

Práxis fanzineira e *terezine*: constituição de acervo, digitalização e estudo histórico de *fanzines* em Teresina, Piauí

Fanzine Praxis and Terezine: Collection Building, Digitization, and Historical Study of Fanzines in Teresina, Piauí

Itallo Matheus de Sousa Reis

Graduando em História
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Trata-se de uma análise resultante do processo de constituição de acervo e digitalização de fanzines em Teresina a partir da ação do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM), no qual se observa a condição de produção e circulação do material, sua salvaguarda em acervos digitais e um conjunto de exemplo de estudo sobre suas potencialidades para escrita historiográfica. No processo de construção do texto, fez-se uso dos trabalhos, dentre outros autores, de Castelo Branco, Chartier, Foucault e Magalhães, bem como uso empírico de fanzines como *Enquanto Nós Vamos Passando...*, *Monasterium* e *O Mulatório*.

Palavras-chave: História. Fanzines. Teresina. Arquivos.

Abstract: This is an analysis resulting from the process of building an archive and digitizing fanzines in Teresina, based on the actions of the Research Center for History and Memory of Piauí (NUPEM). It observes the conditions of production and circulation of the material, its safeguarding in digital archives, and a set of study examples on its potential for historiographical writing. In the process of constructing the text, the works of, among other authors, Castelo Branco, Chartier, Foucault, and Magalhães were used, as well as the empirical use of fanzines such as *Enquanto Nós Vamos Passando...*, *Monasterium*, and *O Mulatório*.

Keywords: History. Fanzines. Teresina. Archives.

A virada dos anos 1960 para os 1970 costuma ser lembrada como um momento de forte agitação cultural e política, período em que os fanzines e as publicações independentes ganharam contornos mais contestatórios. Essas pequenas edições artesanais, antes muito associadas a entusiastas de ficção científica, passaram a circular como canais de ideias e críticas sociais. Com o acesso um pouco mais facilitado a mimeógrafos e copiadoras, grupos de estudantes, artistas e ativistas encontraram um caminho para produzir de forma autônoma, pautando temas como o pacifismo, as liberdades civis e, mais tarde, o espírito crítico e direto que acompanhou o movimento punk.

No Brasil, esse movimento ganhou traços específicos devido ao ambiente de censura e restrições políticas da época. A necessidade de abrir frestas para o debate fez com que o formato dialogasse de perto com a imprensa alternativa e com a chamada poesia marginal. Sobre essa dinâmica, o pesquisador Henrique Magalhães observa que a produção independente daquele período não se restringia a um mero exercício estético, configurando-se como um esforço de sobrevivência democrática diante dos silenciamentos da época.

De pequenas revistas baratas que serviram de suporte a experimentações artísticas, os fanzines se transformaram em publicações reflexivas, analisando os diversos aspectos das artes de forma crítica e independente. (MAGALHÃES, 2011, online)

Eram publicações que funcionavam como espaços informais de conversa, muitas vezes costurando notícias recortadas de jornais de grande circulação e textos mimeografados. Com o passar dos anos 1970, o tom dessas páginas acompanhou o desejo de abertura e as demandas por anistia e direitos civis. Em suas análises sobre a trajetória dessas mídias no país, Magalhães sugere que o fanzine e a imprensa marginal ajudaram a encurtar a distância entre quem escrevia e quem lia, mostrando como as discussões periféricas frequentemente antecipavam os debates centrais da sociedade. Dessa forma, as folhas grampeadas e os informativos distribuídos em encontros e universidades acabaram se tornando registros vivos das inquietações daquela geração.

No cenário nacional, a recepção e o estudo crítico desse fenômeno evidenciam como essa cultura de nicho reconfigurou o horizonte de expectativas do leitor nacional. Pesquisas acadêmicas contemporâneas apontam que a cultura do fanzine proporcionou um importante caminho para que muitos leitores criassem seus horizontes de leitura e ambiente de escrita, estabelecendo uma ponte direta entre o consumo cultural e a emancipação criativa (SILVA; MEDEIROS, 2020).

