

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

MATHEUS DE SOUZA MORO

**TRAJETÓRIAS DO *PSYCHOBILLY* CURITIBANO PELAS LENTES DO FANZINE
“O MONSTRO” – (1997 A 1999)**

CURITIBA

2025

MATHEUS DE SOUZA MORO

**TRAJETÓRIAS DO *PSYCHOBILLY* CURITIBANO PELAS LENTES DO FANZINE
“O MONSTRO” – (1997 A 1999)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, na linha de Música Cultura e Sociedade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Moro, Matheus de Souza
Trajetórias do psychobilly curitibano pelas
lentes do fanzine o Monstro (1997 a 1999). /
Matheus de Souza Moro. -- Curitiba-PR, 2025.
97 f. : il.

Orientador: André Acastro Egg.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2025.

1. Psychobilly. 2. Fanzine. 3. O Monstro. 4.
Cena underground. 5. Cenas musicais. I - Egg, André
Acastro (orient). II - Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



TERMO DE APROVAÇÃO

MATHEUS DE SOUZA MORO

TRAJETÓRIAS DO PSYCHOBILLY CURITIBANO PELAS LENTES DO FANZINE 'O MONSTRO' – 1997-1999

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. André Acastro Egg (presidente)

Prof. Dr. Icaro Bittencourt

Prof. Dr. Rodrigo Vicente

Dedico este trabalho à minha querida mãe Maria Alice de Souza Moro e meu já falecido pai Florinaldo Moro, minhas irmãs Catarina, Alexandra, Giovana, à Carol minha companheira de vida de música e outras tantas aventuras.
A todos que participaram, participam e participarão da cena *underground* de Curitiba e do Mundo.

Agradecimentos

Gostaria de aproveitar esta oportunidade para expressar minha sincera gratidão ao professor André Egg, meu orientador. Sua dedicação, paciência e orientação foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo. A colaboração intelectual e o suporte contínuo oferecidos contribuíram de modo significativo para a minha motivação, significando de forma profunda meu crescimento tanto acadêmico quanto pessoal.

Estimo e agradeço todo o tempo dedicado a leitura deste trabalho, aos apontamentos e considerações, dos estimados membros da banca de defesa, professor Rodrigo Vicente e o professor Icaro Bittencourt, que muito contribuíram para o texto final desta dissertação.

Expresso minha gratidão ao estimado amigo Wallace, cuja conversa foi fundamental para a construção desta investigação, bem como pela entrevista concedida para este estudo.

Agradeço também ao amigo Vladimir Urban, destacado músico e atuante na cena musical de Curitiba, grande guitarrista de *psychobilly* reconhecido internacionalmente e agradeço em muito a entrevista a mim concedida.

Manifesto aqui minha homenagem a Gustavo Rodrigues (Gustavão) *in memoriam*, em reconhecimento a sua influência e contribuição para o *psychobilly*, além de ser o contrabaixista mais rápido que já passou por essas bandas.

Agradeço ainda a todos os professores e colegas do curso de pós-graduação em música da Unespar, vocês foram essenciais durante todo o processo.

Por fim, um agradecimento especial a CAPES pelo fomento da bolsa, a qual foi de suma importância para continuidade dos estudos.

Meu muito obrigado a todos!

dessa Curitiba não me ufano
não Curitiba não é uma festa
os dias da ira nas ruas vêm aí

Dalton Trevisan

RESUMO

Este estudo teve como objetivo principal investigar a trajetória do *psychobilly* em Curitiba por meio da análise do fanzine "O Monstro", que circulou no circuito *underground* da cidade entre 1997 e 1999, totalizando oito edições. O estudo destaca a relevância do fanzine na promoção de bandas locais e internacionais, bem como na disseminação do subgênero entre os entusiastas. Inicialmente, aborda-se o histórico do *psychobilly* mundial e sua inserção no Brasil, seguido por uma discussão sobre o papel da imprensa alternativa no contexto nacional, aborda ainda o fenômeno dos fanzines punks e de música das décadas de 1980 e 1990. A pesquisa inclui uma análise crítica das edições do fanzine, avaliação das críticas musicais presentes nas publicações e um panorama da cena *psychobilly* após o encerramento do periódico. Entrevistas com protagonistas da cena local, responsáveis pela produção e colaboração do fanzine, além de idealizadores de festivais do referido subgênero, complementam o estudo, evidenciando o impacto da circulação de veículos alternativos de comunicação como os fanzines na disseminação de subgêneros do rock. A metodologia utilizada compreende análise exploratória de fontes primárias, resumos, avaliações críticas de textos e relatos orais. O trabalho ressalta a importância de documentos não convencionais na reconstrução das trajetórias de cenas musicais marginalizadas sob a ótica de um fanzine.

Palavras-chave: *Psychobilly*, Fanzine, O Monstro, Cena *underground*.

ABSTRACT

The main objective of this study was to investigate the trajectory of *psychobilly* in Curitiba through an analysis of the fanzine “O Monstro,” which circulated in the city's underground scene between 1997 and 1999, totaling eight editions. The study highlights the relevance of the fanzine in promoting local and international bands, as well as in disseminating the subgenre among enthusiasts. Initially, it addresses the history of *psychobilly* worldwide and its insertion in Brazil, followed by a discussion on the role of the alternative press in the national context, and also addresses the phenomenon of punk and music fanzines in the 1980s and 1990s. The research includes a critical analysis of the fanzine's editions, an evaluation of the music reviews featured in the publications, and an overview of the *psychobilly* scene after the magazine ceased publication. Interviews with protagonists of the local scene, those responsible for the production and collaboration of the fanzine, as well as the creators of festivals of the aforementioned subgenre, complement the study, highlighting the impact of the circulation of alternative communication vehicles such as fanzines in the dissemination of rock subgenres. The methodology used comprises exploratory analysis of primary sources, summaries, and critical evaluations of texts and oral accounts. The work highlights the importance of unconventional documents in reconstructing the trajectories of marginalized music scenes from the perspective of a fanzine.

Keywords: *Psychobilly*, Fanzine, O Monstro, Underground scene.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Cartaz do primeiro Psychobilly Fest em 29/06/1996	27
FIGURA 2 – Cartaz do Festival Big Rumble realizado em 17/11/1997 na Inglaterra	28
FIGURA 3 – Jornal alternativo Opinião de 23 de outubro de 1972	36
FIGURA 4 – Fanzine Ordem e Protesto e Fanzine Punk’s Not Dead	40
FIGURA 5 – Fanzine Crianças mediócras e o fanzine Terror 77	41
FIGURA 6 – Fanzine Runway Boys de 1990	42
FIGURA 7 – Fotografia das capas das edições do nº 00 até o nº 07	45
FIGURA 8 – Cartaz show na Sociedade Treze de maio	48
FIGURA 9 – Formatos de fanzines	52
FIGURA 10 – Assinatura da copiadora	54
FIGURA 11 – Anúncio do programa Transylvannian Express no fanzine	56
FIGURA 12 – Cartaz do Festival Psychobilly Fest III quando do lançamento do nº 0 do O Monstro	57
FIGURA 13 – Página da coluna Rápido e rasteiro	60
FIGURA 14 – Capa do fanzine Mambo Bobby, de Rodrigo Duarte	61
FIGURA 15 – Seção HQ	62
FIGURA 16 – Revista Downbeat de 14 janeiro de 1946	66
FIGURA 17 – Recorte crítica musical no O Pasquim março de 1973, edição nº 193	70
FIGURA 18 – Fanzines internacionais, da esquerda para direita de cima para baixo: fanzine inglês Death Row, o estadunidense Welcome to the Nightmare, o espanhol Chicken e por último um fanzine russo editado em São Peterburgo	78
FIGURA 19 – Cartaz show de lançamento do fanzine	85

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Edições do fanzine <i>O Monstro</i>	45
TABELA 2 – Aspectos de análise preliminar exploratória com base nas proposições de Zicman	46
TABELA 3 – Monstros das capas em cada edição	51
TABELA 4 – Tamanhos e formatos de fanzines	51
TABELA 5 – Número de colaboradores	76
TABELA 6 – Número de resenhas de fonogramas por edição	82

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 ROCK AND ROLL, DO SEU SURGIMENTO AO PSYCHOBILLY	18
1.1 <i>PSYCHOBILLY</i> , O QUE É? E QUAL SUA ORIGEM?	19
1.2 DA CHEGADA AO BRASIL E A SUA CONSOLIDAÇÃO EM CURITIBA.....	22
1.2.1 O <i>psychobilly</i> em São Paulo	23
1.2.2 O <i>psychobilly</i> em Curitiba	24
1.2.3 Missionários a banda embrião do <i>psychobilly</i> em Curitiba	28
2 IMPRENSA ALTERNATIVA E OS FANZINES	31
2.1 IMPRENSA ALTERNATIVA	32
2.1.1 Imprensa Alternativa no Brasil	33
2.1.2 Mais que alternativos	37
2.1.3 Fanzines punks nos anos 1990 na cidade de Curitiba.....	39
3 O MONSTRO	44
3.1 TIPOLOGIA DAS FONTES	44
3.2 O MONSTRO: SEU SURGIMENTO E COMO ELE SE APRESENTA	49
3.2.1 As capas	50
3.2.2 Os aspectos de forma e material	51
3.2.2 Divulgação	54
3.2.3 Distribuição.....	56
3.2.4 As seções.....	58
4 O MONSTRO E A CRÍTICA MUSICAL	63
4.1 CRÍTICA MUSICAL: DEFINIÇÕES E CONSIDERAÇÕES.....	63
4.2 A CRÍTICA MUSICAL APÓS 1945	65
4.3 A CRÍTICA MUSICAL EM PERIÓDICOS NO BRASIL.....	68
4.4 A CRÍTICA MUSICAL NOS FANZINES	73
4.5 A CRÍTICA MOSNTRUOSA.....	74
4.5.1 O papel dos colaboradores no fanzine	75
4.5.2 A crítica da cena.....	79
4.5.3 A crítica de fonogramas	81
4.5.4 A crítica de shows	84
5 EPÍLOGO: O FIM DO FANZINE, DESDOBRAMENTOS E CONCLUSÕES	88
REFERÊNCIAS	92

APRESENTAÇÃO

No final da década de 1980 e início da década de 1990, Curitiba experienciou um crescimento significativo de bandas *underground*¹, decorrente da presença do movimento punk na cidade no início dos anos 1980, que catalisou o surgimento de diversos subgêneros do rock. Os fanzines desempenharam papel fundamental ao fornecerem canais de expressão às manifestações culturais *underground*, promovendo a divulgação de grupos musicais afastados do *mainstream*² e disseminando ideias, valores e modos de atuação associados a esses movimentos. Dessa forma, consolidou-se uma rede de comunicação e interação voltada à cena musical alternativa.

Antes de ser uma fórmula “antimercado” ou “anti indústria-fonográfica”, o *underground* é uma organização específica de mercado e indústria da música, dispondo técnicas e tecnologias de produção, distribuição e divulgação de maneira que lhe proporcionem maior autonomia, controle e discricão. Frente ao gradiente de meios de comunicar disponíveis, o *underground* seleciona e utiliza ao seu modo os métodos de fazer e propagar música que lhe interessam (Campoy, 2010, pp. 96-97).

Desta forma, essa rede organizada com estrutura de produção e divulgação não convencional, por mais independentes que sejam as produções dos fanzines e outras produções do *underground* todos os atores têm seu papel e suas responsabilidades neste contexto. Por considerarem o *mainstream* restritivo, esses atores buscam suas formas de mostrar suas produções fugindo do convencional, formando espécies de cooperativas com objetivo de alcançar um público específico.

Fanzines são veículos amplamente livres de censura, em que não há preocupações com grandes tiragens ou lucratividade e seus editores são os únicos encarregados de todo o processo de produção, incluindo escrita, edição e distribuição (Camargo, 2011, pp.159-160).

Considerando minha vivência no *underground*, pude observar na década de 1990 uma expressiva quantidade de fanzines circulando na cidade de Curitiba. Assim os mais diversos grupos e estilos musicais tiveram sua representatividade nesse veículo de comunicação alternativo.

¹ Termo usado para chamar uma cultura que foge da ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui uma sociedade ou um Estado. *Underground* é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia, em termos gerais reflete pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais.

² O termo refere-se à corrente predominante, amplamente aceita ou dominante em uma cultura, sociedade ou período específico, frequentemente relacionada à cultura popular e de massa, disseminada por meios de comunicação.

No contexto da cena *underground* de Curitiba, o gênero *psychobilly* consolidou-se na década de 1990, tendo suas origens no final dos anos 1980. As primeiras manifestações do estilo incluem bandas como Missionários, fundada em 1986, e Escroques, criada em 1988, as quais ainda apresentavam influências marcantes do punk rock, referidas como “Punk’billy”. Em âmbito nacional, na cidade de São Paulo, existiam grupos que passaram a tocar o *psychobilly*, tais como Kães Vadius, K-billys e S.A.R. (Soviet American Republic). Em 1996, foi fundada em Curitiba a banda Os Catalépticos; no ano seguinte, essa formação contribuiu para posicionar a cidade no cenário internacional do *psychobilly*.

Devido ao crescimento da cena “Psycho” no Brasil e em Curitiba, surgiu a necessidade da criação de um veículo alternativo para a divulgação de bandas, discos e shows, nascendo, em agosto de 1997, o Fanzine “*O Monstro*” edição de número zero.

O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editado e produzido por indivíduos, grupos ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre, um único tema. (Magalhães, 1993, p. 9).

Sem a produção e circulação dos fanzines, a cena *psychobilly* em Curitiba atingiria as dimensões observadas atualmente? A divulgação de bandas e festivais internacionais por meio dos zines foi essencial para despertar o interesse na reprodução do movimento na cidade de Curitiba?

A partir da problemática da relevância do Fanzine “*O Monstro*”, o mesmo passa a ser a fonte desta investigação. O recorte temporal fica compreendido entre a primeira edição do fanzine, a de número zero, de agosto de 1997, e se estende até a última edição, de número sete, impressa em novembro de 1999.

Como justificativa, o interesse pela investigação teve origem em diálogo com Wallace Barreto, ator integrante da cena “Psycho”, durante o qual foram trocadas memórias e recordações referentes à década de 1990. Questionado acerca do Fanzine, o interlocutor informou possuir todas as edições originais. A partir do acesso ao referido material, foi concebida esta pesquisa.

Mas até chegar a esse ponto, é importante ressaltar a relevância da circulação de materiais alternativos na divulgação de informações desse estilo musical surgido na Europa, em um período que a comunicação e troca de correspondências se dava através de cartas, em matérias de revistas e jornais e nas relações interpessoais em ensaios e shows.

O *psychobilly* conquistou muitos adeptos na cidade e na região metropolitana de Curitiba, criando perspectivas de vida e de fazer música, estabelecendo assim novas formas

organização, produção e divulgação de materiais. Sendo um estilo musical considerado marginalizado por fugir dos padrões da indústria cultural, a produção dos fanzines se tornou um importante canal de divulgação. Os fanzines dedicados ao *psychobilly* foram importantes e originais, sobretudo por unirem um grupo de pessoas dedicadas à sua produção. Tal importância se deu especialmente em um contexto no qual as facilidades de intercâmbio de ideias por meio das redes sociais, bem como a busca por informações em sites ou plataformas de streaming, ainda não estavam plenamente desenvolvidas, dado o estágio inicial da internet na época.

O interesse nesta pesquisa foi resultado da experiência adquirida durante a participação no Programa de Iniciação Científica da UNESPAR (PIC-UNESPAR), entre 2021 e 2022, quando foi conduzida uma pesquisa exploratória em periódicos alternativos. A investigação focalizou o jornal *O Pasquim* nas edições publicadas no ano de 1973, cuja análise resultou na elaboração de um Trabalho de Conclusão de Curso. O objetivo central consistiu em mapear os textos de crítica musical publicados e identificar os críticos musicais envolvidos na publicação, bem como analisar temas, conceitos e ideias relacionados à música popular brasileira presentes nos textos. Além disso, buscou-se contribuir para o projeto de pesquisa sobre crítica musical no Brasil e a representação da música brasileira, por meio da elaboração de um sumário fundamentado nos fichamentos dos textos analisados.

Como resultado da experiência no programa de iniciação científica, foi desenvolvida uma metodologia que foi aplicada nesta pesquisa. Inicialmente, realizou-se uma investigação exploratória da fonte a qual está em posse deste pesquisador, posteriormente elaborou-se um sumário que subsidiou a redação da dissertação. Os fichamentos dos textos foram realizados criteriosamente para otimizar a divisão do trabalho e facilitar análises críticas subsequentes.

O desenvolvimento do *psychobilly* em Curitiba durante a década de 1990 não pode ser compreendido sem um olhar cuidadoso sobre seu contexto histórico, social e cultural. São vários os temas que atravessam os capítulos seguintes, começando pela relação do *psychobilly* com o movimento punk e a tradição do rock, passando pela consolidação de uma cena local, pela importância dos veículos alternativos de comunicação e pela própria definição identitária deste subgênero do rock, desse modo, a escrita do texto também se organiza dessa forma.

O primeiro capítulo disserta sobre origens do *rock and roll*, evidenciando como elementos afro-americanos, como blues e gospel, e influências da música branca estadunidense, como o *country* e o *folk*, se entrelaçaram para dar origem a um fenômeno trans musical. Explora-se a trajetória do rock desde o surgimento dos primeiros artistas até as transformações da década de 1970, mostrando como cada fase – do *rockabilly* ao *hard rock* e

ao *punk* – contribuiu para a diversificação e segmentação dos subgêneros. Destaca-se a importância dos festivais, das rupturas estéticas e da atitude contestadora, culminando no *punk*, cujo espírito de rebeldia e inovação foi fundamental para o aparecimento do *psychobilly*.

Como objetivo principal o capítulo se aprofunda sob o prisma na gênese do *psychobilly* enquanto subgênero, detalhando sua formação a partir da fusão de sonoridades do *rockabilly* dos anos 1950 com as características *punk rock* inglês. Discute-se o papel de bandas pioneiras no delineamento dos conceitos estéticos, musicais e visuais do estilo. Explora-se também a difusão do *psychobilly* pelo Atlântico e sua chegada ao Brasil, especialmente a Curitiba.

O segundo capítulo discute as questões relacionadas a imprensa alternativa quanto o seu papel no mundo com um foco mais delimitado no Brasil durante a ditadura cívico-militar (1964-1985), relaciona alguns periódicos do período e a produção independente de materiais – especialmente os fanzines – e o papel desses meios na construção de identidade, divulgação artística e resistência cultural. Debatem-se as estratégias de comunicação empregadas antes da massificação da internet, ressaltando o papel vital dos fanzines na articulação da cena local e na projeção internacional de Curitiba como um polo musical do *psychobilly*. Através de análise documental do fanzine *O Monstro* e outros fanzines que circularam na cidade, a pesquisa investiga como esses elementos forjaram um sentimento de pertencimento e coletividade.

O terceiro capítulo realiza uma análise aprofundada do fanzine, abordando-o como documento histórico, com ênfase na tipologia das fontes e na origem de sua produção. São examinados aspectos referentes à sua elaboração, incluindo o formato, a composição visual das capas, os materiais utilizados na impressão e fabricação das edições. Ademais, o capítulo investiga as práticas de divulgação e distribuição do fanzine, bem como a estrutura interna de suas seções e a organização temática das pautas constantes no conteúdo.

O quarto capítulo analisa as diferentes abordagens da crítica musical, apresentando definições e considerações relevantes ao campo de estudo. São examinadas as formas de crítica presentes em periódicos do período pós-guerra, com ênfase na crítica musical no contexto da música popular lançada após 1945. Ademais, são abordadas críticas direcionadas ao rock e à produção de avaliações em fanzines.

O objetivo central consiste em compreender de maneira aprofundada as críticas presentes no fanzine *O Monstro*, bem como a participação dos colaboradores compreendendo sua contribuição na construção da identidade e na divulgação do estilo musical. As referências às críticas compreendem resenhas de fonogramas, análises de apresentações ao vivo e comentários referentes à cena *psychobilly*.

Por fim, no capítulo final reflete sobre os legados e desdobramentos da cena *psychobilly* curitibana, discutindo tanto os desafios enfrentados quanto as conquistas – como o festival Psycho Carnival realizado na cidade de Curitiba e criado por um dos editores do fanzine, conhecido mundialmente. Destaca-se a relevância das experiências vividas por integrantes da cena e o impacto dos intercâmbios musicais. Esta pesquisa busca, desse modo, não apenas registrar uma parte da cena *underground* de Curitiba, mas compreender dinâmicas das práticas, criatividade e transformação que moldaram o *psychobilly* na cidade e o tornaram referência no cenário nacional e internacional.

1 ROCK AND ROLL, DO SEU SURGIMENTO AO PSYCHOBILLY

Neste primeiro capítulo, abordaremos as principais características do subgênero do Rock chamado *Psychobilly*, e seu surgimento no final da década de 1970. Mas antes de versar sobre seu nascimento é digno apresentar uma breve contextualização histórica sobre o fenômeno *Rock and Roll*.

O *Rock and Roll* surge de uma mistura de quatro elementos da música afro-americana, a partir do blues que era tocado no contexto rural depois com a migração para as grandes cidades no início do século XX, surge do blues urbano, o gospel – música negra religiosa, caracterizada pelo protestantismo – e, por fim, do jump jazz e ainda mais outros dois elementos vindo da música branca norte americana: a música folk e country (Friedlander, 2002, p.31).

Segundo Friedlander, a cronologia do Rock pode ser dividida em cinco períodos até o fim da década de 1970. O primeiro período vai de 1954 a 1955 – o rock clássico capitaneado pelo rockabilly mistura do *rhythm and blues* negro e o *country* de origem branca. Neste período atuaram artistas como o grupo Bill Haley and his Comets, Chuck Berry, Fats Domino e Little Richards, que formam a vanguarda de artistas do novo estilo musical. Um segundo momento é o dos anos de 1963 e 1964, com o surgimento do cenário das bandas inglesas Beatles e Rolling Stones. O terceiro momento, entre 1967 e 1972, dá destaque para a maturação dos artistas e bandas de rock em geral, período no qual acontece o icônico festival Woodstock. Realizado nos EUA em 1969, tornou-se um marco dos grandes festivais. O quarto período identificado por Friedlander foi o da explosão do hard rock entre os anos 1968 e 1969. E o quinto foi o fenômeno do punk entre 1975-1977, movimento que vem trazendo consigo rebeldia juvenil, questões políticas e sociais bem como novas formas de mercado musical. No Reino Unido destacam-se as bandas Sex Pistols e The Clash, e nos EUA seus antecessores, MC5 e The Stooges.

Sobre o fenômeno punk Friedlander descreve:

O punk foi um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea complexa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo o grupo. Palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. A maioria das letras refletia sentimento em relação à sociedade corrupta e em desintegração à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística do choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música (Friedlander, 2015, p. 352).

Em síntese, a heterogeneidade do punk, afirmada por Friedlander, marcada por uma mistura complexa de influências e uma atitude de confrontação tanto musical quanto de comportamento, foi fundamental para a formação do *psychobilly*. O ritmo frenético e as letras carregadas de críticas a sociedade e rejeição aos padrões musicais tradicionais criaram um ambiente propício para o surgimento de novos subgêneros, como o *psychobilly*, que herdou essa energia rebelde e a mesclou com elementos do *rockabilly* dos anos 1950. Assim, a fusão dessas características resultou em um estilo único, consolidando o *psychobilly* como expressão autêntica.

1.1 PSYCHOBILLY, O QUE É? E QUAL SUA ORIGEM?

Curitiba viveu, no final dos anos 1980 e começo dos 1990, uma efervescência de bandas *underground*, com a chegada do movimento punk na cidade no início dos anos 1980. O período foi caracterizado pela atuação de bandas como Carne Podre e Beijo AA Força, que já reforçavam uma ideia de uma subcultura florescente, despontando no surgimento de uma série de outros subgêneros do rock.

Atravessando o Atlântico, anos antes, ao final da década de 1970 surgia na Inglaterra um novo tipo de rock; o *psychobilly*. E o que é *psychobilly*? Qualquer “psycho”³ poderia afirmar, em resposta à pergunta, que a primeira banda do estilo foi The Meteors, formada em 1979. Outros dirão que o *psychobilly* surgiu com a banda estadunidense The Cramps, que muitos creditam por fazer, já em 1976, versões de clássicos do *rockabilly* com guitarras mais sujas⁴ e pitadas de psicodelia ao estilo das bandas de garagem do final da década de 1960. Sobre essa dificuldade em definir o estilo e suas bandas pioneiras, Brackenridge observa:

Nenhuma observação sobre as muitas influências que contribuíram para o *psychobilly* estaria completa sem mencionar The Cramps. Muitos argumentariam que The Cramps deveriam ser classificados com as bandas de *psychobilly*, mas é seguro sugerir, e a banda enfatizou o ponto em 15 entrevistas, que The Cramps eram uma “não banda” de *psychobilly*. No papel, a combinação de *Rockabilly*, atitude punk e temas líricos de desprezo, horror e material similar de filmes B feita pela banda parece ser o modelo do *psychobilly*, mas The Cramps permanecem em seu próprio gênero único (Brackenridge, 2007, p. 15, tradução nossa).⁵

³ Termo usado para se referir ao indivíduo que é apreciador do estilo e aos frequentadores dos shows de bandas *psychobilly*, este termo aparecerá no texto com destaque entre aspas.

