

Prima Facie: um estudo sobre as capas dos livros de artista

Amir Brito

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

O artigo se baseia nas funções da linguagem, de acordo com Roman Jakobson, para estabelecer uma tipologia das capas de livros, seus usos e funções – capas informativas, poéticas, expressivas ou metalinguísticas. As reflexões sobre a estrutura da capa são baseadas no texto de Gerard Genette sobre os paratextos editoriais. Alguns aspectos históricos do livro são abordados, bem como as tendências mais recentes da arte contemporânea, como a escrita não-criativa. Apresenta também a relação complementar entre as informações da folha de rosto e da capa, os livros cuja narrativa começa na capa, os que possuem mais de uma capa e as obras que são constituídas apenas pela sobrecapa. O artigo apresenta estudos de caso de livros antigos e recentes, artistas estabelecidos e jovens artistas, brasileiros e estrangeiros.

Palavras-chave: Livro de artista; paratextos; história do livro; metalinguagem; teoria da informação.

Introdução

A imagem da capa costuma ser o primeiro contato que a maioria das pessoas tem com um livro qualquer. Entre os livreiros, é comum ter um cliente que procura uma obra, mas não se lembra do nome do autor ou do livro e tenta descrever a imagem ou a cor predominante na capa. Esse tipo de aproximação não é uma novidade, nem constitui fato estranho, pois a cor da capa pode indicar um gênero de livro: a famosa biblioteca azul da França (pequenos livros impressos em papel azul e vendidos por vendedores ambulantes do século 17 até o início do século 19), a literatura libertina conhecida como os livros amarelos no século 19, o Livro Vermelho de Mao no século 20, para citar alguns exemplos.

Com a crescente industrialização do século XIX, a edição de livros tornou-se um processo intelectualmente mais complexo, de modo que o texto sempre é publicado acompanhado de um aparato de elementos que o comentam e apresentam. São os paratextos, que incluem a epígrafe, a dedicatória, o prefácio, as notas, as ilustrações, ou seja, tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro. Os paratextos podem ser textuais mas também podem ser elementos gráficos, materiais e plásticos que dão forma ao livro. O mexicano Ulisses Carrión, em seu famoso ensaio “A nova arte de fazer livros” (2008) já

alertava que um escritor escreve textos, e que o livro é fruto do trabalho de um grupo de profissionais – editores, impressores, designers.

Existem elementos paratextuais que são produzidos pelo autor do texto e existem os paratextos atribuídos ao editor – são o resultado de decisões quanto à apresentação formal do livro, por isso são chamados de paratextos editoriais: a capa, as folhas de guarda, a página de rosto, a composição tipográfica. O termo paratexto privilegia uma abordagem textual do livro, enquanto o termo perigrafia aborda o aspecto gráfico. A perigrafia abrange a escolha do papel, tipo de encadernação, tipografia e *layout*. Os livros de artista utilizam convenções adotadas em livros comuns e, portanto, o estudo do paratexto também se aplica a eles (ROSSMAN, 2008). Afinal, são “livros que à primeira vista parecem apenas livros” (CARRIÓN, 2008, p. 171), objetos de uso cotidiano que não se diferenciam de outros livros.

Em muitos livros de artista, a ausência de indicações diretas de como a obra deve ser lida – sob a forma de um prefácio, uma nota ou comentário – permite que a pessoa tenha primeiro uma experiência direta com a obra e depois possa reelaborar sua experiência baseando-se na informação textual encontrada em outros lugares. Mas é exatamente por não contar, em sua maioria, com um prefácio ou algum outro tipo de comentário verbal que a perigrafia assume um papel importante nos livros de artista: podem comunicar uma simples informação, mas também podem indicar uma maneira de interpretar a obra.

Em um livro comum, existem 16 informações que podem aparecer na capa¹, mas de acordo com o ensaísta francês Gérard Genette, todas as possibilidades nunca foram exploradas ao mesmo tempo. As únicas menções praticamente obrigatórias são o nome do autor, título da obra e o selo do editor. No caso dos livros de artista, que são em sua maioria autopublicados, esta última informação não costuma aparecer na capa, prática que se manteve mesmo quando os livros passaram a ser publicados por editoras comerciais (talvez porque o livro também é uma obra de arte e a capa é parte integrante do objeto de arte). Por este motivo, a informação que consta na maioria dos livros de artista é apenas o nome do autor e o título da obra. Talvez por uma questão de modéstia, o nome do autor nem sempre aparece na capa e em alguns casos, é preciso procurá-lo em outro lugar no livro, na folha de rosto, no dorso, na ficha técnica ou no colofão. Diferente das obras literárias, em que quanto mais famoso é o autor, maior o seu nome aparece estampado na capa, nos livros de artista a ausência desta informação na capa pode indicar uma ideia que está implícita para os artistas do livro: a obra é mais importante do que o autor. Assim, o título tornou-se o elemento predominante nas capas de muitos livros de artista.

¹ Nome ou pseudônimo, título do autor, título da obra, indicação genérica, nome dos colaboradores, dedicatória, epígrafe, retrato do autor, fac-símile da assinatura, ilustração, título ou emblema da coleção, nome e/ou logotipo do editor, endereço do editor, número de tiragem ou edição, data, preço de venda.

A capa de um livro pode ser analisada a partir de algumas ideias do linguista Roman Jakobson (1999) sobre as funções da linguagem na comunicação. Essa relação com as funções da linguagem é mais evidente no título do livro, que é o elemento textual presente nas capas, mas pode ser observada também em elementos não-verbais.

1 Capas Informativas

A maioria das capas de livros baseia-se na função referencial ou denotativa (também chamada informativa), transmitindo dados e informações de forma aparentemente neutra e objetiva: seja por meio de títulos descritivos, seja por meio de uma imagem que antecipa a série de imagens mostradas no livro, como veremos a seguir. As capas descritivas informam ao leitor o que se encontra dentro do livro e podem ser capas que associam texto e imagem, podem constituir-se apenas por imagens ou podem ser capas tipográficas, assim chamadas porque não possuem outro elemento gráfico além do texto ou porque a composição do texto é o elemento predominante.

1.1 CAPAS TIPOGRÁFICAS

A relação entre a capa e as páginas internas do livro constitui um desafio para os artistas, que buscam uma forma de antecipar o que o leitor vai encontrar em suas páginas sem revelar seu conteúdo. Talvez por isso, a maioria das capas dos livros de artistas pioneiros, que publicaram no período entre 1960 e 1980, são capas tipográficas, sem nenhuma imagem, apenas o texto, geralmente composto com uma fonte regular, sem muito destaque. É o caso dos livros de Edward Ruscha, Christian Boltanski, Peter Downsbrough, Lawrence Weiner, Richard Long, Hans-Peter Feldmann. Com o passar do tempo, os livros de Ruscha ganharam destaque em relação aos demais livros, entre outros motivos, por possuírem uma identidade, como uma coleção de livros de uma editora comercial, publicados no mesmo formato e com mesmo layout de capa. A ideia de um produto de série começa com os títulos descritivos, em que o conteúdo segue o que está anunciado na capa, seja em quantidades definidas como em *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Thirty four Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools* (1968); ou uma quantidade indefinida em *Various Small Fires* (1964) e *Some Los Angeles Apartments* (1965). O layout deste conjunto de cinco livros segue um padrão, uma palavra por linha, com alinhamento justificado ocupando toda a largura da página e distribuído por toda a área também no sentido vertical (títulos com três palavras possuem uma palavra no topo, uma no centro e outra na base). A tipografia escolhida é a mesma em todos eles, um tipo serifado, impresso em cores diferentes em cada volume da "coleção". Ruscha estabeleceu, ainda que involuntariamente, um modelo imitado e copiado dezenas de vezes nas décadas seguintes.