Marginais ao circuito oficial de publicação, jovens poetas e artistas visuais apropriaram-se do mimeógrafo a álcool como ferramenta tática de descentralização técnica, evoluindo, nas décadas de 1980 e 1990, para a estética de fotocópia e colagens caóticas associada ao movimento punk. A transposição desse patrimônio documental para o ambiente eletrônico impõe um desafio metodológico que colide com a rigidez dos sistemas tradicionais de catalogação. Diante disso, sustenta-se a tese de que a digitalização e a catalogação dessas fontes não podem ser reduzidas a tarefas puramente mecânicas, focadas apenas em preencher planilhas e metadados padronizados. Enquanto documentos oficiais e administrativos possuem suportes

neutros e padronizados que autorizam uma catalogação automatizada, as mídias táticas da contracultura necessitam de um protocolo de salvaguarda atento à sua materialidade¹.

Conforme assevera Roger Chartier, o sentido de um escrito nunca é neutro ou desvinculado do suporte que o abriga, pois as formas de transmissão física moldam de maneira decisiva a recepção e a produção de novos significados². Sob essa perspectiva, o tratamento desse arquivo exerce o que Arlette Farge define como o *gesto artesão*: o ato metodológico de copiar, catalogar e organizar as peças respeitando-as na íntegra, sem transformar sua forma, sua ortografia ou sua pontuação original — garantindo, assim, que a transposição eletrônica preserve a estética da transgressão e não converta esse “material vivo” em “letra morta”.

O arquivo manuscrito é um material vivo, ao passo que sua reprodução microfilmada — ou, por extensão, sua pura catalogação automatizada — corre o risco de se revelar uma letra morta, ainda que se mostre necessária para a salvaguarda. Ler o arquivo é uma coisa; encontrar o meio de retê-lo, preservando o atrito sensorial de sua materialidade, é outra (FARGE, 2009:22).

Nos fanzines, a “estética suja” do xerox, os erros ortográficos, as manchas, os pseudônimos aleatórios e as amarrações artesanais não são acidentes gráficos, mas enunciados de resistência que moldam a experiência de leitura. Catalogar implica, portanto, registrar essas imperfeições atípicas, como pseudônimos e marcas coletivas, não como lacunas técnicas de informação, mas como dados políticos que preservam a integridade transgressora dessas memórias juvenis. Na prática, isso significa que o processo de salvaguarda deve registrar e valorizar as marcas visuais originais das peças (colagens manuais, os grampos, as manchas de fotocópia e as dobras artesanais), pois essas características físicas contam a história da produção independente daqueles jovens.

Da mesma forma, a catalogação precisa adaptar-se para acolher as formas de autoria dessas produções, marcadas pelo uso de pseudônimos coletivos e assinaturas anônimas (como as publicações assinadas sob o selo *Nada & Ninguém & Cia.*). O objetivo é, portanto, conciliar as normas técnicas de catalogação vigentes com a necessidade de preservar a identidade livre, visual e artesanal que define o fanzine.

Trajetória histórica e práxis do impresso independente no Brasil

Historicamente, a gênese dos fanzines remonta ao surgimento de pequenos folhetos artesanais produzidos de forma amadora por aficionados que não encontravam espaço no circuito comercial. Esse gesto primitivo e despretenso de autopublicação transbordou, espalhando-se como uma rede de cumplicidade que redefiniria a produção artesanal e a circulação de saberes à margem da mídia de massa, assentando as bases para uma forte cultura de partilha mútua.

1. Os documentos físicos e as coleções de fanzines que subsidiam o presente estudo encontram-se sob a salvaguarda e custódia do Arquivo Punk do CEDIC, mantido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bem como no Arquivo de Fanzines do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica (CDPH) da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

2. Essa clássica proposição teórica encontra-se no célebre ensaio intitulado “Textos, impressão e leituras”, de autoria de Roger Chartier, integrante da obra coletiva “A Nova História Cultural”, organizada por Lynn Hunt e publicada originalmente no Brasil pela editora Martins Fontes em 1995, na página 220.

Essa dinâmica operava por meio de redes de intercâmbio epistolar e técnico. A cooperação mútua descentralizou a produção literária e permitiu que novos autores experimentassem estruturas narrativas e temáticas de vanguarda antes de submeterem seus textos ao crivo editorial. Assim, as publicações atuavam como um espaço de legitimação pré-textual, onde a identidade do autor era moldada pela validação de seus pares dentro da própria comunidade.

