



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

A BRICOLAGEM NOS FANZINES PUNKS

Marco Antonio Milani*

A bricolagem consiste no uso de objetos comuns do cotidiano, feitos lixo ou não, na construção de novos objetos. Trata-se dessa atividade extremamente comum nas periferias das sociedades industriais executada por necessidade – como a construção de barracos com pedaços de madeira, chapas de metal e papelão. A prática é corriqueira, ainda que o termo possa causar estranhamento no leitor brasileiro. É que nós temos o nosso próprio termo para defini-la: “gambiarra”, muito embora o termo “bricolagem”, mais comum no Velho Mundo, tenha se popularizado na Academia, talvez por se tratar de uma tradução mais direta da expressão francesa “*bricolage*”, guardando, assim, suas relações com os usos passados da expressão, que Claude Levy-Strauss teve o cuidado de descrever como um recurso no jargão de jogos de caça ou do bilhar para definir aquilo que descreve mudanças inesperadas sem seu percurso.

Foi o antropólogo francês que introduziu o uso da bricolagem como conceito nas Humanidades em sua obra magistral “O Pensamento Selvagem”¹. Segundo ele, o pensamento das sociedades ditas desenvolvidas, denominado científico, opõe-se ao pensamento das sociedades ditas primitivas, denominado *bricoleur*. O pensamento científico é descrito como o trabalho de um engenheiro, que domina o conhecimento necessário para constituir com base em um projeto e detém o poder de mobilizar os

* Mestrando em História pela UNESP/Assis. Bolsista CNPq

¹ LEVY-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

recursos necessários para transformar o material virgem naquilo que ele projetou. Já o *bricoleur* é capaz apenas de constituir uma noção vaga daquilo que ele pretende construir. Mas tendo o conhecimento dos diversos objetos de que dispõe, ele é capaz de combiná-los a fim de se aproximar ao máximo de seu projeto inicial.

É como uma bricolagem que Levy-Strauss via o pensamento selvagem, a ordenação da realidade através da combinação dos fatos conhecidos, construindo mitos. Tais mitos estabelecem uma lógica dentre as coisas conhecidas – alimentos, materiais e técnicas – de maneira análoga à ciência em nossa sociedade. O pensamento mítico é capaz de atender de modo eficiente às necessidades materiais dos povos primitivos e, sem dúvida, de lhes prover mais sentido a sua existência do que qualquer teoria científica. Recorrendo a suas palavras do autor:

"a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não "fala" apenas **com** as coisas, como já demonstramos, mas também **através** das coisas: narrando através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si." [grifos nossos]²

Desse modo, a bricolagem apresenta-se como uma ferramenta de trabalho profícua, uma vez que permite que o pesquisador reflita a respeito das escolhas dos componentes do objeto analisado. O encontro desse conceito com o punk, como objeto de pesquisa, emergiu no clássico estudo a respeito do tema "Subculture: the meaning of style", de Dick Hebdige³. Compreendendo o punk como uma "subcultura espetacular" o autor segue outros antropólogos que consideravam a bricolagem uma prática típica desses grupos, a saber os *ted boys*, *mods*, *hypsters* e *skinheads*. Nas subculturas, a bricolagem aparece na combinação de elementos cotidianos de origens diversas na constituição de um "estilo" novo. Peças de vestuário e outros elementos extraídos dos contextos mais respeitáveis tem seu sentido subvertido por esses jovens. Os *mods*, por exemplo, adotaram as lambretas, um meio de transporte de homens respeitáveis, nas suas atividades nada ortodoxas para as terras britânicas. Desse modo, as subculturas sempre apresentariam uma imagem caótica para os observadores externos, embora gozassem de uma ordem clara – mesmo que não dita – para seus membros, fruto de uma atividade de bricolagem.

² LEVY-STRAUSS, Pierre. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

³ HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Rutledge, 1979.

Os punks, no entanto, exacerbaram essa característica. Abusaram do uso de objetos cotidianos em seu vestuário e cada aspecto mais ínfimo de seu “estilo” manifesta a bricolagem de elementos da cultura dominante. Sobre o vestuário, Hebdige descreveu:

Objetos roubados do mais sórdido dos contextos encontraram lugar nos arranjos dos punks: correntes de caixa de descarga eram presas em graciosos arcos ao redor de torsos cobertos em plástico de sacos de lixo. Alfinetes de segurança eram retirados de seus usos domésticos e ostentados como ornamentos macabros transpassando a bochecha, orelha ou lábio. Materiais baratos (PVC, plástico, lurex e etc.) em designs vulgares (como estampas de onçinha) e cores chamativas há muito descartadas como kitsch obsoleto, foram salvas pelos punks e transformadas em vestuários.⁴

Hebdige considera os objetos usados pelos punks em relação com seus significados, constituindo signos. Tais signos podem ser rearranjados indefinidamente, constituindo o discurso da subcultura. Já no caso dos punks, seu discurso, sua lógica interna, é ainda menos evidente ao observador externo, pois ele próprio significa o caos.

