigas. Há também alguns falsos radicais que começaram a ouvir metal um dia desses e andam querendo posar de fodão.<sup>392</sup>

Em todas as citações, fica implícito que o desenvolvimento do *heavy metal* e sua consolidação provocou uma série de rugas entre os sujeitos que compõem essa *cultura eXtrema*. Os depoimentos alegam que o cenário está estável, com locais para shows exclusivos e um crescimento vertiginoso de bandas, porém existe uma constante lamentação pelos hipotéticos sujeitos que se infiltraram no *underground* e deturpam a “verdadeira” essência da identidade *headbanger*.

Foi comum nos *heavyzines* das décadas de 2000 e 2010 relatos que problematizam as relações existentes no cenário explicando que, atualmente, ele é composto, em sua maioria, por “*posers*”. As acusações ainda possuem um agravante, pois, na década de 1990, o *heavy metal*, enquanto gênero musical, passou por incontáveis fragmentações e subgêneros. Desse modo, um *headbanger* considerado “poser” em um determinado grupo é “verdadeiro” em outro, ficando, assim, ainda mais complexo para os apreciadores desse gênero musical construir um movimento unido. É interessante perceber as nuances das sentenças presentes nos *punkzines* e *heavyzines*, pois, enquanto o primeiro cita, em vários momentos, quem ou quais são essas bandas falsas; os últimos dificilmente identificam em seus enunciados quem são esses “falsos” usando o termo “*poser*” quase como uma categorial sociológica. Segundo Campoy,

<sup>390</sup> *Desgraça zine*, 2013.

<sup>391</sup> *Zine underground maniacs*, 1ª ed., 2012.

<sup>392</sup> *Nocturnal zine*, [200-].

Por outro lado, quando a falsidade é assunto interno ao próprio *underground*, raramente identificam quem é falso. Seja em zines, seja em conversas, quase nunca apontam de quem estão falando ou de qual selo ou distro estão tratando. A questão é levantada de modo difuso [...]. Tratam da questão como se o *underground* estivesse na iminência de se dissolver por completo porque falsos estariam se imiscuindo neste espaço e utilizando-o “para proveito próprio”. No entanto, não ficamos sabendo quem seriam esses falsos.<sup>393</sup>

A análise de Campoy corrobora com minha posição, isto é, os sujeitos que são apontados enquanto falsos, na realidade, apenas subjetivam, de outra forma, a prática *underground*. Isso fica mais evidente quando recorremos aos *heavyzines* para identificar os *posers*, porém, quase nunca eles são diretamente nomeados. Como argumenta Becker, é necessária uma reação explícita em relação ao sujeito que se desvia das condutas aceitas coletivamente. Os enunciados que localizei, sobretudo nos *heavyzines*, compõem uma retórica que muitas vezes não se efetiva no cotidiano dos sujeitos. Contudo, isso não quer dizer que os enunciados não produzem efeito em alguma medida; ao contrário, apenas considero que tanto os acusadores quanto os acusados podem trocar seus papéis, e os “*posers*” de hoje se tornarão os “verdadeiros” de amanhã.

Averiguando as intensas rupturas, constato que nenhuma identidade é dobrada em si mesma, pois mesmo com vários enunciados buscando continuamente fortalecer uma identidade homogênea, especialmente no caso da subcultura *heavy metal*, as representações que encontrei nas fontes estudadas apontam para uma contínua metamorfose e produção de subjetividade por meio das relações que esses sujeitos constituíram, pois “tal como a linguagem, a tendência da identidade é para fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade”.<sup>394</sup> As mudanças de conceito que analisei por meio das páginas xerocadas dos *punkzines* e *heavyzines* não são aleatórias, mas um projeto de constituição de novos sujeitos que percorreu toda a década de 1980 até as mais recentes publicações do século XXI. Um exemplo é o fragmento abaixo:

Sou a favor então de ampliar esta discussão e acabar de vez com a resistência que percebo de algumas poucas pessoas, *punks* e *headbangers* devem se unir e lutarem juntos pelas causas que sejam possíveis guerrearem juntos, já que os poucos lugares que restam são precários e os lugares pouco acessíveis.<sup>395</sup>

<sup>393</sup> CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. p. 77.

