

Fotografar, sentir, montar: percursos de criação do fotozine “Fortaleza 2024”

Fotografiar, sentir, montar: recorridos de creación del fotozine “Fortaleza 2024”

Photographing, feeling, assembling: creative pathways of the photozine “Fortaleza 2024”

Leticia M. Santos

fotografia, design editorial, fotozine, fotolivro

Este artigo apresenta os métodos e processos envolvidos na criação do fotozine *Fortaleza 2024*, destacando o papel dos fotozines e das publicações independentes na construção de narrativas subjetivas e como alternativa ao consumo superficial de imagens nas redes sociais. Baseado no modelo de Colberg (2007), o projeto foi desenvolvido em sete etapas, com foco na conceitualização e montagem. O resultado é uma publicação autoral que reúne fotografias feitas em Fortaleza, organizadas em uma narrativa visual que propõe reflexões sobre cidade, memória e pertencimento, evidenciando o potencial dos fotozines como suportes alternativos de expressão e documentação.

fotografía, diseño editorial, fotozine, fotolibro

Este artículo presenta los métodos y procesos involucrados en la creación del fotozine Fortaleza 2024, destacando el papel de los fotozines y de las publicaciones independientes en la construcción de narrativas subjetivas y como una alternativa al consumo superficial de imágenes en redes sociales. Basado en el modelo propuesto por Colberg (2007), el proyecto se desarrolló en siete etapas, con énfasis en la conceptualización y la secuenciación. El resultado es una publicación autoral que reúne fotografías tomadas en Fortaleza, organizadas en una narrativa visual que propone reflexiones sobre ciudad, memoria y pertenencia, evidenciando el potencial de los fotozines como soportes alternativos de expresión y documentación.

photography, editorial design, photozine, photobook

This article presents the methods and processes involved in the creation of the photozine Fortaleza 2024, highlighting the role of photozines and independent publications in the construction of subjective narratives and as an alternative to the superficial consumption of images on social media. Based on the model proposed by Colberg (2007), the project was developed in seven stages, focusing on conceptualization and sequencing. The result is an authorial publication that brings together photographs taken in Fortaleza, organized into a visual narrative that proposes reflections on city, memory, and belonging, demonstrating the potential of photozines as alternative mediums for expression and documentation.

1 Introdução

Desde sua invenção, a fotografia tem sido um meio fundamental de registro e expressão da realidade. A capacidade de congelar um instante e transformá-lo em imagem estática levou Barthes (1980) a definir a fotografia como um "momento morto", um fragmento do tempo fixado para sempre em uma imagem. No entanto, a fotografia não é apenas um registro mecânico; ela também carrega subjetividades, intenções e interpretações que variam conforme o olhar do espectador.

Com o avanço tecnológico e a popularização das câmeras fotográficas, especialmente com dispositivos digitais e smartphones, a produção de imagens se tornou acessível a um público muito mais amplo. Pessoas que antes não se viam representadas passaram a registrar sua própria realidade e a compartilhar suas perspectivas. Porém, com a aceleração das redes sociais, as fotografias passaram a adquirir novas camadas de significados simbólicos, sendo produzidas e consumidas em velocidades cada vez maiores e de forma efêmera. Sobre a forma como podemos ler essas imagens, Flusser (1985) argumenta que uma fotografia pode ser lida rapidamente através do processo de "scanning", no qual o olhar vagueia pela imagem sem necessariamente se aprofundar. Essa leitura superficial, típica do consumo digital, contrasta com a experiência proporcionada por suportes físicos como fotozines e fotolivros, que permitem uma contemplação mais lenta e interativa dessas imagens.

Pensando no seu significado Barthes (1980) explora esse tópico ao tentar estabelecer parâmetros para o que torna uma imagem interessante, abordando aspectos como tempo de leitura, impacto ("*punctum*") e tipologias de imagem (cenários, objetos e pessoas). No entanto, ao reunir fotografias em um novo invólucro, como o fotolivro, elas deixam de ser apenas registros individuais e passam a construir narrativas visuais mais complexas. As páginas duplas formam novas relações entre imagens, criando um diálogo que transcende o significado isolado de cada fotografia.

Assim, o presente artigo investiga o processo de criação de um fotozine intitulado "Fortaleza 2024", abordando a seleção de imagens, construção narrativa e diagramação. Além disso, busca explorar os possíveis significados e interpretações para as imagens presentes no fotozine, refletindo sobre como a página dupla influencia a construção de significados e a participação do público na interpretação da obra. Dessa forma, discute definições de fotozines e fotolivros, e desenvolve suas potencialidades como alternativa ao consumo instantâneo de imagens nas redes sociais. Através dessa análise, pretende-se demonstrar como o fotozine pode se estabelecer como um espaço de experimentação e autonomia para a narrativa fotográfica, oferecendo ao espectador a possibilidade de construir suas próprias leituras e significados.

