

ARTIGO/DOSSIÊ

LIVROS DE PETER NEWELL: MATERIALIDADE, REPETIÇÃO, JOGO E O CONTEXTO MODERNISTA

ANGELO MAZZUCHELLI GARCIA

Angelo Mazzuchelli Garcia

Doutor em Letras: Estudos literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com período sanduíche na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008.

Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do grupo de pesquisa INTERMÍDIA: Estudos sobre a Intermidialidade (UFMG).

Pesquisador do grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS: Diálogo e intertexto no processo escritural na arte contemporânea (UFMG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8735776206799882>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4667-3027>.

E-mail: mazzuchelli@ufmg.br; angelomazzuchelli@gmail.com.

Resumo: Propõe-se analisar os livros infantis produzidos pelo ilustrador, cartunista e escritor norte-americano Peter Newell (1862-1924) no âmbito da comunicação gráfica, considerando o livro em sua materialidade (livro-objeto, livro de artista etc.). A análise busca inserir conceitualmente a obra de Newell no contexto de sua produção: a era modernista. Apresenta-se uma reflexão sobre como Peter Newell e sua obra dialogam com a modernidade e, mais especificamente, com a vanguarda artística e os novos modos de perceber a arte, no sentido

amplo. O objetivo não é apontar se Newell foi (ou não) um artista da vanguarda modernista; mas estabelecer liames de como o contexto de sua produção contribui para melhor compreender sua obra. Estabelece-se também conexões da obra de Newell com os conceitos de repetição e jogo.

Palavras chave: Peter Newell. Livro-objeto. Livro de artista. Livro infantil. Modernismo. Repetição. Jogo.

Abstract: It is proposed to analyze the children's books produced by the North American illustrator, cartoonist and writer Peter Newell (1862-1924) within the scope of graphic communication, considering the book in its materiality (object book, artist's book etc.). The analysis seeks to insert conceptually Newell's work into the context of his production: the modernist era. A reflection is presented on how Peter Newell and his work dialogue with modernity and, more specifically, with the artistic avant-garde and new ways of perceiving art, in the broadest sense. The objective is not to point out whether Newell was (or was not) an artist of the modernist avant-garde; but establishing links with the context of his production contributes to a better understanding of his work. Connections between Newell's work and the concepts of repetition and play are also established.

Keywords: Peter Newell. Object book. Artist's book. Children's book. Modernism. Repetition. Play.

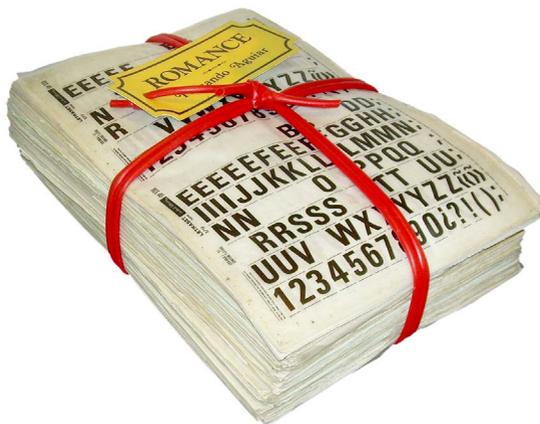
O LIVRO/OBRA

Há grande divergência e imprecisão quanto à definição e denominação de obras que exploram a noção de livro – seja por sua natureza física ou mesmo por um conceito metafísico: livro-objeto, livro de artista, outras mais específicas como poema-livro, livro-poema. Não obstante as divergências e a imprecisão pode-se propor uma classificação genérica em duas categorias: o livro/obra

funcional (próprio para o manuseio) e o não funcional (não pressupõe o manuseio para sua fruição).

A noção de livro pode ser o ponto de partida para uma escultura ou uma instalação, por exemplo. A obra *Romance* (figura 1), do português Fernando Aguiar, “uma pilha de velhas cartelas de Letraset (letras transferíveis) unidas por um fio vermelho, que sugere um manuscrito de um romance” (GARCIA, 2013, p. 65), enquadra-se na categoria livro/obra não funcional. A noção de livro na obra de Aguiar assume um caráter icônico: ao mesmo tempo remete a um manuscrito de uma obra literária e ao processo de impressão (apenas sugerido pelas formas tipográficas nas cartelas de letras transferíveis).

Figura 1 – “Romance”, de Fernando Aguiar



Fonte: Foto cedida pelo artista.

Já o livro/obra funcional explora “a condição de objeto manuseável e relacional” (GARCIA, 2013, p. 114) do livro. Por *livro* entende-se aqui formas que não se restringem ao formato códice: o livro/obra funcional pode assumir a forma de um pôster desdobrável, de uma caixa com páginas soltas, de um rolo etc. De

maneira geral, esse tipo de livro não é concebido ordinariamente como mídia ou veículo (suporte). Nessa categoria pode-se citar o livro-poema *A ave* (figura 2), de Wladimir Dias Pino, impresso em 1955 e lançado em 1956.

As páginas de *A ave* variam em formato, cor e textura: há páginas brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes. O texto possui variações tipográficas, em que minúsculas e maiúsculas se alternam. [...] As páginas semitransparentes permitem a visão parcial da página seguinte; e alguns furos circulares em outras páginas cumprem essa mesma função: isso torna possível a utilização de alguns caracteres de uma página num outro contexto, formando outras palavras e outras frases. A formação dessas palavras e frases decorre do uso de artifícios denominados gráficos: desenhos geométricos feitos à nanquim que indicam direções de leitura. (GARCIA, 2013, p. 116-117)

Figura 2 – *A Ave*, de Wladimir Dias Pino



Fonte: Fotos de Neide Sá.

Em *A ave*, o livro não é suporte da obra literária: a leitura do poema se dá pela manipulação e vincula-se diretamente à concepção plástica/gráfica do livro. O poema não existiria sem a variação de

formato, cor e textura das páginas, sem os furos circulares e sem os *gráficos*: o poema não *está* no livro – o poema *é* o livro, e só tem existência concreta por meio da ação do leitor ao manusear o livro.