Todavia, este trabalho não segue o mesmo percurso de Hebdige, pelos meandros da linguística. Compreendendo o discurso segundo a definição de Michel Foucault⁵ e as imagens como visibilidades, segundo Gilles Deleuze⁶, abrimos mão de compreender todos os acontecimentos relacionados ao punk como componente de um discurso, considerando que há práticas discursivas e não discursivas ali enredadas. De qualquer maneira, a bricolagem continua presente em ambos os tipos de práticas. Tal adaptação, do conceito estruturalista de Levy-Strauss para a abordagem da filosofia pós-estruturalista francesa de da história cultural, conta com o apoio de Michel de Certeau, através de sua encantadora metáfora das esculturas de sucata⁷. Tratam-se de um tipo de bricolagem que sobrevive no seio das sociedades atuais, em que os restos da atividade industrial são combinados pelos trabalhadores na produção de objetos apenas contemplativos. A produção das esculturas de sucata rouba ao patrão o refugio de sua matéria-prima e o tempo de seus funcionários – que se mantém sob domínio do patrão no capitalismo – no

⁴ Tradução nossa. HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Rutledge, 1979. P. 107.

⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. e _____. *A Ordem do discurso – Aula inaugural, pronunciada no College de France em 2 de dezembro de 1970*. Edições Loyola: São Paulo, 2011.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. e _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁷ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano; Artes de fazer*; Petrópolis: Vozes, 1998.

que há de mais subversivo em nossa sociedade: não ganhar dinheiro. E que metáfora mais adequada que as esculturas de sucata para os punks, em cujas referências estéticas o lixo está sempre presente?

No Brasil, ainda que haja diferenças em relação aos punks ingleses, descritos por Hebdige, a bricolagem esteve permanentemente presente. Se o vestuário nem sempre era tão detalhado como no Hemisfério Norte, os punks brasileiros adaptavam suas próprias roupas, rasgando calças, pintando camisetas e aplicando tachas em cintos e jaquetas. Antes de se constituir um mercado do consumo de estilo punk no país – que ele próprio se baseava em adaptações, já que as fabricações eram caseiras – todos os elementos de seu estilo eram confeccionados pelos próprios usuários com objetos que estavam ao seu alcance⁸. A própria música punk era feita com base na bricolagem. Em primeiro lugar porque empregava a configuração das bandas de rock do *star system* em shows absolutamente amadores em que a plateia estava sempre fisicamente muito próxima dos músicos, que lançavam mão de instrumentos ou equipamentos hora improvisados, hora comprados, como descreve Felix Guattari em uma entrevista concedida no Brasil:

O que eu acho interessante nos grupos *punk* é que eles parecem ser absolutamente prisioneiros dos meios de expressão dominantes. Usam material fabricado pela grande indústria da mídia (instrumentos difundidos às centenas de milhares de exemplares no conjunto do planeta), além de serem totalmente dependentes dos sistemas comerciais para gravar discos ou dar concertos. Essa dependência se estende até aos locais onde possam ensaiar: em Paris eles custam a encontrar um local, e quando encontram os vizinhos denunciam e eles acabam sendo expulsos pela polícia. Não sei se aqui acontece o mesmo.⁹

Entretanto o cerne da questão abordada nestes texto é a bricolagem praticada pelos punks nos seus impressos, em especial os fanzines. O termo refere-se a impressos amadores cujos processos de escrita, confecção e distribuição são dominados por uma mesma pessoa ou um pequeno grupo. Na produção do fanzine, desaparece a divisão do

⁸ Sobre a noção de “estilo” aqui empregada e sobre o mercado de consumo de estilo punk no Brasil ver MILANI, Marco A. *Os Fanzines na divulgação do punk rock brasileiro – 1981 a 1995*. In. Congresso de Estudos do Rock, 1., 2013, Cascavel. Anais eletrônicos. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: << http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_445_marco@edc m.net.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2014.

