

FABÍOLA HAUCH

O FANZINE E A LEITURA
a formação do autor-leitor no zinar

Passo Fundo

2015

FABÍOLA HAUCH

O FANZINE E A LEITURA
a formação do autor-leitor no zinar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da Professora Dr. Fabiane Verardi Burlamaque.

Passo Fundo

2015

Agradeço:

Aos professores do PPGL da Universidade de Passo Fundo, pelos ensinamentos e desafios;

À família, coragem e alento em todos os momentos, pelo apoio incondicional, compreensão e afeto;

Aos amigos, aqueles de coração, que longe ou perto foram essenciais em todas as etapas, de longas conversas sobre teorias ao abraço para segurar o choro ou dar sentido aos sorrisos (em especial ao Garras, o irmão-zineiro, e à Gabriela, minha guia espiritual para o sol em dias cinzas);

À Professora Dr. Fabiane Verardi Burlamaque, coordenadora do curso, orientadora e amiga querida, por não desistir desta aluna nos momentos mais difíceis e pelo carinho e incentivo que fez o que parecia impossível se tornar realidade.

Das inspirações que contam um pouco de mim e do caminho que escolhi, dedico este estudo à linda e determinada Ivone e ao calmo e inteligente Plínio, pais amados, que me acolheram com a liberdade de sonhar e a confiança de nunca desistir. Das escolhas de alma e coração, à irmã mais doce, Larissa, ao meu lado neste universo, de olhos fechados e amor infinito. Pela centelha de luz, existência e fé, à Deus.

*Meu nome é Brás de Oliva Domingos, e eu sou um
sonhador.*

*Não sei dizer que idade tenho, mas apenas que sou
jovem demais para questionar se no passado fiz as
perguntas certas, e velho demais para esperar que o
futuro traga todas as respostas.*

*Nos meus sonhos, sou o escritor da minha própria
história, embora nunca escreva sobre mim mesmo,
sendo este obituário a primeira e única exceção.*

*Os lugares para onde meus sonhos me levam, não
importa se nunca estive lá ou se nunca estarei...*

... me ajudam a entender de onde eu venho...

... e para onde eu quero ir.

*Então o que meus sonhos me mostram **mesmo** é o
que a minha vida pode ser quando eu abrir meus
olhos.*

Meus sonhos me dizem quem eu sou.

Meu nome é Brás de Oliva Domingos.

Esta é a história da minha vida.

Respire fundo, abra os olhos e feche o livro.

*Fábio Moon & Gabriel Bá
(das páginas de *Daytripper*)*

RESUMO

Este estudo apresenta as faces da formação do leitor no zinar. Para tanto, busca-se estabelecer um referencial teórico sobre o gênero fanzine para, posteriormente, explicitar a leitura no fanzine e a formação do leitor quanto a produção e a recepção instituída pelo zinar, além de traçar os possíveis perfis do leitor no fanzine. A fim de fundamentar o conceito do gênero a que se propõe este estudo e fazer uso das particularidades descritas para mostrar como ocorre a incursão no espaço da leitura, foram analisados dois exemplos: o fanzine *Punhetão* e o blog *Ugra Zine Fest*. Como resultado, apresenta-se a formação do leitor no fanzine, formação essa que pode ser inicial ou continuada – no zinar – através da teoria do autor-leitor e por meio das leituras selvagens. Não obstante, o perfil do leitor neste espaço estabelece uma interface entre o que está impresso e o que se encontra no ciberespaço. Servem de referencial teórico para esta pesquisa os postulados de Henrique Magalhães, Edgar Guimarães, Massimo Canevacci, Hakim Bey, Roger Chartier, Roland Barthes e Lucia Santaella.

Palavras-chave: Leitura. Formação do Leitor. *Fanzine*. Comunicação. Cultura.

ABSTRACT

This study presents the faces of reader formation in Zinar. Therefore, we seek to establish a theoretical framework on the genre fanzine to explain the reading on fanzine and the formation of the reader as the production and reception established by zinar, in addition to showing the possible reader profiles on fanzine. In order to support the concept of gender that this study intends and make use of the features described to show how the incursion occurs in the space of reading, two examples were analyzed: the Punhetão fanzine and the Ugra Zine Fest blog. As a result, we present the reader formation in the fanzine, that can be initial or continuing – in zinar – by author-reader's theory and through the wild readings. However, the reader's profile in those kind of space provides an interface between what is printed and what is in the cyberspace. We use as a theoretical framework for this research the postulates of Henrique Magalhães, Edgar Guimarães, Massimo Canevacci, Hakim Bey, Roger Chartier, Roland Barthes and Lucia Santaella.

Keywords: Reading. Reader formation. Fanzine. Communication. Culture.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	15
Figura 2.....	17
Figura 3.....	18
Figura 4.....	19
Figura 5.....	21
Figura 6.....	23
Figura 7.....	24
Figura 8.....	25
Figura 9.....	25
Figura 10.....	28
Figura 11.....	45
Figura 12.....	46
Figura 13.....	46
Figura 14.....	47
Figura 15.....	47
Figura 16.....	48
Figura 17.....	49
Figura 18.....	49
Figura 19.....	77
Figura 20.....	78
Figura 21.....	79
Figura 22.....	80
Figura 23.....	80
Figura 24.....	81
Figura 25.....	84
Figura 26.....	85
Figura 27.....	86
Figura 28.....	87
Figura 29.....	88
Figura 30.....	90
Figura 31.....	91
Figura 32.....	91
Figura 33.....	92
Figura 34.....	93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 fanZINE-SE: DA FICÇÃO ÀS CULTURAS INTERMINÁVEIS	12
2.1 O CONCEITO FANZINE: MANIFESTAÇÃO E PRODUÇÃO	13
2.1.1 As ondas da fanzinagem	28
2.1.2 Pinceladas na história: do mundo para o Brasil	30
2.2 O FANZINE NA REDE: MARCAS E ASSOCIAÇÕES	39
2.3 AUTONOMIA NO UNIVERSO DO ZINAR	50
3 A REVOLUÇÃO DO LEITOR: RETRATOS E SENTIDOS	56
3.1 A LEITURA ATRAVÉS DOS TEMPOS	57
3.2 AUTOR & LEITOR: A ESCRITA DA LEITURA.....	64
3.3 DA CONTEMPLAÇÃO PARA A UBIQUIDADE.....	68
4 FANZINE: O ZINAR DA LIBERDADE DO LEITOR	74
4.1 O FANZINE ENTRE ZONAS E SENTIDOS DAS CULTURAS EXTREMAS	75
4.2 LER O ZINAR: FORMAÇÃO DO AUTOR-LEITOR E OUTRAS LEITURAS.....	97
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108

1 INTRODUÇÃO

A formação do leitor é abordada em diferentes áreas de estudo que têm a leitura como objeto de pesquisa. De textos verbais a não verbais, o ato de ler é uma grande semiose, sempre aberta a novos sentidos e incursões. Assim, inicia-se a busca da leitura em fanzines. A escolha do tema foi feita com base em experiências próprias como leitora deste tipo de trabalho. Minha formação acadêmica e, posteriormente, profissional como jornalista, sempre esteve ligada a produção de zines e leituras sobre o assunto, bem como dos conteúdos que são divulgados por tais publicações. Essa trajetória de formação e estudos sustenta minha identidade enquanto ser humano e jornalista.

O termo fanzine corresponde a contração de duas palavras da Língua Inglesa: *fanatic* (fan) e *magazine* (zine), formando uma expressão que pode ser traduzida como revista do fã. A produção dos fanzines é feita por fãs de determinada arte, área de estudo ou personagem. Por isso, a paixão pelo que se faz é parte *sine qua non* do zinar. Situado na linha de pesquisa Leitura e Formação do Leitor, as categorias delineadas para a pesquisa mantém seu foco nas áreas: formação do leitor, leitura, gênero fanzine e comunicação.

O trabalho aborda a conceituação do gênero fanzine através dos estudos de Henrique Magalhães (1993, 2003, 2004, 2005, 2011, 2015) e Edgar Guimarães (2005), que fundamentam as questões suscitadas, sendo que o fanzine, ou zine, traz a formação de um público que tem na leitura e na escrita as suas formas de manifestação, mantendo um caráter crítico, de reflexão e de fruição prazerosa para seus editores. De maneira artesanal e sem regras rígidas, a publicação independente apresenta uma mescla de informações no formato jornalístico e produções artísticas. A intenção é compartilhar conhecimento, sem finalidades financeiras.

Para Guimarães (2005, p. 11), “o termo Fanzine se disseminou de tal forma que hoje engloba todo o tipo de publicação que tenha caráter amador, que seja feita sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto focado”. Magalhães (2003, p. 35) complementa essa linha de pensamento com a ideia de que “cada expressão artística pode tornar-se sujeito de um ou de vários tipos de fanzines, dependendo da abordagem e do enfoque dado por seu editor”.

Considerado uma publicação de fã, o fanzine já foi manifesto da contracultura e, atualmente, tornou-se um meio de autonomia das culturas eXtremas, de Massimo Canevacci, que decretam a morte da contracultura para o nascimento do eXtremo, das culturas e jovens para quem “nada mais é desejável ou imaginável do que uma cultura de oposição revolucionária” (CANEVACCI, 2005, p. 15).

A visão do autor está baseada, ainda, na teoria de Hakim Bey (2003, 2004), o visionário

das Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), que coloca as zonas como uma ocupação de determinada área de tempo, território ou imaginação, em uma rebelião que dá as costas ao estado, um encontro de corpos presentes que promove uma sinergia maior do que a simples soma de pessoas envolvidas. Ou seja, “[...] Você não pode declarar uma TAZ. Ou, se você pode, você é um mágico muito mais eficiente do que eu. Você simplesmente não pode decidir ter uma TAZ. Uma TAZ é algo que acontece espontaneamente” (BEY, online, 2003).

No campo da leitura, a incursão pelas revoluções dessa prática no Ocidente inicia com os três momentos apontados por Roger Chartier (1999, 2009): a passagem da leitura oral para a leitura silenciosa, a passagem da leitura intensiva para a leitura extensiva e o texto eletrônico.

Além de traçar os passos que registram tal evolução, o autor dedica-se a explorar as leituras não legitimadas em sociedade, chamadas de leituras selvagens. Para Chartier (2009, p. 104), “[...] Aqueles que são considerados não-leitores lêem, mas lêem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima [...]”. Essa não-leitura, de um não-leitor, que seria considerada como selvagem. Ou seja, em uma via alternativa, as leituras selvagem contam com leitores que circulam por escritos não recomendados. A principal preocupação do autor seria não quanto ao termo selvagem ser ou não uma caminho à leitura, pois ele é, mas de se ter uma via de mão única e massante para a formação do leitor, ao excluir a multiplicidade de suportes que dão acesso à leitura.

Ao adentrar, de maneira mais específica, a linha da formação do leitor, recorre-se ao autor-leitor de Roland Barthes (2012), que decretou a morte do próprio autor para o nascimento do *scriptor*. Ao trazer o leitor para o centro de tudo, Barthes concede ao leitor não apenas a figura que promove a (re)significação e o sentido do texto, mas também um potencial escritor. A morte do autor foi decretada em sua célebre frase: “[...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64). Em suma, “[...] o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda a escritura” (BARTHES, 2012, p. 39).

Por meio de tal concepção, será feita a relação da formação do leitor a partir do momento em que ele se torna um autor-leitor por meio do zinar. As leituras selvagens de Chartier (1999, 2009) também se encontram conectadas ao universo dos fanzines, com uma abordagem que possibilita perceber a leitura. Para traçar o perfil dos leitores que habitam esse universo, recorre-se a Lucia Santaella (2007, 2009, 2013, 2015). A autora apresenta quatro perfis de leitores: o contemplativo, o movente, o imersivo e o ubíquo; e é a partir da caracterização de cada um que será abordada a maneira por meio da qual os leitores no fanzine estabelecem maior

familiaridade uns com os outros.

O tema proposto para este estudo é, portanto, o despertar para a leitura de fanzines, a formação do leitor no zinar, isto é, da produção e da recepção de zines e suas interações, nas quais diferentes expressões são construídas através da escrita e da leitura. A expressão zinar se justifica pelo fato de que muitos fãs de fanzine, ou indivíduos que passam a conhecer a publicação, entram para o mundo zineiro e se tornam autores de seus próprios zines. Da mesma forma que existem leitores e apreciadores que não ultrapassam a área de produção, um número expressivo de novos editores surge logo que há contato com o fanzine. Da leitura, surge a escrita; são fanleitores que se tornam faneditores.

O principal objetivo da pesquisa aqui apresentada é de analisar a leitura no fanzine e a formação do leitor quanto a produção e a recepção instituída pelo zinar, ou seja, de que forma acontece a formação do leitor nesse universo, mesmo que essa formação seja contínua, de um leitor já formado. Ainda, busca-se traçar os possíveis perfis do leitor no fanzine e conceituar o gênero.

As questões norteadoras se constituem em observar como ocorre o incentivo da leitura, da escrita e da comunicação entre diferentes contextos, além de apontar os zines como veículo de expressões livres e um meio de autonomia e reflexão dos indivíduos e de suas culturas.

Com uma abordagem qualitativa, a pesquisa adota o método científico indutivo, que parte do particular para mapear (estava mensurar) generalidades. O objetivo exploratório, em consonância com as questões norteadoras que figuram como hipóteses, consiste em se apresentar os procedimentos técnicos obtidos pela pesquisa bibliográfica, documental e pelo estudo de caso.

Por meio do método analítico interpretativo, os corpora fanzine *Punhetão* e *blog Ugra Zine Fest*, serão analisados através dos dispositivos teóricos principais, na intenção de avaliar o conceito do gênero, no suporte impresso e em suas marcas no ciberespaço. A exemplificação dos corpora servirá também como uma ilustração, no sentido de clarear todas as etapas que envolvem a produção de um zine e sua distribuição, além de evidenciar o modo como o leitor se encaixa neste cenário.

Posteriormente, serão mostrados os possíveis meios que promovem a formação do leitor no fanzine e as características de seu perfil, com destaque para o papel unificador do zinar. Assim, as categorias delineadas para a pesquisa mantêm seu foco nas áreas da formação do leitor, leitura, gênero fanzine e comunicação.

A escolha do tema também está ancorada na observação de que não há muitos estudos voltados para a leitura na área do fanzine. Aliás, as pesquisas acerca desses trabalhos são

consideradas recentes, havendo muito mais publicações acadêmicas do que livros teóricos sobre o assunto. Por isso, este trabalho foi concebido no sentido de buscar os mecanismos que levam a produzir e consumir zines, sendo a leitura e a formação do leitor a chave para abordar tal possibilidade no universo do fã.

Em âmbito social e cultural, espero contribuir com a expansão das pesquisas sobre fanzine e suas interações com a leitura e a formação do leitor, procurando novas constatações sobre a temática. Pretendo, também, atualizar o conceito do gênero fanzine, que envolve o meio impresso, o ciberespaço, as culturas eXtremas e as áreas de TAZ. Não obstante, pretende-se colocar o zinar do fanzine, a partir do mapeamento da formação do leitor neste universo, como uma possibilidade de prática leitora que pode ser trabalhada em diferentes áreas e grupos de estudo.

Posto isso, os capítulos desta pesquisa estão divididos para que se possa abordar o conceito do gênero fanzine, a leitura e a formação do leitor, assim como a análise. O segundo capítulo busca conceituar o fanzine e suas características, seus diferentes gêneros, o modo de produção, o início das primeiras publicações no mundo e no Brasil, a relação com o ciberespaço e a mudança dos parâmetros da contracultura para culturas intermináveis e zonas de atuação.

O terceiro capítulo segue na busca do referencial para construir a análise da leitura e formação do leitor no fanzine. Posteriormente ao estudo das revoluções de Chartier, as figuras do autor e leitor são abordadas através dos estudos de Barthes e o perfil dos possíveis leitores de Santaella.

O quarto capítulo apresenta os corpora fanzine *Punhetão* e *blog Ugra Zine Fest*, analisados com base nos dispositivos teóricos desta dissertação. A intenção é avaliar a proposta inicial da pesquisa, trabalhar com as respostas dos objetivos e hipóteses e trazer contribuições em contextos ligados ao tema. Neste capítulo, fundamentam-se todas as características do gênero fanzine no meio impresso, através do fanzine *Punhetão*, e suas marcas no ciberespaço, pelo exemplo, no *blog Ugra Zine*. Posteriormente, com a explicação de todas as peculiaridades do zines, avalia-se como ocorre a leitura no zinar e qual é o perfil desses leitores.

Por fim, são apresentadas as considerações finais acerca deste estudo, a fim de alcançar os resultados inicialmente propostos, comprometidos no sentido de trazer novas contribuições sobre a formação do leitor no zinar e suas possibilidades de expansão no universo da leitura.

2 fanZINE-SE: DA FICÇÃO ÀS CULTURAS INTERMINÁVEIS

[...] as únicas ferramentas que temos são nossos olhos e nossas cabeças. / Não é o ato de olhar somente com os

olhos: é entender corretamente o que vemos. / [...] abrir a barriga do mundo e farejar as entranhas, é isso que fazemos.

– Spider Jerusalém

APOSTO QUE ISSO ACONTECEU QUANDO VOCÊ ERA GAROTO! Alguma vez sua mãe rasgou os SEUS gibis? Alguma vez você foi alertado de como os quadrinhos iriam ARRUIVAR a sua CABEÇA? Já ouviu conselhos dizendo que eram um LIXO INÚTIL produzido por gente ruim? Você sente uma centelha de CULPA cada vez que pega uma revista em quadrinhos? Sente que, em vez disso, deveria estar lendo um bom livro? Deixe que a ZAP Comix acabe com essas idéias tolas! Leva só 15 minutos! Leia a ZAP Comix!

– Robert Crumb

As pesquisas no sentido de se criar um referencial teórico sobre fanzine ainda são recentes, assim como a publicação das próprias obras. Dessa maneira, este capítulo apresenta a busca pelo conceito de fanzine e suas características, os diferentes gêneros, o modo de produção e o início da história do zine no Brasil e pelo mundo.

Posteriormente, novos conceitos acerca do fanzine serão apresentados, assim como sua relação com o ciberespaço, a fim de verificar se a publicação migrou para a rede como um e-zine (adaptação do termo para o meio eletrônico) ou se manteve suas marcas originais. Por fim, implica-se o caráter de contracultura do fanzine, sobretudo em face da possível inexistência desse conceito desde a década de 1980, bem como o aparecimento de novas manifestações culturais pulverizadas em zonas de atuação. A próxima seção buscará esclarecer a construção do zinar¹, a produção e a recepção de fanzines e suas interações.

2.1 O CONCEITO FANZINE: MANIFESTAÇÃO E PRODUÇÃO

jogo bom é jogo rápido” – “(até a próxima vez).

– Matteo Guarnaccia

Posto de uma forma simples, o fanzine é uma publicação independente, uma revista alternativa. De acordo com Edgar Guimarães (2005, p. 11), o termo “vem da contração de duas palavras inglesas e significa revista do fã (*fanatic magazine*)”. O termo foi criado pelo norte-americano Russ Chauvenet, em 1941, mais de dez anos após a publicação do primeiro fanzine

¹ A expressão zinar, referente à produção e ao consumo de fanzines e suas interações, é justificada por uma característica comum ao mundo zineiro: muitos fã de fanzine ou indivíduos que passam a conhecer a publicação, tornam-se autores de seus próprios zines. Desta forma, há uma troca de papéis entre ler diferentes fanzines e escrever/produzir seu zine.

na década de 1930, sendo esse neologismo é também traduzido como “magazine do fã”.

Fred Wright traz certa implicação para a palavra fanzine: os zines, antes restritos aos temas de fantasia e ficção científica, espalharam-se por outras áreas, como quadrinhos e música. Com um leque editorial independente mais aberto, proposto pelos novos temas, os fanzines que se encontravam fora dos domínios de sua origem traziam muitas vezes “uma espécie de “raça mestiça” de publicação” (WRIGHT, *online*, 2010). Assim, o termo fanzine, que faz alusão ao fã, deveria ser substituído apenas por zine.

Wright ainda faz referência ao editor do zine *Holytitclamps*, Larry-bob, que desvinculava os zines da palavra “magazine”: “Não há apóstrofe em zine. Zine não é abreviação para magazine. Uma revista é um produto, uma mercadoria comercial. Um zine é um trabalho de amor, produzido sem lucro [...] Informação é a razão pela qual um zine existe; qualquer coisa além disso está de fora” (LARRY-BOB apud WRIGHT *online*, 2010). Tais questões fazem alusão ao fato de o termo ainda não ser muito claro, em especial no Brasil.

Feito tal contraponto para um maior conhecimento da questão, neste estudo serão usadas as palavras fanzine e zine (como abreviação de fanzine). A escolha é feita com base nas principais pesquisas sobre o assunto – Magalhães (1993; 2003; 2005) e Guimarães (2005), que não apresentam a distinção entre as palavras e compreendem o fanzine como uma publicação fora do mercado comercial. A “revista do fã” descaracteriza o próprio termo “revista comercial”, por estar vinculada a produção feita por fãs de diversas áreas como uma expressão de autonomia.

Os fanzines expressam as mais diversas ideias artísticas, literárias, críticas, reflexivas, opinativas, confessionais, enfim, tudo o que um faneditor² decidir que suas páginas suportam. Alguns gêneros do fanzine são elucidados pelos estudiosos que compõem este universo. Tal fato pode ser comprovado pela classificação em pelo menos cinco tipos, de acordo com o seu conteúdo. Para Magalhães (2003, p. 35), “cada expressão artística pode tornar-se sujeito de um ou de vários tipos de fanzines, dependendo da abordagem e do enfoque dado por seu editor”.

O primeiro, e, talvez o mais produzido no Brasil, é o gênero quadrinhos. Muitos fãs da chamada nona arte produzem histórias em quadrinhos, os zineiros escrevem e desenham material autoral e editam em forma de fanzine. Magalhães (1993; 2003) e Guimarães (2005)

² Segundo Magalhães (1993), existem muitos outros termos derivados do fanzine, como fandon, que designa o conjunto dos faneditores e fanzines; faneditor, o editor do fanzine; fanzinoteca, a biblioteca do fanzine; amazines, os fanzines que apresentam histórias em quadrinhos de super-heróis ou terror; profanzines, publicações produzidas por profissionais de HQs, semelhantes às revistas profissionais; e adzines, que se dedicam a publicar listas de coleções de HQs para venda ou troca.

traçam um panorama geral de como surgiram os pequenos boletins de HQ. Durante a década de 1980 surgiram um amontoado de zines falando sobre as gigantes Marvel e DC, tais como: *Marvel*, *Portal do Universo*, *Mundo DC*, *DC News* e *Informativo DC*. Os fanzineiros que se dedicavam a esse gênero comparavam as edições brasileiras com as edições originais norte-americanas, apontavam falhas, faziam censuras, entre outras coisas.

O material que preenchia as páginas desses fanzines era disposto em reportagens e informações gerais, pesquisas históricas, dossiê de personagens, biografia de autores, resenhas de revistas e outros zines, atualidades e lançamentos do mercado – além do espaço para trabalhos experimentais de novos quadrinhistas. Na época, alguns exemplos de zines como *Quadrix*, *Historieta*, *Notícias dos Quadrinhos*, *Marca de Fantasia*, *Quadrinhos Magazine*, *Repórter HQ*, *Quadrимania*, *Opinião*, *Mutação*, *Nhô-Quim* (figura 1), *Psiu* e *SingularPlural* faziam sucesso.



Figura 1 – Capa do fanzine *Nhô-Quim*

Em busca de uma definição para histórias em quadrinhos, Will Eisner (1999, p. 30) observa todas as competências necessárias envolvidas na nona arte:

A arte sequencial lida com imagens reconhecíveis. As ferramentas são seres humanos (ou animais), objetos e instrumentos, fenômenos naturais e linguagem (...). Cada uma dessas disciplinas é um estudo em si e deve fazer parte do treinamento do estudante. A leitura regular, particularmente de contos, é essencial para as habilidades de criação de enredo e narrativas. Ler ficção estimula a imaginação. Na prática, o artista “imagina” para o leitor. A leitura também constitui um importante banco de

informações. Numa forma de arte em que o escritor/artista deve dominar um amplo repertório de fatos e conhecimentos é interminável. Afinal, trata-se de uma forma artística que trata da experiência humana.

No gênero dos quadrinhos, Magalhães (1993; 2003) lista seis (sub)gêneros dos fanzines brasileiros: super-herói, reportagem, nostalgia, misto, político e biográfico. Pode-se citar alguns zines de nostalgia como o *Pica-Pau*, *Fanzim*, *Fon-Fon*, *Álbum Juvenil*, *As coleções da Gibizada*, *O Grupo Juvenil*, *Suplemento Quadrinhos* e *O Quero-Quero*.

O fanzine fantasma, intitulado *O Pirata*, que circulou em um grupo restrito de colecionadores, era editado pela lenda que assinava como C.C. Beck. Já o fanzine *PolítiQua*, editado por José Carlos Ribeiro, pode ser considerado como um gênero à parte, por ter introduzido o discurso político dos quadrinhos.

O espanhol José Roca Martinez, radicado no Brasil, dedicava-se a fazer monografias biográficas sobre autores brasileiros, sendo que cada um desses trabalhos era rico na reprodução de artigos, entrevistas e na escolha dos quadrinhos mais representativos do autor.

Outro tipo muito popular de fanzine é o dedicado à música. Para além do jornalismo musical independente, muitos títulos eram usados como plataforma para divulgação de ideologias contraculturais, de cunho anarquista, e para a promoção de uma militância contestadora. Segundo Magalhães, “a importância dos fanzines punk para este tipo de imprensa independente está não só na propagação de suas mensagens, mas por ter criado uma onda irrefreável de publicações” (2003, p. 39). O autor (1993; 2003) ainda contextualiza a década de 1970 com o assalto dos fã-clubes de música, principalmente nos anos de 1976 e 1977, expressivos pela eclosão do movimento punk. Esses zines traziam conteúdo sobre música *punk* ou grupos de militância e atitude contestadora.

O marco zero dos fanzines punk se deu com o surgimento de *Sniffin Glue (Cheirando Cola)* (figura 2), de 1976. De acordo com Antonio Bivar (apud Magalhães, 2003, p. 38), a obra foi criada quando Marky Perry, um bancário entediado de 19 anos, resolveu escrever uma crítica depois de ouvir Ramones. Já no Brasil, o primeiro zine punk foi o *Manifesto Punk*, editado por Tatu, da banda Coquetel Molotov, que discursava sobre bandas cariocas, paulistas e do resto do mundo.

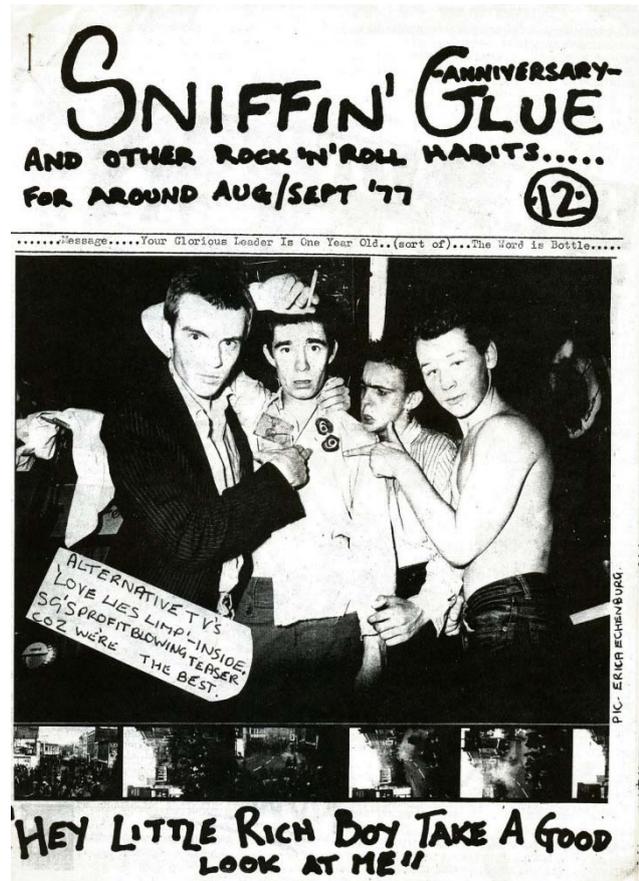


Figura 2 – Capa do fanzine *Sniffin' Glue*

Entre outros zines destacam-se os títulos *Descarga Suburbana*, *Revolução Punk*, *Vitória Punk* e *Horizonte Negro*, todos voltados à música punk ou de garagem e com ideias anarquistas. Nesse cenário, recebe destaque especial os fanzines *1999*, *Lixo Reciclado*, *SP-Punk* e *Alerta Punk*, publicações dos anos de 83 e 84, que trouxeram um novo impulso ao meio independente de produção.

O autor ainda lembra dos graphzines *Atitude Anarquista* e *Ordem e Protesto!*, cuja concepção gráfica era muito bem elaborada e de alta qualidade. Outras publicações de bandas de música também surgiram, como o zine dedicado a Raul Seixas, *Trem das 7*, e o *Rock'n'Roll News*, em homenagem ao músico mutante Arnaldo Baptista.

Os fanzines de ficção científica possuem uma importância histórica dentro dessa espécie de publicação, uma vez que o primeiro fanzine conhecido, *The Comet* (figura 3), editado por Ryan Palmer em 1930, pertencia à categoria. Em seguida, ainda no mesmo ano, uma publicação do *The New York Scienceers* trazia o *The Planet*, do fanzineiro Allen Glasser.

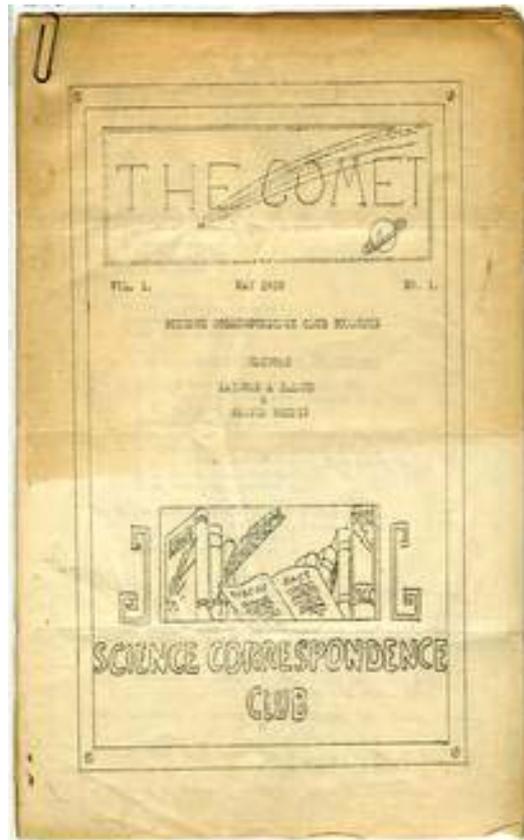


Figura 3 – Capa do fanzine *The Comet*

Com conteúdo dedicado a literatura, seriados e filmes do gênero, a publicação foi precursora por apresentar produção artística e literária e por servir de veículo para contos. Mas a grande produção de zines de ficção científica, segundo Henrique Magalhães (1993; 2003), veio com o sucesso do filme *Star Wars*³, de George Lucas, lançado na década de 1970, que provocou um significativo aumento das publicações independentes.