O caráter manuseável e relacional do livro tem fundamentado diversas obras literárias em que a materialidade desempenha um papel essencial no processo de leitura. Dessa forma, o leitor deixa de ser um mero receptor – torna-se um elemento ativo na constituição da narrativa: pressuposto que fundamenta o conceito de metaficção. Fenômeno amplamente explorado na literatura contemporânea, a metaficção estabelece novas formas de interação com o leitor. Dentre essas formas, aquelas vinculadas à concepção gráfica do livro (como a exploração do aspecto visual da escrita) e ao seu próprio manuseio. A propósito, conceitos pós-modernos de comunicação gráfica estão em sintonia com os da metaficção: tendências surgidas no final do século XX descartam a clarificação de uma mensagem em favor da ambiguidade, de modo a incentivar a participação do leitor na construção do significado. Nesse contexto, os livros infantis de Peter Newell são precursores, “antecipando muitos dos procedimentos metaficcionais contemporâneos” (RAMOS, 2019, p. 72), e renunciando tendências pós-modernas de design gráfico.

PETER NEWELL

Peter Newell (1862-1924) foi um ilustrador, cartunista e escritor norte-americano. Na época em que viveu Newell, a era modernista, o mundo ocidental passava por profundas transformações. O processo de industrialização gerado pela segunda fase da Revolução Industrial (considerada o marco inicial da modernidade) gerou o crescimento das cidades e, conseqüentemente, o aumento da população urbana

e da alfabetização. No âmbito artístico, a arte clássica greco-romana, revivida pelo academicismo neoclassicista desde meados do século XVIII, era questionada por movimentos artísticos modernistas, que propunham novos modos de perceber a arte, contrapondo-se à tradição greco-romana. Não é nosso intuito apontar se Newell foi (ou não) um artista da vanguarda modernista (mesmo porque ilustradores, cartunistas eram considerados “artistas menores”¹). No entanto, estabelecer liames com o contexto de sua produção contribui para melhor compreender sua obra.

Newell ganhou reputação nas décadas de 1880 e 1890 publicando seu trabalho em periódicos ilustrados. Segundo Mabel Hall Goltra, biógrafa de Newell, ele produziu “fascinantes esquetes humorísticos que submetia a periódicos como *Harper’s Bazaar* e *New York Graphic*, que foi um dos primeiros jornais ilustrados” (apud OLSON, 2018, tradução nossa²). O sucesso alcançado pelos trabalhos publicados foi um estímulo para que Newell deixasse seu trabalho (em Jacksonville) para estudar na *Art Students League*, em Nova Iorque (1883-84). De acordo com o *Dictionary of American Biography*, “ele tolerou a formação acadêmica apenas três meses, acreditando que o valor do seu trabalho – a sua originalidade – seria sacrificado ao adaptá-lo aos métodos aceites” (apud OLSON, 2018, tradução nossa³).

1 A distinção entre “artes maiores” e “artes menores” existe desde a Antiguidade Clássica, sendo as maiores aquelas relacionadas às atividades mentais, e as menores relacionadas aos trabalhos práticos e manuais. No Renascimento, Giorgio Vasari estabeleceu que as artes superiores são baseadas no *disegno*: pintura, escultura e arquitetura. As demais artes, associadas ao artesanato, são inferiores.

2 “[...] fascinating humorous sketches which he submitted to such periodicals as Harper’s Bazaar and the New York Graphic, which was one of the first illustrated newspapers”.

3 “He tolerated academic training only three months, believing that the value of his work – its originality – would be sacrificed by adapting it to accepted methods”.

A *Art Students League* foi fundada em 1875 por um grupo de artistas, quase todos estudantes da *National Academy of Design*, em Nova Iorque. O site da *Art Students League* afirma que “desde o início, a Liga associou-se conscientemente a um ponto de vista ‘moderno’ que tinha grande apelo entre os artistas” (THE HISTORY, s.d., tradução nossa⁴). Mesmo com essa ressalva, é compreensível que Newell não tenha suportado a formação acadêmica: academia, naquele período, implicava restrição. Acrescente-se que é admissível supor que esse ponto de vista “moderno” da Liga ainda estava em gestação. Seja como for, é um traço de modernidade em Newell, pois o modernismo é – em essência – antiacadêmico. Liberdade formal e de criação, valorização da subjetividade, experimentalismo são valores caros ao pensamento modernista e ausentes do academicismo vigente no período. Como se verá adiante, valores como a liberdade de criação e, sobretudo, o experimentalismo são igualmente caros à obra autoral de Newell.

LIVROS DE PETER NEWELL (1)

Além das ilustrações publicadas em periódicos, Newell também ilustrou livros de autores como Mark Twain, John Kendrick Bangs e Lewis Carroll. Em 1901, a editora *Harper & Brothers* publicou uma edição americana de *Alice no país das maravilhas* com ilustrações de Newell.

Entretanto, são os livros infantis autorais de Newell que se destacam pela singularidade da concepção gráfica e forma de leitura. Em *Topsys and Turvys*, publicado em 1893⁵, a leitura se dá a partir de dois pontos de vista – girando o livro a 180°. *Topsy-turvy*

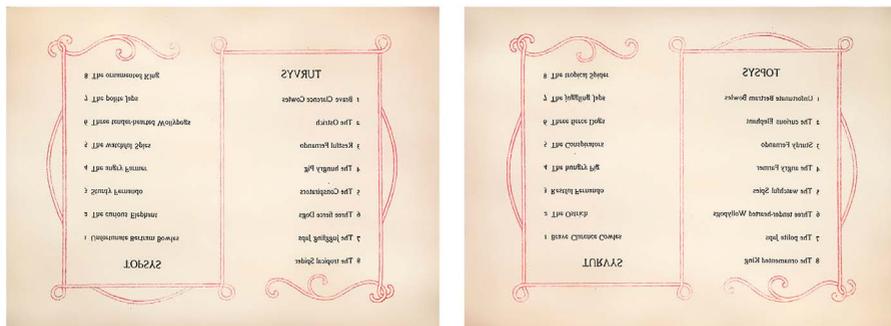
4 “[...] from the start, the League consciously associated itself with a “modern” point of view that had great appeal among artists”.