⁴ Timbre de guitarra caracterizado por uma saturação ou distorção do som original, frequentemente alcançado através de pedais de efeito, ou configurações do amplificador, que amplificam o sinal além do ponto de clareza, resultando um som mais agressivo e com harmônicos adicionais.

⁵ Texto em inglês original: No observation on the many influences which have contributed to Psychobilly would be complete without mentioning The Cramps. Many would argue The Cramps should be featured along with psychobilly bands themselves, but it is safe

Partindo desse ponto, podemos caracterizar a mescla sonora desse subgênero, na qual o *psychobilly* é basicamente a mistura do rockabilly estadunidense com o punk-rock inglês. Sendo assim, a partir da banda The Meteors o estilo se consolidou na Inglaterra. Brackenridge ainda cita um comentário de Mark Robertson Bateria da banda The Meteors sobre essa relação de disputa entre Cramps e Meteors pelo status de “criador do *psychobilly*”:

Apesar de ser uma questão ocasionalmente contestada, não há argumento real contra situar The Meteors na explosão inicial do *psychobilly*. The Cramps foram, e provavelmente sempre serão reverenciados por legiões de psychobillies, mas eles eram de uma cena diferente, de uma cultura diferente e uma banda quase impossível de categorizar. Como Mark Robertson, de The Meteors, afirmou nas páginas sagradas da revista de rock britânica *Sounds*: “Partilhamos as mesmas influências que The Cramps, mas não somos influenciados por The Cramps” (Brackenridge, 2007, p. 19, tradução nossa).⁶

Kattari sobre a banda the Cramps comenta:

Os temas rockabilly do The Cramps, a abordagem punk DIY e o interesse em horror, filmes B, drogas, desvios sexuais e vários outros interesses não convencionais são todos aspectos que os psychobillies também cultivaram. Acima de tudo, The Cramps personificaram o abandono imprudente e a atitude "o diabo que se lixe" tão vital para a estética *psychobilly* (Kattari, 2011, p. 80, tradução nossa)⁷.

Vale ressaltar ainda que o termo *psychobilly* aparece na canção “One Piece At Time”⁸, escrita pelo cantor/compositor country Wayne Kemp para o também cantor/compositor Johnny Cash, que gravou a música, na qual descreve a construção de seu *psychobilly* Cadillac em 1976 como observa Mello (2010).

Além da questão da origem do *psychobilly* e da definição das bandas pioneiras, é importante analisar as características sonoras do gênero. A formação instrumental é basicamente um trio, com uma guitarra, um contrabaixo e a bateria. A guitarra geralmente é semiacústica,

to suggest, and the band have emphasised the point in 15 interviews, that The Cramps were ‘not’ a psychobilly band. On paper the band’s combination of Rockabilly, punk attitude and lyrical themes of sleaze, horror and similar B-movie material looks like the very blueprint of psychobilly but The Cramps belong in their own unique genre.

⁶ Texto em inglês original: Though occasionally a contested issue, there can be no real argument against the presence of The Meteors at ground zero of the psychobilly boom. The Cramps were, and will probably always be, revered by legions of psychobillies but they were from a different scene, a different culture and a band almost beyond categorization. As The Meteors’ Mark Robertson claimed in the hallowed pages of UK rock mag ‘Sounds’, “We’ve shared the same influences as The Cramps, but we’re not influenced by The Cramps.

⁷ Texto em inglês original: The Cramps’ rockabilly themes, punk DIY approach, and interest in campy horror, B-movies, drugs, sexual deviancy, and various other non-mainstream interests are all aspects that psychobillies also cultivated. Most of all The Cramps epitomized the reckless abandon and “devil-may-care” attitude so vital to psychobilly’s aesthetic.

⁸ Disponível: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1sueD22EyCamMjdOu9Kuo3?si=223414ee5ddd49e7>, acessado em 11/11/2023.

tocada pelo músico que pode também vir a ser o vocalista. O contrabaixo é geralmente o instrumento acústico podendo algumas bandas possuírem baixo elétrico em sua formação. A bateria geralmente é montada com poucas peças: bumbo, caixa e prato de condução, sendo que em muitas formações de bandas *psychobilly* o baterista toca em pé. Este estilo de tocar foi muito difundido pelo baterista Slim Jim Phanton da banda de rockabilly Stray Cats⁹.

Na música *psychobilly* o grande diferencial na sonoridade fica por conta do contrabaixo tocado com a técnica de “slap” – quando o instrumentista bate na corda, puxa e solta – os sons poderosos dos graves fazem a marcação com o bumbo da bateria e o “slap” faz o contratempo. Conforme um texto publicado na edição número cinco do fanzine *O Monstro* em novembro de 1998, é possível formar uma imagem mental do modo como se toca o baixo acústico no *psychobilly*:

Entender como tudo é questão de lógica. A base é o rockabilly e a sonoridade sempre foi buscada na origem. Mas entender assim ainda é pouco. Além de resgatar o elemento de origem, a adaptação do baixo-de-pau¹⁰ ao *psychobilly* sempre considerou que sua presença gigante em um palco normalmente apertado impõe respeito. O simples som abafado dos graves, já mostra que algo diferente está para acontecer. Junta-se a isso a destruição de um *baixo-de-pau* tocado com muita raiva e uma sequência interminável de tapas, arrancando do instrumento um efeito percussivo ritmado de slaps frenético, que ficam entre as notas agudas da guitarra e o ritmo nervoso da bateria... isso é Psycho! E assim que as coisas devem ser (O Monstro, N°5, 1998).

Como músico de *psychobilly* e como parte do público, pude vivenciar várias vezes a emoção das pessoas ao ouvir as primeiras batidas do “slap” junto com a base firme da bateria em um show.

As letras das composições trazem temas que fazem parte do universo *psychobilly* trazendo como referência o horror retratados em filmes B, erotismo, distúrbios psicóticos, carros envenenados, alienígenas e discos voadores.

Outro ponto relacionado à identificação dos músicos e do público fica por conta do visual. Como descreve Duarte:

O visual é muito semelhante ao dos rockabilly. Fazem uso de elementos básicos como topetes enormes, costeletas, tatuagens e jaquetas de couro, mas os “psychos” usam tudo isso de forma mais exagerada e doentia, com o objetivo de passar uma imagem demente, mórbida, depravada e psicótica. Coturnos, calça jeans e camisetas (sem mangas de preferência) com estampas de bandas psycho, filmes trash, monstros, assassinos em série e putaria completam o visual. Ao contrário do que se possa

⁹ Banda Estadunidense de rockabilly formada em Nova Iorque no final dos anos 1970, ganhou notoriedade mundial fazendo revival do rockabilly clássico dos anos 1950. Disponível em: <https://straycats.com/home/>, acessado em 07/11/2023.

¹⁰ Expressão usada para se referenciar ao contrabaixo acústico.

imaginar, não é apenas mais uma mania de adolescente. Quem foi *psychobilly* uma vez, certamente será para o resto da vida (Duarte, 2004, p. 407).

Após a contextualização e entendimento do surgimento do *psychobilly* bem como a ideia do referencial sonoro e visual como identidade de um subgênero do rock passaremos nos tópicos seguintes a abordar a chegada do *psychobilly* ao Brasil. A partir de um panorama da cena *underground* de São Paulo analisamos a chegada do estilo, o rápido desenvolvimento de bandas locais e a consolidação de uma cena *psychobilly* em Curitiba.

1.2 DA CHEGADA AO BRASIL E A SUA CONSOLIDAÇÃO EM CURITIBA

Como destacado no início do capítulo, os anos 1980 e 1990 foram o período de surgimento de um expressivo número de bandas de rock dos mais variados estilos, e nessa época começa a se criar o conceito de rock nacional. No Brasil pitadas de rock já vinham sendo adicionadas à música nacional com o movimento da Jovem Guarda capitaneada por Roberto Carlos, Erasmo e Wanderleia. Durante o movimento tropicalista o rock era introduzido algumas vezes com medo e outras com preconceito. Mesmo que, muitas vezes, camuflado o rock estava ali.

Já nos anos 1980 surgiu o conceito de “rock nacional” dando ao rock uma aceitação popular, retrocedendo um pouco, no ano de 1979 Rita Lee disse ao jornal *Última Hora* que “o rock tem de ser popular, não tem que ficar em transas de som” (Alexandre, 2013, p. 29). Com este comentário, a compositora alfineta a música progressiva feita por artistas nacionais, uma música complexa para a nova geração de jovens ouvintes. Seguindo esse tipo de pensamento, o rock no circuito *underground* se apresentaria de uma forma bem mais crua e visceral.

Bandas começavam a despontar como *mainstream*. As mais conhecidas do público comum eram Titãs, Magazine, Blitz, Kid Abelha, Ira, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, conjuntos que passaram a fazer parte do dia a dia dos programas de rádio e de TV.

No mundo paralelo do *underground* o movimento punk começou a contribuir para o surgimento de bandas. Nesse universo, grupos de música punk eram formadas todos os dias. Assim despontavam já no início dos anos 1980 em São Paulo bandas como Cólera, Inocentes, Ratos de Porão, Restos de Nada, Olho Seco, Garotos Podres, só para citar as mais antigas e algumas delas ativas até hoje. Em 1982 seria lançado o disco “Grito suburbano”¹¹ primeiro disco punk nacional com as três bandas embrionárias do estilo: Cólera, Inocentes e Olho Seco.

¹¹ Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/226095-Various-Grito-Suburbano, acessado em 09/11/2023.

Já no ano seguinte, em 1983, é lançada a coletânea SUB¹² com as bandas: Cólera, Ratos de Porão, Psykóze e Fogo cruzado. Estes dois discos acabaram se tornando discoteca básica para qualquer punk ou colecionador. Logo, as músicas ali gravadas viriam a se tornar o cânone do punk-rock nacional.

Sobre o alicerce que as bandas punks no início dos anos 1980 deram ao *underground*, o *psychobilly* pegou carona para encontrar um caminho em meio à tempestade sonora juvenil da época.

1.2.1 O *psychobilly* em São Paulo

Em paralelo ao movimento punk, outra cena que crescia em meados da década de 1980 era a cena rockabilly¹³. Bandas como Coke Luxe e João Penca e os Miquinhos Amestrados faziam uma releitura das raízes do rock com temas atuais (Mello, 2010). Podemos observar que fora do Brasil essas ondas de *revivals*¹⁴ eram muito comuns, o rockabilly nos Estados Unidos já havia declinado desde o início da década de 1960, (Molinar, 2016) salienta: “O movimento sofreu uma queda nos Estados Unidos, mas na Inglaterra sobreviveu muito forte. De lá partiu, no final dos anos 70 e início dos 80, um revival do rockabilly”.¹⁵ Em São Paulo esse crescimento se deu muito por causa de um importante músico chamado Eddy Teddy, guitarrista e vocalista da banda Coke Luxe. Ele foi um ícone para a retomada do rockabilly no Brasil, inspirador tanto no sentido musical quanto de administração da banda e visualmente (Gouvea, 2015). Ao analisar o fenômeno dos *revivals*, a investigação propõe a hipótese de que músicos desmotivados com as práticas do *mainstream* optaram por redirecionar suas trajetórias profissionais, adotando a revisitação do estilo rockabilly originário dos Estados Unidos na década de 1950.

Em São Caetano do Sul, município da Região Metropolitana de São Paulo, roqueiros de todas as partes da cidade se encontravam em uma loja de discos chamada Rick and Roll Discos e em um bar chamado Baldão. Em meados da década de 1980 surgiu a banda *Kães*

¹² Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/160222-Various-Sub, acessado em 09/11/2023.

¹³ Estilo musical estadunidense que é a base do rock and roll, surgiu em meados da década de 1950 misturando elementos do blues e da música country, formação musical consiste basicamente em: guitarra, contrabaixo acústico e bateria com poucas peças geralmente bumbo, caixa e prato de condução.

¹⁴ O fenômeno *revivals* surgiu na Inglaterra no final dos anos 1970 muitos jovens procuram visitar a estética e a música dos anos 1950, já indicando uma saturação e um descontentamento e contrapondo o *mainstream* e a indústria fonográfica naquele período.

¹⁵ Entrevista com Eduardo Molinar concedida a revista Arco da UFMS disponível em: <https://ufsm.br/r-601-242>, acessado em 30/07/2025.

Vadius, primeiro grupo a reunir todos os elementos de uma banda *psychobilly*. Em 1987 a banda lançou o primeiro disco, *Psychodemia*¹⁶, que contou com a colaboração de Kid Vinil (da banda Magazine) na produção (Gouvea, 2015). No ano seguinte, a banda lançou seu segundo disco, *Delirium Tremens*¹⁷.

Podemos afirmar que a Rick and Roll Discos foi uma importante fonte de divulgação e agitação da cena *psychobilly*. Vários lançamentos vindos da Europa acabavam nas suas prateleiras e dali iam para a coleção de algum “psycho”. Em entrevista à Gouvea o proprietário diz:

[...] Quando montei a Rick and Roll Discos em 1988, já tinha alguns Lp’s de Psycho, entre eles, The Cramps, Meteors, Guanabatz, Voodoo Doll e as coletâneas Psycho Attack over Europe. Notei que havia uma atração por várias tribos urbanas que também gostavam de psycho então entrei em contato com a Nervous e Fury Records na Holanda e comecei a revender esses discos no Brasil. Também fiz o lançamento do Grupo SAR e dos Kães Vadius na loja, além da coletânea Devil Party. Outro grande Momento marcante foi quando fiz uma tarde de autografo na loja com o grupo *Guanabatz* quando eles excursionavam em São Paulo [...] (Gouvea, 2015, p. 36).

Se Kães Vadius foi a primeira banda, depois vieram várias outras como K-billys, SAR, Kryptonitas. Nos anos 1990 o número de bandas se ampliou, sendo algumas de pouca duração e outras que estão ativas até os dias de hoje.

1.2.2 O *psychobilly* em Curitiba

Como músico participante da cena *psychobilly* desde 1993, posso remeter às minhas próprias recordações. Vejo como se fosse hoje a primeira vez que fui a um show da banda Missionários: foi em um porão chamado Berlim¹⁸ em um bairro próximo ao centro da cidade. Músicas ligeiras, o baixo elétrico extremamente veloz e preciso, a bateria com bumbo duplo – que em alguns momentos parecia entrar pelo peito e sair pela boca – o vocalista extremamente performático e o guitarrista executando rápidos riffs da base rockabilly. Este show simplesmente me marcou e, a partir deste momento, começou minha paixão pelo *psychobilly*.

Mas antes disso a cena *underground* curitibana já era bem agitada. No início dos anos 1980, a cena musical autoral curitibana começou a ter uma expressão significativa de bandas

¹⁶ Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5102561-K%C3%A3es-Vadius-Psychodemia acessado em 09/11/2023.

¹⁷ Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/8165276-K%C3%A3es-Vadius-Delirium-Tremens, acessado em 09/11/2023.

¹⁸ Foi um porão que funcionava dentro do Hermes Bar, notória casa da boemia curitibana, localizado na Avenida Iguaçú, no bairro Água Verde.

punks como Carne Podre e Beijo AA Força e de bandas *new wave* como Ídolos do Matinée e Opinião Pública. Essas bandas abriram caminhos para vários estilos, como salienta Mercer:

Os anos 80 marcaram o estabelecimento de uma cena significativa de rock autoral na capital paranaense. Uma das bandas fundamentais foi o Beijo AA Força. Fundado em 1983 e liderado pelo baixista e vocalista brasileiro radicado em Curitiba Rodrigo Barros Del Rei[...]

Em 1984, surgem os Ídolos de Matinée, banda com sonoridade *new wave*, estilo que o jornalista paulistano André Forastieri entendeu como o auge da imprevisibilidade do rock. Logo em seguida, a Marca Registrada, banda pop radiofônica – segundo as más línguas, criada por encomenda. Dois anos depois, a Máquina Zero, surgida em 1984, já estava residindo em Sampa – a primeira banda curitibana a tentar surfar no boom do rock brasileiro dos anos 80 (Mercer, 2017, p. 28).

Como já utilizamos algumas vezes neste texto o termo cena musical, é importante discutir brevemente o conceito. Segundo Straw, em entrevista à Janotti Junior, o pesquisador pode se valer de dois fundamentos sobre o conceito de cena: um sobre a profundidade sociocultural como se relaciona edificado como “tribo” e “subcultura”, outra relacionada entre as práticas musicais dentro de um território geográfico, como as grandes cidades (Janotti Junior, 2012, p. 2). Straw ainda afirma: “no contexto urbano somos obrigados a considerar a circulação de bens e a variedade de pontos – geográficos, institucionais econômicos e afetivos – no qual esses bens encontram usuários e consumidores” (Janotti Junior, 2012, p. 4).

Ponderando sobre o parágrafo acima, um lugar muito marcante na cena *underground* curitibana, foi o Lino’s Bar¹⁹, situado nas proximidades do centro histórico da capital paranaense. O estabelecimento comercial era um boteco simples que correspondia à descrição clássica: balcão, quantidade mínima de mesas e sinuca. Muito se deve à Banda Beijo AA Força por ter “achado” o bar do velho Lino. Darwin Dias comenta em entrevista a Rodrigo Duarte como tudo aconteceu:

Na época Rodrigão tinha mudado para a Alameda Cabral, a 30 metros do Lino’s Bar e o pessoal que se encontrava na casa do Rodrigo, passou a descer a Cabral até o boteco de esquina para beber e jogar sinuca. Não demorou muito para que o BAAF começasse a ensaiar no Lino’s, já que não tinham outro local. O proprietário, Lino, permitiu que se realizassem estes ensaios ao domingo à tarde. Desta forma nasceram as famosas domingueiras do Lino’s Bar, quando o BAAF fazia ensaios abertos aos amigos. Quando o Lino’s percebeu que o pessoal bebia e jogava sinuca, passou a abrir o bar aos domingos à tarde, o que lotava de punks e agregados, a esta altura, já um número respeitável. Foi início do Lino’s como ícone do *underground* da cidade. Anos depois do BAAF, várias tribos fizeram sua história dentro do bar – os carecas, os metals e diversas gerações de punks e outros bichos. O *underground* curitibano passa pelo Lino’s, mas tudo começou com o punk (Duarte, 2004, p. 393).

¹⁹ Bar localizado na Alameda Cabral esquina com a Alameda Augusto Stelfeld, que funcionou nesse endereço de 1981 a 2005.

Em 1991 toquei no Lino's com a minha primeira banda de nome "Expurgo". A banda fazia um som classificável entre o (punk rock e o hardcore)²⁰. Durante as comemorações de dez anos do bar o clima era de camaradagem. Em um ambiente com presença de tribos urbanas brigas podiam ocorrer, mas, de maneira geral, era um local onde os contatos aconteciam. Entre muitas bandas que vi surgirem no Lino's destaco *Ovos Presley*, da qual fui membro fundador no ano de 1993, Maremos e Hillbilly Rawhide. As relações de amizade e trocas de ideias que ocorriam dentro do Lino's Bar deram a base para o surgimento de muitas bandas, e fizeram do estabelecimento um grande celeiro para o *underground* curitibano.

O sucesso do Lino's inspirou a abertura de outros estabelecimentos, como o 92 Graus Cabaret Pagliacci, o Circus, o QG, entre outros. O 92 Graus pertencia ao agitador cultural Geraldo Jair Ferreira Jr, e era famoso por seu porão onde as paredes suavam de tanto público.

A cena *underground* curitibana estava enfim consolidada ao final da década de 1980, contudo, os participantes da cena persistiam na busca por inovações. Após esse estabelecimento inicial de uma cena de bandas punk, caracterizadas pelo uso básico de sequências de 3 acordes, surgia em muitos músicos o desejo de um desenvolvimento maior de elementos musicais. Tocar *psychobilly* se tornou uma opção de desenvolvimento da carreira e do estilo musical, e levou ao surgimento de novas bandas: Missionários, Os escroques, Estúpido estupro, Os Cervejas, Dráculas Crápulas. Essas foram as primeiras bandas, formadas antes de 1993, e algumas surgidas neste período seguem na ativa até hoje, como Krapullas e Ovos Presley. Depois vieram outras tantas bandas, o que caracterizou Curitiba como uma cidade com uma forte cena *psychobilly* como afirmado no fanzine: "uma banda só não poderia dar conta de tanta loucura" (O Monstro, Nº 1, 1997, p. 5).

Devido ao número expressivo de bandas do estilo e ao aumento diretamente proporcional de público em Curitiba o guitarrista da banda Ovos Presley, Wallace Barreto, organizou o primeiro festival do gênero no país. O *Psychobilly* Fest foi realizado em uma noite de inverno tipicamente curitibana no ano de 1996, como podemos observar no cartaz da Figura 1. Wallace esclarece que o festival surgiu de forma colaborativa e da necessidade das bandas se apresentarem (Segundo, 2019, p.15).

²⁰ O punk rock, em suas origens, é caracterizado por letras simples, riffs rápidos e agressivos, e uma atitude desafiadora ao status *quo*. O hardcore, por sua vez, leva essa energia ao extremo, com músicas ainda mais rápidas, pesadas e agressivas, além de letras com tom mais confrontacional e politizado.

FIGURA 1– Cartaz do primeiro Psychobilly Fest em 29/06/1996



Fonte: acervo pessoal Wallace Barreto (organizador), 1996.

Ainda no ano de 1996 foi formada a banda Os Catalépticos, que se tornou o divisor de águas do *psychobilly* feito no Brasil. A banda misturava elementos de sonoridade bem mais pesada, com uso de guitarras muito mais distorcidas e vocais guturais, e contrabaixo extremamente veloz, o que marcou a característica da banda. Com uma sonoridade bem diferente do *psychobilly* que estava sendo feito no país a banda passou a ser reconhecida, a ponto de ser a primeira banda brasileira a tocar no mais importante festival de *psychobilly* na Europa – o “Big Rumble” de 1997. No cartaz do festival Big Rumble, Figura 2, podemos observar no canto inferior esquerdo o logotipo da banda Os Catalépticos.

FIGURA 2 – Cartaz do Festival Big Rumble realizado em 17/11/1997 na Inglaterra



Fonte: Fanzine (O MONSTRO, Nº1, 1997, p.10).

1.2.3 Missionários a banda embrião do *psychobilly* em Curitiba

Quem escutar a banda pela primeira vez talvez tente classificar seu som como punk, hardcore ou PunkaBilly. É possível que a melhor definição sonora seja a nomenclatura que a própria banda se dava: “Psycho-Junk@billy-Alcoholic”.

A banda foi formada em 1986. No começo o som da banda misturava a batida do *new wave* e da música eletrônica ainda bem marcante pela presença do teclado na formação e riffs de guitarra predominantemente com características próprias do punk rock – riffs curtos e marcantes. Após a mudança na primeira formação, já se notava algo diferente. A banda soava mais para o *psychobilly*, ainda assim um punk com fortes influências das bandas The Cramps e Alien Sex Friend. Se pensarmos em uma linha do tempo, a banda Missionários iniciou suas atividades já no fim da primeira geração de bandas punks da cidade, e por isso transitou em dois subgêneros. Segundo a análise de Mercer:

Historicamente, os Missionários foram um dos grupos mais importantes do rock curitibano, ao fazer a transição entre as duas cenas mais consolidadas do rock local: o punk e o *psychobilly*. A revolução começa em 12 de outubro de 1986, data do show de estreia da banda formada por alguns integrantes das recém-extintos grupos punks Indigentes – o vocalista Eduardo Gerken – e Quadrilha de Morte – o batera Maurício Leminski e o guitarrista Hélio Barreto. Completava a formação inicial o baixista Maurício (Mercer, 2017, p. 227).

Aproveitando o sucesso na cena *underground*, a banda gravou sua primeira fita cassete demo, intitulada “The rest of the Missionários”²¹, com um total de quinze músicas. O lado A foi gravado no estúdio Solo do engenheiro de som Vitor França – responsável por boa parte das gravações de bandas *underground* nos anos 1990. O lado B foi gravado no estúdio da banda Abaixo de Deus. O encarte do cassete lembra muito o estilo fanzine. No mesmo ano os *Missionários* participaram com a música “The Neandertal Woman” na coletânea “Vampiros de Curitiba”²², disco com nome em alusão ao escritor curitibano Dalton Trevisan. Além dos *Missionários*, esta coletânea contou com bandas como Abaixo de Deus, Opinião Pública, O corte, Tessália, entre outras.

Em 1992 os *Missionários* gravaram sua segunda demo em fita cassete, “Muito barulho por nada”²³, também no estúdio Solo. A fita conta com nove músicas. No ano seguinte a banda fez seu mais importante registro, agora no formato EP em vinil: “The invasion of the Blind body snatchers”, lançado pela gravadora Bloody Records.

Nesse período, observava-se a existência de uma extensa rede de distribuição de materiais de bandas, especialmente fitas demo. As fitas cassete predominavam nesse contexto devido ao baixo custo de produção e à maior democratização do acesso. Antes da popularização do CD (*compact disc*), as principais gravadoras controlavam as fábricas de vinis, enquanto a demanda superava a capacidade produtiva dessas unidades no país, o que levou as bandas independentes a utilizarem amplamente o cassete como meio de divulgação.