A necessidade de batizar um território que se pretendia totalmente livre das amarras comerciais culminou na contração dos termos *fanatic* e *magazine*, dando origem ao neologismo *fanzine* (HAUCH, 2015). A designação buscava simplificar a pronúncia e destacar a essência de um trabalho artesanal, movido pela paixão de seus realizadores e livre das demandas mercantis do mercado editorial.

Não há apóstrofe em zine. Zine não é abreviação para magazine. Uma revista é um produto, uma mercadoria comercial. Um zine é um trabalho de amor, produzido sem lucro... Informação é a razão pela qual um zine existe; qualquer coisa além disso está de fora (LARRY-BOB apud WRIGHT, 2010).

Posteriormente, a dinâmica dessas produções aproximou-se fortemente do universo das histórias em quadrinhos, refinando o caráter crítico e investigativo do meio. Essa onda de apropriação e intercâmbio ultrapassou fronteiras, influenciando leitores e colecionadores antes de desembarcar oficialmente no Brasil em outubro de 1965, na cidade de Piracicaba, São Paulo, quando o pioneiro Ficção — Boletim Ciência-Ficção Alex Raymond foi editado (MAGALHÃES, 1993).

Esse mesmo processo de transição nominal repetiu-se anos mais tarde no Brasil. Quando Edson Rontani lançou essa primeira publicação nacional do gênero, ela foi batizada de boletim. O termo *fanzine* só começou a circular e a se popularizar no ambiente independente brasileiro a partir de meados da década de 1970, importado pela influência de revistas especializadas da França e pelos panfletos contraculturais do movimento punk inglês. A consolidação do *fanzine* no Brasil como um espaço legítimo de contracultura, experimentação estética e resistência política reflete as transformações tecnológicas e sociais que atravessaram o país entre as décadas de 1970 e 1990. Inicialmente caracterizadas por um viés informativo e voltadas para nichos específicos de colecionadores, essas publicações amadoras passaram por uma profunda transição nominal e conceitual. Esse processo, longe de ser meramente terminológico, demarcou o amadurecimento de uma rede de comunicação independente que desafiou os monopólios editoriais da grande mídia e os mecanismos de censura institucionais (MAGALHÃES, 1993)³.

A circulação e a recepção da imprensa alternativa brasileira nas últimas décadas do século XX não se deram por saltos cronológicos isolados, mas por uma progressiva apropriação de técnicas que acompanhavam as urgências cotidianas de seus realizadores. Se, até meados dos anos 1970, o léxico das publicações independentes ainda se abrigava sob a denominação protocolar de “boletins” — herdada de experiências pioneiras de preservação da memória gráfica como a de Edson Rontani em 1965 —, o endurecimento político da ditadura militar exigiu um deslocamento tático imediato. Foi nesse cenário de exceção que a precariedade fisi-

3. A expressão “Crise nos Infinitas Fanzines” foi uma formulação irônica cunhada pelo editor gaúcho José Carlos Ribeiro, em alusão direta à famosa maxissérie em quadrinhos “Crise nas Infinitas Terras” (Crisis on Infinite Earths) que reestruturou por completo o universo ficcional da editora norte-americana DC Comics na década de 1980.

ca do mimeógrafo a álcool deixou de ser uma mera limitação técnica para se constituir como uma escolha estética e política de sobrevivência da chamada Geração Mimeógrafo.

Como assevera o historiador Roger Chartier (1995), o sentido de um escrito nunca é neutro ou desvinculado do suporte que o abriga: a materialidade do objeto é indissociável da própria leitura, pois as formas de transmissão física moldam de maneira decisiva a recepção e a produção de novos significados. A materialidade do papel impresso de forma caseira, distribuído diretamente de mão em mão para esquivar-se do controle panóptico da censura prévia, desenhou um espaço de liberdade onde jovens poetas e artistas visuais faziam do fazer artesanal um ato de resistência (Pereira, 2019).

Essa necessidade física de interferência material encontrou novas ferramentas de combate visual na década de 1980, quando o desembarque da estética punk britânica se acoplou perfeitamente à popularização das máquinas de fotocópia (xerox). O xerox desmistificou o processo de reprodução técnica, acelerando a práxis do *do it yourself* (faça você mesmo). A imagem limpa e industrial da grande imprensa comercial passou a ser deliberadamente profanada por colagens caóticas, recortes manuais de jornais de mercado, fotografias de bandas contestadoras e textos datilografados sem qualquer refinamento editorial.