Diferente dos primeiros livros de Ruscha, que mantiveram o formato e utilizavam sempre a mesma fonte, Sol LeWitt utilizou formatos diferentes em cada livro, com uma escolha tipográfica que pudesse melhor traduzir a ideia do livro. O primeiro livro de LeWitt publicado por uma grande editora teve o nome do artista incluído na capa, no mesmo tamanho e fonte usados no título (*Geometric Figures & Color*, 1979), formando uma composição simétrica, com a letra “&” sozinha no meio da capa. A fonte, neste caso, é um tipo também geométrico, sem serifa, que parece mais adequado para este livro em particular. Em um pequeno livro de fotografias de 1980, *Cock Fight Dance*, o título em três linhas, em negrito, forma um bloco que ocupa quase toda a área da capa. Em outro livro fotográfico do mesmo ano, *Sunrise & Sunset at Praia*, o artista usou um tipo de letra ornamentada, que lembra os folhetos de turismo dos anos 1970.

As capas tipográficas dos livros de artista geralmente são sóbrias, com o texto centralizado na página. O texto pode ser em tamanho maior, facilmente lido à distância, ou discreto, em tamanho pequeno. Ocasionalmente, o texto é bloqueado, ou seja, uma composição tipográfica sem entrelinha e sem espaçamento entre as palavras, como na capa do *Exercício Findo* (1968), do poeta concreto Décio Pignatari. As letras ultrapassam todos os limites da página, uma letra cortada no final de uma linha continua no começo da linha seguinte. Para facilitar a leitura, as cores cumprem esse papel de diferenciar as palavras. A quebra de palavras sem hifenização leva a uma leitura com movimento cinematográfico, como um plano-sequência.

Mesmo sem utilizar uma fonte mais chamativa, com tipos fantasia ou manuscritos, como é comum nos livros comerciais, algumas capas tipográficas apresentam algum tipo de elaboração formal em sua apresentação. Um exemplo é o livro *Interstício* de Laura Gorski (2013), o texto forma uma espécie de caligrama, uma composição em que o significado é anunciado pela forma da palavra ou sua disposição na página: neste caso, o nome da artista e o título formam duas linhas, mas a palavra foi dividida em dois blocos, cada um alinhado com um dos limites laterais da página, formando um espaço vazio entre eles.

Em todo livro, os títulos e subtítulos fazem parte da identidade da obra, de modo que na ausência do objeto livro a obra pode ser evocada em uma conversa pelo título, em um processo de metonímia em que cabem todas as páginas da obra nas poucas palavras de seu nome. A palavra latina *titulus* significa rótulo, este era o nome dado ao pequeno pedaço de papel que era usado para identificar os volumes, nome dado aos livros em rolos. Com a adoção do formato códice, a identificação passou a fazer parte do corpo do livro, ocupando a primeira página.

Os títulos muitas vezes aparecem circunscritos em um pequeno retângulo na capa, como uma placa de identificação. No início do século 20 eram comuns as capas mais sóbrias, uma cor uniforme ou uma estampa, complementada por uma espécie de etiqueta para o título e o nome do autor, geralmente um retângulo branco, como pode se observar no livro de Roberto Equisoain, *Bla Blablabla*, de 2012. Ele imita o projeto gráfico, a tipografia e

encadernação de uma edição de *A Metamorfose* de Franz Kafka tal como foi publicado pela Insel Verlag em 1935, mas o artista espanhol traduziu, substituindo cada sílaba do texto original por um bla.

Vários livros ainda usam o recurso da etiqueta para incluir as informações da capa dentro de uma pequena moldura, semelhante a um adesivo colado sobre uma fotografia, uma ilustração ou sobre uma cor usada como plano de fundo. A semelhança com uma etiqueta de identificação pode ser intencional, como em *Polar Bear* (2004) de Mark Dion. A mesma etiqueta padrão com cantos arredondados e linha de contorno vermelha que era usada nas capas de cadernos escolares aparece também dentro do livro para identificar cada fotografia de urso polar empalhado que pertence a diferentes museus de história natural.

A capa pode ser literalmente uma etiqueta colada à capa de um livro existente, mudando profundamente seu significado, como Christian Boltanski fez em *Les habitants de Malmö* (1994), que consistia em um adesivo na capa da lista telefônica da cidade sueca e um encarte de quatro páginas, como uma errata, com o subtítulo *You can't reach these inhabitants of Malmö on the phone any more. They died in 1993.*²

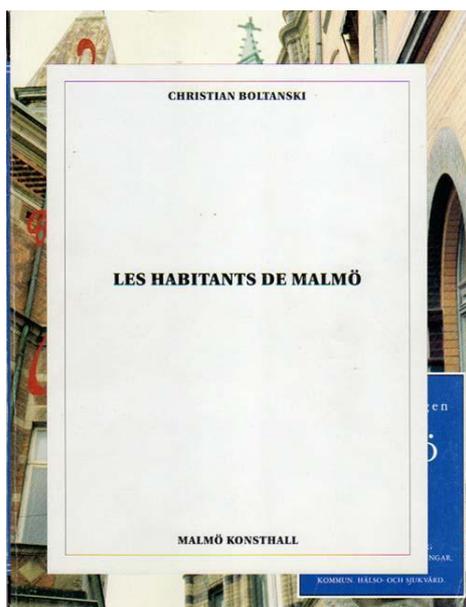


Figura 1 – Christian Boltanski, *Les habitants de Malmö*, 1994
(fonte: <https://unoriginalsins.co.uk/1994/10/18/les-habitants-de-malmo-1994-one-of-only-25-signed-examples/>)

O lugar de destaque que o título ocupa no livro não é sem razão, mas nem sempre foi assim. Na antiguidade o título aparecia no final do volume, no colofão, junto com outras informações sobre a obra. A forma moderna do título é a página de rosto, que surgiu em 1476,

² Você não pode mais falar com esses habitantes de Malmö pelo telefone. Eles morreram em 1993.

quando foi publicada pela primeira vez, além do título e do autor, a informação conhecida como impronta: editora, cidade, ano de edição.

Nos primeiros livros impressos, junto com a folha de rosto tipográfica, apareceu outra, mais elaborada visualmente, feita pelo ilustrador do livro, que seguia as convenções da pintura. Inspirada pela arquitetura, essa página era pensada como uma fachada, geralmente exibindo colunas romanas para criar uma espécie de moldura para o texto. No século 15, a página de rosto “refletia com fidelidade os estilos arquitetônicos, incluindo molduras feitas por capitéis, floreios ou arabescos, ganhando o nome de frontispício” (ARAÚJO, 1986).

Nas pinturas renascentistas e barrocas, a inserção de uma palavra era feita em uma superfície adequada, escrita em uma placa ou inscrição em algum elemento arquitetônico, para evitar a quebra do efeito ilusionista. Esse recurso ainda é usado ocasionalmente em capas baseadas em desenhos ou fotografias, como no livro de Mark Dion a respeito de um fictício gabinete, o *Bureau of the centre for the study of Surrealism and its legacy* (2005). A capa é a fotografia de uma porta de madeira com janela de vidro, onde está inscrito o nome do escritório que também nomeia o livro.

