

**Subcultura sob forma de Arte:
Transnacionalidade da Ideologia *Punk* inglesa nos Fanzines *Punk* portugueses**

**Subculture in the form of Art:
Transnationality of English *Punk* Ideology in Portuguese *Punk* Fanzines.**

Salomé Gonçalves¹

Fernando Moreira²

Susana Pimenta³

Resumo: O presente trabalho explora a influência do movimento *punk* inglês no panorama da produção artística *punk* portuguesa ao longo do século XX, considerando a função dos fanzines como meio de comunicação alternativo e expressão artística. A pesquisa visa compreender a assimilação da cultura *punk* inglesa no contexto português, analisando como a produção de fanzines comunica a filosofia *underground*. Debruça-se, inclusivamente, sobre a evolução dessas publicações, desde a orientação DIY na década de 1970 até a diversificação temática e a transição para a produção eletrónica nos anos 90. O texto ressalta que os fanzines *punk* portugueses são mais do que veículos de comunicação de influência inglesa; são manifestações artísticas que englobam diferentes traços locais que constroem narrativas

¹ Salomé Gonçalves é licenciada em Ciências da Comunicação, pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Frequenta o curso de 2º ciclo em Ciências da Cultura pela mesma instituição. Contacto: gonalves.salom8@gmail.com

² Fernando Alberto Torres Moreira, doutorado e agregado em Cultura Portuguesa, é professor catedrático de Cultura Portuguesa no Departamento de Letras, Artes e Comunicação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), e diretor e vice-diretor, respetivamente, do doutoramento e do mestrado em Ciências da Cultura. Atualmente é membro, entre outros, da rede internacional Memoria y Narración, da Associação Alemã de Lusitanistas e da Rede Nacional de Estudos Culturais (RNEC). É membro integrado do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT), da Universidade Lusófona e membro associado do Centro de Estudos em Letras (CEL). Contacto: fmoreira@utad.pt

³ Susana Pimenta é doutorada em Ciências da Cultura e mestre em Cultura Portuguesa. Atualmente é Professora Auxiliar Convidada na área das ciências da cultura na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. É membro integrado do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT), da Universidade Lusófona, e membro associado do Centro de Estudos em Letras (CEL). Contacto: spimenta@utad.pt

contraculturais únicas, desafiando normas estéticas e representando uma busca constante por identidade e resistência cultural.

Palavras-chave: Fanzines; Cultura Alternativa; *Punk* Português; *Underground*

Abstract: This work explores the influence of the English *punk* movement on the panorama of Portuguese *punk* artistic production throughout the 20th century, considering the function of fanzines as an alternative means of communication and artistic expression. The research aims to understand the assimilation of English punk culture in the Portuguese context, analyzing how the production of fanzines communicates underground philosophy. It even focuses on the evolution of these publications, from the DIY orientation in the 1970s to thematic diversification and the transition to electronic production in the 90s. The text highlights that Portuguese punk fanzines are more than just communication vehicles of English influence; They are artistic manifestations that encompass different local traits that construct unique countercultural narratives, challenging aesthetic norms and representing a constant search for identity and cultural resistance.

Keywords: Fanzines; Alternative Culture; Portuguese *Punk*; Underground

Introdução

Com o progresso tecnológico e a proliferação das redes sociais, existe uma panóplia de páginas em rede projetadas por indivíduos e comunidades que procuram promover criações e exteriorizar pensamentos. Todavia, no século XX, foi no fanzine, meio de comunicação alternativo, que as subculturas encontraram um espaço de liberdade independente que acabaria por configurar um objeto cultural materializado no resultado de uma intensa produção artística.

Deste modo, considerando os campos disciplinares da Cultura, Arte e Identidade, por meio da realização desta pesquisa que procura compreender e analisar o fanzine enquanto forma de arte que possibilita visualizar os traços de uma determinada identidade cultural, tenciona-se abordar a compreensão do fanzine *punk* português como fruto da transnacionalidade dum ideologia de origem inglesa que facultou o desenvolvimento da cultura *punk* em Portugal.

Tendo como objetivos conhecer a forma como se deu a assimilação da cultura *Punk* inglesa em Portugal, compreender como a produção de fanzines se relaciona com a comunicação de uma filosofia *underground* e analisar a componente artística dos fanzines como forma de expressão de cultura e identidade, o presente trabalho apoia-se numa metodologia qualitativa assente na recolha de contribuições teóricas e numa análise reflexiva relativa ao fenómeno *punk* inglês e português, debruçado em alguns exemplares de fanzines *punk* do século xx.

Em suma, uma investigação nesta temática poderá constituir um contributo para a compreensão da importância da arte como pilar de uma sociabilidade cultural entre indivíduos conectados por vínculos artísticos, identitários e ideológicos.

1. Cultura e Subcultura: A Arte como representação

No século XX, foi no fanzine, meio de comunicação alternativo, que a subcultura *punk* encontrou um espaço de liberdade independente, que acabaria por configurar este objeto cultural materializado no resultado de uma intensa produção artística. Contudo, o reconhecimento do fanzine enquanto objeto agregado a uma ideologia própria e a uma cultura autêntica, e não como uma mera manifestação estética que predomina nas atuais configurações gráficas de massas, requer a conceptualização de dois conceitos que lhe são subjacentes: cultura e subcultura.

Dada a multiplicidade semântica de *cultura*, alcançar uma definição tangível e exata do termo requer desbravar caminho entre a complexidade e excecionalidade do conceito.

Assim sendo, segundo Cassiano Reimão (1996), a análise de conjunturas sociais e políticas requer o reconhecimento da influência da cultura na definição “da identidade, da tradição e da memória de qualquer povo e de qualquer sociedade” (Reimão, 1996, p. 309). Por conseguinte, em termos sociológicos, *cultura* é apresentada como “um conjunto de elementos de ordem material e mental” (Reimão, 1996, p. 309), sendo que, mediante a perspectiva da Psicologia Social, o autor acrescenta que a “cultura é, afinal, todo um conjunto de saberes e de práticas compartilhadas, representando um modelo de significações para um determinado sistema, que se transmitem por tradição, em sintonia de identidade” (Reimão, 1996, p. 310).