5 Em 1894 foi publicado *Topsys and Turvys* 2.

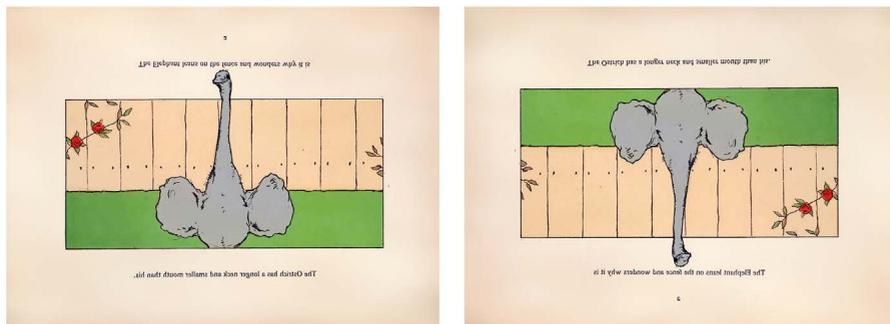
significa (advérbio) de cabeça para baixo, às avessas ou (adjetivo) confuso. As ilustrações criadas por Newell são ambíguas, permitindo que objetos e/ou seres adquiram outro sentido por meio do giro da imagem a 180º.

Há um índice contendo as diferentes esquetes ilustradas que compõem o livro (trinta e uma, no total). A figura 3 (página 5 do livro) mostra parte do índice: há oito esquetes numeradas com dois títulos diferentes – de acordo com o ponto de vista. A esquete nº 2, por exemplo, é intitulada *The curious Elephant* (O Elefante curioso), do ponto de vista *Topsys*; já do ponto de vista *Turvys*, recebe o título *The Ostrich* (O Avestruz). Na página 15 do livro (figura 4), a esquete *The curious Elephant* consiste em uma imagem de um elefante com a seguinte legenda: *The Elephant leans on the fence and wonders why it is* (O Elefante se apoia na cerca e se pergunta por que isso acontece). Ao girar o livro a 180º tem-se a esquete *The Ostrich*, na qual a mesma imagem invertida se conforma como um avestruz, acompanhada da legenda: *The Ostrich has a longer neck and smaller mouth than his* (O avestruz tem pescoço mais longo e boca menor que a dele).

Figura 3 – Página de *Topsys and Turvys*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1893.

Figura 4 – Página de *Topsy and Turvys*, de Peter Newell

Fonte: NEWELL, 1893.

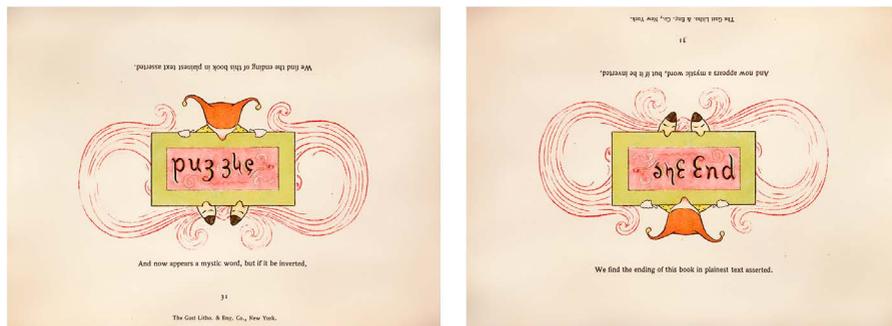
A engenhosidade de Newell é notável, pois não há duas situações diferentes em cada ponto de vista: em todas as esquetes do livro os dois pontos de vista se inter-relacionam, fazem parte da mesma situação (por sequência, por confronto). Na esquete citada acima, por exemplo, Newell estabelece um confronto: o avestruz é comparado ao elefante por ter o pescoço mais longo e boca menor.

Na última página de *Topsy and Turvys*, Newell explora não só a ambiguidade das imagens, mas também da palavra escrita. Ele cria um ambigrama: forma gráfica que pode ser lida de diferentes maneiras, dependendo do ponto de vista. Um ambigrama pode ser giratório, proporcionando leituras (iguais ou não) a 0° e a 180°; bilateral, lido da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda etc.

Na página em questão (figura 5), do ponto de vista *Topsy*, lê-se no centro a palavra *puzzle*, e abaixo a legenda: *And now appears a mystic word, but if it inverted*, (E agora aparece uma palavra mística, mas se for invertida); do ponto de vista *Turvys*, lê-se no centro *the end*, e abaixo a legenda: *We find the ending of this book in plainest text asserted*, (Encontramos o final deste livro no texto mais simples

declarado). O ambigrama criado por Newell é giratório: a configuração gráfica permite ler a mesma forma como *puzzle* e como *the end*, girando 180°. Note-se a inter-relação entre os pontos de vista: a legenda em *puzzle* enuncia que se a palavra for invertida, encontrar-se-á o texto final do livro – *the end*, após a inversão.

Figura 5 – Página de *Topsy and Turvys*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1893.

Os ambigramas possuem natureza lúdica similar àquela que moveu poetas vanguardistas a experimentar no campo da poesia, explorando a forma escrita como visualidade (tipo)gráfica. Esses experimentos viriam a consolidar, posteriormente, a categoria poesia visual. Explorar o aspecto visual da poesia é extrapolar a tradicional concepção (particularmente ocidental) da escrita como mera representação da fala. A visualidade da escrita ganha corpo, por exemplo, nos experimentos poéticos de Guillaume Apollinaire no início do século XX, denominados, pelo próprio poeta, como caligramas. Um caligrama entrelaça, numa única forma, um texto e uma imagem correspondente (figura 6).

[O] artifício lúdico do caligrama neutraliza a antiga oposição da civilização alfabética entre olhar e ler. Segundo Michel Foucault, o caligrama *compensa* o

Figura 7 – Assinatura de Peter Newell



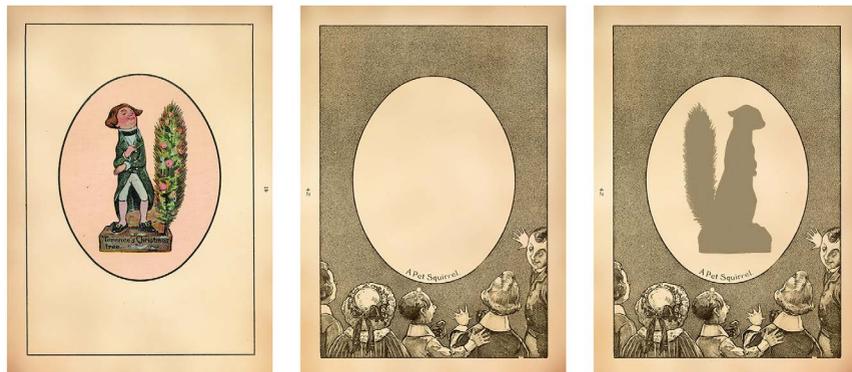
Fonte: NEWELL, 1910⁶.