É provável que os fios tipográficos utilizados como moldura em capas no século 19 sejam o produto de uma simplificação das colunas e molduras utilizadas nos antigos frontispícios. Uma característica da famosa coleção de literatura e crítica francesa da editora Gallimard é a moldura formada por uma linha preta acompanhada por uma linha dupla vermelha, com o texto centralizado na capa, composto com tipos serifados Didot bold. A coleção Blanche existe desde 1911 e é assim chamada por causa da cor da capa, mantendo seu design gráfico original até agora, mais de cem anos depois. O trabalho de James Lee Byars, *P.I.I.T.L.* (1990), uma sigla para a frase *Perfect is in the Louvre*, é mais uma homenagem a esta prestigiosa coleção da Gallimard e imita o seu projeto gráfico.

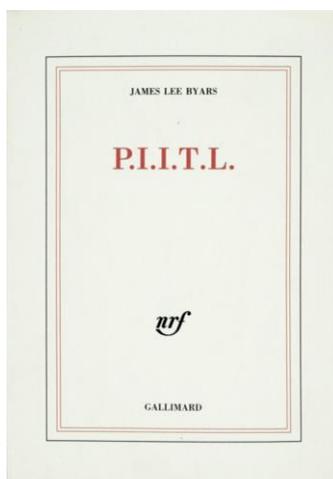


Figura 2 – James Lee Byars, *P.I.I.T.L.*, 1990
(fonte: <https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/piitl-james-lee-byars>)

Uma das obras mais icônicas publicadas nesta coleção é *Un coup de dés n'abolira le hasard: poème* (1914) de Stéphane Mallarmé. A palavra poema que aparece depois do título segue uma tradição que existe no meio editorial de incluir informações genéricas na capa (ensaio, romance, conto, poesia), que acabam sendo incorporadas ao título. O livro de Mallarmé foi objeto de algumas apropriações feitas por artistas plásticos, que colocam em evidência aspectos espaciais e gráficos do poema. O gênero indicado na capa sofreu modificações conceituais que correspondem a mudanças em sua estrutura física: “imagem”, na versão de Marcel Broodthaers (1969), “escultura”, na versão recortada a laser de Michalis Pichler (2008) e “livro”, na versão em branco sobre fundo creme de Michael Maranda (2008).

No início do século 20, era comum o tipógrafo ou designer escolher a mesma fonte tipográfica para compor o texto na capa e na folha de rosto, estabelecendo uma relação de complementaridade ou continuidade entre as duas partes do livro. Pelo menos essa foi a visão de Jan Tschichold, designer responsável pela coleção de brochuras da editora britânica Penguin e autor de um ensaio sobre a composição tipográfica das páginas de rosto (1991).

Aproveitando essa complementaridade entre o texto da capa e a folha de rosto, Ed Ruscha acrescentou subtítulo em alguns de seus livros, como no já citado *Various Small Fires and Milk*. As palavras “e leite” não aparecem na capa, apenas na folha de rosto deste “catálogo de chamas”, formado por 16 fotografias de diferentes pequenos fogos, como um cigarro, um charuto, uma chama de gás, um fósforo, um isqueiro e a fotografia de um copo de leite, “imagem incompatível que torna ainda mais evidente a banalidade dos incêndios” (CELANT, 1981).

Na década de 1960, outro designer se destacou pelo projeto gráfico de livros, o francês Robert Massin da editora francesa Gallimard. Ele foi responsável pela coleção Folio, mas a experimentação mais radical de Massin foi em outra editora, com a coleção Le Club du Meilleur Livre (1952-1958), em que inovou na criação de folhas de guarda concebidas especificamente para uma obra, ou folhas de rosto que ocupam uma sequência de até dez páginas duplas, ou impressas em duas ou três cores. As inovações de Massin foram imitadas por muitas editoras nas décadas seguintes.

O artista e editor Dick Higgins, em busca de um projeto gráfico mais refinado para seus livros (HIGH, 2019), inovou ao fazer algumas folhas de rosto da Something Else Press compostas em página dupla, como no livro de Daniel Spoerri, *An Anedoted Topography of Chance* (1966) e em seu famoso livro de orações publicado em 1969. O título é tão comprido que o próprio autor decidiu abreviá-lo, usando apenas as iniciais estampadas na capa e na lombada: *foew & ombwhnw*³. A folha de rosto ocupa uma página dupla, mostra o título e

³ Acrônimo de Freaked Out Electronic Wizards & Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings

acrescenta um subtítulo⁴, tão grande e tão nonsense quanto o título. Embora abreviado, o título foi colocado em uma fonte excessivamente grande, de forma que ocupasse uma página e meia de comprimento.

Quando o título é muito longo ou vem acompanhado de subtítulo, é comum não aparecer o título completo na capa, apenas na folha de rosto. O livro de Erick Beltrán publicado em 2012, *The world explained: a microhistorical encyclopaedia*, adota uma página de rosto que remete a livros do século 17, com um longo texto explicativo sobre o conteúdo do livro, composto com as letras em ordem decrescente de tamanho e algumas palavras em destaque escritas em caracteres maiúsculos, como era o costume na época.

1.2 A CAPA É UM RESUMO DO LIVRO

A maioria das capas de livro são concebidas como uma espécie de resumo do livro, uma síntese das ideias principais. Existem, de modo geral, duas maneiras de fazer esta síntese do conteúdo, a partir da ideia de documento ou alegoria. No primeiro caso, a capa reproduz literalmente algum elemento que faz parte do enredo, um personagem ou uma cena do livro; no caso dos livros de artista, a capa mostra uma imagem ou conjunto de imagens que aparece no interior. Outro modo de fazer um resumo do livro é a alegoria, que é uma interpretação do conteúdo utilizando elementos simbólicos, como veremos no próximo tópico, sobre a função poética da linguagem.

Curiosamente, os primeiros exemplos que vêm à mente de capas que apresentam imagens do interior da obra são livros de retratos, como o de Alfredo Jaar, *A Hundred Times Nguyen*, de 1994 ou de Joachim Schmid, *Belo Horizonte: Praça Rui Barbosa*, de 2009. O fotógrafo Ken Ohara publicou um livro de retratos chamado *One*, com centenas de imagens em preto e branco, todas estritamente no mesmo enquadramento, mostrando apenas boca-nariz-olhos e um pouco de testa, enfatizando a semelhança entre as pessoas, mais do que traços particulares. O livro já começa na capa, um retrato como os outros, sem nenhum texto. O mesmo acontece na contracapa e nas folhas de guarda, não há folha de rosto, todas as páginas são iguais. Publicado originalmente em 1970, foi reeditado em 1997 por uma grande editora, que manteve o projeto original, mas acrescentou uma sobrecapa, que repete a imagem da capa e inclui um pequeno texto de apresentação nas abas, com o título apenas na lombada. Por cima da sobrecapa foi colocada uma cinta vermelha com o título e o nome do autor, para facilitar a identificação da obra nas livrarias⁵.

⁴ a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom.

⁵ Por convenção, existem quatro lugares diferentes onde o título pode ser encontrado: na capa, na lombada, na folha de rosto e na falsa folha de rosto, que vem antes da folha de rosto mas exibe apenas o título do livro sem qualquer outra informação.

O desenho de capa é tomado literalmente na obra de Eduardo Verderame, um livro com desenhos de fachadas de igrejas em ruínas, destruídas pela guerra ou pelo fogo ou simplesmente abandonadas, demolidas para construir outra, maior e mais moderna em seu lugar ou para dar lugar ao crescimento das cidades. A sobreposição de todos os desenhos na capa de *Histórias de igrejas destruídas* (2010) reforça a ideia de desaparecimento, pois as linhas se confundem, é impossível distinguir uma igreja individualmente.