No que concerne às suas principais características e funções, Reimão salienta a atuação da *cultura* enquanto *modelo*, uma vez que formaliza comportamentos assentes em determinadas formas de pensar, sentir e agir, podendo essa padronização ser característica “de uma sociedade global ou de uma categoria dentro dela” (Reimão, 2016, p. 313). Outra particularidade apontada pelo autor são os seus processos de sociabilização, enculturação e aculturação (Reimão, 1996, p. 313), pelo que a cultura pode ser apreendida por meio da integração de um indivíduo *num* grupo ou através da interiorização dos seus modelos culturais *pelo* grupo. Relativamente à aculturação, trata-se de um processo “que compreende os fenómenos resultantes do contacto direto e contínuo entre dois grupos de indivíduos de culturas diferentes com trocas importantes nos modelos culturais típicos de um ou outro grupo” (Reimão, 1996, p.313).

Por conseguinte, por via do escrutínio das suas funções psicossociais é possível compreender que a *cultura* atribui uma identidade a uma determinada coletividade onde pensar e agir lhe são aspetos em comum. Contudo, ao abordar a *cultura* enquanto fenómeno que edifica coletividades, é imprescindível recordar a individualidade de cada elemento do grupo, pelo que, embora permita adaptações pessoais, “essa flexibilidade do molde cultural tem, no entanto, limites; ao ultrapassá-los, o indivíduo passa a ser marginal nessa sociedade, podendo, contudo, passar a outra” (Reimão, 1996, p. 314).

Por último, outra noção inerente ao conceito *cultura* é a ideologia. Sofrendo várias conceptualizações com o passar do tempo, para o autor “a ideologia designa um sistema de ideias e de juízos explícitos e geralmente organizados para descrever, interpretar ou justificar a situação de um grupo ou de uma coletividade” (Reimão, 1996, p. 317). Assim sendo, tratando-se de um elemento cultural, a ideologia comporta a capacidade de nos conduzir ao cerne das mudanças sociais estipulada numa perspectiva racional “em ordem à estruturação social, numa linha de identidade, de tradição e de memória” (Reimão, 1996, p. 320).

Após a realização desta breve conceptualização relativa a um conceito tão polissémico como o é *cultura*, surge a necessidade de integrar, neste trabalho, o que se entende por *subcultura*, uma vez que no decorrer da presente pesquisa se irá observar a utilização deste termo quando se abordar o movimento punk.

A propósito de *subcultura*, é de destacar a obra “Subculture: the meaning of Style” da autoria de Dick Hebdige (2002). No sexto capítulo, intitulado “Subculture: The unnatural break”, o autor aconselha reconhecer a *subcultura* como um “mecanismo real de semântica de desordem: uma espécie de bloqueio temporário no sistema de representação” (Hebdige, 2002, p. 90). Neste sentido, as subculturas representam desafios simbólicos a uma ordem simbólica previamente estabelecida por um modelo cultural predominante, sendo que a sua incorporação na sociedade é veiculada pela reação gerada nos principais meios de comunicação. Se num primeiro momento as suas novidades estilísticas atraem a imprensa, imediatamente o conhecimento dos seus atos adversos à moral vigente suscitam os comentários mais depreciativos; assim sendo, como destaca Hebdige, “as the subculture begins to strike its own eminently marketable pose, as its vocabulary (both visual and verbal) becomes more and more familiar, so the referential context to which it can be most conveniently assigned is made increasingly apparent” (Hebdige, 2002, pp. 93-94).

Por seu turno, relativamente às subculturas juvenis – nas quais se inclui o movimento *punk* -, Filho aponta o posicionamento do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS):

A proposta do CCCS era (...) desconstruir e destronar o conceito mercadológico de cultura juvenil e (...) erigir um retrato mais metucioso das raízes sociais, económicas e culturais das variadas subculturas juvenis e das suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo e de sua posição etárias e geracional. (...) Era impreterível avaliar que função o uso (...) de artefactos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemónicas da sociedade (Filho, 2005, p. 141).

Todavia, nos anos 90 este posicionamento torna-se alvo de críticas tecidas pelos designados *estudos pós-subculturais* que procuraram reavaliar “a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milénio, (...) produzindo novas e híbridas constelações culturais” (Filho, 2005, p. 142). Das críticas de que foram alvo, é de destacar o argumento de que os rituais de resistência juvenil foram sobrestimados na medida que a componente ideológica e partidária dos movimentos subculturais via-se, por

vezes, afetada pela incapacidade de resolver substancialmente os problemas detetados pelos seus intervenientes, fruto da preferência de uma manifestação veiculada na criação artística e, desta forma, relacionada ao consumo e lazer.

Todavia, cultura e subcultura são, antes de mais, concernentes ao estabelecimento de identidades, sendo estas reconhecidas pela sua propriedade de mutabilidade, especialmente na modernidade. Stuart Hall (2005), em *A identidade cultural na Pós-modernidade*, ressalva a conceptualização do sujeito pós-moderno como detentor de uma identidade finita, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2005, p. 13). Desta forma, no primeiro capítulo da obra o autor aponta para a existência de múltiplas identidades contraditórias em diferentes momentos como um facto natural e inerente à existência do próprio sujeito. Contudo, esta concepção encontra-se relacionada com as transformações geradas pela globalização que irremediavelmente se repercutiram nas identidades pessoais e, por conseguinte, na própria identidade cultural.

Resta compreender de que forma a arte é basilar na afirmação de processos culturais. Primeiramente, tendo como referência os contributos dos estudos culturais, em “Cultura e Representação” (2016) Stuart Hall apresenta o “Circuito da Cultura”, em que consumo, produção, regulação e identidade são essenciais para a representação cultural (Hall, 2016, p. 18). Por seu turno, no primeiro capítulo da obra, assente numa abordagem construtivista, o autor apresenta a representação como um processo de produção de linguagem que pretende simbolizar e/ou retratar algo que possa aludir a algum conceito previamente estabelecido na mente. Neste sentido, a linguagem falada, escrita, as imagens visuais, “a linguagem da moda, do vestuário, ou das luzes do tráfego”, em suma, “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são (...) uma linguagem” (Hall, 2016, p. 37). Assim sendo, as imagens e signos visuais são interpretados de forma semelhante por indivíduos pertencentes a uma mesma cultura e que, conseqüentemente, compartilham um mapa conceitual, pelo que “um jeito (...) de pensar cultura é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistemas de linguagem compartilhada e códigos que governam as relações de tradução entre eles” (Hall, 2016, p. 42).