Tal como em *Topsy and Turvys*, Newell também explorou imagens ambíguas e a leitura vinculada ao manuseio do livro em *A Shadow Show*, livro publicado em 1896. No entanto, Newell vai além e inclui um fator externo ao processo de leitura: a luz. A figura 8 mostra duas páginas do livro: na primeira, tem-se uma ilustração inserida numa forma oval com seguinte texto na base: *Terence's Christmas tree* (A árvore de Natal do Terence). No verso dessa página há uma ilustração emoldurando outra forma oval, que não contém ilustração, apenas a legenda *A Pet Squirrel* (Um Esquilo de Estimação) na parte inferior. Ao expor à luz a página com a forma oval legendada (emoldurada por uma ilustração em que algumas figuras a contemplam), forma-se uma silhueta – que é o espelhamento da ilustração contida no verso (Terence e a árvore de Natal). Assim, pode-se distinguir a forma do esquilo ao qual a legenda faz referência. Há uma suposição curiosa envolvendo o artifício de luz e sombra usado por Newell em *A Shadow Show*: segundo Graziosi, é um livro difícil de encontrar atualmente, pois, “em muitos casos, provavelmente foi queimado por crianças

6 Imagem tratada digitalmente pelo autor do artigo.

desatentas que seguiram a sugestão de Newell na contracapa de usar uma vela” (GRAZIOSI, 2008, tradução nossa⁷).

Figura 8 – Páginas de *A Shadow Show*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1896⁸.

O potencial ambíguo de imagens utilizando a técnica de sombras é uma forma de expressão ancestral no Japão. Na primeira metade do século XIX, era utilizada e ensinada pelo mestre gravurista japonês Utagawa Hiroshige. Em 1842, Hiroshige produziu um guia composto por uma série de gravuras “ensinando a fazer fantoches e ‘desenhar’ com sombras” (HYPENESS, 2022). Nessas gravuras, Hiroshige detalha como

[...] contorcer as mãos, pernas, braços e mesmo o corpo todo, a fim de criar imagens de coelhos, pássaros, cachorros, lesmas, ou para ‘desenhos’ mais complexos, de guerreiros e barqueiros, o guia foi pensado para que as sombras fossem criadas atrás das famosas *Shōjis*, portas preenchidas com papel translúcido, típicas da arquitetura tradicional japonesa. Entre as sombras mais complexas de serem realizadas, as ilustrações também

7 “[...] in many cases it was probably burnt by inattentive children who followed Newell’s back-cover suggestion of using a candle”.

8 Imagem tratada digitalmente pelo autor do artigo.

sugerem o uso de adereços e objetos complementares, como *hashis* e pequenos potes, a fim de melhor “desenhar” cada imagem. (HYPENESS, 2022)

A figura 9 mostra detalhes de duas das gravuras de Hiroshige contendo “instruções” para sombras feitas com as mãos e com o corpo.

Figura 9 – Detalhes de gravuras de Utagawa Hiroshige



Fonte: HIROSHIGE, 1842.

A arte japonesa foi fonte de inspiração para artistas modernistas. Esquivando-se dos modelos tradicionais da arte acadêmica ocidental, a vanguarda modernista buscou referências plásticas/visuais em culturas orientais e africanas. Fenômenos como o Japonismo (influência da arte japonesa) e o Primitivismo (influência de objetos rituais da África e das Américas) foram fundamentais para o desenvolvimento das novas linguagens artísticas. Admite-se que Newell tenha se inspirado nessa arte milenar japonesa para criar *A Shadow Show*. E estabelece-se mais uma conexão de sua obra com a modernidade: a busca de referências em outras culturas, sobretudo não ocidentais.

Tanto em *Topsy and Turvys* quanto em *A Shadow Show*, a condição de objeto manuseável e relacional do livro é levada a outro patamar: a leitura não se restringe ao ato de folhear o livro, mas também em girar, regirar; e até mesmo em incorporar à leitura um artifício externo ao

livro. Em ambos, imerge-se na obra de forma mais intensa e intuitiva: Newell incita o leitor a atuar fisicamente para moldar a narrativa.

Em *The slant book* (O livro inclinado), publicado em 1910, pode-se dizer que há uma mudança de papéis: é o livro que se molda à narrativa. *The slant book* narra a história de um bebê chamado Bobby que um dia, por descuido de sua babá, foi solto numa ladeira dentro de seu carrinho. Para que o livro se molde à narrativa, a universal ortogonalidade do objeto livro é ignorada: os ângulos internos não são retos, de modo que a forma das páginas possa simular a ladeira em que Bobby foi solto (figura 10). O livro traz versos nas páginas pares e ilustrações nas páginas ímpares. A estratégia de Newell evoca uma sequência cinematográfica. Na terminologia cinematográfica o termo *travelling* denomina o movimento em que a câmera se desloca enquanto mostra um mesmo objeto (do mesmo ângulo ou não). Tal como um *travelling* cinematográfico, todas as ilustrações mostram Bobby em seu carrinho e as diferentes situações provocadas ladeira abaixo. E a ação é enfatizada pelo formato inclinado do livro.

Figura 10 – Capa e página dupla de “O livro inclinado” (2008)⁹



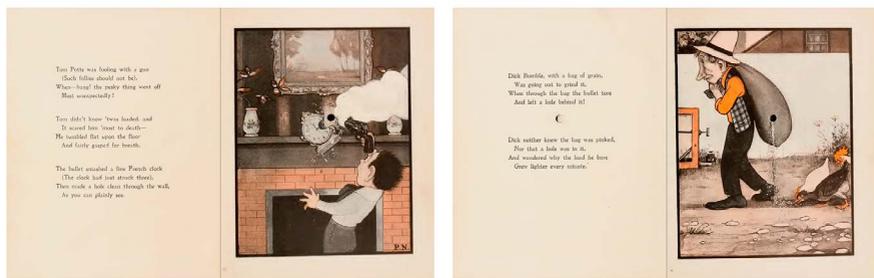
Fonte: Acervo do autor do artigo.