Na mesma linha, mas com outro resultado, Silvan Kälin colocou na capa todos os personagens mostrados em seu livro de 2016, *One Man Fantasia*. São peças de barro pintado, produzidas por um artesão a pedido do artista. A disposição na capa parece uma fotografia de grupo escolar, a turma inteira reunida, enfileirada, olhando para frente e sorrindo para a câmera.

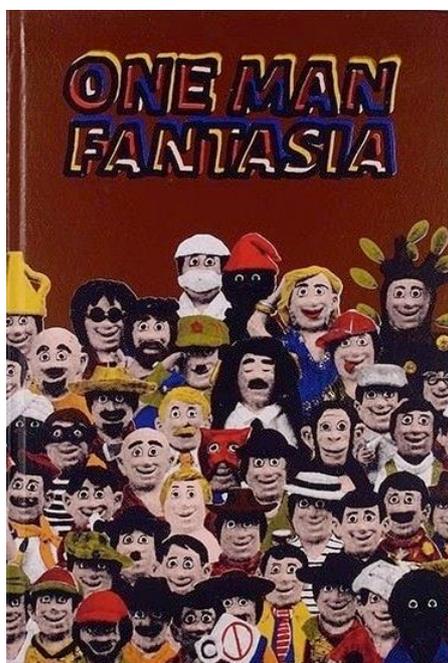


Figura 3 – Silvan Kälin, *One Man Fantasia*, 2016
(fonte: <http://www.silvankalin.ch/pt/index.php/publishing/one-man-fantasia-livro/>)

Algumas capas parecem mais enigmáticas, sensação que pode ser reforçada pela ausência de título. Apenas um círculo prateado sobre um fundo azul, cujo significado fica evidente ao abrir o livro, com trinta desenhos que mostram o ciclo completo das fases da lua no mês de novembro. O livro de Fanette Melier foi impresso em oito cores especiais e possui capa dura com imagem em *hotstamping*, técnica de impressão que dá um brilho metálico ao círculo. No lugar do título, a artista colocou um sumário do livro na lombada, facilitando a sua localização na estante. Como nos livros antigos, o título *Dans la lune* é encontrado apenas no colofão deste livro publicado em 2013.

2 Função poética

Quando o artista elabora a mensagem de forma criativa e usa a linguagem figurativa, faz uso da função poética da linguagem. Em alguns casos, os artistas representam o conteúdo por meio de uma alegoria visual, um trocadilho ou um paradoxo, fazendo uma fusão inteligente e divertida entre a imagem e o título. Um exemplo é *100 photos qui ne sont pas des photos des chevaux*, de Claude Closky, em que o título, com letras grandes, aparece sobreposto a uma fotografia em preto e branco de uma galinha, assim como as demais imagens do livro.

Em várias obras do artista plástico John Baldessari encontramos a relação entre ler e ver, entre linguagem e imagem. A série de pinturas conhecida como *Prima Facie* foi baseada na justaposição de um retrato e um conjunto de palavras que poderiam ser usadas para descrever as emoções da pessoa retratada. Seguindo o mesmo princípio, o artista publicou um livro em 2006 a partir da associação entre cores de tinta de parede e seus nomes dados pelos fabricantes. Em seu livro de artista, dividido em quatro partes, até o título segue esta divisão: *Prima Facie: Marilyn's Dress. A poem (in four parts)*.

O desenho simples, formado por poucas linhas que sugerem um cubo, transforma a superfície bidimensional em espaço tridimensional e por extensão, quer transformar o livro em espaço expositivo. Trata-se de um livro de Michelangelo Pistoletto que contém uma centena de propostas de mostras que poderiam existir, mas que ainda não foram feitas, *100 Mostre nel mese di ottobre*, de 1976.

2.1 PISTAS FALSAS: O TEXTO NA CAPA NÃO É O TÍTULO

A liberdade dos artistas em relação à capa criou uma situação que não é comum em outros tipos de livros: a utilização de um texto na capa que não é o título do livro, mas que assume um papel metafórico, substituindo o título original por uma paráfrase, como “Um jovem de extraordinária beleza pessoal” no lugar de *O Retrato de Dorian Gray*, na edição de 2007 feita por Gareth Jones. Ele repensa a história como um drama ambientado na Paris dos anos 1970, as ilustrações são anúncios de revista da época, em uma edição de grande formato que retorna às origens do livro, publicado como folhetins em uma revista.

Outro exemplo é o livro de Simon Patterson, *Rex Reason* (1994), uma apropriação da Tabela Periódica dos Elementos Químicos, que são apresentados em um código de cores, de acordo com o grupo a que pertencem: sólidos, gasosos, líquidos, sintéticos. As quatro palavras apresentadas na capa não fazem parte do título, mas fazem uma espécie de descrição do conteúdo.

O longo texto na capa do livro de Mabe Bethônico⁶ pode ser confundido com um título comprido, explicativo, no estilo dos livros antigos. O texto usa o alinhamento justificado, ocupando toda a mancha gráfica, com as letras em um tamanho relativamente grande. O livro é uma tradução/apropriação de um texto de geologia do século 19. A capa mostra em negrito o nome da artista, o autor do texto original e o seu verdadeiro título. Também estão em destaque as três últimas palavras, que podem ser usadas como título resumido, *Polígono das Secas*.

2.2 ALEGORIAS

A imagem da capa também pode ser um comentário sobre os procedimentos utilizados para a composição do livro, funcionando como um diagrama, apontando as relações entre os elementos que fazem parte da obra.

A máquina de escrever Olivetti M40 mostrada na tampa da caixa que serve de embalagem do livro de Maurizio Nannucci foi usada para compor as páginas do livro. Sem nenhum texto, a fotografia destaca como as imagens foram produzidas, cada página é um datilograma, um campo formado pela repetição dos signos que correspondem a uma tecla. O título *M40/1967* informa o modelo utilizado e o ano de publicação do livro.

O diagrama de um antigo método de ensino de desenho no Japão mostrado na capa, à primeira vista, parece despropositado em um livro de fotografias de Vesna Pavlovic, *An Idyll on the Beach*, de 2002. Em uma segunda olhada, o leitor percebe que o diagrama mostra o procedimento de montagem usado pela artista para decompor uma única fotografia em dezenas de outras imagens, selecionando detalhes significativos que passaram despercebidos na fotografia original de uma cena de praia do início do século 20 com uma multidão de pessoas.

Até o tratamento tipográfico do texto da capa pode indicar algo sobre o livro, como na obra de Lisa Mühleisen, *Titles*, de 2015. A palavra “títulos” aparece repetida três vezes na capa do livro, cada vez com uma formatação diferente (sublinhado, barrado e texto normal) e a explicação para isso vem na página de rosto: *Titles I have used, ~~Titles I won't use~~, Titles I might use*. O livro apresenta uma lista de 166 títulos de obras de arte que a artista já utilizou em alguma obra, os que ela não utilizaria e os que poderá utilizar, todos distribuídos em seis categorias.

A imagem da capa tem uma força simbólica. Então, por que não usar um símbolo tipográfico no lugar de uma imagem? É o que acontece no livro de Fabio Morais e Daniela

⁶ “De como **Mabe Bethônico** percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante **Edgar Aubert de La Rüe**, e aprendeu francês, o idioma da obra **Brésil Aride (La vie dans la caatinga)**, no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no **Polígono das Secas**.”

Castro, um sinal tipográfico ocupa toda a área da capa, sem nenhum outro texto. É uma adaga dupla, também chamada de diesis ou obelisco duplo, uma marca de referência usada para notas de rodapé. O livro possui título extenso, o seu conteúdo é composto por notas de rodapé que explicam ou comentam cada palavra do título *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS, assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem notas de rodapé* (2010), mostrando também como estas palavras se relacionam umas com as outras.