Por seu turno, Santos (2009), em “Arte como processo cultural: por uma ampliação do humano”, defende a arte como um direito humano, sendo que perante a dominação hegemónica apresenta-se como um meio de “criar contra-hegemonias, de questionar, duvidar, promover processos de emancipação e de luta pela dignidade humana” (pp. 341-342). A

autora acrescenta que a “arte como emancipação é complexa, variável, promove a perplexidade, a ação, impulsiona processos de indignação pela dignidade e explora a imaginação. Pode possibilitar a criação de novos signos culturais, novas metáforas, que não sejam apenas recortes parciais da realidade” (Santos, 2009, p. 342). No que concerne a esta afirmação, os próprios fanzines podem se enquadrar neste gênero de “arte como emancipação” de um movimento subcultural, o punk: “acreditamos na arte como uma expressão privilegiada da cultura, (...) do que nos caracteriza como seres não meramente racionais, mas culturais, do que materializa a nossa capacidade de criar signos” (Santos, 2009, p. 342). Posto isto, cada uma destas considerações culmina na certeza de que “uma obra artística (...) será definida como cultural quando potencia a capacidade humana de luta pela sua dignidade” (Santos, 2009, p. 346), pelo que “não há uma só cultura que deva ser defendida como absoluta, assim como não há um produto cultural que seja superior a outro e justifique a sua conversão em critério de verdade” (Santos, 2009, p. 344).

2. Movimento Punk Inglês

Emergindo como uma nova subcultura que se alastrou geograficamente e estabeleceu-se em inúmeros territórios, o movimento *punk*, transbordante de uma identidade cultural irreverente, demarca-se pelo empoderamento de culturas juvenis, pela expressividade ritualista dos grupos subordinados, e pela exalação de um espírito de insubordinação e sublevação. Deste modo, a então estagnação económica vivida na Inglaterra, caracterizada pelo aumento dos preços do petróleo, estagnação salarial e aumento do desemprego (Guerra, 2017, p. 4) contribuiu para que os jovens ingleses se apoiassem na vitalidade visceral do punk como forma de expelir as suas frustrações face um futuro isento de perspetivas (Silva, 2017, p. 2).

Paula Guerra (2017), apoiando-se nas contribuições teóricas de Simon Reynolds, ressalva como o punk, enquanto conceito, pode ser encarado como uma “hiperpalavra” dada a inexistência de uma unanimidade conceptual associada ao termo, exceptuando o reconhecimento da sua evidente relação com uma natureza de “oposição à sociedade dominante” (Guerra, 2017, p. 6). Atentando a outro aspeto, a autora afirma ser possível reconhecer a palavra *punk* como “plena de energia e de emoções”, identificando, numa fase inicial, uma “forma de estar que se exprime essencialmente através da moda e da música” (Guerra, 2017, p. 6), diferenciando-se pelo seu carácter anarquista, nihilista e agressivo. Assim

sendo, sob uma perspectiva metafórica, “perante uma estrutura cristalizada de rock’n’roll amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais (...) o punk seria a emergência de um cosmos, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo” (Guerra, 2017, pp. 6-7).

Dado que o punk foi uma movimentação contestatária nas dimensões artísticas, económica e social dos anos 1970 em Inglaterra, e considerando a influência que os movimentos musicais possuem na construção de novas vertentes socio-culturais e na configuração da expressividade juvenil, face a decadência de um *rock* cada vez mais comercial e mediatizado, descendente de um movimento *hippie* dissolvido, o punk surge como “uma resposta musical nervosa”, porta-voz de uma “política da energia” (Silva, 2017, p. 2).

Por conseguinte, segundo Phil Strongman (2008), os principais membros do movimento em Londres tratavam-se de “miembros de reformatorios y escuelas de todo o tipo (...) jóvenes y adolescentes de clase trabajadora y media”, pelo que “éstas clases representaban a la mayoría de los británicos”, tornando-se o punk um “exitoso retorno a las raíces de la cultura juvenil de la nación” (Strongman, 2008, p. 23).

No que concerne ao punk enquanto contracultura, Daniel Silva, em “Marginalidade e design: origens e desdobramentos do Punk” (2017), enaltece o modo como os simpatizantes do movimento contornaram os sentimentos de insatisfação e questionaram os valores da modernidade. Desde a criação de bandas por músicos dotados de pouco conhecimento musical à transformação do vestuário, esta desenvoltura situacionista apoiava-se no pressuposto de que “uma nova sociedade iria emergir naturalmente da revolução e da recusa dos indivíduos a admitir qualquer limite à sua subjetividade individual” (Silva, 2017, p. 6). Neste sentido, defendendo a soberania do individualismo em detrimento da sujeição passiva às imposições e convenções da época, à semelhança das restantes contraculturas, o punk propõe combater autoritarismos, defender a renovação social independente de uma liderança estabelecida, romper paradigmas associados à “arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida”, bem como “a diversidade e a comunicação aberta e a partilha democrática dos seus próprios meios de produção cultural” (Silva, 2017, p. 7).

Posto isto, em *La Historia del Punk*, de Phil Strongman (2008), o autor aponta o período máximo de dezoito meses como o tempo em que o punk saiu do nevoeiro do desconhecimento e se tornou alvo da atenção pública, acrescentando que a emissão da

entrevista aos Sex Pistols⁴ a dezembro de 1976 no programa *Today*, de Bill Grundy, influenciou a proliferação do movimento punk no Reino Unido e, posteriormente, pelo resto do mundo (Strongman, 2008, p. 22). Além disso, o concerto de 1976, em Manchester, permitiu que a banda se projetasse para fora de Londres, e possibilitou a extensão do punk por “continentes, culturas y géneros (...) porque una de las cosas más importantes del punk era su capacidad de unir a la gente” (Strongman, 2008, p. 23).