No Brasil, o ano mais importante para os fanzines de FC⁴ foi 1984. Os temas abordados pelas publicações tratavam de filmes de FC, fantasia e efeitos especiais. Os quadrinhos andavam par a par com a produção de ficção científica, e apareciam constantemente. O primeiro fanzine brasileiro registrado data de 1965 e, embora estivesse voltado para as HQs, tinha forte ligação com a FC: o boletim *Ficção*, do Intercâmbio Ciência-Ficção Alex Raymond⁵, clube

³ *Guerra nas Estrelas*.

⁴ Ficção científica.

⁵ Edson Rontani foi jornalista, cartunista, ilustrador e radialista. Ele fundou o clube e criou o fanzine com o objetivo de abordar o universo dos quadrinhos e seus fãs. O nome é em homenagem ao desenhista do herói espacial *Flash Gordon*. Atualmente, o filho do fanzineiro, Edson Rontani Júnior, também jornalista e radialista, segue os passos do pai e o amor pelos quadrinhos. Ele edita o blog *Intercâmbio Ciência-Ficção Alex Raymond*. Disponível em: <icfaralexraymond.blogspot.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2015.

comandado por Edson Rontani. A pluralidade de temas é uma das características do universo dos fanzines:

A TV, o cinema e os quadrinhos têm um espaço importante nos fanzines de ficção científica. A interrelação temática é uma constante no seio das publicações alternativas, em particular no universo dos fanzines. Dessa forma, é comum termos diversas expressões artísticas abordando o mesmo assunto (MAGALHÃES, 2003, p. 36).

Outros zines de FC eram conhecidos no Brasil, como o *Boletim Antares*, do Clube de Ficção Científica Antares; *Millenium*, direcionado à crítica de cinema, efeitos especiais e HQs; *Phoênix*, zine anarquista ligado ao Grupo Cineclubista Independente de Curitiba; *Trek News*, de fãs do filme *Star Trek*⁶, e *Space Jornal*, sobre cinema e efeitos especiais, mas que também apresentava contos, portfólios e quadrinhos de leitores.

No entanto, o fanzine que representou a propulsão das publicações de zines de FC foi *Hiperespaço* (figura 4), dos paulistas Cesar Ricardo Tomáz da Silva e José Carlos Neves. Lançado no ano de 1983, em *offset* e formato ofício, a publicação tratava sobre a produção nacional de ficção científica.



Figura 4 – Capa do fanzine *Hiperespaço*

⁶ *Jornada nas Estrelas*.

Em uma mescla de estilos, existem fanzines cujos conteúdos não se enquadram nos tipos anteriormente citados, sendo denominados como diversos. Essas publicações abordam temas bem distintos, indo da ecologia à poesia, passando pela militância existencial e a filosofia. Trata-se de títulos mais experimentais, não apenas no conteúdo, mas também quanto ao formato físico, trazendo, muitas vezes, mistura de textos, grafismos e quadrinhos em produções artísticas singulares.

A década de 1980, de acordo com Magalhães (1993; 2003), foi o berço da produção de fanzines de movimentos preservacionistas, que ganharam espaço e reconhecimento mundial. Grupos ecológicos e partidos verdes invadiram o mundo com seus protestos. Na categoria de zines anarquistas, destacam-se *Dizinkanto Social*, *Fanzine Espaço-X*, *Absurdo?!*, *Kachorro Louko*, *Revolta HC/RP* e *Atitude Anarquista*. Mas é *Centauro sem Cabeça*, de Aracaju, com quadrinhos, textos e ilustrações de poesia e anarquismo, que ganha o certificado de mais proeminente da década. O autor (2003, p. 42) afirma que “como veículos abertos à opinião, os fanzines têm propagado as mais diversas linhas de pensamento, que genericamente são chamadas de anarquismo”. E, embora falte consistência ideológica, o empenho militante é essencial.

As Rádios Livres, também chamadas de Rádios Piratas, foram igualmente temas de fanzines, como o *Garrafa*, da cidade de Poá, em São Paulo, que divulgava o movimento dessas emissoras. A mutação era a característica mais irreverente de *Logotipo*, editado por Wallace Viana, que trazia transfigurações desde o logotipo até a ordem e abordagem do material, entre textos, grafismos e quadrinhos.

Por fim, entre os tipos de zine que mais ganham espaço estão os filosóficos e experimentais, nos quais o gênero fantasia filosófica se destaca. Segundo Guimarães (2005, pp. 41-42), essa veia surgiu dentro dos fanzines de quadrinhos, em uma mistura entre HQ e poesia. Para o pesquisador, entre os títulos mais conceituados estão *Mandala* (figura 5), de Henrique Magalhães, *Cráu!*, de Henry Jaepelt, e *Sinfonia da Essência e Desenvolvimento*, de Edgar Franco. Em Portugal, Nuni Nida Reis editou *O Vôo da Águia*, que já contou com participação de artistas brasileiros como Gazy, Edgar e Al Greco.



Figura 5 – Capa do fanzine *Mandala*

Os fanzines experimentais flertam com outras expressões artísticas, de pinturas e gravuras à colagem. *Anti-Usual*, de Alberto Monteiro, *Arkhan*, de Kleber Freitas, e *Krise*, de Ricardo Borges e Yury Hermuche, são alguns exemplos.

Desta forma, Magalhães (1993, pp. 9-12) caracteriza o fanzine como uma publicação amadora, sendo editada e produzida por indivíduos, grupos ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *hobby* ou gênero de expressão artística. No complemento, o fanzine é resultado de iniciativas e esforços de pessoas que se alvitram em veicular produções artísticas e informações sobre tal e situam-se fora das estruturas comerciais.

Os editores não têm preocupação alguma com lucros ou com o que o mercado exige no momento. Livres de censura, os faneditores publicam de acordo com o que for mais relevante para eles, em consideração a inúmeros fatores intrínsecos. No fanzine:

[...] seus editores se encarregam completamente do processo de produção. Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, ilustração, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo domínio do editor. Em muitos casos, até a impressão é feita pelo editor, que aprende a lidar com o produto jornalístico de uma forma global (MAGALHÃES, 1993, p. 10).

O domínio do processo editorial possibilita maior liberdade de criação e expressão, bem como proporciona ao fanzineiro uma atividade prazerosa. O tempo demandado para tal tarefa

faz com que as publicações sejam inconstantes quanto ao prazo e número de páginas. O motivo que leva a não periodicidade dos fanzines é o fato de que todo o processo é uma atividade paralela, feito durante o tempo livre do editor e que engloba desde a coleta do material até o grampo final.

Desde sua origem, o fanzine é informal e autêntico, sem pretensão profissional, embora muitos editores alcancem o mercado com suas publicações e saiam do circuito. Magalhães (2003, pp. 27-28) ainda traz alguns fatores determinantes, como o orçamento, a dedicação do editor e a troca e venda de fanzines por via postal ou de mão em mão, características que apresentam resultados significativos e favoráveis à profusão dessas publicações em diversas partes do mundo.

Como explicita Guimarães, “o termo Fanzine se disseminou de tal forma que hoje engloba todo o tipo de publicação que tenha caráter amador, que seja realizada sem intenção de lucro, pela simples paixão pelo assunto focado” (2005, p. 11).

Como conteúdo, o fanzine é uma publicação que apresenta textos e informações de cunho jornalístico⁷, assim como produções artísticas e trabalhos avessos às publicações comerciais na área. O material em cada área pode ser equilibrado ou permitir maior espaço para informações e reflexões ou produção artística. Geralmente, os zines trazem recursos gráficos entre a imagem e a escrita, mas alguns apresentam apenas a produção de textos.

⁷ No campo do Jornalismo, José Marques de Melo e Francisco de Assis consideram Jacques Kayser o pai da teoria dos gêneros jornalísticos, que podem ser classificados em: “informativo (vigilância social), opinativo (fórum de ideias), interpretativo (papel educativo) e diversional (entretenimento ou lazer)” (2010, p. 25). Correntes do New Journalism – Jornalismo Literário (Gay Talese e Tom Wolfe) e Jornalismo Gonzo (Hunter Thompson e Nick Tosches) também surgiram com caráter revolucionário. O francês Joseph Foillet, por exemplo, considerava em sua classificação os *comics* (quadrinhos), em sua categorização. Os zines trazem alguns dos gêneros do Jornalismo, por isso o uso do termo “cunho jornalístico”.



Figura 6 – Fanzine *Ponto Tê Xis Tê*, zine apenas de textos

Destaca-se, ainda, que muitos fanzines trazem materiais inéditos, raridades encontradas apenas na publicação. Esse conteúdo pode até cair na rede posteriormente, mas é o fanzine que o traz ao conhecimento do público. O caráter artesanal também é notado, pois a paginação dos fanzines pode ser feita com colagens e recortes para montar uma página com a cara do editor, além da encadernação manual.

Guimarães (2005, p. 11-12) caracteriza os fanzines como publicações que trazem textos diversos, histórias em quadrinhos do editor e dos leitores, reprodução de HQs antigas, poesias, divulgação de bandas independentes, contos, colagens, experimentações gráficas, etc. Os *flyers* também são comuns em alguns fanzines, feitos para divulgar diferentes gêneros de produção ou passar uma mensagem de forma inusitada.

A linguagem pode ser usada para refletir sobre o tema ou temas escolhidos do fanzine e trazer novas produções, no sentido de reunir novidades, ou referenciar uma crítica contundente a própria área de que se é fã. O zine também representa a manifestação do indivíduo ou de um grupo que comunga das mesmas convicções, dividindo espaço com referências de seu universo,

das quais ele é fã. Ou seja, o fanzine é um espaço de liberdade de expressão. Para Guimarães (2005, p. 12):

Há três tipos de trabalhos que podem ser veiculados num Fanzine: os textos críticos ou opinativos sobre a produção cultural já existente; a republicação de trabalhos já publicados em outros órgãos; os trabalhos inéditos. De modo geral, os fanzines trazem uma mistura destes três tipos.

A mistura de elementos visuais propicia ao zinar um processo de significação vasto, na criação de um diálogo com diferentes signos.



Figura 7 – Editorial do fanzine *Artenaltivo*



Figura 8 – Editorial do fanzine *Mandala*

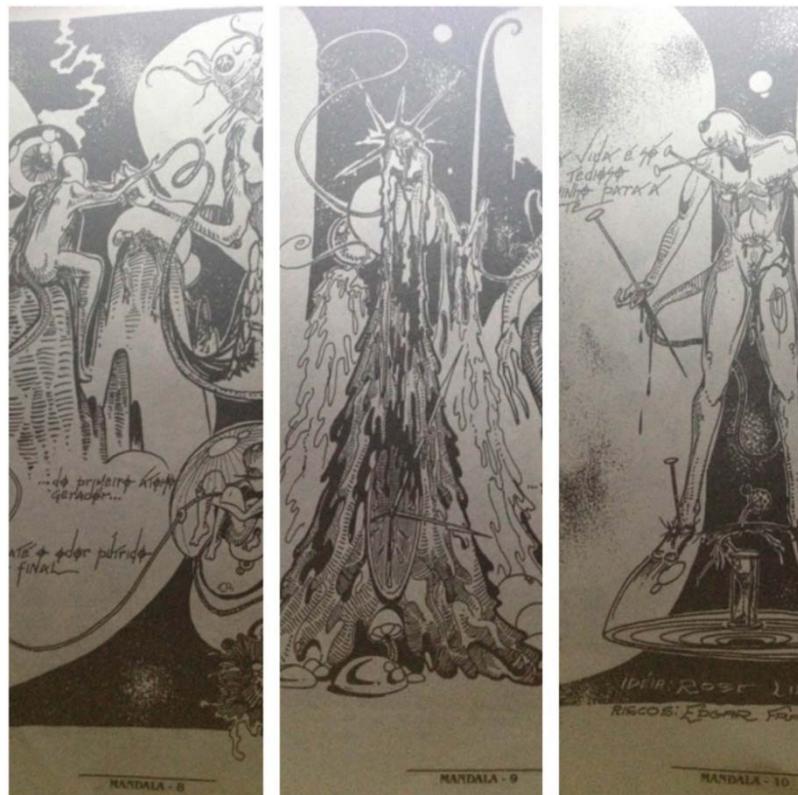


Figura 9 – Quadrinhos do fanzine *Mandala*

Ainda acerca dessa definição, Stephen Duncombe (2008, p. 14) argumenta que:

Um zine típico (embora “típico” seja um termo problemático dentro desse contexto) pode começar com um editorial altamente personalizado, em seguida passar para alguns ensaios ou discursos opinativos, criticando, descrevendo, exaltando alguma coisa ou outra, e então, concluir com resumos de outros zines, bandas, livros, etc. Espalhados por toda parte, haveria poemas, uma história, reimpressão da grande imprensa (alguns como valor informal, outros como um comentário irônico) e umas poucas ilustrações ou quadrinhos desenhados à mão⁸ (tradução nossa).

A descrição de Duncombe conversa com as descrições já abordadas, e evidencia como a conceituação da publicação sempre foi algo problemático. Um zine típico pode ser de difícil delimitação, sobretudo com todas as suas características de forma e conteúdo.

Considerando que os zines são vistos como um tipo de comunicação alternativa pelo modo de produção e espaço em que circulam, especificam-se três pontos para tal campo: linguagem, mensagem e forma de produção. Dentre os três, Magalhães (2003, p. 25) considera “a mensagem como a mais importante pelo seu conteúdo reflexivo e questionador”. No entanto, vale lembrar que, quanto maior a confluência de todos os elementos, maior será o poder de transformação. Por isso, a crítica e a ironia estão presentes na maioria dos zines, seja em textos ou ilustrações e quadrinhos.

Para ilustrar a expressão zinar, utilizada aqui como produção e recepção de fanzines e suas interações, pode-se citar o fato de que muitos fãs de fanzine – ou mesmo simpatizantes e curiosos – entram para o mundo zineiro e se tornam autores de seus próprios zines. Não há uma regra, alguns preferem ser apenas apreciadores das publicações e compartilhar das mesmas referências e posicionamentos nas mais diversas áreas, mas um número expressivo de novos editores surge a partir desse cenário, feito por pessoas que conhecem a publicação e decidem se aventurar pela fanzinagem.

Não são raros os casos de fanzineiros que começaram neste meio na esperança de ganhar projeção e alcançar uma posição de destaque internacional depois de serem descobertos por grandes editoras de quadrinhos. Mas será a profissionalização compatível com o espírito dos fanzines? Guimarães (2005, p. 34) afirma que no momento em que um editor tenta profissionalizar sua edição, ele certamente abandona o significado que o fanzine implica.

⁸ A typical zine (although “typical” is a problematic term in this context) might start with a highly personalized editorial, then move into a couple of opinionated essays or rants, criticizing describing, or extolling something or other, and then conclude with reviews of other zines, bands, books, and so forth. Spread throughout this would be poems, a story, reprints from the mass press (some for informal value, others as ironic commentary) and a few hand-drawn illustrations or comics.

Os motivos são vários: perde-se a liberdade de edição, não se pode mudar a linha editorial quando bem entender, nem o formato ou número de páginas, os assuntos e espaços para novos colaboradores se tornam restritos, a periodicidade é obrigatória, as experimentações são tolhidas e a distribuição de exemplares de forma gratuita fica fora de cogitação. Em suma, a revolução autônoma é comprometida.

Além disso, o processo de profissionalização exigirá um “conjunto de comportamentos incompatível com a *fanzinagem*” (GUIMARÃES, 2005, p. 35, grifo do autor), em vista de que um grande investimento financeiro deverá ser feito, e seu retorno, conseqüentemente, torna-se necessário. Observa-se também que muitos artistas começaram com fanzines e ganharam o mercado profissional, mas continuam a produzir a publicação de forma independente. Para se fazer um fanzine, a única pendência possível é inerente ao próprio criador.

Embora os fanzines sejam mais simples quanto a sua forma, geralmente com a presença de uma estética mais pesada e suja, há alguns fanzines que são comparados a álbuns profissionais no meio independente por sua qualidade gráfica – que pode até trazer o aspecto sujo, se for essa a mensagem a ser passada. Para Guimarães, “[...] A produção com alta qualidade gráfica não descaracteriza o Fanzine, pois continua sendo uma edição feita com espírito independente” (2005, p. 45).

O autor lembra de um caso emblemático de 1984, quando Deodato Borges e Deodato Filho, editores do fanzine *HQ*, conseguiram apoio de órgãos culturais do estado da Paraíba para editar *3000 Anos Depois* (fig. 10). A publicação foi considerada um álbum pela qualidade. Posteriormente, o trabalho abriu portas para o mercado internacional, sendo publicado na Europa.

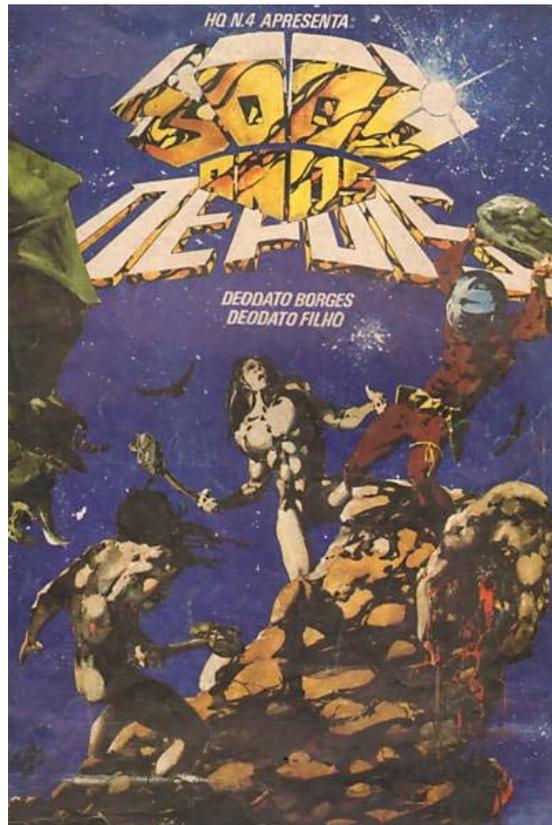


Figura 10 – Capa do fanzine *3000 Anos Depois*

Sobre essa questão, é preciso ressaltar que os fanzineiros podem ter anúncios em suas publicações, desde que sejam destinados a ajudar nos custos de produção, nunca com intenção de lucro. Outra forma de patrocínio, segundo o autor (GUIMARÃES, 2005, p. 30-47), é observada em diversos países da Europa, principalmente Portugal. São os *concelhos* (prefeitura) das cidades que possuem órgãos de incentivo à produção artística dos jovens.

No Brasil, algo parecido pode ser percebido com a Gibiteca de Curitiba, que já patrocinou o fanzine *Gibitiba*, e com a Universidade Federal do Ceará, que já patrocinou o fanzine *Pium*, produzido em uma oficina de quadrinhos. É importante frisar que recursos como este, mesmo que destinados totalmente à publicação, não pode restringir a liberdade inerente ao zine.

2.1.1 As ondas da fanzinagem

Para se fazer um fanzine, a única pendência possível de existir é aquela inerente ao próprio criador, que depende de sua vontade e tempo. Magalhães revela que “a produção de um bom fanzine exige muita dedicação e uma razoável compreensão do processo editorial, que envolve várias etapas, desde a coleta de material até a divulgação e distribuição” (MAGALHÃES, 2003, p. 102).

Na composição do fanzine é possível destacar dois aspectos em especial: a paginação, fanzines feitos por meio de colagens, pela distribuição de textos e ilustrações pelas páginas, que pode ser organizada pelo computador ou de forma manual, e a intercalação ou encadernação, geralmente feita com grampos e afins. Os zineiros podem optar por usar as técnicas do computador para alguns ajustes finais, principalmente para concluir o arquivo final para impressão, sem, contudo, abandonar alguns meios artesanais.

A edição manual remete ao espaço artesanal que o fanzine apresenta e, neste caso, a disposição das páginas até pode ser organizada pelo computador, mas a montagem é feita antes, com recortes e colagens, e depois passada para o meio eletrônico. As produções artísticas dos zines, como os quadrinhos, geralmente são feitas dessa forma, a criação é produzida com ferramentas que vão do pincel até a caneta de nanquim, entre outros itens da área, para depois ser digitalizada. Há alguns zines que dispensam toda e qualquer ferramenta eletrônica e são feitos apenas de forma manual.

A opção de fazer a montagem artesanal remete à técnica literária de William Burroughs, o *cut-up*, que produz um pensamento através da imagem, por meio de recortes e colagens de forma analógica. Aliás, Burroughs é considerado o pai dos zines, por ter influenciado através de sua técnica a estética apresentada pelas publicações.

Para ilustrar o processo de criação dos fanzines, serão listados e brevemente explicados, de acordo com o que nos oferece Magalhães (2003, pp. 102-108), os modos de produção:

a) Formato: os fanzines geralmente são feitos em fotocópias e apresentam o formato ofício (21,6 cm x 33 cm) ou meio-ofício (16,5cm x 21,6 cm). A impressão é feita no sentido vertical, embora alguns usem a distribuição do material horizontalmente.

b) Fontes: bibliográficas, em revistas, jornais, livros ou internet, etc. A pesquisa é fundamental, sendo a coleta de material uma das fases mais trabalhosas da produção.

c) Material: depois da pesquisa ou coleta, é preciso decidir o que será publicado. Nessa fase alguns optam por coerência e uniformidade, outros, pela bagunça. Quando se publica material inédito é recomendável usar cópias para preservar o trabalho original do artista. Para o autor (2003), o bom editor publica material inédito em primeira mão, no entanto, muitos zines têm força na reunião de artigos dispersos ou já publicados pela grande imprensa.

d) Composição e ilustração: a composição é feita em computador, alguns ainda usam máquina datilográfica. As ilustrações são reduzidas ou ampliadas⁹.

⁹ Há também zines feitos totalmente de maneira manual.

e) **Paginação:** o chamado processo de paginação se produz quando os fanzines são feitos por meio de colagens, distribuindo textos e ilustrações pelas páginas. Com a editoração eletrônica, esse processo tornou-se mais dinâmico – com variação entre uma estética mais limpa ou suja. Antes de tudo, recomenda-se ter um projeto de diagramação, que pode ser um boneco com número de páginas e espaço estruturado para o material.

f) **Impressão:** a fotocópia é barata e possibilita o uso de fotos e ilustrações, ao contrário do mimeógrafo. Para pequenas tiragens, a fotocópia é ideal, para grandes tiragens a impressão *offset* é uma boa opção para reduzir o custo unitário.

g) **Intercalação:** produção artesanal. A intercalação ou encadernação também é feita pelo editor. Depois disso, o grampo é colocado no dorso do zine ou a cavalo, quando a folha é dobrada ao meio. Os fanzines não têm acabamento, se o editor fizer cortes, por exemplo, é porque planejou um formato diferenciado.

h) **Distribuição e venda:** os zines podem ser vendidos em livrarias especializadas, feiras ou exposições. Mas o principal meio de venda é o postal, via que faz os fanzines circularem pelo mundo. A troca ou venda de mão em mão também é comum no meio fanzineiro.

2.1.2 Pinceladas na história: do mundo para o Brasil

Há mais de 80 anos nascia o primeiro fanzine, em berço norte-americano¹⁰. A partir de então, as publicações de aficionados ganharam diferentes formatos e assuntos e teorias. Entre as publicações mais antigas está o *The Planet*, editado pelo fanzineiro Allen Glasser para o *The New York Scienceers*.

A década de 1930 contou com outros marcos, como a ascensão das emissoras de rádio, do cinema, da música popular e da Era de Ouro¹¹ dos quadrinhos. A rádio celebrava o desenvolvimento tecnológico de transmissão e recepção radiofônica e o cinema era marcado pela transição do filme mudo para o sonoro.

Entre alguns dos principais episódios que assaltaram o mundo durante a década de 30, os zines ainda andavam a passos pequenos. Edgar Guimarães traz uma curiosidade acerca do herói

¹⁰ *The Comet*.

¹¹ Segundo Goida (1990, pp. 10-11), em *Enciclopédia dos Quadrinhos*, na Era de Ouro dos quadrinhos novos gêneros surgiram: *adventure strip*, *aviation strip*, *detective strip* e muitos outros. Obras como *Flash Gordon*, *X-9* e *Jungle Jim* (*Jim das Selvas*), todos de Alex Raymond – considerado um dos maiores quadrinistas de todos os tempos; *Dick Tracy*, de Chester Gould; *Phanton* (*O Fantasma*), de Falk Moore, e *Prince Valiant* (*O Príncipe Valente*), de Harold Foster, marcaram o período. Em 1938, Joe Shuster e Jerry Siegel criaram, para a revista mensal *Action Comics*, as famosas aventuras do *Superman*. Um ano depois, em 1939, seria a vez de Bob Kane, com *Batman*, publicada na revista *Detective Action*.

mais conhecido de todos os tempos, o Super-Homem. O personagem surgiu de publicações independentes: “os autores de Super-Homem, antes de conseguirem espaço nas editoras, publicaram seus trabalhos por conta própria no começo da década de 30” (GUIMARÃES, 2005, p. 14).

Para Magalhães (1993, p. 37), foi nos Estados Unidos que os zines tiveram mais força, principalmente pelo fato de que lá as HQs sempre foram um expoente expressivo. Dentre as inúmeras publicações, *Assorted Superlative*, *Cartoon*, *Graphic Story World* e *Graphic Story Magazine* traziam algo em comum, abordando os quadrinhos underground e a FC, além de apresentar entrevistas com autores conhecidos e trabalhos de iniciantes desenhistas. A Academy of Comic Book Fans trazia o boletim *On The Drawing Board*, sobre atualidades das HQs norte-americanas. Já o zine *ERB* era exclusivamente sobre as obras de Edgar Rice Burroughs.

Outras referências dos fanzines que se destacava em território norte-americano, dedicados a HQ e FC, eram *Assorted Superlative*, *Cartoon*, *Graphic Story World* e *Graphic Story Magazine* – todos os zines eram caracterizados por entrevista de grandes autores e pelo trabalho de desenhistas (MAGALHÃES, 2003, p. 94). Na mesma linha segue *Vanguard*, de Nova Iorque, *The Illustrated Comic Collector's Hand Book*, de Miami e *The World of Comic Art*, da Califórnia.

Depois dos Estados Unidos, o próximo país a adotar os fanzines em seu meio independente foi a Inglaterra, onde Maurice Handon e Dennis Jacques editaram *Novae Terrae*, em 1936 (MAGALHÃES, 1993, p. 30-32). Seriam necessários 40 anos para que acontecesse a explosão dos fanzines, impulsionada pelo movimento punk setentista.

No entanto, a aparição de fanzines em diversos lugares e de forma desordenada foi provocada pela falta de unidade dos fanzines como movimento. O editor do zine *Xero* – posteriormente batizado como *All in Collor for a Dime* –, Dick Lupoff, tentou organizar essa desordem em 1960, convidando os fãs para fazer publicações. Da iniciativa, foi fundada a Amateur Publisher's Association (APA).

Os franceses começaram a produzir seus zines a partir de uma série de artigos publicados na revista *Ficção*, que também originou um clube de apreciadores da arte. O primeiro número de *Giff-Wiff* saiu em 1962, pelo boletim do Club des Bandes Dessinées, que se transformou, no decorrer dos anos, em Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique (CELEG).

O trio Francis Lacassin, Remo Forlani e Alain Renais transformou o zine *Giff-Wiff* em uma revista de luxo durante 23 edições, dando sequência à revista internacional de quadrinhos

Phénix. Voltado aos estudos sistemáticos sobre HQs, o *Sphinx* também é um dos primeiros fanzines franceses.

As publicações *Schtroumpf* e *Zine-Zone* estrearam em 15 de setembro de 1964, sendo que o primeiro chegou a ter duas versões: um boletim de dezesseis páginas de informações e críticas, pequenas anotações de colecionadores e atualidades, além de uma publicação com requintes de edições profissionais: um *cahier* em *offset*, contendo desenhos inéditos e dossiês de grandes nomes como Hergé, Dupuis, Graenhals e Cuvelier. O zine também divulgava fanzines estrangeiros, como o *Comics Word*, *Swiss SF* e *Bang*. Os organizadores dedicavam-se, ainda, à realização de encontros com autores e reeditavam material de quadrinhos clássicos europeus.

Nos anos 1970, a França viveu uma expansão dos fanzines que apresentavam novas perspectivas: *Krukuk*, *Zinograph*, *Alfred*, *Underground Comics*, *Comics 130* e *Loesh*, boletins de clubes de HQ que lembravam revistas especializadas pelo seu estilo e apresentação, mas com aspectos editoriais de fanzines. Já *Sammy* e *Bibliipop* tiveram edições enriquecidas por uma delicada pintura feita à mão. Em 1989, a fanzinoteca Fanzinothèque de Poitiers é criada por Didier Bourgoïn, sendo a primeira da Europa a evidenciar o objetivo de catalogar, conservar e promover esse gênero de publicação. Cerca de mil fanzines podiam ser encontrados no acervo.

Magalhães (2003, p. 59) reitera que os fanzines franceses foram importantes pelo pioneirismo em documentação. Publicações como *PLGPPUR (Plein La Gueule Pour Pas Um Rond)*, editado por Philippe Morin, e *Bulles Dingues!*, de Michel Jans, são consideradas como referências.

Na Bélgica, segundo Magalhães (1993 pp. 34-35), um dos primeiros faneditores correspondentes nos anos 1950 foi o norte-americano Jan Jasen, com a edição do zine belga *The Alpha Club*. No início, os fanzines belgas eram direcionados para a ficção científica. Autores de renome, como Michel Féron, Danu de Laet e Calude Dumont organizavam boa parte das publicações. Michel Grayn, que fundou a Association Européenne de Littérature Parallèle (AELP), criou o *Atlanta* em 1966, que anos depois se tornaria uma publicação profissional.

O fanzine mais antigo de quadrinhos é o *Ran-tan-plan*, de André Leborgne, que publicava artigos, entrevistas, dossiês e reedições de HQ para o Club des Amis de la Bande Dessinée. O *The Skull*, outro zine belga, funcionava como um guia de revistas à venda, uma espécie de catálogo. *Bande Dessinée 70* dedicava-se a tecer críticas sobre publicações profissionais como *Spirou*, *Tintin*, *Pif* e *Pilote*, publicando discussões mensalmente. Em 1989, o *Clube Bob Morane (CBM)* lançou um boletim bimestral sobre a obra do escritor Henri Vermes, criando uma

contínua troca entre os leitores dos livros e álbuns do escritor e das aventuras do personagem Bob Morane.

Assim como na Bélgica, a Alemanha também primava pelos zines de FC: *Ast Information*, *SF World Actuell*, *Stella*, *Andromeda*, *SF Times* e *Merkur* dominavam o cenário de fanzines alemães.