2 Referencial Teórico

Fotolivro e fotozine

A definição de fotolivro pode ser complexa, e os debates sobre o tema frequentemente geram confusão quanto aos seus limites e possibilidades de criação. Aspectos como o uso de texto, o objetivo editorial, os formatos e os métodos de impressão alimentam discussões que tornam esse território, por vezes, nebuloso. Ainda assim, há elementos consensuais que ajudam a delimitar o campo. Para Parr & Badger (2004, p. 6), “um fotolivro é um livro — com ou sem texto — onde a mensagem principal do trabalho é transmitida por fotografias. É um livro escrito por um fotógrafo ou por alguém que edita e sequencia o trabalho de um fotógrafo, ou mesmo de vários fotógrafos.

Com base nesse entendimento, diferentes autores contribuem para aprofundar o conceito e ampliar sua complexidade. Ramos (2017), por exemplo, ressalta o caráter autoral dessas publicações, afirmando que:

“São livros de cunho mais autoral. Funcionam como obra (no caso dos livros de artista fotográficos) e/ou como projeto específico de um autor produtor do livro. São livros autônomos, que têm vida própria, não apêndices de exposições fotográficas, ou antologias, ou portfólios. Ultrapassam a questão meramente expositiva.” (2017, p. 29)

Para além da autoria, Colberg (2017) propõe que a presença de um objetivo claro e uma narrativa bem construída são aspectos essenciais que diferenciam o fotolivro de outros formatos que também utilizam imagens fotográficas. Ele defende que todo fotolivro busca contar algo, e que essa construção narrativa está intrinsecamente ligada à sua materialidade — aspecto também enfatizado por Mendonça (2021), que analisa as camadas sensíveis do objeto-livro:

“Nos fotolivros, os territórios materiais são formados pelas páginas e suas especificidades técnicas: tipo de papel, gramatura, textura, entre outras características táteis. Já os territórios simbólicos podem ser identificados onde há construção de sentido e formação poética, como nas rimas visuais proporcionadas pelas justaposições e na aproximação conceitual entre imagem impressa e tipo de papel.” (2021, p.200)

Esses aspectos apontam para uma visão expandida do livro como suporte narrativo, em que cada escolha material reforça a construção de sentido. Nesse sentido, Ramos (2017) propõe uma leitura do fotolivro como uma experiência espaço-temporal: “a narrativa visual nos fotolivros é uma experiência rítmica, espaço-temporal. Espacial quando consideramos a disposição das imagens nas páginas; temporal quando consideramos o passar das páginas” (p. 111). A narrativa, portanto, influencia diretamente a configuração física do livro, determinando dimensões, texturas e ritmos que moldam a leitura e a relação do leitor com as imagens.

No que diz respeito à presença de texto, Colberg (2017) observa que, embora a fotografia comunique muito, há limites para o que ela consegue expressar sozinha. Assim, cabe ao autor decidir se o texto é necessário para complementar ou encerrar a narrativa visual.

Complementando esse ponto de vista, Ramos (2017, p. 107) lembra que “os leitores seguem

[as narrativas visuais] como quiserem, de acordo com suas escolhas.” Assim, a narrativa pode assumir um caráter mais fechado, limitando as interpretações possíveis, ou pode se abrir à colaboração entre a subjetividade do autor e a do leitor, que traz consigo sua própria bagagem de experiências e referências

Quando pensamos na fotografia inserida no meio digital, especialmente nas redes sociais, essa liberdade de leitura se dilui em um ambiente saturado por estímulos e informações. Nesse contexto, o pensamento de Marc Augé (1994) sobre os “não lugares” torna-se especialmente pertinente: espaços de passagem, desprovidos de referências e vínculos, que não sustentam experiências significativas. Para o autor, “a supermodernidade impõe, na verdade, às consciências individuais novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não lugares” (p. 96).

Flusser (1985) também alerta para a banalização da imagem no cotidiano: “as fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida” (p. 35). Nas redes sociais, por exemplo, a leitura se fragmenta: o usuário vê uma imagem por vez, sem a continuidade ou o ritmo proporcionado por um fotolivro. A experiência se torna individual e dispersa, absorvida num ambiente voltado ao consumo acelerado e ao esquecimento imediato.

Diante desse cenário, os zines — inclusive os digitais — emergem como alternativa contra-hegemônica. Em tempos de vigilância algorítmica, censura das *big techs* e uso indiscriminado de inteligências artificiais, sua circulação independente pode ser vista como gesto político. Esses materiais oferecem caminhos para conectar pessoas, fomentar discussões e resistir aos modelos de consumo impostos pelo ambiente digital, abrindo espaço para novas formas de troca, articulação político-social, protesto e pertencimento.

O fotozine, nesse contexto, se posiciona como uma ramificação direta do fotolivro, mas com características que ampliam seu potencial enquanto mídia independente e acessível. Ele não apenas abriga imagens, mas carrega em sua essência a autonomia e a liberdade criativa. Magalhães (1993), ao definir os fanzines, reforça esse aspecto ao destacar que:

“Uma das mais importantes características dos fanzines é que seus editores se encarregam completamente do processo de produção. Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, ilustração, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo domínio do editor.” (1993, p.10).

Essa autonomia favorece a produção de trabalhos mais livres, autorais e experimentais. Para o leitor, o fotozine oferece uma fruição mais íntima, pausada e sensorial. O olhar vagueia pelas imagens e cria conexões próprias, alimentadas pela materialidade do objeto — seu formato, textura, ritmo e sequência. Assim, ele se afirma não apenas como um meio de expressão, mas como uma experiência estética completa, em que o sensível e o narrativo se entrelaçam.