<sup>394</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 84.

<sup>395</sup> *Zine underground maniacs*, 2ª ed., 2012.

Tal citação remete aos enunciados da segunda metade da década de 1980, que pregavam a união dos *punks hardcore* e *headbangers*, não é? Contudo, esse *heavyzine* foi lançado em 2012, sugerindo que aqueles conflitos que pareciam encerrados com o fim da década de 1980 voltaram. Retornei, então, ao ponto de partida desta colagem quando apresento uma reportagem acerca de ações violentas entre *headbangers* e *punks*. A proposta de pacificação fracassou? Minha hipótese é a seguinte: nunca houve, de fato, uma pacificação, pelo menos não como foi idealizado nos *punkzines* e *heavyzines* daquele período. O objetivo dos discursos era persuadir os membros de ambas subculturas para formar uma aliança em defesa do *underground*, porém esse “acordo” se construiu no nível das subjetividades dos sujeitos. Foram pactos frágeis que qualquer ato impensado provocaria novas ressonâncias e alteraria essas relações produzindo, então, outros posicionamentos e implicando revisões históricas entre alianças formadas. Portanto, assim como os *headbangers* e os *punks hardcore* que, outrora, foram *metaleiros* e *punks*, amanhã, já podem ser outros sujeitos, com novas atitudes e desejos, pois a identidade é constituída pela diferença.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: É HORA DE CIRCULAR!

Não, esse não é o ponto final ou uma conclusão de um estudo acadêmico, ao contrário, é mais um ponto de partida, um novo começo. Ao longo da pesquisa foi possível constatar que os *fanzines* estão em constante dispersão e buscam sempre novos meios de circular. Portanto, vou manter um pouco de coerência e seguir as lições que essa prática marginal legou para mim. Nesse sentido, busco realizar aqui breves considerações parciais sobre alguns apontamentos e direções que consegui identificar e analisar nos materiais disponíveis para pesquisa.

Inicialmente, a grande dificuldade foi justamente conceitualizar essa mídia táctica, pois, até então, as definições canônicas sobre essa fonte marginal eram anacrônicas ou pouco precisas metodologicamente<sup>396</sup> e abriam um escopo para fontes que, apesar da semelhança, eram, no máximo, revistas alternativas. Assim, foi necessária a constituição de uma definição própria, forjada por minhas experiências pessoais e leituras acadêmicas. Desse modo, concluí que o que, de fato, define um *fanzine* não são os aspectos materiais de sua produção, mas a linguagem que se constitui a partir da bricolagem dos materiais. Ou seja, é necessário constituir uma forma/conteúdo que subverta e imploda a linguagem tradicional canonizada pelas instituições e usada nos meios de comunicação de grande circulação comercial. Essa prática de deslocamento e invenção eu denominei de *linguagem zineira*. Suas características principais são: fragmentação e constituição de saídas e entradas ilimitadas que contribuem para a construção de uma rede de comunicação global.

Após essa definição, o desafio proposto ao longo das colagens foi investigar como essa linguagem fragmentada e aberta pode escapar das categorias centrais de pesquisa historiográficas (*sujeito, espaço/lugar e tempo histórico*), transformando a análise num quebra-cabeça no qual várias peças estão faltando. Para tal, foi constituída, na primeira colagem, uma revisão bibliográfica para construir um panorama dos usos que geralmente os historiadores fizeram das categorias elencadas acima e quais foram as suas transformações ao longo do século XX. O *espaço*, por exemplo, desde Braudel, transformou-se numa categoria que não pode ser menosprezada pelo historiador, pois sua relação com o tempo é umbilical para a nossa percepção temporal.<sup>397</sup> Ademais, outras abordagens tomam essa categoria e a

---

<sup>396</sup> MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?* São Paulo: Brasiliense, 1993.