2.1. The Sex Pistols

“(...) «O escândalo de Londres!»». A banda era, claramente, os Sex Pistols, liderada pelo cantor Johnny «Rotten» Lydon”. – Phil Strongman

Abordar os Sex Pistols, implica, inevitavelmente, mencionar Vivienne Westwood e Malcolm McLaren. McLaren era um seguidor da filosofia situacionista, que viria a constituir uma das bases ideológicas do movimento punk, tendo conhecido Vivienne Westwood, que estudara no Harrow School of Art, no final de 1960. O situacionismo apoiava-se nos contributos de Marx, em trabalhos dadaístas e no surrealismo. Além disso, os situacionistas integravam uma organização internacional composta por revolucionários, intelectuais e artistas - “they believed in creating provocative and anarchic situations that would challenge the establishment and liberate” (Smith, 2018, p. 5).

Por sua vez, em 1971, Westwood e McLaren abriram a boutique “Let It Rock” na King’s Road, em Londres, um dos locais que na década anterior se tratava de um ponto fulcral da cultura juvenil. Posteriormente, a renomeação da loja para SEX em 1974, o contacto de McLaren com a banda norte-americana *New York Dolls*, e as roupas provocantes e irreverentes desenhadas pelo casal que formariam o estilo punk, “were to come together in the concept that was soon to surface as the Sex Pistols” (Smith, 2018, p. 7) na medida em que os elementos da banda frequentavam a loja.

Por conseguinte, tal como referido anteriormente, a Inglaterra atravessava um período conturbado assinalado por elevadas dificuldades económicas e insatisfação social, pelo que os Sex Pistols, aliados aos ideais de McLaren, conseguiram “capture the mood of those young and desperate souls, creating a mirror in which they could observe their own frustrations in action – and in art” (Smith, 2018, p. 12). A banda Sex Pistols, formada em 1975, era, deste modo, dotada de uma postura de “desafio, de revolta e de niilismo” e a sua atitude “assinalada

⁴ Cf. <https://www.sexpistolsofficial.com/>

por três negações: *no feelings, no fun, no future*”, (Guerra, 2008, p. 5). Posto isto, sendo responsável pela criação do movimento punk rock inglês, bem como pela sua divulgação nos meios de comunicação, por meio de músicas e atuações excentricamente desafiantes, a banda impactou para sempre a música, a moda e a cultura, em proporções além-fronteiras, pelo que “without the Pistols, there would be no Nirvana, no Green Day, or countless other bands” (Smith, 2018, p. 26).

2.2. Just Do-It-Yourself

Além de revolucionar os campos da música, da moda e da arte, com a emergência do movimento punk em 1970 adveio o conceito da cultura Do-it-yourself (DIY), um método alternativo de produção e distribuição independente das indústrias de massas. Originalmente, a cultura DIY deriva do Internacional Situacionista, sendo apresentada como um movimento artístico que visa combater o consumismo e capitalismo sociais “through the creation of countercultural artistic objects that opposed dominant cultural representations and used new forms of communication, such as manifestos, zines and other mediums” (Bennett & Guerra, 2019).

Sendo o movimento punk associado a uma arte de resistência impulsionada pela insatisfação juvenil que recorria à construção de um visual único como meio de identificação e expressão, o punk procurou investir na sua filosofia através de uma forte e distintiva estética de DIY, libertando-se, conseqüentemente, das amarras de uma produção extremamente regularizada (Bennett & Guerra, 2019). O movimento punk defendia que a produção direcionada para a audiência de massas consistia numa forma de castração dos valores sociais, culturais e políticos da música punk (Bennett & Guerra, 2019).

Enquanto prática cultural, a pesquisa de Bennett e Guerra (2019) permitiu perceber que “a portrayal of DIY culture is also highly compatible with the way social actors reflexively perceive themselves and their agentic relationship with the everyday practice of DIY culture” (Bennett e Guerra, 2019, p. 11), conectando artefactos e conhecimento por via de uma relação implícita e simbólica. Todavia, no que concerne à natureza desta cultura, os depoimentos retirados de entrevistas fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa publicada em *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (2019), “pointed out numerous roles, tasks, functions and competences associated with meaning-making mechanisms, in practice allowing the participants of different scenes to see themselves precisely as participants of a particular scene” (Bennett e Guerra, 2019, p. 11).

Em suma, esta subcultura de expressão, produção e distribuição, inaugurada juntamente com a formação da cultura *underground*, revela-se importante na medida em que agrega uma etnografia própria – numa fase inicial, a etnografia punk -, e é responsável pelo transporte intemporal de uma identidade cultural que resulta do vínculo estabelecido entre indivíduo, arte, filosofia, política e o meio.

3. O Punk no Portugal do século XX: transnacionalidade de uma subcultura

A década de 1970 marcou o eclipsar do movimento punk, tal como a sua mediatização, tornando-se numa onda britânica em proporções de fenómeno global sujeito a múltiplas reconfigurações adaptadas às carências do meio no qual estaria a ser absorvido.

Tal modo descrito por Paula Guerra (2017), além de se assumir como uma forma essencialmente musical, o estudo do punk enquanto cosmos disciplinar implica reconhecer a dimensão deste conceito como um todo repleto de simbolismo com incontestável influência na estética, cultura, arte e política – um movimento cultural pleno com foco na reflexão e contestação dos processos históricos e sociais.

Em Portugal, à semelhança de outros movimentos artísticos, o punk estabeleceu-se após a Revolução de 25 de Abril de 1974, devido, sobretudo, ao ambiente de liberdade propício à emergência de expressões irreverentes e revolucionárias (Guerra, 2014). Todavia, não surgiu como um movimento unificado, sendo que o punk manifestou-se no final da década de 1970 no território português por meio do surgimento de pequenas bandas com ligações ao rock alternativo.