Sob a ótica da socióloga Paula Guerra, esse fazer artesanal e a criação de fanzines punk constituem verdadeiras “zonas de liberdade de pensamento”, operando como espaços de resistência e contra-poder capazes de territorializar experiências de fratura social e emancipar sujeitos periféricos frente às dinâmicas tradicionais de comercialização da arte (GUERRA; QUINTELA, 2021). O fanzine, desse modo, afastava-se da condição de mero objeto de consumo cultural passivo para se converter em um veículo de agitação política e conscientização comunitária. Tratava-se de um nó de articulação que descentralizava a produção de informação para as periferias dos grandes centros urbanos, opondo-se ativamente ao autoritarismo estatal.

Em paralelo, se o fã comum, conforme analisa Edgar Morin (1972), tende a se resignar ao anonimato, acumulando fetiches e bens de consumo na tentativa de se aproximar do ídolo, o produtor que opera no universo da práxis fanzineira recusa essa passividade. Para esse sujeito, a quem Henrique Magalhães (2003) define não como mero fã, mas como um aficionado ativo, a admiração se converte em uma necessidade física de interferência gráfica e produção autônoma. No universo do zine, a transição desse amor silencioso do fã para o ruído da criação manual funciona como uma profanação saudável contra os altares da indústria cultural.

Ao rasgar a página de uma revista comercial, recortar a imagem de um personagem consagrado e colá-la de forma caótica ao lado de suas próprias reflexões datilografadas ou escritas à mão, o criador de fanzines rompe a distância sagrada que separava a estrela de seu público (MORIN, 1972). Esse gesto tátil e artesanal de apropriação transforma o objeto de culto em matéria-prima de uma nova linguagem. Deixa de existir a adoração de via única; em seu lugar, estabelece-se um intercâmbio horizontal de ideias, no qual a palavra impressa e a colagem gráfica são utilizadas como ferramentas de investigação, debate e questionamento crítico (Magalhães, 2011).

Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, ilustração, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo

domínio do editor. Em muitos casos, até a impressão é feita pelo editor, que aprende a lidar com o produto de uma forma global (MAGALHÃES, 1993, p. 10).

Esse deslocamento crítico é o que explica, por exemplo, a profunda renovação dos quadrinhos independentes no Brasil. Conforme analisa Henrique Magalhães (2011), se inicialmente essas publicações eram boletins rudimentares dedicados apenas a expressar uma afeição nostálgica por heróis estrangeiros, a postura inquieta dos fanzineiros redirecionou essa energia para a afirmação de uma produção autoral e regional, resistindo de forma ativa ao descaso das grandes editoras comerciais. A evolução gráfica dos fanzines, que gradualmente passaram a incorporar recursos mais limpos e sofisticados com a popularização de novas tecnologias de impressão, não representou um alinhamento com a lógica mercantil, mas sim um refinamento de suas táticas de resistência. Como pondera Edgard Guimarães (2005), mesmo com o acabamento técnico proporcionado pelo computador, o impresso independente preserva sua autonomia por ser concebido sob outra lógica: ele expressa as aspirações de um grupo livre das concessões temáticas, das censuras editoriais ou da estrita necessidade do lucro que engessam as grandes publicações de mercado.

Ao sofisticar seu conteúdo e refinar a concepção de seus argumentos, o fanzine de quadrinhos deixa de ser um mero mostruário de desenhos amadores para se firmar como um laboratório estético e crítico indispensável. Trata-se de um suporte no qual leitores exigentes e autores locais avaliam a arte sequencial não mais como um entretenimento descartável da indústria de massa, mas como um veículo de reflexão poética e política dotado de plena dignidade artística.