<sup>397</sup> BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929 – 1989): A revolução francesa na historiografia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

transportam para investigar o cotidiano dos sujeitos ordinários.<sup>398</sup> O sujeito, então, também foi desmembrado enquanto categoria, pois, a partir das contribuições de Stuart Hall, foi possível compreender as nuances pelas quais essa categoria passou principalmente no turbulento início do século XX até chegar as discussões contraculturais que desaguaram na configuração do *sujeito pós-moderno*. O tempo, categoria basilar da disciplina, também não passou imune à transformação social e cultural e, por meio dos debates ensejados por José Carlos Reis,<sup>399</sup> observei que as datas que compõem o tempo-calendário são apenas uma forma de ler as diversas percepções temporais. Desse modo, a primeira colagem possibilitou uma visão ampla sobre as categorias e, apesar das constantes mudanças, especialmente a partir da década de 1960, configuraram-se como “não-ditos”, isto é, como categorias essencialistas, universais e naturais que foram instrumentalizadas pelos historiadores.<sup>400</sup> Isso pode ser verificado nas monografias de conclusão de curso e, sobretudo, na própria dificuldade dos historiadores em acompanharem as rápidas transformações tecnológicas e sociais. O *fanzine*, por exemplo, circula no Brasil de maneira efetiva desde meados da década de 1970, entretanto, ainda existe um grande vácuo historiográfico sobre essas fontes históricas. O vazio na historiografia se deve, em grande medida, justamente aos aspectos peculiares da *linguagem zineira*.

Na segunda colagem, debruicei-me sobre os aspectos singulares e como eles, de fato, são elementos que transformam as tradicionais metodologias dos historiadores e dificultam o prosseguimento da pesquisa. Nesse sentido, foi necessário o desenvolvimento de uma abordagem específica para os *fanzines*, isto é, observar a lógica interior dessa produção marginal e potencializar suas peculiaridades levando em conta sua própria narrativa, uma vez que, geralmente, as narrativas historiográficas reduzem seus objetos a recortes estáticos, racionalizando cada detalhe. Porém, a racionalidade da *linguagem zineira* é pautada por subjetividades que exalam sentimentos contraditórios e ambíguos. Portanto, seguir os padrões analíticos de jornais ou revistas de grande circulação comercial é inútil para entender essa prática cultural. Na colagem em questão, trabalhei dois tipos de *fanzine*: os *punkzines* e *heavyzines*.

Assim sendo, as categorias analíticas sofrem para conseguir enquadrar os *fanzines* enquanto objetos de estudo. Desse modo, foi necessário flexibilizar as rígidas ferramentas de pesquisa para que, dessa maneira, fosse possível trabalhar o material. Nesse aspecto, a

---

<sup>398</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>399</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.

<sup>400</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

primeira subversão observada foi a categoria *sujeito histórico*. O primeiro tipo de *fanzine* inquirido foi o *punkzine*, quer dizer, *fanzines* confeccionado e consumidos por *punks*. Nessa mídia táctica específica o sujeito não se articula enquanto unidade, isto é, os enunciados identificados no conteúdo desse tipo específico de zine não podem ser reduzidos a uma individualidade, pois o *punkzine* não apresenta uma autoria no seu sentido *stricto sensu*. Como foi possível observar nos trabalhos de Michel Foucault<sup>401</sup> e Roger Chartier,<sup>402</sup> a *função-autor* é constituída historicamente e, por isso mesmo, é passível de mudanças. No meio da *cultura eXtrema* dos *punks*, não existem autores, pois sua escrita se configura enquanto um dispositivo coletivo. Os *heavyzines*, ou seja, *fanzines* confeccionados e consumidos por *headbangers*, apesar de algumas semelhanças, apresentam diferenças em relação aos *punkzines*. Nesses zines, os sujeitos não se configuram enquanto autores, contudo, existem várias marcas individuais que são deixadas ao longo da leitura, isto é, o sujeito quer vir à tona, contudo, a própria *linguagem zineira*, como mídia marginal, impede que, de fato, emergja um autor das folhas xerocadas. Numa tentativa de equilibrar os dois aspectos identifiquei o criador de *fanzines* enquanto *zineiro*, ou seja, é uma figura que possui similaridades com a *função-autor*, mas não se confunde com ela, pois não possui autoridade sobre o material confeccionado. No fim, o sujeito vai diluindo-se através da cópia das cópias.