⁹ GUATTARI, Félix. *Entrevista a Pepe Escobar para o “Folhetim”, Folha de São Paulo, 5 de setembro de 1982*. In. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

trabalho formal, bem como a, ainda que virtual, divisão entre produtor/receptor da cultura, uma vez que os leitores de fanzines interagem com os fanzineiros através de textos enviados para a publicação e através da confecção de fanzines próprios. A prática remonta à década de 1950, entre os fãs de ficção científica e histórias em quadrinhos¹⁰, mas ganhou novo impulso com os primeiros punks. O fanzine se tornou seu meio por excelência de enunciação ao lado da música e absorveu a estética das colagens criada por Jamie Reid.

Reid fora um artista situacionista que Malcom McLaren, o empresário do conjunto Sex Pistols, contratara para compor capas de discos e cartazes da banda. Ele manteve como marca suas colagens sardônicas, sendo a mais famosa a capa do disco *God Save The Queen*. Ela é composta pelo retrato da Rainha Elizabeth, muito comum nos lares ingleses, ampliado até que se possa ver os pontos que formam a imagem, denunciando a natureza artificial de uma imagem tão naturalizada para os britânicos. Mas esse efeito é confundido pelas colagens realizadas sobre a foto. Uma série de letras de fontes e tamanhos diferentes formam o título do disco sobre os olhos da rainha e o nome da banda sobre sua boca. Além de imitar o efeito das tarjas pretas sobre os olhos de criminosos, ela remete às cartas de chantagens, escritas com letras recortadas para evitar o reconhecimento da caligrafia do autor. A colagem de Reid levava a violência daquele tipo de escrita à sacralidade de Sua Majestade, escandalizando toda Grã-Bretanha. Tal forma de escrita foi repetida na capa do disco "Nevermind The Bollocks" e, para David Huxley, se tornou um logotipo empresarial dos Sex Pistols e de Jemie Reid¹¹.

Todavia, do mesmo modo que a vestimenta punk viralizada por McLaren e sua esposa, a estilista Vivienne Westwood, se tornou referência da imagem de um punk, a aparência gráfica de Reid se espalhou por todos os impressos produzidos pelos punks como um rastilho de pólvora. Desse modo, o principal aspecto dos fanzines punks em todas as épocas é a referência gráfica às colagens de Reid, ainda que o trabalho do artista tenha sido extrapolado na constituição da aparência desses impressos.

Levy-Strauss já chamara a atenção para o emprego da bricolagem nesse tipo de manifestação artística. Em meio a suas reflexões sobre a arte – que considera igualmente distanciada do pensamento mítico e do científico – o autor comenta as colagens: "A voga intermitente das "colagens", nascida no momento em que o artesanato expirava, poderia

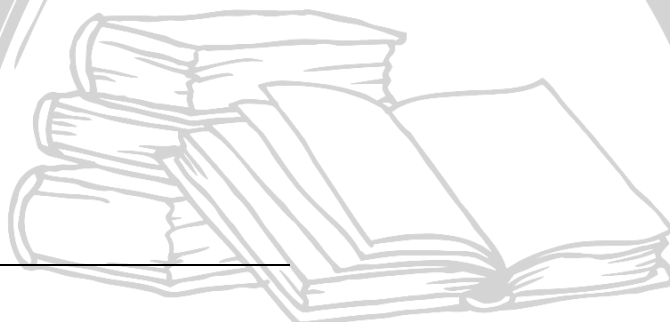
¹⁰ MAGALHÃES, Henrique. *O Rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

¹¹ HUXLEY, David. "Ever get the feeling you've been cheated?" *Anarchy and control in the Great Rock 'n' Roll Swindle*. In: SABIN, Roger. *Punk rock so what?*. Londres/Nova York: Rutledge, 1999.

ser, por seu lado, apenas uma transposição do bricolage para o terreno dos fins contemplativos."¹². No entanto, ela ganha especial importância no caso dos punks, uma vez que, como visto anteriormente, a combinação dos elementos da cultura dominante e sua ressignificação é uma marca indelével do punk.

Dentre os fanzines punks brasileiros da década de 1980 raros são os exemplos que não lançavam mão da fotocópia em sua produção. Mesmo que alguns deles fossem reproduzidos através de mimeógrafos e impressão offset, as matrizes eram, em geral, produzidas com base em uma mescla de colagens e intervenções à mão que eram, posteriormente fotocopiadas. Assim, imagens ou excertos de texto eram arrancados de livros, revistas ou jornais e inseridos no novo impresso. Tais enunciados ou visibilidades¹³ faziam parte de um discurso em seu impresso original, mas estabeleciam novas relações com outros enunciados e visibilidades no novo impresso, inserindo-se em outro discurso, tendo em vista a noção foucaultiana de que um discurso se define pelas relações entre enunciados¹⁴.