Terezine: o grito do porão e o acervo histórico de Edwar Castelo Branco em Teresina, Piauí

A necessidade urgente de se expressar e criar espaços de liberdade ligou-se, historicamente, a momentos de profunda inquietação e resistência cultural. Na Teresina das décadas de 1970 e 1980, sob a repressão e o conservadorismo vigentes, uma geração de jovens de classe média — que ficou conhecida como *Curtinália*⁴ — fez do papel a sua principal ferramenta de contestação. Mergulhados em circuitos independentes de arte, esses estudantes uniram poesia, visualidade e experimentalismos gráficos para criar folhas suplementares e jornais alternativos como *Gramma* (com suas escassas duas edições), *O Estado Interessante* e *A Hora Fatal*. Eram tiragens pequenas e caras, mantidas com recursos próprios, que funcionavam como uma verdadeira guerrilha de sentidos⁵ contra o controle social da época, a censura e o conservadorismo. Sem recursos financeiros e enfrentando o alto custo de produção, esses jovens operaram uma verdadeira guerrilha, ocupando as ruas e os porões da cidade com seus textos poéticos e

4. A designação *Curtinália* refere-se a uma movimentação cultural e estética de jovens de classe média teresinense surgido nas décadas de 1970 e 1980 que, por meio de circuitos paralelos, jornais de oposição e produções cinematográficas experimentais em bitola Super-8, tensionaram as convenções artísticas locais e a asfixia discursiva imposta pelo conservadorismo político.

5. O conceito de *guerrilha semântica* é utilizado na pesquisa para categorizar as táticas sutis de desvio linguístico, as paródias ácidas e o riso escatológico por meio dos quais os fanzines e periódicos estudantis conseguiram perturbar, de forma táctica, os ritos burocráticos oficiais e a solenidade das instâncias hegemônicas.

filmagens em super-8, contando por vezes com o intercâmbio cultural despertado pelas exposições cinematográficas e cineclubistas⁶.

A descrição acima pode ser referenciada como uma sinopse dos primeiros acervos documentais trabalhados pelo grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, liderado pelo historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, docente do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí. O processo de instrumentalização de jornais e suplementos alternativos dos anos 1970, entretanto, foi um passo que levou à etapa seguinte: a tomada de materiais radicalmente mais experimentais e fugidios, que passariam a constituir acervo pessoal do historiador e material de suas análises, tais como os fanzines.

Em 2025, em reunião do grupo de pesquisa, Castelo Branco disponibilizaria seu acervo para salvaguarda temporária do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM), a fim de possibilitar que aquele núcleo, então responsável pelo processo de digitalização de documentações civis, judiciárias e eclesiásticas, sobretudo remetentes ao Piauí do século XIX e das primeiras décadas do século XX, pudesse ampliar seu escopo documental e também promover um processo de catalogação e digitalização dos fanzines sob sua posse. Conforme compreendido no tópico anterior, carregando uma estrutura própria de funcionamento, os fanzines sob curatela de Castelo Branco remetiam a uma diversidade de espaços, épocas e autorias, configurando um acervo potente de análise.

A transposição das ideias e vivências juvenis para as páginas dos fanzines condensa, de forma exemplar, a passagem da recepção passiva para o ruído da intervenção direta no espaço urbano. É sob essa perspectiva de apropriação tática do suporte que irrompe, em novembro de 1994, o primeiro número do fanzine *Monasterium*. Editado por Eduardo e Juliano e diagramado sob o codinome de Geraldo “xerox-man pressintion”, o impresso de bolso, comercializado ao custo de um real e cinquenta centavos, funcionou muito além de um mero informativo musical: ele materializou uma verdadeira tática dando voz a uma juventude outsider local. Ao destinar suas páginas a resenhas brutas, divulgação de fitas demo e diálogos viscerais com as lojas clássicas do *underground* teresinense — como a La Belle Rock Shop, de Gerson Bezerra, a Antro do Rock e a Mad House —, o *Monasterium* estabeleceu uma zona de contato que curto-circuitava o isolamento geográfico do Piauí e integrava a capital a uma malha de cumplicidade horizontal nacional.

6. A emergência do cinema independente e do cineclubismo em Teresina esteve associada à forte atuação da “Rapaziada Cineclube” e de padres de origem italiana vinculados ao Colégio Diocesano, os quais promoveram debates estéticos e a democratização de filmes artísticos no Piauí a partir da década de 1960.



