



FANZINES BRASILEIROS, LEITURA E DISCURSO

Marco Antonio Milani*

Quatro folhas de papel dobradas ao meio se empilham alinhadas pela lombada, formando uma espécie de livreto. Aquilo que se compreende como a capa, segundo o formato do livro ocidental, o códex, ostenta uma fotografia esfumada pela fotocópia, assim como todo o restante do volume. Trata-se do retrato de um jovem, usando o corte de cabelo moicano, calças jeans justas, cinto e pulseira transpassados por uma centena de tachas. No peito, a camiseta apresenta uma estampa do filme *The Warriors*. A imagem de fundo, uma escada em perspectiva lateral, cria uma composição marcante com linhas diagonais que dão movimento à imagem e a tornam vertiginosa. No canto superior direito da imagem, a colagem de letras recortadas de impressos distintos dá a ler “Absurdo? Fanzine”, o primeiro “A” é o conhecido e repetido símbolo do anarquismo. No canto inferior esquerdo lê-se em branco, contrastando com fundo preto criado pela fotografia, “OUT 86 N° 1”. Acima dela, discretamente escrito à mão, “Paula...”. Na primeira página, um curto editorial também escrito à mão divide espaço com a fotografia de uma banda de rock recortada de uma revista ou jornal, que ainda carrega sua legenda original, sobreposta pela inscrição “TITÃS”, extraída provavelmente da mesma fonte incógnita. A palavra “ANARQUIA” se sobressai ao final da página, acima da inscrição “Este lado para cima”, seguida de uma seta que indica o sentido da leitura. Há frases escritas à mão, pairando na página, às margens da fotografia. Elas indicam que o autor espera receber comentários de seus leitores e que este escreve pelo “não radicalismo”, “pela não rotulação”, pela paz – aqui o símbolo popularmente conhecido como sendo o da paz substitui a palavra – e pela anarquia – a palavra chamativa descrita anteriormente completa o sentido desse enunciado. Na página seguinte, um texto datilografado de um colaborador, sob o título de “Viagens Coloridas”, denuncia a ilusão dos prazeres proporcionados pelas drogas. Ocupando toda sua margem direita, a fotografia de uma seringa, apontada para baixo, indica a leitura de outro texto que surge sem apresentação. Formado por linhas recortadas de um impresso qualquer, coladas sobre um fundo preto, pintado a lápis ou caneta esferográfica.

* Mestrando em História – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Assis. E-mail: marco@edcm.net.

Delinea-se, assim, o objeto de uma discussão que começa a se desenrolar. Trata-se de uma descrição do volume um do fanzine *Absurdo*¹. Sua aparência naturalmente não representa todo o aparato documental dessa pesquisa, tampouco revela padrões nos quais é possível inseri-los. As práticas de leitura e escrita envolvidas na produção dos fanzines deram origem a inumeráveis formatos para esse tipo de impresso. Formatos que vão desde arranjos quase ininteligíveis até outros muito próximos ao das revistas e jornais tradicionais. Mas a descrição anterior se refere, sem dúvida, a formas que foram referência para os leitores e escritores aqui abordados. Ao mesmo tempo, ela desvela os principais desafios ao estudo dos fanzines enquanto suporte de leitura.



(Absurdo, 1986, nº7)



O emprego do termo *fanzine* se generalizou nos Estados Unidos, na década de 1930. À época, essa contração das palavras inglesas *fanatic* e *magazine*, denominava informativos produzidos por fãs de ficção científica, gênero que ainda não encontrava espaço em revistas do circuito comercial. Nas décadas seguintes, aqueles que eram aficionados por outros gêneros, viram nos fanzines a oportunidade de se manifestar a respeito daquilo que gostavam. Foi na década de 1960 que a profusão das histórias em quadrinhos na França fez com que esse tema entrasse para as páginas dos fanzines, levando através dele, a prática de produção de fanzines para países do mundo todo. Dessa maneira, eles vieram se unir aos brasileiros que escreviam e circulavam saberes à margem da mídia comercial, que vivia sob a ação dos censores da Ditadura Civil-militar (MAGALHÃES, 2003).