Na Holanda, os quadrinhos flamengos e a reedição de clássicos nacionais eram as principais esferas na hora de escolher as pautas dos fanzines. *Stripschrift* foi um dos principais zines holandeses, com edições em cores. Tiragem absurda para o meio zineiro, *Zozolala* saía do forno com 7 mil exemplares. As edições distribuídas gratuitamente analisavam a obra de autores diferentes a cada número e apresentavam um levantamento do mercado editorial holandês e norte-americano. *Lambiek*, *Comindex*, *Heck Meck*, *Ora Pannera* e *Witzend*, de Wallace Wood, editado pelo Real Free Press, são outros títulos da Holanda.

Na Suécia, o *Blid & Bubbla*, de Per Andresson, encontrava-se no topo das publicações europeias, com artigos críticos, notícias, entrevistas e comentários. Os dois primeiros números saíram em 1989 e tratavam “da produção americana de quadrinhos, atualidades norueguesas, dinamarquesas e do encontro escandinavo de BD, na Suécia” (MAGALHÃES, 1993, p. 35). O suíço *Comicus Bouquinus*, editado pelo Grupe d’Étude des Littératures Dessinées (GELD), ilustrava suas edições com trabalhos de jovens desenhistas e reedições de antigos quadrinhos norte-americanos. *Swiss SF* e *Dernière Minute* publicavam artigos, entrevistas e HQs.

As publicações italianas, espanholas e orientais, segundo Magalhães (1993, p.36), também se encontram no roteiro, sendo que os italianos contavam com os zines *Fantascienza Minore*, *Comics Club 104* e *Comics World*, além dos boletins publicados pela organização oficial de HQ, chamada *L’ANAF*. As revistas de quadrinhos *Linus* e *Eureka* predominavam no meio editorial italiano.

A Espanha registrou um número generoso de fanzines. *Cuto*, produzido pelo especialista em quadrinhos Luis Gasca, *Infinitum*, dirigido à FC, e *Cyborg*, dedicado às HQs, eram alguns dos zines editados por fãs espanhóis. Em 1980 apareceram *El Rey Del Autopista*, de Mikel Valverd e *Solo para Loucos* e *Comics Estúdio*, de José Galán Mascarós, com estudos sobre historietas, ênfase na produção norte-americana e antigos quadrinhos espanhóis. *Heroes de la Calle* e *El Boletín*, traziam fartas páginas de entrevistas, artigos, seções para colecionadores e troca e venda de fanzines e revistas.

No Japão, o zine *COM*¹², com suas volumosas 300 páginas sobre quadrinhos e FC, era editado por Mushi Pro Shogi Codont, com direção do ícone dos quadrinhos orientais, Osamu Tezuka.

Os fanzines portugueses surgiram a partir da revista alternativa em quadrinhos *O Melro*, editada em litografia por José Garcês (MAGALHÃES, 1993, p. 32-33). A publicação não era um fanzine, mas, por ser do meio alternativo, inspirou as primeiras publicações de zines em Portugal. Em 1960, um grande número de fanzines portugueses apareceu no cenário: *Argon*, *Yellow Kid*, *Quadrinhos* – que nasceu como suplemento dentro do jornal *A Capital* –, *Catora* e *Aleph*.

Outros títulos surgiram em 1980, como *Protótipo*, direcionado aos sócios do Clube Português de Banda Desenhada e organizado pelo jornalista Geraldês Lino, que, além de editar o zine, também promovia festivais de banda desenhada (BD). *Protótipo*, assim como *Boletim*, trazia em suas páginas listas de personagens de antigas revistas de HQ. Já os artigos informativos e HQs eram prioridade nos fanzines *Comicarte* e *Hyena*.

No final da década, muitos zines circulavam no meio independente, *Dossier Top*, *Secret*, *Cruzeiro do Sul*, *Clubedelho* e *Banda*, por exemplo, eram voltados aos quadrinhos e conteúdo informativo. O fanzine *Banda*, impresso em *offset* e editado por Rui Brito, João Simões e Jorge Deodato, era considerado um dos melhores. *Nemo*, de Manoel Caldas, trazia um trabalho apaixonante da obra de Winsor McCay e seu *Little Nemo in Slumberland*. A publicação chegou a ganhar o prêmio de melhor fanzine pelo Clube Português de Banda Desenhada, nos anos de 1987 e 1988.

A coluna *Bedelho*, do jornal português de Portimão, escrita por Fernando Vieira, foi um marco para o intercâmbio de fanzines. Por meio dela, os fanzineiros podiam se comunicar e articular trocas de material entre Portugal, Brasil e Espanha.

Quanto aos argentinos e paraguaios, havia um intercâmbio de fanzines por intermédio de editores ou venda em livrarias especializadas (MAGALHÃES, 2003, p.63). Havia uma rica troca de materiais de zineiros provenientes desses dois países com faneditores brasileiros.

Os fanzines demoraram quase trinta anos para chegar ao Brasil depois que o primeiro zine surgiu nos Estados Unidos. Henrique Magalhães (1993, p. 39-52), na constituição de uma espécie de linha do tempo, mostra a expansão e consolidação dos zines brasileiros até a crise que assaltou suas publicações na década de 1980.

¹² Comunicação-Companheiros-Comics, em livre tradução.

O início de tudo aconteceu na cidade paulista de Piracicaba, em 1965, com o *Ficção*, de Edson Rontani. A publicação era distribuída gratuitamente pelos correios, em território nacional e internacional. Seguindo a lista, o segundo fanzine foi o mineiro *Boletim do Herói*, de Agenor Ferreira. Com uma única página, o primeiro número saiu em abril de 1968.

Outros fanzines, como o *Boletim do Clube do Gibi* (1971), editado pelo paulista Ademário Matos, *Vivendo os Quadrinhos* (1971), do Stúdio 7 e C.I.J e *Gibi Boletim* (1973), de Seabra, Giovanni, Sérgio e Franco, fazem parte de publicações da primeira fase dos fanzines no Brasil.

Mas, o zine mais conceituado dessa fase foi *Na Era dos Quadrinhos*, de Gutenberg Cruz Andrade, diretor do Clube da Editora Juvenil em Salvador. A primeira edição saiu em 25 de julho de 1970, estendendo-se por 37 números até 1973. O conteúdo abrangia desde matérias sobre quadrinhos até a defesa da HQ como arte e valor cultural. Em 1977, *Na Era dos Quadrinhos* tornou-se uma publicação mensal do Centro da Pesquisa de Comunicação de Massa, ainda editada por Gutenberg. Foi o primeiro zine impresso em *offset* no Brasil.

No Rio Grande do Norte, foi registrada um maior número de revistas alternativas do que exatamente fanzines. Do GRUPEHQ surgiram os fanzines *Cabra Macho* e *Igapó*, mas foi *Maturi* (1975), de Natal, editada por Aucides Sales e Enoch Domingos, que criou a resistência cultural nordestina para divulgar a produção local.

A Paraíba segue a mesma linha do Rio Grande do Norte, contando, inicialmente, com um maior número de publicações de revistas em quadrinhos. A cidade de João Pessoa trouxe as publicações paraibanas *Cuca*, de Assis Vale, e *Welta*, de Emir Ribeiro e Henrique Magalhães.

Nos anos 1970, com o advento da fotocopiadora, a produção de zines tornou-se muito mais barata e de qualidade superior. Alguns fanzines, tais como *Nostalgia dos Quadrinhos*, *Historieta* e *Boletim dos Quadrinhos*, consolidaram-se e aumentaram o número de páginas, bem como a veiculação de informação. O primeiro zine em fotocópia, *O Lobinho*, de Raul Veiga, contou com oito edições distribuídas entre março e novembro de 1980.

Através do novo meio de impressão, surgiram os zines paraibanos *Marca de Fantasia*, editado por Henrique Magalhães e Sandra Albuquerque; *Gigante Verde* e *Gigante Loura*, da Associação de Leitores e Quadrinhistas do Brasil; e *Minizine*, editado por Emir Ribeiro. Da Bahia veio *Boletim dos Quadrinhos*, de Alexandro Silva, e *Quadrinhos Magazine*, de Gonçalo Silva Júnior.

Em São Paulo, os zines *Quadrимania*, de Franco de Rosa, Seabra e Giovanni, e *Opar Boletim*, de Luiz Antonio Sampaio, conseguiram maior alcance. *Comix*, de 1973, era conhecido por não apresentar expediente e matérias assinadas por pseudônimos de personagens de HQ –

seu anonimato era uma estratégia para denunciar o descaso das editoras com os quadrinhos brasileiros. O conceituado zine paulista *Quadrix*, de Worney de Souza, transformou os fanzines em fonte de pesquisa.

Em 1984, chegava-se ao ápice da produção de fanzines, sendo surpreendente a quantidade de tais publicações na Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul. O sul foi o berço de publicações como *Suplemento Quadrinhos*, de Delemiro Tupy-Assú; *Historieta*, de Kern; *Fanzim*, de Aníbal Barros Cassal; *PolítiQua*, de José Carlos Ribeiro; *O Quero-Quero*, de Cláudio Dilli; e *O Grupo Juvenil*, de Jorge Barwinkel – referência dos zines de nostalgia pela clareza na linha editorial, periodicidade e estilo.

Em sua primeira fase, o fanzine *Historieta* era voltado à *Era de Ouro* dos quadrinhos. Com formato ofício, impresso em *offset* e capa de duas cores, teve edições de até 100 páginas. Em 1986, tornou-se revista e foi colocada nas bancas pela Press Editorial. Porém, ainda em 1989, retornou para a produção de seu zine, com a edição de número 9.

Do Rio de Janeiro, *Notícias dos Quadrinhos*, de Eduardo Ofeliano de Almeida, e *O Pica-Pau*, de Antonio Sgarbi, misturavam quadrinhos, ilustração, poesia e música. O faneditor Marco Müller lançou *Leve Desespero*, *Amada Amante*, *Gesto Estúpido*, *Kuspindo na Kara* e *Mutação*. Em 1986 teve início a crise da produção¹³, com o universo zineiro enfrentando dificuldades para se manter. Magalhães (2003, pp. 81-87) recorda algumas das ações cogitadas para contornar a crise da década de 1980, como a realização de encontros de editores, formação de grupos, criação de uma editora nacional e a compra de uma impressora para uso coletivo.

Em 1989, a Gibiteca de Curitiba realizou uma reunião em decorrência da exposição internacional de fanzines em Brasília. Entre 1988 e 1989, na cidade mineira de Araxá, foi realizado um encontro que contou com a participação de autores de HQ e editores independentes. Na pauta estava a discussão da existência de um mercado de quadrinhos e fanzines brasileiros.

Entre outras tentativas, considerou-se realizar reuniões com fanzineiros que comungassem dos mesmos interesses, no sentido de se dividir tarefas e custo. Um dos exemplos está nos finados *PolítiQua* e *Marca de Fantasia*, que foram unidos no *Nhô-Quim* a partir de janeiro de 1990. Com a distinção de ter retomado o movimento, *Nhô-Quim* tinha como princípio a produção coletiva:

¹³ “[...] denominada por José Carlos Ribeiro ‘Crise nos Infinitos Fanzines’, numa alusão à ‘Crise nas Infinitas Terras’, série em que o universo dos super-heróis da Marvel foi completamente reestruturado” (MAGALHÃES, 1993, p. 50).

O número 1 do **Nhô-Quim** foi editado por José Carols Ribeiro, de Carlos Barbosa, Rio Grande do Sul e Henrique Magalhães, de João Pessoa, reunindo editores de regiões distantes do Brasil. O fanzine trouxe entrevistas, comentários, quadrinhos, resenhas e leituras afins, tudo sob o fim condutor dos quadrinhos como linguagem política. A ideia original era, no entanto, ainda mais ambiciosa: reunir José Carlos, Gonçalo Jr., de Salvador, Aníbal Cassal, de Porto Alegre e este autor. Assim haveria a política nos quadrinhos, críticas, nostalgia e atualidades, ou seja, um fanzine abrangente, reunindo as principais linhas editoriais dos fanzines brasileiros de HQ (MAGALHÃES, 2003, p. 82, grifo do autor).

Ainda de acordo com Magalhães (2003, pp. 82-87), dessa produção coletiva é possível citar, ainda, o *Singular Plural*, do *Grupo de Risco* de São Luis. A publicação era formada pelos editores de *Prancheta*, *Legenda*, *Sem Essa*, *Quadriune*, *Ironia* e *Fora de Série*. Dos gaúchos *Tchê*, *Estilo* e *Antimatéria*, originou-se o *Quadrante Sul*.

Outra possibilidade foi a criação de um ponto de venda de fanzines e produtos afins em cada estado, mas o investimento necessário deixara a proposta apenas no papel. Cogitou-se, ainda, a criação de uma associação nacional de editores de fanzines e a cobrança de mensalidade para superar a crise. A criação de uma fanzinoteca era o principal impulso que justificava tal opção.

Em 1988 aconteceu o II Encontro da Imprensa Livre no Rio, com a ideia de criar um coletivo ou cooperativa que organizasse os fanzines, no entanto, para os participantes, um projeto coletivo para imprensa independente era mais urgente.

No mesmo ano, na Paraíba, formou-se a *L e Q do Brasil*, uma associação de leitores e quadrinhistas de vários estados, que promoveu a edição de fanzines como *Liga dos Leitores*, *Gigante Verde* e *Gigante Loura*. Havia uma proposta no sentido de que esses fanzines se transformassem em revistas, mas, com receio de perder autonomia, os editores descartaram a hipótese. A Cooperativa Barata, que publicava a revista *Barata*, de Flávio Calazans, reuniu inúmeros quadrinhistas, além de defender filosofias anarquistas e libertárias, numa representação da resistência dos quadrinhos nacionais.

Acerca dos acontecimentos da década de 1990 no mundo dos zines, ainda de acordo com Magalhães (2004, pp. 71-72), o *Araquazine* (Araraquara, São Paulo, 1999) reunia fanzines e o lançamento de diversas publicações, exposição de cartuns, dança e concertos de *rock*. Além disso, o evento foi transmitido pela internet em tempo real.

O *Energetic Zines* (São Paulo, 1993 e 1994), que trazia fanzines nacionais e internacionais, oficinas de fanzines, shows, grafiteagem e exposições, foi responsável pelo lançamento do primeiro zine eletrônico do país: o *Circo da Realidade Virtual*.

O Visuart (1996) convocou fanzineiros e quadrinhistas porto-alegrenses e realizou o primeiro *Quadrmania*. No palco de debates foi discutido o cenário dos fanzines e demais publicações independentes.

Já o Zinemutante (Rio de Janeiro, 1997), que tinha o subtítulo de O encontro das culturas independentes, organizado por Bia Albernaz e Maurício Peltier, trouxe nomes como Fábio Zimbres (*Maudito Fanzine*), Henrique Magalhães (*Marca de Fantasia*), Edgar Guimarães (*QI*) e Cynthia Vasconcelos (*Interurbano a Cobrar*).

O Mostrazine: cultura underground (João Pessoa, 1997, 1998 e 2001) colocou em evidência desde fanzines até o rock alternativo, literatura e arte, com a participação de produtores nacionais de todos os cantos do país. A organização era de Jesuíno André, editor do zine *Musicland* e do grupo *Las Luzineides*. O Mostrazine teve três versões integrais e alguns *drops* – versões reduzidas do evento.

Para o autor (2003, p. 86), a divulgação dos fanzines brasileiros no exterior também se constituiu em uma ação para dar força a essas publicações. O português Fernando Vieira mediou a difusão dos fanzines brasileiros em Portugal, levando publicações do Grupo de Risco, do GRUPEHQ e diferentes produções individuais de outros artistas até o país europeu.

Nesses países, as livrarias especializadas apoiavam a produção independente para o público que nelas tivesse interesse: “Em países europeus, como Portugal, França e Espanha, a subvenção oficial deu uma força aos fanzines, em reconhecimento ao seu papel investigativo e incentivador a novas linguagens para os quadrinhos” (MAGALHÃES, 2003, p. 86). Já no Brasil, a Paraíba apresentava semelhanças, com uma política de apoio institucional para a produção independente, sem, obviamente, comprometer a autonomia de seus editores.

Para Magalhães (2004, pp. 73-78), o intercâmbio do zines brasileiros com o povo argentino, espanhol e francês era comum. O *PLG*, conceituado fanzine francês, destacava a produção brasileira, chegando a escrever: “Não esqueçam que o Brasil, tanto quanto a Europa, possui uma verdadeira tradição de HQ e um *fandom* (domínio ou universo dos fanzines. NDR) muito, muito ativo” (MAGALHÃES, 2004, p. 74).

Os fanzines brasileiros também participaram dos festivais das Xornadas, da Banda Desenhada de Ourense, na Espanha; BD de Amadora de Porto, em Portugal; e Festival Internacional de Bande Dessinée de Angoulême, na França.

Logo no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os zines iniciaram uma migração para outras mídias. Magalhães (*online*, 2011) cita alguns exemplos, tais como *Fitazine*, de Gazy Andraus, formatado em um programa de rádio; *Delírio Audiozine*, de José Nogueira, disponibilizado em fita cassete; *Arquivo Geral Videozine*, que chegou a edição de número 5 em

2004, com entrevistas de editores de fanzines, músicos de bandas de rock e curtas-metragens de cineastas e dos próprios editores; e *Rhereck Magazine*, do cartunista Célus, armazenado em disquete.

Dentro do formato newsletter havia o *Ackazine*, da Banda Ack. Já *Brujeria* e *El Expresso Cucaracha* podiam ser encontrados em papel e na rede. O fanzine *Slam*, de Rogério Velasco, ganhou versão online em 1997 e, logo depois, a gravação de um CD-ROM, sendo o primeiro zine de quadrinhos brasileiros a adentrar o meio digital.

Entre a frieza e os benefícios da informática, os editores também passaram a usar as técnicas oferecidas pelo computador para diagramar/editar o fanzine. De qualquer forma, o papel continuou a ser o suporte preferido dos zineiros. Destacam-se algumas edições impressas de qualidade caprichada, como *Panacea*, de José Mauro Kazi, *QI*, de Edgar Guimarães, *Independente ou Morte*, de Marcelo Marques, *Chá com Cannabis*, de Lanusse Castro, David e Bruno Sales, *Mandala* de Henrique Magalhães, entre outros.

Um dos fanzines que ganhou destaque ente 1997 e 2001 foi o paulista *10 Pãezinhos*, dos quadrinhistas Fábio Moon e Gabriel Bá, que tiveram 40 edições nesse período. Na edição de número 30, de 18 de setembro de 2000, *10 Pãezinhos* foi todo feito à mão, sem ajuda do computador para diagramar. O início do zine ajudou os irmãos gêmeos a alavancar a carreira nacional e internacional, tanto como quadrinhistas quanto como contadores de história.

Em 1998, o fanzine gaúcho *Punhetão*, editado por Rodrigo de Andrade – também conhecido como Garras –, ganhou sua primeira edição. Com uma série de edições que saíam pelo selo Morra Comix, as edições seguiram até 2001. Depois de mais de 10 anos sem trabalhar com zine, o faneditor lançou uma edição especial em 2011, com a colaboração de alguns amigos.

Nessa época, muitos fanzines aderiram e passaram também a usar o computador, sobretudo em razão das novas ferramentas disponíveis na rede e do baixo custo. *Aquário*, *E-fanzine*, *Esfera*, *London Burning* e *Electric Head*, por exemplo, eram dedicados exclusivamente ao universo online. *Enciclozines*, de Joás Dias de Lima, apresenta uma enciclopédia sobre fanzines, com biografia dos editores brasileiros.

Alguns estudiosos, como Henrique Magalhães (*online*, 2011), apontam que essa migração de suporte se trataria de um e-zine (*eletronic magazine*). O termo estaria em consonância com o novo suporte. Porém, definir o espaço existente de um e-zine na rede evoca questões relacionadas a um campo mutável.

2.2 O FANZINE NA REDE: MARCAS E ASSOCIAÇÕES

Turn on, tune in and drop out.
– Timothy Leary

Com a popularização da internet e uma série de ferramentas *online*, alguns autores, como Henrique Magalhães (2004; 2005), por exemplo, apontam que o formato do fanzine migrou para a esfera virtual, o que originou o e-zine. Na prática, o conteúdo é semelhante a uma publicação material, porém disponível na rede mundial de computadores, seja em um site ao estilo de revista eletrônica ou em *blogs* e sites.

A internet tem sido o correio da cibercultura, mas, quanto aos zines, a migração traz concordâncias e discordâncias sobre se há de fato a existência de um fanzine em rede (e-zine), ou se a essência do conteúdo é o fator mais relevante, tratando-se, apenas, de uma questão de suporte.

Do mimeógrafo a álcool, passando pela fotocopadora e pelos microcomputadores e impressoras a laser, o fanzine sofreu mudanças concretas relativas a seu modo de produção e veiculação. A grande mutação do fanzine, tal como considerada por Henrique Magalhães (2005), iniciou nos anos 1990 com a criação da rede de alcance mundial, a World Wide Web (WWW)¹⁴ e a transferência de hipertexto (HTTP)¹⁵, criação de Tim Berners-Lee pela Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (CERN).

Logo, tudo passou a ser feito ou adquirido via internet. Nessa onda de novidades, surgiu o e-zine ou o webzine, ou, ainda, o fanzine virtual. De acordo com Magalhães (2005, p. 36-56), alguns optaram apenas pela transposição do conteúdo estático dos zines para rede, em *blogs* e sites, enquanto outros escolheram a linguagem das próprias ferramentas. Muitos zineiros migraram para o novo suporte de mídia diante da economia que representava e das novas possibilidades de criação.

No início, não havia um amplo acesso à internet e o cenário apresentava resistência. O contramovimento apontava o fim da pureza artesanal e a autenticidade do zine e de seu editor. Entretanto, o novo suporte foi incorporado:

[...] Edgar Franco avalia que o desenvolvimento da Internet aponta para uma ruptura da hegemonia das grandes editoras do mercado, pois a web passou a funcionar como um espaço democrático, onde quadrinhistas e editores podem divulgar e promover a venda de seus títulos, rompendo com um dos principais problemas logísticos das editoras independentes (MAGALHÃES, 2005, p. 44).

¹⁴ *World Wide Web* (Rede de Alcance Mundial), um espaço de comunicação mundial.

¹⁵ *Hypertext Transfer Protocol* (Protocolo de Transferência de Hipertexto).

Em questão de pouco tempo, surgiram sites especializados em quadrinhos, sobre fanzines ou como fazer um fanzine, além de uma explosão de entrevistas e notícias de diversas áreas. Muitos desses sites e *blogs* não migraram dos fanzines, mas foram inspirados por eles. Um exemplo é o surgimento de diversas editoras independentes, que abriram um novo espaço para autores e para leitores, com materiais inéditos.

Embora a proposta dos zines não seja essa – alcançar o mercado –, muitos editores e colaboradores conseguiram dar ao trabalho um toque especial de acabamento, com experimentações. Ainda, foi a porta de entrada para zineiros que procuravam avançar e produzir trabalhos com maior alcance de público, como os quadrinhistas.

De acordo com Magalhães (2005, p. 36): “[...] Os fanzines virtuais, ou e-zines, deixaram de lado as ferramentas rudimentares, como tesoura, cola e fotocopiadoras, para se proliferar rapidamente pela rede de computadores.” No início, a possibilidade de passar a mensagem de forma mais rápida e para mais pessoas, trazer expressões artísticas, interatividade e levar particularidades de diferentes culturas para um mesmo universo, firmou-se como a nova morada dos zines.

A internet era vista como protagonista ou facilitadora de uma fase inovadora de editores e artistas dos zines, que criavam seus próprios sites ou *blogs*. Mas a principal contribuição foi o início de um maior intercâmbio das publicações.

Por outro lado, acerca da mudança de suporte, Magalhães também cita o diretor da Fanzinothèque de Poitiers, referência máxima dos fanzines na França, Didier Bourgoïn. Para ele, o fanzine pertence ao impresso, mesmo que se considere a interatividade proposta pela internet:

Podemos pensar que a chegada da Internet significa a morte do mundo dos fanzines. Para mim, Internet é um instrumento de comunicação econômico, rápido, prático e sobretudo complementar ao papel; no momento não a vejo substituindo o livro, o álbum (BOURGOÏN apud MAGALHÃES, 2005, p.38).

E o autor segue:

Certamente o meio impresso não desaparecerá, como permanecem até hoje o jornal, o livro, a revista, o boletim associativo, o panfleto, enfim todo o universo de Gutenberg que resiste há mais de 500 anos. Contudo, há que se vislumbrar as enormes possibilidades – para não dizer infinitas – que nos apresentam os meios eletrônicos [...] (2005, p. 63).

É possível encontrar, nas pesquisas disponíveis, obstáculos para conceituar o e-zine. Embora o conceito do gênero fanzine esteja situado muito mais no campo das ideias do que no

campo material, percebe-se inconsistência.

Em um primeiro momento, os argumentos são: entre as produções impressas independentes dos fanzines ou o espaço na rede dos e-zines, deve-se levar em conta as características inerentes da linha editorial que preza a publicação. Entre elas, uma expressão de caráter reflexivo ou crítico – e até irônico –, permeado pelo prazer da produção, sendo uma publicação independente, alternativa ou artesanal. Uma publicação informal e sem pretensão profissional, produzida por fãs, por amadores que não compactuam com a censura e as regras do mercado ou lucro. Trata-se de uma mescla de informações no formato jornalístico e produções artísticas em pensamento e expansão, com possibilidade de vincular materiais raros. É, enfim, um espaço de liberdade para expressão, que permite a manifestação das convicções e referenciais de um indivíduo ou grupo.

Por meio da comparação entre os conceitos e aquilo que é encontrado na internet, pode-se perceber a migração dos faneditores não apenas para *blogs* ou sites gratuitos, mas também para redes sociais, a fim de divulgar a página do e-zine ou criar grupos de discussão. Desta forma, encontram-se ferramentas utilizadas pelos editores que são próprias da rede, não existindo uma plataforma para e-zine ou características que o delimitam no sentido de se propor um novo suporte ao zine. Em observação, o internauta passa por uma infinidade de *links* e signos que o levam para outras janelas, o que pode desviar o foco de atenção da leitura e apreciação.

Alguns fanzines disponibilizados na rede são impressos e digitalizados, ou se apresentam em PDF, uma opção que descaracteriza um pouco a natureza da proposta, pois se trata de publicações impressas ou em um formato que lembra o impresso no meio eletrônico. Outros zines também surgiram diretamente na rede, inclusive apresentando novidades, tais como quadrinhos em animação, som e outras técnicas.

Sendo assim, há um campo muito frágil para que se possa afirmar que de fato os chamados e-zines são uma extensão eletrônica do fanzine. O ciberespaço, o novo meio de comunicação que surgiu com a interconexão mundial dos computadores, é uma área em constante transformação, e a rede é tanto a ferramenta da revolução dos independentes como uma aposta comercial. Um só espaço capaz de acolher um referencial infinito de culturas pode, às vezes, assimilar justamente aquele tipo de cultura criticado pelo zine.

Mas a verdade é que há lugar para tudo. Ao colocar fim na divisão, Pierre Lévy (2010, p. 12) defende que “não há sentido em opor o comércio de um lado e a dinâmica libertária e comunitária de outro. Os dois são complementares, para o desgosto dos maniqueístas”. A cultura ciber é coletiva e interativa.

É preciso, então, ressaltar que há espaço para publicações alternativas, para a contestação, para a livre expressão, mas sem a afirmação categórica de que esses espaços se configuram num e-zine, numa extensão do zine impresso em seu conceito. Tais publicações podem trazer marcas oriundas do fanzine, pontos de subversão em um espaço sem uma única definição e sempre em movimento.

Publicações de caráter crítico e reflexivo podem ser encontradas no ciberespaço inseridas em uma atividade prazerosa, assim como publicações que trazem um estilo alternativo, artesanal (quando a criação é feita por meio manual e depois digitalizada), informal ou amador e sem preocupação com o mercado e o lucro – com base em informações no formato jornalístico e produções artísticas inéditas. Essas expressões estão pulverizadas em diversos espaços e plataformas, juntas ou separadas, mas estão no ciberespaço, que pode ser tudo isso e nada disso, num universo que acolhe todas as expressões:

Resumindo, *a cibercultura dá forma a um novo tipo de universal*: o universal sem totalidade. E, repetimos, trata-se ainda de um universal acompanhado de todas as ressonâncias possíveis de serem encontradas com a filosofia das luzes, uma vez que possui uma relação profunda com a ideia de humanidade. Assim, o ciberespaço não engendra uma cultura do universal porque *de fato* está em toda parte, e sim porque sua forma ou sua ideia implicam *de direito* o conjunto dos seres humanos (LÉVY, 2010, p. 122).

Essa sequência de emissão e recepção contínua e subvertida do universal sem totalidade¹⁶, traz entre suas características um sistema de desordem, sem significação central e em transparência. Um espaço cheio de particularidades (diferentes contextos), mas que compartilha de um novo universal (contexto igual).

Não é possível mapear o e-zine, pois nesses espaços há a mistura entre marcas próprias ao fanzine e outras, externas, relacionadas a outros conceitos. A ideia do fanzine está espalhada pela rede, o que faz um possível suporte da publicação, como o e-zine, não possuir nem forma – em uma plataforma que reúne a estética do e-zine – e nem uma linguagem característica. Isto é, na rede podem ser encontradas marcas do fanzine, em sites, *blogs* ou redes sociais, que falam sobre a publicação – ou apresentam sua produção – e que podem ou não ser invocadas. O fanzine também carrega a autenticidade do editor, vista nas páginas impressas e organizadas de

¹⁶ Segundo Lévy (2010), o universal foi fundado pela escrita, essencial para essa universalização. Enquanto na oralidade se tinha a totalidade sem o universal – cultura fechada em seus particulares, preservada pelas histórias contadas –, na escrita se tem o universal e a totalidade – através da nova técnica é possível preservar o conhecimento e elevar sua difusão à universalidade, porém, um sentido estrito é buscado, um universal com um único sentido. A cibercultura mútua ao ciberespaço não exclui nem a oralidade e muito menos a escrita, há uma soma.

acordo com a mensagem. Na rede, essa autenticidade pode não acontecer da mesma maneira.

Reitera-se que a divulgação ou venda de fanzines pela internet não implica na descaracterização da publicação impressa pela recepção aumentada. O zine não se corrompe com o benefício, trazido pela internet, da possibilidade de promoção do intercâmbio. Inevitavelmente, a rede é utilizada pelos zineiros para melhorar a comunicação e circulação das publicações:

Cabe aos editores de fanzines não só acompanhar essa trajetória de transformações, mas continuar como agentes imperativos e dinâmicos de sua história, criando caminhos de interseção entre as mídias eletrônicas e sua influência sobre os meios impressos. Por outro lado, o aprofundamento das pesquisas e estudos acadêmicos sem dúvida contribui para a compreensão desse novo tempo, tão presente, mas tão voltado para um futuro cada vez mais imediato e imprevisível (MAGALHÃES, 2005, p. 63-64).