Imagem 01: Propaganda do La Bella Rock Shop no fanzine *Monasterium*

Essa tentativa de territorializar uma voz dissidente ganhou contornos de combate linguístico e satírico nas dependências da própria Universidade Federal do Piauí. O amadurecimento estético do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL) encontrou sua expressão mais mordaz nas páginas de *O Mulatório*, uma publicação concebida à margem das formalidades acadêmicas que fez do deboche a sua principal arma de resistência. A apropriação debochada de elementos da indústria cultural de massa, como a paródia contida na seção *O Primo Legal do Pepe Legal*⁷ (também grafada como *O Primo do Pepe Legal*), funcionava como o que Michel Foucault caracteriza como um deslocamento dos procedimentos de controle do discurso (FOUCAULT, 2012). Tal perspectiva aparece nos quadrinhos do referido personagem, onde se faz humor com as entidades da política estudantil e sua ação.

7. A seção e paródia humorística d'O Primo Legal do Pepe Legal, inserida de forma irreverente nas páginas d'O Mulatório, funciona como uma estratégia pedagógica-jocosa de contestação estudantil universitária frente à lógica do neoliberalismo e à rigidez burocrática dos diretórios acadêmicos.



Imagem 02: O Primo do Pepe Legal em *O Mulatório*

Ao ridicularizar a burocracia do restaurante universitário, as disputas burocráticas de diretórios acadêmicos e a própria lógica de exclusão intelectual, os estudantes-editores do CCHL operavam uma “guerrilha semântica” em que o riso e a escatologia desarmavam a solenidade das instituições dominantes. Longe de constituir uma falha de rigor ou um mero passatempo juvenil, a diagramação caótica e intencionalmente “suja” d’*O Mulatório* representava a recusa deliberada em habitar o “lado de dentro” das normas oficiais.

O ápice desse deslocamento da autoria clássica e da desconstrução do sujeito institucionalizado reside nas produções existencialistas de Paulo Ângelo de Meneses Sousa, editadas sob o selo *Nada & Ninguém & Cia.* Através de peças como o livreto *Enquanto Nós Vamos Passando... Nº 01* (setembro de 2003) e *Noite: um fanzine da alma, Nº 1* (2003-2004), o fazer artesanal se despe de qualquer pretensão biográfica ou vaidade autoral. Em *Enquanto Nós Vamos Passando*, as remetências ao ideal contracultural dos anos 1970, por exemplo, aparecem em páginas de colagem dedicadas a artistas como Torquato Neto e Raul Seixas. No primeiro caso, Torquato é representado em sua dimensão fragmentada, aos pedaços, o anjo torto “desesperado na beira do rio Parnaíba”, cuja ressonância se dá nas décadas seguintes, em rastros de melancolia que encerram-se com a colagem “foda-se o Piauí”.



Imagem 03: Torquato Neto no fanzine *Enquanto Nós Vamos Passando...*

Por sua vez, a figura de Raul Seixas é apresentado em conexão com a de Alice, personagem do escritor francês Lewis Carroll, na página *Raul Seixas no País das Maravilhas*. Nela, a letra de *Check Up*, de Seixas, aparece em conexão a uma sinopse do filme *Alice no País das Maravilhas* dos estúdios Disney. Se a canção fala do uso de medicamentos que levariam o “eu” lírico de Seixas ao “País das Maravilhas”, esse mundo onírico que é o habitat de Alice é apresentado como “o mais louco dos mundos”.