Segundo Lemos (2011), em *A Importância do Punk em Portugal. O movimento Punk nacional e o caso estudo da banda Mata-Ratos (1982-2010)*, a primeira banda punk portuguesa surgiu em 1977 sob o nome *Aqui d'El Rock*, embora a sua identificação com o movimento não tenha sido estética, mas antes musical e lírica, encontrando a sua inspiração na banda britânica *Sex Pistols*. Participando em múltiplos eventos musicais, tal como outra banda punk conhecida por *Faíscas*, os *Aqui d'El Rock* tocaram na primeira parte “daquela que ficou conhecida como a estreia do Punk Rock internacional em Portugal, o concerto dos britânicos *Eddie and the Hot Rods*” (Lemos, 2011, p. 31). Por conseguinte, a importância deste grupo musical prende-se com o facto de ser o “único agrupamento musical Punk português a editar em fins da década de 70” (Lemos, 2011, p. 32) e autores do primeiro teledisco punk português.

Além dos *Aqui d'El Rock* e *Faíscas*, em 1978 surge, em Lisboa, a banda *Minas & Armadilhas*, tendo partilhado o palco com *Xutos & Pontapés* na sua estreia ao vivo, uma atual referência do rock português com influência do punk rock. No entanto, de igual modo os *UHF* surgem no mesmo ano tendo como referência, num momento inicial, a musicalidade punk.

Foi durante a década de 1980 que se deu a segunda vaga do movimento punk em Portugal, relevando uma maior expressividade. O punk deixara de ser apenas um “symbol of cultural and musical resistance (...) but also a concrete expression of an urban movement focuses on music, fashion and a bohemian lifestyle” (Guerra, 2014, p. 113). Neste sentido, mais do que um género musical, “it was a modus vivendi for a set youngsters” residentes em Lisboa (Guerra, 2014, p. 113). Por sua vez, esta consolidação do punk em Portugal denota a flexibilidade do movimento dada a evidente capacidade de moldar as suas características norte-americanas e britânicas à panóplia de naturezas históricas e sociais das diferentes localidades do mundo.

Assim sendo, no Portugal de 1980, o movimento punk caracterizava-se por um conjunto de subestilos musicais, sendo os *Mata-Ratos* um dos primeiros grupos a emergir (1982), tendo assinado um acordo discográfico com a EMI- Valentim de Carvalho, uma editora multinacional. Outras bandas que surgiram no decorrer desta década foram os *Kú de Judas* (1982), *Crise Total* (1983), *Peste & Sida* (1986) e *Corrosão Caótica* (1988). Contudo, fora do contexto lisboeta, foi também na década de 1980 que surgiu a primeira banda punk de Leiria, os *Jesus Morto na Cruz*.

Por seu turno, na década de 1990 verificou-se uma expansão geográfica e política do punk, espalhando-se pelas diferentes regiões nacionais e proclamando a defesa de novas causas “such as veganism, the fight against racism and squat movements” (Guerra, 2014, p. 114). Lemos recorda que, contrariamente às décadas anteriores, somente a partir de 1990 “é que começam a aparecer manifestações expressivas de um ativismo social e de uma cooperação do movimento punk com diversas entidades de solidariedade e de beneficiência” (Lemos, 2014, p. 55). Assim sendo, foi justamente nesta década, marcada por um movimento mais consolidado, que aumentaram a quantidade de bandas punk, os espaços de atuação e os subestilos, nomeadamente o “Hardcore, Crust, Youth Crew e Oi!” (Lemos, 2014, p. 46). Desta forma, em 1991 surgem os *Subcaos*, os *Simbiose* e os *X-Ato*. Relativamente à última banda, o autor destaca-a como um exemplo da presença do ativismo nas composições musicais com o texto lírico do tema “*Tourada é Tortura*”: “Contra a ganância, contra a

estupidez / Ninguém me vai calar / É uma tradição? Tortura! / A tourada tem de acabar!” (Lemos, 2014, p. 44).

Por sua vez, os *Censurados* são abordados pelo autor como uma das bandas mais populares da década e, no norte do país, destaca os *Senisga* (Trás-os-Montes) e os *Cães Vadios* (Porto). Quanto à Região Autónoma dos Açores, a primeira banda de estilo punk, os *Sangue ou Punk*, surgiu somente no final da década.

Contudo, como resultado do desinteresse da imprensa generalista da altura e dos próprios musicólogos, Lemos aponta o facto de não existir uma documentação histórica exata do movimento punk nacional, originando uma carência bibliográfica unicamente colmatada por “tradição oral, registos sonoros editados comercialmente ou não e artigos e entrevistas em fanzines” (2014, p. 54).

Em síntese, a evolução do movimento punk em Portugal ao longo das décadas reflete não apenas uma expressão musical, mas a ascensão de um fenómeno cultural de importância internacional. Desde as suas raízes na liberdade pós-Revolução à expansão geográfica nos anos 1990, o punk português procurou adaptar a herança inglesa com o propósito de consolidar o seu estabelecimento. Assim, povos de diferentes nacionalidades encontraram na expressão de pensamentos e descontentamentos semelhantes a possibilidade de interpretar, adaptar e absorver os fundamentos ideológicos punk e, por conseguinte, dar continuidade à sua expansão estilística, artística e ética.

4. Punk Fanzines

Embora Phil Stoneman (2001), em “Fanzines: Their Production, Culture and Future”, apresente o “*The Comet*” como o primeiro fanzine, criado em maio de 1930 pela Science Correspondence Club e, por conseguinte, intrinsecamente inserido no universo da ficção científica, o autor acrescenta que os fanzines de música derivam do eclipse da cultura punk nos anos 1970. Assente na ética de DIY, o punk incentivava a produção independente mesmo que o criador não tivesse experiência profissional na área na qual pretendia produzir as suas criações (Stoneman, 2001, p. 25). Como resultado da ética e estética DIY, os fanzines repercutiram no surgimento de editoras independentes que, afastando-se da comunicação direcionada a uma audiência massificada, produziam e distribuíaam a baixo custo para um público restrito.

