

Investigações sobre o processo de criação de Gilberto Tomé na série livrocidade

CAROLINA GRESPAN CARVALHAES

Este capítulo investiga o percurso do artista gráfico e designer Gilberto Tomé para a produção da série *Livrocidade*, que vem sendo elaborada desde 2005 e reúne nove publicações impressas em grande formato. Tem como objetivo traçar um panorama de seu processo de criação para a realização dessas edições, com o levantamento de procedimentos que abrangem desde a conceituação e passam pela captação, edição, pesquisa e tratamento de imagens e pelos diferentes meios de reprodução: serigrafia, impressão tipográfica, *offset* e xilogravura. Justifica-se pela documentação de um processo singular, que se apropria da fotografia (tanto como testemunho contemporâneo quanto como arquivo de memória), além de estabelecer um diálogo entre as expressões do livro e do cartaz e de instigar reflexões sobre o espaço urbano e a transformação da paisagem. Os resultados apontam para o desenvolvimento de uma linguagem visual e de um pensamento lógico específicos por meio das experimentações gráficas realizadas.

Introdução

Livrocidade, de Gilberto Tomé, é uma série de nove edições que transita entre os suportes do livro e do cartaz. Cada publicação é constituída por várias lâminas soltas em grande formato (a maior parte delas tem 60 x 90 cm) dobradas e reunidas por um barbante, nas quais predominam imagens fotográficas impressas em serigrafia. O projeto provoca uma série de reflexões: por meio dele cruza-se a fronteira entre o livro e o cartaz; criam-se narrativas sobre o espaço urbano e suas diversas possibilidades de interação e transformação ao longo dos tempos e relacionam-se linguagens de representação com procedimentos de reprodução de imagens. Tomé graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP em 1992 (formação que nos ajuda a compreender seu interesse pela paisagem urbana) e, desde o início de sua trajetória profissional, dedica-se ao design gráfico, com grande atenção em procedimentos

artesanais de impressão — tipografia, serigrafia e xilogravura —, além de experimentações com desenho e fotografia, recortes e colagens.

A série constitui-se em um trabalho em andamento, que já se desdobrou nos impressos elencados a seguir: *Cidade gráfica* (2005); *A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz* (2007); *Livrocidade Água Preta* (2014); *Caderno Valongo* (2016); *Caderno Pi-iêrê Pinheiros* (2015), *Miradas muradas* (2017); *Ó: caminho, estrada, avenida* (2018), *De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico* (2019) e *Cordéis da GráficaFábrica* (2022). Faz-se necessário abrir um parêntese para explicar o total de edições consideradas: a princípio, a série *Livrocidade* englobaria apenas as publicações a partir de *A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz*, geralmente de maior formato, que assumem o caráter de livro-cartaz. Neste sentido, não englobaria o primeiro trabalho citado, *Cidade gráfica*, pois ele consistiu em uma instalação de cartazes no Sesc Ipiranga (SP) e não propriamente uma publicação. Ele foi assimilado no presente artigo por ter sido considerado como a experiência inicial a partir da qual a série germinou. Além disso, nesse primeiro trabalho o cartaz também era distribuído aos visitantes, então também circulou como publicação impressa, sobretudo porque trazia um poema de Mário Faustino, lido somente por quem estivesse muito próximo do cartaz colado no muro ou manuseando o impresso.

As publicações são compostas por narrativas visuais, nas quais o artista lança mão de fotografias urbanas de diferentes épocas, com tratamentos adaptados para a impressão serigráfica. O artista registra seus percursos cotidianos, fotografando manifestações gráficas urbanas (cartazes, pichações, letreiros, texturas, desgastes, ruídos, etc.) e também edifícios e detalhes, monumentos e ruínas, construções e demolições, dentre outros. Além das imagens recentes, Tomé recorre a pesquisas em arquivos históricos públicos e privados e a acervos fotográficos pessoais cedidos por an-

tigos moradores de bairros. A cidade é seu ponto de partida: com suas imagens, cria conexões entre as camadas de tempo que configuram o tecido urbano e as arquiteturas e incentiva discussões sobre as transformações, a necessidade (ou não) de conservação de determinados locais e da própria paisagem, evocando a memória afetiva e as relações do cidadão com o ambiente que o rodeia. Seu processo criativo é bastante rico, pois além da cidade e dos desdobramentos que suas imagens suscitam, alimenta-se de experimentações gráficas, investigações sobre suportes e conexões entre desenho e fotografia.

A partir de análise e pesquisa das peças gráficas da série *Livro cidade* e de entrevista com o artista, realizada em 29 de junho de 2022, percebeu-se o desenvolvimento de uma linguagem específica a partir de determinados procedimentos e princípios. O presente capítulo busca traçar um panorama do processo de criação dessas publicações, tomando como referência conceitos de crítica genética explanados por Cecília Salles. O objetivo é estabelecer bases para que, posteriormente, seja feita uma análise aprofundada da linha de raciocínio, das escolhas e tomadas de decisões, das referências e inspirações que impulsionam a ação criativa de Gilberto Tomé.

Crítica genética e métodos de pesquisa

A crítica genética é um campo do conhecimento que nasceu no final da década de 1960 e aborda a obra de arte em construção, por meio dos índices e registros (anotações, rascunhos, croquis, projetos, etc.) deixados pelos artistas. A partir da observação do percurso de confecção de uma obra,

[...] busca por sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado, oferecendo uma perspectiva crítica processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade. (SALLES, 2011, p.21).

Os primeiros estudos da crítica genética enfocavam a criação literária e seus manuscritos, mas, à medida que o campo foi se desenvolvendo, as fronteiras foram ampliadas para outras áreas das artes. Os vestígios produzidos ao longo de um mesmo processo de criação englobam diferentes linguagens e o artista produz e transita entre elas, relacionando-as para, finalmente, traduzi-las para o meio de expressão escolhido.

Há duas formas principais de pesquisa em crítica genética: a primeira seriam estudos de caso para estabelecer singularidades desenvolvidas por um artista; a segunda é a análise ou pesquisa comparativa de vários percursos artísticos, de maneira a estabelecer características em comum entre diversos campos das artes.

Cada processo de criação é único e singular, mas os estudos de crítica genética demonstram que existem determinadas recorrências entre os modos de criar. As particularidades do processo de Gilberto Tomé podem servir como contribuição para a identificação dessas generalidades nos modos de fazer e pensar — das quais, de maneira geral, disciplinas de áreas variadas podem se beneficiar. A produção da série *Livro cidade* segue em andamento e é esse o viés explorado: o processo em continuidade, no qual cada nova publicação se alimenta da anterior e contribui para o desenvolvimento da próxima, constituindo um pensamento em cadeia.

Sobre o método de pesquisa, Salles (2008) afirma que o trabalho do crítico começa, justamente, com a organização dos registros produzidos pelo artista, com intuito de torná-los legíveis e de relacioná-los, uma vez que “todo documento está inevitavelmente relacionado a outro. Os significados são construídos somente quando esses nexos são estabelecidos.” (SALLES, 2008, p.59). A autora denomina essa compilação de “dossiê dos documentos de processo”, que, por sua vez, origina um novo texto, o prototexto, como resultante de uma elaboração teórico-crítica, da seleção e interpretação dos documentos, colocando “em evidência

os sistemas teóricos e lógicos que o organizam.” (SALLES, 2008, p. 62). Ainda segundo a autora, a necessidade de cunhar um termo próprio para essa análise serve para ressaltar a característica subjetiva da mediação feita pelo pesquisador. O dossiê seria o preparo dos documentos e, o prototexto, a futura análise dos mesmos.

O método usado para a coleta de dados foi a pesquisa documental e bibliográfica, a análise de peças gráficas e a entrevista com o artista. Os trabalhos de Gilberto Tomé estão veiculados na internet em mais de um site e em redes sociais (Instagram, LinkedIn e Facebook); a divulgação não é homogênea e linear entre eles. Além da entrevista presencial, foi feita uma varredura nesses diversos meios. Algumas das publicações nas redes são descrições sobre os trabalhos, outras são reflexões sobre os livros da série e há ainda *posts* que registram etapas de produção: imprimindo em gráficas; em oficinas e eventos ou colando cartazes. Partiu-se do pressuposto de que vários desses apontamentos direcionam os trabalhos futuros, além de serem anotações do pensamento e do fazer, tendo sido assimilados nesse artigo como documentos processuais.