Na década seguinte, com a emergência da cultura punk nos Estados Unidos e na Inglaterra, estes jovens aderiram aos fanzines como forma de divulgar sua produção artística e construir debates acerca de temas que lhe fossem pertinentes. Se não havia tal denominação, ao menos é possível afirmar que as mesmas práticas envolvidas na produção de fanzines davam à luz o *Sniffin' Glue*, na Inglaterra, e o *Punk*, nos Estados Unidos. Dessa forma, tais publicações são frequentemente citadas com sendo os primeiros fanzines punks na literatura a respeito do tema e nos fanzines encontrados nos arquivos. Enquanto no âmbito internacional esses títulos representam a fundação do fanzine punk, não há um título brasileiro que tenha sido considerado amplamente pelos produtores de fanzine como sendo o primeiro fanzine punk no Brasil. Entretanto, cabe tomar o apontamento de Antônio Carlos de Oliveira, que nomeia o *Factor Zero* e o *Exterminação* de 1981 como os mais antigos do *Arquivo Punk* (OLIVEIRA, 2006), coleção de fanzines doada por ele ao CEDIC e que compõe o aparato documental desta pesquisa.

Os punks notadamente esgarçaram o conceito de fanzine. Uma vez que tinham todo o controle sobre o processo de produção de seus próprios impressos, experimentaram ao máximo as possibilidades que as condições materiais de impressão lhes proporcionavam. As colagens, icônicas nas capas dos discos da banda punk *Sex Pistols*, guardam relação com a nova aparência que os punks deram aos fanzines, que Henrique Magalhães chama de “caótica programação visual” (MAGALHÃES, 2004. P. 20). Os temas abordados expandiram-se, tornando a escrita do fanzine não apenas um meio de falar de algo pelo qual



se é aficionado, mas também um meio de falar sobre si, daquilo que se pensa, da constituição da resistência às relações de poder que transpassam aquele que escreve em seu cotidiano. De fato, não é possível nomear estritamente como punk um determinado grupo de fanzines. A denominação de algo como sendo punk é demasiado subjetiva e leva a intermináveis debates nos quais não cabe aqui o envolvimento. Entretanto, é imprescindível falar em punk ao se tratar das coleções de fanzines que subsidiam esta pesquisa², constituídas claramente como objetivo de reunir fanzines punk, muito embora haja um matiz significativo de fanzines que não carregam ligação direta com este grupo. Portanto, as publicações analisadas carregam, de maneira geral, sólidas relações com os punks, seja nos temas que abordam ou em sua aparência.

A partir da década de 1980, tem-se, então, um tipo de fanzine que envolve práticas de escrita e leitura bastante específicas, práticas que se materializam em um suporte com características notáveis. É crucial para um fanzine que este seja escrito, montado e impresso por aqueles que o idealizaram. Desse modo, não é apenas por questões de aparência que eram escolhidas principalmente duas formas de impressão, a fotocópia e o mimeógrafo. A fotocópia foi, sem dúvida, a técnica mais usada, permitindo criar o já citado aspecto através das colagens de recortes de inúmeros tipos de impressos. Todavia, o mimeógrafo aparece em alguns fanzines cujo autor pretendia explorar suas habilidades como desenhista, como nos fanzines de histórias em quadrinho de Flávio Calazans, autor, dentre outros, do fanzine *Barata* (1979-2000). Os impressos em offset são minoria. Essa técnica poderia produzir cópias mais baratas, mas exigia que houvesse uma grande tiragem, algo que só foi atingido por poucos títulos. A maioria dos fanzines tinha periodicidade relativa e tiragem irregular, tudo estava ao sabor de questões cotidianas de seu produtor, o que fez com que muitos deles não passassem do primeiro número. Sendo valorizadas a autonomia do escritor e a pretensa possibilidade de que qualquer um pudesse produzir seus fanzines, como enunciavam os mesmos, a periodicidade e tiragem perdiam a importância. Ainda que a perenidade fosse uma característica eventualmente utilizada para enaltecer uma publicação, quando comentado por outro fanzine, não eram necessariamente um indicador da credibilidade.