9 Edição brasileira de *The Slant Book*.

LIVROS DE PETER NEWELL (2)

Os livros mais peculiares criados por Newell exploram a materialidade para além do manuseio, as páginas não são apenas impressas, são também perfuradas. Publicado em 1908, *The hole book* (O livro do buraco) narra as consequências do disparo acidental de uma arma enquanto Tom Potts brincava com ela. A bala atingiu um relógio francês e fez um buraco na parede; o buraco se repete (no mesmo lugar) em todas as páginas seguintes, que ilustram diferentes consequências do disparo. Tal como em *The slant book*, as situações mudam, mas o inusitado em *The hole book* é o elemento que se repete – o buraco – não é impresso, é literal: um orifício presente nas páginas (figura 11).

Figura 11 – Páginas duplas de *The hole book*, de Peter Newell

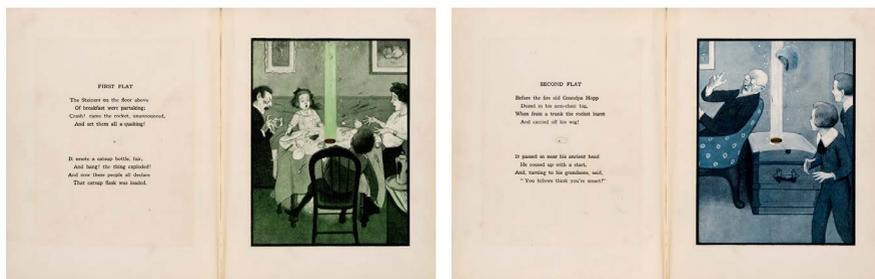


Fonte: NEWELL, 1908.

Em *The rocket book* (O livro do foguete), de 1912, Newell propõe uma forma de narrativa similar à de *The hole book*. A história começa no porão de um edifício, quando Fritz, filho do zelador, encontra um foguete escondido embaixo do batente da janela. Fritz risca um fósforo e acende o foguete, que perfura o teto do porão. Na sequência de páginas que se segue um orifício em forma de elipse – o buraco é literal (como em *The hole book*) – atravessa o livro físico no mesmo

lugar em cada página (figura 12). Cada página corresponde a um pavimento do edifício, do porão à cobertura (vinte e dois, no total).

Figura 12 – Páginas de *The rocket book*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1912.

Publicado entre *The hole book* e *The rocket book*, *Jungle-Jangle* (1909), segue a mesma linha dos orifícios nas páginas integrados à narrativa. *Jungle-Jangle* é um livrete com versos ilustrados que satiriza o safári africano de Theodore Roosevelt (realizado de março de 1909 a junho de 1910). Além de político (presidente dos Estados Unidos de 1901 a 1909), Roosevelt era historiador e naturalista. O livrete mostra uma sequência de páginas em que um leão, um rinoceronte e um macaco narram, de forma versificada (cada qual a sua maneira), que há um caçador que se esconde atrás deles (figura 13). Os animais advertem que esse caçador vai se arrepender quando deparar-se com os dentes e os olhos deles. Nas ilustrações, os contornos dos olhos e da boca desses animais são orifícios. Na última página, há uma caricatura de Roosevelt segurando duas armas enquanto os animais fogem assustados. A posição dos canos das armas – vistos de frente na página – coincidem com os orifícios nos olhos dos três animais. Ou seja: como essas superfícies (círculos) são vazadas, os olhos de cada um dos animais são os canos das duas armas impressas na última

página. Da mesma forma, os orifícios que contornam as bocas dos animais deixam aparecer uma parte do cinto de balas usado por Roosevelt: a fileira de balas conforma-se como dentes.

Figura 13 – Páginas de *Jungle-Jangle*, de Peter Newell



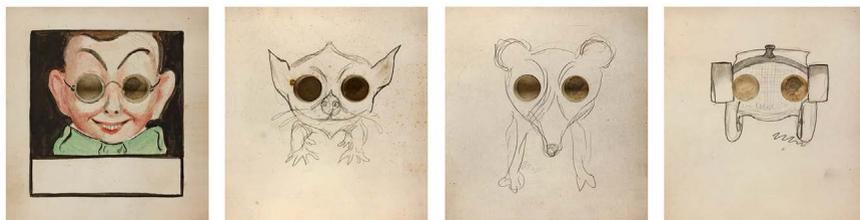
Fonte: NEWELL, 1909.

Há uma engenhosa e intrincada relação entre elementos na narrativa: os mesmos dentes e olhos que, nos versos, servem para intimidar o caçador, transformam-se nas armas e munições que irão espantá-los. Os animais veem seus olhos refletidos pelos canos das armas de Roosevelt; ao mesmo tempo em que ele mira os olhos dos animais com as armas – é a reviravolta do caçador, clímax da curta narrativa. Além disso, nos versos, os animais fazem referência ao caçador como uma figura que “está escondida”, ou está “atrás de mim”; é o que literalmente acontece: Newell sublinha a própria materialidade do livro – o caçador está na última página, à espreita.

No verso de uma das páginas com os orifícios (figura 13, à esquerda), há uma identificação de patente. Newell patenteou alguns artifícios plásticos/gráficos utilizados em suas obras. A patente assegura a propriedade de uma invenção, de uma novidade. A industrialização estabeleceu a novidade como importante valor. Mais uma peculiaridade que revela a sintonia Newell com a modernidade, que se caracterizou pela busca incessante do novo, em oposição ao passado, ao tradicional.

Cabe acrescentar que há uma quarta obra de Newell nos mesmos moldes dos três livros anteriores. A Biblioteca da Universidade de Yale possui um trabalho identificado como *Untitled book with cut-out eyes* (Livro sem título com olhos recortados). Não há muitas informações sobre o exemplar (datado de cerca de 1914), mas o livro é esboço do que seria outra produção com orifícios reais nas páginas. Nessa obra, Newell esboça diferentes conjugações de imagens a partir da repetição de dois furos circulares (figura 14).

Figura 14 – Páginas de *Untitled book with cut-out eyes*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1914.