Contexto das publicações artesanais no Brasil, procedimentos de impressão e abordagens da fotografia

Nos anos 1990, o mundo assistiu a uma série de mudanças sociais, políticas e tecnológicas que impactaram as mais diversas esferas da vida pública e privada — dentre as quais o mercado editorial. Um fato que merece destaque foi a entrada massiva das tecnologias digitais e da internet, que proporcionou velocidade muito maior para a execução de projetos gráficos e diagramação e para as conexões entre os colaboradores de uma mesma publicação, dentre outras mudanças.

A cultura eletrônica também revolucionou a forma como as pessoas consomem as publicações: livros, jornais e periódicos passaram a investir em formatos digitais e *on-line* e reduziram as tiragens

— quando não deixaram de existir fisicamente (nas versões impressas); em contrapartida, observamos a retomada e a revalorização do objeto impresso artesanalmente, que pode ser encarado como uma compensação e busca por espaços em um cenário de crise editorial. Considerando os aspectos relativos ao design, a era digital alterou, ainda, a forma de produção: o papel do designer, antes tradicionalmente subordinado ao editor e restrito à composição e hierarquização de elementos gráfico-visuais para mediar texto e imagens, passa a envolver outras funções. Conforme apontam Moura e Zugliani (2019), o designer começa a participar de todas as etapas da produção editorial: do conteúdo verbal ao visual, da concepção à impressão. Ele também se torna editor ou autor das publicações que projeta, promovendo um entrelaçamento maior entre a pesquisa, a ideação e os projetos gráfico e editorial — fato que não elimina a figura do editor, que continua existindo, mas não mais com limites tão demarcados entre as funções dos dois profissionais. O designer passa a ser um dos protagonistas da cena de publicações independentes (junto a profissionais de outras áreas), quebrando regras e questionando seu papel como produtor de linguagem, em propostas marcadas pelo ineditismo e pela expressividade.

Pesquisadores desse nicho editorial, como Muniz Jr. (2016), Moura e Zugliani (2019) e Alencar (2020), lidam com os significados heterogêneos do termo “independente” e iniciam seus trabalhos com a definição adotada para suas respectivas pesquisas. O primeiro relaciona o termo com a autonomia de “decidir como e quando fazer” — e com as diversas implicações e responsabilidades advindas dessa liberdade. Também associa com as palavras “autoral”, “experimental” e “emergente”, dentre as inúmeras acepções que elenca e problematiza — pois o termo não se restringe ao universo editorial e abrange outras áreas das artes e da cultura. Moura e Zugliani (2019) são assertivos ao declarar que

Entende-se por publicação independente aquela cujo autor é responsável por todo o processo que envolve uma publicação, da ideia inicial para a criação envolvendo a produção de textos, revisões, o processo de design gráfico e editorial, ilustrações, encadernação, acabamento, produção, divulgação, distribuição e venda. Tudo isso pode ser realizado por uma pessoa, mas pode envolver diferentes profissionais que atuam em rede colaborativa, como também pode se dar em coautoria ou coletivos. O importante é verificar que essa vertente tem ganhado força, se estabelecido e crescido nos últimos anos. (MOURA E ZUGLIANI, 2019, p.174).

Alencar (2020) também associa o termo à autonomia, principalmente em relação às editoras tradicionais e consolidadas no mercado, e enfatiza que o fato de as produções independentes não estarem subordinadas ao lucro amplia as temáticas abordadas, permite que novos autores sejam lançados e possibilita pequenas tiragens e outros fluxos de trabalho. Ela ainda complementa que o fazer é guiado “pelo prazer de exercer o ofício, experimentar materialmente e disponibilizar ideias em um objeto concreto.” (ALENCAR, 2020, p.36).

Esse tipo de publicação viabiliza que o autor desenvolva temas que o sensibilizem, sem as concessões feitas para um texto elaborado por terceiros ou para questões colocadas por clientes. Possibilita que organize ações sociopolíticas — como cursos, palestras ou atividades afins — engajando-se em causas de seu interesse. Além disso, permite que investigue materiais e explore as técnicas, assimilando processos tradicionais e desenvolvendo procedimentos específicos para os mesmos. Propicia também a oportunidade de testar suportes, linguagens e formas de expressão. O designer-autor lida com limitações circunstanciais, como prazos e restrições orçamentárias, ou com as regras que ele mesmo delimita, como uma espécie de jogo que orienta o projeto.

A independência editorial, portanto, se apresenta como um valor fundamental da contemporaneidade que reafirma o papel de identidade e autonomia do sujeito na construção do discurso, da ação e do objeto. (MOURA E ZUGLIANI, 2019, p.175).

Existem diferenças entre os modos de fazer, produzir, promover e comercializar as publicações dentre as editoras chamadas independentes; Alencar (2020) e Muniz Jr. (2016) classificam dois tipos de produtores: o primeiro é formado por editoras de pequeno e médio porte, com modelos de gestão semelhante ao das grandes editoras comerciais, adaptados para a escala reduzida. O segundo grupo é o de microprodutores, geralmente centralizados na figura do designer-editor-autor, que concentra a maior parte das etapas de produção e geralmente explora procedimentos artesanais de impressão e/ou encadernação — a GráficaFábrica, ateliê-editora de Gilberto Tomé, encaixa-se nessa última categoria. Grande parte dos atores desse cenário opera informalmente, sem necessariamente consolidar uma editora/empresa.

Seria injusto, entretanto, afirmar que as publicações ditas independentes se consolidam no Brasil apenas no contexto da era digital, a partir da década de 1990. Podemos citar o exemplo dos poetas concretistas e do grupo O Gráfico Amador, na década de 1950; de publicações da contracultura nas décadas de 1960 e 1970; dos fanzines de punk e rock nas décadas de 1980 e 1990, dentre outras, que tinham em comum o fato de desenvolverem estéticas próprias e ficarem apartados do sistema das editoras tradicionais. Mas foi a partir dos anos 2000 que, além de proliferarem as publicações independentes, também surgiram feiras e eventos do setor. No Brasil, a organização desses eventos tem início em 2001, no Rio de Janeiro, como protesto ao posicionamento da Bienal do Livro na mesma cidade, que supervalorizava o *mainstream* e praticamente não

deixava espaço para os microprodutores. O embrião da cena paulistana pode ser considerado a Banca Tijuana — que expunha livros de artista, sem tiragem, na Galeria Vermelho, em 2007. A consolidação das feiras se dá a partir de 2009, com a inauguração da Feira Tijuana (um desdobramento da banca), que atua sozinha até 2012. No ano seguinte ocorreu a Feira Plana, que impulsionou o surgimento de várias outras, como a Miolo(s), a Des.Gráfica, a Printa-Feira, a Folhetaria, etc. A partir daí, a quantidade aumentou e se espalhou país afora; Moura e Zugliani (2019) levantam que, em 2018, foram divulgadas 109 feiras de autopublicação em solo nacional. A relevância das feiras não se atém às vendas: são importantes espaços para trocas e formação de público — algumas com extensa programação paralela de oficinas, debates e palestras.

A produção de Gilberto Tomé insere-se nesse contexto, uma vez que o artista participou de várias dessas feiras, não só como expositor, mas também como arte-educador e palestrante. Algumas das publicações da série *Livrocidade* foram lançadas nas feiras; *Cordéis da GráficaFábrica*, a mais recente, foi exposta pela primeira vez na feira A.F.A.G.O., promovida pela Oficina Cultural Oswald de Andrade, em abril de 2022.