Nesse contexto, o fotozine também propõe contribuições significativas ao campo do design da informação, ao expandir suas possibilidades expressivas. Ao invés de organizar dados de forma puramente funcional, ele experimenta outras formas de construir e transmitir sentido,

fundindo imagem e suporte em uma linguagem visual que opera tanto no plano racional quanto no afetivo. Essa abordagem abre espaço para reflexões sobre como a informação pode ser comunicada de maneira sensível, situada e subjetiva — valorizando o gesto editorial como uma prática de tradução e mediação entre autor, conteúdo e leitor.

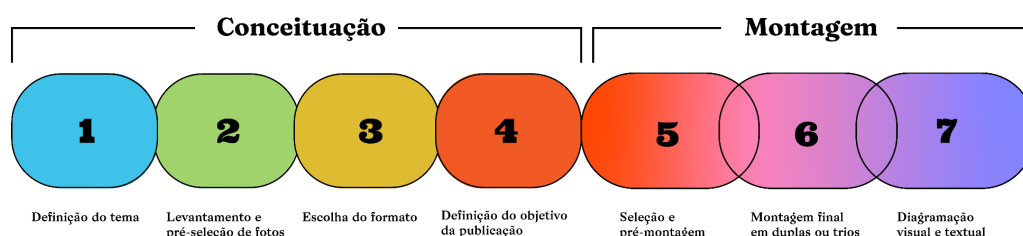
3 Desenho da Pesquisa

O projeto teve como base as etapas propostas por Colberg (2017) para a criação de fotolivros, que englobam: (1) Definição do conceito central do livro; (2) Edição das fotografias originais; (3) Sequenciamento da edição; (4) Produção dos componentes textuais; (5) Design do livro: Layout das fotografias, design dos componentes textuais; (6) Tomada de decisões: Materiais, impressão e encadernação; (7) Preparação dos arquivos para pré-impressão; (8) Impressão; (9) Encadernação.

Contudo, considerando que o objeto em questão é um fotozine — formato editorial de menor escala, mais flexível e com enfoque na circulação independente —, foi necessário adaptar essas etapas. Além disso, como o projeto não chegou à fase de impressão e distribuição física, as últimas etapas propostas por Colberg (2017), que envolvem prototipagem material e finalização gráfica (etapas 6 a 9), não foram contempladas neste desenvolvimento. Essa delimitação metodológica impôs algumas limitações importantes, como a impossibilidade de testar a interação tátil com o objeto final, o que impacta diretamente na experiência de leitura pretendida.

A partir disso, propôs-se uma abordagem metodológica híbrida, inspirada nos princípios estruturais de Colberg, mas adaptada à lógica mais ágil e experimental do fotozine. O processo foi sistematizado em um diagrama próprio (Figura 1), que acompanhou o desenvolvimento nas seguintes etapas: (1) definição do tema; (2) levantamento e pré-seleção de fotos; (3) escolha do formato; (4) definição do objetivo editorial; (5) seleção e pré-montagem de imagens; (6) montagem final em duplas ou trios; (7) diagramação visual e textual.

Figura 1: Diagrama de etapas para a criação do fotozine



A escolha por iniciar o projeto a partir de uma experiência pessoal e **tema** da publicação — uma viagem à cidade de Fortaleza em setembro de 2024 — implicou em adotar um método de trabalho indutivo, baseado no material bruto gerado pela vivência. A partir disso, foi feito um **levantamento** das 500 fotografias tiradas durante o período, seguida de uma **pré-seleção** de

30 imagens realizada com base em critérios subjetivos como: a força visual, a presença de gestos urbanos, e o potencial de evocação das imagens.

Com esse conjunto selecionado, definiu-se o **formato A5** para o fotozine — uma escolha que visava tornar a publicação mais compacta, reduzindo custos de impressão sem comprometer a legibilidade, no entanto, evidencia uma limitação prática: a ausência de recursos para impressão e prototipagem física, que comprometeu o teste de elementos como texturas e manuseio do zine — fatores que, no caso de publicações fotográficas, influenciam diretamente a leitura das imagens.

A partir da definição do formato, as imagens passaram a ser analisadas não mais de forma catalogada, mas em busca de sensações, conexões visuais e narrativas que pudessem emergir da justaposição das páginas duplas, permitindo que as imagens dialogassem diretamente com o leitor.

Nesse processo, torna-se essencial manter a abertura para o inesperado, reconhecendo que aquilo que as fotografias comunicam nem sempre corresponde exatamente ao que foi inicialmente planejado pelo autor. Colberg (2017) defende que, embora o autor possa começar com uma ideia clara do que deseja expressar, é comum que as próprias imagens redirecionem o conceito e a narrativa. Como afirma o autor: “Em última instância, as imagens precisam guiar o projeto, e não o que o fotógrafo acha que o projeto é” (Colberg, 2017, p. 68). Essa lógica se contrapõe, por exemplo, à estrutura editorial tradicional de um livro textual, que costuma iniciar apenas quando os textos já estão finalizados.