Ao fim deste capítulo podemos concluir que o movimento e a música punk foram os principais colaboradores para a consolidação da cena *underground* em Curitiba. O punk abriu portas para uma quantidade expressiva de bandas, consolidando um público cativo. A partir disso surgiram outros subgêneros, e o *psychobilly* foi um deles, despontando como o estilo marcante na cena *underground* curitibana até os dias de hoje.

²¹ Disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Mission%C3%A1rios>, acessado em 11/11/2023.

²² Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5705967-Various-Vampiros-De-Curitiba, acessado em 11/11/2023.

²³ Disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Mission%C3%A1rios>, acessado em 11/11/2023.

Após mapear o surgimento do *psychobilly*, sua relação com a história do rock, a chegada do estilo no Brasil e a formação de uma cena em Curitiba, podemos abordar outro aspecto importante. No próximo capítulo estudaremos a imprensa alternativa e os fanzines. Nosso objetivo é chegar à análise de um importante veículo para a afirmação do *psychobilly* em Curitiba: o fanzine *O Monstro*.

2 IMPRENSA ALTERNATIVA E OS FANZINES

Neste capítulo iremos abordar a imprensa alternativa e os fanzines. Mas antes de iniciarmos o enfoque nestes conceitos, precisamos tratar do papel do pesquisador com relação às fontes históricas, e as particularidades do trabalho com fontes impressas. Para Rodrigo Oliveira, o uso de fontes de imprensa é uma tendência recente nas pesquisas em História (Oliveira, 2011, p.125). Atualmente, já há muitos trabalhos historiográficos nos meios acadêmicos usando fontes impressas de periódicos, mas até a década de 1970, eram raros os trabalhos que recorriam a fontes impressas jornalísticas ou periódicos para pesquisas históricas no Brasil. A contribuição de outras disciplinas das humanidades como a Antropologia, Sociologia, Psicanálise, Linguística e até mesmo a Semiótica, levaram o historiador a repensar suas fontes (Luca, 2008, p.112).

A partir de uma nova perspectiva de se investigar as fontes jornalísticas houve uma ruptura historiográfica entre a nova e a velha escola, na qual na nova escola se objetiva um olhar diferente sobre os objetos investigados e novos propósitos de estudos para os pesquisadores. (Oliveira, 2011, p.125).

Ainda podemos dar destaque ao que Oliveira pressupõe sobre os novos paradigmas dos pesquisadores de fontes impressas:

O objeto de estudo do historiador também foi alterado: a história passou a ser vista sob várias perspectivas, não apenas ficando restrita a acontecimentos políticos dos grupos dominantes. Assim, elementos do cotidiano social, que outrora eram relegados ao esquecimento, agora adquiriram importância. Diante desse novo paradigma, os historiadores cada vez mais recorreram a fontes que refletiam o coletivo. Destarte, conseguiam ter uma visão mais ampla do seu objeto de estudo. Acompanhando tais transformações, a imprensa se mostrou uma importante ferramenta para o trabalho do historiador (Oliveira, 2011, p. 126).

Ao nos depararmos com um impresso jornalístico, seja jornal de grande circulação, alternativo ou mesmo um fanzine, podemos coletar uma enorme variedade de informações tais como: particularidades dos papéis em que eram impressos, propagandas vinculadas de determinada época, padrão de consumo dos leitores, cenas musicais dos centros urbanos onde tais impressos circulavam. Isso serve para exemplificar uma parte do universo de elementos possíveis de serem investigados.

Outro ponto importante ao se investigar uma fonte de imprensa é compreender o objetivo das informações. Geralmente a imprensa tradicional, de certa forma, informa e molda o texto jornalístico conforme critérios no qual selecionam os acontecimentos que julgam ser merecedores de destaque, os fatos que acreditam que merecem ser salvos do esquecimento. Esta

prática não exclui os jornais alternativos. Um artigo jornalístico geralmente é um relato intencional, a construção de uma ideia, ou seja, uma produção de significação, não sendo assim, um simples conjunto de verdades. Zicman afirma:

Por outro lado, devemos lembrar que na imprensa a apresentação não é uma mera repetição de ocorrências e registros, mas antes uma causa direta dos acontecimentos, onde as informações não são dadas ao azar, mas ao contrário denotam as atitudes próprias de cada veículo de informação. Todo jornal organiza os acontecimentos e as informações segundo seu próprio filtro (Zicman, 1985, p. 90).

Compete ao pesquisador interpretar e considerar a ação de outros agentes, como as questões de ordem social, política e os costumes cotidiano no momento que tais fatos ocorreram (Oliveira, 2011, p.127). Partindo desse pressuposto ao se interpretar uma matéria de jornal o pesquisador necessita de uma lente crítica, pois o seu prisma tem que ser diferente do leitor que teve acesso ao texto em sua época.

Na sequência do capítulo dissertaremos sobre a imprensa alternativa a partir de alguns conceitos e entraremos na discussão sobre o papel dos fanzines como imprensa alternativa, servindo como ferramenta de divulgação para movimentos políticos e juvenis e a importância deles como rede de comunicação para a disseminação de subestilos musicais do rock como o caso do *psychobilly*.

2.1 IMPRENSA ALTERNATIVA

Atualmente, denominamos praticamente toda publicação que não seja da imprensa oficial e de massa como alternativa. Para tanto, basta que esta seja independente, tenha uma circulação de mão em mão ou via postal e trate de assuntos pouco abordados pela imprensa comercial (Magalhães, 1993, p.9).

“A expressão ‘*alternativa*’ é utilizada como algo de segunda via, uma segunda opção geralmente oposta a uma outra” (Egg; Moro, 2023, p.03). Buscando o termo no dicionário, verificamos que tem como significados: “1. que oferece uma possibilidade de escolha, 2. que representa uma opção não convencional (imprensa)” (Houaiss, 2010, p.36). Os meios de comunicação alternativos servem para a divulgação de ideias por setores marginalizadas da sociedade. Sua gestão é organizada muitas vezes de forma independente e são centrados geralmente em uma rede de relacionamentos sociais específica (Coyer; Downmunt; Fountain, 2011). A partir disso podemos dizer que os movimentos sociais criam um meio de comunicação através da imprensa alternativa.

Sendo assim a imprensa alternativa torna-se um importante mecanismo para a comunicação, um multiplicador de vozes que não são ouvidas nos meios da imprensa tradicional. A ascensão dos fanzines punks dos anos 1970 é um exemplo claro de uma mídia alternativa que deu voz a uma geração de jovens, que neles puderam se manifestar:

Longe de terem desaparecido no início da década de 1970, os impressos alternativos floresceram. A ascensão do fanzine como parte integrante da subcultura punk do final dos anos 70 foi fundamental para gerar uma segunda leva de publicações de tipo *underground* que lidavam tanto com a política de libertação, a ação direta e o anarquismo como com a música popular (Atton, 2006, p.1, tradução nossa).

Algumas diferenciações entre imprensa “radical” e “alternativa” são propostas por Atton (2006). Para este autor, o termo radical é mais voltado para questões das mudanças na sociedade em si, geralmente de caráter de revolucionário, já os demais tendem a se generalizar em alternativos. Segundo Atton, esse termo “alternativo” é mais generalizado, conquista uma abrangência maior do que o conceito de publicações “radicais”. Por exemplo, para ele quaisquer impressos fora do eixo político e que sejam veículo de mudança social são classificados nos meios alternativos de comunicação, como certas revistas e os fanzines.

Fatores importantes para se considerar a respeito da imprensa alternativa dizem respeito a como se estabelece a sua distribuição e circulação. Geralmente, os periódicos alternativos são distribuídos em algum nicho social em que estão inseridos, como é o caso de periódicos políticos e os das classes trabalhadoras, muitas vezes distribuídos por sindicatos. Normalmente esses jornais são desprovidos de interesses lucrativos, e alguns impressos alternativos visam apenas equalizar sua economia para que sua circulação se mantenha. No Brasil podemos citar alguns alternativos que praticavam esse tipo de distribuição e comércio: *O Pasquim*, *Opinião* e *Coojornal*, jornais estes que circularam no Brasil durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985), e que participaram ativamente como publicação alternativa aos jornais que compunham a chamada grande imprensa.

2.1.1 Imprensa Alternativa no Brasil

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, os jornais nânicos²⁴ e alternativos exerciam o papel de oposição e resistência ao regime militar - buscavam denunciar a censura, a tortura e toda a retirada de direitos. Nesse período, os impressos alternativos, tiveram um compromisso

²⁴ A imprensa nânica é caracterizada como uma das ramificações da imprensa alternativa, menor, em geral, mimeografada e artesanal. O termo foi inserido por João Antônio na *Revista Realidade Brasileira*, em 1977.

relevante para a oposição ao regime, que havia sido sistematicamente perseguida e duramente combatida.

Segundo Kucinski, “[...] nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar” (Kucinski, 1991, p. 5). A partir da extensa pesquisa do autor conclui-se que este número é relativo apenas aos jornais e revistas que tiveram certa duração, não considerando as publicações que sobreviveram por pouco tempo. Analisando por esse prisma Kucinski afirma:

Nos períodos de maior depressão das esquerdas e dos intelectuais, cada jornal funcionava como ponto de encontro espiritual, como polo virtual de agregação e desagregação no ambiente hostil da ditadura. Pode-se traçar assim, uma demarcação entre imprensa convencional e imprensa alternativa no Brasil pelos seus papéis opostos como agregadores e desagregadores da sociedade civil, em especial, dos intelectuais, jornalistas e ativistas políticos. Conforme um raciocínio original de Elizabeth Fox, a imprensa alternativa pode até mesmo ser definida como uma forma de enfrentar a solidão, a atomização e o isolamento em ambiente autoritário (Kucinski, 1991, p. 22).

Quanto mais a repressão do regime militar (1964-1985) aumentava, estudantes e intelectuais sentiam a necessidade de se articularem por meios fora da grande mídia, já tomada pela censura e o autoritarismo. A partir da promulgação do AI-5, em 1968, a repressão se intensificou ramificando-se em vários segmentos.

Fora das redes alternativas de imprensa, o jornalismo corporativo fazia apenas críticas pontuais a uma política ou outra do regime, resultando assim a incumbência de resistência ainda mais relevante aos nanicos. Esse tipo de impresso caracterizado pelo formato tabloide teve grande influência de publicitários, importando vários conceitos da contracultura estadunidense e europeia, como afirma Barros:

Uma das ramificações da imprensa alternativa é denominada de “nanica”, inspirada no formato tabloide adotado pela maioria dos jornais alternativos. Foi disseminada principalmente por publicitários, num curto período em que eles se deixaram cativar por esses jornais. Enfatizava uma pequenez atribuída pelo sistema a partir de sua escala de valores e não dos valores intrínsecos à imprensa alternativa. Esse tipo de jornalismo brasileiro do final dos anos 60 e início dos 70, recebeu influências da contracultura norte-americana e do *new journalism* ao abordar questões comportamentais e sociais com um “novo olhar”, aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as instâncias (Barros, 2003, p.63).

Algumas inovações tecnológicas surgidas nos Estados Unidos, como a impressão em *off set*, colaboraram para permitir o desenvolvimento da imprensa *underground* nas décadas de 1960 e 1970. Segundo Barros a grande imprensa começou a oferecer serviço de impressão aos alternativos no período em que suas gráficas tinham tempo livre, Barros afirma ainda sobre o reflexo dessa prática no Brasil:

No Brasil dos anos 70, esse método foi implantado pela editora Abril, que oferecia um sistema nacional de distribuição, estimulando o surgimento de jornais alternativos portadores de projetos nacionais a partir da tiragem de 25 mil exemplares. O objetivo não era o de abrir concorrência, o de grandes vendas, e sim, o de reduzir seus próprios custos operacionais, apontando para a natureza política e não mercantil dos jornais alternativos (Barros, 2003, p.64).

As maiores cidades do país onde circulavam inúmeros jornais alternativos eram: Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife. Destacavam-se dentro desse fenômeno de dezenas de jornais alternativos títulos como *Pif Paf*, *O Pasquim*, *Movimento* e *Opinião*.

O *Opinião* era um jornal ligado aos intelectuais e à esquerda nacionalista devido ao viés de seu fundador, o empresário Fernando Gasparian. O gatilho para a criação do jornal foi o assassinato do deputado Rubens Paiva pelo aparelho repressivo da ditadura. Fernando era criticado por ser empresário e industrial, mas ele publicava *Opinião* como um periódico desprovido de interesses pessoais e focado no interesse da coletividade. Para a chefia de edição ele contava com o experiente Raimundo Pereira que já fizera parte de importantes jornais como: *A Manhã*, *Folha da Tarde* e a revista *Veja*. O jornal era bem aceito até pelo fato de publicar matérias de grandes jornais internacionais como o britânico *The Guardian*, o francês *Le monde*, e o estadunidense *Washington Post*. Teve sua última publicação em abril de 1977 (PCRJ, 2005, p. 47).

Outro alternativo importante foi o jornal *Movimento*, lançado em julho de 1975, formado por Raimundo Pereira que saiu do *Opinião* por divergências com Fernando Gasparian. Juntaram-se a ele profissionais de imprensa que em solidariedade saíram da revista *Realidade*. Ao todo o jornal contou com mais 40 colaboradores entre eles: Fernando Henrique Cardoso, Francisco Buarque de Holanda, Orlando Vilas-Boas e Adélio Dantas. Seu quadro de financiadores chegou ao número de 300 pessoas, tinha um caráter democrático na tomada de decisões em seus editoriais. Mesmo com número significativo de financiadores o jornal encerra suas atividades em 1981 devido ao déficit de suas contas (PCRJ, 2005, p. 55).

Por serem jornais alternativos que não visavam lucro, esses periódicos ofereciam muito pouco ou quase nenhum espaço para propaganda publicitária. Ao analisar a imagem da Figura3, uma capa do jornal *Opinião*, é clara a ausência de informes publicitários²⁵.

²⁵ Disponível em: site da hemeroteca digital:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=1>

FIGURA 3 – Jornal alternativo Opinião de 23 de outubro de 1972



Fonte: Biblioteca Nacional (1972)

Os jornais acima citados, exceto o *Movimento* que surgiu depois, tiveram relevância para a formação de uma Imprensa Alternativa mais expressiva nacionalmente, abrindo caminho para um periódico que teria maior impacto: *O Pasquim*.

A base para a formação de *O Pasquim* foi o pioneiro *Pif Paf*, considerado o primeiro de um grupo de periódicos da Imprensa Alternativa no período do Regime Militar. O arquiteto por trás do jornal foi o cartunista e escritor Millôr Fernandes, que havia sido demitido em 1963 da revista *O Cruzeiro*. Ele possuía uma coluna de humor homônima na revista, e a demissão foi motivada pelo descontentamento de alguns setores. *Pif paf* foi fundado poucos dias depois do golpe de 1964, e foi sempre marcado pela crítica bem-humorada. Millôr definia assim a linha da publicação: “Não temos prós nem contras, nem sagrados profanos cada número é exemplar, cada exemplar é um número”[...] (PCRJ, 2005, p. 29).

O *Pif Paf* teve importantes colaboradores como Claudius, Fortuna, Jaguar, Ziraldo. O jornal durou apenas 4 meses com 8 exemplares publicados. Derrotado pela censura já nos primórdios, o *Pif Paf* abriu caminho para *O Pasquim*, que começou a circular em 1969. Sua linha editorial declarava claramente os inimigos que pretendia combater: a ditadura, a classe média moralista, a imprensa reacionária e os coniventes de plantão (Moraes, 2016, p.78).

Assim como aconteceu em âmbito nacional, com os periódicos mencionados acima, em Curitiba também se observou o desenvolvimento de uma significativa imprensa alternativa. Na

contramão dos costumes “ordeiros” da imprensa tradicional, surgiram na década de 1970 alguns jornais que possuíam características de imprensa alternativa.

Em sua pesquisa de Mestrado, Matheus Perbiche, cita os periódicos que tiveram circulação em Curitiba em toda a década de 1970 até por volta da primeira metade dos anos 1980: [...] “*Isso* (1971), *O Sol* (1971), *Scaps* (1974), *Espalhafato* (1974-75), *Anexo* (1976-1977), *Polo Cultural* (1978-1979) e *Boca no Trombone* (1980).” (Perbiche, 2021, p.25). A dissertação de Perbiche analisa um periódico que circulou entre 1978 e 1983, chamado de *Raposa*. O trabalho foca em sua primeira fase (1978), quando ainda era suplemento do jornal *Diário do Paraná*. Na sua segunda fase tornou-se *Raposa Magazine* vinculado à Fundação Cultural de Curitiba e mantido com financiamento público em plena ditadura civil-militar (1964-1985). A *Raposa Magazine* possuía colaboradores importantes, conforme Perbiche. Este grupo era composto, grosso modo, por Paulo Leminski, Miran, Ernani Buchmann, Luiz Carlos Rettamozo, Toninho Vaz, Alice Ruiz, Solda, Fraga, entre outros (Perbiche, 2021, p.9).

No capítulo a seguir, buscaremos compreender o fenômeno dos Fanzines como imprensa alternativa e como divulgadora do movimento punk da cena musical *underground* na cidade de Curitiba.

2.1.2 Mais que alternativos

Por que escolho como subtítulo a expressão “mais que alternativos”? Os jornais alternativos citados mais acima no texto eram impressos por equipamento tipográfico e possuíam características profissionais de editoração e diagramação. Já os fanzines, em sua grande maioria, são feitos à mão e reproduzidos em máquinas de fotocópia. Ou, nos termos dos fanzineiros: “xerocados”, em referência à marca mais famosa de máquinas de fotocopiar. Esse processo está ligado ao que os fanzineiros chamam pela sigla “*DIY*”²⁶, tendo sua produção feita por uma rede de colaboradores. Magalhães aponta que:

O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editado e produzido por indivíduos, grupos ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre, um único tema (Magalhães, 1993, p.9).

Há uma quantidade grande de gêneros de fanzines, Magalhães procura metodizar:

²⁶ Expressão em inglês “Do it yourself”. Traduzido para o português “Faça você mesmo” <https://www.linguee.com/ingles-portugues/traducao/diy+do+it+yourself.html>.

Para a sistematização de nosso estudo, dividimos os fanzines em Ficção científica, Música (que inclui os fanzines punks), Diversos (agrupando, entre outros, os fanzines literários e os chamados fanzines políticos) e História em Quadrinhos (HQ ou simplesmente quadrinhos). Esses quatro grupos, ou gêneros, são abrangentes e suficientes para dar conta da produção de fanzines que circulou no país entre as décadas de 1960 e 1980 (Magalhães, 2020, p.56)²⁷.

Os fanzines eram considerados impressos marginais, pois deram vozes para setores discriminados da sociedade, tornando-se assim um instrumento para que indivíduos que estejam à margem passassem a se comunicar produzindo seus próprios impressos para a difusão de um assunto, ideias ou manifesto. Nesse contexto, os fanzines punks auxiliaram a rede de comunicação e articulação do movimento, propagando os interesses em comum deste grupo. No final da década de 1970 começam a surgir os primeiros fanzines punks, Magalhães explica o fenômeno:

Os fã-clubes de música começaram a lançar fanzines no início da década de 1970, chegando a atingir uma força expressiva em 1976 e 1977, com a explosão do movimento punk. Foi com esse movimento que apareceram os fanzines voltados exclusivamente para a música punk, ou dos punks enquanto grupo de militância e atitude contestadora. Um marco nesse gênero de publicação aconteceu em 1976, quando foi lançado Sniffing Glue (Cheirando Cola). Segundo Antônio Bivar, o editor do fanzine, Mark Perry, na época um bancário entediado de 19 anos, um dia ouviu um disco da banda punk americana Ramones, assistiu ao grupo ao vivo e, entusiasmado, decidiu escrever uma crítica a respeito. Assim surgiu o primeiro fanzine punk, com oito páginas e uma tiragem de duzentos exemplares impressos em fotocópias (Magalhães, 2020, p.60).

Fanzines são utilizados também para a divulgação de ideologias, usados como instrumento de protesto. Na década de 1980 muitos fanzines serviram para denúncias de violações de direitos humanos perpetrados na ditadura civil-militar (1964-1985). O movimento Punk se valeu muito dessa ferramenta de divulgação alternativa. No livro *Os fanzines contam uma história sobre punks*, escrito pelo historiador Antônio Carlos de Oliveira, é abordada a contribuição do movimento punk para a produção de fanzines na década de 1980.

Resgatar a história do movimento Punk, entender a importância dos fanzines para aquele movimento, tentando mostrar a diversidade e profundidade de conhecimento que dispunha um jovem Punk que, mesmo longe da educação formal (escola), era agente de produção cultural, estando integrado e interligado a uma cultura internacional que, através dos Fanzines, possibilitava aos Punks estarem “ligados” aos principais acontecimentos de sua época. Outro objetivo é valorizar o Fanzine como veículo de socialização de ideias, espaço de debates e instrumento de organização do movimento (Oliveira, 2006. p.11).

Em uma época que não existia internet, foram nos fanzines e nas trocas de correspondência que fluía toda a informação referente às bandas do *underground*. No capítulo

²⁷ Livro: O rebuliço apaixonante dos fanzines, livro eletrônico 2020.

Zines de música do livro: *O universo paralelo dos Fanzines* escrito por Marcio Sno, o Autor explica: “[...] os *zines* tiveram importância fundamental para as bandas formarem seus públicos e se tornarem o que são hoje” (Sno, 2015, p.52).

2.1.3 Fanzines punks nos anos 1990 na cidade de Curitiba

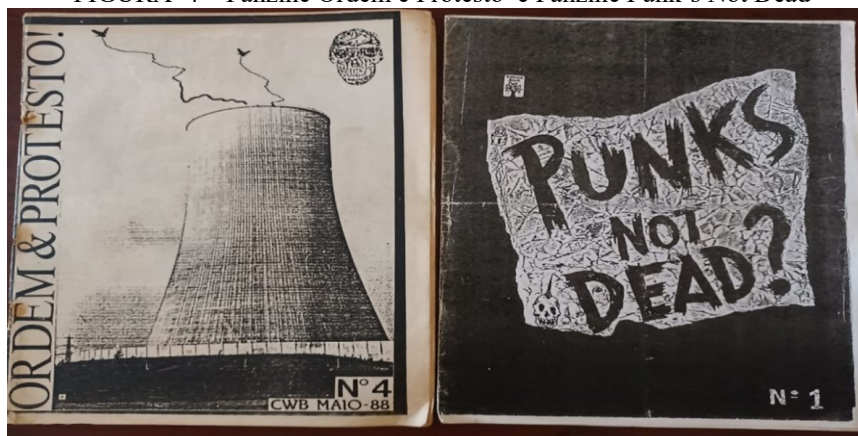
O movimento punk chega em Curitiba no final da década de 1970, uma cidade ainda retrógrada nos costumes – uma cidade do interior só que grande – como afirma Kevan Gillies um dos percussores do movimento punk em Curitiba, no final da década de 1970. A Curitiba é percebida pelos jovens que adotam o movimento punk como uma cidade marcada por estigmas de provincialismo, conforme reiterado por Cardoso (2024). Neste contexto, bandas como Carne Podre e Beijo AA Força, no início do anos 1980, já reforçavam uma ideia de uma subcultura que só cresceria e que respirou intensamente até o fim dos anos 1990, na qual os fanzines tiveram papel preponderante para a divulgação das tribos juvenis urbanas, bem como a música *underground*. O número de fanzines que propagavam as ideias do movimento punk teve seu auge em meados da década de 1990. Sobre a relevância dos fanzines, destaco um trecho da entrevista do jornalista Rodrigo ‘Digão’ Duarte e do pesquisador Manoel Neto para o livro de Mercer:

Os Fanzines formavam uma rede de comunicação independente, ligando o público aos artistas do *underground*. O primeiro fanzine curitibano dos anos 1980 foi o Espectro do Kaos, dedicado ao punk. Entre 1986 e 1991, o que mais repercutiu (sobretudo por suas festas com bandas locais) foi o Ordem e Protesto, pioneiro em privilegiar a cena local. Em sua fase inaugural, o universo dos fanzines curitibanos teve participação de muitas mentes inspiradas, a exemplo de Marcos Paulo, Rui Werneck, Neri Rosa, Alex Cabral, Tita Blister. Com o surgimento da Gibiteca de Curitiba (a primeira do Brasil), em 1982, a cidade ganhou um local para troca de informação e realização de oficinas sobre quadrinhos e fanzines. Na Gibiteca, Edson de Vulcanis realizou duas edições da Mostra internacional de Fanzines de Curitiba, reunindo mais de 400 publicações de vários países. A partir daí surgiu um caldeirão cultural que garantiu qualidade gráfica e de conteúdo ao fanzine curitibano. Apesar de terem tiragens de 100 e 300 cópias, Fatos Urbanos, Ácrata, Bife Sujo, Inquérito, Aerotanta e outros *zines* causaram reboliço ao abordar literatura, poesia, quadrinhos, crítica social e música com total descompromisso. Em 1996, surgiu o Mais Zine, que teve tiragens de 3.000 exemplares, visual arrojado a cargo de Arthur Di Braschi e tratava da cena local e de assuntos variados. Também marcaram os anos 90 fanzines como O Monstro, dedicado ao universo *psycho*, e Nitro, que divulgava bandas locais e nacionais (Mercer, 2017, p. 30.).