Considera-se importante ressaltar que, nas publicações independentes, há uma tendência para o trabalho artesanal, na qual os produtores controlam todas as etapas de produção. É um modo distinto de prática editorial, que se ancora no tempo desacelerado e na atenção minuciosa que sua produção requer, na viabilização de um projeto (em termos tecnológicos e financeiros) e na própria estetização conferida às manualidades. A artesanidade pode sugerir algumas conotações, como a de um produto que não impacta tanto o meio ambiente, que assume certos contornos sociais ou, ainda, que pode apresentar-se em versão de luxo. O fazer artesanal origina objetos únicos, exclusivos e singulares, que são valorizados por isso, pois são feitos a partir de processos impre-

cisos, que geram pequenas falhas, como excesso ou falta de tinta, texturas particulares, registros desencontrados, etc.

Saber identificar as especificidades dos procedimentos de geração de imagens e de impressão pode direcionar as decisões nos trabalhos gráficos. Na xilogravura, por exemplo, não existem meios-tons; as densidades intermediárias são criadas a partir de tramas e de cruzamentos de linhas, são os chamados cinzas ópticos. Na serigrafia ocorre o mesmo: as passagens tonais são obtidas por meio de texturas, geralmente lineaturas ou retículas — sendo esta última uma espécie de pontilhismo cujos pontos e espaçamentos também variam de tamanho; pontos próximos formam áreas densas e escuras, enquanto pontos afastados reproduzem os cinzas médios e claros. Vale frisar que, neste artigo, o termo tipografia refere-se ao sistema de impressão a partir de tipos em relevo (letras gravadas em moldes de metal ou madeira), no qual os tipos são montados em blocos, entintados e pressionados sobre o papel (ou outro tipo de suporte) com o auxílio de maquinários (prensas) específicos para tal finalidade. Xilogravura, serigrafia e tipografia são procedimentos de impressão que fazem parte da história das artes gráficas e estão totalmente inseridos no contexto dos procedimentos manuais e das feiras de publicações independentes e são recursos gráficos e meios de expressão explorados por Gilberto Tomé.

Além das técnicas de impressão, é fundamental pensarmos sobre como a imagem fotográfica é abordada no trabalho de Tomé. Em *Livrocidade*, a fotografia funciona como uma comprovação da existência do espaço urbano (passado e recente), que tanto pode disparar lembranças afetivas quanto provocar reflexões sobre nosso papel social, as épocas, as ausências e permanências. A fotografia pode ser vista como confirmação de um momento pregresso, que autentica a existência de outra cidade no mesmo local ou do mesmo edifício em outro tempo, de períodos sobrepos-

tos. Barthes (2018) discute a questão da imagem fotográfica como testemunho, que “não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança, [...] a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa.” (BARTHES, 2018, p.72). E ainda complementa o raciocínio ao escrever que

Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens [...]. Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. (BARTHES, 2018, p.73).

Sontag (2004) também discorre sobre a fotografia como atestado da experiência vivida e reflete sobre a memória; fala sobre as fotos de viagens, que subvertem a própria experiência da viagem, reduzindo-a a um acúmulo de imagens, de lugares reproduzidos, domesticados. Ela trata da nostalgia, do momento congelado, do tempo transformado em objeto portátil, que pode ser revisto e revisitado — e da força que advém dessa repetição. É uma abordagem que recorre a valores afetivos, ao mesmo tempo que consolida a fotografia como instrumento de conhecimento e de mudança do olhar, conquistando tipos de visão impossíveis à anatomia humana — tais como a microfotografia e a teledetecção. Sob esses pontos de vista, a fotografia é capaz de documentar e confirmar presenças, informar, ensinar e também de evocar emoções e memórias.

Por outro lado, em relação à construção da imagem e às características gráficas, nota-se, na série, uma clara aproximação entre o desenho e a fotografia. Em conversa com a autora, Tomé afirma que o desenho é seu foco de interesse e que as ferramentas — como as câmeras fotográficas, *softwares* de edição e tratamento e sistemas de impressão — entram em seu trabalho como for-

mas de pensar o desenho. Não à toa, Fox Talbot, um dos pioneiros da fotografia no século XIX, intitula seu livro de *O lápis da natureza*, em um momento histórico no qual várias técnicas eram desenvolvidas concomitantemente, em parcerias entre artistas e cientistas, com as mais distintas nomenclaturas. De acordo com Flores (2011), a própria etimologia da palavra fotografia (“desenho da luz” — do grego *photos* = luz e *graphein* = escrever ou desenhar) reconhece “a orientação da linguagem simbólica, gráfica e documental do meio.” (FLORES, 2011, p.95). Assim, ao tratar suas imagens para adaptar aos sistemas de impressão, Tomé altera as densidades, trabalhando com imagens em alto contraste que se assemelham a silhuetas e, muitas vezes, a pinceladas ou desenhos gestuais. Mesmo o uso da retícula, que tem diversas finalidades (como veremos à frente), também reconfigura a foto como desenho, uma vez que traduz as tonalidades de cinza para um novo código visual, criando texturas com pontos de tamanhos e distanciamentos variados. Ao fazer essa interpretação, o artista diz, em entrevista à autora, considerar que “a foto perde a dimensão da foto e o aspecto gráfico da imagem prepondera. A leitura que se tem de imediato é de algo que remete a um desenho.”

Livrocidade estabelece permutas de linguagens, meios e suportes, tendo como ponto de partida a transposição da xilogravura para a serigrafia, no *Cidade Gráfica*, de 2005. Estabelecer esse marco inicial, aliás, é parte importante dos estudos em crítica genética, mas defini-lo pode ser tarefa delicada, pois, como pontua Salles (2011, p.165): “Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.” De qualquer forma, as publicações constituem-se como demarcação de algo que correspondeu às aspirações pretendidas e foi considerado passível de ser entregue ao público. Não se questiona, com esse comentário, a qualidade do trabalho entregue, mas o fluxo contínuo que faz com que todas as publicações sejam, de certa forma, trabalhos em andamento.

Apresentação da série livrocidade e reflexões

As nove publicações da série *Livrocidade* apresentam alguns parâmetros em comum, que a unificam e caracterizam, ao mesmo tempo que criam algumas restrições e delimitam as possibilidades gráficas e combinatórias — ainda assim, muito variadas e amplas. O artista trabalha com fotografias das cidades de São Paulo, Santos, São Vicente, Osasco e Porto Alegre e imprime publicações predominantemente em serigrafia — em algumas edições são também empregadas outras técnicas de reprodução. Em muitos deles, as folhas são impressas frente e verso, dobradas ao meio e encadernadas por um barbante, sem costura — de modo que a sequência de imagens pode ser alterada e manipulada, conforme interação do leitor. As lâminas também podem ser usadas individualmente, como cartazes. Dessa forma, o artista faz um diálogo entre as duas peças gráficas — livro e cartaz — e os tipos de narrativas diversos que a natureza deles propicia: uma narrativa sequencial, na qual o objeto é folheado, apoiado sobre uma superfície horizontal, e uma narrativa sobre suporte vertical (muro, tapume, parede, etc.), na qual as imagens justapostas formam grandes painéis e são assimiladas simultaneamente.

Os papéis das publicações são variados, predominando papéis rústicos como o Capa Ag 90 g/m² e as variações do Kraft — ambos utilizados em impressos efêmeros do cotidiano ou meramente para embrulhos e empacotamento, dentre outras aplicações. Em menor quantidade e de forma mais pontual, são também utilizados papéis coloridos (como o Color Plus) e outros de maior qualidade e gramatura (como o Markatto Stile Natura ou o Pop Set Infra, ambos de 240 g/m², aproximadamente).