Considerando o contexto da viagem — que incluiu a participação em uma premiação de design e em um evento voltado ao design latino-americano —, observou-se que as fotografias capturavam elementos significativos desse universo. As imagens revelavam uma cidade marcada por transformações, e, por isso, o **objetivo da publicação** e fio condutor da montagem editorial passou a ser a seleção de fotos que evidenciassem o contraste entre a tradição artesanal e a modernização urbana. A intenção era que essas mudanças pudessem ser percebidas de forma sutil, atravessando os locais históricos e os diferentes espaços visitados ao longo da viagem.

Ao iniciar a fase de montagem, foi realizada uma pesquisa extensa para embasar o desenvolvimento do projeto. Nesse processo, foi possível conhecer diversos designers e fotógrafos que utilizam métodos mais manuais e táteis para organizar o sequenciamento de suas fotografias — imprimindo as imagens e montando-as fisicamente, como citado por Badger (2012). No entanto, por questões orçamentárias e de prazo, optou-se por um método de **pré-montagem** digital, utilizando o aplicativo *Adobe Bridge*. Essa escolha permitiu não apenas uma organização mais ágil das imagens, como também a criação de múltiplas versões da montagem, facilitando a experimentação e a edição contínua do material. Por outro lado, ao privilegiar o processo digital, limitou-se a possibilidade de experimentação tátil com o suporte — aspecto importante para compreender com mais profundidade a relação entre fotografia, materialidade e narrativa visual.

Isto posto, as 30 fotos pré-selecionadas foram realocadas para uma pasta aberta no *Adobe Bridge*. A partir disso, foi possível observar o conjunto de imagens, marcá-las, empilhá-las e reordená-las na pasta, de maneira que formassem conjuntos coesos de **duplas ou trios**, tendo em vista a narrativa e o formato editorial definidos previamente, restando, ao todo, 25 imagens, contando com a capa e o verso. Sobre o sequenciamento, o fotógrafo e editor Munsuk (2024) aponta:

“Há uma questão formal de associar duas imagens e ver como elas dialogam entre si, mas, de certa forma, também há a questão de definir um estilo coletivo, (...) Como elas se conectam umas com as outras? Elas têm o potencial de gerar sensações por meio de metáforas, alegorias, equivalências?”

Nesse sentido, parte do sequenciamento seguiu o que Badger (2012) descreve como um processo intuitivo — marcado por tentativas, erros e longos períodos de contemplação. Essa foi, portanto, a etapa mais longa da produção do fotozine, exigindo afastamentos temporários do projeto para refletir sobre as diferentes possibilidades de conexão entre as imagens, sem perder de vista a narrativa central.

A partir da seleção final, foi realizada a **diagramação** do zine no programa *Adobe InDesign*. Buscando layouts mais fluidos e dinâmicos, optou-se por utilizar apenas uma margem no arquivo, sem o uso de colunas ou grades pré-definidas. Além disso, decidiu-se não contextualizar ou descrever as fotografias com textos, oferecendo ao leitor liberdade interpretativa e espaço para construir sua própria leitura das imagens.

Apesar das limitações materiais e da ausência de prototipagem física, a adaptação das etapas propostas por Colberg (2017) permitiu explorar o fotozine como território de experimentação gráfica e narrativa, não se limitando às técnicas da fotografia, mas tendo como foco uma montagem muito mais intuitiva e sensível, guiada pelas relações visuais entre as imagens e pelas possibilidades de leitura que emergem da justaposição e do ritmo das páginas.

4 Resultado

A capa e o verso do zine (Figura 2) trazem fotografias de duas peças de renda renascença, tiradas na loja Art Crochê e editadas no Photoshop com textura e uma tipografia pixelada que remete ao bordado ponto cruz. A loja foi um dos primeiros lugares visitados durante a viagem e marcou o início de uma relação muito especial com a cultura artesanal da cidade e com os proprietários do local, que se mostraram bastante dispostos a compartilhar seus conhecimentos sobre os diferentes tipos de bordados e sobre a tradição da mesa posta no Ceará.