Dentro do movimento punk, coexistiam múltiplas vertentes discursivas, cada uma articulando uma ideologia distinta, dos mais políticos aos sem muita pretensão e os que traziam

apenas informes sobre bandas e críticas sendo elas resenhas de shows e discos. Há alguns problemas para quem decide pesquisar fanzines, decorrentes da falta de padrão das edições. Como, por exemplo, editores que tinham a preocupação de fazer numeração das edições e outros não, e por isso podemos ter certas dificuldades de estimar as datas das edições. O pesquisador de fanzine muitas vezes tem que buscar essas informações analisando certos textos no interior do conteúdo. Nas figuras 4 e 5 pode-se observar capas de alguns fanzines produzidos em Curitiba sendo que alguns possuem o ano de produção com numeração e outros não. Essa característica demanda atenção do pesquisador²⁸.

FIGURA 4 – Fanzine Ordem e Protesto e Fanzine Punk's Not Dead



Fonte: acervo do Wallace Bareto.

²⁸ Fac-símile: Fanzine punk produzido em 1994. Segundo análise de texto do fanzine. Fonte: acervo do autor.

FIGURA 5 – Fanzine Crianças mediócras e o fanzine Terror 77²⁹

Fonte: acervo do Wallace Bareto.

Nesta pesquisa, não pretendo realizar uma análise quantitativa do número de fanzines que circularam em Curitiba, pois foram muitos. Em sua Dissertação de Mestrado, com o título *Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)*, Everton de Oliveira Moraes (2010) realizou um levantamento e se deparou com um número expressivo de publicações de fanzines na década de 1990. Podemos concluir que neste período a produção de fanzine teve papel medular para o movimento punk e a divulgação da cena *underground*.

Antes de mergulharmos nas discussões do fanzine *O Monstro*, já no início dos anos 1990 dois dos idealizadores do Fanzine, Vladimir Urban e Gustavo Rodrigues, começaram a se aventurar nesse tipo de produção de divulgação, publicando o zine *Runway Boys* em novembro de 1990 para a divulgação da cena *psychobilly*. Na capa, percebe-se os assuntos do seu conteúdo com matérias de bandas nacionais e internacionais dos gêneros musicais *rockabilly* e *psychobilly*.

²⁹ Fac-símile: Fanzine punk, Niterói-RJ produzindo agosto de 1998. Fonte: Wallace Barreto.

FIGURA 6 – Fanzine Runway Boys de 1990



Fonte: Acervo Vladimir Urban

Podemos concluir que a imprensa alternativa teve papel imprescindível na resistência nos anos da ditadura militar brasileira (1964 a 1985), significando um desacato ao *status quo*, atendendo ao clamor de uma sociedade cerceada de sua liberdade de expressão e que suportava tantos outros abusos. Neste sentido, os fanzines também atendem a função de ser a voz de jovens marginalizados pela sociedade “careta”. Através desse veículo de imprensa alternativa, puderam manter a chama viva de suas ideias e rebeldias juvenis, alertando também a sociedade com suas críticas ou simplesmente usado como uma ferramenta para a troca de informação ou, até mesmo, apenas por diversão. Neste contexto, a importância dos fanzines Punks que

circularam na cidade de Curitiba reside na contribuição para uma rede tanto nas questões políticas defendidas pelo movimento punk como a divulgação das bandas independentes de Curitiba. Na década de 1990 os fanzines de música desempenharam importante papel, contribuindo para a consolidação de uma cena musical local.

3 O MONSTRO

Este capítulo tem o objetivo de apresentar ao leitor a tipologia das fontes usadas na pesquisa e os conceitos metodológicos utilizados na análise do fanzine *O Monstro*. As fontes utilizadas são de dois tipos: as fontes impressas e as fontes orais oriundas de entrevistas com agentes que participaram da produção do fanzine, editores e colaboradores.

O capítulo também apresenta a investigação sobre o fanzine *O Monstro*, atentando para as seguintes questões: como se constituía sua produção e editoração, como eram produzidas suas tiragens, como era sua rede de distribuição, quais os canais de divulgação utilizados e como o fanzine delimitava seu conteúdo e suas principais seções.

3.1 TIPOLOGIA DAS FONTES

Em seu artigo, Barros (2012) organiza as fontes em quatro tipos: documentos textuais, vestígios arqueológicos e fontes de cultura material e imaterial, representações pictóricas e registros orais. Para o autor, quaisquer fontes que possam contar como testemunho que seja proveniente do discurso humano devem ser consideradas como pertinentes para o pesquisador no presente.

Barros pondera ainda sobre o desenvolvimento gradual da historiografia ocorrido ao longo do século XX, na perspectiva da amplitude documental e sua interdisciplinariedade – citando interações da história com geografia, linguística e psicologia.

Partindo deste pressuposto o estudo do fanzine *O Monstro* nos conduz a uma investigação da cena musical *underground* de Curitiba, especificamente a cena *psychobilly* nesta cidade na década de 1990. Esse estudo também nos leva a lançar um olhar ao presente e, por que não, ao futuro. O estudo abrange desde a consolidação da cena no começo dos anos 2000, até os desdobramentos depois do fim da produção do fanzine – sendo o principal o festival *Psycho Carnival*, que acontece anualmente desde o ano 2000.

A materialidade do objeto pesquisado nos proporciona uma série de temas para a investigação. Para Tânia de Luca “nas páginas dos exemplares inscreve-se a própria história da indústria gráfica” (Luca, 2008, p.132). No que se refere aos fanzines, ao analisar os aspectos materiais, podemos tirar uma série de conclusões, investigar todo um contexto por trás da produção desses impressos.

A pesquisa tem como fonte impressa o fanzine *O Monstro*, cujos exemplares se encontram de posse do pesquisador, cedidos em comodato do acervo pessoal de Wallace Barreto. Trata-se da fonte primária original, que se apresenta em ótimo estado de conservação. As edições foram publicadas entre 1997 e 1999, e a lista completa de edições é apresentada na Tabela 1.

TABELA 1 – Edições do fanzine *O Monstro*

EDIÇÕES	MÊS /ANO
NÚMERO 00	Agosto de 1997
NÚMERO 01	Setembro de 1997
NÚMERO 02	Novembro de 1997
NÚMERO 03	Janeiro de 1998
NÚMERO 04	Junho de 1998
NÚMERO 05	Novembro de 1998
NÚMERO 06	Fevereiro de 1999
NÚMERO 07	Novembro de 1999

Fonte: Elaboração do autor

As capas de cada uma das edições do fanzine podem ser observadas na Figura 7.

FIGURA 7 – Fotografia das capas das edições do nº 00 até o nº 07



Fonte: Fotografia produzida pelo autor. Material do acervo Wallace Barreto

Alguns procedimentos de análise são pertinentes para a pesquisa em fonte impressa seja ela oficial ou alternativa como os fanzines. Zicman (1985) atenta para as vantagens da utilização das fontes de imprensa, destacando duas: a) periodicidade que estabelece uma cronologia; b) disposição espacial da informação, no ponto de vista de tal informação estar dentro de um contexto (p. 90).

Aplicando as questões ressaltadas por Zicman, podemos observar a questão espacial e a disposição tanto das matérias inseridas como também da propaganda. O autor ainda propõe outros aspectos para uma análise de um impresso em um primeiro momento. Tais abordagens servem para uma observação exploratória do fanzine, como: aspectos formais e materiais, aspectos gráficos e tipográficos. Em síntese, características gerais do fanzine. Uma organização das características analisadas é apresentada na Tabela 2.

TABELA 2 – Aspectos de análise preliminar exploratória com base nas proposições de Zicman

ASPECTOS A ANALISAR	DESCRIÇÃO
ASPECTOS FORMAIS E MATERIAIS	Qualidade do papel - formato - número de páginas - tipografia: tamanho, tipo de impressão etc. - ilustrações: fotos, desenhos, caricaturas, gráficos etc. - primeira página - organização e distribuição das colunas e seções - disposição dos textos, títulos e ilustrações no interior - nome: elemento de reconhecimento e de identificação - sistema de títulos: títulos, subtítulos e intertítulos das matérias e artigos.
ASPECTOS HISTÓRICOS	Origem - local de publicação - membros fundadores- colaboradores.
ASPECTOS ECONÔMICOS	Financiamento - tiragem: um dos elementos mais interessante que permite analisar a importância do impresso - publicidade: fornece também indicações sobre o tipo de público - difusão: sistema de distribuição.
ASPECTOS DO PÚBLICO-ALVO	O público-leitor alvo – destinatários “explícitos” – seção de “carta ao leitor” - anúncios publicitários - idade, sexo, situação profissional, classe social e região geográfica.

Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Zicman (1985, p.93).

Zicman ainda atenta para a metodologia de análise de conteúdo salientando que cada pesquisador deve procurar a melhor forma de tratar tais informações: “Cada pesquisador deve definir suas próprias regras, adaptando as técnicas existentes e os indicadores de análise em função do tipo específico de documento utilizado e das necessidades também específicas de cada pesquisa” (Zicman, 1985, p.95).

Outra fonte a ser utilizada serão registros orais, através de memórias e narrativas, tamanha a importância de memórias individuais e coletivas para a pesquisa. Nesta pesquisa, as narrativas dos atores da cena do *psychobilly* em Curitiba contribuíram para melhor entendimento desta rede de relações interpessoais e para uma melhor percepção das ações dentro das relações entre zines, música, *psychobilly* e a cena *underground*.

Para Segue e Seawright as fontes orais são importantes e ainda deve-se considerar o diálogo das narrativas com núcleos documentais para as futuras análises desses relatos. Outro ponto relevante para os autores é que as narrativas podem gerar diversas análises desde que se incorporem em documentos visuais e gráficos reforçando parcialmente a volatilidade circunstancial dos relatos (Sebe; Seawright, 2021, p.33).

A pesquisa se alicerçou em algumas entrevistas com agentes da cena. Tais interlocuções foram gravadas em áudio, e nas transcrições se percebe todas as minúcias, sutilezas e emoções dos entrevistados. Essa compreensão é coerente com as afirmações de Thompson:

[...] a gravação é um registro muito mais fidedigno e preciso de um encontro do que um registro simplesmente escrito. Todas as palavras estão ali exatamente como foram faladas; e a elas se somam pistas sociais, as nuances da incerteza, do humor ou do fingimento, bem como as texturas do dialeto. Ela transmite todas as qualidades distintivas da comunicação oral, em vez da escrita – sua empatia ou combatividade humana, sua natureza essencialmente tentativa, inacabada (Thompson, 1998, p.146).

A partir das concepções de Thompson (1998) e de Sebe e Seawright (2021), destaco um trecho da entrevista em que Vladimir Urban³⁰ descreve as organizações dos shows na sociedade Treze de maio e na figura 2 apresento o cartaz documental reforçando a sua narrativa.

[...] antes a gente tinha ido no show do Missionários. Fizeram guerra de almofada lá, uma bagunça no Blues. E depois desse evento era para ter um show do K-billys, e daí ele foi transferido para 13 de maio, na [sociedade]. E daí também tinha uns shows no porão do Hermes, que também era uma coisa que acontecia lá no começo dos anos 90 e tal, no Berlim, e em 88, 90, 89 (é uma data que até hoje eu me pergunto, não sei se é 89 ou 88), a gente fez em Curitiba na [Sociedade] 13 de Maio o *Perfil Underground*, que era também um festivalzinho das bandas que estavam rolando na época. Então teve Acidose, teve Playmobillys, teve Cervejas, teve Missionários, teve várias bandas, acho que até o Abaixo de Deus, não sei se não tocou nesse dia, que eram bandas que faziam, tinha uma cena rolando aqui, e quem fazia esse show e trazia a banda de fora, na verdade, era o próprio Edson (Urban, 2024, não p.).

Na figura abaixo podemos analisar vários fatores com relação ao trecho da entrevista acima: os elementos constantes no cartaz como a data e o ano do evento, o local, as bandas, o

³⁰ As entrevistas com (Urban, 2024) e (Barreto, 2024) foram gravadas, transcritas e não anexadas neste trabalho sendo assim é um documento não paginado.

produtor organizador e os apoiadores. Neste sentido, a pesquisa ganha um corpo documental, fazendo o entrelaçar da rede entre as fontes acessadas para o estudo do fanzine.

FIGURA 8 – Cartaz show na Sociedade Treze de maio



Fonte: acervo Renato Munhoz³¹

Como última fonte, se faz necessário uma investigação em paralelo na imprensa tradicional: jornais, revistas, rádio e TV e outros fanzines. Essa pesquisa permitiu observar o que se publicava sobre o *psychobilly* no período de cada edição em que o fanzine era lançado. Em Curitiba, alguns veículos de comunicação comerciais, principalmente em seus cadernos culturais, traziam em suas páginas alguns artigos de jornalistas especializados na cena *underground* que escreviam em suas colunas sobre este subgênero do rock.

Assim, ao analisar as diferentes fontes utilizadas – registros orais, documentos visuais, gráficos e a imprensa tradicional – é possível compreender como a cena *psychobilly* em Curitiba se consolidou por meio do fanzine *O Monstro*. A conexão desses elementos revela não só o dinamismo da cena, mas também a importância das iniciativas das produções independentes para a manutenção e divulgação da cena. Com isso, torna-se fundamental olhar mais profundo para os aspectos gráficos e visuais que marcaram a identidade do fanzine, tema que será aprofundado no próximo subitem.

³¹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/DAiuiQxRQSG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==, acessado em 11/10/2024.

3.2 O MONSTRO: SEU SURGIMENTO E COMO ELE SE APRESENTA

O fanzine *O Monstro*, foi uma publicação alternativa que circulou entre 1997 e 1999 para a divulgação de um subgênero do rock – o *psychobilly*. A cena psycho em Curitiba já tinha uma vida de praticamente uma década e necessitava de um veículo para a sua divulgação e distribuição. Era muita a vontade dos agentes da cena psycho em mostrar para o mundo o que acontecia na cidade, que a esta altura contava com uma grande quantidade de bandas: Os Missionários, Escroques, Estupido Estupro, Playmobillys, Krapullas, Os Cervejas, Los bandidos, Ovos Presley. Um número expressivo de bandas em Curitiba, se comparado com cidades maiores como São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo Vladimir Urban, a cena passou por uma entressafra entre 1994 e 1995. Após a explosão do fenômeno psycho no início da década de 1990, apenas algumas bandas da lista acima ainda estavam ativamente fazendo show. Ele relata:

[...] eu não conhecia o *Ovos Presley* não conhecia o Wallace e um dia, cara, eu caí aqui assim. Aqui nessa rua São Francisco ali embaixo num prédio que tinha aqui embaixo, ali estava tendo um show acho que era no Cabaré Pagliacci aqui embaixo bem na esquina e estava tendo um show do *Ovos Presley*. Eu não sei como que eu cheguei ali, não lembro exatamente como é que foi essa aventura, eu sei que foi legal o Cabaré Pagliacci lotado, está ligado? O *Ovos Presley* tocando e – porra, galera, eu olhei aqui, eu falei: nossa, velho, que coisa maravilhosa, velho, uma banda, porra, carregando o esquema do *psychobilly* Curitiba e fazendo shows e tocando. Então foi muito legal essa, esse reencontro assim, de ver que a cena estava ativa e tal e eu sempre falo em qualquer entrevista que o *Ovos Presley* foi responsável por manter o *psychobilly* em Curitiba. Porque senão, os Krapullas estavam parados, Os Cervejas estavam parados o próprio Missionários estava parado. Teve uma entressafra e nessa entressafra surge o *Ovos Presley* carregando essa bandeira e, porra, fazendo um trabalho genial [...] (Urban, 2024, não p.).

Nesse período, acontecem algumas mudanças na cena. Duas das bandas embrionárias e de maior nome em representatividade – Os Missionários e Os Cervejas começaram a dar sinais de que estavam chegando ao fim. Uma pesquisa feita a partir da análise de documentos impressos, como cartazes e folhetos, revelou que essas bandas ficaram um bom tempo sem aparecer no circuito de shows. Isso levou à conclusão de que elas estavam parando suas atividades. Os Cervejas encerraram suas atividades com o surgimento dos Catalépticos, enquanto Os Missionários pararam em 1998. Com isso acontecendo, duas bandas encerrando suas atividades, Vladimir e Gustavo (1969 - 2021), começam a planejar uma nova banda, que viria a se formar pouco tempo depois: Os Catalépticos, que se tornou a primeira banda de *psycho* de Curitiba a fazer uma turnê pela Europa no ano de 1997.

Diante desse movimento intenso, (Vlad, Gustavão e Carol)³² optam por publicar um fanzine com o objetivo de ampliar seu alcance, abrangendo públicos nacionais e internacionais. E foi nesse contexto que eles criaram a empresa fictícia “*Psychobilly Corporation*”³³, responsável direta pela publicação do *O Monstro*. Sobre isso Urban comenta:

[...], mas era uma brincadeira, não tinha nada internacional nessa época aí, mas é que remete, assim, fica muito interessante. Lembra do Loguinho? O Loguinho, abrangendo o mundo, essa era a brincadeira, de ser uma coisa gigante e tal, mas na verdade a *Psychobilly Corporation* era nós ali. Era eu, o Gustavão, a Carol... o Coxinha. Era uma galerinha ali, sabe, que era a *Psychobilly Corporation*, que era aquela turma ali [...] (Urban, 2024, não p.).

O entrevistado transmite uma ideia de displicência do grupo ou ainda, as pessoas envolvidas na *Psychobilly Corporations* não imaginavam que tais ações se consolidariam e se tornariam essenciais para cena local e internacional.

3.2.1 As capas

Por que o nome *O Monstro*? As temáticas do *psychobilly*, tanto no aspecto visual quanto no conteúdo das letras de suas músicas, nos remetem a algumas referências. Numa primeira onda, através da influência de rockabilly, letras sobre carros, jogos de azar, mas também com acréscimo de muita violência, distúrbios mentais, fetichismo e horror – como o dos filmes de “terror b” do final da década de 1970. A temática também incluía, ainda que de forma mais comedida, histórias de ficção científica (Mello, 2010).

O próprio fanzine apresenta, na contracapa de sua edição número 1, a ideia colossal, grandiosa e horrenda da publicação:

“ **monstro:** [Do lat. Monstru.] S.m. 1. Corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala; aberração, 2. Ser fantástico da mitologia ou da lenda, de conformação extravagante, 3. Animal excessivamente grande, ou de aspecto espantoso, 4. Figura colossal, estupenda, 5. Fig. Pessoa cruel, desnaturada ou horrenda (*O Monstro*, nº1, 1997, p.2).

³² Vladimir Urban, músico guitarrista foi membro das bandas: Os cervejas, Escroques e Os Catalépticos atualmente guitarrista da banda de psychobilly Sick Sick Sinners. Gustavo Rodrigues foi contrabaixista das bandas Os Missionários e Os Catalépticos, faleceu em 2021 e Carolina Castor entusiasta da cena Psycho, esses três personagens foram os idealizadores, produtores e editores do fanzine *O Monstro*, ambos serão tratados no texto por seus apelidos, respectivamente (Vlad, Gustavão e Carol).

³³ Empresa fictícia sem fins lucrativos responsável pela publicação do fanzine *O Monstro*, programa *Transylvannian Express* e organização de shows e eventos voltados para a cena psychobilly, no decorrer do texto ela levará destaque em itálico.

Partindo desta ideia cada edição do fanzine contava com um monstro diferente representado em cada uma de suas capas, como se observa na tabela 3.

TABELA 3 – Monstros das capas em cada edição

EDIÇÃO DO FANZINE	MONSTROS DA CAPA
NÚMERO 00	Frankenstein
NÚMERO 01	Frankenstein
NÚMERO 02	Múmia ou Mummy
NÚMERO 03	The Creature from the black Lagoon
NÚMERO 04	Cyclopes
NÚMERO 05	Lobisomem
NÚMERO 06	Dr. Jeckill and Mr. Hide
NÚMERO 07	Jason

Fonte: Elaborador pelo autor (2025).

3.2.2 Os aspectos de forma e material

Existem inúmeros formatos de fanzine. Márcio Sno apresenta uma série de tamanhos nos quais os fanzines geralmente são confeccionados: dos microzines até os mais gigantes, dependendo da necessidade artística de cada editor. Os formatos mais utilizados são o A5 – folha sulfite dobrada ao meio, e A6 – folha sulfite dobrada em duas partes, conforme o autor (Sno, 2015, p.32).

Sno em sua pesquisa lista outros formatos utilizados, baseado na classificação formulada por Edgard Guimarães editor do fanzine *QI*. A partir destes dados apresento uma classificação na Tabela 4.

TABELA 4 – Tamanhos e formatos de fanzines

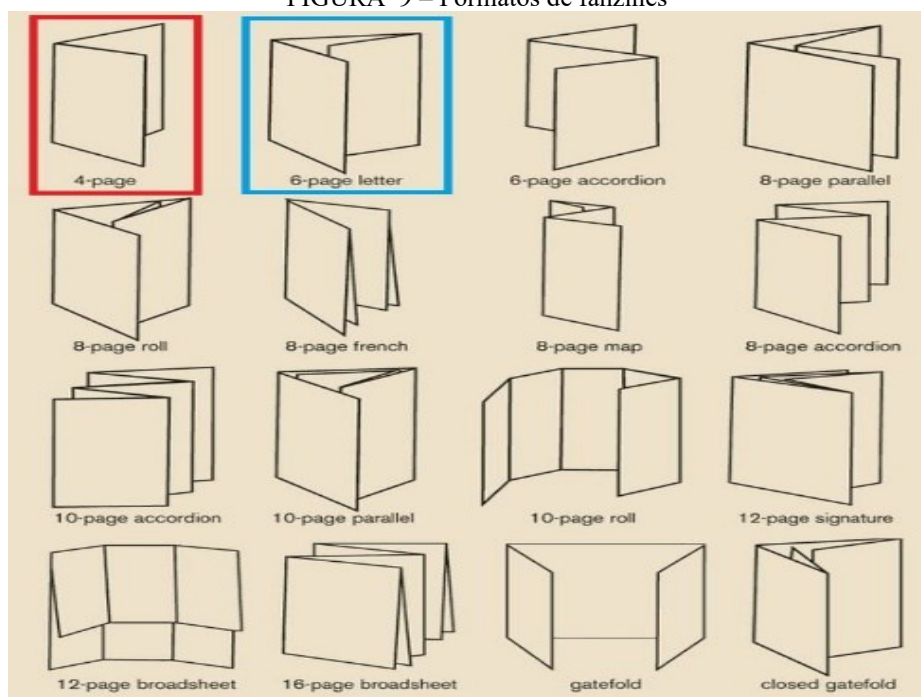
Formato	Tamanho do papel (largura x altura)
Tabloide	(280 x 330mm)
A3	(297 x 420mm)
Ofício	(216 x 315mm)
Ofício 2	(216 x 330mm)
A4	(210 x 297mm)
Carta	(216 x 297mm)
Magazine	(215 x 275mm)

Americano	(170 x 260mm)
A5	(149 x 210mm)
1/2 Ofício 2	(165 x 216mm)
1/2 Ofício	(157 x 149mm)
A6	(105 x 149mm)
1/4 de Ofício 2	(108 x 165mm)

Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Sno (2015, p.33).

A edição número zero, de agosto de 1997, difere das outras publicações. Esta impressão do fanzine é dedicada à apresentação do mesmo. Por conseguinte, ele se apresenta no formato “6 Page letter”³⁴ – uma folha A4 dividida em três partes formando 6 páginas para a inserção de conteúdo. Na figura 3, a seguir, podemos ver os vários formatos possíveis para a confecção de um fanzine. Estão destacados em cores os dois formatos em que *O Monstro* se apresenta. Na cor azul a edição de número zero e no destaque da cor vermelha (formato A5 – uma sulfite A4 dividida ao meio, “4 Pages”)³⁵ - os demais números do fanzine.

FIGURA 9 – Formatos de fanzines



Fonte: <http://www.fanzineologia.net/2017/04/como-hacer-un-fanzine.html>

³⁴ Descrição do formato apresentado no sítio: <http://www.fanzineologia.net/2017/04/como-hacer-un-fanzine.html> acessado em 22/10/2024

³⁵ Descrição do formato apresentado no sítio: <http://www.fanzineologia.net/2017/04/como-hacer-un-fanzine.html> acessado em 22/10/2024

Em sua maioria os fanzines são reproduzidos em cópias em preto e branco utilizando a cor padrão do papel, branca, com os impressos na cor preta, algumas edições do fanzine são utilizados papéis com coloração, mostrando assim um certo cuidado estético por parte dos editores. A gramaturas da espessura dos papéis também mudam de uma edição para a outra, variando de 75g/m² a 150g/m², nas edições com capas de espessuras maiores as folhas internas são em menor gramatura.