As imagens são captadas pelo autor em caminhadas pela cidade, em percursos cotidianos, deslocamentos ou passeios, sem planejamento prévio para serem usadas no livro. Posteriormente são editadas, tratadas e organizadas. Considera-se que a edição das imagens é fundamental para a configuração da peça gráfica, pois nessa etapa, de maneira consciente ou não, são estabelecidas as associações e agrupamentos visuais. Algumas das imagens foram feitas com câmera semiprofissional e outras com o celular. Em todas as publicações da série as imagens são manipuladas com *softwares* Adobe: tratadas no Photoshop, editadas e diagramadas no InDesign. Alguns textos e ilustrações pontuais são feitos no Illustrator. O projeto gráfico dos livros prevê que as lâminas tenham sempre as mesmas imagens na frente e no verso, o que varia é apenas a cor/tipo de papel. Isso facilita a identificação das imagens, principalmente quando são levadas para serem coladas na rua: uma foto pode ser localizada pela que foi impressa em seu verso. Por outro lado, esse procedimento faz com que as duas imagens da mesma lâmina nunca sejam visualizadas simultaneamente no livro. Nesse caso, a justaposição é possível apenas no muro, se a frente e o verso de duas lâminas iguais forem colados lado a lado. O projeto também pressupõe que haja uma repetição limitada de páginas impressas: saem poucas lâminas iguais (que contêm a mesma imagem, com a mesma cor de tinta sobre a mesma cor de papel). Ao encadernar, as combinações de cores entre as lâminas são muito variadas; isso gera tiragens com exemplares únicos a partir das mesmas matrizes — não são encadernados 100 livros idênticos, cada um é diferente do outro. Na FIGURA 1, a seguir, é possível fazer um comparativo entre as produções, com intuito de organizá-las em conjunto.

									
TÍTULO	Cidade Gráfica	A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz	Livrocidade Água Preta	Caderno Pi-iêrê Pinheiros	Caderno Valongo	Miradas Muradas	Ó: caminho, estrada, avenida	De Pi-êrê a Quitaúna ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico	Cordéis da Gráfica Fábrica
ANO DE PUBLICAÇÃO	2005	2007	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2022
FORMATO (L x A)	Aberto: 90 x 60 cm	(G) Aberto: 90 x 60 cm (G) Fechado: 45 x 60 cm (P) Aberto: 26 x 18 cm (P) Fechado: 13 x 18 cm	Aberto: 92 x 62 cm Fechado: 46 x 62 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 90 x 50 cm Fechado: 45 x 50 cm	Aberto: 90 x 50 cm Fechado: 45 x 50 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 22,5 x 60 cm Fechado: 22,5 x 30 cm Folha inteira 66 x 96 cm
IMPRESSÃO	Serigrafia	Serigrafia, tipografia, xilogravura e offset	Serigrafia e tipografia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia e tipografia	Serigrafia
GRÁFICA	Cinelândia	Cinelândia e Fidalga	Center Gráfica e Fidalga	Center Gráfica	Center Gráfica	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas
TIRAGEM		200 (100 de cada tamanho)	100	100	100	100	100	100	100
PAPEL	Capa AG 90 g/m²	Capa AG 90 g/m² Kraft ouro e Kraft pardo	Capa AG 90 g/m² Superbond 75 g/m²	Capa AG 90 g/m² Kraft	Capa AG 90 g/m²	Capa AG 90 g/m²	Capa AG 90 g/m² Color Plus 120 g/m² Kraft ouro 90 g/m² Kraft 400 g/m²	Capa AG 90 g/m²	Markatto Stile Natura 250 g/m² Pop Set Infra Violet 240 g/m² Kraft ouro 90 g/m²
NÚMERO DE LÂMINAS	1	12 (48 páginas)	13 (52 páginas)	4 (16 páginas)	7 (28 páginas)	4 (16 páginas)	16 (64 páginas)	9 (36 páginas)	1 (16 páginas)

FIGURA 1
Quadro comparativo das 8 publicações da série *Livrocidade*.

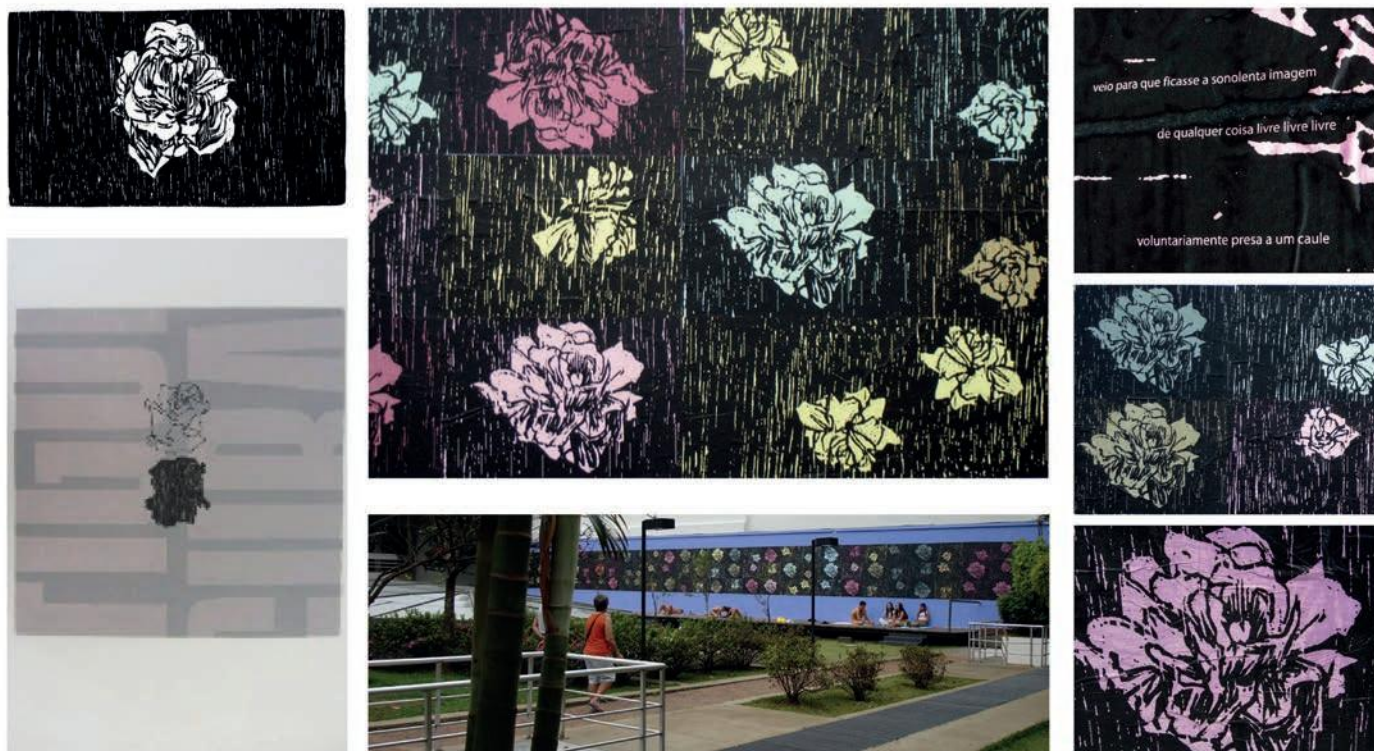


FIGURA 2
Cidade Gráfica (2005).

Cidade Gráfica (ver FIGURA 2), de 2005, a primeira experiência da série, foge da temática urbana: foi feita a partir de uma xilogravura pequena, que retrata uma flor, ampliada e impressa em serigrafia. Consiste em uma tradução de linguagem entre os dois processos; a xilogravura ganhou outra escala e virou um cartaz, no qual os veios da madeira e o alto contraste característico da técnica foram explorados como elementos visuais. Os cartazes foram impressos com tinta preta sobre as diferentes cores do papel Capa Ag, o que, nas palavras publicadas no site do autor, “contribuiu na ampliação do ritmo que a composição de vários cartazes poderia ter.” A impressão e a gravação das telas foram realizadas na Gráfica Cinelândia, em SP, que usualmente imprimia cartazes para divulgação de eventos com grandes tiragens espalhados pela cidade, os chamados lambe-lambes. Foi rea-

lizada uma ação no Sesc Ipiranga (SP) e as peças foram coladas nos muros do jardim da instituição; o cartaz era uma unidade modular que compunha um grande painel “onde havia a possibilidade de leitura a diversas distâncias. No período em que a colagem esteve exposta, cartazes também eram distribuídos ao público visitante.” (conforme relato do artista, em seu site). A partir dessas narrativas do autor, podemos detectar dois elementos embrionários e importantes constituintes da série: o uso de papéis coloridos e da impressão com uma ou poucas cores de tinta; e a relação com o receptor: as diferentes distâncias de leitura e apreensão da imagem — tópicos que serão abordados adiante. Esse projeto foi concebido como um mural: há uma intenção declarada de levar as imagens para um espaço público, aumentando a abrangência da veiculação e da recepção.