Os glifos são usados por Silvino Mendonça em *Para*ba*, um livro de fotografias que registram uma viagem do artista brasileiro ao litoral do nordeste brasileiro. Um asterisco e um til, os dois sinais ampliados e centralizados formam uma representação esquemática da praia, no lugar do sol e do mar.

2.3 A CAPA COMO PARTE DA NARRATIVA

As capas de livros de artista não são como uma capa de livro comum, entre outros motivos, porque o autor do livro e o autor da capa são a mesma pessoa. Portanto, também é comum encontrar livros em que a narrativa começa na capa. A simplicidade da proposta de Jan Voss é fascinante: seguindo uma ideia de Paul Klee, em que uma linha sai para um passeio, o livro *Detour* (1989) é na verdade um desenho único que começa na capa, atravessa as páginas e termina na contracapa. O artista utilizou uma espécie de encadernação francesa, com as folhas dobradas no lado oposto ao da costura, o que permite que o desenho seja visível também no corte lateral. Assim, mesmo com o livro fechado, é possível ver um desenho que começa de um lado, continua na lateral e termina do outro lado.

O artista pode optar por omitir qualquer informação textual na capa, tendo apenas uma fotografia ou desenho, para que o leitor se surpreenda com a força ou o enigma da imagem, que o convida a visitar o livro. Retomando a metáfora do início deste texto, em que o leitor precisa abrir a porta para entrar no livro, Michael Snow fez um dos mais paradigmáticos livros autorreferentes, *Cover to Cover*, de 1970. A fotografia da capa mostra um detalhe de uma porta, a contracapa mostra o outro lado da mesma porta. O livro não possui texto e pode ser lido começando pelo fim, pois quase metade das fotos está de cabeça para baixo, então, de qualquer forma, o leitor precisa girar o livro. A narrativa é feita sempre dentro da página dupla, colocando lado a lado a frente e o verso de uma folha. Até mesmo as folhas de guarda fazem parte da narrativa. Para não atrapalhar a leitura das imagens, a folha de rosto é uma folha de papel vegetal que tem quase a metade da altura do livro (tomando a expressão em inglês *half title page* ao pé da letra).

O livro *On the self-reflexive page* (2010), de Louis Lüthi, parece um livro teórico à primeira vista, um estudo sobre a inserção de páginas autorreflexivas em obras literárias. A capa não possui identificação do autor ou título, informação que aparece apenas na lombada. Uma *prière d'insérer* avisa que o assunto desse livro é a página, e as páginas ali reproduzidas

foram tiradas de obras da literatura, ou de livros de artista que derivam de obras literárias. A capa reproduz um papel marmorizado, com o cabeçalho “VOLUME III” e a numeração de página no canto inferior direito. É uma das páginas mais famosas da literatura, que apareceu pela primeira vez em 1761, no terceiro volume do livro *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. A homenagem ao escritor, nos 250 anos de publicação de seu romance, justifica-se: ele foi o primeiro a incorporar de modo sistemático no texto literário recursos gráficos e visuais que modificam a narrativa.

2.4 SOBRECAPAS

A função original da capa era proteger o volume, por isso era comumente feita de material rígido e resistente. Com a industrialização da produção de livros, em meados do século 19, surgiram as primeiras sobrecapas (TSCHICHOLD, 1991) para os livros de capa dura, concebidas para chamar a atenção e divulgar o livro, facilitando a identificação visual do livro. A jaqueta, ou sobrecapa, também serve para proteger a capa da luz e da sujeira nas vitrines da livraria até que o livro encontre seu lugar na estante do leitor. O fato da sobrecapa ser uma parte removível permite que seja trocada facilmente entre os livros do mesmo formato, o que serviu de estímulo para alguns projetos artísticos.

A possibilidade de trocar a identidade de um livro pela substituição da sobrecapa protetora deu lugar à produção de obras mais conceituais, que existem apenas como sobrecapa. Em *Mallarmé, O Livro* (2004), o artista Klaus Scherübel destaca a situação contraditória do livro planejado por Mallarmé como impossível de realizar (como livro) e plenamente realizado (como obra conceitual). Scherübel produziu uma sobrecapa para o livro com as dimensões especificadas por Mallarmé mais de cem anos atrás. A obra possui todas as características de uma jaqueta comum, com código de barras e um texto na contracapa. Mas o livro de Scherübel não tem páginas, é apenas uma jaqueta, que pode ser colocada em qualquer livro, e assim teria o poder de transformar um exemplar ordinário no protótipo do livro perfeito.

A obra de Scherübel vem acompanhada de um bloco de isopor embalado com plástico e à primeira vista parece um livro comum, diferente da obra de Bárbara Bloom (*Black Book*, 1993) que é vendida aberta, como se fosse um cartaz, para que o leitor recorte a folha do tamanho desejado e coloque-a em um livro em sua biblioteca, que passa a ser um “Black Book”.

Os dois exemplos acima podem ser aplicados em qualquer livro e por isso tem um poder transformador, mesmo em potência, ou seja, mesmo quando não estão associados a nenhum livro, sua força ainda está presente. A produção artística de Yann Serandour está mais próxima de um comentário sobre a arte e situa-se na periferia, ao redor de obras de outros autores. Partindo dessa premissa, Serandour criou um trabalho que se baseia em uma relação

com um livro específico, é uma jaqueta colocada sobre um “livro hospedeiro”, o catálogo da exposição *Incipit*, na Fondation Ricard de Paris em 2006.

Outro desdobramento dessa ideia é a criação de uma biblioteca imaginária, com livros que não existem. Em 2012 Mariana Castillo Deball publicou uma antologia de 30 sobrecapas de livros inventados, *Never Odd ou Even Volume II*. As sobrecapas têm tamanhos diferentes, criando o efeito de boneca russa, uma dentro da outra e outra. Um livro que é só começo e não tem fim.

3 Capas mudas

A circulação dos livros de artista acontece em circuitos alternativos, por isso não precisam disputar atenção nas vitrines das livrarias com centenas de outros lançamentos. É possível elencar, como exemplo dessa autonomia, vários livros de artista com capa neutra ou monocromática, o que pode ser entendido até mesmo como uma recusa em ceder às regras do mercado editorial que trata o livro como mais um produto, um objeto que precisa ser atraente para ser consumido.

Associo este tipo de capas à função fática da linguagem, que tem como objetivo manter a comunicação, informando ao interlocutor que a pessoa está ouvindo, acompanhando o seu pensamento. São exemplos da função fática os acenos de cabeça, a repetição de palavras no final de frase (né?) ou expressões como “hã?” ou “hum hum” em uma conversa telefônica. Existem muitas capas que são monocromáticas, enfatizando o material de que é feita. A artista Vera Chaves Barcellos usava a encadernação em espiral encontrada em papelarias, a capa dos seus livros é neutra, apenas uma capa plástica cinza (*Da Capo*, 1979) ou vermelha (*Momento Vital*, 1979).

Às vezes, quando a capa é muda, sem nenhum texto ou imagem, o livro vem acompanhado de uma cinta, uma tira de papel, para facilitar a identificação da obra, como fez Laurent Marissal no livro *Pinxit* (2005). Mas o livro *wit-white* de herman de vries, relançado em 2012, é o exemplo mais radical de uso do paratexto editorial: é um livro totalmente em branco, o único texto impresso aparece em uma cinta removível, que inclui a ficha técnica. De que outra forma se poderia dizer que o branco é superabundante?