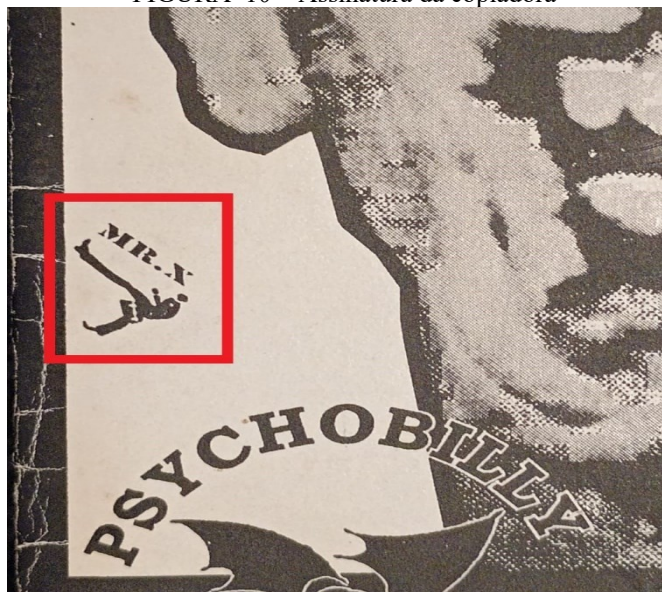
No período de circulação do fanzine a era digital já andava a passos consideráveis, trazendo recursos tecnológicos na diagramação de fanzines. Mas nas décadas de 1970 e 1980 os fanzines ainda eram recortes e colagens manuais utilizando materiais básicos como: papel sulfite, tesoura, cola, régua, borracha, estilete, revistas e jornais velhos (Sno, 2015, p.91). A partir de meados da década de 1990 o computador começa a fazer parte do dia a dia do confeccionador de fanzines. Passa-se a contar com a utilização de softwares editores e diagramadores de conteúdo jornalístico. Entre os *softwares* utilizados na época pode-se citar *Page Maker* e *CorelDraw*.

O fanzine *O Monstro* já utilizava esses recursos tecnológicos, como relata Wallace Barreto: “O Gustavão passava os textos para o word e depois o Vlad montava no *Corel* e no *Page Maker*” (Barreto, 2024).

Após a diagramação digital *O Monstro* passava pelo processo de confecção das cópias feitas através de fac-símile — conhecido popularmente como xerox — a partir da matriz impressa digitalmente, uma forma híbrida de confecção. Cópias xerografadas em geral são economicamente mais viáveis do que o uso de impressoras em casa, ou mesmo de gráficas offset. Como explica Magalhães: “A escolha do processo de impressão tem relação com a tiragem e o custo da publicação. Para as pequenas tiragens, a fotocópia é o recurso ideal” (Magalhães, 2020 p.139).

Os fanzines geralmente buscavam copiadoras parceiras e patrocínio de apoiadores para a impressão da tiragem. Isso era facilitado se fosse possível contato com alguém que trabalhasse em uma copiadora, *O Monstro* contava com ajuda do músico e proprietário de copiadora Marcio Roberto conhecido pela alcunha de “Mr. X”, formada pelas iniciais de Marcio Roberto Xerox. Na edição de número 4 do fanzine podemos ver sua assinatura na capa, destaque no quadro vermelho, conforme apresentado na Figura 4.

FIGURA 10 – Assinatura da copiadora



Fonte: Fanzine *O Monstro* nº4 – junho 1998, p1.

Sobre as prática das cópias xerox, Barreto comenta:

O que empacava muito os fanzines é a tiragem. A gente acabava morrendo na tiragem. Os fanzines faziam cinco, seis unidades, fazia dois. O *Crianças Mediocres* teve duas edições. A primeira edição ficou na casca só no boneco. O número dois até que eu consegui uns xerox, uns apoios de umas lojas, que ainda acreditam na jogada, até hoje alguns parceiros acreditam. O Mr. X conseguia fazer um xerocão de graça para a turma (Barreto, 2024, não p.).

As tiragem dos fanzines depende da quantidade de público que se quer alcançar. Geralmente variam entre cinquenta e trezentas cópias, depende também da intenção dos seus editores (Magalhães, 1993, p.67).

As edições de *O Monstro* tinham uma tiragem média de cento e cinquenta cópias, uma quantidade relativamente alta para um fanzine o que acarretava um custo alto de produção. As parcerias e a “camaradagem”³⁶ auxiliam na captação de recursos para a confecção e distribuição das cópias.

3.2.2 Divulgação

A divulgação dos fanzines na cena *underground* costuma ocorrer de maneira mais casual. Faz se uso da divulgação “boca a boca” – até porque não há dinheiro para se fazer de

³⁶ Forma como as pessoas se tratam no meio *underground*: um ajudando o outro de alguma forma, sem competição sem brigas. No Rio de Janeiro usam o termo “brodagem”. (Sno, 2015, p.14).

outra forma. “Como toda sua produção, a divulgação dos fanzines também é feita de forma mais informal: entre amigos, no serviço, na escola, rua, família” (Sno, 2015, p. 97) e ainda na maioria das situações, um fanzine divulga o outro. *O Monstro* contava com a efervescência da cena musical curitibana da década de 1990, sendo um momento muito oportuno para a divulgação e distribuição de seus exemplares.

O nº 0 do fanzine apresenta em seu editorial um claro texto explicativo sobre o conteúdo relevante para a divulgação do seu nome. Todo o fanzine nesta edição tem o objetivo de mostrar para que e para quem o zine está sendo produzido. A “*Psychobilly Corporation*” já contava com um programa de rádio chamado *Transylvannian Express* que ia ao ar de sexta-feira para sábado à 1 hora da madrugada na Rádio Educativa – 97.1 FM. Este programa era dedicado exclusivamente ao *psychobilly* tocando bandas locais e bandas internacionais do estilo. O programa passou a fazer a divulgação do fanzine e, em contrapartida, *O Monstro* divulgava o programa. Com isso, a cena *psycho* já possuía, a partir de 1997, dois relevantes meios de divulgação na cidade.

A edição nº 0 divulga ainda o lançamento oficial da edição nº 01 – edição com muito mais conteúdo e que viria em um formato maior, diferente desta edição de formato reduzido³⁷. Como explicado no texto do fanzine:

Além do *Transylvannian Express* a *Psychobilly Corporation* ataca agora de Fanzine *O Monstro*, que hoje se apresenta em formato pequeno, diferente do que ele realmente é como será mostrado no dia 20 de setembro, às 0:00h, no lançamento oficial do nº 1, em show no Cabaré Pagliacci dos Ovos Presley e os Catalépticos. *O Monstro*, hoje chega pequeno, mas como todo o monstro que se preze pretende tornar-se grande, horroroso, sanguinário e nojento, para bem poder informar sobre tudo que vem acontecendo direcionado ao *psychobilly* mundial (*O Monstro*, nº 0, 1997, p.02).

³⁷ A edição do nº 0 em formato “six page letter” figura 3 página 9.

FIGURA 11 – Anúncio do programa Transylvannian Express no fanzine



Fonte: Fanzine *O Monstro* nº 0 – agosto 1997, p.5.

O grande divulgador de um fanzine acaba sendo o próprio leitor, o fã do estilo musical que o zine aborda. No caso de *O Monstro*, o público *psycho* se encarregava de divulgar. Era um público forte, uma cena estabelecida, e com isso a disseminação do fanzine estava garantida.

3.2.3 Distribuição

Não pense em achar zines em bancas de jornal. Muito menos em megastores. A circulação é feita da maneira mais alternativa possível: de mão em mão (geralmente na escola, faculdade, por meio de amigos), pelo correio, lojas afins, bibliotecas, centros culturais, shows, saraus e eventos (Sno, 2015, p.100).

Partindo dessa afirmação de Márcio Sno, podemos comparar com a distribuição do fanzine *O Monstro*. Ele era promovido através de shows: todo o lançamento de uma edição era feito com a realização de uma festa com bandas, de modo a agregar o máximo de público possível para disseminação. Outra forma de fazer o zine circular era a disponibilização de exemplares em lojas de discos e balcões de bares onde acontecia a cena musical.

A ideia de realizar festas de lançamento com shows de bandas tinha como objetivo arrecadar recursos que seriam revertidos para o custeio da próxima edição do fanzine. Isso fazia a máquina funcionar no aspecto financeiro e de custos. Urban e Barreto comentaram este aspecto:

[...] a distribuição em Curitiba, ela se dava, né, nas lojas de disco, de uma maneira bem devagar, acho que era até dado esse zine, não era cobrado. Mas o que fazia circular de verdade e o que fazia chegar na mão da galera, da cena, não só do *psychobilly*, mas com a cena total, eram as festas de lançamento do *O Monstro*, que era onde que tinha show do Catalépticos, tinha show do Ovos, tinha show das bandas que participavam da cena, e era legal, porque daí pagava também as edições, a publicação do zine [...]

(Urban, 2024, não p.).

Mas no *Monstro* a gente se empenhou bastante pra... A gente fazia festa, né? Fazia lançamento, né? A gente fazia festa para fazer o lançamento, aí revertia a entrada para fazer a tiragem do próprio *Monstro*, para divulgar para o Brasil inteiro. E aproveitava toda aquela rede do começo da banda (Barreto, 2024, não p.).

Os relatos acima nos fazem refletir sobre a rede de circulação do fanzine. A cena *underground* mantinha-se conectada devido aos meios de distribuição a nível local e às festas de lançamento. Desta forma conseguia-se ampliar a distribuição para o resto do país, devido ao grande fluxo de públicos que compareciam nas festas de lançamento, os editores conseguiam mais receita para bancar a produção novos números e os custos de distribuição.

No cartaz apresentado na Figura 12 podemos ver a divulgação do festival “*Psychobilly Fest*” que acontecia desde 1996. O festival arregimentava bandas locais e a participação de bandas de outras cidades, aqui evidenciada pela presença da banda paulistana *Mongolords*.

FIGURA 12 – Cartaz do Festival Psychobilly Fest III quando do lançamento do nº 0 do *O Monstro*



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na festa de lançamento do nº 1 do fanzine *O Monstro* a tiragem de cento e cinquenta cópias esgotou-se rapidamente, como podemos observar no conteúdo da seção “Ao vivo”, da edição nº 2:

Hora do lançamento. Sem cerimônia os fanzines começaram a ser distribuídos. Rapidamente esgotou a primeira tiragem de 150 cópias. Lição aprendida, próximo número tiragem maior! Sobre *O Monstro* melhor não falar muito e deixar para cada um ler e tirar suas próprias conclusões (O Monstro, nº02, 1997, p.22).

Outra forma era através de carta via correio – como eram distribuídos os fanzines na década de 1980. Aproveitado dos contatos que eram mantidos com as bandas que já haviam tocado em Curitiba já desde a década anterior ao fanzine *O Monstro*, essas redes colaboram para a disseminação do fanzine em âmbito nacional. Este sistema de distribuição via carta possibilitou o envio do *O Monstro* para a Europa e Estados Unidos, devido a contatos internacionais que foram conquistados por troca de correspondências entre os editores e colaboradores com lojas de disco, gravadoras e selos independentes fora do país.

Podemos dar destaque, na entrevista de Urban, a trechos em que comenta o modo como se dava a distribuição por carta. O entrevistado fala do que acontecia aqui: o *psychobilly* brasileiro mostrando a sua cara ao mundo, a cena internacional.

[...] a distribuição de carta, era muito, o Gustavo, às vezes o Coxinha, fazia, né, mandava as cartas. A Carol, quando ela estava mais ativa no *Monstro*, talvez ela mandasse, porque também era uma coisa que a gente estava se colocando na cena mundial do *psychobilly*, isso se dava nessa colocação do *psychobilly* brasileiro. E aí você ia falar, pô, temos o *psychobilly* aqui no Brasil também, e nacional e tal. Também já tinham os contatos, como eu falei, pela lista de e-mail, tinha contatos, né, através de pessoas que a gente se conhecia, né. Que nem eu fui tocar em BH e fui tocar com o Baratas Tontas, né, que daí também já era do Luiz Fireball [...]

[...] a gente meio que se conectava, assim, de alguma maneira, né. A cena, tinha o pessoal do K-billys, a gente, o Kães, o pessoal do Big Trap lá, era um pouco mais afastado, mas também, depois do Terêncio, ele tinha um fanzine também no Rio, e daí chega esse fanzine para nós, e a gente também começa a ter uma interlocução com ele, e daí ele entra para a lista de e-mail também (Urban, 2024, não p.).

A partir deste relato podemos compreender como se formava essa rede de comunicação entre fanzineiros, bandas, público e a cena internacional e a construção da cadeia de colaboradores do fanzine *O Monstro*.

3.2.4 As seções

Os fanzines são divididos em seções para uma melhor organização dos seus conteúdos, do mesmo modo que acontece com a maioria dos periódicos jornalísticos – jornais,

revistas etc. *O Monstro* apresenta seções bem divididas, são elas: “O Monstro da capa”, “O Monstro fala”, “Rápido e rasteiro”, “Discos” e “Ao vivo”. Esta última seção, a partir da edição número 4, passa a se chamar “Psychoticshows”. Estas seções eram fixas em todas as edições, e geralmente havia outros assuntos dispostos no fanzine de maneira aleatória. Entre os assuntos apresentados nas seções livres, estavam: matérias sobre bandas, os locais da cena e assuntos diversos do universo *psychobilly*, espaços para publicidade, quadrinhos de HQ. Esses geralmente eram temas partilhados pelos colaboradores e entusiastas do *psychobilly*.

O conteúdo dos fanzines geralmente é livre. Cada editor escolhe o que bem entende para a composição dos conteúdos. Mas há informações importantes que um zine deve publicar. Entre elas está o Editorial, que, segundo Márcio Sno, é indispensável. Nele constam a data em que foi editado e numeração, e estas são informações úteis para pesquisas posteriores e para critério de catalogação em zinetecas³⁸. Além disso, o Editorial traz o nome dos colaboradores de cada edição, dá os créditos aos autores de ilustrações e informa textos que porventura tenham sido tirados de outro veículo de informação (Sno,2015, p. 94). Cada fanzine lançado é um documento, por mais simples que ele seja (Magalhães, 1993). Ainda segundo Sno, a datação é importante pois através dela é possível entender o contexto em que o fanzine se insere.

No fanzine *O Monstro* podemos observar a existência de Editorial: a seção “O Monstro fala”. Os textos da seção são muito bem escritos, talvez pela atuação profissional de Gustavo Rodrigues, responsável pela sua escrita. Formado em direito, ele dominava muito bem as palavras. O conteúdo textual do editorial não difere de outros fanzines de música, geralmente abordando: shows, bandas e o cenário musical como podemos ler abaixo um trecho:

E *O Monstro* retorna ao ataque! Como todo bom e velho monstro que se preze lentamente e de surpresa do nada aparece! E vem trazendo novas sobre tudo que vem acontecendo na cena psycho do planeta. Se este era o objetivo inicial, já está consagrado e consolidado. A experiência do primeiro número deu certo. E a partir de agora cada passo de nossa aberração será cada vez mais destruidor. Dos caminhos virtuais da internet, conectamos com duas bandas emergentes de cenário *psychobilly* americano [...]. *O Monstro* apresenta bons discos e recentes shows comentados e rapidinhas sobre o que está acontecendo nesta e em todas as galáxias sobre o *psychobilly* (*O Monstro*, nº 2, 1997, p.3).

³⁸ Ziniteca: (ou fanzinoteca) local onde são armazenados e catalogados zines, fanzines e publicações alternativas para a consulta pública. Geralmente se encontram dentro de bibliotecas e gibitecas também tem espaço em equipamentos de cultura alternativa (Sno,2015, p.18).

A seção “Rápido e rasteiro”, trazia em seu conteúdo as novidades da cena *psychobilly* nacional e internacional, com notícias curtas e sagazes, colocando o público leitor por dentro dos últimos acontecimentos além de outros tipos de notícias. Mas o foco principal são assuntos voltados ao mundo da cena *psychobilly*. Na Figura 13 está destacado com um quadro vermelho o anúncio do lançamento do fanzine *Mambo Bobby* produzido pelo jornalista Rodrigo Duarte, que foi fanzineiro ativo na década de 1990. A Figura 8 apresenta a capa do fanzine anunciado em *O Monstro*.

FIGURA 13 – Página da coluna Rápido e rasteiro

RÁPIDO E RASTEIRO!!!

O *rockabilly* do Brasil perdeu muito há alguns dias atrás. Eddy Theddy, vocalista e guitarrista do extinto *Coke Luxe* faleceu em São Paulo deixando uma enorme contribuição para o rock nacional. É inacreditável o descaso da mídia sobre a tão lamentável perda deste homem que fez do *rockabilly* um modo de vida e tanto enriqueceu o cenário local com discos impagáveis. Fica aqui o registro e as homenagens que *O MONSTRO* não poderia deixar de fazer.

De São Paulo outra notícia. O lendário *Hulk'a Billy*, em conversa sobre os Kães, logo depois do lançamento da coletânea *Psychorrendo*, comunica mundaças na banda. Saem os anéis, ficam os dedos. *Hulk* e George (guitarra) continuam; entra novo baixista e baterista. E o que é melhor, ao que parece, nesta nova formação, o *Kães* irá encarar o bom e velho baixo acústico. Já dá para imaginar o que vai sair, e em se tratando de *Kães Vadius*, logo logo teremos um grande disco saindo do forno.

Da Inglaterra correm quentes boatos de que em breve o *Demented Are Go* estará lançando material novo. O álbum, que se chamará “*Felch*”, será o 15o. registro da banda, entre CDs, EPs e discos de vinil. Fique atento aos próximos números de “*O Monstro*”, porque já estamos preparando a história e discografia completa da banda...

Ainda sobre o *Demented Are Go*... Depois de penarem para conseguir entrar nos Estados Unidos devido a problemas com a imigração, a banda mais doente do mundo não conseguiu terminar sua turnê. Depois de apenas três shows, segundo comentários, o guitarrista Lex ficou cansado dos Estados Unidos e tomou um avião para a sua amada Inglaterra. Apurados, foram salvos pelo guitarrista dos *Los Gatos Locos* para concluir a turnê. Tarefa ingrata, essa!


Missionários: após um período incerto, onde a banda parecia ter acabado (com a saída simultânea do vocalista Alex e do baixista Gustavo), das cinzas tudo renasceu graças a

insistência do guitarrista *Tim-Tim* (o Márcio) e do grande baterista Maurício. Não deixando a peteca cair, *Tim-Tim* aproveitou seu projeto paralelo e o incorporou à estrutura já armada e consolidada dos *Missionários*. Do ponto de vista de seu antigo público, foi uma grande besteira o primeiro momento, quando foi substituída a base do baixo pelos teclados de Glauco. Mas com tempo parece que a coisa arrumou. A nova formação dos *Missionários* deixou de lado o teclado e recrutou o baixista maluco *Eric Tomas*, que há muito tempo atrás tocou com *Os Cervejas*. Isso é muito bom. Pelo visto logo logo teremos de volta aqueles inesquecíveis *shows*, com esta banda que não precisa mais provar nada a ninguém.

E o troca-troca de bandas parece ser uma constante em Curitiba. Isso faz parte de um antigo sintoma da cidade, em que há muita banda e pouco músico. Desde a troca de bandas do baterista Germano (que saiu dos *Cervejas* para os *Krãpulas*) as coisas não pararam mais. O pequeno Bufunfa, trocou *Ovos Presley* e foi tocar baixo para os *Cervejas*. *Coxinha*, o guri mais cheio de bandas da cidade, rapidamente passou por todas (*Cervejas*, *Ovos Presley*, *Los Bandidos*), para finalmente ancorar nas baquetas dos *Catalépticos*. Os *Catalépticos*, também surgem como banda híbrida, de músicos dos *Cervejas*, *Missionários* além do *Coxinha*. Daniel, do *Los Bandidos*, foi para o *Ovos Presley*. Será que um dia as coisas sossegam?

Acaba de sair o novo CD do *Skitzo*, mais uma vez pela *Nervous records*. O Cd se chama *Vertigo* e é descrito como uma mistura dos dois trabalhos anteriores da banda. O resultado? Ainda não sabemos.

Presente inesperado na *III Psychobilly Fest*. Finalmente desencantou o zine do Digão, o *Mambo Bobby*, que sem dúvida fez a melhor matéria sobre o *psycho* de Curitiba já escrita até hoje. Tente conseguir uma cópia para você: Rua Ten. Brig. Francisco A.C. Mello, 267-Ctba.Pr. CEP 81540-210.



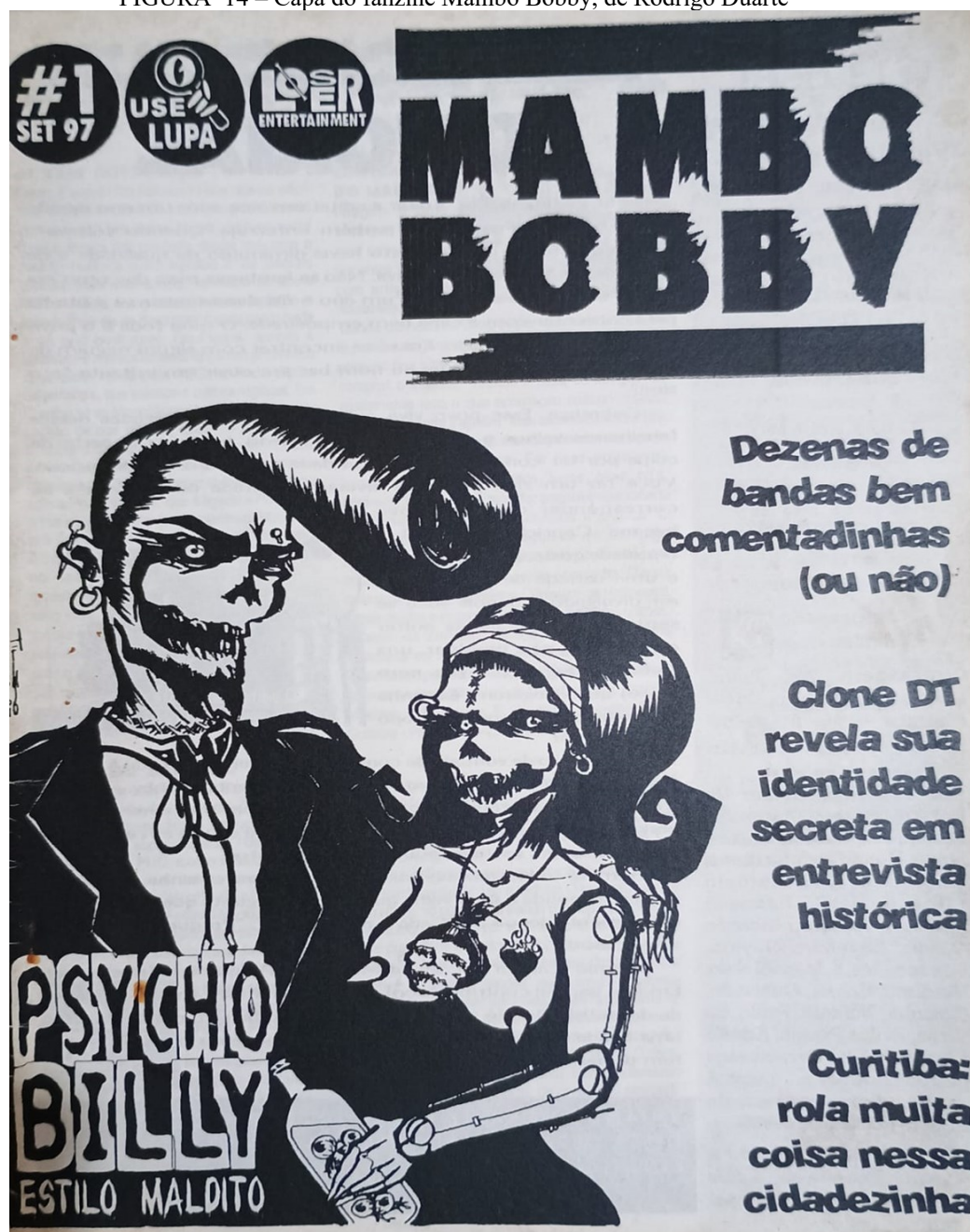
12

Fonte: (O Monstro, nº 1 - setembro 1997, p. 12)

Entre os textos do fanzine que não estavam alocados a alguma seção específica era comum encontrar conteúdos sobre bandas, em formato de *release* – uma espécie de *curriculum* da banda ou artista. Também havia espaço para publicidade de lojas de discos e selos de discos independentes, para o leitor disposto a investir na aquisição de discografia *psychobilly*. Havia

textos sobre a cena musical em algumas cidades do Brasil e sobre a cena internacional. Estes textos tratam de como as cenas se consolidavam nesses lugares. Também havia artigos sobre histórias de alguns lugares onde ocorriam shows e festivais de *psychobilly* e outros subgêneros.

FIGURA 14 – Capa do fanzine Mambo Bobby, de Rodrigo Duarte



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Não poderia faltar espaço para a divulgação de outros fanzines sobre *psychobilly*. E o fanzine abria espaço para artistas visuais que em sistema de colaboração enviavam seus desenhos para serem publicados.

Como exemplo, podemos ver na Figura 15 uma História em Quadrinhos (HQ) intitulada “Manual prático do suicida moderno”, incluída no número 3 de *O Monstro*.

FIGURA 15 – Seção HQ



Fonte: *O Monstro*, nº 3, janeiro 1998, p. 12.

Além das seções mencionadas, o fanzine *O Monstro* possuía seções específicas de crítica: “Discos”, “Ao vivo” e “Psychoticshows”. Essas seções serão analisadas no capítulo próximo, que aborda a crítica musical no fanzine e estuda também como se organizava a rede de colaboradores.

4 O MONSTRO E A CRÍTICA MUSICAL

Este capítulo visa apresentar definições e considerações gerais acerca da crítica musical, abordando sua presença em periódicos e o papel da crítica especializada em veículos impressos alternativos. Além disso, pretende analisar textos entendidos como críticas musicais no fanzine *O Monstro*, que constitui o foco desta pesquisa.