FIGURA 3
A cidade é uma gráfica:
um caderno-cartaz (2007).

Na segunda publicação, *A cidade é uma gráfica: um caderno-cartaz* (ver FIGURA 3), de 2007, Tomé repetiu a experiência do processo serigráfico, desta vez com fotografias urbanas. São 12 lâminas frente e verso, totalizando 24 imagens da cidade de São Paulo. Foi feita uma impressão prévia de matrizes de xilogravura, que atuam como texturas de fundo, e as serigrafias foram impressas sobre algumas dessas folhas, o que resulta em uma publicação híbrida, que mescla xilogravura e serigrafia — algumas matrizes de xilo são elementos tipográficos (e não tipos móveis) que foram gravados por Tomé e impressos em prensa tipográfica. A serigrafia foi impressa em preto, novamente na Gráfica Cinelândia e, as xilogravuras, nas cores amarelo e vermelho, na Gráfica Fidalga. Essa é a primeira publicação encadernada como livro, com as folhas dobradas ao meio e reunidas por uma cinta de papel, sem uma sequência pré-deter-

minada de imagens; a ordem pode ser desfeita e remontada, variando a narrativa, e as páginas podem ser usadas como cartazes autônomos. Sendo a primeira experiência com o livro de grande formato, Tomé teve receio de que fosse difícil vender toda a tiragem e optou por fazer uma publicação menor, de 13 x 18 cm, com os mesmos papéis coloridos Capa Ag e Kraft, sendo alguns pré-impressos em tipografia em cores, mas com o preto impresso em offset. Foram feitas 100 cópias de cada formato. Nesse livro são intercaladas imagens em alto contraste e outras com retícula (aplicada também no tamanho reduzido). Em entrevista concedida à autora, Tomé narra que também queria testar as diferenças entre as impressões feitas em offset e em serigrafia e as respectivas interferências sobre a xilogravura. Ele constatou que os pretos da serigrafia são mais intensos e apresentam maior cobertura, fato que atribuiu às características



FIGURA 4
Livrocidade Água Preta (2014).

distintas das tintas. O preto impresso em offset permite que a cor de fundo (das impressões tipográficas) se anuncie mais, gera pretos que podem ter aspecto de cinza, dependendo da carga de tinta empregada. A princípio, o autor pretendia que a tiragem fosse mais homogênea e, para não descartar e aproveitar as lâminas com tons translúcidos de preto, gravou algumas telas a partir de desenhos e imprimiu por cima, cobrindo o que considerou serem defeitos. Tal recurso foi empregado apenas em algumas lâminas, as que não passaram na triagem inicial.

Houve um hiato de 7 anos entre a segunda e a terceira publicação; no *Livrocidade Água Preta* (ver FIGURA 4), de 2014, o artista aborda a paisagem paulistana — particularmente o entorno do Córrego Água Preta, que corresponde aos bairros de Vila Romana, Pompéia, Vila Anglo e adjacências. As

fotografias vêm de fontes variadas: há imagens recentes/contemporâneas captadas pelo artista (de maneira espontânea, como as da edição anterior), fotos históricas pesquisadas no Arquivo Histórico de São Paulo (AHSP) e algumas imagens antigas fornecidas por moradores do bairro. O recurso da retícula foi mais explorado nesse conjunto, tanto com intuito de melhorar a resolução das imagens (algumas não tinham tamanho suficiente para serem impressas em grande formato) quanto para resolver a questão do cinza óptico na serigrafia. O livro foi impresso nas cores azul, vermelho e preto, na Center Gráfica, com algumas sobreposições de tipografia (feitas pela Gráfica Fidalga). A Gráfica Cinelândia já não imprimia mais serigrafias, devido à queda da demanda depois da Lei “Cidade Limpa”. A partir dessa edição o intervalo entre as edições passa a ser mais curto, de apenas um ano.

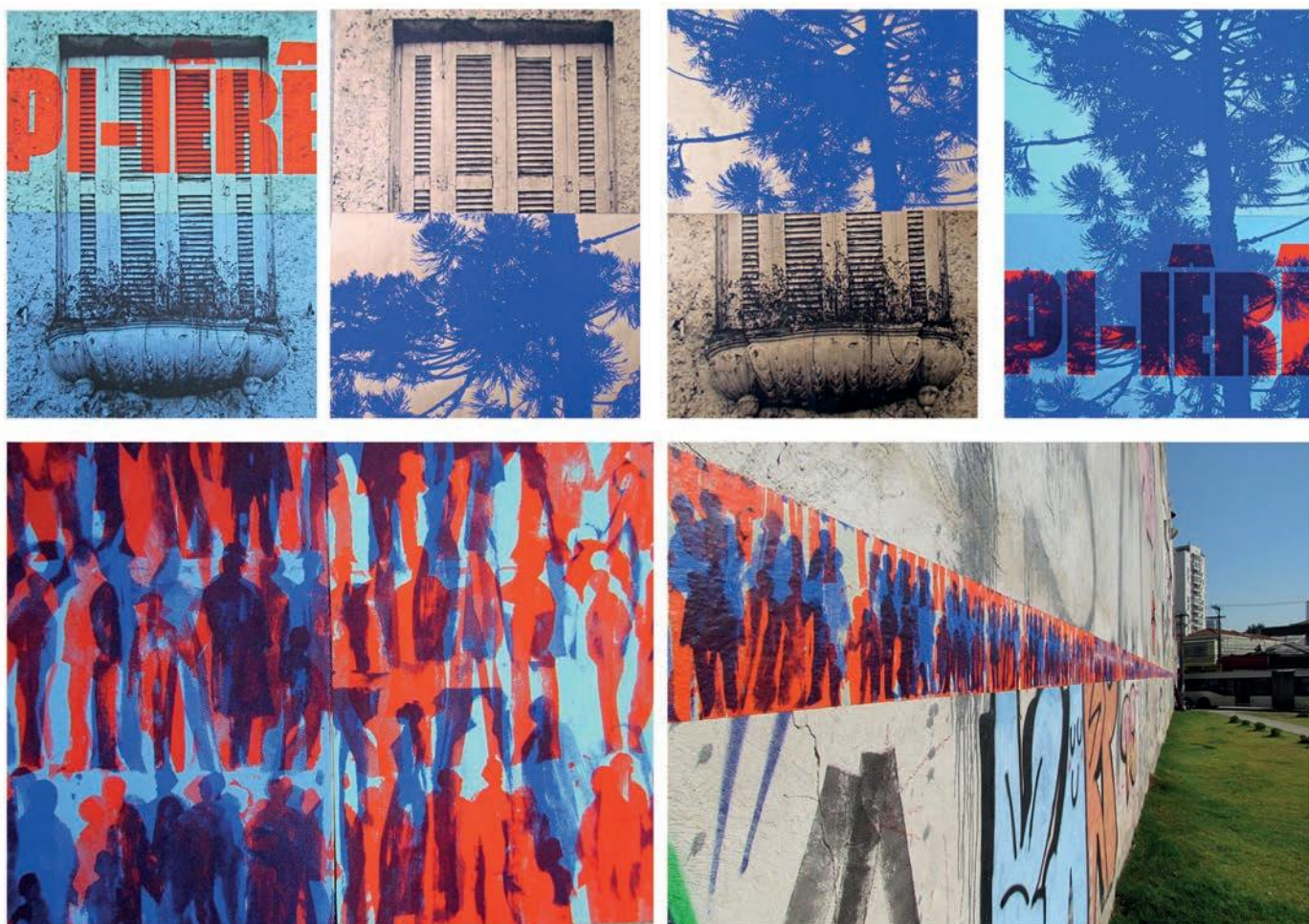


FIGURA 5
Caderno Pi-ierê Pinheiros (2015).