O espaço/lugar também é esgarçado nas folhas dos *fanzines*. Enquanto mídia marginal, ambos os tipos de zine são táticas<sup>403</sup> produzidas por sujeitos ordinários que visam burlar as regras institucionais e a ordem urbana. Contudo, algumas características foram diluindo-se com a chegada dos anos 2000 e, aos poucos, o conteúdo dos *punkzines* e *heavyzines* se distanciou nesse aspecto. Os *punkzines* continuaram constituindo uma mídia subversiva dos espaços na sua forma e também no seu conteúdo, porém os *heavyzines* do começo do século XXI trouxeram discursos em suas folhas xerocadas que rompiam com essa lógica dos usos dos lugares de estratégia. Aparentemente, nesse período, os *headbangers* tramavam a constituição de lugares próprios, onde o espaço e o tempo poderiam ser controlados e figuras indesejáveis extirpadas do *underground* do *heavy metal*. Se na década de 1980 os *headbangers* usavam o espaço público, o espaço táctico do *heavyzine* e lugares cedidos por terceiros, agora, no século XXI, o objetivo é conseguir seu lugar de autonomia. Enquanto que os *punks* continuam aventurando-se pelas ruas dos centros urbanos, os *headbangers* voltaram-se para si. Esse movimento reconfigurou os espaços/lugares e, em

<sup>401</sup> FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

<sup>402</sup> CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

<sup>403</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

várias capitais brasileiras como, por exemplo, Teresina, os fãs de *heavy metal* possuem seu lugar de estratégia. Assim, o *heavyzine* em si continua circulando, subvertendo as normas, esticando o espaço, enquanto seu conteúdo pode divulgar uma mensagem que preza pelo sólido lugar de estratégia. Essa contradição entre o suporte e sua mensagem é uma característica que atravessa esse tipo de *fanzine*.

O tempo também é pulverizado nas folhas dessa literatura marginal uma vez que, majoritariamente, os *fanzines* são uma mídia aperiódica, isto é, não possuem regularidade em seus lançamentos complicando os parâmetros tradicionais usados pelos historiadores em suas pesquisas. É praticamente impossível construir um acervo serial de um *fanzine*, pois além de possuírem datas imprecisas, são mídias efêmeras, cujo impacto é de difícil análise. Ainda assim, utilizei uma abordagem que ultrapassa as datas do tempo-calendário e uma cronologia regida para observar outro tipo de tempo, mais plural e subjetivo. Desse modo, foi possível constatar que a maioria dos *punkzines* apresenta, em suas folhas, temas que evocam um sentido utópico do tempo. Em relação aos *heavyzines*, identifiquei uma proposta contrária, quer dizer, para os *headbangers* é o mito<sup>404</sup> que guia a flecha temporal do cenário *heavy metal*. Todos esses sentidos mostram que, na realidade, a percepção do tempo é plural e não se limita ao tempo-calendário. Ademais, segundo José Carlos Reis,<sup>405</sup> as diferentes direções que localizei nos *zines* estudados representam uma tentativa de fugir do tempo, construir uma evasão temporal. Por meio dessa abordagem, consegui driblar uma rígida linearidade cronológica que limitaria a pesquisa e, provavelmente, deturparia os resultados.

Na terceira e última colagem, utilizei os materiais disponíveis para identificar os conflitos e negociações entre *punks* e *headbangers* e como essa relação constituiu a identidade dos sujeitos que integravam essas culturas extremas.<sup>406</sup> Portanto, o foco central nessa sessão foi construir uma espécie de genealogia<sup>407</sup> do sujeito *punk* e *headbanger*, ou seja, entender como esses indivíduos se constituíam eticamente e moldavam suas subjetividades<sup>408</sup> tendo, nos *zines* um papel central enquanto “textos prescritivos”. O foco foi localizar as dispersões e as descontinuidades e, apesar dos enunciados que evocavam uma identidade fixa e centralizada, quando olhei diacronicamente para vários *punkzines* e *heavyzines* tornou-se notório que esse discurso, na realidade, era algo idealizado, uma *performance*. Analisando

<sup>404</sup> GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>405</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

<sup>406</sup> CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

<sup>407</sup> FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018.