Tais questões podem ser analisadas no excerto do fanzine *O Coletivo Libertário*, em seu número 11, datado de 1986, ano das eleições gerais para o Legislativo e o Executivo em nível estadual.



¹² Ibidem.

¹³ Deleuze sugere que, da mesma forma que é possível extrair os enunciados do que foi dito, é possível extrair as visibilidades do que se viu. O dito e o visto, ou o enunciável e o visível, são formas irreduzíveis uma a outra, mas que se misturam, interseccionam e se capturam em uma causa imanente comum, existente em cada caso, nomeadas por Foucault como “dispositivos”. Estes, existentes apenas enquanto concreto – como a prisão no livro *Vigiar e Punir* – ao passo que os diagramas ocupam o espaço das relações entre o visível e o enunciável enquanto causa imanente abstrata.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009. Sobre os aspectos discursivos nas colagens dos fanzines ver MILANI, Marco A. Fanzines brasileiros, leitura e discurso. *Anais do Simpósio de História e Historiografia*. CD-ROM. Fortaleza: UFC, Vol 3, 2013.



Figura 1: Parte do fanzine *O Coletivo Libertário* nº 11

A reprodução acima representa parte do suporte manipulado pelo leitor do fanzine. A partir dela, serão discutidos os possíveis percursos de leitura aos quais tal suporte se prestava. Nela, lê-se críticas ao resultado das eleições e a atuação do Governo Federal posterior ao pleito, além de informar que os fanzineiros estiveram envolvidos em uma campanha pelo voto nulo, da qual se gabam pelo resultado. Logo abaixo, diversos recortes de manchetes de jornal completam as assertivas do texto, dispostas desordenadamente, elas informam o alto índice de votos nulos, supostamente obtidos naquela eleição. Por fim, dois elementos acima do texto completam aquilo que este não narrara. Um enunciado escrito à mão diz “NÃO VENDA A SUA REVOLTA”, ao lado de um pequeno quadro, disposto na vertical, onde se vê o conhecido símbolo do anarquismo composto pela letra “A” dentro de um círculo, junto da inscrição “VOTE NULO”, “NÃO SUSTENTE PARASITAS”. Não há um sentido linear de leitura como se espera nos livros ou revistas. Embora este processo tenha sido ensaiado ao longo do texto, o leitor é obrigado a correr seus olhos por outros elementos ao seu redor para notar que o fanzineiro não estava apenas descontente com os candidatos disponíveis no momento da Redemocratização, mas que se opunha ao sistema político que se reestabelecia após as duas longas décadas de ditadura militar.

Nessa breve narrativa do possível percurso do olhar do leitor do fanzine, descreveu-se um sentido esperado, mais ou menos óbvio para aqueles que estão familiarizados com os discursos que circulavam nos fanzines em questão. Todavia, todo esse processo se torna mais nebuloso quando se trata da complexa colagem existente ao lado do texto supracitado. São múltiplas imagens, com enunciados que aparentam ter sido suas legendas nos impressos originais. Acima, um protesto no Chile, sobreposta por outra fotografia que, com as bordas rasgadas, retrata uma pichação com instruções para fabricar coquetéis molotov. Abaixo, a famosa pintura *La liberte guidant la peuple*, de Eugène Delacroix ao lado da fotografia de dois punks e a segunda parte de uma história em quadrinhos de Flávio Calazans¹⁵. Ainda mais abaixo, uma fotografia indiscernível – cujo trecho legível de legenda traz “bombas de gás lacrimogêneo contra os estudantes” – é superposta parcialmente por tiras de papel com frases datilografadas. As frases, desordenadas, não permitem a construção de um sentido claro, mas demonstram ser parte da narrativa de uma briga envolvendo grupos de carecas e de “função”¹⁶ e que conclui “Os punks estão achando que precisam de + brigas p/ se defender. Ninguém mais vê o verdadeiro alvo, o Estado?”. Centralizada sobre as fotografias, a primeira parte da história em quadrinhos de Calazans, intitulada “Inimigo comum”.