No seguimento desta apresentação histórica da origem dos fanzines, Strongman salienta a importância dos fanzines punk e do seu recurso a uma “working class language and

a cut and paste, visibly DIY format” na proliferação global deste objeto cultural e artístico, tornando-se evidente “the connection (...) between the original group of punk self-publishers and the belief, years later, that a degree of the same attitude, DIY ethic and style can make the views of the unrepresented known and provide a voice of expression for those outside of the establishment” (Stoneman, 2001, p. 26). Entre os fanzines punk, o autor destaca o *Ripped & Torn, Sniffin’ Glue* de Mark Perry e o *48 Thrills*, cujo estilo anárquico punk representado por um grafismo e tipografia únicos inspirou a criação de múltiplos fanzines, embora, posteriormente, nem todos seguissem propriamente esta estética e se expandissem globalmente por diferentes áreas negligenciadas pelos principais meios de comunicação (Stoneman, 2001, p. 26).

Contudo, torna-se essencial aprofundar a complexidade do fanzine, pelo que nesta matéria a obra de Stephen Duncombe (1997) *Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture* é fundamental. No primeiro capítulo, intitulado “Zines”, o autor associa a origem dos fanzines, uma espécie de editorial personalizado aperiódico, a uma era de centralização mediática. Surgindo nas cidades, e associados ao movimento punk, posicionam-se contra o consumismo por meio da pertença a uma cultura que não procura lucro. Deste modo, os fanzines transmitem a identidade de um mundo oculto, constituindo-se, por conseguinte, a voz de uma cultura underground.

No segundo capítulo, relativo à “Identidade”, Duncombe (1997) define os escritores de fanzines como indivíduos que recorrem à comunicação por esta via como alternativa à comunicação frontal. Em termos identitários, o autor acrescenta que estes criadores procuram moldar existencialmente uma identidade que é mutável, não sendo construída à priori. Assim sendo, com uma posição natural de oposição à sociedade, herdada a identidade negativa do movimento punk rock, e, sob essa perspectiva do mundo, resulta a criação de uma identidade assente na experimentação de novos pensamentos e concepções políticas.

No que respeita a relação entre o fanzine e a ideia de “Comunidade”, o terceiro capítulo de *Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture*, ressalva que, embora os fanzines possam ser caracterizados como um meio individualista, é incontestável a forma como eles nascem da sua circulação dentro de uma comunidade como artefactos artísticos que expressam uma visão pessoal. Desta forma, estabelecendo relações com outros criadores e leitores, desenvolvendo interesses e partilhando-os, o autor da obra considera que o fanzine é, por si só, uma instituição comunitária libertária. A título de exemplo, basta observar como o submovimento Riot Grrrl, que obtendo influências no punk e no feminismo, “what these women build is a forum for self-expression (...) and what’s on

their minds is the personal effect of growing up as a girl in a man's world" (Duncombe, 1997, p. 72).

Quanto ao "Consumo" deste meio, "we make sense of our world and construct our identities (...) out of the physical and cultural materials that surround us". Porém, relativamente aos produtos gerados numa era de massas, "we alienated from what we consume". Neste sentido, na visão do autor "what zinesters are protesting – as they do also with respect to identity, community, and work – is this alienation" (Duncombe, 1997, p. 113).

Por conseguinte, no último capítulo da obra, intitulado "The Politics of Alternative Culture", é novamente frisada a relação que os fanzines estabelecem com uma cultura underground dotada de uma autenticidade ética e ideológica – "zines and underground culture constitute a free space where people can experiment with possibility" (Duncombe, 1997, p. 186).

Um aspeto basilar para a construção deste trabalho é o papel do fanzine enquanto objeto artístico, cultural e identitário que se apresenta como resultado de um processo criativo. Estabelecendo a arte como forma de expressão de sentimentos, pensamentos, culturas e políticas, a experiência estética derivada da criação artística agrega a liberdade de construir uma ponte que une individualidade e coletividade.

No que toca aos fanzines, tendo sido anteriormente mencionado o seu caráter expressivo independente, este objeto influenciado pelo cubismo, fauvismo, expressionismo e dadaísmo, que reúne "recortes, fragmentos, jornais, (...) desenhos e escrita", contém uma visão do mundo particular inspirada por movimentos culturais que os tornam espontâneos e criativos de um tempo e de uma determinada realidade social; assim sendo, seguindo uma linha estética livre e, numa fase inicial, caótica, definida pela ausência de um *layout*, consistindo na montagem de textos escritos decalcados, dactilografados ou ainda manuscritos e de imagens "muitas vezes recortadas de revistas e jornais" (Neves, 2017, p. 43), é portador de uma intencionalidade que o torna não apenas um espaço de expressão de ideias e pensamentos, mas um meio radical, independente e artístico. Desta forma, o próprio fanzine constitui um exemplo de como a arte visual e literária se fundem para capacitar o homem para a compreensão, transformação e partilha da realidade, num pleno exercício cultural e artístico deste direito humano: a criação artística.

Em suma, por meio da ética DIY e de uma exploração irreverente de ideias e pensamentos, publicações como o *Ripped & Torn* e o *Sniffin' Glue*, ao moldar a realidade social contemporânea enquanto manifestações culturais que primam pela autenticidade e

criatividade, são exemplo de como os fanzines resistem à cultura de massas e moldam identidades e culturas alternativas.

5. Fanzines Punk Portugueses

Desde a manifestação do interesse acadêmico relativo aos fanzines e ao surgimento do punk, são inúmeros os autores que se têm debruçado sobre a importância daqueles como património cultural e identitário relativo a uma subcultura. Porém, neste trabalho, pretende-se aprofundar os vestígios da transnacionalidade da cultura punk, e de que forma os fanzines portugueses do século XX se inspiraram e adaptaram as suas características estilísticas e temáticas. Neste sentido, dada a escassez de informação relativa ao objeto de estudo, é de salientar o grande contributo dos trabalhos realizados por Paula Guerra.

Em “Culturas de resistência e média alternativos: os *fanzines punk* portugueses” (2016), os autores traçam um mapeamento dos fanzines punk portugueses mediante uma abordagem simultaneamente analítica e histórica.

Tendo em conta a anterior apresentação de como se processou a fixação do movimento punk no panorama nacional português, é possível compreender a evolução do fanzine ao longo do século XX mediante uma análise das décadas 1970, 1980 e 1990.