<sup>408</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

com atenção, percebo que o sujeito *headbanger* foi desenvolvido aos poucos, principalmente na primeira metade da década de 1980. No Brasil, na década de 1970, os fãs de *heavy metal* eram os *metaleiros/roqueiros*. Essa não é uma simples mudança de nomenclatura, mas uma indicação de novas subjetividades que estavam sendo produzidas. O mesmo ocorreu com os *punks* uma vez que, ao longo da década de 1980, esses sujeitos foram metamorfoseando-se constantemente, o que proporcionou a constituição de um subgênero musical (*hardcore*) e um novo tipo de sujeito, que denominei de *punk hardcore*. Essas discontinuidades, especialmente a partir de 1985, tornaram possível a convergência dessas *culturas eXtremas* que, outrora, foram inimigas. Assim, esse processo desaguou no fim da década de 1980 no sujeito *crossover*, isto é, um híbrido entre *punks* e *headbangers*.

Por meio desta pesquisa constato que, apesar dos debates constituídos desde a década de 1960, ainda existem lacunas na historiografia brasileira sobre novos objetos de pesquisa. Seja por ser um assunto “menor” ou porque sua linguagem construiu alguns muros, os *fanzines* encontram-se no purgatório do historiador. Contudo, apesar disso, essa mídia táctica pode trazer pertinentes reflexões sobre as abordagens de pesquisa dos historiadores e os usos das categorias centrais de pesquisa. O século XXI está, a cada dia, trazendo novas fontes que, assim como o *fanzine*, escapam da história enquanto disciplina. Nesse sentido, a grande lição que o *fanzine* pode proporcionar aos historiadores é a constituição de uma metodologia que não instrumentalize as categorias de *sujeito*, *espaço/lugar* e *tempo* e que, ao mesmo tempo, leve em conta uma narrativa que não recorte seus objetos e sujeitos sem, porém, observar sensivelmente a própria lógica da fonte estudada. Em suma, por que não pensar numa *escrita zineira da história*?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- ALVES, Tiago Meneses. *Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI*. 2017. 566 f. Tese (Doutoramento em Sociologia) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Lisboa, 2017.
- AMARAL, Yuri. *Fanzines: reflexões sobre cultura, memória e internet*. Foz do Iguaçu (PR): EDUNILA, 2018.
- ANKERSMIST, Frank. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2ª ed. São Paulo: Unicamp, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BARROS, José D' Assunção. História, região e espacialidade. In: *Revista de História Regional 10 (1)*: 95-129, Verão, 2005.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas Vol. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BIGNOTTO, Cilza C. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. São Paulo: Unesp, 2018.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: A produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2011.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Brito e seus contemporâneos*. Teresina: EDUFPI, 2018.

BUSANELLO, Willian de Lima. *Fanzine como obra de arte: da subversão ao caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

BURKER, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *A escola dos Annales (1929 – 1989): A revolução francesa na historiografia*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

CAIAFA, Janice. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos da metrópole*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (Orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Por uma escrita bailarina da História. In: *História cultural: produção e circulação do conhecimento*. São Paulo: Hucitec, 2017.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Mídias táticas: os fanzines como fonte para a pesquisa histórica. In: *Diálogos* (On-line), Maringá, UEM, v. 19, n. 2, p. 741-762, mai-ago./2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Org). Ampliação do campo do possível. In: *Maior de 1968*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DEFERT, Daniel. “Heterotopia”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

DHEIN, Gustavo. *A besta que se recusa a morrer: identidade, mídia, consumo e resistência na subcultura heavymetal*. Dissertação (Mestre em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, 2012.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo: Da história em migalhas ao resgate do sentido*. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2017.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e a experimentação*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. O que é o autor? In: *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz & Terra, 2018.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no collège de france, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª impressão. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Formações discursivas. In: *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, Michel. *Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22ª ed., Petrópolis: Vozes, 2014.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

GUIMARÃES, Edgar. *Fanzine*. Minas Gerais: Nona Arte, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 26ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JENKINS, Keith. *História repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *A história refigurada: novas reflexões sobre uma antiga disciplina*. São Paulo: Contexto, 2014.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2003.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *A mutação radical dos fanzines*. 2ª ed. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2016.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *Pedras no charco: resistências e perspectivas dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

MATOS, Maria Izilda de Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.

MATOS, Olgária C. F. *Barricadas do desejo*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEDRADO, Benedito; SPINK, Mary Jane P. Produção de sentido no cotidiano: Uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de pesquisa sociais, 2013.