Claramente, não é possível construir uma narrativa precisa imaginando um possível percurso de leitura e um possível sentido atribuído à caótica colagem por seu leitor. Entretanto, com base no texto descrito anteriormente, no conhecimento do impresso como um todo e na conjuntura em que ele se situa, é possível afirmar que tais enunciados e visibilidades se inserem no discurso comum aos punks brasileiros do período. Através das referências estéticas constantes ao caos, à luta política e ao horror os punks manifestavam seu discurso de “união e conscientização”, através do qual objetivavam o fim das lutas entre gangues de punks e a constituição de um movimento

¹⁵ Flávio Calazans foi um importante quadrinhista do período no meio fanzineiro. Suas revistas eram reproduzidas em mimeógrafo ou fotocópia e difundidas por via postal, sendo a mais famosa a Revista Barata. Com tom anarquista, frequentemente tangenciando o universo punk, as histórias em quadrinhos de Calazans podem ser facilmente encontradas nos fanzines punks.

¹⁶ Grupo jovem existente no período caracterizado pelo consumo de roupas e acessórios de marcas famosas. Os função normalmente eram garotos provenientes das classes baixas, que exerciam ofícios comuns entre os adolescentes – como o de *office boy* – e compravam suas vestimentas à prazo em lojas de departamento.

organizado. Este seria a base para a intervenção ativa dos punks na transformação da sociedade em que viviam¹⁷.

Todavia, como o pensamento *bricoleur* descrito por Levy-Strauss, não se encontra nessas bricolagens de papel, tinta e cola, arestas tão bem aparadas como no produto do trabalho de um engenheiro. A história da leitura já demonstrara que o sentido de um texto é produzido no acontecimento do ato da leitura, de maneira que não se pode tomar o sentido do texto criado no ato da leitura do historiador como sendo o sentido dos leitores antigos¹⁸. Assim, há sempre uma distância entre aquilo que o historiador pode aprender de um texto e do suporte em que este se encontra e o sentido possível para qualquer leitor em outra conjuntura. Todavia, no caso das colagens dos fanzines punks, há ainda uma distância adicional produzida pela própria natureza da forma de enunciação. As considerações de Levy-Strauss a respeito da incapacidade do *bricoleur* em executar com exatidão seu projeto nos dão indicação dessa distância. Não é ao acaso que alguns fanzines, com o avançar da década de 1980, se afastaram da aparência típica dos fanzines punks paralelamente ao seu distanciamento do discurso da “união e conscientização”, aproximando-se do anarquismo e de grupos ambientalistas. Tais grupos e suas formas discursivas estavam claramente mais inseridas no pensamento científico típico das nossas sociedades, enquanto os punks estiveram mais próximos do pensamento *bricoleur*, ainda que se nutrissem da cultura dessas mesmas sociedades. Nos fanzines que se distanciaram do formato punk, a exemplo do *Coletivo Cancrocítrico* e, a leitura de percurso desordenado pelas páginas do impresso desaparece e dá lugar à leitura linear, que se faz nos livros e que se aprende nas escolas.



¹⁷ Para mais informações a respeito do discurso da “união e conscientização” ver MILANI, Marco A. *Os Fanzines na divulgação do punk rock brasileiro – 1981 a 1995*. In. Congresso de Estudos do Rock, 1., 2013, Cascavel. Anais eletrônicos. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: << http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_445_marco@edc m.net.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2014. O tema será longamente discutido na dissertação de mestrado do autor deste texto, ainda não concluída.

¹⁸ CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Mercado das Letras: Campinas, 2003.