A propósito, pondera-se que a internet se tornou uma aliada dos zines e das publicações independentes, não apenas por promover o intercâmbio e a comunicação, mas também para organizar convenções, festivais, feiras e encontros de zineros. Uma vez estabelecido tal fato, serão apresentados exemplos de como essas marcas estão disponíveis na rede: o *blog* da Fanzine Expo; as redes sociais de *Zines*, que traz Facebook, Google+ e Twitter e, com o título de *Fanzines*, Tumblr e Instagram; o *blog Zinescópico*; e o *blog Uzine Fanzine*.

A Fanzine Expo¹⁷, cuja página inicial do *blog* está representada pela figura 11, é uma das maiores feiras de fanzines do Brasil, com espaço para artistas brasileiros independentes. As feiras ocorrem durante os eventos Anime Dreams, Anime Friends e Ressaca Friends. Em 2014, a Fanzine Expo chegou a sua 35ª edição.

¹⁷ Disponível em: fanzineexpo.wordpress.com. Acesso em: 18 de janeiro de 2015.



Figura 11 – Blog da Fanzine Expo

Além de divulgar o festival, o *blog* traz material de arquivo e informações sobre concursos, como para o mascote da Fanzine Expo – que faz referência aos quadrinhos; fotos dos fanzineiros participantes e as capas e o enredo de seus fanzines; galeria de fotos das edições; links de outros *blogs*; notícias do *blog* e assuntos afins; lista com o número de fanzines inscritos nas últimas edições, constando título, formato e gênero; as figuras dos mascotes; o que é fanzine?; palestras; sorteios; eventos; publicações externas relacionadas ao *blog*; arquivo das postagens; e categorias.

Há, ainda, *links* para a página do Facebook do *blog*, facebook e twitter do editor e organizador da Fanzine Expo e para as páginas de *Anime Dreams*, *Anime Friends* e *Ressaca Friends*, eventos em que a grande feira acontece. Nota-se que, neste caso, o *blog* assemelha-se a qualquer outro, além de trazer alguns traços de mecanismos disponíveis em sites. A forma e a linguagem do que poderia ser um e-zine, de promoção de uma feira da publicação, não traz características próprias, a não ser o conteúdo sobre zines – sendo marcas da publicação.

Enquanto isso, *Zines*¹⁸ traz um espaço de reunião de informações diárias de zines e festivais de zines de todo o mundo nas redes sociais. São fotos, vídeos e referências às publicações. As redes do Facebook, Google+, Twitter, Tumblr e Instagram contém as mesmas postagens, mas com propostas diferentes de interação e usuários.

¹⁸ Disponível em: www.facebook.com/fanzines?fref=ts; plus.google.com/113547042165595706095/posts; twitter.com/fanzines; fanzines.tumblr.com; instagram.com/fanzines. Acesso em: 18 de janeiro de 2015.

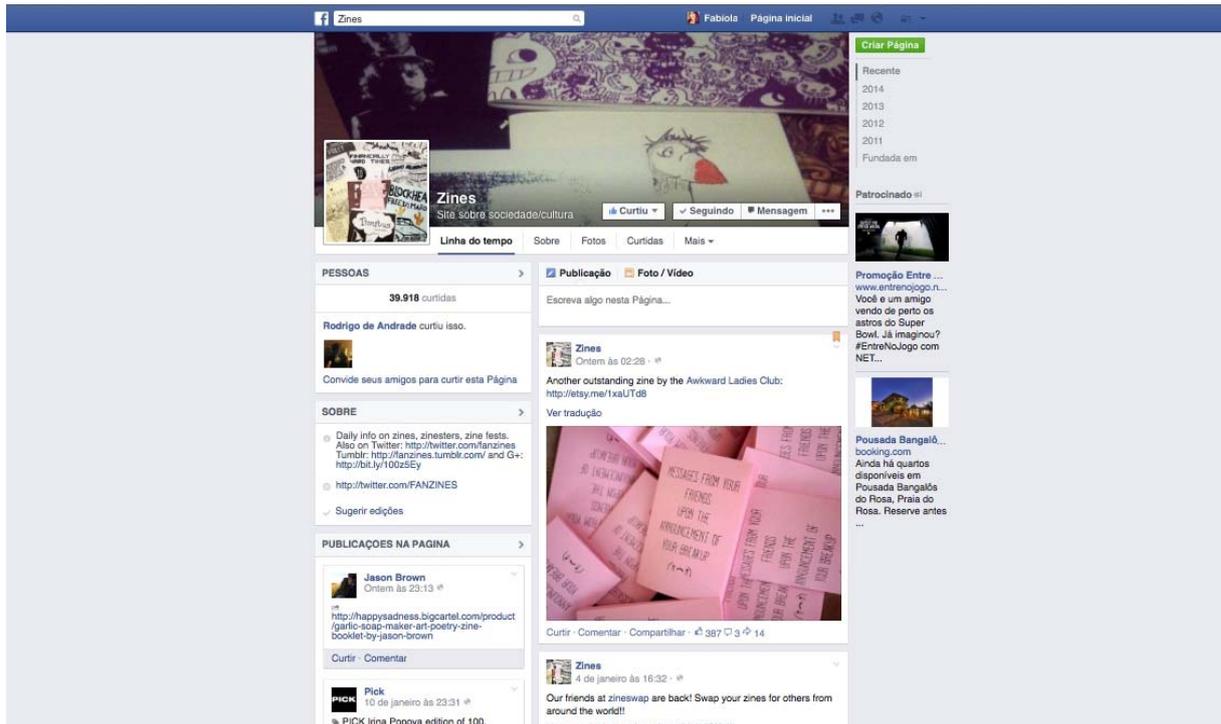


Figura 12 – Facebook de Zines

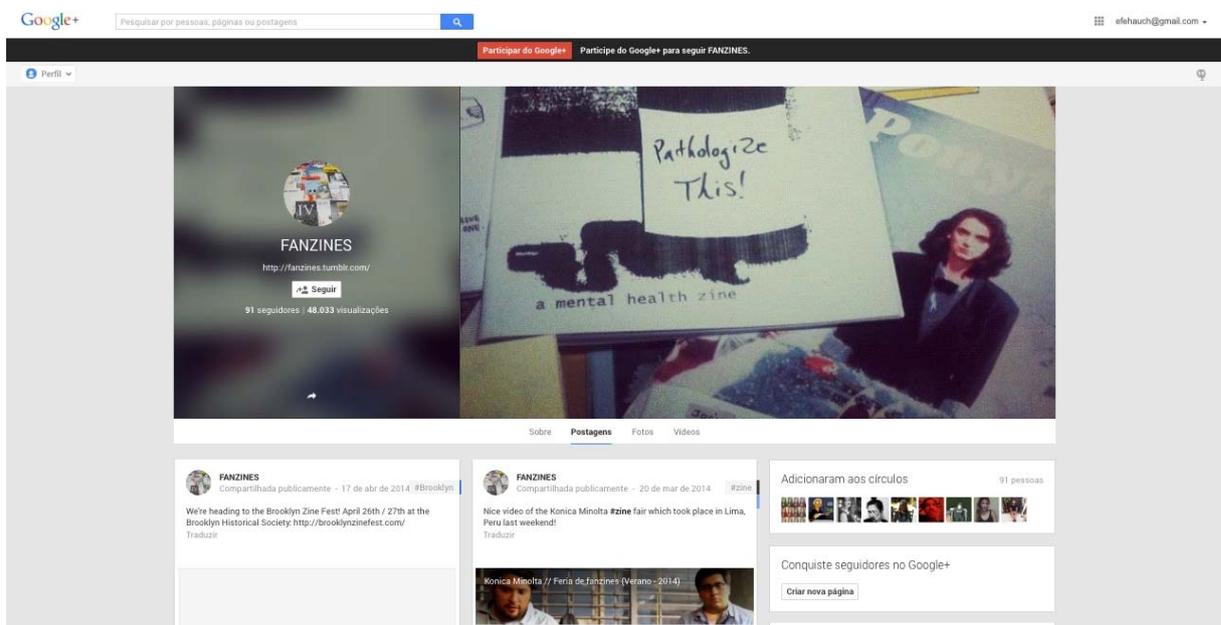


Figura 13 – Google+ de Zines (Fanzines)

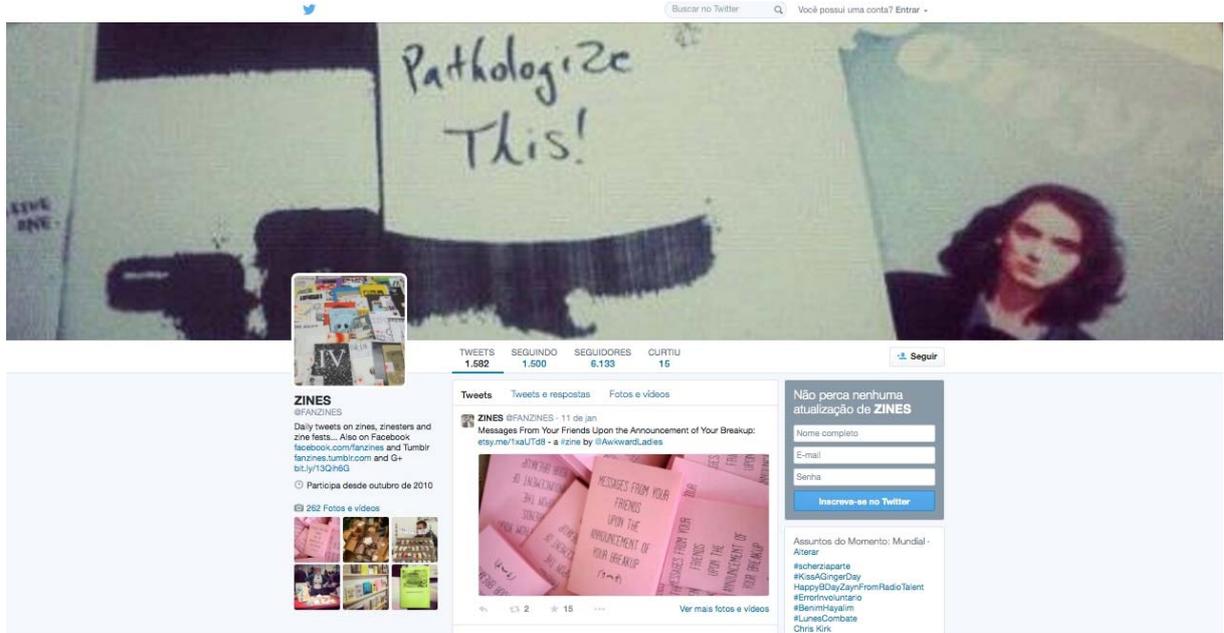


Figura 14 – Twitter de Zines

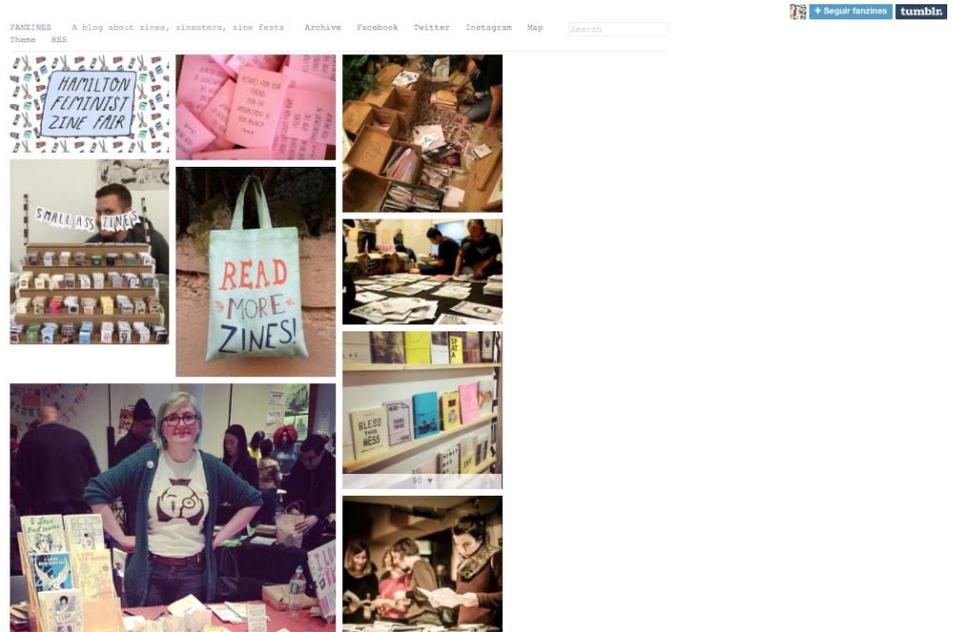


Figura 15 – Tumblr de Zines (Fanzines)

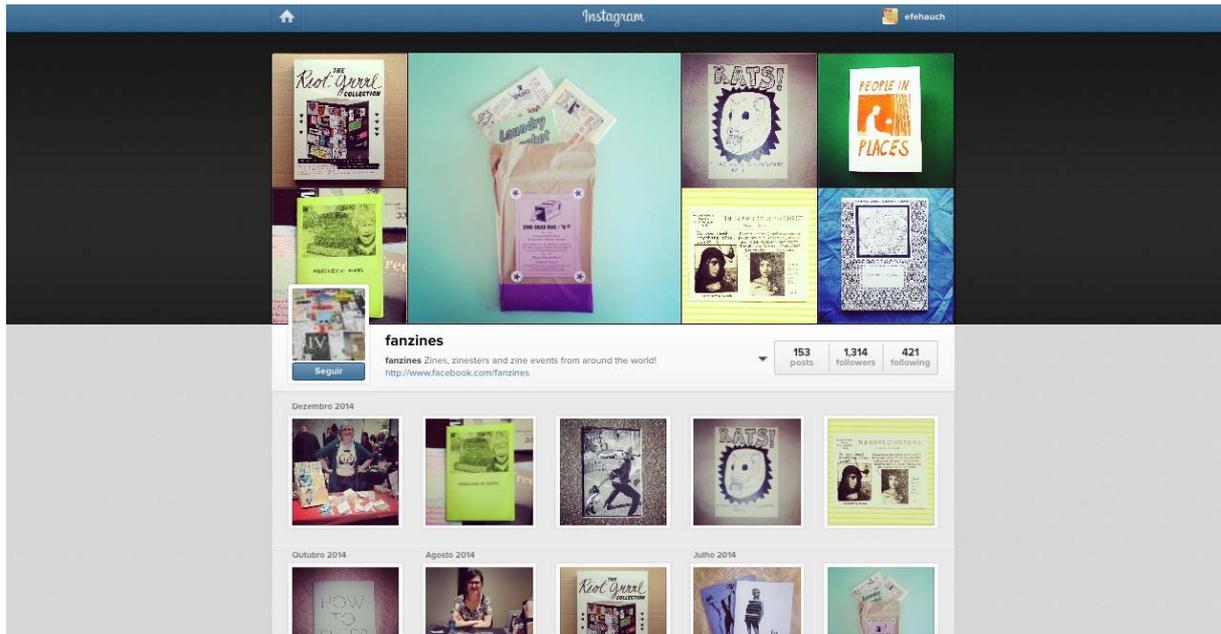


Figura 16 – Instagram de Zines (fanzines)

Neste caso, a temática dos zines usa o benefício das redes sociais para promover um intercâmbio, facilitar a comunicação e dispor de um espaço para que mais pessoas possam conhecer o que são os fanzines.

As páginas não se configuram em e-zines unicamente por tratar sobre o tema, são marcas do fanzine na rede de modo a fazer com que a própria publicação impressa seja o foco, assim como os festivais que reúnem zines, zineiros, leitores de fanzine e um público apreciador em relação ao assunto.

O *blog Zinescópio*¹⁹ traz uma coleção de fanzines que está sendo digitalizada e disponibilizada em formato PDF.

¹⁹ Disponível em: zinescopio.wordpress.com. Acesso em: 18 de janeiro de 2015.



Figura 17 – Blog Zinescópico

São centenas de zines disponíveis gratuitamente. Para os interessados em compartilhar, o blog aceita o envio de arquivos em PDF para divulgação. Ainda, o *Zinescópico* divulga eventos relacionados ao zines e outras informações.

O blog *Uzine Fanzine*²⁰ apresenta uma reunião de diferentes fanzines nacionais e internacionais.



Figura 18 – Blog Uzine Fanzine

²⁰ Disponível em: <uzinefanzine.blogspot.com.br>. Acesso em: 18 de janeiro de 2015.

As postagens divulgam capa, nome do zine e do editor, conteúdo, formato, data de edição, local e contato. O interessante é que o *blog* traz fanzines de diferentes partes do mundo, como Portugal e Itália. É uma ferramenta para se inteirar de novas publicações e ter contato com outros fanzineiros e leitores. *Uzine Fanzine* também conta com página no Facebook.

A expressão de autonomia através dos fanzines é impulsionada pela rede, o que pode beneficiar a cultura de produzir e consumir fanzines, trocar ideias e experiências entre grupos de diversas áreas e apreciação. A ligação do fanzine com a contracultura ganha novas proporções na época atual, uma realidade que apresenta culturas intermináveis e novos motivos (ou a falta deles) para se manifestar.

2. 3 AUTONOMIA NO UNIVERSO DO ZINAR

Eu tenho mil rostos e mil nomes. Não sou ninguém, sou todos. Sou eu, sou tu. Sou aqueles lá para frente, para trás, dentro, fora. Estou em toda parte, não estou em lugar nenhum. Estou presente, estou ausente.

– William Burroughs

Pelas suas características únicas, o fanzine é um veículo de contracultura por excelência. De acordo com Henrique Magalhães (2005, p. 17), “o fanzine é, pois, um produto de grupos marginalizados cultural e geograficamente. É porta-voz de um tipo de cultura que denominamos genericamente de *underground*, contracultura, alternativa ou independente.”

De fãs de ficção científica e fantasia, que faziam seus zines para compartilhar uma paixão ou refletir o cenário, bem como criticar determinada cultura e as implicações de sua imposição, as publicações passaram a ser uma resistência contra a cultura dominante, como um veículo amplamente utilizado pelos representantes da contracultura. Nesse momento, eles eram admiradores da nova concepção de sociedade, em meio a produções culturais que se localizavam à margem do estabelecido, seja na música, quadrinhos ou literatura.

Conforme proposição de Carlos Alberto M. Pereira (1992, p. 20), uma das características básicas do fenômeno da contracultura é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Por tal caráter de contestação, que busca colocar em xeque a cultura oficial defendida pelo *establishment*, pelo “sistema”, tem-se o âmbito marginal da contracultura. Pereira alerta que o termo se refere a:

[...] um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica — esta parece ser a palavra-chave — que, de certa maneira, “rompe com as regras do

jogo” [...]. Rejeitam-se não apenas os valores estabelecidos, mas, basicamente, a estrutura de pensamento que prevalece nas sociedades ocidentais (1992, p. 23).

Por isso, segundo estudiosos, os fanzines desempenham um papel fundamental nessa vertente contracultural, pela contestação, crítica e reflexão que proporcionam através de sua existência. A atividade, tanto para o faneditor quando para o “fanleitor”, ou apreciador do zine, compartilha desse espaço.

Um “espaço impresso” de contestação, criado revolucionariamente e mantido de maneira autônoma. Mais que isso, os fanzines veiculam um tipo de cultura subterrânea, que, em sua própria essência e identidade, revela uma forma de crítica à sociedade burguesa: “Todo fanzine mantém um caráter contestador, informativo e analítico, integrando grupos culturalmente *marginalizados*” (MAGALHÃES, 2005, p. 24, grifo do autor).

Timothy Leary (2007, pp. 9-10)²¹ defende a concepção de que a contracultura também é mutante: “A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece.”

Em virtude da proliferação de zines e da disseminação sobre a publicação, aliada às mudanças dos processos socioculturais, o pertencimento do fanzine à cultura *underground* em um tempo mais recente, para alguns estudiosos, se mostra ambígua. Para Sthepen Wright (*online*, 2010),

Um dos mais interessantes fenômenos culturais das últimas duas décadas tem sido a proliferação de zines, periódicos auto-publicados com pequenas tiragens, normalmente xerocados, frequentemente irreverentes, e usualmente direcionados a audiências com interesses muito específicos. Com aproximadamente 20.000 títulos em existência, os zines não podem mais ser considerados um fenômeno estritamente da cultura underground, mas devem ser aceitos como uma parte significativa, se não permanente, da paisagem cultural americana.

A visão de Wright aponta para o processo em que a cultura dominante começa a se desfazer, entre os anos 1980 e início de 1990. A dicotomia entre a dominação e a alternativa começava a se fragmentar.

A questão é recordada por Massimo Canevacci (2005, p. 15), ao discorrer sobre os significados imateriais e líquidos que a cultura apresenta em indícios de mudança, sendo que um deles seria a morte da contracultura, iniciada nessa época.

²¹ *Op. Cit.*

Não existe mais uma contracultura, pois morreu a política como utopia que transforma o mundo empenhando o futuro próximo. Não há mais contracultura, pois não há mais o *contra*. O término da hegemonia, o fim da ideologia e o fim da política enxugaram o contra. E libertaram culturas extremas... aliás, eXtremas [...].

Em meio a muitas e diferentes culturas, a contracultura surgiu como um fenômeno ideológico que iniciou na década de 1960 e terminou no início da década de 1980. As subculturas também deixaram de existir, pois não existe uma alternativa de afronte a uma cultura hegemônica. As tribos culturais não criticam mais uma hegemonia cultural, simplesmente porque tal cultura não existe. E, se vir a existir qualquer cultura oficial, será ignorada pelas tribos.

Para o autor (2005, p. 13-15), o prefixo “contra” atesta o antagonismo radical aos valores que vão desde o poder econômico, estilo de vida ao intelectual. É ser contra a cultura de poder para transformar o mundo a partir de processo que traz velhas formas de pensar em oposição às novas ideias.

O fim dessa dicotomia trouxe as culturas eXtremas²² e intermináveis, com a persistência e a mutação de um jovem também interminável. O estudo de Canevacci partiu de uma insatisfação em face do retrato das culturas juvenis, dentre as mais variadas pesquisas e áreas. Nesse sentido que Canevacci apresenta o jovem interminável, além da faixa etária, o que provocaria uma existência jovem não terminada.

Como as culturas juvenis intermináveis não são mais contra, seja a uma cultura dominante inexistente ou a favor de uma cultura contra “nada mais é desejável ou imaginável do que uma cultura de oposição revolucionária” (CANEVACCI, 2005, p. 15).

O cenário acerca das revoluções comunicacionais do pós-industrial e a redefinição de cenários múltiplos, trazem um novo significado a termos como *underground*, independente ou alternativo. Sem uma cultura dominante, não há uma cultura à margem. A contestação e o conflito são direcionados para o que ou quem impossibilitar uma ideia momentânea. A luta não é mais contra o estado.

Canevacci (2005, p. 57) traz as Zonas Autônomas Temporárias, a TAZ de Hakim Bey, como essencial para compreender os “fluidos riachos do eXtremo”. Para ele, “a TAZ são exatamente o oposto da utopia. Por seu trâmite se chega aos novos territórios conceitualmente móveis e líquidos do eX-terminado”. Em complemento a ideia:

²² Sempre que for utilizada a letra “X” maiúscula é em referência ao termo cunhado por Canevacci (2005), culturas eXtremas. São as culturas extremadas de um tempo extremo que nunca se esgota, o “X” de oposição, excessivo e proibido. “Em suma, o X, pouco a pouco, tornou-se uma espécie de ideograma que, em virtude da fonética inglesa (X = ecs), acabou por incorporar o timbre sonoro do irregular” (CANEVACCI, 2005, p. 44).

[...] O projeto TAZ tem uma extraordinária força evocativa que deriva da junção da *Zona* (Z como espaço material/imaterial, de todo modo móvel e psíquico, aberto às novas tecnologias; da *Autonomia* (A como dimensão individual que conduz a uma recusa radical de toda instância jurídica heterônima: “Somente quem for Autônomo pode projetar autonomia); do *Temporário* (T como inicial de sucesso da sigla, enquanto enfatiza a importância estratégica do nomadismo contra todo o sedentarismo veterano-revolucionário que continua buscando a tomada do poder e, portanto, a imobilizar-se no político: T como enclave móvel, transitivo, oblíquo, sem fronteiras, incógnito, mapa fractal e reticular (CANEVACCI, 2005, p. 59).

As culturas eXtremas e intermináveis têm um indivíduo autônomo e multifacetado, participante de diferentes grupos, sem ligação com o poder ou a política de um espaço ou lugar específico, há a busca de uma visão multi e móvel. Por isso, Canevacci (2005) resgata a TAZ como a manifestação desse eXtremo. Ele também retoma a ideia das interzonas de William Burroughs, no qual Bey se inspirou: a interzona é uma dimensão psicogeográfica, sendo “obsoleta, incerta, ou melhor, flutuante, a dicotomia entre zonas geográficas e zonas mentais” (CANEVACCI, 2005, p. 61).

Para Hakim Bey – pseudônimo de Peter Lamborn Wilson – entre um festival e outro, as zonas seriam manifestações de autonomia e emancipação, uma guerrilha de liberação de uma área (terra, tempo e imaginação), mesmo que em um curto espaço de tempo e com efemeridade para desaparecer, mas surgir em outro lugar. Um rebeleião não fixa e que não ataca diretamente o estado.

Colocadas diferentes visões acerca da contracultura e sua inexistência em dias atuais, bem como a alteração na concepção da dicotomia em que os fanzines surgiram, há a dúvida de como fica o fanzine quanto a sua proposta contestadora culturalmente. Na linha de Canevacci, adota-se o conceito de que a contracultura não existe mais, são culturas intermináveis, eXtremas – sendo as interzonas, o conceito de TAZ, que evidenciam a expressão dos jovens intermináveis. Há a possibilidade de haver referências contraculturais enquanto espírito de liberdade nas (inter)zonas, mas não da mesma forma.

Então, qual é a representação do fanzine nesse cenário, sendo que a sua produção ainda é feita? Assim como o fanzine saiu apenas da cultura de fã para aos poucos incorporar a crítica de movimentos sociais, como a contracultura, trazendo novas características a essa publicação, em tempos de linguagens líquidas e culturas intermináveis, ele segue como uma ferramenta de manifestação desse sujeito que tem algo a dizer. A existência da TAZ é mantida por meio de diferentes redes transgressoras e libertas de controle, como o fanzine.

O zinar é incorporado a essa cultura interminável como uma possibilidade de expressão da autonomia libertária do sujeito multifacetado. Os fanzines emergem e desaparecem, para

depois se manifestar em outra dimensão – tanto no aspecto típico da publicação que não tem a periodicidade e preocupação com o tempo ou nos festivais e eventos zineiros, espontâneos e livres para festejar o zinar.

Em suma, “[...] A TAZ é um lugar físico, no qual estamos ou não estamos. Todos os sentidos estão, necessariamente, presentes” (BEY, 2004, p. 74). Com todos os sentidos presentes para formar as zonas em corpos e percepções, também deve-se levar em conta que elas estão ligadas às novas tecnologias e ao ciberespaço, assim como as culturas intermináveis. São dimensões em mapas fractais do aqui e agora, de corpos presentes para experimentar uma ocupação libertária, ao mesmo tempo móvel, sem fronteiras. No entanto, embora possa ser um instrumento, o ciberespaço não é uma TAZ em totalidade:

Eles diziam que o ciberespaço era uma Zona Autônoma, e eu não concordo. Enfaticamente não concordo. Eu acho que a liberdade inclui o corpo. Se o corpo está em um estado de alienação, então a liberdade não é completa em nenhum sentido. O Ciberespaço é um espaço sem corpo. Ele é, de fato, um espaço abstrato e conceitual. Não existe cheiro nele, nem gosto, nem sentimento e nem sexo. Se qualquer uma dessas coisas existe lá, são apenas simulacros dessas coisas e não elas mesmas. A única coisa que a Internet ou o Ciberespaço podem ter com relação à Zona Autônoma Temporária é que eles são instrumentos ou “armamento” para alcançar a liberdade (BEY, *online*, 2003).

A resposta foi dada por Bey em uma entrevista, quando perguntaram a ele sobre a ligação feita do ciberespaço com a TAZ pela imprensa. O autor (2004) ainda explica que dentro da internet nasceu uma contra-net, chamada *web*, que causaria rupturas nesse ciberespaço.

De certa maneira, a web é um novo sentido, mas que deve ser adicionado aos outros; e os outros não podem ser subtraídos da web, como em uma terrível paródia do transe místico. Sem a web, a completa realização do complexo da TAZ não será possível. Mas a web não é um fim em si mesma. É uma arma (BEY, 2004, p. 74).

Exemplos podem ser vistos na organização de festivais das mais diferentes áreas que se propõem a alcançar tais dimensões, como o Festival Burning Man, que realiza anualmente um encontro no deserto de Black Rock, em Nevada, nos Estados Unidos, onde milhares de pessoas se reúnem para festejar a música, a arte e a comunidade. A web pode ser uma grande aliada para a proposta da volta de todos os sentidos em criações da TAZ, que trazem autonomia e liberdade.

Sendo os fanzines uma possibilidade para a existência de Zonas Autônomas Temporárias, como fica a manifestação de suas marcas na rede? Como o ciberespaço não é uma TAZ em totalidade, as marcas do fanzine na rede são invocadas justamente quando se propõe utilizar

do ciberespaço para mobilizar, compartilhar, propor encontros e festejar a liberdade dos fanzines.

Essas marcas do fanzine na internet, através da TAZ, organizam eventos zineiros livres, abertos para a cultura do fanzine, muitos com periodicidade anual, o que transformaria esses eventos em Zonas Autônomas Periódicas – mas, os fanzines em si, continuam sendo TAZ. Tais marcas promovem o encontro de zineiros com o público fã ou que passa a conhecer o zine, sendo o fanzine o instrumento que sustenta o momento de prazer e liberdade alcançadas pelas publicações.

Com o trecho “Eu fico repetindo a frase “maximize o potencial para o aparecimento”. Você simplesmente não pode decidir ter uma TAZ. Uma TAZ é algo que acontece espontaneamente”, Bey (*online*, 2003) discorre sobre um exemplo: a sinergia contida quando um grupo de pessoas experimentam algo a mais do que a simples soma de indivíduos que estão reunidos. Momentos assim, não previstos, são TAZ. Pelo fanzine, enquanto meio de existência da TAZ, nota-se essa sinergia pelo prazer, tanto do editor quanto do público leitor e fã ou de apreciadores da cultura do zinar, pois para surgir a TAZ através do zine, tanto a emissão quanto a recepção devem partilhar dessa sinergia.

Por fim, o conceito de fanzine continua independente pela autonomia de expressão dos indivíduos do zinar, mas não é mais contracultural, nem *underground* ou alternativo – em relação a estar a margem ou ser uma alternativa para uma cultura que domina. O fanzine pode ser alternativo, por exemplo, pelo modo de produção em si, como material, principalmente quando há o processo artesanal.

Assim, o fanzine é uma possibilidade de TAZ, por sua vez, mantida por redes transgressoras como as da publicação. As demais características, como uma publicação de caráter amador e feita por fã; autenticidade; sem regras e controle de estruturas comerciais ou de lucro; sem censura; uma atividade prazerosa; conteúdo que traz informações de cunho jornalístico e produção artística, com mensagens reflexivas e críticas – que ganham a linha de não ser mais contra um estado, mas momentâneas e de expressão de liberdade do indivíduo; espírito irônico; divulgação de raridades; não periodicidade; informal e sem pretensão profissional; são mantidas.