MILANI, Marco Antônio. *Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995)*. In: Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MUNIZ, Cellina Rodrigues. Na desordem das palavras: fanzines e a escrita de si. In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

NASCIMENTO, José Eduardo Oliveira. *O cara mais underground é o diabo: representações, sentidos e subjetividades sobre o diabo no rock metal extremo de Teresina entre 2005-2017*. 2018. 92 f. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Estadual do Piauí. Campo Maior, 2018.

NEGRI, Ana Camilla. *Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani*. In: V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. On-line.

NETO, Elydio dos Santos; ANDAUS, Gazy. Dos zines aos biograficizines: compartilhar narrativas da vida e da forma com imagens, criatividade e autoria. In: *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

OLIVEIRA DOS ANJOS, Francisco Flávio. *The Beatles: ensaio sobre a ética do amor*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande do Norte, 2007.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PRADO, Gustavo dos Santos. *Caminho para morte na metrópole – cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982 – 2004)*. 316 f. Tese (Doutorado em História Social) - PUC, 2016.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. *Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. O tempo histórico como “representação intelectual”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 8, n. 2, Maio/Junho/Julho/Agosto de 2011.

ROUSSO, Henry. *A última Catástrofe: a história, o presente e o contemporâneo*. Rio de Janeiro: FVG, 2016.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilian. Por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. *A apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Heitor Matos da. *É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências anarcopunks em Teresina (1980-2000)*. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2016.

SILVA, Jaime Luís da. *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade*. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

SILVA, Wlisses James de Farias. *Heavy metal no Brasil: uma breve história social (década de 1980)*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2015.

SOARES, Alexandre Bárbara. *Suportando o presente: cultura, resistência e a experiência de jovens nos movimentos subculturais no Rio de Janeiro*. 313 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

WIEDERHORN, Jon. TURMAN, Katherine. The age of quarrel: crossover/hardcore (1977-1992). In: *Barulho infernal: a história definitiva do heavy metal*. São Paulo: Conrad, 2015.

## FONTES

*Punkzine* não identificado [Conjecturo que seja o Baracaju da cidade de Aracaju - SE. Provavelmente, lançado no final da década de 1980].

1999, 6ª ed., 1984.

*Animal boy*, 5ª ed., [S.d.].

*Apokalipse Manifesto*, 2ª ed., [200-].

*Atitude anarquista*, 2ª ed., 1988.

*Bone Braker*, 1ª ed., [198-].

*Banger maniac*, 1ª ed., [198-].

*Blood vomits*, 1ª ed., 1989.

*Consciência anarquista zine*, 2ª ed., [199-].

*Coletivo cancrocítico*, 1989.

*Demolição*, 3ª ed., [199-].

*Desgraça zine*, 2013.

*Infected minds*, 1ª ed., 1993.

*Juventude libertária*, [198-].

*Nocturnal zine*, [200-].

*Manifesto zine*, 4ª ed., 1996.

*Metal command*, 1ª ed., [198-].

*Metal of The Nation*, 2003.

*Monasterium zine*, 1ª ed., 1994.

*Metal command*, 1ª ed., [S.d.].

*Metal Warriors*, 2014.

*Mundo cão*, 1ª ed., 1987.

*Pecatorio zine*, 9ª ed., [201-].

*Pecatorio zine*, 10ª ed., 2012.

*Pecatorio zine*, 11ª ed., 2016.

*Psycoze*, 1ª ed., [S.d.].

*Regime Civil*, 3ª ed., 1989.

*Repúdio Anarcopunk*, 4ª ed., [199]-.

*Rock brigade*, 1ª ed., 1982.

*Rock Brigade*, 4ª ed., 1982.

*Rock brigade*, 7ª ed., 1983.

*Rock Brigade*, 6ª ed., 1983

*Rock Brigade*, 10ª ed., 1983.

*Rock brigade*, 13ª ed., [1984?].

*Rock Brigade*, 14ª ed., 1984.

*Rock Brigade*, 15ª ed., 1985.

*Rock Brigade*, 17ª ed., 1985.

*Rothenezz zine*, [199-].

*Sociedade dos mutilados*, [199-].

*Secreção esporádica*, 10ª ed., [199-].

*Utopia Phanzine*, 9ª ed., [198-].