Dado que foi em 1970 que surgiram os primeiros vestígios do punk em Portugal, também foi nesta década que emergiram os primeiros indícios de produção estética DIY, com destaque para Lisboa. Segundo Paula Guerra e Pedro Quintela (2016), os fanzines “Desordem Total” (Nuno Esterco, Luís Bosta e Pedro Merda) e “Estado de Sítio” (Paulo Borges, membro da banda “Minas e Armadilhas”), “assumiram uma orientação estética DIY, assente numa mistura de técnicas de cut-and-paste, recorte, desenho/ilustração, textos escritos à mão e datilografados, manipulação de fotografias” (Guerra e Quintela, 2016, p. 7). Contudo, embora os fanzines portugueses estivessem em conformidade estilística com os fanzines originais do movimento inglês e norte-americano, em termos temáticos estes primeiros objetos apresentavam-se, principalmente, como um “espaço de comentário sarcástico acerca da realidade político-social nacional e internacional”, com referências às principais bandas da época (Guerra & Quintela, 2016, p. 76).

Por seu turno, tal como foi anteriormente referido, a década de 1980 vivenciou um intenso desenvolvimento do movimento punk o que, por conseguinte, se repercutiu na produção e proliferação dos fanzines portugueses, principalmente em Lisboa e Porto. Durante esse período, a juventude artística portuguesa recorreu aos fanzines como forma de divulgar

novidades culturais, o seu trabalho e quais eram as suas influências artísticas (Borges, 2009), devendo a sua popularidade “à melhoria da apresentação formal e gráfica dos mesmos” (Neves, 2017, p. 47). Em entrevista concedida a Neves (2017), Heitor Alvelos opina a esse respeito:

(...) esse surgimento dos fanzines em Portugal (...) está associada por um lado à disponibilidade tecnológica mas por outro lado claramente à abertura de canais de comunicação e de circulação a nível Europeu (...). Portanto o que se vê é a chegada do que se pode chamar a pós-modernidade, (...). Portanto os fanzines surgem neste contexto, de reinvenção do próprio meio cultural de Portugal, onde depois há (...) todas essas pequenas tribos que no fundo reproduzem localmente os modelos importados muito baseados na cultura musical. (Neves, 2017, pp. 47-48)

Posto isto, nesta década caracterizada por Paula Guerra e Pedro Quintela (2016) como “um primeiro boom de fanzines punk em Portugal”, os autores ressaltam os seguintes fanzines: “Subversão (1982), o Subúrbios (1985/Amadora), o Tosse Convulsa (1985), O Cadáver Esquisito (1986), o Lixo Anarquista (1986-87/Lisboa), o Suicídio Coletivo (1987), o Anarkozine (1987), o Post Scriptum (1987-88), o Morte à Censura (1988) ou o Culto Urbano (1988-89)” (Guerra & Quintela, 2016, p. 78).

No que concerne a esta década, é de destacar o fanzine “*Cadáver Esquisito*” (1986), da autoria de David Pontes e Neno Costa, cuja criação inaugurou a produção de fanzines punk na área metropolitana do Porto. Resultante de uma estagnação cultural e diminuição da atividade punk e da atmosfera caracterizada por uma “tristeza e (...) uma grande predominância masculina nos espaços públicos urbanos” (Neves, 2017, p. 49), a música (entrevistas e reportagens sobre bandas nacionais e internacionais) e a política (comentários e artigos) eram os principais temas abordados neste fanzine gráfica e estruturalmente mais amadurecido e formal que tinha por objetivo “agitar a cidade do Porto” (Dolbeth, Guerra & Quintela, 2014). Se, por um lado, este fanzine apresentava a sua origem no punk por meio da “opção pelas técnicas de cut-and-paste, recorte, desenho/ilustração, textos escritos à mão e datilografados, manipulação de fotografias, etc.” (Dolbeth, Guerra & Quintela, 2014, p.11), chegando a integrar cartoons e comics que também surgiram, em Portugal, nos anos 70, por outro lado diferenciava-se dos restantes fanzines devido a um dinamismo propiciado por uma qualidade editorial e escrita.

Todavia, tendo por objetivo divulgar a produção cultural - principalmente musical -, do Porto, o fanzine “*Confidências do Exílio*” procurou de igual modo afirmar a importância

do Porto e contribuir para a continuação duma comunicação contra-hegemónica (ex: o subtítulo *Porque daqui houve nome PORTOGAL*), numa demonstração, a par do *Cadáver Esquisito*, duma representação subcultural regional, influenciada por outras adaptações culturais estrangeiras mais próximas do panorama português, como é o caso de Vigo.

Em suma, relativamente às temáticas predominantes desta década, face à multiplicação de bandas nacionais e à insatisfação juvenil, os fanzines dos anos 80 abordavam a música e a política nacional e internacional: “reclamam da desunião, da falta de iniciativa, da baixa qualidade dos fanzines e das bandas portuguesas. (...) Imagens e frases são usadas para chocar o público e mobilizá-lo para uma possível mudança de atitude e consequente ‘destruição do sistema’” (Borges, 2009, p. 34).

Por último, dado que o enfoque do presente trabalho é a produção de fanzines do século XX, resta analisar os anos 90, uma década determinada por um desenvolvimento tecnológico marcado pelo surgimento da internet e da utilização de computadores portáteis, responsável por reconfigurar a produção e distribuição de fanzines.