LIVRO/OBRA: REPETIÇÃO E JOGO

Nos três livros de Newell abordados na seção *Livros de Peter Newell (1)*, *Topsys and Turvys*, *A Shadow Show* e *The Slant Book*, há um fator comum intrínseco às narrativas: a repetição. Em *Topsys and Turvys*, a repetição está associada ao manuseio, ao ato de girar e regirar o livro (ver/rever determinada ilustração do outro ponto de vista); em *A Shadow Show* e *The Slant Book*, a repetição é um artifício formal, gráfico. Em *The Slant Book*, o objeto (o bebê e o carrinho) surge em todas as ilustrações – é a repetição que promove a sensação de movimento, uma vez que as situações mudam. Em *A Shadow Show*, é a forma oval que se repete em todas as páginas ilustradas. Se

considerarmos o objeto livro como uma sucessão, um empilhamento de páginas, a repetição da forma oval – na mesma posição em cada página – sugere a ideia de travessia: o ato de passar de um lado do livro para o outro, percorrendo uma espécie de túnel virtual. Assim, a narrativa tem como *palco* principal a forma oval; *palco* que é ao mesmo tempo espelho, pois as sombras são espelhamentos das ilustrações no interior da forma oval. O fluxo da narrativa é um *continuum* centrado nessa espécie de palco-espelho – espaço gráfico em que imagens e sombras se alternam.

A repetição volta a ser fator incorporado à narrativa nas outras quatro obras de Newell abordados na seção *Livros de Peter Newell (2): The hole book, The rocket book, Jungle-Jangle e Untitled book with cut-out eyes*. Nesses casos, o elemento replicado provém de interferências físicas nas páginas: os orifícios. Se reiterarmos a imagem do túnel acima citada, a ideia de travessia nessas quatro obras deixa de ser virtual (como é em *A Shadow Show*), materializa-se por meio dos orifícios nas páginas. Entretanto, o fluxo da narrativa não se dá pela repetição de um *palco*, há quase uma inversão: replica-se uma *ausência* física (os furos) em diferentes *palcos*, mostrando diferentes situações vinculadas aos furos. O fluxo da narrativa centra-se num elemento palpável.

A repetição não é apenas um recurso gráfico-formal utilizado por Newell em seus livros, é também um expediente estrutural sistemático – que permite conjecturar outra forma de leitura desses livros: com páginas soltas, não encadernadas (forma comum em muitos livros de artista). Em *A Shadow Show*, em *Topsys and Turvys* e em *Jungle-Jangle* (não obstante a pequena quantidade de páginas desse último) a leitura com páginas soltas é bastante plausível, até mesmo em

sequência aleatória; as páginas de *Topsys and Turvys*, cabe citar, foram disponibilizadas também como cartões postais. Nos demais livros autorais de Newell aqui abordados, imagem (ilustrações) e texto (versos) estão em páginas opostas; portanto, é admissível a leitura com páginas soltas lado a lado (pares e ímpares). Pode-se, inclusive, vislumbrar a leitura desses últimos como uma espécie de jogo (imaginando diferentes sequências, ou descobrindo as associações texto/imagem e/ou a sequência das situações).

Não obstante, esses supostos desdobramentos de leitura acima citados, o conceito de repetição, *per se*, está vinculado ao universo dos jogos. Segundo Walter Benjamin, o mundo dos jogos é regido pela lei da repetição: “toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno” (BENJAMIN, 2002, p. 101). Johan Huizinga também faz referência ao jogo como repetição: o jogo, enquanto acontece,

[...] é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. [...] Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória (HUIZINGA, 2007, p. 12-13).

A ideia de repetição vinculada ao jogo vai além da questão da conservação: uma das qualidades fundamentais do jogo

[...] reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto. (HUIZINGA, 2007, p. 13)

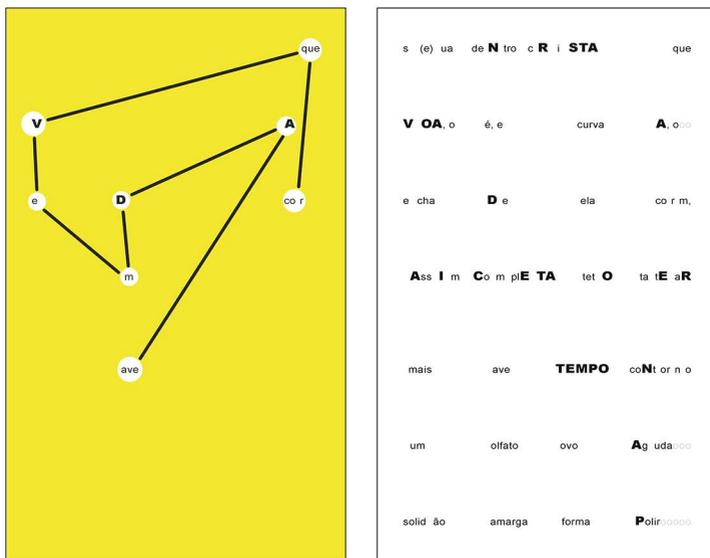
Repetição é algo contraditório. Em geral, tem conotação negativa: implica imobilismo, monotonia – sobretudo, redundância. Os livros

de Newell invertem essa lógica: repetir (artifícios gráfico-formais ou estruturas) não imobiliza, movimenta; não é monótono, é instigante, lúdico; e não redundante, amplifica. A repetição agrega-se à materialidade dos livros como um refrão (reiterando o termo usado por Huizinga), vinculando, de forma indissociável, narrativa, jogo e manipulação.

LIVRO/OBRA: EXPERIÊNCIA SENSORIAL E TEMPO PRESENTE

Os livros com páginas perfuradas são os mais inusitados da obra de Newell. Uma crítica mais estreita, pragmática, poderia questionar os buracos feitos nas páginas pelo foguete em *The rocket book* ou pela bala em *The hole book* como mera tautologia: por que um buraco real? Um buraco ilustrado não teria o mesmo efeito (em termos de narrativa)?

Convém uma comparação. No livro-poema *A ave* (aqui citado) também há páginas perfuradas. Os furos desempenham uma função prática: permitem a visão parcial da página seguinte. Na figura 15 uma simulação de duas páginas sequenciais de *A ave*. A página amarela possui perfurações circulares que permitem ver trechos do texto impresso na página branca seguinte. Esses furos delimitam letras e palavras que formam uma frase. As linhas impressas na página amarela (denominadas *gráficos*) indicam a direção de leitura da frase. Portanto, a leitura se dá pela combinação de furos e *gráficos*: “cor que Vem DA ave”.

Figura 15 – Esquema de páginas de *A ave*

Fonte: Acervo do autor do artigo.

Embora desempenhem diferentes papéis, os furos circulares em *A ave* e os furos nos livros de Newell vinculam a leitura de ambos ao ato da manipulação do livro. Os furos nas páginas dos livros de Newell não têm função prática como os furos em *A ave*. Entretanto, considerando que a materialidade desempenha um papel essencial nas narrativas de Newell, os furos estimulam efetivamente a manipulação, o tato, o toque. Essa ampliação da percepção sensorial no âmbito da literatura está em consonância com as modernas teorias sobre o livro, surgidas no início do século XX.