Para tanto, serão considerados textos como resenhas de fonogramas, relatos de apresentações musicais, performances e discussões gerais relacionadas ao gênero musical *psychobilly*, objeto deste estudo. O capítulo objetiva ainda compreender a participação dos editores e colaboradores na atuação enquanto críticos musicais no fanzine.

4.1 CRÍTICA MUSICAL: DEFINIÇÕES E CONSIDERAÇÕES

Conforme Dingle (2019), a crítica musical desempenhou papel fundamental e exerceu influência em vários períodos históricos, englobando tanto compositores renomados, como Berlioz, Schumann e Wagner, quanto diversos músicos contemporâneos que também atuaram como escritores e críticos especializados. Para uma compreensão adequada do conceito de crítica musical, é necessário considerar determinados aspectos. A crítica musical abrange distintos contextos nos quais ocorrem avaliações, classificações e apreciações de manifestações musicais (Maus, 2001). Dessa forma, sua atuação pode ser observada em múltiplas esferas, desde o ensino de música até diálogos informais frequentemente pautados em opiniões pessoais. Ademais, ela manifesta-se por meio de diferentes formas em textos acadêmicos, incluindo estudos históricos da música, análises teóricas e críticas relacionadas às biografias de músicos e compositores relevantes (Maus, 2001).

De uma forma mais restrita, a crítica musical é uma atividade profissional que consiste na análise dos elementos musicais e dos aspectos da prática musical, com o objetivo de transmitir essas avaliações ao público por meio de veículos de comunicação periódica, como jornais e revistas.

Embora muitas referências comuns à crítica musical sugiram que ela se limite às avaliações escritas em jornais e revistas, é importante entender essa atividade de forma mais abrangente. Para Maus, há uma continuidade entre diferentes formas de interpretar e avaliar música. A crítica jornalística especializada é apenas uma parte visível de um fenômeno mais amplo. O autor ainda cita alguns exemplos nos levando a uma reflexão de quão abrangente pode ser o fenômeno da crítica musical:

Quando um público discute uma apresentação clássica durante o intervalo, um professor de piano orienta seus alunos sobre certos estilos interpretativos ou professores de composição avaliam projetos estudantis, todos esses momentos fazem parte de um diálogo crítico sobre música. Da mesma forma, um compositor que trabalha na partitura, um intérprete se preparando para uma apresentação ou um ouvinte assistindo a um concerto também estão envolvidos em processos de reflexão crítica. Mesmo que não expressem suas opiniões de forma verbal ou explícita, eles estão exercitando esse olhar crítico (Maus, 2001, p.670, tradução nossa)³⁹.

De acordo com Maus, a crítica musical não engloba todas as formas de avaliação do fenômeno musical, uma vez que sua abordagem se restringe à apreciação e análise de aspectos específicos (Maus, 2001). Contudo na contemporaneidade é importante refletir para uma mudança nesse panorama, uma vez que, inserida no contexto da indústria cultural de grande escala, a crítica musical torna-se inseparável dos fatores sociais e econômicos que influenciam a sociedade atual.

Maus destaca que diversos embates e percepções controversas, frequentemente subjetivas, são intrínsecos ao processo crítico. Outrossim, reconhece que a relação direta entre esses entendimentos e a integridade da crítica é de fundamental importância.

O autor discute questões relacionadas à subjetividade e objetividade na crítica musical, defendendo que o crítico deve possuir competência musical. Para ele, tal competência refere-se à atuação de um especialista, ou seja, um “insider” com vínculo à comunidade musical objeto da análise (Maus, 2001). Ao transferir essa perspectiva para a presente pesquisa, observa-se que a participação de colaboradores e editores, considerados “insiders”, é evidente em todos os textos do fanzine analisado. Os julgamentos presentes nesses textos são realizados por músicos, colaboradores e ouvintes que contribuem com críticas no fanzine, todos inseridos no mesmo contexto do subgênero *psychobilly*.

Ao considerar o recorte temporal da pesquisa, será apresentado o contexto histórico da crítica musical durante o período de maior relevância para o estudo. Para fins deste trabalho, a análise restringe-se à crítica musical no pós-Segunda Guerra Mundial, com foco nas discussões sobre a crítica musical a partir de 1945 e suas características específicas.

³⁹ Texto original em inglês: Members of an audience discussing a classical performance during an interval, piano teachers persuading their students to favour certain styles of performance and composition teachers responding to student projects all engage in music-critical discourse, just as fully as the paid critic whose words will appear in a newspaper or magazine. Again, a composer working on a score, a performer preparing a performance or a listener at a concert will typically engage in critical thought, even though they may not speak their thoughts or even formulate their critical ideas linguistically (Maus, 2001, p.670).

4.2 A CRÍTICA MUSICAL APÓS 1945

A partir de 1945, a música sofreu transformações impactadas por fatores sociais, políticos e tecnológicos. Dentre esses, destaca-se a invenção do fonógrafo, desenvolvido por Thomas Edison no final do século XIX, cuja tecnologia promoveu uma mudança significativa nos métodos de gravação e audição de música, que já haviam passado por aprimoramentos consideráveis até então.

Essas mudanças exerceram influência direta tanto sobre os processos de interpretação quanto sobre os métodos de criação musical e, concomitantemente, na crítica musical. No período pós-guerra, observou-se o surgimento de novas formas de expressão artística, o que gerou a demanda por análises mais aprofundadas e sistematizadas das relações complexas entre música e sociedade. No entanto a crítica musical no início do pós-guerra precisamente na segunda metade do século XX, permaneceu alinhada aos paradigmas estabelecidos nos últimos cem anos, apresentando uma abordagem superficial (Maus, 2001). Para o autor os críticos que trabalhavam em jornais e revistas nesse período eram responsáveis por orientar o público por meio de descrições que ainda empregavam metáforas, com referências analíticas em raros episódios.

Nesse contexto, predominava a técnica de comparação: confrontava-se uma execução específica com outras interpretações da mesma obra por diferentes intérpretes ou relacionava-se uma composição recente a obras anteriores do mesmo compositor ou de estilo semelhante. Dessa forma, a crítica permaneceu centrada em questões relacionadas aos valores da herança musical (Maus, 2001).

Por meio do desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos, os críticos desempenharam funções essenciais na formação das discussões acadêmicas relativas ao gênero, especialmente diante da escassez de pesquisas formais na área até o final do século XX. Essa situação conferiu à crítica um papel relevante na literatura especializada, embora suas limitações fossem evidentes; frequentemente, essas avaliações conquistavam uma posição de destaque em relação à música de arte europeia (Racz, 2019). Acerca do desenvolvimento rápido da crítica do jazz estadunidense destaco este trecho em que Racz comenta:

Ao longo do início do século XX, houve uma quantidade significativa de escritos sobre jazz em revistas de música popular da América, bem como em jornais e revistas mais *mainstream*. No entanto, foi apenas na década de 1930, com o desenvolvimento de um público em massa para bandas de swing, que começou a surgir uma proliferação de revistas em sua maioria de curta duração dedicadas exclusivamente ao jazz, que nutriu uma tradição crítica embrionária, mas rapidamente em

desenvolvimento. Dois jornais em particular se destacam dessa profusão de pequenas 'fanzines', tanto em sua longevidade quanto em sua influência: *Downbeat* e *Metronome* (Racz, 2019, p.459, tradução nossa)⁴⁰.

A análise preliminar do trecho de Racz evidencia a relevância dos veículos de imprensa alternativos de menor porte, que ele compara a fanzines, na disseminação ágil de publicações especializadas. Esses veículos favorecem uma crítica musical mais alinhada às particularidades do público de um determinado gênero, possibilitando uma abordagem mais direcionada e pertinente. Em contraste, a crítica veiculada por jornais e revistas de maior circulação tende a atingir um público mais amplo e de senso comum, limitando a especificidade da análise.

Racz destaca que, na década de 1930, a maioria dos críticos era composta principalmente por indivíduos de raça branca, pertencentes à classe média e com formação universitária. Um aspecto relevante observado na pesquisa do autor é que os jornais considerados como veículos de imprensa de editores brancos tendiam a valorizar músicos de jazz brancos como os melhores, enquanto os jornais afro-americanos reconheciam e promoviam os músicos negros como relevantes e talentosos (Racz, 2019).

FIGURA 16 – Revista *Downbeat* de 14 janeiro de 1946



Fonte: <http://dukeontheweb.com/Duke/Magazines%20Usa.htm>

⁴⁰ Texto original em inglês: Throughout the early twentieth century there was a significant amount of writing about jazz in America popular music magazines as well as in more mainstream newspapers and journals. However, it was not until the 1930s, with the development of a mass audience for swing bands, that there began to emerge a proliferation of mostly short-lived magazines devoted exclusively to jazz, which nurtured an embryonic but rapidly developing critical tradition. Two journals in particular stand out from this profusion of small 'fanzines' both in their longevity and influence: *Downbeat* and *Metronome* (Racz, 2019, p.459).

Racz cita o pioneirismo de Leonard Feather – um crítico inglês radicado nos Estados Unidos – que em 1944 escrevia para a revista masculina *Esquire*. Ao contrário do que era observado na maioria das enquetes, que geralmente valorizavam mais músicos brancos, a lista dos vencedores da pesquisa feita pela revista *Esquire* mostrou uma presença bastante expressiva de artistas afro-americanos. A revista *Downbeat* adotou esse conceito em 1953, consolidando-o como uma prática regular e anual tanto na imprensa especializada em jazz quanto na mídia de grande circulação. Com base no levantamento realizado por Racz, foi identificado na mídia estadunidense o surgimento de um novo paradigma na crítica musical.

Considerando essas transformações, Maus (2001) conduz uma reflexão sobre a mudança paradigmática na crítica musical, uma vez que o crítico contemporâneo não deve mais encarar o leitor como um indivíduo que busca referências por meio de experiências por meio de comparação seguindo a tradição clássica. A democratização do acesso às gravações fonográficas, facilitada pela globalização dos meios de produção e distribuição musical, redefine a maneira pela qual o público compreende e aprecia a música. Dessa forma, o crítico passa a orientar sua análise considerando essa audiência, ajustando-se às novas formas de consumo e interpretação do fenômeno musical.

Segundo Frith (2019), houve uma transformação significativa na maneira de abordar a escrita sobre música após a década de 1960, momento em que o crítico passou a adquirir maior reconhecimento, evidenciando-se, assim, seu papel como agente integrante da indústria cultural e do entendimento de uma nova estética musical que o rock contribuiu para estabelecer:

Em um período de vinte anos, entre 1966 e 1986, uma nova forma de escrever sobre música foi estabelecida no jornalismo europeu e norte-americano. O 'crítico de rock' tornou-se um título reconhecível, inicialmente na imprensa alternativa, boêmia e *underground*, depois em pontos de venda de música especializados e fanzines, e eventualmente também em jornais e revistas *mainstream* (Frith, 2019 p.502, tradução nossa⁴¹).

Além do âmbito estritamente musical, observa-se que, por volta da metade da década de 1960, com o fortalecimento e expansão de uma contracultura global, a sociologia passou a assumir uma função cada vez mais significativa na análise, crítica e pesquisa referente à cultura musical (Maus, 2019). Ainda para o autor, com a globalização da indústria pop e o fortalecimento dos círculos multiculturais em diversas regiões, os temas anteriormente

⁴¹ In a twenty-year period, between 1966 and 1986, a new way of writing about music was established in European and North American journalism. 'Rockcritic' became a recognisable title, initially in the alternative, bohemian and underground press, then in specialist music outlets and fanzines, and eventually in mainstream newspapers and magazines too.

analisados predominantemente pela crítica americana passaram a ser objeto de debate em outros contextos geográficos.

4.3 A CRÍTICA MUSICAL EM PERIÓDICOS NO BRASIL

O desenvolvimento da crítica musical no Brasil não ocorreu concomitantemente à instituição do jornalismo. Durante todo o período colonial, a imprensa permaneceu proibida, sendo fundada apenas em 1808, com a chegada da corte de D. João VI. Nesse ano, foi publicada a primeira edição da *Gazeta do Rio de Janeiro* (Noguchi, 2011). A imprensa da época manifestava-se por um perfil claramente aristocrata, concentrando-se na veiculação de notícias diárias referentes à corte portuguesa recém estabelecida no território brasileiro.

Durante o período em que o Brasil ainda era colônia portuguesa, a insuficiência do desenvolvimento tecnológico contribuiu para o atraso no progresso da imprensa. Somente com a implantação de ferrovias financiadas por capitais privados e o crescimento de cidades ao longo das linhas ferroviárias ocorreu uma condição propícia à expansão da imprensa nacional (Egg, 2021).

Egg propõe uma segmentação da crítica musical na imprensa brasileira em quatro períodos distintos: até 1922, de 1922 a 1954, de 1954 a 1982 e posteriores a 1982. Essa classificação baseia-se em critérios que levam em consideração o desenvolvimento social, econômico e político do país, bem como as transformações nas relações entre a imprensa e a produção cultural. No primeiro período, anterior a 1922, caracteriza-se por escassa inovação tecnológica, predominância de uma população rural e elevado índice de analfabetismo. Contudo, observa-se um incremento na produção artística musical, decorrente da saída desse campo dos ambientes restritos da corte e da igreja. Nesse contexto, cabe destacar:

No início do período monárquico existe quase um monopólio de atividades eclesiais e de corte, mas a partir da década de 1830 surge a impressão musical, e a venda de partituras cresce como negócio. O teatro musical atrai muito público, principalmente no Rio de Janeiro. A ópera, que já era parte normal da vida da corte, com as companhias e o repertório italiano, ganha as primeiras experiências de produção nacional. Surgem revistas especializadas publicando partituras. A demanda por imprensa especializada está articulada com práticas como os salões e bailes, reuniões privadas normalmente organizadas em torno de atividades musicais (Egg, 2021, p. 7).

O Modernismo brasileiro, cuja referência histórica central é a Semana de Arte Moderna de 1922, caracteriza-se por um movimento que se manifesta não apenas no âmbito artístico, mas também em distintas áreas sociais, políticas e econômicas. Nesse contexto, a imprensa

passa por alterações substanciais, cujas transformações tiveram início de forma acelerada na primeira metade do século XX. A partir da década de 1920, ocorreram transformações significativas na esfera literária, caracterizadas pelo desenvolvimento de uma nova linguagem que favoreceu o aprimoramento das competências de jornalistas e críticos. Ainda assim, as vanguardas modernistas promoveram alterações relevantes, incluindo a implementação de revistas ilustradas, fenômeno este ampliado para outros segmentos da imprensa, o que facilitou avanços tecnológicos essenciais para a modernização dos meios de comunicação impressos (Egg, 2021).

Egg evidencia a importância da imprensa de orientação comunista na construção de opinião pública, particularmente ao fomentar debates relevantes no âmbito musical, incluindo a relação da música brasileira com culturas populares e as posições políticas dos artistas. Tais discussões exerceram papel central em períodos históricos subsequentes, tema já abordado no segundo capítulo, como durante o Regime Militar, período em que se destacou a relevância da imprensa alternativa.

A partir de 1954, o lançamento da *Revista da Música Popular* desempenhou papel central na profissionalização da crítica musical de música popular. Outro aspecto relevante refere-se à reforma editorial do *Jornal do Brasil*. Nesse período, observa-se um crescimento acelerado da indústria fonográfica, cujo desenvolvimento ocorreu concomitantemente ao processo de rápida urbanização e ao aumento das taxas de alfabetização. Tal contexto foi simbolizado pela expressão 50 anos em 5, proposta pelo presidente Juscelino Kubitschek como estratégia para impulsionar o progresso nacional.

Neste contexto, cabe lembrar o que foi analisado no segundo capítulo, quando tratamos dos periódicos da imprensa alternativa e sua relação com o Regime Militar. Conforme evidenciado, os impressos alternativos exerceram significativa influência na sociedade brasileira, ao denunciar abusos da repressão, principalmente nos anos 1970. Ademais, destaca-se a utilização de linguagem criativa, muitas vezes de cunho anedótico até mesmo burlesco por parte de seus editores e colaboradores como estratégia para contornar a censura imposta pelo regime.

Neste momento, destaca-se a análise da crítica musical em periódicos dessa natureza, com ênfase no jornal *O Pasquim*. Apesar de tratar-se de uma publicação de caráter alternativo, alcançou um público significativo e influente na formação de opinião. O quadro de colaboradores responsáveis pelas críticas musicais contribuiu significativamente durante as décadas de 1960 e 1970, especialmente nos debates acerca da Música Popular Brasileira (MPB).

As críticas revelam uma transição da abordagem modernista na análise musical, atualmente em processo de transformação para uma perspectiva mais alinhada à Música Popular Brasileira (MPB). Nesse contexto, há escassez de textos no jornal *O Pasquim* que abordem discussões acerca da música erudita. No quadro de críticos musicais do periódico, predominantemente composto por intelectuais da classe média alta carioca, destacam-se nomes como Sergio Cabral, Nelson Motta, Julio Hungria e Julio Medalha. Esses indivíduos possuíam forte ligação com o universo musical, e além de críticos atuavam também como produtores de espetáculos, produtores musicais, maestros e arranjadores e jurados de festivais.

FIGURA 17 – Recorte crítica musical no *O Pasquim* março de 1973, edição nº 193⁴²



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pagfis=5947>

⁴² Disponível em: site da hemeroteca digital.

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pagfis=5947>

Na figura acima destaca-se a crítica musical de Julio Hungria no *O Pasquim*, O crítico observava na época a discrepância entre a quantidade limitada de produções mensais de MPB e o volume expressivo de produções internacionais. Além disso, discute propostas de soluções, algumas de caráter imediatista, como a implementação de legislações obrigando percentuais de lançamentos nacionais versus internacionais. Na ocasião, discutia-se a necessidade de substituir o amadorismo pelo profissionalismo efetivo, destacando-se como problema recorrente a questão dos direitos autorais.

Segundo Egg e Moro (2023), *O Pasquim*, enquanto veículo impresso de caráter alternativo é relevante para seu contexto contemporâneo, e a crítica musical nele contida contribuiu significativamente para debates relacionados à indústria fonográfica nacional, à fusão sonora promovida pela Tropicália e aos diferentes posicionamentos acerca dos rumos da música brasileira.

A década de 1980 no Brasil foi marcada por transformações que resultaram em reconfigurações na produção da imprensa periódica e na crítica musical. A abertura política teve início em 1979, com a promulgação da Lei da Anistia. Nesse período, a imprensa enfrentou crises, caracterizadas pela predominância de um modelo jornalístico voltado à divulgação de notícias e à formação de opinião, com a televisão atuando como principal meio de disseminação. No âmbito musical, emergiram movimentos direcionados às classes operárias; entre eles, destacou-se o movimento punk, que introduziu novas abordagens na produção e comercialização musical. Além disso, foram criados diversos veículos impressos, como fanzines e revistas especializadas, contribuindo para o desenvolvimento de uma crítica musical voltada a gêneros específicos dentro do contexto do rock internacional.

Nesse contexto, o cenário da crítica musical brasileira experimentou mudanças significativas. Esse movimento acompanhou transformações culturais mais amplas, associadas à redemocratização do país e ao surgimento de novas linguagens urbanas. Assim, a crítica musical passou a dialogar com públicos mais jovens e a se abrir para diferentes gêneros.

Na década de 1980, a revista *Bizz* foi oficialmente lançada e passou a fazer parte do mercado, passa a representar um marco fundamental na consolidação da crítica musical especializada no Brasil, reconhecida como divisor de águas no jornalismo cultural nacional, a publicação destacou-se por apresentar análises aprofundadas de lançamentos musicais, entrevistas exclusivas, reportagens extensas e cobertura abrangente de festivais e movimentos culturais tanto nacionais quanto internacionais. Seu impacto foi especialmente significativo devido ao contexto de redemocratização do país, momento em que a juventude buscava

ativamente por novas formas de expressão e informações atualizadas acerca das tendências culturais.

Para Silva (2007) a imprensa especializada em música, englobando publicações como a *Bizz*, bem como revistas anteriores, sendo elas: *Somtrês*, *Pipoca Moderna* e *Mixtura Moderna*, desempenhou função relevante na promoção do cenário alternativo, por meio da veiculação de matérias, resenhas, notícias e anúncios relacionados a artistas e selos independentes. Silva ainda afirma o caráter especializado das críticas da revista *Bizz* ao perceber em sua pesquisa que boa parte dos seus colaboradores eram de músicos atuantes da cena rock nacional.

A revista *Bizz* não apenas legitimou a crítica musical como atividade especializada, mas também formou um público leitor exigente e atento ao debate estético, às inovações sonoras e ao contexto social das obras analisadas. Seus colaboradores, provenientes de diferentes formações e regiões do Brasil, fortaleceram o papel do jornalista musical como mediador entre artistas e audiência, contribuindo para o amadurecimento do mercado fonográfico e promovendo o diálogo entre diferentes gerações de ouvintes.

Ao viabilizar o acesso a informações de bastidores, resenhas aprofundadas e reflexões sobre a indústria, a *Bizz* influenciou tanto a produção quanto o consumo de música popular, ampliando o repertório crítico sobre gêneros variados, do rock ao samba, do pop à cena independente.

Sintetizando essa seção podemos concluir que ao longo do século XIX, a imprensa brasileira ainda dava os primeiros passos, e com ela surgia uma crítica musical incipiente, marcada por certo amadorismo e por um foco restrito à música de concerto. Esse cenário começou a se transformar a partir da década de 1920, quando a crítica modernista passou a defender uma música nacional e a valorizar elementos genuinamente brasileiros. Mesmo assim, o olhar permanecia voltado, em grande parte, para a música erudita.

Foi somente a partir da década de 1950 que se consolidou uma crítica voltada, sobretudo, à música popular, impulsionada pelo avanço da indústria fonográfica, pela maior disponibilidade de fonogramas e pela urbanização acelerada do país. A escuta atenta dos discos e o exame de novas tendências passaram a nortear o trabalho dos críticos, refletindo tanto o crescimento do público consumidor quanto a diversificação dos estilos musicais em circulação.

Já na década de 1980, o cenário da crítica musical brasileira experimentou mudanças significativas. Esse movimento acompanhou transformações culturais mais amplas, associadas à redemocratização do país e ao surgimento de novas linguagens urbanas. Assim, a crítica musical passou a dialogar com públicos mais jovens e a se abrir para diferentes gêneros,

preparando o terreno para o surgimento de veículos alternativos, como fanzines, que viriam aprofundar ainda mais a pluralidade e perspectivas no universo musical brasileiro.

4.4 A CRÍTICA MUSICAL NOS FANZINES

Este estudo focaliza o fenômeno das edições de fanzines na década de 1990, com ênfase na crítica musical presente no fanzine *O Monstro*. Nesse período, observa-se uma ampla diversidade temática nas publicações, conforme destacado por Sno (2015), que caracteriza essa década como o momento de maior volume de produção de zines impressos no Brasil. Análises realizadas indicam que a década de 1990 também corresponde ao período de maior quantidade de fanzines musicais produzidos globalmente.

A investigação é relevante ao analisar a atuação da crítica musical nos periódicos, com o objetivo de compreender a função do fanzine na disseminação e ampliação de um subgênero específico do rock. Nesse contexto, destaca-se um trecho em que se pode observar a compreensão de Sno acerca da divulgação do trabalho de um artista por meio de um fanzine:

Uma parte dos artistas que hoje aparece nos grandes meios de comunicação tem sua passagem pelo *underground* dos anos 1990. Artistas como Pato Fu, Marcelo D2, BNegão, Pitty, Nação Zumbi, Autoramas, entre outros, com a ajuda dos zines, foram sendo conhecidos e, aos poucos, conquistando outros mares. Na época em que surgiram, não havia internet (que hoje é a principal plataforma para divulgar bandas e veicular músicas) e o acesso às rádios, TVs e revistas era para poucos (Sno, 2015, p. 52).

O fanzine musical e a análise crítica nele presente proporcionam aos artistas um meio de divulgação de seus trabalhos. Certos estilos musicais marginalizados possuem acesso restrito à imprensa convencional, configurando-se, assim, uma barreira à sua visibilidade. Dessa maneira, o caráter mobilizador do fanzine evidencia-se como ferramenta de promoção e fortalecimento de cenas musicais alternativas.

Neste sentido o artigo "*Writing about listening: alternative discourses in rock journalism*", de Chris Atton (Atton, 2009), realiza uma análise aprofundada das práticas de crítica musical em contextos não convencionais, com ênfase na música rock. Atton demonstra que a crítica musical alternativa desempenha funções além da mera transmissão de informações, contribuindo para a construção de significados e identidades dentro de comunidades de fãs. A abordagem discursiva empregada por Atton é essencial para compreender a atuação dos fanzines brasileiros da década de 1990 como instrumentos de expressão identitária e formação comunitária.

Partindo da premissa de Atton sobre a formação de identidade, Sno (2015) apresenta uma relação de fanzines da década de 1990 que contribuíram significativamente para a formação de comunidades musicais, incluindo diversos exemplares produzidos pelas próprias bandas. Entre eles, destacam-se o *Amputação*, publicado pela banda Gangrena Gasosa, e o *CIC – Centro Informativo Cólera*, impresso pela banda Cólera. Nesse contexto, surgem outros fanzines que proporcionaram visibilidade a subgêneros como o hardcore e estilos musicais extremos derivados do heavy metal, tais como *Cruel Death*, *Confinement*, *Bomber e 4Fun*. Além disso, Sno menciona fanzines que tiveram experiência na divulgação de fitas demo de bandas que posteriormente acabaram se transformando em selos independentes, foram eles o *Midsummer Madness* e o *Rottheness*. Em Curitiba, a pesquisa evidencia os fanzines *Papakapika*, *+ [Zine]*, *Mambo Bobby* e o *Monstro*.