No que concerne aos anos 90, “proliferação, dispersão e diversificação” são as palavras atribuídas por Paula Guerra e Pedro Quintela (2016) para definir esta década. Esta diversificação refere-se não só ao aumento da panóplia de subgéneros distintos (ex: crust, straight-edge hardcore), como também à multiplicidade temática abrangida pelo fanzines portugueses, nomeadamente “questões éticas e políticas relacionadas à ideologia anarquista-libertária, os direitos das mulheres; vegetarianismo/veganismo; direito dos animais; sexismo; homofobia; uso de drogas; etc.” (Guerra & Quintela, 2016, p. 79). Outro aspeto relevante que ressalta a singularidade desta década em comparação com as restantes, prende-se com a produção e distribuição. Se no passado imperava uma estética DIY “cut and paste”, nos anos 90 afirmou-se a diagramação eletrónica proporcionada pela criação de programas de edição (ex: Adobe Photoshop (1990) e Adobe InDesign (1998)), por conseguinte, a distribuição manual confinada aos limites geográficos ou efetuada pelo correio, foi substituída por uma distribuição digital que presenteia o zinester de um público maior e mais abrangente. Assim sendo, além de contribuir para um aumento da qualidade e facilidade de produção e uma composição gráfica mais organizada inspirada pelo estilo das publicações comerciais; segundo Neves (2017),

A Internet ia muito de encontro à ideologia em que os autores dos fanzines acreditavam: uma rede livre, em que seria possível a partilha de toda e qualquer informação, mesmo a informação que não aparecia nos media mainstream, e a

possibilidade de propagar essa informação e os seus ideais de forma anónima sem restrições, tal e qual como nos fanzines físicos. (...) É aqui que pela primeira vez aparece o termo e-zine (Neves, 2017, p. 57).

No que concerne às temáticas, se antes o punk e as suas subvariações eram o estilo musical predominante e o principal sustentáculo ideológico da concepção do fanzine, este objeto artístico passou a compreender e representar uma pluralidade de subculturas inerentes à estética underground, nomeadamente o “hip hop, o reggae-dub ou determinados subgéneros de música eletrónica” (Guerra & Quintela, 2016, p. 78).

Deste modo, na década de 90 a partilha internacional de fanzines, fruto de uma distribuição global, propiciou a integração dos fanzines no mainstream e a utilização da sua estética pelas grandes indústrias culturais, pelo que coube aos produtores e editores optarem entre a autenticidade da cultura e ideologia do-it-yourself apologista do fanzine enquanto espaço independente e alternativo à comunicação de massas, ou a oportunidade de maximizar uma possível rentabilização, contribuindo para a mercantilização das suas criações.

Em conclusão, ao traçar o percurso dos fanzines punk em Portugal ao longo do século XX, é possível percorrer uma jornada marcada pela vitalidade e metamorfose destes objetos culturais e artísticos que aqui se apresentam como agentes ativos na construção de uma narrativa subversiva e contra-hegemónica. Posto isto, são testemunhos intemporais de uma busca constante por identidade, expressão e resistência, proporcionando a contemplação sobre como a arte aliada à cultura, quando enraizada na autenticidade, também pode moldar e ser moldada pelas complexidades do tempo e do espaço.

Considerações Finais

À medida em que se revisita a trajetória do movimento punk em solo português, é incontestável que os fanzines emergem como testemunhas ativas e, por vezes, revolucionárias dessa expressão contracultural. Estas publicações, longe de serem simples registros gráficos, incorporam a essência crua e autêntica do punk, transcendendo a música para se tornarem obras de arte efervescentes e contestadoras.

Os fanzines punk são mais do que meros veículos de comunicação; são manifestações artísticas que desafiam as normas estéticas convencionais. Originados da ética Do-It-Yourself (DIY), esses artefactos visuais não só resistem à cultura de massa, mas também se tornam emblemas da resistência e criatividade que definem o espírito punk. Ao adotarem o princípio

DIY, os fanzines não imprimem apenas as suas páginas, mas também exprimem a rebeldia, a expressão livre e a autenticidade intrínsecas ao movimento punk.

A transnacionalidade da cultura punk, quando explorada através da lente dos fanzines portugueses, destaca-se como uma fusão única de influências globais conjugadas com a cultura local. A adaptação criativa dessas publicações não apenas reflete o contexto sociopolítico português, mas também se traduz numa forma de arte que transcende fronteiras e se conecta com um movimento global de resistência artística.

Por fim, os fanzines punk destacam-se como arte viva e personificam a atemporalidade do punk como um movimento que, por meio da expressão artística, desafia as convenções e deixa uma marca indelével na história da contracultura.

Referências

- Bennett, A. & Guerra, P. (2019). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. [ebook]. Routledge.
- Borges, H. (2009). *Fanzines e as novas tecnologias: Possíveis contribuições da internet para as publicações alternativas da década de 1980*. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto.
- Cassiano, R. (1996) A cultura enquanto suporte de identidade, de tradição e de memória. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, N°9, pp. 309-321 <https://run.unl.pt/handle/10362/6927>
- Duncombe, S. (1997). *Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture*. Verso
- Filho, F. (2005). Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. *Contemporanea*, v.3, N°1, p.138 <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3451/2517>
- Guerra, P. (2014) Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977-2012. *Critical Arts*, v.28, pp.111-122 https://www.researchgate.net/profile/Paula-Guerra/publication/261296344_Punk_expectations_breaches_and_metamorphoses_Portugal_1977-2012/links/58319e9f08aef19cb8198585/Punk-expectations-breaches-and-metamorphoses-Portugal-1977-2012.pdf
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, N°80, pp. 69-94. <http://journals.openedition.org/spp/2088>
- Guerra, P., & Straw, W. (2017) I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.6, N° 1 <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1189>
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Apicuri
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: the meaning of style*. [ebook]. Taylor & Francis Group <https://www.erikclabaugh.com/wp-content/uploads/2014/08/181899847-Subculture.pdf>
- Lemos, P. (2011). *A Importância do Punk em Portugal*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Coimbra <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/20212/1/Tese%20Paulo%20Lemos.pdf>
- Neves, V. (2017). *A Cultura dos Fanzines na cidade do Porto*. (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/109440/2/235168.pdf>
- Santos, B. (2009). Arte como processo cultural: por uma ampliação do humano. *Redes.Com*, N°5, pp 341-367
- Silva, D. (2017). Marginalidade e design: origens e desdobramentos do punk. <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/cid2017/45.pdf>
- Stoneman, P. (2001) *Fanzines: Their Production, Culture and Future*. (Dissertação de Mestrado). University of Stirling <https://www.zinebook.com/resource/stonemandiss.pdf>
- Strongman, P. (2008). *La Historia del Punk*. [ebook]. Robinbook