Retorne-se à descrição do *Absurdo* número 1; a página número 13 tem no topo a inscrição “endereços” formada por letras de diferentes tipos, algumas, aparentemente,



recortadas de revistas e outras desenhadas na própria folha; o cabeçalho é preenchido por espirais e há uma seta apontando para baixo. O que preenche o resto da página são nomes de fanzines com endereços de contato em Osasco, Atibaia, São Paulo, São Vicente, Vancouver, Miami, Salvador, Basel, Bearsden, Presidente Prudente e Sydney, além do endereço de contato do Fã Clube da banda de punk rock *Cólera*. Na página seguinte se amontoam agradecimentos, promessas para o próximo número do fanzine, arabescos e, na parte inferior, novamente através das letras de aparência aleatória, a indicação da caixa postal do *Absurdo*, para contato e troca de fanzines.

Tem-se um elemento recorrente nos fanzines, uma página, ou mais, dedicada à divulgação de endereços de contato de outros fanzines. Foram criadas formas inusitadas de distribuir os fanzines que eram produzidos, como o “esquecimento” proposital em lugares públicos e a distribuição em shows de música e lojas especializadas, mas foi a troca por via postal que deu a esse suporte uma notável estrutura de circulação de saberes de proporções nacionais. Ao passo que as coleções usadas como fonte foram constituídas nas cidades de São Paulo e na paranaense Londrina, nelas encontram-se publicações estrangeiras e de todos os cantos do país, em acordo com o documento descrito. Outro recurso recorrente, era a colocação de *flyers*, tiras de papel com endereço e breve descrição de outra publicação, quando se enviava um fanzine a alguém. Houve até mesmo alguns inteiramente dedicados a divulgar o endereço de contato de outros fanzines. De posse dos endereços das casas ou caixas postais, trocava-se um fanzine por outro, próprio ou de terceiro, ou vendia-se a preço de custo.

Esse grande mecanismo, tão logo se constituiu, passou a ser apropriado por grupos dos mais diversos. Enunciava-se nos fanzines que esse era um meio de expressão livre, que neles se podia escrever qualquer coisa, ao contrário da mídia comercial. É certo que os fanzines ampliaram o espectro de enunciados e enunciadoreis possíveis, uma vez que todo o processo de edição era de baixo custo e completamente operado pelo escritor, sendo necessário apenas o domínio da língua escrita e o acesso a uma fotocopadora ou um mimeógrafo para que se colocasse em circulação um enunciado pretendido. Tais possibilidades permitiram que diversos grupos adentrassem nesse meio. Em primeiro lugar os punks; depois deles, surgiram anarquistas, comunistas e feministas. Contrapondo-os, os skinheads e os neonazistas passaram a escrever e difundir seus próprios fanzines. A sorte



fora lançada. Milhares de fanzines foram impressos em torno de debates aguerridos a respeito de projetos de nação, utopias e da reivindicação de direitos.

O que se descreveu até aqui são práticas de escrita e leitura que fazem parte do universo dos fanzines. Há, de fato, uma noção recorrente de que o texto pode existir por si, independente de onde está escrito ou da fala em que é proferido. Todavia, apesar dela, é necessário que o historiador se debruce sobre os acontecimentos que envolvem o momento da concepção do texto até a sua leitura a fim de que se compreenda os processos de construção de seu sentido (CHARTIER, 1995, p. 220). Estes processos envolvem as práticas dos editores, impressores, livreiros e tantos outros agentes. O formato do suporte em que o texto está escrito é o fruto de escolhas por parte dos mesmos e é fundamental para a compreensão da construção do sentido do texto. Atualmente, um livro em grande formato não é lido da mesma forma que um livro de bolso, bem como o sentido de um texto pode ser um em uma revista acadêmica e outro em um jornal. É necessário pensar quais as questões econômicas e o porquê das escolhas de cada material envolvido na produção. Em suma, com base em Chartier, e em conformidade outros historiadores da leitura, não é pertinente tomar um texto sem que se tenha em conta aquilo que o fez chegar ao leitor, a sua materialidade.