4 Função expressiva

A função expressiva ou emocional manifesta aspectos mais subjetivos, um ponto de vista particular, mais evidente na linguagem verbal com o uso do pronome na primeira pessoa. Nas capas de livros, podemos associar a expressão com a escolha de uma imagem instigante, que recria o clima emocional do texto.

This Goofy Life of Constant Mourning (2004) é um livro de poemas de Jim Dine que foram escritos com materiais diversos (grafite, giz, tinta) em superfícies como paredes, móveis, objetos. Os textos foram fotografados, as páginas mostram as imagens sangradas (sem margem branca), às vezes as fotos ocupam uma página dupla. A capa traz um texto manuscrito, copiado de uma das fotografias do livro.

Poderíamos apontar que o retrato do autor na capa é outra forma de função expressiva, mas não é muito comum encontrar um livro de artista com o retrato do artista na capa. Claro, há exceções, como o retrato formado pela combinação dos rostos de Boltanski e do poeta Jaques Roubaud na capa de *Ensembles* (1997).

4.1 A CAPA E SUAS VERSÕES

A variação na forma de apresentação da capa pode ser levada ao limite, diferente em cada exemplar, tornando-se uma forma de fetichização do objeto industrial, o livro múltiplo que se torna único, um objeto precioso, uma “verdadeira” obra de arte para algumas pessoas. Se tal gesto for acompanhado por uma edição numerada e assinada, o efeito de autenticidade associado à unicidade da obra é ainda maior. É o caso da marmorização aplicada à capa de *Side by Side* (1971), livro da dupla Gilbert & George. O processo foi amplamente utilizado para criar estampas coloridas nas folhas de guarda em encadernações francesas do século 18, agora foram aplicados em capa de tecido, para criar um objeto exclusivo, único.

O mesmo livro com capas diferentes é uma forma de incentivar o desejo de colecionar dos bibliófilos. O fotógrafo mineiro João Castilho publicou quatro versões do seu livro *Hotel Tropical*, cada uma utilizando como fundo um papel de parede com uma estampa diferente – o papel aparece sozinho na contracapa e continua na capa, em uma faixa lateral. O livro de Tiane Doan na Champassak tem seis capas diferentes dentro da mesma edição, cada uma mostra um elemento tipográfico que foi usado para censurar as revistas eróticas tailandesas nos anos 1970 (*Censored*, 2017).

As diferenças dentro da edição podem ser decorrentes de uma forma de produção que não visa aumentar o valor do livro, como acontece nas obras de Mark Pawson feitas com o reaproveitamento de papéis. No livro *Mapping* (2016-2020), por exemplo, feito com mapas de segunda mão passados repetidamente em impressoras a laser, um deles é utilizado para capa, com o título impresso em uma etiqueta do mesmo tipo utilizada para identificar compotas artesanais.

O livro *Feuilleté* (2013) chama a atenção para o ato de folhear, conforme indicado no título. A pequena brochura de Julien Nèdelec tem uma capa tipográfica simples e o livro está totalmente em branco, exceto pela folha de rosto e os créditos na última página. A edição de 700 exemplares não tem dois exemplares idênticos, pois o artista sujou os dedos com tinta e manipulou cada um, deixando as marcas de sua leitura em cada volume, incluindo capa,

lombada e contracapa. As fotos publicitárias do livro mostram um conjunto de obras com pequenas diferenças na capa.



Figura 4 – Tiane Doan na Champassak, *Censored*, 2017
(fonte: <https://rvb-books.com/products/tiane-doan-na-champassak-censored>)

Um livro pode ter capas diferentes em cada nova edição. As letras dispostas em ordem alfabética na capa podem ser usadas para representar um dicionário, como *The illustrated dictionary of received ideas* dos canadenses Gareth Long e Derek Sullivan. O projeto de ilustrar o “Dicionário das ideias feitas” de Gustave Flaubert (1821-1880), planejado como o segundo volume do romance *Bouvard et Pécuchet*, é uma obra em processo que durou dois anos, 2009 e 2010. Os dois artistas ilustraram metodicamente cada verbete usando a pesquisa de imagens do Google, os desenhos foram feitos em uma performance pública e cada edição do livro foi atualizada à medida que o projeto avançava, incluindo mais desenhos

que a edição anterior, de modo que a última edição, com 584 páginas, teve mais do que o dobro do número de páginas da primeira. Usando a tecnologia de impressão por demanda, as mudanças em cada nova capa indicam que o conteúdo também mudou, as letras indicam a letra inicial dos verbetes incluídos. O livro teve cinco edições, as duas primeiras capas tinham apenas o ABC, depois abcd, seguido por ABCDEF distribuídos no sentido vertical em duas colunas, formando ADBECF e por último, ABCDEFGHI em três linhas com três letras cada.

A cada edição de *Voyeur*, agora em sua sexta edição (2014), a capa ganha uma nova cor de fundo (azul, verde, amarelo, laranja, vermelho ou rosa). O título também é escrito com um tipo de letra diferente (geralmente tipos comuns, encontrados em qualquer computador, como Souvenir, Lithos e Comic Sans). Hans-Peter Feldmann altera a composição das fotografias da capa, indicando que as páginas internas não são exatamente as mesmas – o pequeno livro não tem numeração de página, portanto a ordem pode ser alterada de uma edição para outra, as páginas podem ser substituídas sem prejuízo ao conjunto. A mudança de cor em cada edição também foi usada como um recurso para dar unidade ao projeto de David Horvitz, *How to shoplift books* (2013), seis livros bilingues totalizando doze idiomas até agora. Publicado por editores sediados em vários países, para cada livro foi usada uma cor diversa.

4.2 COLEÇÃO DE LIVROS

No outro pólo dos livros como objetos individualizados estão os livros que fazem parte de uma coleção e compartilham com outros livros, do mesmo autor ou de outros autores, algumas características comuns determinadas pelo editor, como o formato, o estilo da capa e o tipo de letra usado para compor o nome do autor e o título. Algumas editoras tornaram-se notórias justamente por suas coleções, como a Great Bear Pamphlets, da Something Else Press e a brasileira Ikrek, com a coleção Ponto e Vírgula.

As capas tipográficas se mostraram tão adequadas aos livros de artista que algumas editoras criaram uma coleção de livros de artista utilizando como modelo capas textuais, sem nenhuma imagem. A editora belga Daily Bul criou a coleção *Les Poquettes volantes* (1965-1979) e a alemã Salon Verlag fez a *Edition Séparée* (1996–2006), ambas com uma estrutura simples, com uma moldura central composta por fios tipográficos. No caso da primeira, a escolha pode ter um motivo prático, a redução de custos e a agilidade de produção, considerando que os livros foram impressos em oficina tipográfica e desse modo não seria preciso fazer um clichê para inserir imagens na capa.

Alguns artistas também publicaram seus livros como parte de uma coleção. Na década de 1970, Ida Apleebrog publicou a série conhecida como Blue Books, livros em pequeno formato com títulos curtos, letras com serifas arredondadas, o texto em tamanho grande no

alto da capa, seguindo um padrão. O canadense Flavio Trevisan tem um projeto de longa duração que consiste em livros de poucas páginas, em formato padrão, impressos sob demanda e que formam uma coleção, à maneira de uma enciclopédia em fascículos. A capa segue uma estrutura uniforme, um fundo branco e uma faixa de cor no centro, que continua na lombada e na contracapa. Acima da faixa, o título de cada volume.