O Modernismo não só abriu novas perspectivas para a literatura, mas questionou o próprio objeto livro. No ensaio *Nosso livro*, publicado pela primeira vez em 1926, o arquiteto e designer gráfico russo El Lissitzky (Lasar Markovitch Lissitzky) afirmava:

A bíblia de Gutenberg foi impressa apenas com letras; porém a Bíblia de nosso tempo não pode ser meramente apresentada só com letras. O livro descobre seu canal até o cérebro através do olho, não através do ouvido; nesse canal, as ondas são impelidas a uma velocidade e a uma pressão muito maiores que o canal acústico. Só podemos nos comunicar pela boca, mas os recursos de expressão do livro assumem muitas outras formas. (LISSITZKY, 2010, p. 31)

Para El Lissitzky, o livro deveria possuir uma eficácia de obra de arte:

[...] com o estímulo constante do nosso nervo óptico, com o domínio da matéria criadora, com a construção do plano e do espaço, com a força que mantém a inventividade em ebulição, com todos esses novos recursos, deveremos dar, finalmente, uma nova eficácia ao livro como obra de arte. (LISSITZKY, 2010, p. 32)

O livro eficaz como obra de arte, portanto, deve explorar outros recursos de expressão além do estímulo visual. Essa premissa foi o sustentáculo para a concepção de livros como *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche* (1932), com textos de Filippo Marinetti e projeto gráfico de Tullio d'Albisola. As páginas do livro são feitas de estanho, a impressão é litográfica, e a encadernação é feita por meio de um cilindro, também metálico, com rolamento de esferas (figura 16). O uso do metal e de uma tecnologia moderna e inusitada de encadernação refletem a exaltação do Futurismo (movimento artístico fundado por Marinetti) pela máquina e pelo dinamismo da era moderna. Como o próprio título sugere, a leitura tem caráter multissensorial: além da visão, o livro envolve o olfato, devido ao cheiro das tintas de impressão litográfica, e o tato, pois o estanho é um material frio ao toque e proporciona páginas mais consistentes e pesadas do que o papel.

Figura 16 – Capa de *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche*



Fonte: D’Albisola; MARINETTI, 1932.

Os furos nas obras de Newell, ao estimularem o tato, ampliam a percepção sensorial para além da visão e proporcionam, de certa forma, vivenciar a história. Essa vivência é particularmente interessante em *The hole book*, pois há uma espécie de construção em abismo, do francês, *mise en abyme*¹⁰. Lucien Dällenbach define *mise en abyme* como “qualquer enclave que mantenha uma relação de semelhança com a obra que contém” (apud GOULET, s.d., p. 43, tradução nossa¹¹). A construção em abismo vem do fato de o livro ser autorreferencial: o objeto que o leitor tem nas mãos alude à

10 Fazendo reflexões sobre a própria prática literária, André Gide introduziu o termo *mise en abyme*, no final do século XIX. Para caracterizar e nomear esse processo, ele recorreu à expressão *en abyme* (em abismo), que no universo da heráldica designa a reprodução de um escudo, em tamanho menor, dentro do próprio escudo, criando um efeito de profundidade.

11 “[...] toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”.

própria narrativa – traz as consequências do tiro, os furos reais em suas páginas. É como se o livro fosse retirado de uma das cenas da história. A materialidade do mundo harmonizando-se com a narrativa de forma lúdica, descontraída, autorreferencial.

As consequências do tiro em *The hole book* são baseadas em cenas do cotidiano. Um dos precursores do modernismo, o poeta e teórico francês Charles Baudelaire, afirmava: “A modernidade é o partido do presente contra passado: opondo-se ao academicismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua perspectiva temática” (apud COMPAGNON, 2010, p. 24). Esse pensamento que vincula a modernidade ao tempo presente fez com que Baudelaire apontasse como artista modelo do modernismo não um renomado pintor, mas um desenhista especializado em publicar charges em periódicos retratando a vida parisiense: Constantin Guys. Baudelaire vinculava os traços fugazes do desenho de Guys ao transitório: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente [...]” (apud COMPAGNON, 2010, p. 26). O poeta dedicou a Guys um ensaio publicado em 1863 no jornal *Le Figaro*, qualificando-o como “o pintor da vida moderna”.

Newell também *pinta* a vida moderna, não só em *The hole book*, mas em *The slant book*, em *The hole book* e em *Jungle-Jangle*. A temática dos livros de Newell é especialmente significativa, nesse sentido, em *The rocket book*. Com o crescimento das cidades e da população urbana de então, a forma de morar se verticaliza: surgem grandes edifícios de apartamentos para abrigar várias famílias em uma só construção. Essa acumulação, esse empilhamento de moradias é o mote para *The rocket book*. Newell evoca seu tempo, sua temática tem características de crônica. De maneira geral, ele retrata seu tempo com idiossincrasia, conjuga esse viés de cronista com a

fantasia, como no insólito episódio em que um foguete atravessa uma série de apartamentos de um prédio. E usa a materialidade dos livros, transformando a crônica em ato quase vivencial, como a autorreferencialidade do livro em *The hole book*. São formas oníricas de retratar o próprio tempo.

LIVRO/OBRA: UMA BALA DE CANHÃO

Como visto anteriormente, El Lissitzky defendia que o livro deveria possuir a eficácia de obra de arte. Inclusive, harmonizando-se com a nova era das comunicações do período, El Lissitzky previu a desmaterialização do livro:

[...] a correspondência cresce, o número de cartas aumenta, o volume de papel escrito e de material gasto explode, aí vêm as ligações telefônicas e aliviam a pressão. A rede de comunicações, então, cresce mais e o volume das mensagens aumenta, e o rádio vem aliviar o peso. O volume de material utilizado está diminuindo, estamos desmaterializando [...]. Essa é a marca do nosso tempo (LISSITZKY, 2010, p. 29).

Conforme previsto por El Lissitzky, a desmaterialização do livro é, hoje, uma realidade. Contudo, contrariando posições mais alarmistas, uma coisa não anulou a outra: o livro físico convive com o virtual; e mais: a visão modernista do livro como obra de arte permanece evidenciada por sua materialidade.