O campo da história da leitura se constituiu frente a outro campo conhecido como história do livro. Este tem como principal referência *O Aparecimento do livro* (FEBVRE; MARTAN, 1992), inspirado na história socioeconômica praticada pelos historiadores da Escola dos Annales, ela representa um sem número de outros estudos que se dedicaram a estudar a produção e circulação dos impressos no passado. A história da leitura, por sua vez, passou a dar importância para outras questões relacionadas ao escrito, tomando como objeto as formas como se leu e suas mudanças ao longo do tempo. Nesse campo podem ser destacadas duas principais vertentes. Uma, cujo representante se pode nomear Robert Darnton, busca especialmente na antropologia o apoio teórico ao estudo das formas de leitura através do conceito de símbolos culturais (DARNTON, 1990). Outra, da qual Roger Chartier surge como um dos principais nomes, busca no culturalismo francês os conceitos de práticas e representações no estudo desses documentos. Em ambos os casos, as fontes são cartas de leitores, diários, observações nas margens dos livros, retratos de leitores, além dos arquivos de livreiros, bibliotecas e corporações de impressores, já consagrados pela

história do livro. As distintas vertentes e campos da história do escrito tenderam a se matizar nas últimas décadas, de modo a fundir as abordagens. Todavia, tais categorias ainda são úteis para descrever a metodologia e o aporte teórico que se define a cada nova pesquisa. Assim, define-se a abordagem aqui utilizada como ligada à história da leitura, mas com pronunciada afinidade com a obra de Roger Chartier. Tal abordagem deverá ser composta também com apoio da obra de Michel Foucault, que será discutido adiante.

Tornando à aplicação da abordagem de Chartier ao objeto, a materialidade dos fanzines por si só os torna bastante diversos de outros suportes de leitura. Se os jornais são feitos por jornalistas, colunistas, chefes de redação, revisores e técnicos de impressão, os fanzines concentram todas essas funções em apenas uma pessoa, ou um pequeno grupo delas. Recorrendo a outro exemplar do *Absurdo*, de número 7, encontra-se o editorial transcrito a seguir:

FORA FALSOS FANZINES!!

Tome muito cuidado, não se deixe enganar:

Preste atenção:

A gente faz zine porque 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 a nossa cara, mas precisa assinar prá saber quem fez.

A gente troca zines pelo correio de graça um pelo outro. de graça tirando sarro do capitalismo, que só quer o lucro.

Em xerox ou offset.

Livres de anunciantes, distribuidores, contratos e lucros.

Podemos ser pobres.

Podemos ser amadores, pois amador é quem faz por amor:

Nos orgulhamos disto. Somos muitos, uma verdadeira LEGIÃO:

CUIDADO:

Tem revista aí que sacou a força dos fanzines, a garra, o estilo, a liberdade, e as mil pessoas detrás, gente que lê, gente que faz.

Tem revista aí querendo enganar você!

Revista que te despreza e ri de você, te achas sujo, pequeno e otário. Querem te fazer de garoto propaganda do sistema capitalista.- pra você trabalhar de graça pra eles, divulgando de graça no peito e na amizade.

Tem revista que quer te confundir, fazer pensar que ela é zine, coloca zine dentro e divulga a gente, e a gente recebe mil cartas de leitores dela que não tem nada a ver, gasta selo respondendo, e deixa de responder pra quem vale a pena. Isto boicota o movimento, quando - te divulgam no imprensa capitalista tão mais é te atrapalhando.

Atenção: O que sai no PSEUDOZINE deles pra eles não conta. você não vale nada pra eles!!

Cuidado! Não se deixe enganar pelos animais.

Se eles quizessem fazer zine não estaria nas bancas com contrato e compromisso com o capital.

Não caia nesta!

FORA FALSOS ZINES!