Dando sequência à publicação anterior, em *Caderno Pi-ierê Pinheiros* (ver FIGURA 5) Tomé foi impulsionado pelas transformações que estavam sendo implantadas no Largo da Batata e destacou o bairro de Pinheiros: as imediações da Igreja, das ruas Sumidouro, Butantã, Paes Leme e Fernão Dias; as cheias do rio Pinheiros, a origem indígena do nome — *pi-iêrê* (que significa “transbordado”) — e a associação com as árvores e araucárias que ali existiam (pela sonoridade, pois se trata de um falso cognato), as casas antigas e imagens históricas. Fotografou detalhes, como a janela de um

sobrado na rua Fernão Dias, que se contrapõe à araucária encontrada na rua dos Macunis. A essas imagens foram adicionados desenhos de pessoas, representando a intensa movimentação na região: “das muitas pessoas que por ali passaram e passam: em fila, em protesto, em festa, caminham”, conforme descreve o autor no Instagram. Parte da tiragem dos cartazes foi colada no entorno, trazendo para os locais as imagens de seu passado — um diálogo da cidade presente com a remota, que novamente promove reflexões, discussões e lembranças.

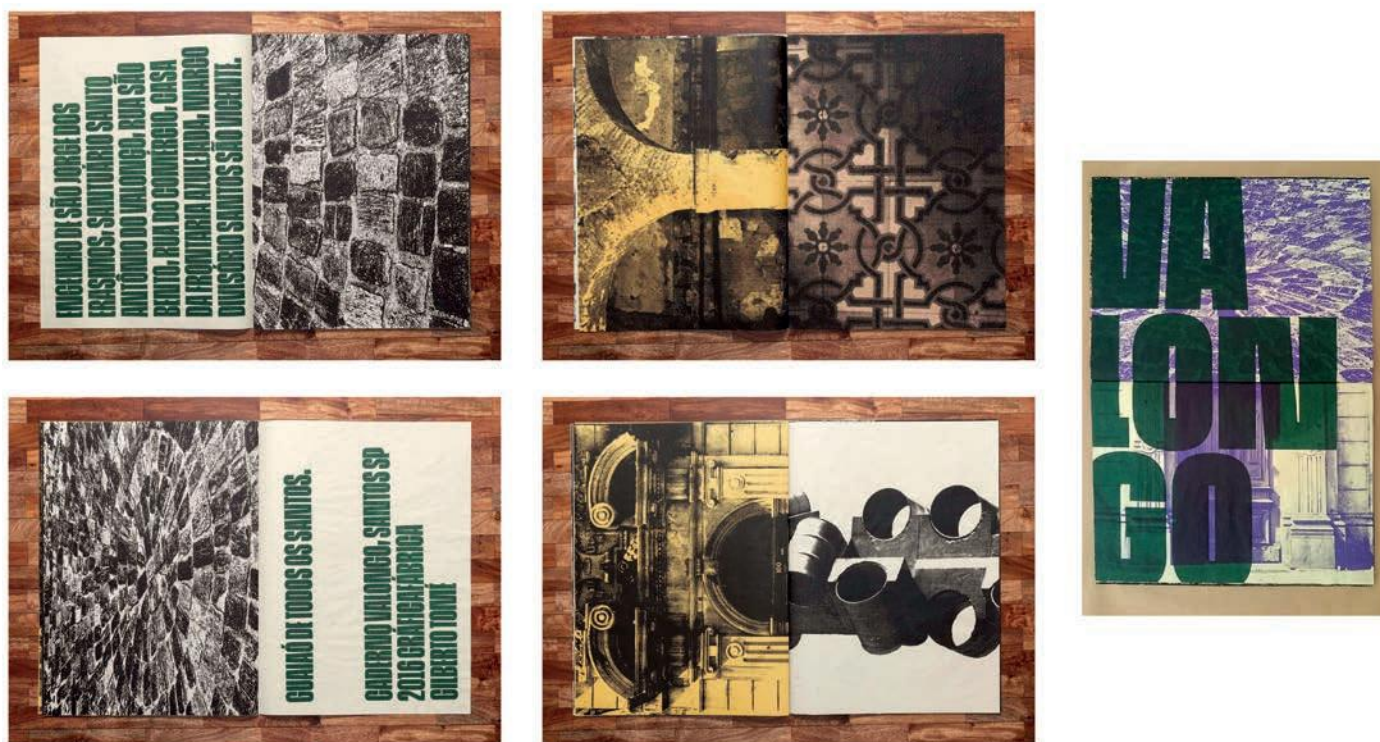


FIGURA 6
Caderno Valongo (2016).

Realizado para o Valongo Festival Internacional da Imagem, em 2016, *Caderno Valongo* (ver FIGURA 6) é a publicação seguinte. Embora o caderno apresente imagens contemporâneas, são retratadas construções históricas, dentre elas o Engenho de São Jorge dos Erasmos e o tótem desenhado pelo artista Ubirajara Ribeiro na década de 1960, marco divisório de Santos e São Vicente. Detalhes arquitetônicos dialogam com elementos geométricos de ladrilhos hidráulicos; texturas de paralelepípedos, vegetação e água; pórticos, arcadas e esculturas. Tomé sugere em entrevista que, muitas vezes, a seleção de imagens é feita de forma intuitiva, pois determinadas relações entre as fotos só foram percebidas com o conteúdo impresso, deixando-o surpresa com os encontros fortuitos entre as tex-

turas e formas. Para ele, “o olho pensa”, pois elege de maneira inconsciente imagens que dialogam entre si de maneira harmoniosa. De qualquer forma, tal pensamento só é possível a partir de um olhar treinado, ancorado em ampla experiência e repertório prévio.

No ano seguinte, *Miradas Muradas* (ver FIGURA 7), de 2017, traz imagens de Porto Alegre e de São Paulo. São apenas 4 lâminas (8 fotografias), com registros de artes urbanas das duas cidades — “os sinais da nossa paisagem de hoje”, na concepção do artista. Nessa edição, ele fez uma compilação de imagens de cartazes, alguns de artistas gráficos conhecidos, que apenas posteriormente foram identificados. Tomé considera esse trabalho um registro documental de peças efêmeras, dentro de



FIGURA 7
Miradas Muradas (2017).

um recorte processado por sua edição e seu olhar. Há um rebatimento da fotografia que é captada na cidade, transforma-se em imagem impressa e depois pode retornar para as paredes da cidade: são cartazes de cartazes que também se desdobram em livros.

É interessante pensar nesse mecanismo de vai-vém que Tomé promove: quando instalada no espaço urbano, a imagem da cidade transforma sua paisagem e muda a relação dela própria com a população, com o receptor. Ao evocar memórias, desperta a afetividade e humaniza; ao mesmo

tempo em que pode modificar o imaginário da cidade, revalorizando edifícios, percursos e ressignificando a história. Segundo o trecho extraído do perfil do LinkedIn do autor,

Alguns dos cartazes colados nas ruas, depois de algumas semanas ou meses, são substituídos ou removidos, e com as sobras desses impressos, novos 'livros' são criados, considerando-se aí as interferências que o tempo, o clima e as ruas promoveram sobre o papel. (TOMÉ, 2014)



FIGURA 8

Ó: caminho, estrada, avenida (2018).

Além do material físico recolhido, ainda é feita a produção de imagens digitais, conforme complementa na entrevista presencial: “Eu vou fotografando vários cartazes rasgados, porque eles formam uma imagem. Então vou acumulando os resíduos também como parte do processo. Registro o cartaz envelhecendo na cidade.”