Um fanzine direcionado a um público específico possui impacto direto na crítica. Conforme proposto por Atton (2009), a crítica presente nesses materiais ultrapassa a avaliação estética, configurando-se como um espaço de construção identitária, evidenciando a relação entre música e experiência dos consumidores. Essa perspectiva aponta que as críticas veiculadas nos fanzines destacam-se pela ênfase na dimensão social, em contraste com a ortodoxa crítica predominante.

Atton destaca a multiplicidade de vozes presentes nos fanzines, as quais desafiam as convenções da crítica musical convencional. Essa variedade de estilos e abordagens contribui tanto para o enriquecimento do campo da crítica musical quanto para a formação de comunidades em torno da música, refletindo uma resistência cultural que adquiriu relevância na cena *underground* brasileira dos anos 1990. Nesse contexto, o fanzine *O Monstro* desempenhou papel fundamental ao oferecer críticas relacionadas às produções fonográficas, divulgação de bandas e resenhas de shows, promovendo maior proximidade entre os fãs do subgênero *psychobilly* e consolidando a presença das nacionais na comunidade internacional do referido estilo musical.

4.5 A CRÍTICA MOSNTRUOSA

A análise da crítica musical em fanzines requer a consideração do papel mobilizador exercido por seus colaboradores, dado que, frequentemente, os editores ou grupos editoriais enfrentam restrições de tempo na elaboração das pautas destinadas às publicações. Muitos desses editores possuem atividades profissionais formais, tanto na área musical quanto em outros setores, frequentemente contando com o apoio e envolvimento de fãs e, sobretudo, dos

próprios músicos atuantes naquele cenário. Em diversos casos, os fãs e leitores também assumem funções de colaboradores na construção dos conteúdos.

Sno (2015) destaca que além do envolvimento relacionado à produção de fanzines, no qual o editor dedica uma quantidade significativa de tempo à elaboração do material impresso, salienta ainda que diversos desses agentes desempenhavam funções específicas na cena *underground*. Entre esses indivíduos estavam músicos de bandas, promotores de eventos e membros do público ativo.

4.5.1 O papel dos colaboradores no fanzine

Considerando o papel dos colaboradores, o fanzine *O Monstro* evidencia-se não apenas pelo empenho dos seus idealizadores Vladimir, Carolina e Gustavo, mas também pela contribuição de um número crescente de participantes, que se ampliava a cada nova edição publicada.

Urban (2024) informa que, inicialmente, a colaboração na elaboração do fanzine foi conduzida de maneira sistemática, com Carolina e Gustavo responsáveis pelas atividades referentes ao editorial e à produção textual, devido às suas competências em redação e formação em Direito, conforme mencionado no capítulo três. Vladimir, na ocasião, atuava em um estúdio fotográfico gerenciado por seu pai, o que lhe proporcionava acesso a tecnologias de edição gráfica. O entrevistado acrescenta que: "[...] a Carol tinha uma escrita excelente, o Gustavo também escrevia muito bem; ambos trabalhavam com isso, são dois advogados, portanto possuem grande facilidade para redigir textos [...] Gustavo era sempre muito bem-humorado" (Urban, 2024).

O bom humor constitui uma característica intrínseca de um fanzine. Os textos elaborados por Gustavo, referentes ao pseudônimo Dr. Tomb, evidenciam a habilidade do personagem em manipular as palavras, conferindo aos textos uma singularidade distinta. Destaque-se o trecho do número 01 do fanzine, que aborda a relação do público denominado "*psycho*" com a cena *psychobilly*.

Quem já está envolvido sabe que procurar, ouvir ou tentar saber mais sobre o *psycho* é, além de sadismo (o que é evidente), ter um pé também fincado no masoquismo. Tudo é difícil. E percebe-se isso ao ver que mesmo em circuitos eminentemente alternativos o *psycho* nunca teve o tratamento merecido[...] Até mesmo em Curitiba as coisas dão mostras de que a esperança é a última que morre [...] (O Monstro, nº1, 1997, p.3).

Na edição inaugural do fanzine, publicada em agosto de 1997, o conteúdo é atribuído à organização denominada "*Psychobilly Corporation*". Trata-se de um texto descritivo que apresenta o início das atividades do fanzine. Os editores optaram por assinar conjuntamente sob a designação de uma corporação, conferindo ao documento uma imagem de autoridade e formalidade relativamente aos propósitos e à identidade do fanzine.

Esta é a oportunidade para anunciar publicamente o nascimento da *Psychobilly Corporation*, através desse simbólico número zero d' O Monstro, e dizer quais são os objetivos desta corporação. A *Psychobilly Corporation* nasceu devido a constatação de que depois de dar tanto murro em ponta de faca nada aconteceu. Assim, todos aqueles que sentiram a necessidade de chutar as coisas para frente, decidiram fazer alguma coisa. A melhor coisa foi criar este grupo nervoso, desorganizado, demente e etílico (O Monstro, nº 0, 1997, p.2).

Desde a edição inaugural, verifica-se uma expansão contínua na quantidade de colaboradores. A partir da quarta edição, destaca-se a inclusão de colaboradores permanentes, cuja participação mantêm-se constante até a última edição publicada.

Na tabela subsequente, apresenta-se um comparativo do número de colaboradores desde a primeira publicação até a edição final d' *O Monstro*.

TABELA 5 – Número de colaboradores

EDIÇÕES	NÚMERO DE COLABORADORES
NÚMERO 00	Nenhum colaborador nominado
NÚMERO 01	08
NÚMERO 02	10
NÚMERO 03	09
NÚMERO 04	17
NÚMERO 05	13
NÚMERO 06	23
NÚMERO 07	19

Fonte: Elaborador pelo autor.

A análise dos dados apresentados na tabela revela que, a partir da quarta edição, houve um incremento significativo no número de colaboradores. Tal aumento coincide com uma edição caracterizada por uma quantidade considerável de conteúdo, destacando-se a matéria sobre a cena nacional do *psychobilly*, elaborada por Gustavo (usando o pseudônimo de Dr. Tomb), que aborda os primórdios do contexto no Brasil na década de 1980, período em que o cenário era dominado por bandas paulistanas. Além disso, observa-se um aumento expressivo nas resenhas de eventos musicais.

Podemos observar, quanto aos colaboradores de *O Monstro*, semelhanças com o observado no estudo de Lima (2011). Segundo a autora, na maior parte das ocasiões os autores das contribuições (conteúdos para publicação) não possuem formação profissional em jornalismo. Entretanto, demonstram amplo conhecimento acerca do tema abordado, caracterizando-se por um trabalho baseado na dedicação e no interesse pessoal. No caso de *O Monstro*, esse envolvimento geralmente resulta da condição de músicos de *psychobilly* ou do pertencimento ao público consumidor dos produtos associados à referida cena, conferindo autoridade a suas contribuições. Partindo dessa premissa, é possível delinear diversos perfis dos colaboradores identificados em *O Monstro*, abrangendo uma variedade de setores, tais como: músicos, estudantes, designers, profissionais liberais, produtores e empresários do setor de entretenimento no circuito *underground*.

O Monstro foi produzido durante o período em que a internet estava em fase inicial de desenvolvimento. A rede mundial de computadores tornou-se um produto comercial e de acesso no Brasil em 1995 (Silva, 2025). Nesse contexto, a circulação de informações e materiais, incluindo fanzines e gravações fonográficas (Lps, CDs e fitas K7) de bandas, ocorria predominantemente por meio dos serviços postais. Essa modalidade de comunicação está alinhada com a análise de Sno (2015), a qual aponta que, antes da popularização da internet, as trocas comunicacionais ocorriam predominantemente por meio dos Correios. Analogamente às formas contemporâneas de comunicação, no contexto da disseminação de fanzines, as cartas correspondiam às mensagens eletrônicas; os panfletos desempenhavam função similar aos e-mails promocionais; os carteiros atuavam como intermediários digitais; e o movimento *underground* representava a rede social. O processo era analógico, porém eficaz.

Sno ainda destaca que se consolidou uma cultura de intercâmbio de correspondências e fitas cassete, mediada pelos fanzines, na qual bandas e fãs disseminavam informações, comercializavam ou trocavam fitas demo.

A elaboração das pautas e conteúdo para o fanzine promoveu a circulação de uma rede de alcance não apenas nacional, mas também internacional, conforme destaca-se na entrevista de Urban (2024):

[..] a gente começou a receber também um fanzine chamado *Death Row*, que era um fanzine editado pelo pessoal da *Nervous*, tinha outros fanzines que também por causa do *Catalépticos*, começaram a entrevistar a gente, então a cena de Zine na Europa e nos Estados Unidos também estava existindo, então era muito interessante porque tinha Zine da Crazy love Records, tinha Zine dos caras que faziam o show lá [...], tinha um monte de Zine da Espanha, a gente deu entrevista pra Zine finlandês, era umas coisas meio malucas, então, existia uma cena de Zine internacional que estava rolando (Urban, 2024, não p.).

A circulação internacional de fanzines pode ser confirmada pelos exemplares hoje presentes em coleções de alguns fanzineiros. Pode-se ver as capas de alguns exemplares na figura 18, e é possível inferir a quantidade de fanzines internacionais que circulavam no Brasil durante o referido período. A pesquisa também identificou outros títulos, entre eles o alemão *Mental Hell*, os espanhóis *Disco Billy* e *Mutante Magazine*, além de publicações nacionais como *The 50's Billys Zine*, *Teddyboy Zine* e *Batmazine*.

FIGURA 18 – Fanzines internacionais, da esquerda para direita de cima para baixo: fanzine inglês Death Row, o estadunidense Welcome to the Nightmare, o espanhol Chicken e por último um fanzine russo editado em São Peterburgo



Fonte: Fotografia produzida pelo autor do material do acervo Wallace Barreto

O Monstro contou com uma rede de colaboradores distribuídos em âmbito nacional e internacional, o que resultou em conteúdos altamente diversificados devido à colaboração global. Em determinado momento, essa participação passou a incluir não apenas músicos do cenário, mas também fãs de *psychobilly* e leitores em geral. Com base na análise de Blázquez (2016), os fanzines podem ser considerados produtos de participação colaborativa, destacando-se a relevância das múltiplas vozes dos contribuintes no processo de elaboração.

A interação entre fãs e criadores não apenas amplia o escopo do conteúdo produzido, mas também transforma a criação dos fanzines em um ato de manifestação cultural que reflete as experiências e conhecimentos singulares de cada participante. De acordo com Blázquez, a interação entre os colaboradores aprimora a qualidade do material produzido e promove o desenvolvimento de um senso de comunidade, elemento essencial para a constituição de identidades coletivas.

No item subsequente, a pesquisa concentra-se na análise de textos classificados como críticas musicais. Esses textos compreendem resenhas de apresentações, análises de álbuns e avaliações relativas à cena do subgênero *psychobilly*, adotando a perspectiva dos colaboradores. A fundamentação da análise será baseada exclusivamente nas questões presentes no fanzine.

4.5.2 A crítica da cena

Conforme destacado neste estudo, a década de 1990 foi marcada pelo maior crescimento de bandas de *psychobilly* no Brasil. Nesse período, a dinâmica da cena musical revelou-se uma preocupação tanto dos músicos quanto do público. A autocrítica, presente no fanzine *O Monstro*, evidencia uma constante atenção ao engajamento coletivo e à evolução deste fenômeno.

A discussão acerca da necessidade de um veículo de comunicação específico para o meio *psycho*, como o fanzine, é uma temática recorrente nos editoriais de cada edição. No editorial do número zero do referido fanzine, foi apresentada uma análise elogiosa da *Psychobilly Corporation*, destacando que, mesmo com pouco tempo de atuação, já haviam sido alcançados avanços significativos, como o lançamento do programa de rádio *Transylvannian Express*, dedicado à música *psycho* e a criação do próprio fanzine *O Monstro*.

O primeiro número da publicação incluía textos que abordavam a história da cena *psychobilly*. No artigo intitulado "*Psychobilly in Curitiba*", Dr. Tomb realizou uma análise contextualizada da cidade de Curitiba, incluindo suas características específicas, bem como a estrutura social do país e do município. O texto também discute mitos e lendas associados à cidade, conhecida por seu clima frio e pela postura muitas vezes antipática de sua população, elementos considerados fundamentais para a identidade dos jovens rebeldes e menos conformistas montarem suas bandas. Diversos textos do Dr. Tomb, apresentam uma análise aprofundada da cena musical *psycho* e alternativa de Curitiba. Em sua matéria sobre a casa de shows 92 Graus, o autor consegue evidenciar aspectos relevantes dessa cena como a mistura de subculturas, conforme destacado a seguir.

Sempre a mistura estava presente. Não era nada de se estranhar na mesma noite haver uma corja de “psychos” dividindo espaço com o pessoal do hardcore, do metal, de punks ou inúmeras bandas pré-guitar que transbordavam naquela época pelas esquinas. A mistura era sempre boa, e por mais que isso vá contra as verdadeiras estatísticas, foram raríssimas as brigas lá dentro. Se é que elas existiram, nunca a razão a divergência entra atitudes de tribos distintas (*O Monstro*, nº2, 1997, p.6).

Com o advento da internet e a generalização da comunicação por e-mail, já próximo do ano 2000, a cena *psychobilly* passou a se organizar nos meios digitais a partir de uma lista de e-mails, aos quais eram enviados os comunicados, o que posteriormente foi sendo identificado como um dos fatores que contribuíram para a extinção do fanzine. A lista de e-mails passou a ser o canal para um grupo de discussão sobre o *psychobilly*; interessados em participar enviavam um e-mail ao organizador, que habilitava o usuário a visualizar as demais mensagens do grupo. Posteriormente, foi desenvolvido o fórum *Psychobilly Brasil*. O fanzine incentivava ainda o público nacional a explorar o *mailing*⁴³ internacional, que já operava anteriormente ao nacional, permitindo aos participantes acesso às novidades da cena *psychobilly* internacional em tempo quase real.

No que concerne ao aumento de público e colaboração no fanzine, por meio das listas de e-mail, destaca-se o trecho da entrevista concedida por Urban (2024).

Então, eu acho que passa muito por aí, e quando eu tinha sorte de ter um cara de São Paulo, um cara do Rio, às vezes, por exemplo, o Luiz Fireball também escreveu algumas coisas e tal, que eram os nossos amigos, o Ted escreveu, o Terêncio escreveu, o próprio Luiz Ted, tenha escrito, o DevilLock deve ter escrito alguma coisa, que era aquela galerinha do mundo do fórum, que já participava da lista de e-mails, que depois se transforma no fórum. Então, primeiro surge uma lista de e-mails do que era, do *Psychobilly* do Brasil, para depois se transformar no fórum, né? E daí essas pessoas também que faziam parte da lista de e-mails, às vezes participavam também do Monstro (Urban, 2024, não p.).

Ressaltava-se também que bandas de destaque no cenário internacional disponibilizavam seus endereços eletrônicos, facilitando o acesso às informações por parte de seus seguidores. Neste trecho extraído do fanzine percebemos de como o *mailing* colaborou para uma maior difusão do cenário *psychobilly*:

Uma vez ouvi na lista que esta havia sido uma das melhores coisas que aconteceram ao *psychobilly* brasileiro nos últimos tempos, pois trazia os “psychos” brasileiros muito mais próximos uns dos outros, especialmente nos que moram em estados

⁴³ Mailing é uma lista de contatos, que normalmente inclui e-mails, endereços físicos e telefones, usada por uma empresa para se comunicar com seus clientes e possíveis clientes. O termo também se refere à estratégia de enviar mensagens através dessa lista, no caso de comunidades musicais o mailing tem a função de envio de mensagem sobre agenda shows, lançamentos de fonogramas e curiosidades, aproximando ainda mais o público aos assuntos inerentes a cena.

diferentes tendo em vista o quanto a cena anda se agilizando e se entrosando mais nos últimos meses, tenho que concordar... (O Monstro, nº 6, 1999 p. 12).

Além da disseminação do *mailing*, foram disponibilizados diversos textos informativos denominados "release", destinados a fornecer detalhes específicos sobre as bandas. Esses materiais continham informações relevantes, tais como lançamentos recentes, discografia e contatos, com o objetivo de inserir as bandas no circuito musical e promover o desenvolvimento da cena. Outras publicações de interesse para o público "psycho" incluíam entrevistas com as bandas, permitindo ao leitor uma aproximação mais direta e íntima com os músicos.

A crítica de cena, no âmbito do fanzine, constitui um registro histórico imprescindível para a compreensão das práticas musicais alternativas e para a consolidação da memória coletiva do movimento *psychobilly* nacional. Tal prática permite estabelecer conexões entre colaboradores, músicos e o público, favorecendo o desenvolvimento de abordagens analíticas mais especializadas, como a crítica de fonogramas, abordada a seguir.

4.5.3 A crítica de fonogramas

Nos fanzines vinculados ao universo *underground*, a análise de fonogramas constitui uma das principais formas de interação entre fãs, músicos e colaboradores. Essa análise consiste na avaliação e interpretação das gravações lançadas por bandas, incluindo álbuns completos, EPs ou *singles*, considerando aspectos técnicos, estéticos simbólicos das produções. Os textos produzidos nesse contexto não apenas avaliam a qualidade artística dos registros, mas também documentam a evolução da cena e servindo de impulso para novas bandas no contexto nacional surgirem.

Atton (2009) destaca que, em contraste com a crítica musical convencional, que geralmente limita-se à avaliação estética e à decisão de aquisição, os fanzines oferecem um espaço para práticas discursivas que vão além da análise superficial de álbuns. Nesse sentido, a crítica musical de fonogramas apresentada nesses veículos caracteriza-se como um instrumento de construção de significados, relacionado diretamente às experiências vivenciadas pelos leitores. Assim, a crítica de fonogramas nos fanzines ultrapassa o julgamento estético, desempenhando um papel na formação de memória coletiva e no fortalecimento dos vínculos identitários dentro dessa subcultura.

A análise da crítica fonográfica no fanzine revelou uma predominância quantitativa de bandas internacionais. Além disso, observa-se que, entre os trinta e oito fonogramas avaliados

pelos colaboradores, a maioria apresenta-se em formato de CD (*compact disc*), sendo que apenas dois representam o formato vinil.

A tabela a seguir evidencia um incremento progressivo na análise dos fonogramas, indicando o crescente interesse do fanzine em promover os últimos lançamentos e novidades fonográficas das bandas junto ao público leitor deste periódico.

TABELA 6 – Número de resenhas de fonogramas por edição

EDIÇÕES	NÚMERO DE FONOGRAMAS
NÚMERO 00	Nenhum
NÚMERO 01	3
NÚMERO 02	4
NÚMERO 03	3
NÚMERO 04	6
NÚMERO 05	7
NÚMERO 06	7
NÚMERO 07	8
TOTAL	38

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O incremento progressivo nas críticas de discos evidencia que, a cada edição, há a necessidade de um conteúdo mais elaborado para envolver integralmente o público nesse universo. Observa-se uma composição predominantemente estável de colaboradores nas críticas, composta principalmente pelos próprios editores, Gustavo (Dr. Tomb), Carol e Vlad, além dos colaboradores considerados "permanentes", Coxinha e Wallace. Todos os colaboradores envolvidos nas análises discográficas atuam em bandas de *psychobilly*, exceto Carol, que demonstra grande conhecimento acerca das questões musicais e estéticas presentes nas obras analisadas, destacando-se em um cenário predominantemente masculino – a primeira banda com integrantes mulheres surge somente só em 2006 as “Diabatz”⁴⁴.

Abaixo a pesquisa destaca alguns textos da crítica de fonogramas no fanzine:

Quando começa a tocar, é inevitável perceber que toda a produção não foi em vão, e bem fez o *Count Orlok* em encarar um projeto assim. Tudo é espetacular. As músicas, os arranjos, a força, a potência. Parece inacreditável para nós, que acompanhamos tudo de tão longe, que o *Mad Sin* tenha progredido tanto de um disco para o outro [...] o slap bass de tão bom parece nem ser real. A guitarra de Stein, dá um clima sombrio característico do *Mad Sin* e o novo baterista impõe novo gás no andamento da banda que se tornou muito mais veloz (O Monstro, nº 2, 1997, p.16).

⁴⁴ Fonte jornal Gazeta do Povo: artigo disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/cwb-live/as-diabatz-trio-curitibano-formado-so-por-mulheres-e-destaque-no-cenario-psychobilly-internacional/>

Dr. Tomb, em suas análises, frequentemente ressalta a potencialidade de cada banda, demonstrando preferência por estilos de execução acelerados. Ele destaca aquelas que conseguem expressar competência musical mediante rapidez e precisão na performance. A seguinte crítica de relevância não é realizada por um membro da cena *psychobilly*, mas por um jornalista e crítico da cena alternativa de Curitiba. É pertinente salientar a participação de um indivíduo externo à referida cena; trata-se de Rodrigo Duarte, também conhecido como Digão, que atua como editor de fanzines, publicou os fanzines *Papakapika*, e *Mambo Bobby*.

Essa não é uma coletânea de *psychobilly* qualquer. Pelo menos para nós brasileiros. É que pela primeira vez uma banda nacional tem músicas lançadas em um CD gringo. *Os Catalépticos* chegaram aos ouvidos gringos para mostrar que o terceiro mundo é mesmo foda. Mandaram muito bem o Psycho mais irado e pesadão em duas faixas do CD – *Death Train* e *Atomic Zombie*. E não foi só isso. A sonoridade deles é bem diferente das demais bandas, tem identidade própria (Digão, *O Monstro*, nº 04, 1998, p. 21).

Cabe destacar que a banda *Os Catalépticos* foi fundada em 1996 e, em 1997, realizou apresentação em um dos principais festivais de *psychobilly* na Inglaterra. A percepção de Digão evidencia o impacto da banda no cenário internacional, ressaltando a relevância de sua inclusão na coletânea devido à sua importância dentro do gênero.

No que concerne à banda *Os Catalépticos*, a edição número seis do fanzine apresenta uma análise crítica do seu primeiro CD, além de destacar sua atuação no contexto europeu. Fabiano Camargo afirma: "[...] serve como aviso, prepare-se para a intensidade sonora. A maior banda de psicodelia brasileira com uma carreira internacional inicia seus primeiros passos com destaque [...]" (*O Monstro*, nº 06, 1999, p. 42). Dessa forma, observa-se a presença de duas críticas específicas: à performance da banda *Os Catalépticos* e à sua relevância na divulgação do nome do Brasil no cenário musical do *psychobilly*, considerado restrito.

Carolina, uma das editoras do fanzine, identifica com precisão a estética característica das bandas consolidada no gênero, exemplificando com a banda inglesa *The Caravans*. Conforme sua análise, "[...]Os Caravans possuem habilidade para selecionar boas músicas para covers ou simplesmente transformar canções em versões de alta qualidade; exemplos disso são *Allergic Kiss* (autoria desconhecida) e *Ring of Fire* (de Johnny Cash).[...]" (*O Monstro*, nº 07, 1999, p. 29).

A crítica e análise de fonogramas no fanzine *O Monstro* evidencia o dinamismo e a especialização dos colaboradores, bem como sua importância na legitimação de bandas nacionais no âmbito do *psychobilly*, tanto no Brasil quanto em âmbito internacional. O espaço de apreciação proporcionado pelo fanzine promove uma avaliação criteriosa da estética,

originalidade e impacto das bandas, incorporando múltiplas perspectivas, incluindo a visão de integrantes da cena e de críticos externos. Assim, *O Monstro* estabelece-se como um elemento fundamental na construção de uma discussão crítica em torno do subgênero musical.

4.5.4 A crítica de shows

A análise de performances ao vivo publicada no fanzine *O Monstro* amplia a compreensão do periódico enquanto agente observador e formador da cena *psychobilly* nacional. Enquanto as resenhas de discos concentram-se em aspectos relacionados à composição, técnica e identidade sonora das bandas, as avaliações de apresentações ao vivo destacam a energia transmitida, a presença de palco e a capacidade de mobilização do público. Nesse contexto, o fanzine evidencia que a experiência coletiva durante o show é essencial para a legitimação das bandas, tanto entre os pares quanto perante novos ouvintes.

A postura dos colaboradores combina entusiasmo, precisão técnica e sensibilidade na percepção de atmosferas subjetivas. O Monstro não se restringe à descrição de fatos; realiza investigações acerca das nuances que contribuem para uma apresentação que conquiste seu público, destacando aspectos como o domínio dos instrumentos, a interação com o público e eventos em que os resultados não foram satisfatórios.

Os shows ao vivo e os locais onde essas performances musicais acontecem fazem parte dos circuitos culturais. Geralmente, os circuitos são atrelados geograficamente a um determinado local onde se desenvolvem lógicas comerciais, processos culturais e trocas de experiências estéticas (Janotti, 2012).