Figura 2: Capa e verso do zine



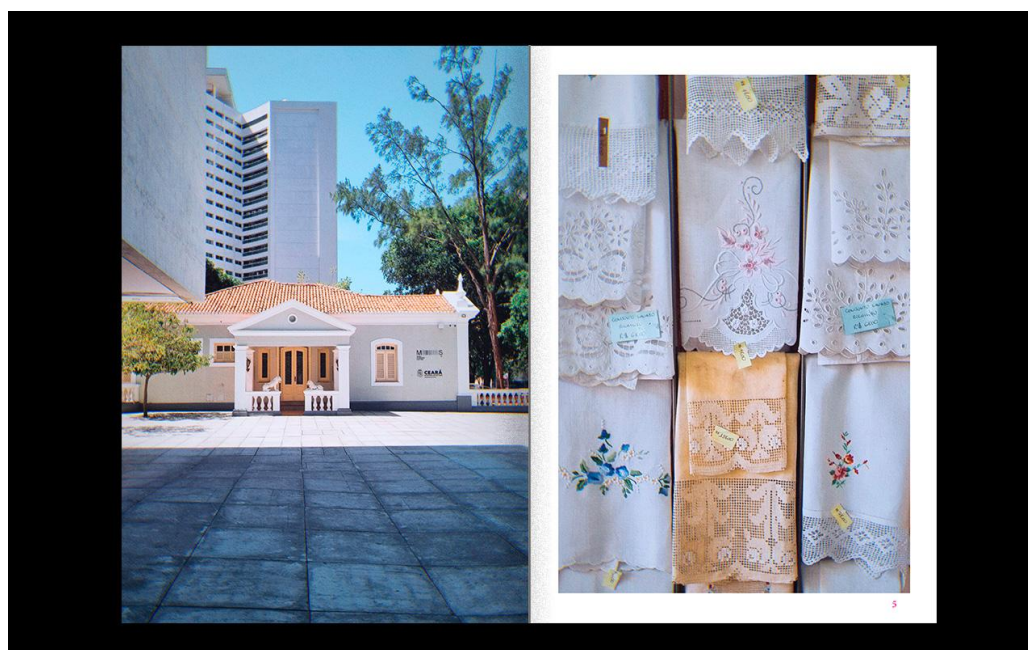
Na primeira dupla de páginas (Figura 3), é apresentado um breve texto introdutório que contextualiza a data e o momento em que as fotos foram tiradas, além de destacar a proposta narrativa do zine: mostrar uma cidade que vem se consolidando como referência no design nacional, ao mesmo tempo em que preserva uma forte cultura artesanal e histórica. A imagem que acompanha o texto é do Theatro José de Alencar, uma construção histórica do século XVIII, onde ocorreu, durante a viagem, a cerimônia do Prêmio Latino-Americano de Design, uma representação simbólica do entrelaçamento entre o antigo e o novo.

Figura 3: páginas 2 e 3 do fotozine



A dupla de páginas seguinte (Figura 4) traz, à esquerda, uma imagem da casa histórica que abriga o Museu da Imagem e do Som, ladeada por árvores. A fotografia, analisada isoladamente, evidencia um contraste marcante entre o chão cimentado e os prédios ao fundo, no lado esquerdo, em oposição à pequena casa de um andar, com portas e janelas amarelas, cercada de verde no lado direito. O enquadramento sugere uma convivência quase utópica entre essas duas realidades — uma resistência silenciosa do passado frente à modernização do entorno.

Figura 4: Páginas 4 e 5 do fotozine



Na página ao lado, a fotografia de um conjunto de toalhas de mão organizadas exibe diferentes tipos de bordado e acabamento. O destaque recai sobre uma única toalha amarela, centralizada na parte inferior da imagem, que, ao ser confrontada com a página anterior, acaba remetendo visualmente à porta também amarela do museu — criando uma ponte simbólica e cromática entre as imagens.

Nas páginas seguintes (Figura 5), duas fotografias do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura são apresentadas: uma em formato panorâmico, com uma vista ampla do espaço, e outra em que se vê, ao fundo, a Biblioteca Estadual do Ceará ao lado de uma parede do Museu de Arte Contemporânea, onde está escrita a frase “Exu te ama”. A justaposição dessas imagens se dá por sua origem comum — o mesmo local visitado — e pela predominância do vermelho em ambas, além do contraste visual e simbólico que propõem. Optou-se também por um layout que permitisse certo respiro visual, variando em relação às imagens verticais das páginas anteriores.

Figura 5: páginas 6 e 7 do fotozine



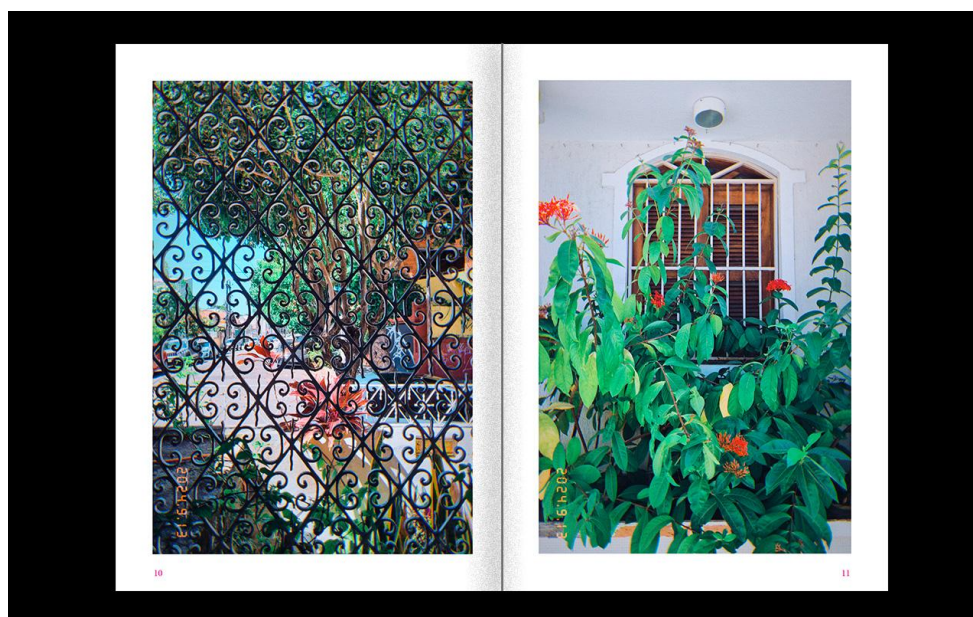
Nas páginas seguintes, temos duas fotografias da Estação das Artes (Figura 6), espaço simbólico que abriga atualmente um grande complexo cultural, construído a partir da requalificação de uma antiga estação ferroviária. O local é formado por um conjunto de prédios que oferecem atividades culturais e de lazer gratuitamente à população, além de integrar as comunidades locais e funcionar como plataforma de valorização da diversidade e da cultura cearense. A Estação das Artes representa a ressignificação dos espaços públicos e do patrimônio histórico, bem como parte do processo de reestruturação urbana do centro da capital cearense. As fotos escolhidas preenchem a página de maneira quase imersiva, tendo como destaque as cores azuis refletidas no branco, e o verde da vegetação local.