O tema da edição *Ó: caminho, estrada, avenida* (ver FIGURA 8), de 2018, é a Avenida Santa Marina, que cruza a várzea alagadiça do Tietê e liga a região da Água Branca com a Freguesia do Ó — caminho conhecido desde o fim do século XVI. Imagens históricas somam-se a registros contemporâneos feitos por Tomé, totalizando 16 lâminas. Aqui, o autor expõe fotos do casario e do bairro, a igreja da Nossa Senhora do Ó, a fábrica de vidros Santa Marina (a vila operária e o time de futebol), a estação Água Branca de trem, mapas e documentos. Para recolher o conjunto heterogêneo de imagens que compõe o livro, valeu-se de depoimentos de

moradores e visitas a instituições que preservam acervos iconográficos. Enquanto se envolvia com a história da ocupação urbana e com as micro-histórias relatadas, estreitou relações com um grupo do bairro ligado à educação patrimonial e, juntos, passaram a desenvolver atividades para conscientizar a população sobre a paisagem do entorno e as possíveis mudanças que a crescente verticalização acarretaria. No projeto, Tomé usou uma fotografia feita na década de 1940 pelo geógrafo Aziz Ab’Saber, que retrata a vista do morro da Freguesia com a silhueta da igreja, tomada da margem do Tietê. Tomé havia feito uma foto do mesmo local e imprimiu as duas imagens sobrepostas — uma em tinta vermelha e outra em azul, de maneira que é possível reconhecer e diferenciar claramente a topografia do bairro e as novas edificações. Na entrevista à autora, Tomé relata que participou de uma reunião com representantes da prefeitura para consultar a população a respeito de revisões



FIGURA 9
De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco:
um percurso gráfico (2019).

no Plano Diretor. Havia uma discussão sobre a verticalização e parte do grupo só conseguiu visualizar o impacto resultante quando Tomé apresentou o cartaz com as fotos sobrepostas. Constatase, então, que a imagem adquire uma função social com caráter didático, ajudando a ilustrar um conceito abstrato e a informar a população. Percebe-se de maneira enfática o comprometimento do projeto em discussões sobre a cidade — tanto como parte do processo de pesquisa e edição quanto como ressonância e desdobramento do próprio processo criativo.

Desde o primeiro projeto (*Cidade Gráfica*), Tomé declara sua intenção de fazer reverberar as imagens, aumentando seu acesso e visibilidade para despertar discussões e catalisar ações. Para ele, a

escolha de veicular o cartaz na rua abre possibilidades, inclusive a de se engajar em um projeto de revisão da paisagem. Tal pensamento vem ao encontro da afirmação de Salles (2011), quando diz que a criação abarca o receptor como parte integrante do processo:

O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor. [...] Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. [...]



FIGURA 10
Cordéis da GráficaFábrica (2022).

Sebastião Salgado (1998), ao afirmar que fotografa para provocar debate e discussão, já coloca o receptor no ato de fotografar. (SALLES, 2011, p.54)

Concebido para uma oficina em parceria com as unidades do Sesc Pinheiros e do Sesc Osasco, Tomé retoma o bairro de Pinheiros em *De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico* (ver FIGURA 9), de 2019, que nasce impregnado pelo enfoque no receptor e em sua repercussão. Imagens de acervos públicos das duas cidades somam-se a fotos realizadas pelo autor. A atividade proposta nessas instituições previa uma caminhada em trechos entre as duas cidades, com a produção de narrativas visuais a partir de fragmentos de impressos recolhidos durante o trajeto. Há um percurso a ser realizado, com o desenvol-

vimento do exercício de atenção em relação ao ambiente, associando o deslocamento do corpo no espaço-tempo ao da percepção da paisagem, além da coleta de objetos, ou os rastros que outras pessoas deixaram em suas passagens anteriores.

Cordéis da GráficaFábrica (ver FIGURA 10), de 2022, é o projeto mais recente da série e se difere dos demais por seu formato: é constituído por uma lâmina única, recortada por picotes e dobrada em um formato similar ao A4. Por seu tamanho pequeno, talvez se assemelhe mais aos tradicionais cordéis nordestinos, do qual herda a maneira de resolver simultaneamente a exposição e a encaenação com uma corda (conceito que já estava presente nas publicações anteriores, mas que é destacado ao batizar a edição). Os cordéis apre-

sentam imagens contemporâneas feitas por Tomé, com muitas sobreposições e cores vibrantes, em um projeto bastante investigativo e experimental. Podemos ter ideia do tom desse trabalho recente pelo texto de divulgação no Instagram do artista:

cordéis da gráficafábrica, serigrafias impressas sobre papéis diversos, especiais e ordinários, de diferentes origens, fabricantes, cores, gramaturas, experimentação investigativa, a cor da tinta somando-se à cor do papel, alterando a atmosfera da imagem, mudando climas e percepções, luzes e significados. pintura?

cordéis da gráficafábrica. em processo, em fabrico, em registro. cordel, poesia e feira. foto, barbeiro, atestado médico. sampa se come-se. (TOMÉ, 2022)

Essa edição apresenta imagens em alto contraste — como o letreiro de “atestado médico” e a luminária vertical —, mas a maioria explora bastante a retícula, com desencontros propositais de registro, pontos maiores e menores. Na entrevista feita em junho de 2022, Tomé diz que não se interessa mais tanto pelas imagens sem retícula, pois além de conferir características gráficas peculiares, como já foi relatado, a textura estabelece conexões com a visão — de proximidade e distância e de permeabilidade entre os suportes do livro e do cartaz. O artista considera a estrutura do olho “mágica”, pois acha fascinante a maneira como a córnea se configura para ler a retícula de perto, apreendendo-a como pontos abstratos irreconhecíveis (no sentido de imagem figurativa) ou para elaborar a imagem à distância, assimilando perspectivas e atmosferas. Reunindo encadernações em formato pequeno e independentes entre si, essa publicação é composta por alguns fascículos, que não precisam ser impressos simultaneamente (e nem vendidos em conjunto). Os primeiros trabalhos foram estampados em abril de 2022, mas a produção continua em andamento, com intenção de realizar novas imagens e impressões.

Considerações finais

Na série *Livrocidade* nota-se que há uma repetição de determinados parâmetros, porém, com variações entre as publicações: há recursos gráficos que são usados em uma edição e são descartados em outra. São possibilidades combinatórias que se alternam, somam e subtraem e configuram camadas de tempo, de reflexão sobre os procedimentos e de lapidação da linguagem. Por exemplo: nos dois primeiros livros a impressão é híbrida, depois restringe-se à serigrafia. No início, as imagens eram todas horizontais, no *Caderno Valongo* foram usadas todas verticais e no livro *Ó: caminho, estrada, avenida* os sentidos foram misturados — imagens verticais convivem com horizontais, criando novos tipos de conexões entre as metades que compõem as páginas duplas. As primeiras edições são impressas apenas em preto, depois Tomé passa a imprimir também com tintas coloridas. Há publicações com textos que funcionam como grafismos, há algumas com frases que evocam reflexões, há edições apenas com imagens. São estabelecidas diferentes relações entre palavra e imagem: em alguns casos, não há hierarquia; em outros, a fotografia predomina. Há edições em que se trabalha a sobreposição de imagens, em outras as fotos são expostas sozinhas. A retícula também passa a ser cada vez mais explorada, não apenas como solução técnica para resolução e impressão, mas como elemento gráfico e, principalmente, como artifício da visão: ao ver de perto, as fotos são percebidas apenas como manchas gráficas (sem identificação do objeto retratado), de longe tem-se a visão do todo e a imagem se forma. Essa textura é um mediador entre o livro e o cartaz, pois ao permitir que as imagens sejam vistas em diferentes distâncias e escalas, dialoga com o funcionamento da visão e promove relações variadas entre a fotografia e o usuário, entre o objeto e a paisagem e entre leituras e significados — uma conexão entre as duas peças gráficas.

Aliás, a série *Livrocidade* propicia uma reflexão profunda sobre a fluidez entre o livro e o cartaz. No primeiro, as imagens estão dobradas ao meio e só são vistas em sua totalidade quando ele é desmontado, ao separar e abrir as lâminas. Quando encadernadas, cada metade é parte de uma foto e se relaciona de forma diferente com a que está a seu lado, os encaixes e associações possibilitam múltiplas organizações e cada junção forma uma terceira imagem. Nas palavras do artista, há “um jogo de formas perenes que se transmutam e dialogam no tempo” e ganham outros significados quando dispostos contiguamente. Na colocação de Salles (2011),

O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente do que a soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo e parte carrega significado. (SALLES, 2011, p.115).