Dessa forma, amplia-se a compreensão de que as apresentações ao vivo não representam eventos isolados, mas constituem componentes essenciais de um circuito cultural mais amplo. A experiência coletiva proporcionada pelo espetáculo ao vivo assume papel central na legitimação das bandas e na consolidação de uma identidade musical e cultural compartilhada. Esses circuitos culturais apresentam delimitações geográficas específicas, estando vinculados a determinados espaços, como casas de shows, festivais e clubes.

Na cidade de Curitiba, durante a década de 1990 até meados dos anos 2000, os espaços destinados à realização de shows apresentaram significativa relevância. Nesse período, predominava a produção de música autoral alternativa. Entre os locais destacados para apresentações de *psychobilly* encontram-se estabelecimentos como Lino's bar, 92 Graus, QG, Bar do Meio e Cabaret Pagliacci, que figuravam como principais palcos para os shows desse gênero no contexto temporal do período de circulação do fanzine.

Um aspecto distintivo do fanzine *O Monstro*, conforme mencionado anteriormente no capítulo três, consistia na realização de apresentações ao vivo, concomitantes ao lançamento de cada edição. A cada nova publicação, promovia-se um show de bandas do gênero *psychobilly*, atraindo um público significativo. Essas performances contribuíam para o aumento progressivo do número de espectadores.

FIGURA 19 – Cartaz show de lançamento do fanzine



Fonte: Fotografia produzida pelo autor do material do acervo de Wallace Barreto

As análises dos eventos musicais presentes no fanzine demonstram uma representação precisa da intensidade e do entusiasmo típicos de uma apresentação de *psychobilly*. A seguir, apresenta-se um excerto da primeira resenha de espetáculo publicada na edição número um do referido fanzine. Nesta ocasião, foi lançado o número zero do fanzine durante o III *Psychobilly* Fest, organizado por Wallace Barreto, guitarrista da banda *Ovos Presley* e colaborador frequente de *O Monstro*. Nesse evento, participaram os veteranos da banda *Krapulas*, os já conhecidos do público *Ovos Presley*, os paulistas de Santa Izabel *Mongolords* e os *Catalépticos*, que realizaram sua estreia ao vivo e estavam prestes a iniciar sua primeira turnê na Europa.

Vai para o palco o trio de *Catalépticos*, e a festa tem início. Uma estreia é sempre importante, além do mais para eles, que há um ano estão enferrujados em ensaios e nada de shows. A expectativa era grande, pois desde sua formação circulavam pela cidade inúmeras camisetas, adesivos, patches, e tudo que possa existir de banda, mas ninguém sabia nada do som [...] com um set list composto por músicas extremamente rápidas, os caras não deram tempo para a plateia, detonando um petardo atrás do

outro. O Pogo⁴⁵ rolou solto, e banda chega rapidamente ao final de uma apresentação, alcançando o resultado que gostariam de ter alcançado, ou seja, experimentaram o que vão levar para a Inglaterra em novembro e a recepção do som foi extremamente calorosa (*O Monstro*, nº 01, 1997, p. 15).

A análise da crítica revela a intenção do autor de tratar de maneira direta o tema da performance, estimulando o interesse do leitor nesse aspecto específico. Em outro trecho do mesmo texto, são destacados detalhes ocorridos durante as apresentações, evidenciando a complexidade e a delicadeza da relação comercial entre músicos e casas de shows.

Brincadeira: na passagem de som alguém do bar teve a coragem de querer alugar para as bandas duas porcarias de caixas de P.A. para completar o som. Não dá para entender como isso continua acontecendo, afinal de contas nenhuma banda cobrou nada para encher a casa de gente bebendo, e não dá para engolir esse tipo de coisa... Isso incomoda pela absoluta falta respeito com quem está fazendo seu som com a melhor da boa vontade do mundo. Isso tem que acabar (*O Monstro*, nº 01, 1997, p.15).

O lançamento do número 01 de *O Monstro* foi realizado em evento promovido pela *Psychobilly Corporation*, com uma apresentação musical especial. De acordo com a crítica publicada na ocasião, tanto os shows quanto a festa de lançamento foram considerados de alta qualidade. Segundo Dr. Tomb: [...] “esta era uma festa de mortos vivos o que ainda restava dos corpos da zumbizada insistia em continuar pulando. Sabe-se lá quando isso parou” [...] (*O Monstro*, nº 02, 1997 p. 22). Observa-se que esses eventos geralmente ocorriam em horários tardios, estendendo-se até as primeiras horas da manhã, frequentemente acompanhados por DJs que davam continuidade à música após o encerramento das apresentações ao vivo.

Em novembro de 1997, a banda Os Catalépticos realizou sua primeira turnê pelo continente europeu. Carolina, atuando como produtora, promotora e relações públicas, elaborou uma análise crítica acerca da apresentação no décimo festival Big Rumble, evento tradicional da cena *psychobilly* realizado na Inglaterra. Seus comentários foram os seguintes:

A noite começou com Os Catalépticos – o melhor show da noite! Foi demais! A galera se animou e até rolou um *wreking*⁴⁶! Tudo bem posso até ouvi-los reclamando com os problemas da distorção da guitarra etc... mas é tudo besteira. O que aconteceu mesmo é que eles desceram do palco e todo mundo veio cumprimentar, dizer o quanto estava bom, trocar endereço, pedir demo... Ufa! Conhecemos uns holandeses, alguns deles da banda Cenobites Um pessoal muito legal [...] O Rumble estava acabando “bom daqui 365 dias tem mais” me disse um cara que estava próximo quando o show acabou... Para eles sim! E tomara que para a gente também (*O Monstro*, nº 03, 1998, p. 14).

⁴⁵ Refere-se a um estilo de dança associado à música punk rock, onde os participantes pulam para cima e para baixo, frequentemente em um movimento rápido e enérgico. Este estilo de dança, por vezes chamado simplesmente de "pogo", é conhecido por sua simplicidade e intensidade, A dança pogo surgiu com a cena punk rock, tornando-se uma forma popular de expressão e interação entre os fãs.

⁴⁶ Como é chamado o pogo punk entre os frequentadores de shows de bandas *psychobilly*.

A partir da estreia da banda Os Catalépticos na Europa, a cena *psycho* cresceu de forma significativa. A banda Cenobites citada acima pela Carolina foi uma das primeira banda europeia de *psychobilly* a se apresentar no Brasil, em 2001. Subsequentemente, essa troca cultural resultou na atração de bandas internacionais ao Brasil e na criação de novos festivais, ampliando o acesso às cenas europeia e global para bandas brasileiras.

A crítica musical presente no fanzine *O Monstro* revela o fenômeno de uma cena local no Brasil, que, ao longo de um período inferior a uma década, evoluiu para estabelecer intercâmbios com outros mercados internacionais. Tal desenvolvimento proporcionou às bandas nacionais maior visibilidade e consolidou o vínculo global do subgênero *psychobilly*.

No capítulo a seguir, a investigação aborda o epílogo do fanzine, suas contribuições, o encerramento da publicação e os desdobramentos do fenômeno da música *psychobilly* na cidade de Curitiba.

5 EPÍLOGO: O FIM DO FANZINE, DESDOBRAMENTOS E CONCLUSÕES

A pergunta que geralmente o público leitor faz quando um fanzine para de circular é: “Por que o fanzine acabou?”. Diversos fatores podem determinar o encerramento de um fanzine. Segundo Sno (2015), as principais razões apontadas pelos editores para a descontinuidade das publicações incluem a escassez de tempo e recursos financeiros. Para o autor, a questão financeira está frequentemente relacionada à insuficiência de tempo disponível. O autor sustenta que, ao escolher uma rotina social, um emprego de qualidade, casar e constituir família, geralmente ocorre o encerramento de um fanzine. Contudo, esta pesquisa evidencia que essa não seria a única razão para tal fenômeno.

No início da década de 1990, diversas inovações tecnológicas emergiram de forma sucessiva, incluindo o desenvolvimento da telefonia móvel, a transição das mídias fonográficas do cassete e do disco de vinil para o CD, a substituição do vídeo cassete para o *laser disc*, além da ascensão da internet, que representou um fenômeno de impacto transformador em relação às tecnologias anteriores e às práticas sociais a que o *psychobilly* estava associado.

Outros autores defendem que a descontinuação de um fanzine está representada em dinâmicas complexas que refletem tanto as transformações do panorama midiático quanto as tensões inerentes à cultura de fãs. Étienne (2005) aborda a efemeridade na imprensa musical alternativa, defendendo que a continuidade de um fanzine frequentemente resulta na perda de sua essência inicial.

Esta pesquisa identificou fatores que confirmam as ideias de Étienne no que tange à transição do fanzine para o ambiente digital. Com o desenvolvimento da internet, numerosos fanzines deslocaram-se para plataformas digitais, resultando na diminuição dos custos de produção e distribuição. Contudo, tal transição promoveu a perda do caráter artesanal e amador originalmente intrínseco a esses veículos. A ampla disponibilização de informação em tempo real na rede mundial de computadores contribuiu para a redução da relevância dos fanzines impressos. Segundo Étienne (2005), a redução do número de distribuidoras independentes impactou diretamente a circulação de fanzines. Com a diminuição dos pontos físicos de venda de fonogramas de bandas independentes, diversos fanzines necessitaram ajustar suas estratégias de distribuição, concentrando-se em canais digitais, como listas de distribuição e redes sociais.

De acordo com a investigação, a circulação do fanzine O Monstro foi interrompida em decorrência do surgimento do *mailing* e, posteriormente, da criação do Fórum *Psychobilly* Brasil, sendo essa uma explicação plausível para o encerramento de sua circulação.

Urban (2024) indica que, no âmbito financeiro, o fanzine não proporcionou retorno econômico. Os editores e colaboradores atuavam motivados pela própria intenção de realizar o projeto. O entrevistado também destaca a escassez de patrocínios, ressaltando que o fanzine apenas cobria seus custos, condição esta frequentemente observada em publicações semelhantes.

De acordo com Barreto (2024), além do uso de *mailing* e da internet, outro fator que contribuiu para o encerramento do fanzine foi a sobrecarga de trabalho enfrentada por Gustavo, um dos editores. Como ele assumia grande parte das revisões dos textos dos colaboradores, sua carga de trabalho aumentou consideravelmente. Barreto aponta que esse fator prejudicou a periodicidade das últimas edições, tornando-as mais espaçadas. Além disso, a internet também é destacada como elemento motivador desse declínio: “ [...] E... Acho que foi por causa da internet também. O fórum, né? O fórum também dominou, né? O fórum também bombava, né? Porque daí não precisava tanta informação para você ficar aguardando. Estava tudo ali, já.” (Barreto, 2024).

O trecho da entrevista abaixo mostra uma reflexão sobre a popularização da internet e o impacto do fórum *psychobilly* Brasil e o impacto na publicação de *O Monstro*

[...] chegou um momento também que a internet começa a se popularizar mais, né, e as pessoas começam a ter mais acesso, né, então surge o Fórum do *psychobilly*, surge outros meios de informação que não precisavam mais do *O Monstro* estar ali, *O Monstro* ele se torna meio assim, para aquela informação mais atualizada, ele se torna obsoleto (Urban, 2024).

Para Duarte e Souza Neto (2004), a ampla acessibilidade ao público foi um fator determinante para o surgimento dos e-zines (fanzines eletrônicos), uma vez que eliminou a necessidade de recursos financeiros relacionados à impressão em papel, cópias xerográficas e envio postal. A publicação passou a ocorrer na internet, conferindo maior agilidade ao processo, uma vez que não era mais preciso aguardar disponibilidade financeira do editor para produzir cópias e enviá-las por correio. Ademais, possibilitou o acesso global ao conteúdo, independentemente da localização geográfica do leitor.

Também no sentido tecnológico propiciado pelos e-zines, Henrique Magalhães salienta que a operação manual de redução e ampliação de textos e ilustrações por meio de fotocopiadoras deixou de ser necessária, assim como o recorte e colagem manuais. Através de comandos em um teclado, era possível realizar manipulações sofisticadas em composições gráficas.

Os e-zines e as revistas eletrônicas consolidaram sua presença no cenário midiático, ampliando continuamente sua base de leitores, como exemplificado pelas publicações *Rock Brigade* e *Dynamite*.

A partir do fim do fanzine *O Monstro* e da migração do conteúdo para o ambiente online na forma do fórum, muita coisa aconteceu em termos de desenvolvimento da cena *psychobilly* não só na cidade de Curitiba, mas abrangendo todo o país e a cena ao redor do mundo. *O Monstro* encerrou suas publicações em 1999, e já em 2000 aconteceu o primeiro Psychocarnival. A partir do novo milênio Curitiba passou a fazer parte do circuito mundial de bandas dessa subcultura. Na primeira edição no feriado de carnaval de 2000, o evento já contou com participação da banda francesa Skatafiles, Segundo (2019), comenta:

Tendo seu início no ano de 2000, o Psycho Carnival começou em um bar no centro da cidade como uma reunião de amigos com gosto musical em comum pelo *psychobilly*. A ideia era criar um evento que fugisse dos gêneros musicais tradicionalmente executados durante o período do Carnaval, mantendo o aspecto festivo junto à customização do repertório executado (Segundo, 2019, p. 24).

O intercâmbio de bandas foi determinante para a disseminação do festival, estabelecendo-se como referência no cenário musical. A cada edição, verificou-se um aumento substancial no número de bandas participantes e na quantidade de público presente. Nesse contexto, o referido intercâmbio contribuiu progressivamente para a inserção de bandas nacionais no circuito internacional, ano após ano.

Mello (2010) salienta que o Psycho Carnival é um festival consolidado nos últimos anos como evento de referência no calendário internacional do *psychobilly*, e destaca-se como o principal festival do gênero na América do Sul.

A análise evidencia que o intercâmbio promovido pelo fanzine *O Monstro*, em conjunto com os festivais *Psychobilly Fest* e *Psycho Carnival*, desempenhou papel central na disseminação internacional do *psychobilly* brasileiro, destacando o reconhecimento de bandas de Curitiba e do Brasil no cenário global. As edições dos referidos festivais realizadas em Curitiba permanecem ativas até o presente momento.

O fanzine *O Monstro* representou um marco fundamental no processo de formação, articulação e visibilidade da cena *psychobilly* em Curitiba e no Brasil. Por meio da circulação de informações, entrevistas, divulgação de bandas e eventos, o fanzine construiu pontes entre entusiastas, promovendo um senso de comunidade e identidade coletiva em torno do gênero. Sua atuação foi determinante para consolidar o *Psychobilly* como uma subcultura musical relevante, fomentando debates e intercâmbios culturais.

Com a transição do impresso para o ambiente digital, o papel desempenhado por *O Monstro* reconfigurou-se, tornando-se parte de uma transformação maior no consumo e produção de conteúdo alternativo. O surgimento dos e-zines e de fóruns online expandiu de modo significativo o alcance das informações, democratizando o acesso e facilitando a participação de novos agentes na cena. Ainda assim, *O Monstro* deixou um legado duradouro, visto que suas ações iniciais foram catalisadoras para a estruturação de festivais como o *Psychobilly Fest* e o *Psycho Carnival*, hoje reconhecidos internacionalmente.

Por fim, a importância de *O Monstro* reside não apenas no conteúdo que produziu, mas sobretudo na sua capacidade de impulsionar o intercâmbio entre bandas, fortalecer redes de apoio mútuo e projetar o *psychobilly* brasileiro no circuito global. Ao promover a circulação de ideias, experiências e práticas culturais, o fanzine consolidou-se como referência histórica para compreendermos os caminhos da imprensa alternativa e o protagonismo de agentes locais na construção da cena *underground* de Curitiba e as trajetórias das bandas neste cenário.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80** – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ATTON, Chris. **Alternative Media**. [S. l.]: SAGE Publications Ltd, 2006. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16KyY9i9Ha0oxChZ-V1YO7FkG70eqlQD/view?usp=drive_web&usp=embed_facebook. Acesso em: 14 ago. 2024.

ATTON, Chris. **Writing about listening: alternative discourses in rock journalism**. *Popular Music*. 2009;28(1):53-67. doi:10.1017/S026114300800158X.

BARRETO, Wallace Che Fontes. **O psychobilly em Curitiba e o fanzine “O Monstro”**, entrevistado por Matheus de Souza Moro, 29 ago. 2024.

BARROS, José D’Assunção. **Artigo: Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica**. Mouseion, n°. 12 mai/ago/2012, p.129/159.

BARROS, Patrícia Marcondes de. AKRÓPOLIS - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR. **A Imprensa alternativa Brasileira nos "anos de Chumbo"**, v. 11, jun. 2003.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=1>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pagfis=5947>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BLÁZQUEZ, José Maria. **Participatory worlds: models of collaborative textual production beyond the entertainment industry**. *Antae*, Vol. 3, No. 3 (Dec., 2016), 310-323 2016

BRACKENRIDGE, Craig. **Hells Bent on Rockin’: A History of Psychobilly**. London: Cherry Red Books, 2007. 227 p.

CAMARGO, A. Michelle. **Manifeste-se, faça um zine!: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock**. *Cadernos Pagu*: Campinas, n 36 p. 155 – 186, jan/jul. 2011.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Alameda editorial, 2010.

CARDOSO, Carolina de Andrade. **Mulheres Roqueiras: trajetórias no Underground Curitibaano**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024

COYER, Kate; DOWMUNT, Tony; FOUNTAIN, Alan. **The Alternative Media Handbook (Media Practice Series)**. 2011. **Google Docs**. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1Emoxp5JlmDbr9Yw3V4Telxwu9W9_Q1Vz/view?usp=drive_web&usp=embed_facebook. Acesso em: 14 ago. 2024.

DEMO TAPES BRASIL. *Missionários*. Disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Mission%C3%A1rios>. Acesso em: 11 nov. 2023.

DINGLE, Christopher Philip. **The Cambridge history of music criticism** / edited by Christopher Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2019.

DISCOGS. *Kães Vadius – Delirium Tremens*. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/8165276-K%C3%A3es-Vadius-Delirium-Tremens. Acesso em: 9 nov. 2023.

DISCOGS. *Kães Vadius – Psychodemia*. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5102561-K%C3%A3es-Vadius-Psychodemia. Acesso em: 9 nov. 2023.

DISCOGS. *Various – Grito Suburbano*. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/226095-Various-Grito-Suburbano. Acesso em: 9 nov. 2023.

DISCOGS. *Various – Sub*. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/160222-Various-Sub. Acesso em: 9 nov. 2023.

DISCOGS. *Various – Vampiros de Curitiba*. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/5705967-Various-Vampiros-De-Curitiba. Acesso em: 11 nov. 2023.

DUARTE, Rodrigo J. Cena **Psychobilly: Os Anti-Heróis do Legítimo Underground**. In: NETO, M.J. de S. A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 407-410.

DUARTE, Rodrigo J; SOUZA NETO, Manoel J. de. **Do fanzine ao blog**. In: SOUZA NETO, Manoel J. de (org.). A [des]construção da música na cultura paranaense. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 690-694.

DUKE ON THE WEB. *Magazines USA*. Disponível em: <http://dukeontheweb.com/Duke/Magazines%20Usa.htm>. Acesso em: 11 nov. 2023.

EGG, André Acastro. **Por uma periodização da crítica musical no Brasil**. In V Simpósio Internacional Música e Crítica Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas 22-23 de novembro de 2021.

EGG, André; MORO, Matheus. **Música na revista O Pasquim no ano de 1973: O crítico Júlio Hungria**. In: XXXIII Congresso ANPPOM, 2023, UFSJ, São João Del Rei – MG. v33, anais.

FANZINEOLOGIA. *Como hacer un fanzine*. Disponível em: <http://www.fanzineologia.net/2017/04/como-hacer-un-fanzine.html>. Acesso em: 22 out. 2024.

FRITH, Simon. Writing about Popular Music. In: Dingle; (Ed.) **The Cambridge history of music criticism** / edited by Christopher Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2019.

GOUVÊIA, Márcio Tadeu. **Terapia com Sequela – Rock Maldito, o Psychobilly Visto por Dentro**. [s.n.], 2015.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 4.ed ver e aumentada. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

JANOTTI JUNIOR, J. S. (2012). **Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação**. E-Compós, 15(2).
<https://doi.org/10.30962/ec.81>.

JANOTTI JUNIOR, J.S. War For Territory: cenas, gêneros musicais, experiência e territórios sonoros”. **Anais do XXI Encontro Anual da Compós. Juiz de Fora**, 2012.

INSTAGRAM. *Publicação disponível na plataforma Instagram*. Disponível em:
https://www.instagram.com/p/DAiuiQxRQSG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA==. Acesso em: 11 out. 2024.

KATTARI, Kimberly Adele. **Psychobilly: imagining and realizing a “Culture of Survival” Through Mutant Rockabilly**. The University of Texas at Austin, 2011.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LIMA, Renata. **O jornalismo especializado em Música Extrema em Portugal – revistas e fanzines**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura, Património e Ciência, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

LINGUEE. *Tradução de “DIY – do it yourself”*. Disponível em:
<https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/diy+do+it+yourself.html>. Acesso em: 11 nov. 2023.

LUCA, Tânia Regina de, **Fontes Impressas. História dos, nós e por meios de periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org). **Fontes Históricas**. 2ª edição, 1ª reimpressão, Editora Contexto, São Paulo, p. 111-153, 2008.

LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em história**. 1 ed, 1ª reimpressão – São Paulo – Editora Contexto, 2021.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é Fanzine?** Coleção Primeiros passos. 1ª edição Ed. Brasiliense – São Paulo -1993.

MAGALHÃES, Henrique. **O reboiço apaixonante dos fanzines**. 5ª edição, versão digital, editora Marca Fantasia, Paraíba, 2020.

MAUS, Fred Everett (et. al). Criticism. In: SADIE, Stanley; (Ed.) **The New Grove: Dictionary of Music and Musicians**, v. 6, p. 670-698, 2ª edição. London: Oxford University Press, 2001.

MELLO, Rafael Rossini. **O PSYCHOBILLY EM CURITIBA: Da chegada do gênero no Brasil, aos grandes festivais**. 77 f. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Ciências Sociais) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MERCER, Eduardo. **Uma fina camada de gelo: o rock autoral e a alma arredia de Curitiba**. Curitiba: Edição do Autor: 2017.

MORAES, Dênis de. Capítulo: A patota indomável *In: O rebelde do traço a vida de Henfil*. 3ª edição, revisada e ampliada, Editora José Olympio, Rio de Janeiro, p. 73-86, 2016.

MORAES, Everton de Oliveira. **Descolados, desnecessários : o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. 2010.

NOGUCHI, Philippe Athayde Argüelles. **Acordes e opinião: a crítica musical no Brasil**. orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo, 2011.

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

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. **A relação entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808-1930)**. *Historiæ*, v. 2, n. 3, p. 125–142, 2011. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2614>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PERBICHE, Matheus Pacheco. **A Raposa e a astúcia : redes intelectuais na imprensa alternativa curitibana (1978-1983)**. Dissertação (Mestrado em História)- Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. - Curitiba, 2021.

PREFEITURA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, **Imprensa alternativa: apogeu, queda e novos caminhos**. Secretaria Especial de Comunicação Social, 2005. 80 p.: (Cadernos da Comunicação. Série Memória; v.13)

RACZ, Mark. Jazz Criticism in America. In: Dingle; (Ed.) **The Cambridge history of music criticism** / edited by Christopher Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2019.

SEGUNDO, Celso Soares Costa. **Psycho Carnival 20 anos de resistência**. Trabalho de Graduação (Licenciatura em Música) Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

SEBE, José Carlos. SEAWRIGTH, Leandro. **Memórias e narrativas: história oral aplicada**. 1. ed, 1ª reimpressão – São Paulo – Editora Contexto, 2021.

SILVA, Daniel Neves. **História da internet**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/internet.htm>. Acesso em 28 de junho de 2025.

SILVA, Rogério Medeiros. **Independência artístico-fonográfica e cenário musical alternativo no Brasil (1980-1995)**. Trabalho de conclusão de curso, UFU/Universidade Federal de Uberlândia, 2007.

SNO, Márcio. **O universo paralelo dos Fanzines**. São Paulo – Editora Timozine, 2015.

SPOTIFY. *Faixa musical disponível na plataforma Spotify*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1sueD22EyCamMjdQu9Kuo3?si=223414ee5ddd49e7>. Acesso em: 11 nov. 2023.

STRAY CATS. *Site oficial da banda Stray Cats*. Disponível em: <https://straycats.com/home/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História oral**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira, 2ª edição, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.

URBAN, Vladimir. **O psychobilly em Curitiba e o fanzine “ O Monstro”**, entrevistado por Matheus de Souza Moro, 27 ago. 2024.

ZICMAN, René Barata. **História a través da imprensa – algumas considerações metodológicas**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUCSP. São Paulo: PUCSP, n. 4, 1985.

FANZINES:

CRIANÇAS MEDIÓCRES. Fanzine S/Nº. S/A

MAMBO BOBBY, nº01, setembro 1997

O MONSTRO, nº00, agosto 1997

O MONSTRO, nº01, setembro 1997

O MONSTRO nº02, novembro 1997

O MONSTRO nº03, janeiro 1998

O MONSTRO nº04, junho 1998

O MONSTRO nº05, novembro 1998

O MONSTRO nº06, fevereiro 1999

O MONSTRO nº07, novembro 1999

ORDEM E PROTESTO. Fanzine. N° 4, maio, 1988

PUNKS NOT DEAD? Fanzine. N°1, S/A

TERROS 77. Fanzine. N° 03 agosto, 1998