Figura 6: Páginas 8 e 9 do fotozine



Seguindo a narrativa, há um respiro em relação aos lugares históricos, abrindo espaço para uma ambientação mais casual. Na dupla de páginas (Figura 7), temos duas fotografias de janelas tiradas no restaurante Mandir: uma vista do interior da casa através das grades e outra do lado de fora de uma casa próxima, onde se vê uma planta crescendo. Apesar de ornamentadas de forma simples, as grades de ferro são um elemento marcante na paisagem da cidade. Elas funcionam como uma recordação de tempos antigos, com vida útil prolongada, frequentemente recicladas e ressignificadas — uma síntese do novo com o velho. Como observa Goulart (2014, p. 7): “As grades acrescentam uma camada transparente à história do ornamento na Arquitetura: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que sua aparente rijeza e severidade material permitiriam.”

Figura 7: Páginas 10 e 11 do fotozine



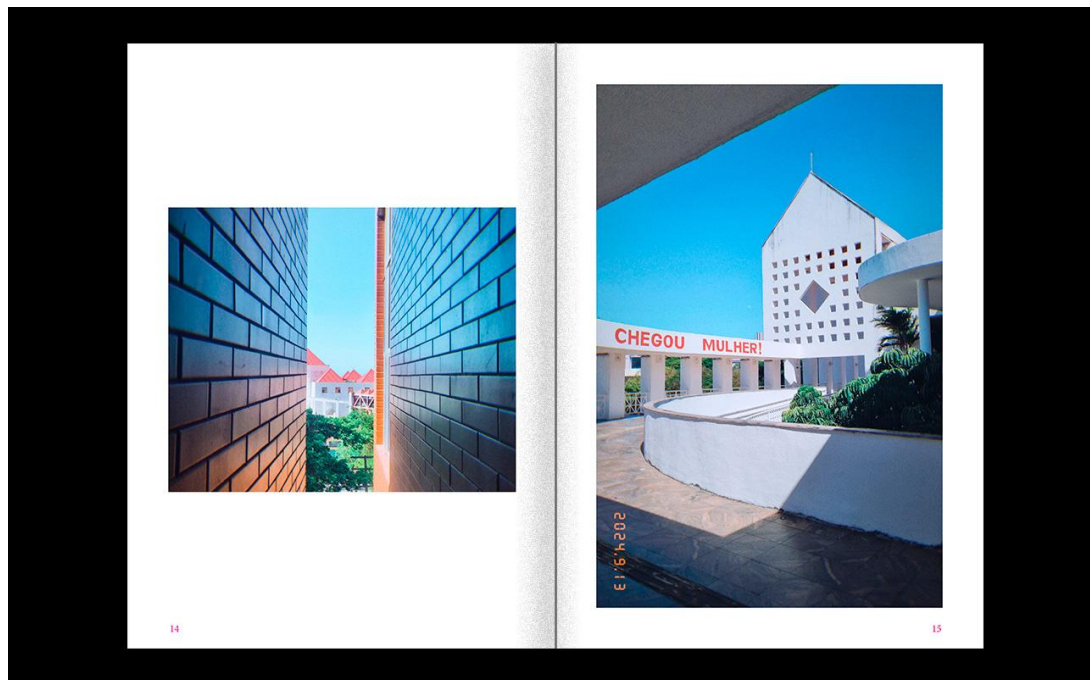
Nas páginas 12 e 13 (Figura 8), temos uma continuidade do tema anterior, agora com um layout diferente. A dupla apresenta três fotografias: duas imagens de plantas, tiradas no quintal do restaurante Mandir, e uma terceira, que ocupa a página inteira, mostrando a rua em frente ao local. As fotografias dialogam entre si pela predominância dos tons de verde azulado e pelo ponto de cor presente — de um lado, nas flores; do outro, em um carro vermelho. Uma paisagem pacata no meio da cidade, que convida à pausa e à contemplação.