E é justamente com o recurso da justaposição que os cartazes operam. Todo conteúdo do livro pode ser exposto de uma só vez, aberto, com as imagens lado a lado coladas sobre o muro; a exposição das imagens em formato de painel propicia a leitura do conjunto simultaneamente.

Portanto, no livro e no muro o significado atribuído às imagens pode mudar conforme se reconfiguram as associações entre elas, de maneiras distintas. A ordem das páginas é potencialmente cambiável; logo, a sequência narrativa também é. À medida que a ordem muda, imagens inéditas se formam a partir das relações entre as metades que compõem a página dupla. As leituras diferem quando as imagens se relacionam por oposição ou semelhança; por forma e proporção; aproximação cromática e contraste; tema e época, etc. Diferentes valores semânticos e sintáticos emergem dessa miríade de combinações.

Além dessa questão, observou-se um fato curioso na entrevista concedida à autora: o artista descreve que, muitas vezes, a prova de impressão é inicialmente rejeitada, por não corresponder ao que se

pretendia inicialmente. Com o passar do tempo, o que seria considerado erro acaba sendo aceito e assimilado na tiragem — como diferenças tonais entre pretos, ou cargas de tinta excessivas que são absorvidas pelo papel e podem ser vistas pelo verso. Tomé relata, por exemplo, que na produção do *Livrocidade Água Preta*, a Gráfica Fidalga imprimiu algumas páginas com carga máxima de tinta e empilhou os cartazes, com a tinta ainda molhada. Ao chegar no ateliê, algumas folhas estavam grudadas e o papel rasgou, então o artista pensou em descartar essas impressões danificadas. Posteriormente, ele decidiu imprimir em serigrafia por cima. Isso gerou um ruído visual que dialoga com as fotos, assemelha-se ao desgaste de edifícios mal preservados ou de imagens antigas. Em seu processo de trabalho, o artista às vezes guarda algumas páginas impressas apenas com tipografia para utilizá-las na publicação seguinte. Nesses casos, o trabalho antigo é materialmente retomado e participa do novo projeto: o uso das lâminas impressas previamente faz a costura entre duas edições. A prova de cor, que seria, a princípio, um documento processual, é incorporada como produto final — apta a ser exposta ao público — e consolida um elo entre as produções.

Para o aprofundamento da pesquisa sobre o processo criativo de Tomé observou-se a necessidade do levantamento de documentos processuais. Porém, a construção do dossiê — o conjunto desses documentos — implica o acesso aos mesmos. Como pontua Salles (2000):

Lidamos com índices do percurso, como foi ressaltado, e não com o processo propriamente dito. Não temos acesso a todos os índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. (SALLES, 2000, p.114).

Devemos considerar também que o resgate do processo criativo de obras feitas há algum tempo envolve a memória do autor (e de suas impressões), ou mesmo, em se tratando de registros digitais, de arquivos que foram perdidos devido

a atualização de equipamentos, *softwares* e sistemas operacionais. É desejável, portanto, que se verifique a existência e a disponibilidade de documentos produzidos pelo artista, tais quais:

- a) **Anotações verbais:** reflexões e apontamentos sobre os trabalhos finalizados e sobre os processos; escritos para organizar o material (em cadernos, arquivos digitais ou folhas soltas); listas de palavras-chave para buscas em arquivos iconográficos;
 - b) **Anotações visuais:** mapas de percursos — caso alguma rota seja pré-estabelecida; registros fotográficos da impressão e da gravação de telas; registros dos cartazes sendo colados nos muros e os registros da ação do tempo e das pessoas sobre os pôsteres colados; desenhos e/ou esboços das sequências narrativas que compõem os livros;
 - c) **Arquivos digitais:** fotos originais; fotos tratadas (reenquadramentos e recortes, alterações de contraste, passagem da cor para o preto e branco, aplicação de filtro e retícula, etc); PDFs para a gráfica; arquivos digitais em versões anteriores da arte-final (seriam os “rascunhos” digitais); camadas (*layers*) desligadas em arquivos (outro tipo de “esboço”); formas de catalogação e arquivamento digital: organizações em pastas (feita por aspectos sintáticos? Por temas? Por data?);
 - d) **Arquivos materiais:** xilogravura da flor (*Cidade Gráfica*); matrizes e estampas; fotolitos; fotos impressas para ajudar a selecionar/ editar; bonecos (protótipos) dos livros; provas de gráfica.
- Organizar esses arquivos permitirá a análise mais apurada sobre a lógica de pensamento com a qual Gilberto Tomé opera para elaborar os projetos da série *Livrocidade*. É o desdobramento desejado para compreender melhor os percursos, as escolhas e as tomadas de decisões e as alternativas latentes — as ideias que poderiam ter sido e as que podem vir a ser. Afinal, “A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra.” (SALLES, 2011, p.135).

Fonte das imagens

FIGURA 1 Elaborado pela autora

FIGURA 2 Imagens extraídas do site <https://gilbertotome.art.br/> e do Instagram <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 3 Digitalização de imagens e montagem elaboradas pela autora

FIGURA 4 Imagens extraídas do site <https://gilbertotome.art.br/livrocidade-agua-preta/> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 5 Imagens extraídas do <https://gilbertotome.art.br/livrocidade-pi-iere-pinheiros/>. Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 6 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26056/caderno-valongo> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 7 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26053/miradas-muradas> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 8 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26055/o-caminho-estrada-avenida> Montagem elaborada pela autora

FIGURA 9 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26054/de-pi-iere-a-quitauna-ou-de-pinheiros-a-osasco-um-percurso-grafico> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 10 Imagens extraídas do Instagram <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Montagem elaborada pela autora.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, M. L. A. F. de. **A Ilustração no design editorial:** visibilidade das capas de livros no mercado independente brasileiro. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BARTHES, R. A **câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FLORES, L. G. **Fotografia e pintura:** dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MOURA, M.; ZUGLIANI, J. O. Design editorial contemporâneo na ação estética e política. In: ANDRADE, A. B. P. *et al.* **Ensaio em design:** investigação e ação. 1. ed. Bauru: Canal 6, 2019. v. 1. Disponível em: <https://ensaioemdesign.com.br/livros/ensaios-em-design-investigacao-e-acao/>. Acesso em: 18 de jul. 2022.
- MUNIZ JR., J. de S. **Girafas e bonsais:** editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). 335f. Tese (Doutorado em Sociologia) Orientador: Sérgio Miceli Pessoa de Barros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SALLES, C. A. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências webgráficas

ESCUTANDO A CIDADE. São Paulo, SP: Instituto Sedes, 2017. Disponível em: <https://www.escutandoacidade.com.br/semanario/dois-dias-pelos-caminhos-do-o>. Acesso em: 26/06/2023.

FACEBOOK. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/gilberto.tome.96>. Acesso em: 26/06/2023.

FONTE DESIGN. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://www.fontedesign.com.br>. Acesso em: 26/06/2023.

GILBERTO TOMÉ. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://gilbertotome.art.br/>. Acesso em: 26/06/2023.

GRAFICAFABRICA. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://graficafabrica.com.br>. Acesso em: 26/06/2023.

INSTAGRAM. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2022. Instagram: @tome.gilberto. Disponível em: <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Acesso em: 26/06/2023.

ITAU CULTURAL. São Paulo, SP: Instituto Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica/a-exposicao.html>. Acesso em: 26/06/2023.

LINKEDIN. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2014. Disponível em: [linkedin.com/in/gilberto-tome-b4704432](https://www.linkedin.com/in/gilberto-tome-b4704432). Acesso em: 26/06/2023.

LIVROS DE FOTOGRAFIA. São Paulo, SP: Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF), 2019. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/perfil/14063/gilberto-tome>. Acesso em: 26/06/2023.