CONCEITO DO GÊNERO FANZINE
TAZ
Uma possibilidade de Zona Autônoma Temporária, ao invés de um veículo contracultural.
Crítico e reflexivo

Não mais direcionado ao estado, uma mensagem que pode ser momentânea e, principalmente da expressão de liberdade do sujeito das culturas intermináveis.
Prazer Tanto na produção como na recepção, o editor tem uma atividade prazerosa.
Independente Em especial pela autonomia.
Alternativo Não mais como uma alternativa a uma cultura dominante, que também poderia ser chamado de <i>underground</i> , mas pelo modo de produção inerente aos zines.
Artesanal Mesmo com as técnicas utilizadas pelo computador para a edição final, muitas partes do zine são feitos de forma manual, principalmente quanto a paginação e produções artísticas. Lembra-se que muitos zines são comparados aos álbuns independentes pela qualidade gráfica, mas, isso não descaracteriza o fanzine, até porque muitos editores ainda deixam uma marca mais artesanal, até suja.
Informal e sem pretensão profissional O editor não tem pretensão de profissionalizar o zine.
Amador e fã Uma publicação feita por fã ou amadores que fazem o fanzine por gosto, sem intenções profissionais ou de qualquer tipo. O fanzine sempre traz as referências do universo do editor.
Conteúdo Informações de cunho jornalístico ou produção artística.
Irônico
Raro Os zines podem trazer conteúdos raros e inéditor.
Autêntico Principalmente pela marca do editor na publicação.
Sem censura O único a decidir o que entra ou não zine é o próprio editor.
Sem preocupação com o mercado ou lucro Por isso, as publicações são compartilhadas gratuitamente ou vendidas apenas para cobrir os custos da edição – da mesma forma como acontece com anúncios ou patrocínios.
Sem pretensão profissional O fanzine não pode ser profissionalizado. Embora muitos editores alcancem o mercado através de seus zines, como os quadrinhistas, a publicação não traz esse perfil.
Não periodicidade Os zines geralmente não são periódicos em suas edições, nem em relação ao número de páginas.
Liberdade de expressão

No capítulo de análise, serão apresentados dois exemplos para elucidar de forma mais específica o conceito de fanzine e suas marcas na internet.

3 A REVOLUÇÃO DO LEITOR: RETRATOS E SENTIDOS

Eu deploro essa atitude de ensinar teoria em vez de ir

diretamente aos romances, por que penso que para amar a literatura - e acredito que a escola deveria ensinar os alunos a amar a literatura - o professor deve mostrar aos alunos a que ponto os livros podem ser esclarecedores para eles próprios, ajudando-os a compreender o mundo em que vivem.

– Tzvetan Todorov

M. de memória

Os livros sabem de cor □

milhares de poemas. □

Que memória!

□ *Lembrar, assim, vale a pena.* □

Vale a pena o desperdício, □

Ulisses voltou de Tróia, □

assim como Dante disse, □

o céu não vale uma história. □

um dia, o diabo veio □

seduzir um doutor Fausto. □

Byron era verdadeiro. □

Fernando, pessoa, era falso. □

Mallarmé era tão pálido, □

mais parecia uma página. □

Rimbaud se mandou pra África, □

Hemingway de miragens. □

Os livros sabem de tudo. □

Já sabem deste dilema.

□ *Só não sabem que, no fundo,* □
ler não passa de uma lenda.

– Paulo Leminski

Este capítulo objetiva historiar a evolução da leitura e do leitor. Para isso, apresenta-se as revoluções vividas no Ocidente e os diferentes suportes de leitura que surgiram entre os séculos, bem como as mudanças na maneira de ler.

Por conseguinte, as figuras do autor e leitor são observadas para discutir a interação entre os dois, com referência aos sentidos e significados do texto e atribuições dadas ao papel do autor e do leitor.

Por fim, expõem-se os perfis de leitores, do papel a tela. Prima-se pelo conceito de que os não leitores são considerados leitores de outras modalidades, como a imagem. Assim, aponta-se as características de cada um deles e suas implicações na formação do perfil do leitor.

Desta forma, elucidam-se questões que serão colocadas em contraponto com a atividade de zinar, como a formação do leitor e seu perfil no universo do fanzine – pontos que serão analisados no quarto capítulo.

3.1 A LEITURA ATRAVÉS DOS TEMPOS

Ler, pois, é uma viagem, uma entrada insólita em outra

dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção.

– Vincent Jouve

Das formas da pintura, da claridade e da sombra, das encenações e contações de histórias, dos cheiros entre o papiro e o papel, da impressão em escala industrial, das figuras, sinais e luzes ao ciberespaço, o ser humano sempre percebeu a essência do mundo ao seu redor.

A evolução da leitura acompanhou o desenvolvimento do homem e a busca por conhecimento. A arte rupestre, as ilustrações gravadas em cavernas, ou qualquer outra superfície rochosa, já demonstravam que os fatos cotidianos eram narrados e estabeleciam a comunicação na pré-história. Os hieróglifos egípcios e a grande Tapeçaria de Bayeux do século XI, também representam o início dessa percepção.

Da possibilidade de reproduzir um texto apenas a mão, através de manuscritos, os tipos móveis e a prensa trouxeram um novo marco na escrita e na cultura. Contudo, até chegar ao primeiro livro impresso nos moldes criados por Johannes Guternberg, a escrita passou por diversos suportes, como as tabuletas de argila ou pedra, o rolo – que era desenrolado ao decorrer da leitura – e códice ou códex de papiro ou pergaminho. Assim foi a evolução para o livro impresso, que traz um pouco das marcas de seus antecessores.

Enquanto os escritos proibidos ainda valiam-se da arte do manuscrito para divulgação, as técnicas primavam pela melhor conservação dos textos e fácil manuseio. Não apenas por tornar o livro mais barato, os tipos móveis e a prensa, por exemplo, criaram mais acessibilidade à leitura de livros.

Outro sistema de multiplicação desenvolvia-se na China, Japão e Coreia: a xilografia. A gravação dos escritos se dava em madeira – sem a presença dos tipos móveis ou prensa. O processo assemelhava-se a fricção com ajuda de tinta. Dentre as peculiaridades, preservava-se a caligrafia, em oposição a letra romana escolhida no Ocidente.

No Ocidente, entre o século XVI e XVII, a imagem aparecia nos livros com a técnica da grafia em cobre, que permitia dispor a imagem à margem do texto, devido a utilização dos tipos móveis e da prensa. Na xilografia do Oriente, com a técnica de gravar no mesmo suporte, a composição era apresentada de forma mais harmoniosa, com ligação entre texto e imagem.

Todas etapas contadas na história da leitura, desde os primórdios até as ferramentas que casam a escrita e o livro, diversos suportes foram constituídos pelo homem. Para traçar uma linha histórica dessa evolução, Roger Chartier (1999) traz três grandes acontecimentos ao falar das revoluções da leitura no Ocidente: a passagem da leitura oral para a leitura silenciosa, a

passagem da leitura intensiva para a leitura extensiva e o texto eletrônico.

Na primeira revolução, entre os séculos XII e XIII, a passagem da leitura oral para a leitura silenciosa não causou a extinção da oralidade, mas permitiu a ruptura para criar um novo relacionamento com a escrita. O conceito de que as pessoas que não sabiam ler em voz alta eram iletradas, deixava de ser a regra. O leitor lia em seu tempo e interpretava de forma muito íntima e contextualizada sobre o discurso.

Embora ambos os estilos de leitura tivessem coexistido na Antigüidade grega e romana, foi durante a Idade Média que a habilidade de ler em silêncio foi conquistada pelos leitores ocidentais. Restrita, a princípio, aos escribas monásticos, tal capacidade chegou às universidades durante os séculos XII e XIII e tornou-se prática comum entre cortesões e aristocratas laicos a partir do século XIV (CHARTIER, 1999, p. 23).

Essa primeira revolução, logo mais, seria acompanhada por outra revolução, a da impressão. Todavia, a continuidade da arte do manuscrito seguiu após o surgimento dos tipos móveis e da prensa de Gutenberg.

Em pouco tempo, ocorreu o aumento da produção de livros, o que trouxe a segunda revolução, no século XVIII. Para Chartier (1999, p. 24), tal mudança também era impulsionada pela passagem da leitura intensiva (poucos livros, que eram lidos e relidos, com a característica de serem passados de geração para geração) para a leitura extensiva (muitos livros e impressos com a característica de se ler mais e de forma rápida).

Mesmo com o hábito de ler mais, sem a persistência de voltar de forma demasiada a mesma leitura, a passagem da leitura intensiva para a extensiva ocorreu antes da industrialização da produção do livro, momento em que um aumento significativo foi notado.

Toda a sua sensibilidade estava engajada nessa nova forma de leitura intensiva. Leitores (que eram freqüentemente mulheres) eram incapazes de controlar suas emoções e suas lágrimas e, com freqüência, tomavam de suas penas para expressar seus próprios sentimentos ou para escrever ao autor como diretor de consciência e guia de suas vidas (CHARTIER, 1999, p. 25).

A afirmação do autor enfatiza um dado importante: as mulheres passam a fazer parte efetivamente do universo da leitura, antes apenas destinado aos homens, tanto pela moral e pelos costumes da época, como pela invenção de que as mulheres não teriam capacidade para lidar com os escritos.

De maneira surpreendente aos céticos, no século XIX, as mulheres formaram um grupo em que a leitura era sentida e expressa. Os romances eram lidos com vigor e empatia, criando novas histórias e investidas na própria escrita. Junto às mulheres, os trabalhadores e crianças

também adentravam o mundo da leitura na sociedade.

No início, havia uma suspeita acerca do impresso, com ares de temeridade por romper a familiaridade entre autor e leitor, além de corromper a arte de escrever, de maneira a colocar os textos em produção mecânica e em troca por dinheiro, de modo capitalista.

Como resistência a esse cenário, na Inglaterra do século XVIII, a nomenclatura *gentleman-writer* (CHARTIER, 2009) designava aqueles que escreviam sem entrar nas leis do mercado, sendo oposição dos livreiros-editores – hoje os editores contemporâneos –, profissão que surgiu em 1830, com caráter intelectual e comercial para fazer a ponte entre produção e recepção. O *gentleman-writer* disponibilizava obras personalizadas, destinadas à um público seleto, mantendo uma forte relação com os leitores.

Com o passar do tempo, os livreiros-editores também tiveram participação decisiva para requerer a propriedade do autor. A regra era simples: se o autor se tornasse autor proprietário, o livreiro-editor também se tornava. Isso fez com que muitos livreiros que estavam fora do círculo legal, iniciassem a falsificação de obras, tanto para se manter ativo quanto para suprir a necessidade de suas comunidades que não tinham acesso aos livros estabelecidos como originais.

A leitura e a alfabetização ganhavam novos rumos e se firmavam como uma área do conhecimento em constante transformação. O novo cenário mostra divergência com um pensamento concretizado da época e lembrado por Márcia Abreu (1999, pp. 10-11), uma ideia presente na sociedade leitora do século anterior e que persistiu por um bom tempo.

No século XVIII, imaginou-se que a leitura oferecesse perigo para a saúde, pois o esforço continuado de intelecção de um texto prejudicaria os olhos, o cérebro, os nervos e o estômago [...]. Maior cuidado inspirava as leituras que apresentavam perigos para a alma, aquelas que colocavam em risco a moral.

Em nome da moral e dos bons costumes, o romance era tido como o vilão, pela intempestiva imaginação de afastar a realidade e permitir identificação com a história ou o personagem, principalmente para o novo público composto de mulheres.

Por outro lado, o avanço da leitura não poderia mais ser recuado. O silêncio absoluto das bibliotecas foi instaurado e as sociedades de leitura eram expressivas na Alemanha das Luzes, assim como os *book clubs* eram na Inglaterra, enquanto na França, a prática ficava em segundo plano.

A leitura era vista com seriedade e disciplina: “[...] o lugar da leitura deve ser separado dos lugares de um divertimento mais mundano – aqueles onde se pode beber, conversar e jogar”

(CHARTIER, 2009, p. 78). O leitor ganhou certa liberdade com a representação de imagens que o mostravam na natureza ou introspectivo em suas residências cercados de livros e leituras, o que fugia às regras de como e onde se deve ler.

A leitura que sempre representou poder e propriedade de poucos, iniciava a incursão no caminho contrário. A expansão trazia receio pela velocidade com que se imprimia livros e se formavam grupos de leitores. No jogo entre produção e recepção, a dependência do sistema é clara. “Portanto, a ideia da proliferação das leituras incontroladas anda de mãos dadas com a multiplicação dos leitores incontroláveis” (CHARTIER, 2009, p. 110).

Além do poder, a concepção do livro estava ligada ao sagrado. A transposição dos escritos bíblicos realizou a passagem do rolo ao códex, com o temor de quebrar a sacralidade da Bíblia. Isso também acontecia com os clássicos, tanto direcionado ao trabalho do escriba quando a impressão. O século XIX foi marcado por discursos acerca da leitura que perpetuaram práticas legítimas entre os sistemas instituídos pela política, escola, biblioteca e, principalmente, a igreja.

Na cultura da escrita, três inquietações ressaltadas por Chartier (2009, pp. 99-110) foram temidas por muito tempo, a saber: o temor da perda, a corrupção e o excesso. A corrupção dos textos preocupava os mais tradicionais pela fidelidade que parecia estar cada vez mais distante da escrita, ao ganhar uma reprodução mecânica e padrão. Desde a cópia de manuscritos preciosos até a impressão em larga escala de textos também preciosos, o temor da perda era iminente ao passo do sonho de construir grandes edificações de bibliotecas. Em última instância, o excesso causado pela proliferação textual era visto como um muro indestrutível entre o leitor e o conhecimento. A necessidade de classificar, hierarquizar e totalizar era contínua.

A multiplicação na produção de livros seguiu sem grandes entraves. Entre o aumento de livros, surgiu também o livro de bolso, originando assim os leitores de livros de bolso. A forma estética das publicações não agradava aos mais tradicionais, pela perda das características ilustres que até então as edições de livros apresentavam. Chartier (2009) lembra que embora o livro de bolso tenha dado mais um passo para melhorar o acesso à leitura, a novidade foi mais disseminada entre os próprios leitores de livros do que aqueles que não possuíam uma familiarização com a leitura do livro.

De qualquer forma, com essa mudança social acerca da leitura, as regras e hierarquias da política, escola, biblioteca e igreja deram espaço a uma leitura mais independente e de livre escolha entre os leitores.

A dupla jovens e leitura começa a ser percebida de maneira diferentes, em vista das

mudanças socioculturais que alteram padrões em sociedade. Sobre a questão do que os jovens estão lendo, Chartier (2009) apresenta as leituras selvagens, que seriam aquelas não tão recomendadas pelas instituições:

Aqueles que são considerados não-leitores lêem, mas lêem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima. O problema não é tanto o de não considerar como não-leituras estas leituras selvagens que se ligam a objetos escritos de fraca legitimidade cultural, mas é o de tentar apoiar-se sobre essas práticas incontroladas e disseminadas para conduzir esses leitores, pela escola, mas sem dúvida por múltiplas outras vias, a encontrar outras leituras. É preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de transformar a visão de mundo, as maneiras de sentir e de pensar (CHARTIER, 2009, p. 104).

Assim, Chartier coloca-se a favor dessas leituras, como uma porta de entrada para a formação do leitor e de novas possibilidades no mundo das letras. As leituras selvagens ganham ainda mais publicações com base em uma cultura virtual, dispersas no ciberespaço. Posterior a consolidação da impressão em escala industrial, do uso da máquina de escrever e do papel como importantes mediadores entre a escrita e a leitura, surge o texto eletrônico e, com ele, a terceira revolução da leitura apontada por Chartier, ao fim do século XX.

A transição do livro físico para a tela traz o impasse de delimitar o suporte que se encontra como algo totalmente novo e sem precedentes. Entretanto, a principal revolução não é a do material para o imaterial, enquanto concepção de objeto, mas das práticas leitoras.

Mesmo que o livro permita uma leitura não linear, a estrutura em que o texto eletrônico está organizado, ao lado de um universo de signos, faz emergir um novo leitor por natureza. Talvez, a busca para adquirir novas competências seja maior do que nas duas revoluções anteriores.

No início da difusão da internet, o autor (2009, p. 13) aponta semelhanças desse novo leitor com o leitor da Antiguidade (texto lido de forma corrida) e o leitor medieval ou do livro impresso (pelas referências como paginação e recortes), como se ele fosse simultaneamente os dois ao mesmo tempo e de forma mais livre.

A ruptura na forma de ler cria novas práticas sociais de leitura, que exigem aprendizados e desenvolvimento do leitor. A literalidade das coisas ao seu redor ganha um espaço de navegação infinita. A antiga ideia de edificação de uma biblioteca universal, onde todos os textos e saberes estivessem disponíveis, também em uma linguagem universal, ganhou expectativas com o surgimento do texto eletrônico, e, mais objetivamente a criação de uma rede de conexão mundial. A biblioteca universal torna-se imaginável. “Pela primeira vez, na história da humanidade, a contradição entre o mundo fechado das coleções e o universo infinito do

escritor perde seu caráter inelutável” (CHARTIER, 2009, p. 117).

Outro ponto implica nessa questão: o objeto. Chartier (2009, p. 127-128) destaca que no momento em que um livro ou periódico é transportado para a tela, o objeto se desfaz, mas o texto subsiste. Com a ampla divulgação promovida pela internet, também se apresentam fragmentos de todos os conteúdos disponíveis. Significar em meio a todos esses fragmentos torna-se possível através das competências de cada leitor.

Ainda acerca do objeto, a internet trouxe mais um temor para a história da leitura: o desaparecimento do livro impresso. As leituras na tela são cada vez mais utilizadas, com tendência a continuar assim, de qualquer forma, o costume do livro e suas peculiaridades permanecem. A leitura do livro continua a ter papel relevante em sociedade, principalmente pela leitura de textos mais densos e profundos.

Ainda, o livro tem lugar garantido nas prateleiras dos aficionados pelas coleções de encadernados. Como ficaria o colecionador em tempos imateriais? Para o autor (2009, pp. 149-153), a aquisição de exemplares e edições, sejam elas especiais ou de valor literário e artístico, não será dispensada pelo leitor.

Afinal, para Chartier (2009, p. 154), a máxima de que é o leitor quem dá vida aos textos, é inegável. O livro não existe sem o leitor.

Ele pode existir como objeto, mas, sem o leitor, o texto do qual ele é portador é apenas virtual. Será que o mundo do texto existe quando não há ninguém para dele se apossar, para dele fazer uso, para inscrevê-lo na memória ou para transformá-lo em experiência? Paul Ricoeur lembrou muitas vezes o fato de que um mundo de textos que não é conquistado, apropriado por um mundo de leitores, não é senão um mundo de textos possíveis, inertes, sem existência verdadeira.

Sendo o leitor peça chave para o livro ter sentido, cabe trazer o artigo de José Mindlin, em que ele passeia pelas lembranças e memórias de sua paixão pelos livros, uma paixão que nunca morre. Mas de supetão avisa: bibliófilo é leitor, aquele que faz da leitura um ato indispensável para viver.

Nas idas e vindas de sua estante, o autor revela que na leitura não existe adjetivos excludentes. “Eu não tenho a menor hesitação em pegar um livro de Agatha Christie depois de ter lido uma peça de Shakespeare. O contraste existe, mas não é pecado, nem sequer pecado venial” (MINDLIN, 1999, p. 104).

Abre-se assim, novas páginas para a discussão das transformações dos suportes de leitura, o perfil do leitor e sua formação. E, as leituras selvagens de Chartier (2009) têm ainda mais espaço na discussão da formação de leitores. Em um mundo contemporâneo com tantas

mudanças e manifestações culturais, essas leituras aumentam e já fazem parte do cotidiano dos jovens.

No capítulo de análise, será exposta a maneira de como a leitura no universo dos fanzines acontece, pois muitas dessas leituras selvagens pertencem ao meio do zinar, tanto em produção quanto recepção.

3.2 AUTOR & LEITOR: A ESCRITA DA LEITURA

Nunca aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?

– Roland Barthes

Em *Escrever a Leitura* Roland Barthes inicia o texto com uma colocação acerca da necessidade observada a ler textos que despertam um profundo interesse no leitor. É como se as pausas de levantar a cabeça fossem para escrever mentalmente. Em suas palavras, é uma pausa para captar a forma de todas as leituras.

Tal momento é chamado de texto-leitura por Barthes (2012, p. 27-28), uma expressão desconhecida pelo interesse direcionado apenas para o autor, que implica o esquecimento do leitor no ato de ler. É com essa questão que entra-se no campo da autoria, em relação a chamada autoridade do autor, tão referenciada e debatida, principalmente na área literária.

O direito é sempre do autor e de suas intenções, sem nunca contar com a participação do leitor, do que ele, ao receber o texto, entende. Para Barthes (2012, p.62), tal concepção é desconstruída, pois: “[...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original: seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas [...]”²³.

Isto é, não há nada dito por esse autor que já não exista, pois a significação não é individual, ela vem de fora, de um sentido social e coletivo. Sendo um processo coletivo, a significação de um “eu” parte de um “outro”. Os sentidos não são considerados propriedades privadas, pois se formam pelas trocas de linguagem em constante mudança. Por isso, ao ler, o leitor não interage apenas com o texto, mas também com o que está fora dele e revela sentidos.

²³ No posfácio do livro *Aula*, de Roland Barthes (2004), Leyla Perrone-Moisés diz que, para Barthes, a escritura é a escrita do escritor. Toda escritura é escrita, mas nem toda a escrita e escritura, no sentido barthesiano. A escritura também é tida como a ciência dos gozos da linguagem.

Dessa forma, há o desligamento da voz do autor para começar a escritura:

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2012, p. 57).

E, essa escritura, é significada pelo leitor:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhum se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2012, p. 64).

Com a ideia de que o sentido do texto não é dado na emissão, mas na recepção, o autor observa que é o leitor quem dá esse sentido, em vias de aproximação e distanciamento do escrito. É o momento em que o leitor está em uma instância de articulação plural para significar.

Assim, canaliza-se uma infinidade de referências que escapam ao “eu”, que não são criadas de dentro para fora, os sentidos vêm de fora para dentro, onde são organizados e reescritos. Desta forma não há uma autoridade de um “eu” que determina, são as outras pessoas do autor e seus discursos significados no espaço do leitor, que (re)significa novamente. É a linguagem que fala:

[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance –, atingir esse ponto que só a linguagem age “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar (BARTHES, 2012, p. 58).

Através desse raciocínio, outro ponto é abordado por Barthes (2012, p. 28): a dificuldade em notar a diferença da lógica da leitura e da composição pela herança da retórica, que faz duas visões distintas terem apenas uma dedução. Essa nuvem de confusão, ao pensar que há apenas um sentido, aquele que o autor quer passar, é ressignificada. A explicação? Enquanto a composição canaliza, a leitura dispersa.

Tal cenário é composto em virtude da oposição entre outras duas lógicas, a da razão e a do símbolo, que associam ao texto material outras ideias, imagens, significações. A composição não é o sentido, é uma reescrita – a escritura de Barthes, a escrita do escritor – que ganha sentido no momento da leitura. O sentido passa a ser múltiplo e não único.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2012, p. 62).

Embora haja esse processo de associações e dispersões, qualquer leitura “deriva de formas transindividuais”, pois essas associações feitas pela letra do texto não são anárquicas, estão dispostas em códigos, línguas, enfim, em um contexto. “Assim, a letra mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras” (BARTHES, 2012, p. 28).

Barthes alerta que, por mais anárquica que possam parecer as ideias e a letra que se lê, há sempre um sentido já instituído. Porém, tais regras não vêm do autor, mas de uma lógica que precede o ser humano, como lembra ele (2012, p. 29), a narrativa milenar – um imenso espaço cultural em que está a pessoa, a nossa pessoa (autor e leitor), e que é apenas uma passagem.

Quer dizer, para Barthes (2012, p. 63), o afastamento do autor não traz mais a pretensão de decifrar o texto segundo o autor, impondo o fim para a escritura, tudo é deslindado na escritura de múltiplas citações. A partir de tal reflexão, o autor devolve ao leitor uma certa importância que lhe era negada.

Decretando a morte do autor com sua célebre e um tanto incompreendida frase, “(...) o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64), entre a escritura e a leitura, nasce o autor-leitor, o *scriptor* de Barthes, como explica Evandro Nascimento (*online*, 2015).

Todo o poder da literatura era então retirado do autor e atribuído ao leitor, na citada frase conclusiva do ensaio. Morria então o autor de carne e osso, e nascia o autor-leitor, o arquivista borgiano, nomeado por Barthes como *scriptor* de um texto feito de múltiplas citações.

O *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu livro, sendo todo texto escrito aqui e agora. Na leitura, uma das aventuras relacionadas ao prazer e ao leitor é a escritura, sendo ela a condutora do desejo de escrever, não como o então autor, mas como o próprio leitor ao ler, um desejo que surge de maneira a incitar a escritura.

Assim, “[...] o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda a escritura” (BARTHES, 2004, p. 39).

Portanto, a leitura é uma produção, onde “a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se,

cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito” (BARTHES, 2004, p. 40). Por isso, o leitor é também um produtor:

Além disso, como já disse, a verdadeira polifonia é a do leitor: cada um de nós é mais ou menos capaz de escutar as vozes de um texto, para, por assim, dizer reempostá-las. Somos, todos nós, potencialmente escritores. (...) há sempre um rastro de não leitura na leitura, daí ser necessário reler, para a descoberta do outro se dar de modo mais integral, ainda que jamais de forma completa. E assim fechamos as páginas dos melhores livros pensando em reabri-las tão logo surja uma nova oportunidade (NASCIMENTO, online, 2015).

Como lembra Nascimento, uma leitura nunca será completa e findada. Cada vez que o leitor ler ou reler, novos significados surgem e o levantar de cabeça da escrita mental do leitor pode acontecer para captar novas formas. Nesse espaço, também está o leitor como potencial escritor da escritura, o autor-leitor, o *scriptor* – que originou a morte do autor. Em sua teoria, Barthes abdica de ser autor para se tornar seu *scriptor*.

A escritura é um bem singular-plural sem pertencimento a qualquer autoridade, passada do escritor para o leitor, do leitor para o escritor, sendo o leitor que dá sentido toda vez que abdica de ser para ler e significar.

Como lembra Nascimento, o autor sobrevive a sua própria ruína, afinal, o autor é um leitor:

Esse lugar disperso da enunciação constitui toda a riqueza autoral, e por mais que sua morte tenha sido encenada, com justos motivos, nas últimas décadas, ele sobrevive a sua própria ruína. Diria mesmo, seguindo o Derrida de *Mémoires d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines*,² que a ruína é constitutiva do retrato e do autorretrato, e não um mal que lhe sobrevém de fora e com o tempo. O autor sobrevive como ruína, e não apesar dela, exatamente porque se metamorfoseou no leitor, como anunciava Barthes no final de seu arqui-famoso ensaio, “A Morte do autor”: “o nascimento do leitor deverá se pagar com a morte do Autor”.³²⁴ (NASCIMENTO, online, 2015).

Por fim, pode-se dizer que tanto a escritura quanto a leitura não têm a identidade do corpo que escreve e lê. Na escritura, se é “eu” em primeiro momento, para depois dar voz a outras vozes que não são do sujeito que escreve, mas compõem seu referencial. Enquanto na leitura, há esse alguém, que mantém e traz outros sentidos. A escritura e a leitura não são individuais, mesmo solitárias, elas invocam o coletivo, onde está a linguagem, o sentido.

O leitor por também ser um produtor, é um potencial escritor, que assume o papel de

²⁴ 2 Derrida, Jacques. *Mémoires d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines*. Paris: Louvre/Réunion des Musées Nationaux, 1990.

³ “[...] la naissance du lecteur devra se payer de la mort de l’Auteur”. Barthes, Roland. La mort de l’Auteur. In: _____. *Oeuvres complètes II*. Paris: Seuil, 1994, p. 491-495.

autor-leitor, o scriptor, no momento da escritura. Ou seja, tudo gira em torno no leitor, ora na leitura – em dispersão, ora na escritura – em canalização.

Esse jogo de figuras instituídas por Barthes (2012), que apresenta o autor-leitor e leitor, ao invés do autor e leitor, está ligado com a atividade do zinar, a produção e recepção de fanzines e suas interações.

Neste universo, muitos fãs de fanzine, ou mesmo simpatizantes curiosos, entram para o mundo zineiro, passam a ler fanzines e tornam-se autores de seus próprios zines. Instante em que pode surgir um autor-leitor, que é incitado à escritura pela leitura. No próximo capítulo, o de análise, a questão será abordada para mostrar tal ocorrência no zinar.

3.3 DA CONTEMPLAÇÃO PARA A UBIQUIDADE

*You Say You Want a Revolution
Well you know
We all want to change the world*

– The Beatles²⁵

O perfil do leitor, assim como a leitura, foi modificado diversas vezes para acompanhar as mudanças do mundo ao seu redor. A leitura, antes restrita apenas a textos linguísticos, sendo o livro o maior exemplo, também foi levada para as imagens e outros suportes não textuais ou que misturam texto e imagem.

Desta forma, há diferentes modalidades de leituras, o que ocasiona diferentes perfis de leitores, como aponta Lucia Santaella (2009; 2013). Aqueles tidos como não leitores são considerados leitores para a autora, mas de outros suportes. Eles apenas não são leitores do livro.

Contrariamente a essa recusa, defendo que imagens também são lidas (cf. SANTAELLA, 2012). Mais do que isso, há algum tempo, tenho reivindicado que, fora e além do livro, há uma multiplicidade de tipos de leitores, multiplicidade, aliás, que vem aumentando historicamente. Além do leitor da imagem, no desenho, pintura, gravura, fotografia, há também o leitor do jornal, revistas. Há ainda o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Esse leitor só pode se movimentar no ambiente urbano das grandes metrópoles porque lê os sinais de trânsito, as luzes dos semáforos, as placas de orientação, os nomes das ruas, as placas dos estabelecimentos comerciais etc. Como se não bastasse, há ainda o leitor-espectador da imagem em movimento, no cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, veio se somar o leitor das imagens

²⁵ “*Você diz que quer uma revolução/Bem, você sabe/Todos nós queremos mudar o mundo.*”

evanescentes da computação gráfica e o leitor do texto escrito que, do papel, saltou para a superfície das telas do computador (SANTAELLA, *online*, 2015).

Em sua teoria sobre leitores, em um primeiro momento, Santaella (2009, pp. 11-35), apresenta três tipos de leitores: o contemplativo (pré-industrial), o movente (pós-industrial) e o imersivo (digital). Em um segundo momento, a autora traz o surgimento do quarto tipo de leitor: o leitor ubíquo, um cruzamento dos leitores que o antecedem.