O texto transcrito aparece na segunda página do fanzine (Absurdo, 1989, nº7), – esse já sem numeração nas páginas, ao contrário do número 1 – datilografado, ao lado de uma frase, disposta na vertical e acima de duas imagens coladas de outro impresso. A transcrição tentou reproduzir os mesmos caracteres e a mesma grafia das palavras, a caixa alta e o sublinhado são do original. Nota-se no editorial que a autora apresenta suas próprias representações a respeito das práticas envolvidas na produção de fanzines. Não obstante, objetivo maior do texto parece ser abordar um acontecimento marcante para os fanzines nacionais. Quando a revista *Chiclete Com Banana* passou a veicular em seu interior um suplemento de forma e conteúdo similares aos de um fanzine (MAGALHÃES, 2003) seguida por outras revistas do circuito comercial, houve protestos por parte dos produtores de fanzines. A empreitada não surtiu efeito e as editoras deixaram de publicar tais suplementos. A posição da autora do Absurdo – Paula, que frequentemente assinava com o pseudônimo “Loira” – é recorrente em muitos outros fanzines; o fanzine *Cancro Cítrico*, de São Paulo, (1988) publicou várias críticas a essas editoras. É certo que era imprescindível à maior parte dos fanzines estar à margem do circuito comercial. Isso, em partes, porque seu conteúdo era composto especialmente por textos, fotografias, ilustrações e histórias em quadrinhos retirados de revistas e jornais sem demonstrar nem uma preocupação com direitos autorais; são raras as ocasiões em que as fontes ou autores aparecem citados. Não obstante, os produtores de fanzines – ao menos uma parte significativa deles – defendiam que tais relações cerceariam sua liberdade em relação à escolha do que publicar. Mas, mais que isso, o lucro, as relações comerciais e trabalhistas, eram considerados corruptoras do autêntico fanzine.

O estudo das fontes demonstra que os fanzines eram, de fato, produzidos ao largo desse tipo de relação. Seus produtores enunciavam ser, por isso, um meio livre de expressão, onde tudo poderia ser dito. Cabe desconfiar de tal proposição, mas é necessário considerar que, ao saber disso, o leitor nutria expectativas diferentes quando tinha em mãos um fanzine. Assim, tais práticas de leitura e escrita justificariam por si mesmas a construção de um estudo histórico cultural dos fanzines brasileiros. Todavia, a discussão a respeito da proposição de que o fanzine é um meio de livre expressão sugere um estudo do objeto no âmbito discursivo a fim de refletir como as práticas de escrita e leitura e a natureza do



suporte de leitura, se relacionam com o que poderia ser escrito e, não obstante, com o que poderia ser lido. Para tal, cabe uma breve reflexão teórico-metodológica.

As ressonâncias de Michel Foucault transpassam toda a obra de Roger Chartier, as considerações de Foucault em *A Ordem do Discurso* (FOUCAULT, 2011) e *O Que é um autor?* (FOUCAULT, 2001) são fundamentais para as reflexões do historiador a respeito de como os textos e seu sentido podem ser controlados e, respectivamente, como a *função-autor* interage com o processo de apreensão do sentido do texto. Desse modo, Chartier aplica os conceitos de Foucault no cotidiano das tipografias, dos livreiros e dos leitores, ressaltando o papel dos escritos nas relações de poder que perpassam as sociedades estudadas. No entanto, ao passo que a noção foucaultiana de discurso aparece com frequência na obra de Chartier, ela ocorre de maneira restrita. Propriamente, as obras que o historiador usa como referência não discutem o discurso em profundidade como conceito. Entretanto, a ausência da citação de obras que aprofundem a discussão a respeito do tema é consciente, especialmente no que se refere a *A Arqueologia do saber* (FOUCAULT, 2009). Chartier, embora resista à polarização entre as noções de que o texto é independente ou não de sua materialidade, constrói seus estudos através dos meios que dão os textos a ver ou ouvir (CHARTIER, 2007). Quando Foucault aprofunda sua definição de discurso ele faz sumir, em partes, aquilo que Chartier chama de materialidade do texto. É sabido que *A Arqueologia do saber* cria uma noção de discurso pautada naquilo que ele nomeia como materialidade do discurso. É devido à materialidade que o discurso em Foucault existe apenas enquanto acontecimento. Não se trata de um discurso a-histórico que é o mesmo na boca de um ou outro, ou em dois livros publicados com um século de diferença. Trata-se de compreender que a proposição “as espécies evoluem” não é a mesma antes e depois de Darwin (FOUCAULT, 2009). Mas, ainda sim, a materialidade do discurso de Foucault não é a materialidade do texto de Chartier. Foucault tende a dar menos importância às formas que levam o texto ao leitor e declara, por exemplo, que “Um enunciado pode ser o mesmo, manuscrito em uma folha de papel ou publicado em um livro” (FOUCAULT, 2009, p. 116)³. Todavia, cabe propor a combinação desses espaços onde a obra dos dois autores se distancia. É necessário, primeiramente, levar em consideração a flexibilidade autodeclarada da possibilidade de usos da obra de Foucault. É certo que algumas categorias criadas por ele em *A Arqueologia do saber* tendem a dissolver a materialidade do texto e a tornar o