5 Função conativa

Menos comum no universo das capas de livros é a função conativa, na qual o autor busca interferir no comportamento do leitor, para convencê-lo de algo ou para lhe dar ordens ou conselhos, com o uso de verbos na forma imperativa. No caso dos livros de artista, isso não costuma acontecer sem ironia, como no livro de A.R. Penck, o texto da capa apela diretamente ao leitor, dizendo o que todo editor gostaria de dizer: *Je suis un livre, achète moi maintenant*⁷ (1981). Outro exemplo famoso, *Steal This Book*, de Dora Garcia (2009), escrito com letras brancas grandes sobre fundo preto, o título pode ser lido à distância, como um convite ou uma ordem. É que o livro também foi apresentado como uma escultura formada por milhares de cópias empilhadas, colocadas no espaço expositivo e pedindo ao público que o levasse para casa.

6 Metalinguagem

A função metalinguística é muito comum e pode aparecer de maneiras muito diferentes. Em 1972, George Brecht fez um livro totalmente autorreferente, substituindo a imagem da capa pelo texto “esta é a capa do livro”. Apesar disso, o título do livro é simplesmente “*Book*”.

Esse trabalho de Brecht pode ter inspirado a capa de uma das edições de *Err*, livro de 1996 de David Shrigley que ganhou capas diferentes e que em sua 7ª edição (2006) apresenta em fundo amarelo a frase “*This is the front cover of the book, the title is Err*”⁸, com o texto em preto e as três últimas letras em rosa, que é o título propriamente. A edição seguinte (2008), também publicada pela Book Works de Londres, contém apenas a repetição da palavra *Err* oito vezes, distribuída em cinco linhas. Algumas vezes a palavra aparece espelhada, como se fosse escrita por uma criança no início da alfabetização. Na última linha, o texto aparece em cor de rosa, como aconteceu na edição anterior.

⁷ “Eu sou um livro, compre-me imediatamente.”

⁸ “Essa é a capa do livro, o título é *Err*”.



Figura 5 – David Shrigley, *Err*, 2008
(fonte: <https://bookworks.org.uk/publishing/shop/err-eighth-edition-2008/>)

Curiosamente, existem muitos livros de artista que são autorreferentes ou metalinguísticos, mas não existem muitos livros de artista com a imagem de um livro na capa. O artista Wladimir Dias-Pino criou a capa do livro *A marca e o logotipo brasileiros* e depois imprimiu partes da capa em papel cartão e montou uma maquete, como se o livro fosse formado por blocos de construção. No estúdio, com uma iluminação específica, a maquete foi fotografada e essa imagem é a capa do livro publicado em 1974. Outro livro famoso por sua capa, o *Manual da Ciência Popular* (1982) mostra o título no cabeçalho, mas também está escrito na capa de um livro mostrado no centro da composição. Waltercio Caldas apresenta uma fotografia do próprio livro, criando um efeito *mise-en-abyme*, uma capa dentro da outra.

O livro *Inside the white cube*, do artista suíço Yann Sérandour é literalmente um palimpsesto, em que reproduções e comentários sobre a obra do artista são sobrepostos à reimpressão da primeira tradução francesa do influente livro de Brian O’Doherty, que reúne reflexões sobre as condições de produção e recepção da obra de arte. O livro foi publicado simultaneamente em dois idiomas, com o subtítulo *Overprinted edition* na edição em inglês e *Édition palimpseste* em francês. Sobre as páginas impressas em ofsete na cor preta, foi realizada a sobreimpressão de um quadrado branco (um trocadilho com o título), por cima do branco foram impressos textos e imagens em verde (ou violeta, na edição francesa). O formato da publicação se baseia na revista *Artforum*, onde o ensaio de O’Doherty foi publicado pela primeira vez (a capa da referida edição da revista aparece como imagem de fundo na capa desse livro), e o quadrado em branco que aparece na capa e em todas as páginas tem o mesmo tamanho da primeira edição dos ensaios de O’Doherty reunidos em livro. Concebido

em colaboração com o designer Jérôme Saint-Loubert Bié, o layout permite evocar visual e fisicamente as formas editoriais de apresentação do ensaio de O'Doherty.

6.1 INTERTEXTUALIDADE

Um recurso muito comum nos livros de artista é a imitação do formato e das convenções de um gênero de livro conhecido, ligado a um determinado período histórico (os guias de campo, as fotonovelas) ou um contexto específico (livro de orações, dicionário, enciclopédia, livro de receita, guia de viagem, álbum de colorir, livro infantil). Podemos reconhecer a consciência que um artista tem da peculiaridade da forma livro pela “maneira que um artista explora, contradiz ou comenta os gêneros existentes” (CARRIÓN, 2008, p. 171).

Para obter o melhor resultado nessa imitação de outro gênero de livro, a encadernação é um aspecto essencial, como na imitação de um guia de campo do século 19 feita por Kim Beck em *A Field Guide to Weeds*, de 2008, capa revestida de tecido e o título estampado em baixo relevo; ou no formato de *boardbooks*, páginas de cartão com cantos arredondados, do tipo usado em livros infantis e adotados em catálogos de exposições que são ao mesmo tempo uma obra autônoma, como os de Julian Opie, *Driving in the Country* (1996) e David Shrigley, *Yellow Bird with Worm* (2003).

Um novo livro também pode referir-se a uma obra publicada anteriormente, estabelecendo uma relação intertextual entre eles, de modo que o significado da obra atual (crítica, comentário, pastiche, paródia ou homenagem) depende do conhecimento prévio da obra que serviu de referência. Isso é mais evidente nas diferentes homenagens ou pastiches dos livros de Ruscha, tão numerosos que quase constituem um novo gênero, como demonstra o livro organizado por Jeff Brouws em 2013.

Em alguns casos, o artista deliberadamente imita a diagramação de um determinado livro, a ponto de se confundir com ele, como fez Jean Le Gac em *Le Peintre Fantôme*, de 1992. É uma história de detetive, sua capa amarela com a imagem de uma pluma e máscara é uma referência a uma famosa coleção de romances policiais⁹.

Às vezes, a capa que remete a outro livro existente é uma consequência de um procedimento conceitual conhecido como escrita não-criativa, em que um texto novo é produzido a partir de um texto existente. A produção do coletivo inglês Information as Material talvez seja o mais prolífico exemplo de apropriação de obras literárias. Eles costumam fazer uma paródia das capas originais, que recebem o mesmo tratamento que foi dado ao texto. Assim, *Reading the Remove of Literature* (2006) é uma leitura anotada feita por Nick Thurston da tradução para o inglês do livro seminal de Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955). No

⁹ *Le lecteur averti aura reconnu la couverture d'une célèbre collection policière. Cette couverture jaune frappée de la plume traversant un loup a bercé trop longtemps l'imaginaire du peintre pour que l'éditeur n'en soit pas ici remercié.*

miolo ele removeu o texto e deixou apenas as anotações marginais, na capa ele removeu a ilustração original e usou um quadrado vermelho em seu lugar, além de substituir o nome do autor pelo seu nome, mantendo o mesmo estilo tipográfico.

Outra obra publicada pelo coletivo é mais facilmente confundida com o original, pois a capa de *Re-Writing Freud* reproduz até mesmo o desgaste da capa da edição brochura da obra de Sigmund Freud publicada pela editora Penguin em 1976. Simon Morris usou um programa de computador para reescrever *The Interpretation of Dreams*, ele seleciona aleatoriamente as 222.704 palavras de Freud para fazer um novo livro com as mesmas palavras, sempre que o programa for reiniciado. O livro publicado em 2005 é uma instância desse processo e foi escrupulosamente composto de acordo com as dimensões, estilo tipográfico, divisões de capítulos e comprimento de parágrafos usados naquela edição.