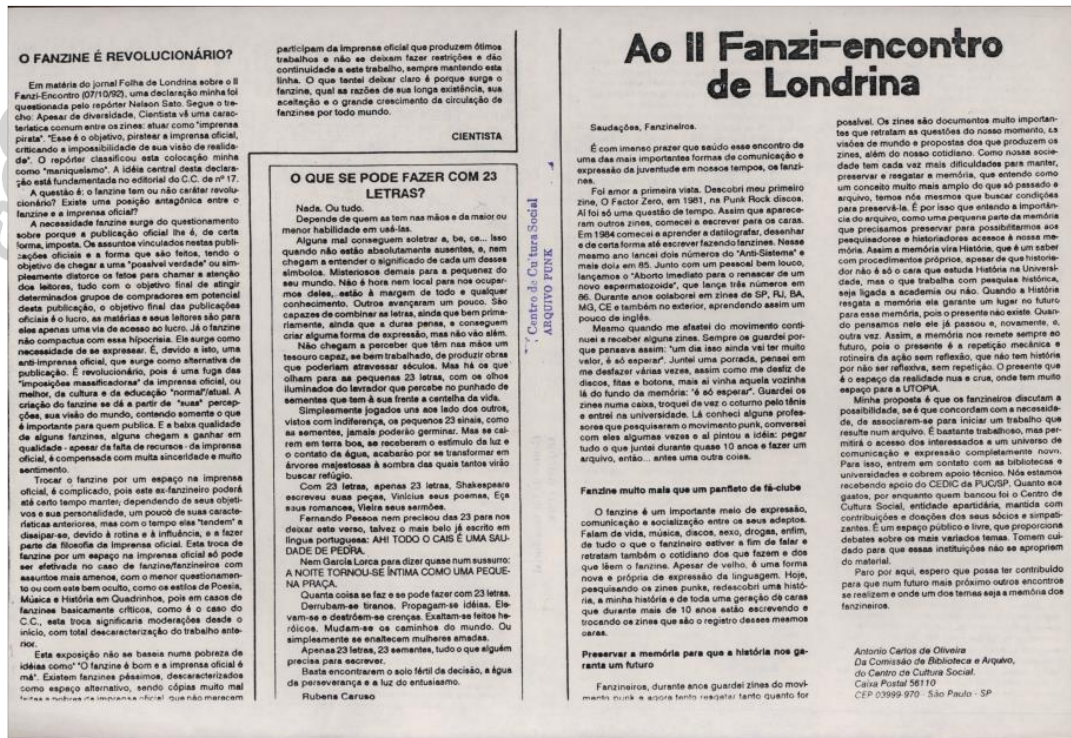


Figura 2: Páginas 2 e 3 do fanzine *Coletivo Cancrocútrico* nº18.

Faça-se a ressalva, entretanto, que os documentos aqui analisados são casos exemplares e que tais diferenças entre os dois tipos de fanzines são matizadas e só podem ser percebidas na análise de um grande número de documentos.

Por fim, conclui-se que a bricolagem constituiu um recurso para que os punks pudessem construir novas formas discursivas dentro do universo em que estavam inseridos, nos quais a eficiência da cultura dominante parecia reduzir as possibilidades de enunciação e de ação apenas às quais ela elegia como possíveis ou válidas. O que os punks fizeram – e fazem – com maestria é arrancar elementos dessa própria cultura e rearranjá-los de outro modo, especialmente subversivo dentro dessa conjuntura. Não é simples para o pesquisador compreender essas esculturas de sucata, exigindo um amplo conhecimento do universo punk, para que possa tratar delas. Como visto, um estudo desses documentos ao nível do discurso deve considerar a dupla distância entre o sentido que o historiador pode apreender dos documentos e os sentidos apreendidos pelos leitores originais. Ainda, é preciso levar em consideração que a escrita acadêmica, regrada e linear não é capaz de descrever aquilo que se tentou enunciar através das colagens caóticas dos punks. De tal modo, nós, acadêmicos, devemos nos contentar com uma descrição aproximada dessas

formações discursivas que, para que obtenham algum êxito, devem passar por uma aprofundada reflexão a respeito das práticas desses leitores e escritores nada ortodoxos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos

COLETIVO CANCROCÍTRICO. Fanzine. V. 18. Londrina, 1993. Arquivo Movimento Punk. Caixa 45. PUC-SP

O COLETIVO Libertário. Fanzine. Sem local, 1986. v. 11. Caixa 44.

Bibliografia:

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano; Artes de fazer*; Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Mercado das Letras: Campinas, 2003

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

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

GUATTARI, Félix. *Entrevista a Pepe Escobar para o “Folhetim”, Folha de São Paulo, 5 de setembro de 1982*. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Rutledge, 1979.

HUXLEY, David. *“Ever get the feeling you’ve been cheated?” Anarchy and control in the Great Rock ‘n’ Roll Swindle*. In: SABIN, Roger. *Punk rock so what?*. Londres/Nova York: Rutledge, 1999.

LEVY-STRAUSS, Claude. *O Pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

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

MILANI, Marco A. Fanzines brasileiros, leitura e discurso. *Anais do Simpósio de História e Historiografia*. CD-ROM. Fortaleza: UFC, Vol 3, 2013.

MILANI, Marco A. *Os Fanzines na divulgação do punk rock brasileiro – 1981 a 1995*. In. Congresso de Estudos do Rock, 1., 2013, Cascavel. Anais eletrônicos. Cascavel: Unioeste, 2013. Disponível em: <<
http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/1/artigo_simposio_2_445_marco@edcm.net.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2014.