O primeiro leitor contemplativo da era pré-industrial, tem a imagem e o livro impresso como formadores de seu perfil mediativo. Esse tipo de leitor se tornou dominante a partir do século XVI. A leitura individual e solitária, traz o silêncio como companheiro em um ambiente íntimo na relação entre livro e leitor.

Com a queda do Império Romano no século XII, o monopólio da cultura livresca traz o trabalho intelectual de um homem pensador, que cria intimidade com sua leitura íntima em um mundo de meditação sem o peso do correr do tempo. Há tempo para a reflexão, para a retomada do texto até sua completa absorção:

Sendo objetos imóveis, é o leitor que os procura, escolhe-os e delibera sobre o tempo que deve dispensar a eles. Embora a leitura da escrita de um livro seja sequencial, a solidez do objeto-livro permite idas e vindas, retornos, ressignificações. Um livro, um desenho e uma pintura exigem do leitor a lentidão de uma entrega perceptiva, imaginativa e interpretativa em que o tempo não conta (SANTAELLA, *online*, 2015).

A Revolução Industrial traça o perfil do segundo leitor, o movente. Ele nasce em movimento, com a mistura de signos dos grandes centros urbanos. O jornal, a fotografia e o cinema fazem parte do seu cotidiano, igualmente revolucionário com a chegada da televisão.

Esse leitor está entorno de signos em todos os espaços, público ou privado, ele aprendeu a transitar entre a imagem, o texto, o som, com familiaridade de distinguir e absorver as cores e luzes da cidade.

O capital cada vez mais forte inicia uma sociedade perpassada pela explosão das mercadorias. Esse leitor de memória curta e fragmentada pelo excesso de informação, convive com distrações fugazes, sensações e percepções instáveis.

O leitor do livro, meditativo, observador ancorado, leitor sem urgências, provido de férteis faculdades imaginativas, aprende assim a conviver com o leitor movente; leitor de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; leitor de direções, traços, cores; leitor de luzes que se acendem e se apagam; leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se à aceleração do mundo (SANTAELLA, *online*, 2015).

Segundo a autora (2009; 2013) enquanto a cultura do livro acompanha o pensamento lógico, analítico e sequencial, a cultura movente desloca para um pensamento associativo, intuitivo e sintético. Esse ritmo acelerado também preparou o leitor para o terceiro perfil, que navega entre distintas conexões pela internet.

Foi com o surgimento da eletrônica, no século XX, que nasceu a possibilidade da digitalização por meio de evoluções técnicas. Os suportes de linguagens, antes incompatíveis e com limitações físicas, passaram para a transmissão de informação. Além disso, a multimídia e seu desenvolvimento rápido causaram convergências no campo midiático tradicional. O suporte tornou-se independente. A década de 1990 reservou a grande ebulição que viria a ser a internet.

Enquanto os leitores contemplativo e movente pertencem a primeira e segunda revolução da leitura de Chartier (1999), o leitor imersivo nasce com o texto eletrônico e a terceira revolução da leitura apontada pelo autor. O lugar desse novo leitor, chamado de imersivo, traz uma nova cultura proveniente do ciberespaço.

É no ciberespaço, um espaço incorpóreo de *bytes* e luzes, tecido não só com a abstração das informações, mas paradoxalmente também tecido com os mesmos afetos que dinamizam nossas vidas, tecido tramado por sentimentos, desejos, expectativas, ações, frustrações e descobertas, que foi surgindo aquilo que passou a ser chamado de cibercultura, uma cultura que se desenvolve de modo similar a novas formas de vida numa ecologia propícia (SANTAELLA, 2013, p. 4).

Embora a leitura do livro não seja linear, pois ele permite idas e vindas, anotações, releituras, pular capítulos, entre tantas outras fragmentações, a leitura do navegador da rede traz duas transformações: ao ler, o internauta produz e edita em um espaço que há o encadeamento de ideias e o casamento de discursos coletivos.

Dos espaços da virtualidade emerge o leitor imersivo, ligado à multimídia e à hipermídia da linguagem. A atividade nômade torna-se o lar desse leitor, um sujeito virtual que integra o intelectual coletivo da cibercultura teorizada por Lévy.

Segundo Santaella (2009), o leitor imersivo está sempre em estado de prontidão ao conectar-se em roteiros labirínticos, roteiros esses que ele próprio ajuda a construir através de interações entre textos, imagens, músicas, vídeos. Esse leitor também é apontado pela autora como mais livre para estabelecer sua ordem informacional. Citando Wirth, Santaella (*online*, 2015), aponta surgir “uma ordenação associativa que só pode ser estabelecida no e por meio do ato de leitura”.

Posto isso, autora (2009, pp. 173-183) faz uma outra relação aceca do perfil imersivo. Ao

relacionar tal evolução com a teoria pierciana (abdução, indução e dedução) e com os conceitos de leitura de Flusser (sobrevoador apressado, farejar desconfiado e desdobrar cuidadoso), respectivamente em suas características complementares, há o perfil do leitor imersivo dividido em leitores/internautas errantes, detetives e previdentes. Outra conexão feita é entre a os internautas/leitores errantes, detetives e previdentes aos usuários navegadores novato, leigo e experto.

Percebe-se que o leitor/internauta errante e novato apresenta inferência abduativas e características do sobrevoador apressado em um campo hipermidiático desconhecido (contemplação). O ciberespaço é um lugar desconhecido em forma e funcionalidade. A navegação tende a se tornar aleatória, incompleta e, principalmente, descontínua, sem volta a um início ou conexão entre os hipertextos. Mas, há de se ressaltar que esse leitor/internauta tem como instinto maior o erro e a surpresa, no sentido de ser surpreendido a cada clique por não ter roteiros pré-determinados, mesmo não tendo o completo entendimento do ciberespaço.

Em um nível intermediário, o leitor/internauta detetive e leigo têm inferências indutivas e características do farejar desconfiado em um campo hipermidiático conhecido (movente). Com um campo hipermidiático já habitual, esse usuário tem rotas memorizadas através da repetição e uma certa familiarização com a rede, baseada em experiências, ensinamentos e busca de novas pistas com menor chance de erro pelo domínio básico. Induzido por um campo conhecido (rota) e a inclinação a repetir os sinais que o ciberespaço mostra, também há investigação como uma marca. Esse perfil ainda apresenta algumas características do leitor movente, pois tem o raciocínio rápido pela habilidade de ler em meio a uma mistura de signos, como apresenta o ciberespaço.

Por fim, o leitor/internauta o previdente traz inferências dedutivas e característica do desdobrar cuidadoso em um campo hipermidiático familiar (digital). Em campo hipermidiático conhecido, sendo um navegador experiente, rápido, independente, com estratégias e antecipação de consequências. Ele deduz com atenção, segurança e objetividade: sabe o que quer ler, pesquisar, se informar, sem a necessidade de ser guiado pela rede, seja por endereços eletrônicos elencados, links que levam a outros sítios ou influências externas. Os diferentes signos que se unem são lidos de maneira rápida e eficiente. Essa característica de lidar com o caos, faz a desordem ser parte do cenário.

Para Santaella (2009, p. 180) o ideal seria equilibrar os três níveis de leitura apontados no perfil imersivo:

Entretanto, a figura ideal do leitor imersivo deveria ser aquela capaz de misturar de

modo equilibrado os três níveis de leitura imersiva: o errante, o detetivesco e o previdente. O ideal é que esse leitor não se entregue às rotinas sem imaginação do previdente, mas se abra para as surpresas, entregue-se às errâncias para poder voltar a vestir a roupagem do detetive, farejando pistas.

Visível ao cenário que se apresenta, a autora (2013) traz uma sociedade de cognição distribuída e plural, com espaços na rede em múltiplas dimensões, que aumentam a aquisição de conhecimento e compartilhamento. Sendo o conhecimento específico e individual, o contexto é social. Porém, os dois são dependentes também na rede, onde se encontra um contexto comum, mas mutável.

No estudo da comunicação ubíqua, a Santaella (2013) apresenta esse estar presente em todos os lugares da ubiquidade, a onipresença do virtual humano. Aliás, é em função da hiper mobilidade, mobilidade física através das redes sem fio e dos dispositivos móveis, que há ubiquidade. Assim, se tem acesso ao ciberespaço em um tipo de comunicação ubíqua (onipresente), pervasiva (computador em um ambiente invisível ao de forma ao usuário) e móvel (em qualquer lugar, em qualquer hora).

Quando a informação se encontra encarnada em redes inteligentes ubíquas, na absorção individual do conhecimento, ela também propicia interação com o outro e desenvolve habilidades cognitivas para formação de julgamentos do mundo ao seu redor e do mundo do outro (SANTAELLA, 2013, p. 2).

Através de arquiteturas e linguagens líquidas da hipermídia e da hiper mobilidade do ciberespaço, surge o leitor ubíquo de Santaella (2013, pp. 15-16) – o quarto leitor, que também traz características de seus irmãos revolucionários, principalmente do diálogo entre o leitor movente e imersivo.

Do leitor movente, o leitor ubíquo herdou a capacidade de ler e transitar entre formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, direções, traços, cores, luzes que se acendem e se apagam, pistas, mapas, enfim, esse leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se ao nomadismo próprio da aceleração e burburinho do mundo no qual circulamos em carros, transportes coletivos e velozmente a pé. Ao mesmo tem em que está corporalmente presente, perambulando e circulando pelos ambientes físicos – casa, trabalho, ruas, parques, avenidas, estradas –, lendo os sinais e signos que esses ambientes emitem sem interrupção, esse leitor movente, se, necessidade de mudar de marcha ou de lugar, é também o leitor imersivo. Ao leve toque do seu dedo no celular, em quaisquer circunstâncias, ele pode penetrar no ciberespaço informacional, assim como pode conversar silenciosamente com alguém ou com um grupo de pessoas a vinte centímetros ou a continentes de distância. O que o caracteriza é uma prontidão cognitiva ímpar para orientar-se entre nós e nexos multimídia, sem perder o controle da sua presença e do seu entorno no espaço físico que está situado.

Em meio a infinidade de informações, o leitor contemplativo precisa ser retomado para

elaborar a recepção do conhecimento, enquanto o leitor movente deve proporcionar o toque rápido de circular entre uma explosão de signos, com agilidade decisões rápidas. E, ao leitor imersivo, cabe trazer o intelectual coletivo da cibercultura, da orientação e segurança das viagens pelo espaço. Essa tríade é que permitirá que a onipresença do leitor ubíquo – juntamente com a mobilidade de estar em vários lugares –, seja feita de forma confiante e situada.

Por isso, a autora (*online*, 2015) lembra que: “[...] um tipo de leitor não leva o outro ao desaparecimento. Cada um deles aciona habilidades cognitivas específicas de modo que um não pode substituir o outro”. É desta forma que os leitores serão formados cada vez mais com inúmeras habilidades cognitivas.

Os perfis de leitores coexistem em sociedade. Desta forma, essas habilidades diferenciadas de cada perfil também são notadas no zinar. Embora o fanzine seja impresso, o que traz o suporte do leitor contemplativo, e carregue uma mistura entre texto e imagem, o que traz o suporte do leitor movente, é inegável que os leitores imersivo e ubíquo também estão presentes.

Os zineiros trabalham com o impresso – de uma maneira artesanal em relação as técnicas disponíveis –, entretanto, eles também têm acesso a rede de comunicação mundial de computadores, sendo leitores imersivos e ubíquos, assim como os leitores no fanzine. O referencial do ciberespaço também influencia o próprio meio.

A rede é uma ferramenta tanto para pesquisar quanto para organizar grupos da cultura do zinar, além de efetivar um intercâmbio muito maior das publicações. As características do fanzine permanecem em seu conceito já apontado – que também mudou através dos tempos. Porém, o ciberespaço é o novo componente deste espaço.

Aliás, a ubiquidade está diretamente ligada às culturas eXtremas de Canevacci (2005), sendo o fanzine um veículo de manifestação dessas culturas jovens intermináveis, uma possibilidade de TAZ (BEY, 2004). O perfil ubíquo, assim como o imersivo, nasce dessas novas culturas.

Para o zinar, o ciberespaço é um meio de comunicação, sendo o impresso ainda o principal modo de veicular e consumir o conteúdo, de acordo com os conceitos teorizados, em vista de que não há um e-zine, apenas marcas do fanzine na rede. Contudo, sua influência e linguagem também chegam aos zines impressos. Quem faz o zine, é o mesmo fanzineiro internauta que navega pela rede e está sempre conectado, em qualquer lugar, a qualquer hora. Assim, a rede está sempre presente, ubíqua.

CONCEITOS PARA ANALISAR A LEITURA NO ZINAR	
Evolução da leitura	Ao falar da leitura no Ocidente, três passagens são registradas: a leitura oral para a leitura silenciosa, a leitura intensiva para a leitura extensiva e o texto eletrônico. O fanzine faz parte dessa evolução, mantendo sua base no impresso e marcas no ciberespaço. Na transposição, o texto subsiste em relação ao objeto.
Leituras selvagens	As chamadas não-leituras, aquelas sem legitimidade, são chamadas de leituras selvagens, por apresentar características e conteúdos que não se encaixam ou fazem parte de um caminho único para a formação do leitor. É por meio dessas leituras que novos caminhos para iniciar a formação de um leitor são abertos, ou ainda, para trazer experiências diferenciadas para a trajetória de um leitor em formação. Os fanzines, neste cenário, são leituras selvagens, que podem ser exemplos para os dois casos.
Autor-leitor	A morte do autor para o nascimento do leitor traz a figura do scriptor, o autor-leitor. O significado e o sentido do texto são dados pelo leitor, que ora assume tal papel, ora torna-se um autor-leitor, para, posteriormente, significar de novo. É nesta troca sutil de papéis que a formação do leitor acontece. Em contato com a leitura ele é incitado a partir para a escrita e seguir entre uma e outra, como ferramenta de fomento. Tal cena é justaposta ao zinar, a produção e a recepção de fanzines. O leitor que lê é instigado a escrever sua própria publicação, pela identificação, e, assim, a leitura se faz presente para dar continuidade ao processo.
Perfis dos leitores	Contemplativo, movente, imersivo e ubíquo. O leitor no fanzine ou o leitor de fanzine, acessa todas as características de perfis dos leitores apresentados. No zinar, os campos do impresso e do ciberespaço são compartilhados na rede e fora dela.

4 FANZINE: O ZINAR DA LIBERDADE DO LEITOR

A ficção tem duas utilidades. Primeiramente, é uma droga de porta para leitura. A vontade de saber o que acontece em seguida, de querer virar a página, a necessidade de continuar, mesmo que seja difícil, porque alguém está em perigo e você precisa saber como tudo vai acabar... este é um desejo muito real. E isso te força a aprender novos mundos, a pensar novos pensamentos, a continuar. Descobrir que a leitura por si é prazerosa. Uma vez que você aprende isso, você está no caminho para ler de tudo. E a leitura é a chave.

– Neil Gaiman

O fanzine é mais ou menos isso. É esse sentimento estranho que a gente sente, que não consegue explicar; que surge num momento e noutra já desaparece. É esse pequeno pedaço do universo em que podemos nos vislumbrar em nossos próprios sonhos e pesadelos.

– Fábio Moon

Neste capítulo será exposta a análise dos corpora fanzine impresso *Punhetão* e *blog Ugra Zine Fest*²⁶, com base nos dispositivos teóricos traçados neste estudo. A intenção é analisar a formação do leitor quanto à produção e à recepção de fanzines para compreender a relação entre o zinar e a leitura, além de traçar os perfis do leitor desse universo e conceituar o gênero fanzine.

Dessa forma, inicia-se a análise dos corpora para fundamentar todas as características do gênero fanzine no impresso, através do fanzine *Punhetão*, e suas marcas no ciberespaço, pelo exemplo do *blog Ugra Zine*. Retomam-se principalmente as teorias apontadas no segundo capítulo, que além do conceito de fanzine, apresentam a publicação como parte da rede de expressão das culturas eXtremas e da criação de zonas que proporcionam autonomia e liberdade.

Posteriormente, avalia-se como ocorre a leitura no zinar, na intenção de mostrar a formação do leitor nesse espaço, com a possibilidade de ser uma ferramenta possível para formar leitores. E, por fim, apresentam-se as características do perfil desses leitores.

4.1 O FANZINE ENTRE ZONAS E SENTIDOS DAS CULTURAS EXTREMAS

O fanzine deixa de ser um trabalho e passa a ser uma experiência de vida. Da minha, da sua e de todas essas vidas em comum que podemos ter nesse mundo de vastas proporções e fronteiras ainda por determinar. E, num momento entre milhões, você é atingido por algo verdadeiramente genuíno, único, e você se sente especial. E você flutua. E você brilha.

– Fábio Moon

Para analisar as características e o conceito do gênero fanzine, bem como suas marcas na rede, foram escolhidos dois exemplos: o fanzine *Punhetão* – edição número 7 e o *blog Ugra Zine Fest*, do evento homônimo.

A começar pelo exemplo de fanzine para realizar a análise, apresenta-se o fanzine *Punhetão*, edição número 7, editado pelo faneditor Garras e publicado pela editora

²⁶ ugrapress.com.br/uzf2014.

independente Morra Comix²⁷.

O zine nasceu pela falta de informação existente na cidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, em meados da década de 1990. Os veículos eram escassos e o zine era a alternativa para se comunicar com pessoas que tinham assuntos em comum.

Em novembro de 1998, o editor Garras leu toda a trilogia d'*O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, e, ao fechar o último livro, deu-se conta de que chegara a hora de fazer seu primeiro zine. A edição #0 de *Punhetão* saiu com 300 exemplares, dos quais 120 foram enviados pelo correio a diversos endereços de fanzineiros e lojas especializadas – o resto era entregue na rua.

Com produção até o ano de 2001, o zine voltou a circular somente depois de mais de uma década. Desde 2013, quando saiu a edição número 7, o zine parou novamente – cena comum no meio zineiro. De qualquer maneira, os 500 exemplares da última edição foram distribuídos com sucesso para diversas cidades do país, gratuitamente, deixando muitos fanzineiros e leitores ávidos por ler o novo exemplar de *Punhetão*.

A capa e contracapa desta edição vêm envoltas em um papel de seda, com a marca de uma xícara de café, uma maneira de dar um toque pessoal e trazer um pouco do universo de preparo do zine, regado a muito café, mas, principalmente, em referência a *Ficção de Polpa*²⁸. Ao invés de grampos, o fanzine é amarrado com uma corda.

²⁷ A história do selo Morra Comix iniciou nos anos 1990, nerds que jogavam RPG e eram fãs de quadrinhos, videogame, ficção científica e música – rock.

²⁸ *Ficção de Polpa* é uma antologia brasileira de contos de literatura de gênero, com referência às antigas revistas de banca em estilo pulp. Organizada por Samir Machado de Machado, a publicação sai pela Não Editora.



Figura 19 – O fanzine *Punhetão*

A foto de capa mostra um dos integrantes da banda Cachorro Grande²⁹ em um circo na infância. A escolha da imagem é ligada a matéria principal da publicação, que traz a origem da banda. Outras chamadas para os conteúdos do zine também compõe a capa.

A edição cabalística de *Punhetão*, por ser a de número 7, também foi distribuída dentro de uma espécie de encarte, um envelope estilizado, com uma diagramação que atenta para os conteúdos do zine de um lado e uma ilustração inteira do outro lado.

²⁹ Cachorro Grande é uma banda gaúcha de rock. Os integrantes Beto Bruno, Marcelo Gross, Rodolfo Krieger, Gabriel Boizinho e Pedro Pelotas têm influências que vão de The Beatles e The Rolling Stones a Kinks e Small Faces. No início da banda, em 1999, os guris tocavam as músicas prediletas, dos artistas considerados “banda de cachorro grande”.



Figura 20 – Encarte do zine

Nas primeiras páginas interiores, consta o expediente, com “Garras como editor, redator, montagem, cafezinho e o caralho”; “Negô-ruivo com histórias em quadrinhos” e “Dhandhain, o ligeiro, com histórias em quadrinhos, diagramação da capa, contracapa entre outras seções”. E, “scans de Kona Chan”³⁰, sendo uma publicação assinada pelo “jornalista (ir)responsável Luther Blissett”³¹ – ambos pseudônimos que procuram descaracterizar a autoridade do zine. Ainda, há o endereço de e-mail e o selo *Copyleft*, para livre reprodução de todo o conteúdo, desde que sem fins lucrativos. A edição é numerada e limitada.

Na sequência, há dois editoriais, sendo o segundo com ilustrações e uma foto do Luther Blissett, coberto com papel de seda.

³⁰ Em referência a personagem Kona Chan, do mangá *Lucky Star*.

³¹ Em 1994, centenas de artistas europeus, ativistas e brincalhões adotaram e compartilharam a mesma identidade. Todos eles se chamavam Luther Blissett e estavam determinados a “levar o inferno” para indústria cultural. Eles trabalharam juntos para contar ao mundo uma grande história, criar uma lenda, dar luz a um novo tipo de herói popular. Desde então, Luther Blissett pode ser qualquer um, pode ser todos.

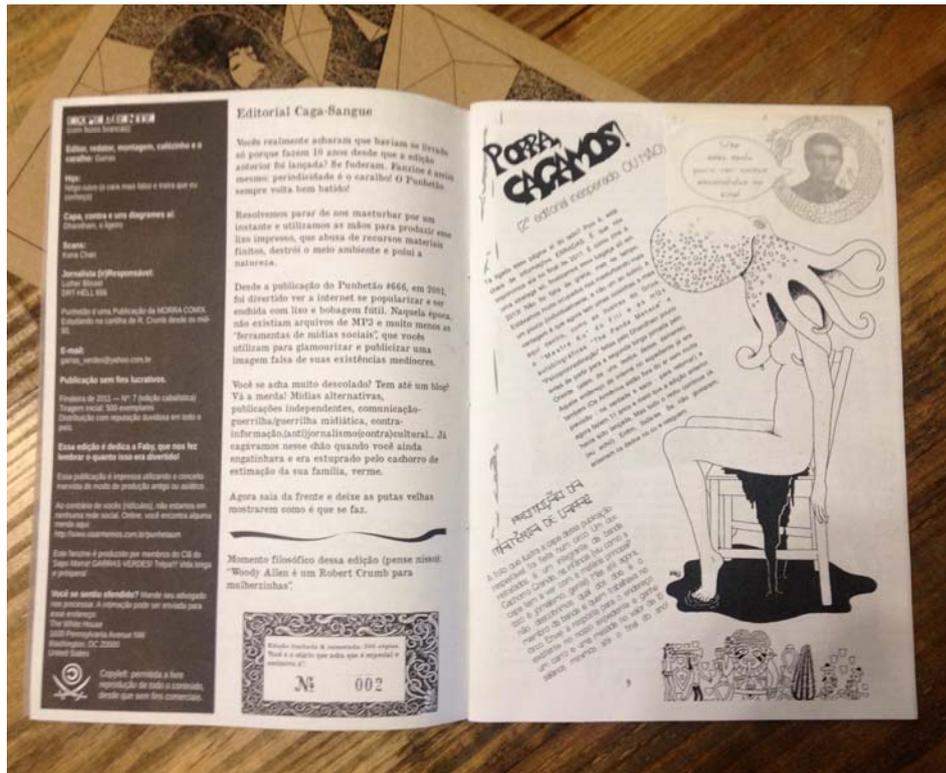


Figura 21 – Páginas de expediente e editorial

Acerca do conteúdo, o zine apresenta matérias sobre: jornalismo, quadrinhos e cinema, com exemplos como Art Spiegelman e Joe Sacco e suas obras; Jornalismo Gonzo, com Hunter Thompson; publicações independentes, como a revista Semiotex(e); universo nerd; história do rock – *beatniks* e música hipnótica; disco do Brian Jones e do Led Zeppelin com influência dos Mestres Musicistas de Joujouka; rock argentino e seus fundadores; Yoko Ono e o fim dos Beatles; as origens da banda Cachorro Grande; o lama budista Drukpa Kunley; o ator, produtor diretor e roteirista Sady Baby; e a melodia mística indiana dos músicos nômades Bauls de Bengala. Ainda, há diversos quadrinhos sobre histórias psicodélicas, existenciais e fatos cotidianos.

Toda a linguagem do zine traz uma estética suja, com frases no rodapé e no topo de algumas páginas, ilustrações, rabiscos, fotos e recortes em justaposição e colagens manuais. Sem censura, palavrões não são poupados.

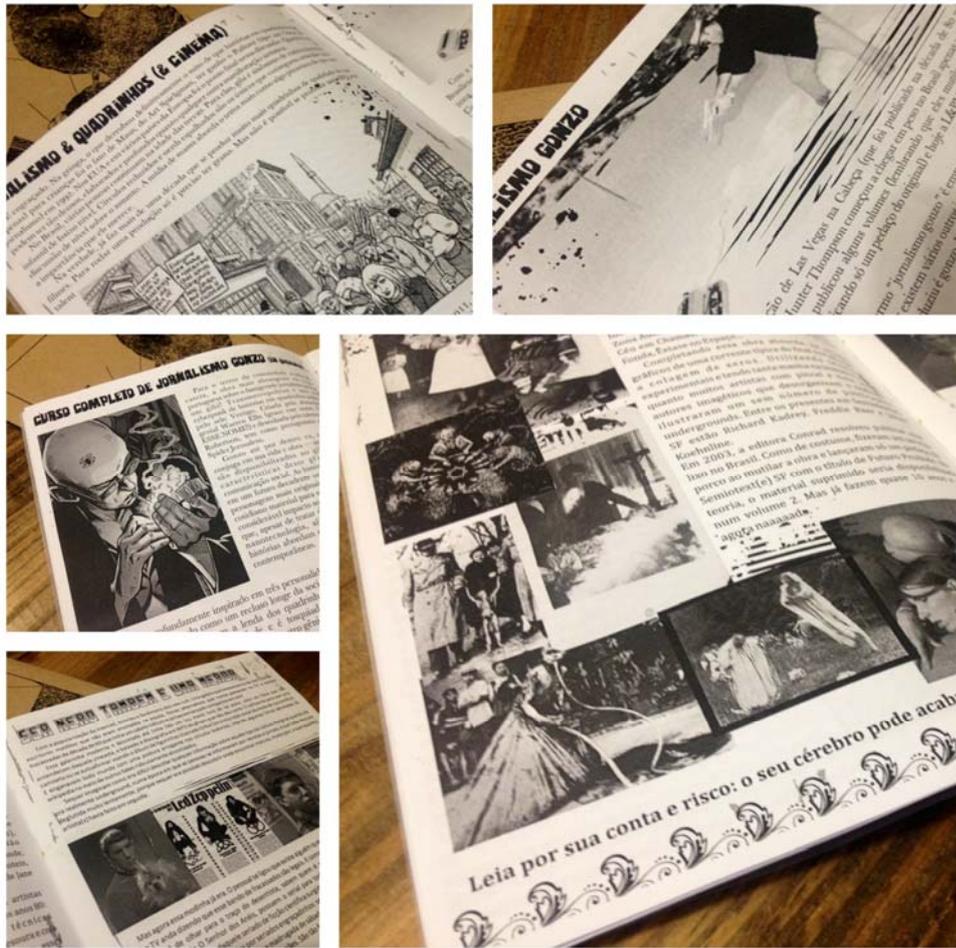


Figura 22 – Páginas internas do zine



Figura 23 – Páginas internas do zine

Na contracapa, *flyers* de patrocinadores que ajudaram a fazer o zine, na garantia de

angariar recursos para a edição sair.

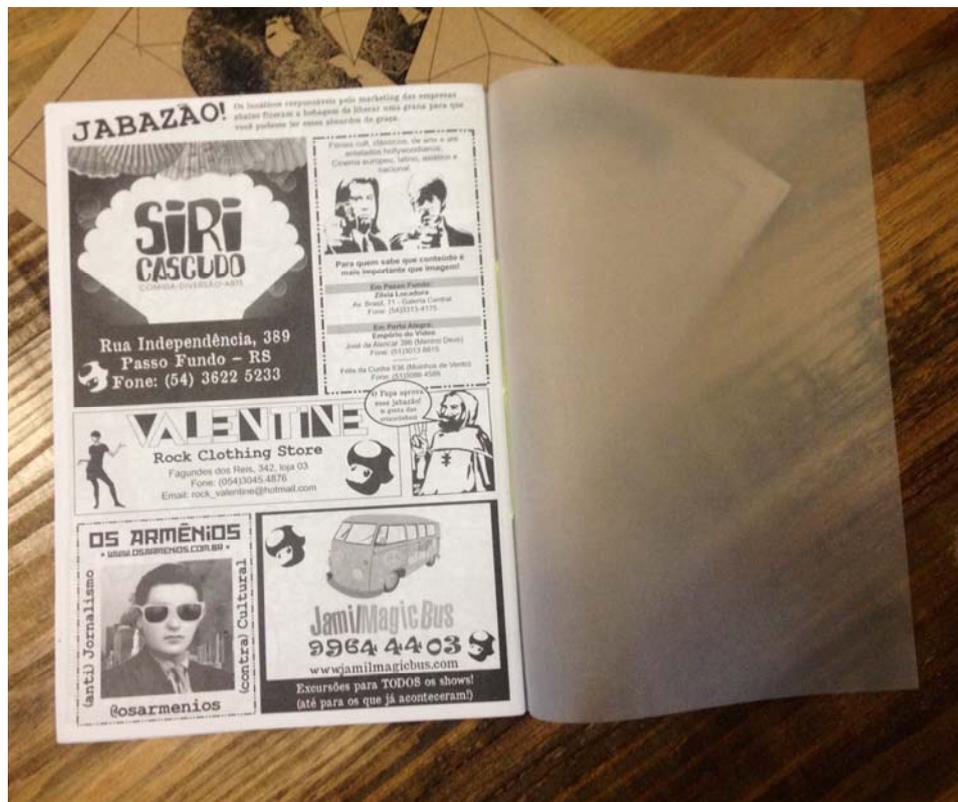


Figura 24 – Contracapa de *Punhetão*

Para analisar o fanzine *Punhetão* enquanto os conceitos do gênero fanzine, todos os apontamentos feitos no segundo capítulo serão retomados. A começar pelo conceito de culturas eXtremas (CANEVACCI, 2005) e Zonas Autônomas Temporárias (TAZ) (CANEVACCI, 2005; BEY, 2004).

Sabe-se que o fanzine é uma das ferramentas de manifestação das culturas eXtremas de Canevacci, como um veículo de manifestação dos chamados jovens inteminaíveis, um sujeito multifacetado que busca sua autonomia simplesmente por ter o direito de tê-la.

Não há mais uma manifestação contra uma cultura dominante, por isso, a contracultura dá lugar a essas culturas eXtremas, que nunca têm fim e vivem um devir constante. Há uma revolução sem direção certa, sem ter o estado como protagonista adverso. Como lembra Canevacci, “nada mais é desejável ou imaginável do que uma cultura de oposição revolucionária” (CANEVACCI, 2005, p. 15).

Embora as publicações estudadas por Henrique Magalhães (1993; 2003; 200; 2005) e Edgar Guimarães (2005) apontem o fanzine como um veículo contracultural, este estudo opta pela visão de Massimo Canevacci (2005) sobre a ligação dos fanzines com as culturas eXtremas

e a TAZ de Bey (2004).