Figura 8: Páginas 12 e 13 do fotozine



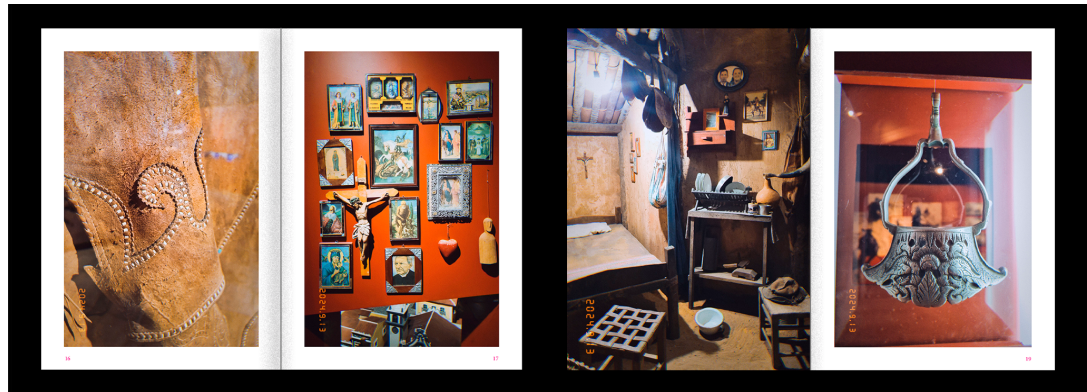
Nas páginas seguintes (Figura 9), temos mais duas imagens do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Desta vez, o contraste se dá pelas linhas de composição, enquanto a predominância da cor azul e as estruturas arquitetônicas estabelecem o diálogo entre as fotografias. Optou-se por separar essa dupla das páginas 6 e 7 devido à necessidade de oferecer um respiro visual antes das próximas páginas, que apresentam fotografias com maior quantidade de elementos e detalhes.

Figura 9: Páginas 14 e 15 do fotozine



As quatro páginas seguintes (Figura 10) apresentam imagens do Museu da Cultura Cearense, um espaço representativo da cultura histórica do estado, que compartilha diversas similaridades com a de outros estados do Nordeste brasileiro. As fotografias das peças tradicionais revelam o cuidado artesanal envolvido em sua confecção, em contraste com a “simplicidade” dos ambientes onde estão expostas e utilizadas. Diferentemente das imagens externas marcadas por céus azuis, as fotos feitas no interior do museu foram registradas em ambientes fechados, predominando os tons de marrom e vermelho — cores que, de certa forma, evocam simbolicamente o clima semiárido do interior do Ceará.

Figura 10: Páginas 16–17 e 18–19 do fotozine



Nas páginas 20 e 21 (Figura 11), temos duas fotografias que dialogam entre si por meio do tema da rua. Em uma delas, há uma composição que remete a uma página de jornal antigo, com a palavra “A Rua” repetida diversas vezes — imagem capturada na Biblioteca Estadual do Ceará. Ao lado, vê-se o Beco do Tambor, local marcado pelo samba de coco, expressão de celebração e resistência da cultura ancestral e popular. As fotografias trazem composições mais assimétricas, que se complementam visualmente, além de compor a única dupla de páginas do zine em que pessoas aparecem claramente. A ausência de representações humanas ao longo da publicação não foi uma escolha planejada, mas acabou refletindo, de forma sutil, o sentimento de solidão e introspecção vivido durante o passeio por um lugar ainda desconhecido.

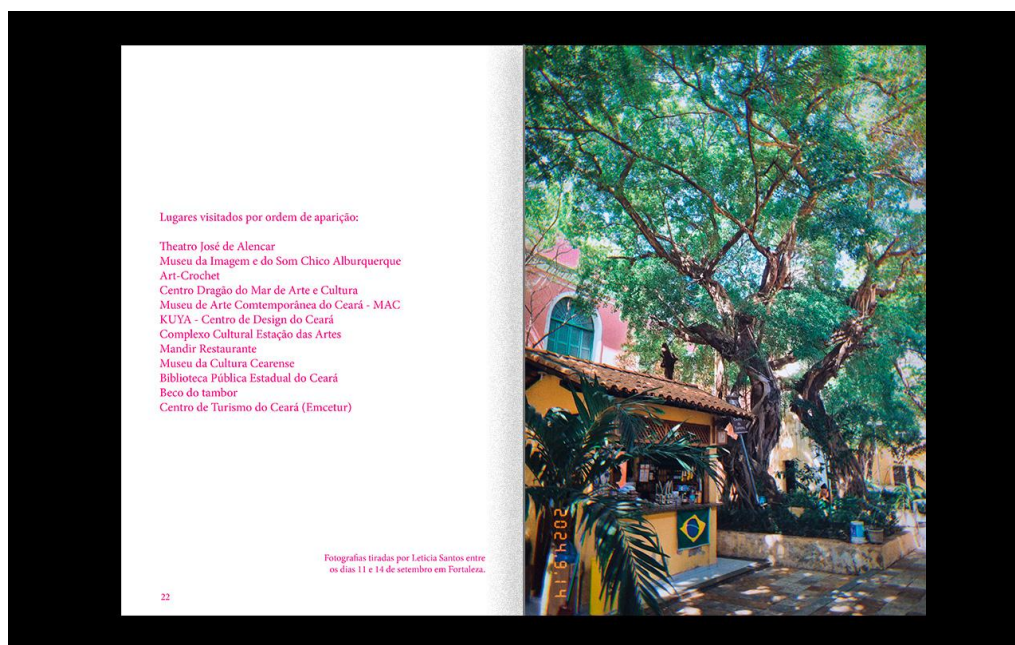
Figura 11: Páginas 20 e 21 do fotozine



Por fim, na última dupla de páginas (Figura 12), é apresentada uma lista dos locais visitados, organizados por ordem de aparição, acompanhada de uma fotografia do Centro de

Turismo do Ceará, que dialoga com o texto por meio de um ponto de rosa visível no prédio ao fundo. Em relação à escolha tipográfica do zine, optou-se por uma fonte serifada na cor rosa, buscando criar contraste com as imagens e ao mesmo tempo estabelecer uma conexão com as cores da capa, considerando ainda seu uso pontual e discreto ao longo da publicação.