Na série *Oulipismes*, Miller Levy apropriou-se de uma coleção de livros introdutórios sobre temas de interesse geral, direcionados a jovens estudantes (a coleção francesa *Que sais je?*). O artista cortou pela metade a capa de alguns volumes que possuem um título composto, originalmente apresentado em duas linhas, formando novos títulos ao combinar a parte superior de um livro com a parte inferior de outro. A capa mostra um livro inexistente, *La Littérature du hasard*, e a contracapa mostra *L'Exploitation fantastique* – nomes derivados de seus títulos originais *La Littérature fantastique* e *L'Exploitation du hasard*. Cada página de *Oulipismes* (2008) é uma capa de um livro imaginário, seguindo o mesmo procedimento mostrado na capa.

6.2 FRENTE E VERSO

Não é comum, na maioria dos livros de artista, usar a quarta capa com texto da editora, um comentário crítico, uma resenha jornalística ou algo assim, então o espaço da quarta capa pode ficar em branco, pode ser usado como uma continuação da capa ou apresentar informação complementar, que confirme ou contradiga o que foi mostrado na capa. O título formado por uma palavra comprida, ou formado por duas palavras, pode ser dividido e colocado uma parte na primeira capa e a outra parte na quarta capa, causando surpresa. Mas, em muitos casos, esse tipo de composição não é apenas um efeito, mas uma camada de significado que se acrescenta ao trabalho.

O texto da capa também pode continuar na contracapa, como fez o poeta concreto Augusto de Campos, no livro de 1971 *Colidouescapo*. Nesse caso, por se tratar de uma palavra inventada, um neologismo no estilo de Lewis Carroll, a letra u fica parcialmente visível na capa e continua na contracapa, servindo como elemento de ligação entre as duas palavras. O tipo inclinado aqui sugere movimento, como se as palavras estivessem em rota de colisão com os limites do livro, reforçando o significado da nova palavra decorrente do encontro entre duas palavras.

A dupla Carissa Potter e Luca Antonucci poderia ter colocado cada palavra do título sozinha em uma das capas de seu *Pocket Book* (2012), mas escolheram uma composição assimétrica, em que o texto em duas linhas é cortado ao meio no sentido longitudinal, uma parte é visível em cada capa, o leitor precisa virar o livro para poder ler o título completo.

A contracapa pode ser uma figura complementar da capa, como fez Emmett Williams em um livro de 1973, *A valentine for Noel*, dedicado à sua esposa. A capa com texto manuscrito apresenta uma lista alfabética de 26 nomes de mulheres, todos riscados, exceto uma, Noël, a companheira do artista. A lista é alinhada à direita, portanto, há um espaço à esquerda dos nomes, permitindo que “A valentine for” seja adicionado antes de “Noël”, formando o título do livro. A mesma composição se repete na contracapa de forma espelhada, uma lista com 26 nomes de homens, alinhada à esquerda, todos riscados, exceto um, que também é o único deles que tem sobrenome, Emmett Williams. Para arrematar este jogo complementar, na contracapa o título ocupa o mesmo lugar que estava reservado para o autor na capa.

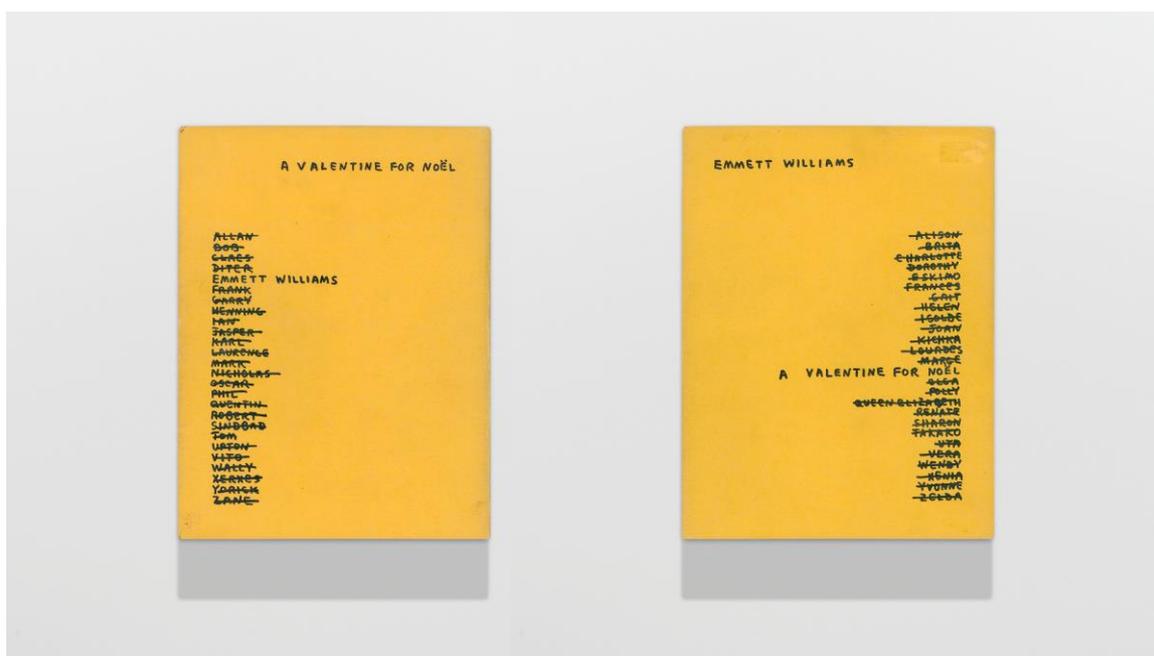


Figura 6 – Emmett Williams, *A valentine for Noel*, 1973

(fonte: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/36/emmett-williams/a-valentine-for-noel-four-variations-on-a-theme>)

Existem também livros em que a contracapa, invertida, repete a imagem da capa, indicando que o livro tem duas partes e o leitor pode começar por qualquer lado, como fez a colombiana María Isabel Rueda, *Como es arriba es abajo* (2015). A mesma imagem, formada por pontos brancos sobre fundo escuro, é interpretada de forma diferente, alternando entre o

microcosmo e o macrocosmo, entre os desenhos das folhas do cróton com pintas brancas e as fotografias do céu estrelado.

Considerações finais

Esperamos ter demonstrado como a capa de um livro de artista, mais do que cumprir uma função prática de identificação ou um mecanismo de promoção, é também parte integrante de um projeto artístico em forma de livro e contribui para a construção do seu sentido. Diferente de outros tipos de livros, todos os aspectos do livro de artista devem ser considerados na experiência de sua leitura.

Referências

- ARAUJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BROUWS, Jeff (ed). *Various small books: referencing various small books by Ed Ruscha*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, [2013].
- BUTOR, Michel. Les mots dans la peinture. In: _____. *Repertoire*, vol. IV. Paris: Minuit, 1974, p.31-95.
- CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livres / On books*. Genève: Héros-Limite, 2008.
- CELANT, Germano. *Book as artwork, 1960-1972*. In: Celant, Germano; Guest, Tim. *Books by artists*. Toronto: Art Metropole, 1981. p. 85-104.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê, 2009.
- GILBERT, Annette (ed). *Reprint: appropriation (&) literature: Appropriations from 1960 to the present*. Wiesbaden: Luxbooks, 2014.
- HIGH, Rachel. *Something Else Press as Publisher*. Master of Arts dissertation on Art History, New York: Hunter College, The City University of New York, 2019.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- ROSSMAN, Jae. Reading outside the lines: paratextual analysis and artist's books. *JAB (The Journal of Artists' Books)*, Chicago, n. 23, p. 30-41, 2008.
- TSCHICHOLD, Jan. *The form of the book: essays on the morality of good design*. Washington: Hartley & Marks, 1991.