discurso um tanto estático e contínuo, visão que ele próprio reviu, posteriormente. Entretanto, é possível adequar algumas das considerações realizadas nessa obra aos estudos aqui relatados, o que certamente é bastante ou prolífico.

O enunciado em Foucault é um conjunto de signos que estabelece relações na conjuntura onde está colocado. Para a definição de um enunciado, é necessário encontrar correlações entre o mesmo e outros enunciados ali presentes, suas margens se definem através de outros enunciados. Um grupo de enunciados pode correlacionar-se segundo regras específicas, às quais Foucault deu o nome de formação discursiva. É a necessidade da correlação com outros enunciados, segundo determinadas regras que faz do enunciado um acontecimento. Se as condições de existência forem outras, se as relações entre enunciados não forem as mesmas ou se um dos enunciados não for o mesmo, os próprios enunciados são alterados, pois o que lhes confere o status de enunciado são suas correlações. Como visto, segundo esse raciocínio, o discurso é munido de historicidade, mas seus enunciados podem ser indefinidamente repetidos sem que o discurso seja outro, o que Foucault manifesta no exemplo do enunciado que é o mesmo no texto impresso e no texto manuscrito. Não se trata de rever o pensamento de Foucault mas, segundo as indicações de Chartier, dar um pouco mais de atenção ao suporte material do texto. Se isso for viável, pode-se considerar que um enunciado contido em um texto pode estabelecer relações com enunciados externos a ele, sendo que, ao se alterar o suporte do texto, constroem-se relações diversas entre esses ou outros enunciados. Mas eis que surgem questões: Houve alteração nas regras de enunciação, na formação discursiva? O discurso que envolve os enunciados em questão se alterou? São questões que ainda ficam por responder e exigem reflexão mais aprofundada em torno da obra de Foucault.

Ainda que haja espaço para o aprofundamento teórico da combinação do pensamento de Michel Foucault com a história da leitura, seu amplo e bem sucedido uso na historiografia demonstra sua viabilidade. Pode-se recorrer a ele, então, a fim de retornar à proposição de que os fanzines são um meio livre, onde é possível dizer tudo. Em *A Ordem do discurso* (FOUCAULT, 2011), Foucault defende que há uma série de procedimentos que visam a controlar o discurso. São procedimentos que tentam impedir que se diga certas coisas e restringir as possibilidades de interpretação de um determinado texto ou fala. Há, em nossa sociedade, procedimentos externos ao discurso que o valorizam como verdade ou