Figura 12: Páginas 22 e 23 do fotozine



5 Discussão

Apesar de apresentada no artigo como um fotozine. Um fotozine ou fotolivro só se realiza plenamente quando impresso; sua materialidade é essencial para a experiência que propõe. No caso do fotozine *Fortaleza 2024*, embora o projeto tenha sido cuidadosamente pensado e diagramado digitalmente, é possível que sua leitura e impacto se modifiquem ao ser impresso e manuseado fisicamente — como objeto tátil, capaz de evocar outros sentidos e afetos. A interação com o papel, o ritmo das páginas, o peso e a textura do material são elementos que contribuem para a narrativa e tornam a experiência única.

Além disso, é importante destacar que ainda que a diagramação tenha sido feita em softwares pagos da *Adobe*, o projeto poderia ter sido executado em ferramentas alternativas — como o *Canva* (parcialmente gratuito) ou o *Affinity Publisher* (de licença única). Ao destacar essas possibilidades, evidencia-se a importância de refletir sobre a soberania tecnológica no campo do design e da fotografia. A escolha por ferramentas acessíveis e livres contribui para democratizar os meios de produção e ampliar o alcance de vozes e narrativas que, muitas vezes, ficam à margem do circuito comercial.

Nesse sentido, o fotozine também se apresenta como um espaço de resistência e criação. Ao reunir imagens espontâneas da cidade de Fortaleza — captadas em uma vivência subjetiva durante uma viagem —, o projeto não apenas documenta, mas propõe uma nova leitura do

cotidiano urbano. A valorização do banal, dos detalhes arquitetônicos, das formas de ocupação da cidade, reforça o poder da fotografia em criar camadas de significado, conectando memória, lugar e afeto.

Como mídia independente, o fotozine se inscreve em uma longa linhagem de publicações autônomas, de baixo custo e alto valor crítico, que reinventam seus próprios circuitos de circulação e linguagem. Retomando Magalhães (1993), o controle total do processo editorial por parte do autor — da curadoria à distribuição — revela-se não apenas como exercício de liberdade criativa, mas como prática política. Ao se desviar das lógicas hegemônicas do mercado, o fanzine afirma-se como espaço de experimentação, de trocas simbólicas e de construção de subjetividades insurgentes. Para tanto, é fundamental imaginar e fortalecer estratégias alternativas de circulação — que combinem plataformas digitais e redes físicas, como feiras gráficas, coletivos e espaços culturais — potencializando seu alcance e impacto como veículo de expressão, encontro e resistência.

Mais do que um objeto gráfico, Fortaleza 2024 é uma declaração de intenções. Ao explorar a cidade com um olhar afetivo e atento ao banal, o projeto desloca a fotografia de sua função documental para um campo interpretativo, onde olhar e narrativa se entrelaçam — e ao optar pelo formato zine, amplia sua potência como meio democrático, sensível e crítico. Em um cenário cada vez mais mediado por algoritmos e interesses comerciais, propostas como esta reiteram o papel vital do design e da fotografia independente na ampliação do imaginário coletivo. Sustentar e visibilizar esse tipo de produção é, portanto, não apenas um gesto de criação, mas de resistência e reinvenção das formas de ver, narrar e ocupar o mundo.

6 Referencial Teórico

- Augé, Marc. (1994). *Dos lugares ao não-lugares*. Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus.
- Badger, G. (2012). *The Photobook Review*, Spring 2012, p. 3.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- Coldberg, J. (2017). *Understanding photobooks: the form and content of the photographic book*. Description: New York: Routledge.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*.
- Goulart, F. G. (2014) *Urbano Ornamento: Um inventário de grandes ornamentais (e outras belezas)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Magalhães, H. (1993). *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense.
- Mendonça, S. (2021) *Superfícies Territoriais: A reimaginação do espaço público em fotolivros*. [Dissertação de mestrado]. Mestrado em Artes. Universidade de Brasília.
- Nolte, M. (2024). *The Secrets of Self Publishing with Musuk Nolte*. Hot Mirror. Disponível em: <https://www.hot-mirror.com/february-2024/musuk-nolte>. Acesso em 18/03/2025

Parr, M., & Badger, G. (2004). *The Photobook: A History*. Nova York: Phaidon Press

Ramos, M. F. (2017). *Conhecer fotolivros: (in) definições, histórias e processos de produção*. [Dissertação de mestrado]. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Leticia M. Santos, Bach, CESAR School, Brasil <leticiamsantos32@gmail.com>