O fanzine *Punhetão* nasceu na década de 1990, quando a mudança dos processos socioculturais avançava e a ideia de dicotomia entre culturas era dissolvida. Embora ali já estivesse a borbulhar as culturas eXtremas, a impressão de ser um veículo contracultural era recorrente, como hoje ainda é para muitos zineiros. Porém, passada uma década sem nenhuma edição, *Punhetão* volta e adentra aos manifestos do eXtremo. Com a teoria de Canevacci, fica mais clara a linha a qual o zine se propõe. Ele é a manifestação da cultura do zinar, onde fanzineiros e leitores compartilham desse universo e manifestam sua autonomia, com apontamentos que não são mais para uma instituição, cultura ou estado, mas para inúmeros registros e momentos de seu universo referencial.

Com temas que vão do jornalismo, quadrinhos, cinema, jornalismo gonzo, literatura e fantasia às produções artísticas, com quadrinhos e ilustrações, o faneditor e seus colaboradores expressam suas visões, que não pretendem um alvo certo, mas a dispersão. É o compartilhamento de novas informações, criações e opiniões para criar uma espécie de confraternização rebelde entre os grupos afins da cultura zineira, mas também, com qualquer pessoa que possa se interessar ou que teve o zine em mãos pela primeira vez.

A um tanto de caráter apolítico e não direcionado. Segundo Canevacci (2005), o término da hegemonia, da ideologia e da política – esses dois últimos com o partido e seus princípios – , que acabaram com a cultura do contra. Mas, isso não quer dizer que ocorreu o fim da expressão dos jovens, agora intermináveis. A TAZ, de Hakim Bey, apresentada pelo autor, apresenta as Zonas Autônomas Temporárias como fundamentais para que se possa compreender os “fluidos riachos do eXtremo” (2005, p. 57).

Através da TAZ é que se chega aos territórios móveis e líquidos do eX-terminado. Por sua vez, a existência da TAZ é mantida através de diferentes redes transgressoras e libertas de controle, como o fanzine. Para Bey (2004), as zonas são uma rebelião não fixa e que não ataca diretamente o estado, um festival de autonomia e emancipação, uma guerrilha de liberação de uma área, seja de terra, tempo ou imaginação. Há efemeridade para aparecer e depois surgir em outra área.

O zinar passa a fazer parte das culturas intermináveis como uma possibilidade de TAZ. A exemplo de *Punhetão*, o fanzine produzido pelo editor e seus colaboradores sai de um meio de poucos para se espalhar entre diferentes espaços da cultura zineira, com possibilidade de sair para outras culturas e meios.

Na cultura zineira, os leitores de zines ou pessoas que passam a conhecer um fanzine podem tornar-se editores de suas próprias publicações. O zinar entre produção e recepção é

reversível em seus papéis. Leitores passam a ser zineiros e editores passam a ser leitores daqueles que foram e continuam sendo seus leitores. É muito comum que uma grande maioria de pessoas e fãs de fanzine façam o seu zine – até como um modo de promover mais publicações do tipo.

É o zinar que sustenta a expressão da autonomia libertária dos sujeitos que compartilham dessa cultura, uma cultura de manifestação de jovens multifacetados. É no momento em que o fanzine sai das mãos do editor para seus leitores e novos (possíveis) leitores, que inicia uma confraternização, uma rebelião de uma área de terra, tempo e imaginação. São encontros de corpo presente, como bem lembra Bey (2004, p. 74): “[...] A TAZ é um lugar físico, no qual estamos ou não estamos. Todos os sentidos estão, necessariamente, presentes”, que constituem momentos para festejar a cultura do zinar.

Assim como essas áreas se formam, elas desaparecem, como o próprio fanzine emerge e desaparece, para depois de semanas, meses ou anos, surgir novamente – como *Punhetão*. Em sua última edição, a distribuição gratuita foi realizada de mão em mão e pelo correio, criando pequenos grupos de discussão, compartilhamento e apreciação do conteúdo. Ao receber o zine e através de sua leitura, a produção de novas manifestações inicia.

São tais ápices que fazem uma reunião de alguns indivíduos ultrapassar a experiência simples de uma soma de pessoas, mas de alcançar um momento que transcende o objetivo inicial. No momento de compartilhamento do zine *Punhetão* é possível mapear as manifestações de TAZ, espontâneas e que inspiram instantes de liberdade para os envolvidos.

Pelo conteúdo, de acordo com os estudos de Magalhães (1993; 2003; 2004; 2005; *online*) e Guimarães (2005), *Punhetão* permanece com o espírito crítico e reflexivo em suas informações e produções artísticas, dessa vez, não mais com direcionamento ao estado, mas com mensagens momentâneas de expressão e liberdade. Essas duas características colocam-se como essenciais na concepção de um fanzine.

Sem censura, pretensão profissional e olhos para o mercado ou o lucro, a produção de *Punhetão* é imersa no prazer do editor e seus colaboradores, que são fãs, amadores da cultura do fanzine e dos temas que elegeram para a publicação. Antes de tudo, é um divertimento, um festejar como Bey (2004) apresenta nas zonas, e uma atividade feita, em primeiro lugar, para o próprio editor (MAGALHÃES, 1993).

Todas as referências do faneditor estão marcadas no zine. A informalidade e liberdade de produção permitem a autenticidade da publicação, com direito a não obedecer nenhuma periodicidade. Além de uma certa dose de ironia na linguagem utilizada, os textos são escritos em primeira pessoa ou de maneira a criar uma intimidade de diálogo com o leitor.

O empenho pela atividade prazerosa e pela autenticidade podem ser notados na forma artesanal do zine. A paginação foi feita com amarrações de cordas coloridas, o papel de seda foi envolto edição por edição, assim como a marca de uma xícara de café, em referência à *Ficção de Polpa*, o carimbo por unidade.

No interior das páginas, colagens manuais, criadas após a impressão do zine, também são percebidas. Além disso, com uma estética suja, com recortes e colagens pensados antes da diagramação final para montar o zine no computador.

Acerca do conteúdo, há informações de cunho jornalístico, como editorial e matérias, e produção artística, com ilustrações e quadrinhos. A matéria de capa – com o título “10 anos soltando muito pelo!” e o subtítulo “Os Malvados & Os Hipnóticos: a pré-história da Cachorro Grande” – traz as origens da banda com relatos de materiais que nunca saíram, gravações não aprovadas em fita cassete, arquivos raros e demos. Fotos e *flyer* de apresentação ilustram os escritos de duas páginas. O destaque vai para a colagem manual de uma ilustração colorida da Malvados Azuis, nome que a banda tinha antes de se tornar Cachorro Grande. A imagem é a capa do demo-singe gravado em 1999.

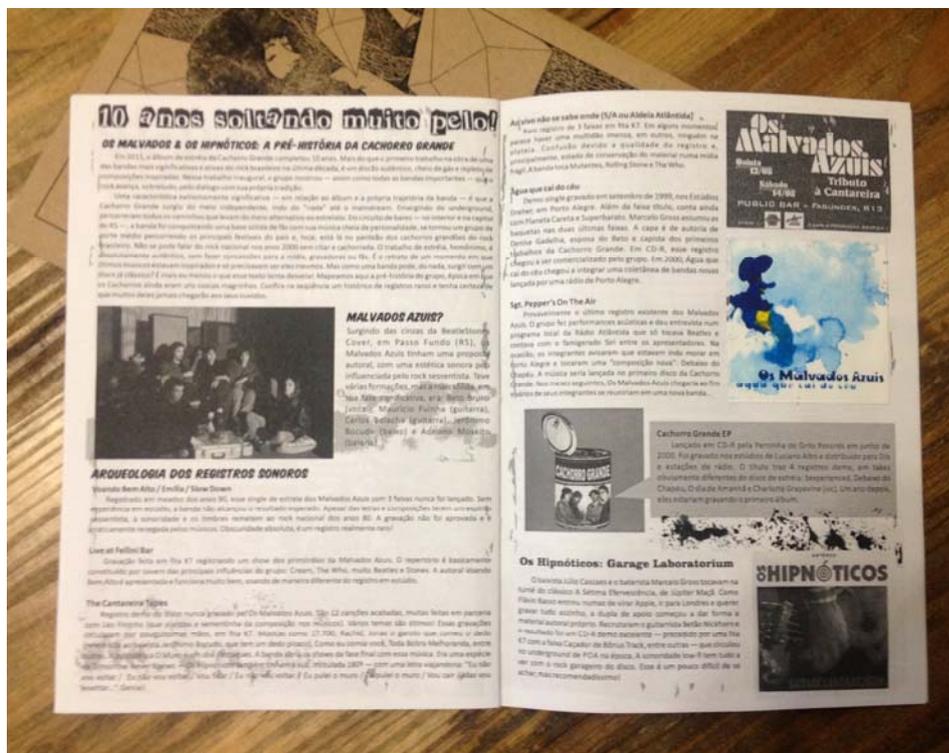


Figura 25 – Páginas internas da matéria principal, sobre a banda Cachorro Grande

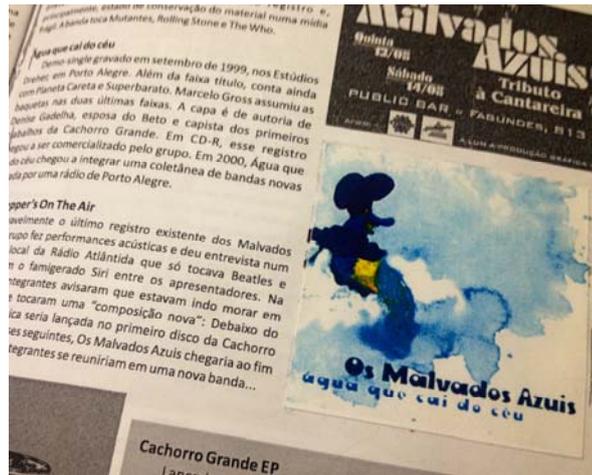


Figura 26 – Colagem da capa do demo-singue da Malvados Azuis

A matéria apresenta a historicidade da origem da Cachorro Grande e seus integrantes, com informações inéditas e reflexões desse trajeto. Para fãs, um material raro e digno de coleção, ou ao menos, com um texto elaborado sem informações fragmentadas, contextualizado em pesquisas e referências do editor. Materiais como este fazem de muitos fanzines itens de coleção, o que pode até somar valor do mercado ao fanzine, caso ele esteja para vender em sites, livrarias especializadas ou sebos – neste caso, sem o conhecimento do editor.

A questão do preço a se pagar, caso um fanzine seja vendido, é admissível ao conceito apenas para bancar os gastos com a própria produção, sem margem de lucro ao editor. Porém, observa-se que muitos zines acabam sendo vendidos a valores altos. Tal prática, se feita diretamente pelo editor, perde o conceito do gênero fanzine, pois a publicação não é vista como um produto pelo editor, mas, se for feita por terceiros, o conteúdo e forma do zine subsistem.

Há de se ressaltar que edições com maior qualidade gráfica podem custar mais pelo processo de produção, em especial pela impressão, sem obter lucro. Como lembra Guimarães (2005, p. 45): “[...] A produção com alta qualidade gráfica não descaracteriza o Fanzine, pois continua sendo uma edição feita com espírito independente.”

Na área de produção artística de *Punhetão*, opta-se por mostrar um quadrinho assinado por Konfas, um dos colaboradores do zine. Com o título “Psicoprocrastinar”, a história gira em torno de diferentes anos e pensamentos, com forte referência do autor quadrinhista, que traz ideias a serem divididas resignificadas pelo leitor.



Figura 27 – HQ do zine

Magalhães (1993; 2003; 2004; 2005) reforça em suas pesquisas o grande espaço para quadrinhos nos fanzines. No Brasil, os zines mais numerosos são os classificados como Quadrinhos. E, se o zine pertencer a outra classificação, mesmo assim as HQs estão presentes, como é o caso de *Punhetão*.

A produção artística dos zines é um momento único para quem se expressa pelo desenho. Assim como os textos sem censura, as histórias em quadrinhos também divagam pelo imaginário de seu criador. Ainda, ressalta-se que muitos quadrinhistas renomados começaram com zines, onde descobriram e aprimoraram suas técnicas. Alguns autores, ainda mantêm seu fanzine pela liberdade de suas páginas.

Apesar de ter saído da contracultura para as culturas eXtremas, o fanzine continua sendo independente pela autonomia e alternativo pelo seu modo de produção, não mais uma

alternativa à cultura dominante. O zine *Punhetão* enquadra-se nas duas premissas: é independente pela expressão de autonomia – do editor e colaboradores e da recepção e produção de seus leitores – e alternativo por características inerentes a sua origem – a maneira artesanal e autêntica contida em sua estética. Por fim, uma área de liberdade de expressão.

Dessa forma, *Punhetão* é um zine classificado como Diversos, com temas sobre jornalismo, histórias em quadrinhos, cinema, jornalismo gonzo, literatura, fantasia e produções artísticas, com quadrinhos e ilustrações. Um meio de (des)território móvel e líquido das culturas eXtremas e uma nova possibilidade de TAZ – sendo que as primeiras zonas se deram no momento de distribuição dos exemplares e confraternizações festivas entre grupos.

Ao trazer as marcas do fanzine no ciberespaço para elucidar a análise, busca-se o *blog Ugra Zine Fest (UZF)*, de um evento dedicado ao universo dos fanzines, publicações independentes e da cultura faça-você-mesmo.



Figura 28 – Página inicial do *blog Ugra Zine Fest*



Figura 29 – Arte do Ugra Zine Fest

O UZF³² é promovido pela editora, produtora e loja Ugra Press, criada pelo casal Douglas e Daniela Utescher. A editora nasceu com a proposta de valorizar a cultura independente e estimular a produção impressa, sendo especializada em publicar livros, quadrinhos, zines nacionais e importados, além de lançamentos próprios. Com foco em promover a cultura de publicações independentes, como os zines, a Ugra também se divide como produtora para organizar anualmente o UZF.

A primeira edição do evento foi em 2011, relatado como um período de apatia para o mundo dos zines. Com a primeira edição do Ugra Zine Fest, uma movimentação promissora deu novo fôlego à cena. A segunda edição aconteceu em 2012, também com boa resposta de público para o tema proposto, assim como a terceira edição, em 2013. A quarta edição, em 2014, ganhou como palco o Centro Cultural São Paulo (CCSP), e dois dias inteiros de

³² Abreviação de Ugra Zine Fest.

atividades.

Como um importante evento para os zines e demais independentes, o UZF foi pré-indicado ao Troféu HQ Mix³³ em 2013 e 2014, quando chegou à lista dos sete finalistas. O *blog* voltado aos fanzines, quadrinhos e cultura independente, traz espaço para: contato, com e-mail e página do Facebook; programação, com detalhes sobre palestras e debates, oficinas, shows, exposições e a Feira de Publicações; convidados das edições do evento; participe, para se inscrever na Feira de Publicações e no Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes; local do evento; informações do UZF; espaço para comentários e mensagens; e pesquisa. Ícones coloridos em desenho estão dispostos na página e dão acesso aos links já citados.

Entre as informações disponíveis nas postagens, há escritos sobre o evento e temas relativos ao *blog*, entrevistas com personagens do meio, como Henrique Magalhães, e algumas artes de capas de publicações. O *blog* não traz participação de leitores/internautas no espaço dedicado aos comentários, pelos menos, nas postagens disponíveis do ano de 2014, quando ocorreu a última edição do evento. Sendo assim, um meio que proporciona mais a divulgação de informações do que a interação entre os navegadores. Toda a programação é feita de forma a trazer reflexão sobre os assuntos, prática e confraternização entre todos que estão inseridos na cultura zineira ou a querem conhecer.

Durante o UZF, acontecem três atividades paralelas organizadas pelo evento: a Feira de Publicações e as exposições Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes e Malditos Fanzineiros.

A Feira de Publicações tem a intenção de reunir o maior número de editores de publicações independentes possível. Na última edição, foram mais de 80 editores de todo o Brasil na última edição.

³³ Tradicional premiação dos quadrinhos brasileiros. O Troféu HQ Miz foi criado em 1989, por João Gualberto Costa.



Figura 30 – Arte da Feira de Publicações do UZF, com referência aos quadrinhos

Já exposição Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes proporciona debates e reflexões sobre a área. Na última edição, dezenas de publicações enviadas de diversas partes do mundo trouxeram temas como novas tecnologias e pequenas editoras e a diversidade da produção impressa independente e do mundo digital. A exposição iniciou junto com o UZF, em setembro, e seguiu até outubro, totalizando 15 dias de encontros entre diferentes grupos.



Figura 31 – Informações sobre as exposições no *blog Ugra Zine Fest*

Assim como a exposição do Panorama, a mostra Malditos Fanzineiros também iniciou junto com o UZF, em setembro, e seguiu até outubro, totalizando 15 dias de encontros entre diferentes grupos. *Malditos Fanzineiros!* contribuiu com a construção de uma memória da fanedição nacional. Na última edição, o público teve acesso ao material original, publicações, flyers e memorabilia de quatro grandes zineiros: Law Tissot, Alberto Monteiro, Henry Jaepelt e Maurício Zuffo Kuhlman (mais conhecido como MZK). A recuperação desse trabalho iniciou pela editora Ugra Press, com a coleção *Maldito Seja*. Em sua página oficial, o *blog* traz, ainda, os links para sua loja virtual.



Figura 32 – Página de acesso a loja virtual da editora Ugra Press e seu *blog*

No *blog*, é possível encontrar entrevistas, matérias, fotos e novidades sobre projetos e o universo cultura independente do Brasil e do mundo.

Entre os destaques da editora que estão ligados com o UZF, está o Anuário de Fanzines, Zines e Publicações, que já chegou a sua terceira edição. O ADFZPA pretende cobrir a produção de fanzines, zines e publicações alternativas impressas de maneira abrangente.



Figura 33 – Capa da terceira edição de *ADFZPA*

A terceira edição traz o material recebido para a convocatória aberta em 2012 a todas as nações ibero-americanas. São 76 páginas com 240 resenhas de publicações independentes, 29 entrevistas com autores e editores, estatísticas e guias de eventos e acervos, e HQ do quadrinhista chileno Asertijo. O preço do ADFZPA é de R\$ 25,00.

A exposição Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes também ganha espaço no impresso com um catálogo, sendo uma opção fácil e barata para se localizar no cenário de publicações independentes ibero-americano. O catálogo reúne informações e contatos de centenas de países como Brasil, Argentina, Chile, Portugal e Espanha. Impresso em formato tabloide, o preço de venda é de apenas R\$ 3,00. A editora vende a publicação individual e pacotes com 25 e 50 exemplares.



Figura 34 – Capa do catálogo do Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes

Para analisar o *blog Ugra Zine Fest* como um espaço que traz marcas dos conceitos do gênero fanzine, retoma-se novamente os apontamentos feitos no segundo capítulo. Magalhães (2005) e Guimarães (2005) abordam a questão da internet para os zines. Ao fim década de 1990, quando muitos zineiros migraram para a rede, pela opção mais barata e possibilidade de acessar novas ferramentas, o ciberespaço foi considerado um grande facilitador por aumentar o intercâmbio das publicações e a comunicação.

Nessa primeira fase, surgiu o termo e-zine ou o *webzine*, ou ainda, fanzine virtual, para designar os zines que estavam na rede, geralmente em versão PDF do impresso ou utilizando as próprias ferramentas de *blogs* e sites. Com a chegada das redes sociais, os zines também passaram a ocupar esses espaços.

Com a pulverização do fanzine no ciberespaço, em diversas plataformas, encontram-se obstáculos para chegar a um conceito. Os espaços utilizados e nomeados como e-zine não têm forma ou linguagem característica. Assim, são encontradas marcas do fanzine em sites, *blogs* ou redes sociais.

Não há coerência de todas as peculiaridades que definem um fanzine, seja em uma edição feita para ser publicada no ciberespaço, em sua concepção do início ao fim, ou de características isoladas, mas que apresentam um conceito. São fragmentos que comunicam sobre o tema. Como os exemplos já citados ainda no segundo capítulo, a manifestação na internet funciona de forma a organizar eventos, encontros, feiras ou festivais, realizar a divulgação de títulos com contato do editor, oferecer *download* gratuito de edições de zines ou coleções, servir como uma

fanzineteca para divulgar títulos do Brasil do mundo. Enfim, são ferramentas que ajudam diretamente a publicação impressa, sendo espaços de divulgação e comunicação antes de tudo.

A partir disso, apresenta-se o *blog Ugra Zine Fest* como uma ferramenta para os zines, com algumas marcas, como entrevistas sobre o mundo zineiro e produção artística, além de informações sobre o próprio UZF. O *blog* em si é independente no sentido de representar uma proposta dos criadores, tanto na busca de autonomia do que eles acreditam como do espaço que eles buscam compartilhar com a cultura zineira. Por outro lado, nem toda a ferramenta de *blog* é independente e significa a autonomia de quem escreve.

O caráter alternativo passa a não existir, pois o *blog* está no mesmo espaço que qualquer *blog* da rede e, não há uma cultura dominante para ser contra, como lembra Canevacci (2005). Mesmo que traga materiais feitos de maneira alternativa pela produção em si, o *blog* representa apenas a divulgação e não algo produzido especialmente para o espaço. O artesanal pode existir quando produções artísticas feitas de tal maneira são postadas no *blog*, mas também com o intuito de divulgar.

O conteúdo traz mais um caráter reflexivo do que crítico e as demais postagens são referentes ao próprio evento, com algumas produções artísticas para divulgar álbuns de quadrinhos e/ou zines. Pela iniciativa, há dois fãs da cultura zineira por trás do UZF, que apreciam organizar encontros para dividir esse gosto amador de maneira informal, utilizando o *blog* como um meio de proporcionar acesso aos interessados em participar de forma gratuita. Há ainda, a autenticidade na ideia dos organizadores, mas não do *blog* em si, pois a estética é muito parecida com qualquer outro *blog* – diferente dos fanzines que trazem experimentações.

Como o *blog* mostra esse caráter pessoal e de divulgação do festival, nenhuma censura é notada nos assuntos propostos, assim como não há lucro ou preocupação com o mercado através do *blog*. Entretanto, é preciso lembrar que o UZF é promovido pela editora e loja Ugra Press, e, direta ou indiretamente, o *blog*, assim como o evento produzido por ele, auxilia na divulgação da marca. Mesmo sendo uma editora independente, há lucro em certas publicações e vendas, até para manter a rentabilidade do ofício. Não obstante, não há preocupação com o mercado de grandes lançamentos de *best-seller*, por exemplo, mas há com o mercado de publicações independentes de outras editoras, que também se dedicam a publicar livros e álbuns.

Por conseguinte, tem-se um caráter profissional e ao mesmo tempo sem pretensão profissional. O UZF é um evento com o propósito de ter várias edições, mas não de se profissionalizar, pois isso excluiria a participação dos zines. No entanto, a editora que o promove é profissional no meio independente. A periodicidade é outra preocupação, tanto do evento quanto da editora, mas não acomete os zines que são vendidos por ela ou que participam

do UZF.

Dessa forma, é possível ver como o uso da rede traz disparidades quando relacionado ao conceito do fanzine, no sentido de poder ser uma extensão do fanzine ou até mesmo de trazer um outro suporte com novas características. Daí a dificuldade de se mapear um e-zine.

Por outro lado, as ferramentas disponíveis ajudam a promover a cultura do zine impresso, reforçando que as publicações tenham mais alcance e sejam disponibilizadas com fácil acesso, além da comunicação imediata entre zineiros, leitores e internautas em geral – como o UZF promove.

As marcas do UZF são notadas e certificadas em momentos de TAZ (CANEVACCI, 2005; BEY, 2004). O ciberespaço em si não é uma TAZ, sendo as marcas do fanzine na rede invocadas no momento em que se propõe utilizar essa rede, ou melhor, a web de Bey, para mobilizar, compartilhar e festejar a cultura do zinar em áreas de território, tempo e imaginação formadas a partir de iniciativas como o Ugra Zine Fest.

O autor apresenta a ideia de que dentro da internet há uma contra-net, chamada web, que causaria rupturas nesse ciberespaço. “Sem a web, a completa realização do complexo da TAZ não será possível. Mas a web não é um fim em si mesma. É uma arma” (BEY, 2004, p. 74).

O *blog* pode ser notado como a web de Bey, principalmente quando promove as TAZ. O UZF é uma possibilidade praticamente certa de se promover as zonas, mas o surgimento dessas áreas acontece a partir dos encontros promovidos entre zineiros, leitores e pessoas interessadas no tema pelo evento presencial, não no *blog*. O *UZF* é apenas a arma de que Bey fala, importante pela sua capacidade de mobilização e de proporcionar as zonas em outras áreas.

Os encontros de Bey (2004, p. 74) para promover uma TAZ, necessitam de todos os sentidos, necessariamente, presentes. O contato via rede ou mesmo web, traz apenas a virtualização para o autor, como se fossem simulacros do que acontece em corpos presentes em uma área.

O UZF promove sinergia de um encontro entre centenas de pessoas, em grupos maiores ou menores, que alcançam novas experiências de autonomia e liberdade através do contato promovido pelo evento e pelos fanzines e sua cultura, de forma espontânea.

Observa-se que o UZF não é apenas direcionado aos zines – embora seja um forte expoente. No evento, outras publicações da editora são comercializadas e atraem diferentes públicos, inclusive com a comercialização e margem de lucro. Mas, há também a venda de publicações próprias que seguem a cartilha do zines, como o Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes, que custa apenas R\$ 3,00, e serve com um completo guia de zines, além de outros zines a preços de custo.

Assim, também pode-se dizer que o UZF não é uma TAZ em sua totalidade, mas que traz momentos de TAZ relacionados ao meio zineiro, em que se tem uma mobilização, uma rebelião para festejar a cultura do zinar, mas que surge e desaparece, para logo depois, resurgir espontaneamente – visto que o fanzine é considerado um componente das redes transgressoras das culturas eXtremas (CANEVACCI, 2005) e das TAZ (BEY, 2004).

Os eventos paralelos, como a Feira de Publicações e as exposições Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes e Malditos Fanzineiros, podem ser um exemplo de momentos de TAZ, assim como zonas que ocorrem de forma paralela, provocadas pelos fanzines nos espaços gratuitos.

Feita a ligação com os conceitos do gênero fanzine e a TAZ, o *blog* também está ligado às culturas eXtremas de Canevacci (2005) e aos jovens intermináveis que flutuam e navegam pela rede, usam do espaço e trazem influências para suas manifestações eXtremas, como no zinar. Por isso, a objetividade que se pede desses movimentos, assim como na internet, não existe, tudo é subjetivo, uma guerrilha de oposição revolucionária, sem direção certa, mas que expressa a autonomia dos indivíduos que compartilham das culturas eXtremas, sem líderes ou autoridades.

Eventos como o UZF, também trazem contornos de mudança, como aponta Magalhães (*online*, 2015):

[...] Vê-se que o Ugra Zine Fest se erige no resgate da história dos fanzines e suas tendências, que apontam para a sofisticação e alternância de suportes. Essa propositura ao mesmo tempo acadêmica e provocadora mostra a sensibilidade aguçada de seus organizadores, que mais uma vez trazem à baila as questões mais pertinentes que permeiam o irrequieto meio da produção de fanzines e da cultura alternativa em geral.

A alteração do cenário que traz novas estéticas ao zines e suportes, aponta como uma tendência que já se consolida na cena, com publicações de qualidade gráfica, por exemplo. Nessa nova onda, há os livro-zines, geralmente livros que trazem compilações de fanzines antigos, e que acrescentam um preço maior do que as habituais edições caseiras por todo o processo inverso ao zine, sendo disponíveis não apenas em editoras independentes, mas também em sites comuns que trazem as mais diversas publicações. É um campo vasto de discussão e de dúvidas, no entanto, aponta para a consideração de continuar um fanzine, por trazer ao público o material original e, principalmente, por ter sido feito sem tal intenção na época em que foi veiculado.

Outro ponto suscitado é a venda de zines pela internet, sem margem de lucro. A prática

não traz implicações, sendo a internet apenas o modo de promover seu intercâmbio. E, muitas editoras independentes abraçam a causa, como a Ugra Press. Nesses casos, o conceito do gênero fanzine permanece, pois toda sua produção e intenção continuam a mesma.

Assim, o *blog UZF* não é um e-zine, traz marcas do fanzine na web (BEY, 2004). Ainda, o evento anual torna-se um potencial formador de TAZ, sendo o *blog* a ferramenta para que elas aconteçam. E, ao acontecer a TAZ, o conceito do gênero fanzine torna-se presente pela ocupação dessa área em que tem os fanzine como mediadores de uma reunião de sinergia. Essas manifestações são ocupadas pelos jovens intermináveis e a expressão de suas culturas eXtremas, sempre momentâneas.

4.2 LER O ZINAR: FORMAÇÃO DO AUTOR-LEITOR E OUTRAS LEITURAS

Quando escrevo, tenho que acomodar as nossas várias facetas, a ponto que não tenha que matar uma parte dentro de mim. É aceitar que somos uma existência composta e escrever é mais desfazer do que fazer. Afinal, somos muitos e ao mesmo tempo, temos uma singularidade. Somos únicos como indivíduo.

– Mia Couto

Para analisar como ocorre a formação do leitor no zinar, de que forma acontece a formação do leitor nesse universo, mesmo que essa formação seja contínua, de um leitor já formado, bem como traçar os possíveis perfis do leitor no fanzine, a teoria do terceiro capítulo é aplicada para levantar as possibilidades referentes à leitura nesse espaço.

Ao ler um fanzine, o leitor se depara com uma série de elementos visuais, que o fazem dialogar com diferentes semioses. Como lembra Lucia Santaella (2015), há diferentes modalidades de leitura e leitores, tal percepção, pode ser exemplificada através do zine. Ao se deparar com a publicação, não se lê apenas o texto linguístico, há imagens em colagens, recortes e texturas, a união entre texto e imagem com as histórias em quadrinhos – às vezes em quadros sequenciais, outras sem uma ordem estabelecida, cores, enfim, uma infinidade de signos que escapam a um único significado.

A formação do leitor no universo do fanzine está ligada diretamente ao zinar – como já visto, expressão utilizada para compreender a produção e a recepção de fanzines e suas interações. Fãs de fanzine, ou mesmo simpatizantes, entram para o mundo zineiro e tornam-se autores de seus próprios zines. Este fato é comum e acontece com frequência, principalmente pelo fanzine ser aberto para qualquer pessoa interessada na cultura zineira, seja como faneditor ou leitor.

O leitor tem papel importante para o fanzine. Embora o zine seja feito antes de tudo para o próprio editor, como pondera Magalhães (1993), no momento em que sua criação está pronta, o próximo passo entusiasta do editor é compartilhar o trabalho desenvolvido. E, sem os leitores – lembrando que os próprios autores são leitores de seus e outros zines – o significado do zinar não se completa. É com a leitura da escrita compartilhada que os fanzines são considerados como uma das redes transgressoras das Zonas Autônomas Temporárias (CANEVACCI, 2005; BEY, 2014) e um modo de autonomia das culturas eXtremas (CANEVACCI, 2005).