o excluem de uma determinada formação discursiva, são eles a proibição da palavra, a segregação do louco e a vontade de verdade. Esta última é a mais significativa, pois transpassa todas as outras; ela se constituiu entre o século VI a.C. e V a.C. e emerge quando, com Platão, a verificação da verdade passa da forma como se fala para o que se fala, da enunciação para o enunciado. Outros procedimentos são os que Foucault classifica como internos ao discurso, também os mais utilizados pelos historiadores da leitura. Para eles um dos mais ricos é o comentário, uma vez que este é imanente às práticas de leitura e os processos de construção do sentido de um texto. Trata-se da tentativa de restringir os significados possíveis de um texto. Comenta-se um texto maior, que é valorizado e até sagrado em uma cultura, na tentativa de se restringir seus sentidos possíveis. Outro dos mais ricos é o autor, ao qual Foucault dedicou uma conferência publicada sob o título *O Que é o autor?* (FOUCAULT, 2001) este é também referente ao processo de construção de sentido do texto, pois o que Foucault chama de função-autor restringe os discursos a uma certa coerência encontrada na obra do autor como um todo. Ainda, há a disciplina como procedimento, que define regras de formulação para que um enunciado possa ser aceito dentro da mesma.

No que se refere aos procedimentos externos, seria necessária outra espécie de estudo que pudesse demonstrar sua ação sobre os fanzines. Quanto aos procedimentos internos, é possível vê-los agindo, mas de acordo com suas clivagens. O comentário é notadamente uma ferramenta importante nessa análise já que, como visto, a transposição de textos é recorrente, seja através da colagem, seja através da transcrição. Já o autor não era, notadamente, uma figura importante nos fanzines, uma vez que raramente era citado quando da transposição de algum enunciado e nem sempre aquele que produzira o fanzine tinha interesse em assinar seu trabalho. Entretanto, quando o fazia, muitas vezes através de pseudônimos, poderia fazer nascer uma função-autor. Um autor que se repetia em diversos fanzines, em publicações que fossem reconhecidas, obtinha certa notoriedade; é o caso do já citado Flávio Calazans. Se a manutenção de um fanzine duradouro não era necessariamente a principal referência de credibilidade, a notoriedade como autor aparece nos comentários de outros fanzines como um meio importante para tal. Mas é necessário fazer uma ressalva, enquanto o autor do próprio fanzine era um tanto eclipsado, a função-autor surge nesse meio através da transposição de textos maiores, quando eram

reproduzidos com ou sem comentário, com pronunciada citação do autor, a fim de corroborar com uma discussão que se seguia. Além desses definidos por Foucault, cabe ainda, como este sugeriu, buscar outros procedimentos de controle do discurso imanentes às práticas de leitura e escrita dos fanzines. Para tanto se faz pertinente voltar à proposição da combinação da obra de Chartier com os escritos da *A Arqueologia do saber*. A definição dos procedimentos de controle do discurso pode se beneficiar de um olhar aos fanzines ao nível dos enunciados. Se forem buscadas as formas como os enunciados se relacionam e suas condições de existência, possivelmente se evidenciarão os mecanismos de controle do discurso ali presentes. Será, então, possível uma análise dos discursos que circularam pelo universo dos fanzines e de quais formas se tentou controlá-los e, ainda, de como esse controle se relaciona com os aspectos materiais dos fanzines, as práticas de escrita e leitura com eles envolvidas.

Tornando ao *Absurdo* Nº1 é possível experimentar algumas dessas considerações. Na página quatro, um quadro delimita a leitura; dentro dele se lê em um texto à mão “Cebolinha punk? Não, não é preciso se rotular para lutar por uma boa causa.” Surge logo abaixo, sem identificação, uma ilustração, que se reconhece do cartunista Maurício de Souza. Nela, o personagem Cebolinha carrega uma placa com a inscrição “abaixo a poluição”; sua mãe gesticula e responde “Muito bem, Cebolinha! Acho ótimo vocês fazerem uma manifestação dessas!”. A escritora inclui novamente seu comentário ao lado “A intenção é boa, mas primeiro precisamos nos conscientizar que é necessário começarmos por nós mesmos.” (grifo do original) e assina “Loira”. Abaixo surge Maurício de Souza novamente em uma ilustração de ambos os personagens olhando para um quarto de dormir repleto de brinquedos espalhados pelo chão; a mãe de Cebolinha lhe diz “Mas primeiro o seu quarto, depois o mundo!”. A autora transpôs elementos de outro impresso para o seu sem citar o autor original. Não seria prudente considerar que este tenha sido suprimido, uma vez que os personagens de Maurício de Souza e seu traço eram amplamente conhecidos, de modo que o leitor provavelmente o reconheceria, o que é indicado pela maneira como a autora comenta as ilustrações citando o nome do personagem sem identificá-lo previamente. Mas a obra de Souza está decomposta, os signos que a compunham estão isolados entre si, correlacionados com outros. Os quadros com as cenas aparecem destacados da sequência original e não se pode saber se seguem a mesma ordem,