*Zine underground maniacs*, 1ª ed., 2012.

## SITES

*AMERICAN HARDCORE LEGENDADO COMPLETO*. 2013. 1 vídeo (1 h 40 min e 18 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WHynnXO6ldQ> Acesso em: 21 jul. 2020.

*BRAZILIAN ASSAULT*. Disponível em: <https://www.brazilianassault86.com.br> Acesso em: 12 set. 2019.

CNPQ: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. *Currículo lattes*. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4732002E6> Acesso em: 17 nov. 2020.

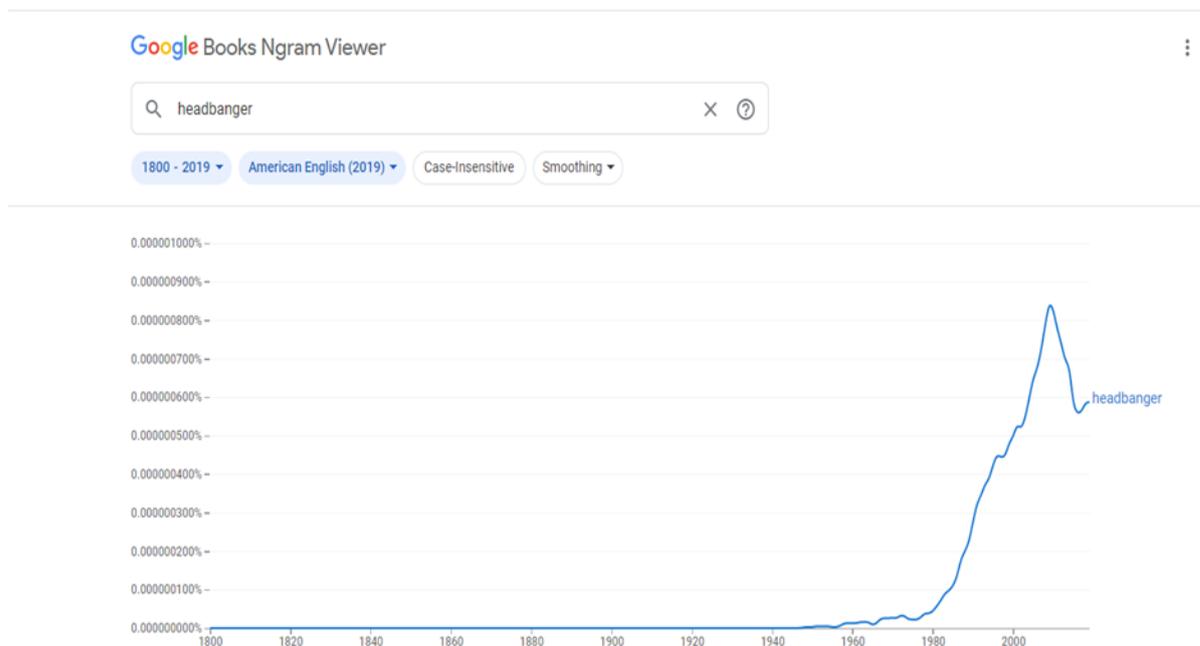
METAL X PUNK: baterista é esfaqueado em SP e banda cancela show. In: *Combate rock*. Disponível em: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/30/metal-x-punk-baterista-e-esfaqueado-em-sp-e-banda-cancela-show/> Acesso em: 08 dez. 2019.

O QUE QUEREM OS "HIPPIES". *Folha de S. Paulo*, 11 de outubro de 1969. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano\\_11out1968.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/cotidiano_11out1968.htm) Acesso em: 07 mar. 2020.

PETHISTORIA. Michel de Certeau: *História, cotidiano e linguagem* (parte 1). Campina Grande: Pethistoria, 2011. 1 vídeo (1 h 31 min e 36 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2SXmcTMcDnk> Acesso em: 25 out. 2019.

*RUSS CHAUVENET*. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Russ\\_Chauvenet](https://en.wikipedia.org/wiki/Russ_Chauvenet) Acesso em: 17 nov. 2020.

## ANEXOS

Figura 12. Gráfico Ngram – Frequência da palavra *headbanger*Figura 13. Gráfico Ngram – Frequência do termo *punk hardcore*