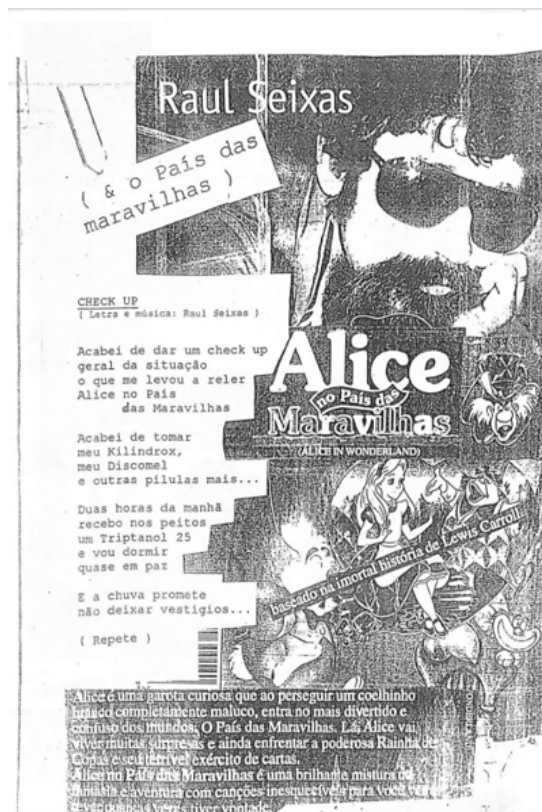


Imagem 04: Raul Seixas no País das Maravilhas em *Enquanto Nós Vamos Passando...*

Assinados sob o *copyright* de “Nenhum” e marcados por rasuras físicas, colagens e fragmentos poéticos dispersos, esses artefatos encarnam com perfeição o que o historiador Edwar Castelo Branco (2015) define como uma autoria atípica e descentrada. No momento em que o editor se oculta sob a máscara do coletivo anônimo, os fios da sua própria vida e as urgências do seu cotidiano “curto-circuitam e explodem” as fronteiras formais da obra fechada.

No caso dos fanzines, os fios da vida – particularmente visíveis nos fanzines temáticos – curto-circuitam e explodem deliberadamente os fios da obra. Isto cria uma dificuldade de ordem metodológica que é justamente estabelecer a autoria e, em muitos casos, o tempo e o lugar de onde este material está falando (CASTELO BRANCO, 2015, p. 756).

O fanzine, portanto, deixa de ser apenas um objeto de leitura para se consolidar como uma experiência de vida compartilhada, provando que o zine é, fundamentalmente, o gesto político de dar corpo físico e voz às existências marginais que se recusam a ser domesticadas pelo mercado. Foram mais de 90 fanzines analisados, em que o fazer fanzineiro, em última análise, prova que o ato de criar com as próprias mãos é a garantia de que as vozes marginais não serão domesticadas pelo mercado ou silenciadas pela rigidez higienista dos sistemas oficiais. O zine não é apenas um impresso; é um espaço em devir, onde o corpo, a palavra escrita e a materialidade do suporte resistem e respiram juntos.

Considerações finais

Se considerarmos o trabalho de Arlette Farge como recurso para análise sobre a constituição de arquivos em História, é possível pensar que a própria história da historiografia no Ocidente foi delineada, via de regra, por um perfil bastante estrito em torno do próprio conceito de arquivo. Dedicado a documentos oficiais, produzidos por instituições de saber-poder como universidades, espaços policiais, poderes judiciário, executivo ou legislativo, o arquivo – cujo conceito advém da noção grega de *arché* (comando) – sofreu, ao longo das últimas décadas, uma franca metamorfose, passando a abrigar um conjunto mais amplo de materiais, que, devido a ação de historiadores, ganharam o estatuto de documentos históricos.

O processo de catalogação e digitalização de fanzines, realizado pelo Núcleo de Pesquisa, História e Memória do Piauí (NUPEM) pode ser tomado como importante marco no sentido de compreensão dos fanzines como arquivos, capazes de serem estudados pela historiografia, servindo, também, como materiais a partir dos quais se pode, potencialmente, produzir conceitos, configurando-se não apenas como potências de estudo de um tempo, mas também de compreensão de categorias da teoria da história, como tempo, espaço, sujeito e narrativa.

Referências

CHARTIER, Roger. Textos, impressão e leituras. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 220.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. *Diálogos* (Maringá), v. 19, n. 2, p. 741-762, mai.-ago. 2005.
ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO... n. 01, set. 1993.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no College de France, proferida em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2012.

GUERRA, P.; QUINTELA, P. Culturas de resistência e mídia alternativos: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 80, p. 71-92, 2015.

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

HAUCH, Fabíola. *O fanzine e a leitura*: a formação do autor-leitor no zinar. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2015.

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

MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia/Ed. Universitária UFPB, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *Visualidades* (Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual - UFG), Goiânia, v. 02, n. 02 (ou Ed. 04), 2011.

MONASTERIUM ZINE. Ano I. n. 01, nov. 1994.

MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

O MULATÓRIO – O PRIMO DO PEPE LEGAL. n. 15, [s/d].