se foram suprimidos outros quadros. Ademais, há novos signos inseridos na forma de comentário da autora do fanzine. Definem-se, então novos enunciados; a imagem do personagem exibindo a placa “abaixo a poluição” certamente não enuncia o mesmo dentro de uma história em quadrinhos e no arranjo descrito aqui, que se faz dentro de um fanzine que trata de temas como o anarquismo e o ambientalismo. Foram constituídas novas correlações com novos enunciados. Certamente, os enunciados da história em quadrinhos e do fanzine se inserem em discursos bastante diversos.

As considerações teóricas e a análise documental tem caráter um tanto preliminar e devem ainda aquilatar-se ao longo do desenvolvimento dos trabalhos de pesquisa. As citações do fanzine *Absurdo* assumiram a função de tornar menos abstratas ao leitor as constatações realizadas durante o estudo das fontes e criar a deixa para introduzir as considerações teóricas formuladas. Ele foi escolhido um tanto aleatoriamente, mas em vista de ser uma forma eficaz de exemplificar os apontamentos realizados, uma vez que reúne grande parte das características mais relevantes que compõem o aparato documental. Desse modo, este texto mais testa e apresenta a abordagem proposta do que revolve as fontes. Espera-se que, ainda que previamente, tenha sido possível chamar a atenção dos leitores para o universo dos fanzines, um promissor objeto de pesquisa para a historiografia, em especial no que se refere ao campo da cultura. Espera-se ainda que as riquíssimas coleções de documentos que subsidiam essa pesquisa, recentemente disponibilizadas à consulta pública, ganhem maior visibilidade. E, por fim, que se tome conhecimento da abordagem que vem sendo construída para dar conta dos desafios propostos pelo objeto e que esta possa ser discutida de modo a ser continuamente aprimorada.

Referências Bibliográficas

CHARTIER, Roger. *Textos, impressão e leituras*. In. HUNT, Lynn. *A Nova história cultural*. Martins Fontes: São Paulo, 1995.

_____. *Do Livro à leitura*. In. CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Estação Liberdade: São Paulo, 1996.

_____. *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura*. Editora UNESP: São Paulo, 2007.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



_____. *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa.*

Graal: Rio de Janeiro, 1986.

FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean. *O Aparecimento do livro.* Editora UNESP. São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber.* Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.

_____. *A Ordem do discurso – Aula inaugural, pronunciada no College de France em 2 de dezembro de 1970.* Edições Loyola: São Paulo, 2011.

_____. *O Que é um autor?* In. _____ *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema.* V. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MAGALHÃES, Henrique. *A Nova onda dos fanzines.* Marca de fantasia: João Pessoa, 2004.

_____. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines.* Marca de Fantasia: João Pessoa, 2003.

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

Notas

¹ O fanzine *Absurdo* foi publicados em Santos, São Paulo, entre os anos de 1986 e 1990, por Paula Prata e, nos últimos anos, em coautoria com Flávio Calazans. Alguns de seus exemplares podem ser encontrados nas coleções documentais utilizadas nesta pesquisa. Outros números não puderam ser encontrados nos arquivos e suas digitalizações foram cedidas ao autor por Paula Prata. Os exemplares do fanzine *Cancro Cítrico* podem ser encontrados no Arquivo Punk.

² Os documentos utilizados para a pesquisa podem ser encontrados no *Arquivo Punk* do CEDIC, centro de documentação da Pontifícia Universidade Católica da cidade de São Paulo; e no *Arquivo de Fanzines do CDPH*, o Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina.

³ As ressonâncias da obra de Michel Foucault em Roger Chartier devem ser discutidas em artigo a ser publicado em breve.