Para elucidar como acontece essa formação entre autor e leitor no zinar, recorre-se ao *scriptor* de Roland Barthes (2012), o autor-leitor. O teórico francês coloca o leitor como personagem principal para dar sentido ao texto. A autoridade dada ao autor desde que se criou sua figura, é desconstruída, pois cabe ao autor somente imitar o que é anterior a ele, sendo seu único poder “mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas [...]” (BARTHES, 2012, p. 62).

Abre-se espaço para notar que a significação é coletiva e social, não individual. Não obstante, o autor defende o desligamento da voz do autor para que a escritura passe a existir, sendo essa escritura, significada pelo leitor. O desligamento dessa voz acontece apenas no momento em que se dá a escritura, no sentido de que não se escreve para uma pessoa específica, mas para o mundo, ou, para si de forma a chegar no outro, o que ressoa mais uma vez ao resto do mundo, em concordâncias e discordâncias. De qualquer forma, o significado é dado pelo leitor, e não por quem escreve, o autor. É nesse momento que acontece a morte do autor e nasce o *scriptor* de Barthes, o autor-leitor. Como lembra Nascimento (2015), o autor passa a sobreviver a sua própria ruína, pois se metamorfoseou no leitor.

Assim, ao invés das figuras de autor e leitor, há o autor-leitor (*scriptor*) e leitor. Para Barthes (2004, p. 39), “[...] o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia [...]”. Com a produção (escrever) e a recepção (ler) do zinar, emerge o autor-leitor, que é incitado à escritura pela leitura.

No momento em que se passa a ler um fanzine (sendo leitor de zine ou não), tem-se a possibilidade de também produzir o próprio zine, ser um *scriptor* (autor). É no momento em que torna-se um autor-leitor, que inicia a formação desse sujeito como leitor no zinar. Ou ainda, que ocorre a formação contínua e evolutiva do leitor. Esse faneditor-fanleitor passa a ser ora um autor-leitor – em canalização na escritura –, ora um leitor – na dispersão da leitura.

Para Barthes (2012), tudo gira em torno do leitor, é ele que dá significado ao texto e que ao mesmo tempo é um potencial escritor. A princípio, parece contraditória a ideia de que o

leitor assume duas instâncias diferentes, mas tanto a escritura quanto a leitura, não têm a identidade única do corpo que escreve e lê, elas não são individuais, são coletivas, onde está a linguagem que fala, o sentido.

Na escritura, o faneditor-fanleitor assume seu “eu” em um primeiro momento, para depois falar sobre o outro que compõem seu referencial. E, na leitura, o fanleitor passa a ser o “alguém” de Barthes (2012), que mantém e traz as vozes do texto e ressignifica, trazendo novos sentidos, sem invocar sua identidade ou história, mesmo que ele possa trazer o seu plural a esses sentidos.

O universo do fanzine é composto por pessoas que são fãs de determinado assunto, personagem, área de estudo, enfim, que estão ali porque gostam de ler ou escrever sobre suas paixões. Mas, da mesma forma, esse universo também se relaciona com pessoas que passam a conhecer um pouco da cultura do zinar. É nesta hora que o “ser fã” desperta identificação. A liberdade de se ler aquilo que achar mais interessante, bem como escrever, torna o fanzine um veículo coletivo e aberto para apropriação e ressignificação.

A maioria das pessoas que entraram para a cultura do fanzine, em algum momento de suas vidas, conheceram a publicação, passaram a ler um zine ou outro e, aos poucos, se viram envolvidas pela identificação de assuntos que fazem parte de seu referencial. Neste momento, quando há identificação e apropriação de um texto que não tem autoridade – para que se inicie a produção da leitura – o leitor mais ou menos engajado com as publicações também passa a escrever e a fazer o seu zine. Ao assumir o papel de autor-leitor, inicia a formação dentro desse próprio universo, com leituras de outros zines, mas também com pesquisas que podem ser feitas em diferentes suportes. Ao deixar de ser autor-leitor, volta-se ao papel de leitor, para logo mais, emergir novamente o autor-leitor – e assim, sucessivamente.

A troca ente diferentes leituras, experiências e a convivência com outras pessoas que dividem os mesmos interesses, traz não apenas a autonomia desse sujeito que se expressa através do zine, mas também a possibilidade de ser levado a outras leituras. Essa expressão de liberdade e autonomia não está ligada ao caráter autoritário ou a um líder. Sendo o zine uma das redes transgressoras das culturas eXtremas, como afirma Canevacci (2005), não há a busca por um líder, unicamente, pela própria expressão, momentânea e em devir. Exemplo disso é o uso de pseudônimos como Luther Blissett, como no zine *Punhetão*, de forma a dizer que todo o sentido é coletivo. Por isso, o autor-leitor de Barthes e a construção de uma nova filosofia entorno do leitor, ilustram a formação do autor-leitor no zinar, uma possibilidade que mostra como pode se dar a formação de um leitor nesse espaço.

Embora seja comum ocorrer a inversão de papéis no zinar, há também os apreciadores de

zines que preferem apenas permanecer como leitores. Ou ainda, indivíduos que não têm o hábito de ler fanzines, mas o adquirem após conhecer a publicação.

O fanzine pode até apresentar edições com maior qualidade gráfica, mas sua origem primeira sempre será a informalidade de um amador. A partir disso, as publicações podem ser consideradas como as leituras selvagens de Roger Chartier (2009), seja pela forma ou linguagem que nunca obedecem a uma única regra. Tais leituras, são aquelas não recomendadas e que trazem o perfil do não leitor. Para isso, é preciso retomar o conceito.

Aqueles que são considerados não-leitores lêem, mas lêem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima. O problema não é tanto o de considerar não leituras estas leituras selvagens que se ligam a objetos escritos de fraca legitimidade cultural, mas é o de tentar apoiar-se sobre essas práticas incontroladas e disseminadas para conduzir esses leitores, pela escola, mas também sem dúvida por múltiplas outras vias, a encontrar outras leituras. É preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de transformar a visão do mundo, as maneiras de sentir e de pensar (CHARTIER, 1999, p. 51).

A ideia vai ao encontro das diferentes modalidades de leitura colocadas por Santaella (2015), do texto verbal ao passar pelas imagens e signos dos grandes centros urbanos. Em sua colocação, Chartier tem parecer favorável às leituras selvagens, como uma porta de entrada para a formação do leitor e de novas leituras.

As leituras não autorizadas de modo institucionalizado são vistas como não leituras, o que implica o perfil do não-leitor. Com esse silenciamento ao que não se enquadra nos meios oficiais, o leitor perde a liberdade e o instinto leitor no início de sua formação.

Por isso, as práticas leitoras das leituras selvagens devem ser incluídas como uma leitura que traz a possibilidade de formar leitores, inclusive, de levar a outras leituras, como as consideradas autorizadas. Tal possibilidade é acompanhada pela visão de Marcia Abreu (1999), que mostra a leitura como uma possibilidade de “[...] tornar os sujeitos mais cultos e, por consequência, mais críticos, mais cidadãos, mais verdadeiros (ABREU, 1999, p. 9-10).

Portanto, o fanzine também pode ser uma possibilidade para iniciar a formação do leitor sem a necessidade de se tornar um autor-leitor, através das leituras selvagens. Por serem publicações de fãs e pela liberdade de escolha dessa leitura, o sujeito pode adquirir o costume de ler as revistas de fãs, pela identificação com o assunto. Uma vez que essa possibilidade de concretize e o hábito da leitura esteja presente, abre-se outra opção: a busca por novas leituras, que podem chegar aos livros e textos mais densos, por exemplo, ou aos álbuns de histórias em quadrinhos que trazem um enredo longo, diferente das histórias mais curtas do zines.

Também nota-se outro ponto, se o foco for para o leitor já formado na cultura do zinar,

que segue com sua formação enquanto leitor, as leituras selvagens entram não como um acaso, mas como uma escolha para sair de um caminho trilhado de cima para baixo. É a livre escolha de um leitor que busca com as próprias pistas entre uma leitura e outra, vivenciar novas experiências.

Tal referência pode ser feita no encontro entre o autor-leitor e as leituras selvagens, um encontro com a cara das culturas eXtremas, que traz a característica de transitoriedade desse leitor. É possível mapear, mesmo que superficialmente, que a formação contínua do leitor (teoricamente já formado) tem suporte na leituras selvagens e nas culturas eXtremas (2005), que impulsionam que o texto subsista, como lebra Chartier (2009), apesar da liquidez dos objetos.

Ao trazer as marcas do zine na internet, sabe-se que o autor-leitor ou leitor de zines, geralmente, têm acesso ao ciberespaço, que também institui novas modalidades de leitura. Embora o estudo esteja mais focado no meio impresso, por ser o veículo do fanzine, cabe ressaltar que a imersão em navegações pela rede influencia a realidade não-virtual, e, conseqüentemente, os próprios fanzines, seja na estética ou na linguagem.

A internet é utilizada não somente para pesquisas sobre o tema de que se é fã, mas para comunicar e organizar ações que envolve os zines. Um leitor-escritor surge instantaneamente na rede quando há interação e comunicação entre duas ou mais pessoas. Embora a demanda de uma nova visão e análise seja necessária para abordar a internet nesse sentido, é indiscutível que as linguagens líquidas e a ubiquidade do ciberespaço estão mais presentes do que nunca nos atos recorrentes a esse espaço e fora dele. Aliás, as culturas eXtremas trazem muitas características vindas da rede, que podem ser criadas nela ou levadas até ela.

Na atuação leitor-escritor, também há acesso a novas leituras consideradas selvagens, que podem ser fragmentadas ou até mesmo formadas de coletivamente. Há de se ressaltar que nem tudo o que a internet traz pode ser considerado um impulso para formar leitores, mas existem pontos que estão diretamente ligados aos jovens intermináveis e suas leituras, e que não devem passar despercebidos.

Isso leva a outra abordagem na área da leitura. Quais são os perfis desses leitores de diferentes suportes de leitura? Santaella (2009; 2013) apresenta quatro perfis de leitores para abranger as diversas leituras: o contemplativo (pré-industrial), o movente (pós-industrial), o imersivo (digital) e o ubíquo (digital e onipresente).

De antemão, a autora já propõe que o surgimento de novos perfis não provoca o desaparecimento dos anteriores. São habilidades cognitivas somadas às capacidades desses leitores, e seria ideal que houvesse entre todos, já que os perfis coexistem em sociedade.

No zinar, o impresso é o suporte habitual de leitura. No entanto, seja o faneditor ou fanleitor, o acesso ao ciberespaço também é um lugar de diferentes leituras para eles, como já foi proposto. O uso dos suportes como o impresso e a tela, com o ciberespaço, faz o universo zineiro compartilhar experiências que perpassam os quatro leitores traçados por Santaella, em diferentes intensidades.

Através das três revoluções na leitura, Chartier (1999) traz a primeira delas como a passagem da leitura oral para a leitura silenciosa. Essa mudança conversa a partir de certo momento com o primeiro leitor de Santaella (2009; 2015), o leitor contemplativo, que tem a imagem e o livro impresso como suportes.

Da leitura de poucas publicações, lidas e relidas, se passou a ler muitos livros e impressos diversos de forma mais rápida. Um novo perfil de leitor surge nesse tempo, sendo o segundo mapeado por de Santaella (2009; 2015). O leitor movente nasce com o movimento da mistura de signos em centros urbanos, dos suportes do jornal, da fotografia, do cinema e também da televisão. Esse leitor convive com signos em todos os espaços e aprendeu a transitar entre a imagem e o texto, como os demais sinais que cruzam o seu caminho.

A primeira e segunda revolução de Chartier (2009; 1999) e o perfil contemplativo e movente de Santaella (2009; 2015) trazem o estático e o irrequieto, o passo calmo e o agitado.

Do leitor contemplativo, o leitor de zines encontra semelhanças da publicação com o livro, no mesmo formato de códice. É possível retomar a leitura, realizar marcações, consultar trechos e fazer anotações. A leitura solitária e silenciosa pode trazer as características desse perfil contemplativo, com possibilidade de criar intimidade com a leitura. Ainda, o tempo para ler e apreciar cada página ganha novos contornos, sendo a observação e a reflexão mais próximas.

Do leitor movente, os fanzineiros encontram o olhar apressado para não perder nenhum sinal, como aquelas propostas pelas colagens, recortes e justaposições. A leitura se torna mais rápida e de fácil absorção quando é preciso certa dinâmica para perceber o todo, embora de forma fragmentada. O raciocínio permite facilidade em ler diferentes signos ao mesmo tempo.

Santaella (2015) observa que a cultura do livro acompanha o pensamento lógico, analítico e sequencial, e a cultura movente, desloca para um pensamento associativo, intuitivo e sintético. O fanzine, ao trazer essa mistura de textos, imagens, texturas, histórias em quadrinhos, entre outros, suscita a habilidade desses dois perfis, contemplativo e movente, ao leitor. O texto do livro ganha as marcas do que há do lado de fora, a exemplo do zine *Punhetão*. Por isso, o leitor dialoga com semioses e faz novas leituras pelos olhares díspares.

Mas essa mistura não advém apenas desses dois perfis. Os leitores imersivo e ubíquo do

ciberespaço também trazem essa mescla de signos, que intervém na própria edição impressa. Uma vez que, o leitor do fanzine, também é um leitor/internauta.

Enquanto os leitores contemplativo e movente pertencem a primeira e segunda revolução da leitura, o leitor/internauta imersivo nasce com a terceira revolução da leitura de Chartier (1999), a do texto eletrônico, seguido do surgimento do leitor/internauta ubíquo e da hipermobilidade ao toque. O texto eletrônico, que transformou as estruturas das práticas leitoras convencionais, cria-se acerca do material para o imaterial.

O leitor imersivo é ligado à multimídia e à hipermídia da linguagem, em uma atividade nômade e de prontidão. Ele navega entre textos, imagens, músicas, vídeos, de maneira a traçar a liberdade para estabelecer a ordem informacional.

Da mesma forma, conectado à hipermídia e à hipermobilidade do ciberespaço, está o leitor ubíquo de Santaella (2013). Do leitor movente, o leitor/internauta ubíquo herdou o aprendizado de se mover com rapidez em meio aos signos da cidade, das grandes metrópoles ou da natureza em si. A interação é constante, enquanto o indivíduo trabalha, estuda, está em casa ou na rua. Do leitor imersivo, o leitor/internauta ubíquo criou uma conexão sem fim, em um espaço sem fim (ciberespaço), que apresenta uma cultura em eterna construção e devir (cibercultura).

O fanzine está no impresso, mas utiliza não apenas do computador para montar seu fanzine ou imprimí-lo, ele acessa a rede para comunicar e organizar ações que serão implicadas diretamente no zine. Embora a publicação não seja criada para essa rede, em suas ferramentas *online* de comunicação, como *blogs*, sites e redes sociais, a experiência desse internauta é contínua na hora do zinar, seja na produção ou recepção.

De tal forma, o leitor de zine possui as habilidades do leitor/internauta imersivo e ubíquo. As culturas eXtremas de Canevacci (2005) estão conectadas a esse ciberespaço, a onipresença que a ubiquidade proporciona. O perfil imersivo e o perfil ubíquo nascem dessas novas culturas que usam a rede, mas também saem dela para formar as TAZ, como é o caso do fanzine, que traz essa possibilidade – a exemplo do *blog Ugra Zine Fest*. Mesmo fora da rede, as características desses perfis estão presentes.

Por fim, o leitor de zine pode trazer as habilidades dos quatro leitores de Santaella (2009; 2013; 2015), utilizando diferentes capacidades em diferentes níveis, enquanto transita entre ser um autor-leitor e leitor ou escritor-leitor/internauta e leitor/internauta. Esse leitor se Santaella não precisa estar necessariamente estar na rede para existir em sua totalidade. As marcas da rede são trazidas para fora, assim como as influências de fora refletem na rede.

Ao mostrar a construção do fanzine através dos exemplos de *Punhetão* e das marcas na

rede com o *blog Ugra Zine Fest*, elucidando o conceito do gênero fanzine e da atividade de zinar, aborda-se a leitura nesse espaço para apresentar o autor-leitor de Barthes (2012) e as leituras selvagens de Chartier (2009). São possibilidades de formação do leitor do zinar e de apontar perspectivas para o alcance de novas leituras, de acordo com cada perfil de leitor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo acerca da área do gênero fanzine lembra uma das frases do documentário *The Mindscape of Alan Moore*, em que o autor que dá nome à criação diz: “[...] Por que as coisas que fazemos sem luxúria ou ambições são as mais puras ações que podemos fazer” (*online*, 2012)³⁴. Em uma frase: o fanzine é isto. É uma ação que implica fazer por paixão, princípios,

³⁴Disponível em: <www.papodehomem.com.br/xamanismo-magia-e-arte-na-paisagem-mental-de-alan-moore>.

sem a preocupação com o medo de não obter êxito, ser aprovado ou reconhecido. Uma certa rebeldia de fazer para si, não em um ato egoísta, mas alcançar uma ação pura dentre as muitas coisas que o ser humano pode fazer.

Ao adentrar o universo do fanzine, muito se fala sobre seus conceitos, características, ligações com movimentos, modo de produção, enfim. Ao propor a formação do leitor no zinar, a intenção foi dar um passo em outra direção, buscar os mecanismos que levam a produzir e consumir zines. E, nessa procura, chegou-se ao tema da leitura e da formação do leitor, uma possibilidade de identificar como ocorre esse sentimento desperto para ler ou escrever uma publicação de fã.

Entre os objetivos traçados por este estudo, analisar a leitura no fanzine e a formação do leitor quanto a produção e a recepção instituída pelo zinar, os possíveis perfis do leitor no fanzine e conceituar o gênero, muitas respostas foram encontradas e novas propostas feitas, porém, nenhuma em definitivo, sendo o fanzine e a leitura um campo sempre aberto. A principal motivação do trabalho, observar como acontece a leitura no fanzine e a formação do leitor nesse universo, trouxe duas constatações: o caminho da leitura pelo teoria do *scriptor* de Roland Barthes (2012), o autor-leitor, e pelas leituras selvagens de Chartier (2009).

A formação do leitor no zinar tem a possibilidade de acontecer a partir do instante em que um fanzine é pego em mãos, seja pelo leitor de zine ou não, e inicia-se uma incursão por esse universo. Esse sujeito tem a possibilidade de também produzir o próprio zine, ser um *scriptor* (autor). A atividade comum ao cenário do zinar, da produção e recepção de zines, torna esse leitor – iniciante ou experiente – em um autor-leitor. Dessa forma, é posto que com essa troca de papéis, quando o faneditor-fanleitor passa a ser ora um autor-leitor – em canalização na escritura –, ora um leitor – na dispersão da leitura, inicia-se a formação desse sujeito como leitor no zinar.

Essa formação pode ser em diferentes níveis, de levar um não leitor de zines a ser leitor da publicação ou trazer ao já leitor de zines a expansão de suas leituras, adquirida pela tendência de ler cada vez mais. Trazendo o leitor ao centro da significação, Barthes (2012) o coloca como não apenas como a figura que dá sentido ao texto, mas também aborda o potencial de escritor que há em um leitor. Outrossim, em todo autor-leitor há um leitor, ou pelo menos, incita-se a isso. A formação desse leitor ganha diferentes ângulos, afinal, o leitor está em eterna formação. Há de se frisar, ainda, que o leitor no fanzine pode já ser um leitor de fanzine, e mostrar

proeficiência nas suas escolhas de leitura, não obstante, através da teoria do autor-leitor pode-se explicitar como ocorre a formação continuada desse leitor, sempre em evolução.

Outra possibilidade é a formação do leitor ao ligar o fanzine com as leituras selvagens de Chartier (2009), sem a necessidade de se tornar um autor-leitor. Sendo o zine uma leitura selvagem por todos os preceitos que o definem e pela capacidade de identificação, o zine pode instigar o hábito da leitura. E, uma vez que esse hábito esteja presente, abrem-se oportunidades para janelas de escritas infinitas, que podem ser relacionadas às publicações de zine e de textos mais densos ou profundos, como os livros ou histórias em quadrinhos que trazem grandes narrativas sequenciais.

Os perfis de leitores no zinar, com base na teoria de Lucia Santaella (2009, 2013, 2015), também contribuem na mesma direção da formação do leitor, a saber, para buscar características desses leitores. Por conseguinte, chega-se a dedução de que os quatro perfis apontados de leitores, contemplativo, movente, imersivo e ubíquo, relacionam-se nesse espaço, em grande parte, sendo um único leitor com características dos quatro perfis.

A flexibilidade do fanzine é notada pelos próprios grupos que convivem com a cultura do zinar. Outro campo a contribuir com a interação entre mídias mais antigas e tecnológicas, uma interface entre o toque real e o toque virtual.

Os resultados preenchem a busca por mapear a formação do leitor no zinar. Não obstante, a ligação do fanzine com a leitura é feita de forma satisfatória, abrindo uma zona de muitas possibilidades e de constatações já reais e que podem ser postas em prática em diferentes instâncias. Porém, colocam-se como questões a serem aprofundadas, em contribuição com uma área de estudo do fanzine que apresenta poucas incursões teóricas e a viabilidade de expansão.

Por sua vez, o gênero fanzine também resultou em novas visões, sendo a mais relevante a mudança de seu caráter contracultural para a representação das culturas eXtremas de Massimo Canevacci (2005) e as Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), abordadas pelo autor, com referência a Hakim Bey (2004).

Além de reafirmar particularidades enraizadas ao conceito do zine, que vêm sendo expostas em estudos – como ser um espaço de autonomia, reflexão, sem ligação com lucros ou qualquer viés de ambição profissional, trazer informações de cunho jornalístico e produção artística e ser uma publicação independente prazerosa de fã, entre outras – o veículo passa a dar voz a uma legião de culturas intermináveis, espalhadas pelo mundo, que ora existem, ora desaparecem e surgem transformadas.

Por isso, a ligação com as TAZ, essa rebelião de oposição sem direção certa, sem rumo, mas com um centro de base em sua própria expressão. Nesse sentido, há uma área a ser

explorada de inúmeras formas, pois os fanzines são um dos meios da grande rede transgressora usados pelas culturas intermináveis e eXtremas, além de possibilitar as zonas. É possível trabalhar com um veículo concreto para construir a identidade multifacetada dos jovens intermináveis que defendem sua autonomia, mas não querem líderes.

Isso mostra como o fanzine se constitui como um campo aberto e em devir, o que conota novos significados para o próprio impresso, por vezes visto como algo findável, mesmo que seu conteúdo não seja. A experiência do fanzine na rede, com o resultado de perceber apenas marcas de seu conceito, abre outro espaço totalmente cru e sem definições.

Talvez, não haja definição em conceito para o que viria a ser o fanzine na rede ou um e-zine, ou seja, a verdadeira migração da publicação para a rede utilizando ferramentas de interação do ciberespaço com a aquisição de novas características. Mas, como tudo no fanzine e na cultura ciber, isso pode mudar. Por enquanto, a web de Bey (2004) atua como uma fomentadora da cultura zinar e de seu veículo impresso, proporcionando mobilizações que podem gerar as áreas de TAZ.

Dessa forma, conclui-se que os objetivos e hipóteses iniciais correspondem as intenções iniciais. Porventura, com mais perguntas do que com respostas, um estudo que abre-se para tantos outros novos estudos, partindo das constatações feitas, também novas, mas iniciais e infindáveis. Uma contribuição que pode ser direcionada para o meio acadêmico e social.

Entre as principais limitações, observa-se a bibliografia acerca dos fanzines e pequenas contradições que vão desde o uso da palavra fanzine até a discussão de quando a publicação deixa de ser um fanzine.

Por fim, conclui-se que a análise acerca da leitura e da formação do leitor no zinar é concreta e perceptível através do que foi exposto. Em um primeiro momento, se trouxe a indagação para avaliar como se dá a leitura no zinar, ao elaborar um cenário em que um não leitor de zine tem contato com a publicação, uma leitura selvagem, e a partir disso, inicia-se sua formação como leitor por escolha a partir da identificação, sem roteiros pré-definidos. E, assim, se possa ingressar nas duas pontas do zinar, primeiro a recepção (leitura), segundo a produção (escrita), a prática do autor-leitor.

Em um segundo momento, e de forma mais perceptível, vem à cena o leitor já formado que escolhe o fanzine, uma leitura selvagem, e o zinar como parte de sua formação continuada na leitura. Pela identificação e por tomar o zine como um modo de expressão, implica-se um exemplo das culturas eXtremas, sempre em transição e uma nova etapa a descobrir.

De qualquer forma, há a possibilidade de a publicação ser uma ferramenta para a formação de leitores novos ou formados, no sentido de continuar essa formação por outros

campos, prática que pode ser estendida para outros espaços de ocupação, como a escola e grupos de pesquisa. O fortalecimento dos estudos acerca do gênero fanzine e suas interações com as culturas intermináveis e a construção dos passos que levam a formação do leitor.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006.

ABREU, Márcia. Prefácio: percursos da leitura. In: _____ (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 1999. p. 9-18.

ALBERNAZ, Bia; PELTIER, Maurício. *Almanaque de Fanzine: o que são por que são como são*. Rio de Janeiro: Arte de Ler, 1995.

BÁ, Gabriel; MOON, Fábio. *Daytripper*. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Panini Books, 2011.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins

Fontes, 2012.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.

BIBE-LUYTEN, Sônia Maria. *O que são histórias em quadrinhos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLACK, Bob. *Groucho-marxismo*. Tradução Michele de Aguiar Vartuli. São Paulo: Conrad, 2006.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Tradução Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2005.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DpA, 2005.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. As revoluções da leitura no ocidente. Tradução Margareth Perucci. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 1999, p. 19-32

CRUMB, Robert et al. *ZAP Comix*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2005.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes From from underground: zines and the politics of alternative culture*. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução Luis Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELLIS, Warren; ROBERTSON, Darick; DEMULDER, Kim. *Transmetropolitan: as aventuras de Spider Jerusalém*. vol. 1. São Paulo: Brainstore, 2002.

GOIDA (Hiron Cardoso Goidanich), *Enciclopédia dos quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1990.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.

GUIMARÃES, Edgar. *Fanzine*. 3. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. Tradução: Cris Siqueira. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

LACERDA, Lilian Maria. Posfácio – A história da leitura no Brasil: formas de ver e maneiras de ler. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 1999, p. 611-624.

LEARY, Timothy. Introdução. In: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paulo: 34, 2010.

MAGALHÃES, Henrique. *A mutação radical dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

_____. *A nova onda dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

_____. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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

MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de. *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Paulo: Metodista, 2010.

_____. Gêneros jornalísticos no Brasil. In: COSTA, Lailton Alves da. *Gêneros Jornalísticos*. São Paulo: Metodista, 2010, p. 43-79.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MINDLIN, José. O bibliófilo e a leitura. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 1999, p. 101-115.

PAIVA, Aparecida. A leitura censurada. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 1999. p. 411-426.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultura: Brasiliense, 1986.

PETERSEN, David. *Os Pequenos Guardiões – Na Barriga do Mostro*. Tradução Tatiana Öri-Kovács. São Paulo: Conrad, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007, p. 118-135.

_____. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação (e-book)*. São Paulo: Paulus, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Vídeos consultados na internet:

A vida não basta: Fábio Moon e Gabriel Bá – 10 Pãezinhos. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=o8I4E7C7tmI. Acesso em: 24 de novembro de 2014.

Canal 10 Pãezinhos: <http://www.youtube.com/user/10Paezinhos>. Acesso em: 25 de novembro de 2014.

Artigos consultados na internet e em revistas eletrônicas:

KOO, Lawrence. O papel da web 3.0 no consumo contemporâneo. *Pensamento & Realidade*, São Paulo, v.24, n. 2, 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/7086/5127>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

OLIVEIRA, Ana Paula Silva; PASSOS, Mateus Yuri. *Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos*. 2014. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7632430043936828554930579121530054555>>. Acesso em: 27 nov. 2014.

RODRÍGUEZ, Emmanuel. *O copyleft no meio editorial*. Tradução: Felipe Burd e Cecília Rosas. In: *Copyleft: manual de uso*. 2014. Disponível em: www.ufrgs.br/soft-livre-edu/arquivos/copyleft-manual-de-uso-pt-br.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2014.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato do Autor como Leitor*. 2015. Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2015.

SANTAELLA, Lucia. *O Leitor Ubíquo e suas consequências para a educação*. 2015. Disponível em: http://www.agrinho.com.br/site/wp-content/uploads/2014/09/2_01_O-leitor-ubiquo.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Sites consultados na internet:

FANZINE EXPO. Disponível em: www.fanzineexpo.wordpress.com>. Acesso em: 21 de novembro de 2014.

FANZINADA. Disponível em: www.fanzinada.com.br>. Acesso em: 21 nov. 2014.

MARCA DE FANTASIA. Disponível em: www.marcadefantasia.com>. Acesso em: 24 nov. 2014.

UGRA ZINE FEST. Disponível em: ugrapress.wordpress.com/ugra-zine-fest/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

UGRA PRESS. Disponível em: www.ugrapress.wordpress.com>. Acesso em: 24 nov. 2014.

UNIVERSO HQ. Disponível em: www.universohq.com>. Acesso em: 24 nov. 2014.

MAUDITO FANZINE: <<http://www.tonto.com.br/mauditofanzine/mf/mf.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

BLOG MÍDIAS RADICAIS.

Disponível em: <www.midiasradicais.wordpress.com/2011/10/05/os-fanzines-e-os-novos-suportes-imateriais/>. Acesso em: 14 dez. 2014.

GÊNEROS JORNALÍSTICOS.

Disponível em: <www.pt.slideshare.net/aulasdejornalismo/generos-jornalisticos>. Acesso em: 14 dez. 2014.

CRONOLOGIA DOS GÊNEROS.

Disponível em: <www.pt.slideshare.net/thaisdemendonca/cronologia-generos?related=2>. Acesso em: 14 dez. 2014.

BATE-PAPO UOL: Disponível em:

<tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/quadhumor/ult1757u102.jhtm?f=0>. Acesso em: 14 dez. 2014.

UZINE FANZINE. Disponível em: <uzinefanzine.blogspot.com.br>. Acesso em: 18 jan. 2015.

ZINESCÓPIO. Disponível em: <zinescopio.wordpress.com>. Acesso em: 18 jan. 2015.

ZINES. Disponível em:

www.facebook.com/fanzines?fref=ts; plus.google.com/113547042165595706095/posts; twitter.com/fanzines; fanzines.tumblr.com; instagram.com/fanzines. Acesso em: 18 jan. 2015.

MARCA DE FANTASIA. Disponível em:

marcafantasia.com/nasparadas/nasparadas-2015/marcafantasia2014/marcafantasia2014.html. Acesso em: 19 jan. 2015.

SP LEITURAS. Disponível em:

<www.spleituras.org.br/2013/08/13-frases-de-mia-couto/#sthash.0tvc6YbD.dpuf>. Acesso em: 22 jan. 2015.

THE GUARDIAN. Disponível em: <www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>. Acesso em: 17 jan. 2015.

MÍDIA INDEPENDENTE. Disponível em:

<www.midiaindependente.org/pt/red/2003/07/257794.shtml>. Acesso em: 18 jan. 2015.