Anteriormente a El Lissitzky, no final do século XIX, William Morris (expoente do movimento *Arts and Crafts*¹²), já defendia o livro como obra de arte, especificamente do ponto de vista do projeto gráfico: “qualquer que seja a temática do livro e por mais despojado que ele

12 Os idealizadores do movimento foram John Ruskin e o medievalista Augustus Pugin. O movimento *Arts and Crafts* condenava os bens baratos da produção industrial em série; pregava a produção coletiva, inspirada em modelos medievais.

seja, ainda assim ele pode ser uma obra de arte, se o tipo for adequado e se for dada atenção à organização geral” (MORRIS, 2010, p. 1).

Também fundamentado pelo projeto gráfico, o poeta Stéphane Mallarmé é considerado o precursor da concepção modernista de livro. Mallarmé toma a página – mais especificamente, a letra impressa – como ponto de partida. O livro é a expansão total da letra, o “jogo formado pela tipografia, a utilização do espaço da página, o movimento de leitura” (PANEK, 2006, p. 105). Para Mallarmé, o conceito de livro deriva de sua própria estrutura.

O emblemático poema de 20 páginas *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, foi originalmente publicado na revista *Cosmopolis* (Paris), em 1897. Em 1914, o poema foi postumamente republicado em forma de livro. Por analogia à entonação, Mallarmé explora em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* a superfície da página introduzindo a diferenciação tipográfica (letras maiores ou menores; variações como negrito e itálico) como um elemento constitutivo do poema. Grandes espaços em branco correspondem ao silêncio: segundo Mallarmé: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, surpreendem primeiramente; a versificação exige, como silêncio em torno” (apud AGOSTINHO, 2012, p. 78).

Outro elemento importante destacado por Mallarmé relaciona-se ao processo de leitura: a dobra da página.

Mallarmé via na dobra da página do jornal, que é também a dobra das páginas do Livro, [...] um elemento constitutivo do ato de leitura, da própria criação poética. Uma página que se dobra, se volta sobre si mesma e se encerra, como num túmulo. Assim, uma página virada é uma página morta, deixada para trás, um segredo guardado. (AGOSTINHO, 2012, p. 82)

O Livro, assim, é um empilhamento: a dobra

[...] indica que um Livro é, a princípio, fechado sobre si mesmo e por ser composto de uma sucessão de dobras, se produz este ‘empilhamento’. Desta maneira um Livro não passa de uma pilha de papel que se articula somente através desta dobra que liga uma página a outra, que as faz dobrar-se umas sobre as outras, para melhor esconder o segredo que guardam. (AGOSTINHO, 2012, p. 82)

A dobra seria uma espécie de véu; e a cada virada de página há um desvelamento – físico –, pois o livro é uma pilha de papel, é matéria de acordo com esse pensamento.

Desvelamento é uma boa palavra para conceituar os livros de Newell em sua materialidade: O desvelamento das sombras por meio de luz, em *A Shadow Show*; O desvelamento cinematográfico em *The slant book*; O desvelamento do inverso em *Topsys and Turvys*; O desvelamento do caçador como um reflexo dos olhos e dentes dos animais em *Jungle-Jangle*; O desvelamento das consequências de um ato vivenciando fisicamente a causa (os furos) em *The hole book* e em *The rocket book*.

Voltando a Mallarmé: o editor francês Jacques Damase afirmou na introdução de seu livro *Révolution typographique* (1966) que o

[...] estranho poema que apareceu em maio de 1897 em Londres na revista *Cosmopolis* ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ talvez possa ser considerado, historicamente, como a primeira bala de canhão que despertou o espírito do livro moderno. (apud JUBERT, 2004, p. 10, tradução nossa¹³)

13 “[...] [l’]étrange poème qui parut en mai 1897 à Londres dans la revue *Cosmopolis* ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ peut être considéré, historiquement, comme le premier boulet de canon qui réveilla l’esprit du livre moderne”.

É irresistível uma nova analogia, tomando como modelo um dos livros de Newell: a bala disparada por Tom Potts em *The hole book* pode simbolizar o espírito que renunciou a metaficção infantil – o espírito que despertou as narrativas infantis em que o livro assume caráter potencialmente narrativo por sua materialidade.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Larissa Drigo. Aspectos visuais e sonoros de “Um lance de dados”. In: *Moara* – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras, [s.l.], n. 37, p. 72-86, nov., 2012. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1349>. Acesso em: 14 mar. 2024.

APOLLINAIRE, Guillaume. Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre. In: *The Public Domain Review*, 1918. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; p. 34, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

D’ALBISOLA, Tullio; MARINETTI, Filippo. Parole in libertà futuriste, tattili-termiche olfattive. 1932. MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/17881>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

GRAZIOSI, Marco. *Shadows*. A Blog of Bosh: Edward Lear and Nonsense Literature. 2008. Disponível em: <https://nonsenselit.com/2008/06/17/shadows/>. Acesso em: 09 jan. 2024.

GOULET, Alain. L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres Françaises*, p. 39-58, s.d. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013/1642>. Acesso em: 10 jan. 2024.

HIROSHIGE, Utagawa. Flashbak. 1842. In: *Colossal*. Disponível em: <https://www.thisiscolossal.com/2021/06/utagawa-hiroshige-shadow-puppets/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HYPENESS. Guia de “desenhos” com sombras para crianças criado por famoso gravurista japonês no século XIX. 2022. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2022/03/guia-de-desenhos-com-sombras-para-criancas-criado-por-famoso-gravurista-japones-no-seculo-xix>. Acesso em: 11 jan. 2024.

JUBERT, Roxane. L’Histoire: une perspective d’avenir. Une autre pratique du design graphique. In: *Graphisme en France 2004*. Paris: Ministère de la Culture; Centre national des arts plastiques, p. 4-19, 2004. Disponível em: <https://www.cnap.fr/graphisme/graphisme04/texte.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LISSITZKY, El. Nosso livro. In: BEIRUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 28-32, 2010.

MORRIS, Wiliam. O livro ideal. In: BEIRUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 1-5, 2010.

NEWELL, Peter. Topsy and Turvys. Library of Congress of USA, 1983. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/16005309>. Acesso em: 24 mar. 2024.

NEWELL, Peter. A Shadow Show. Virginia tech special collections and university archives, 1986. Disponível em: <https://vtspecialcollections.wordpress.com/2019/12/05/a-peter-newell-tangent/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. The hole book. Internet Archive, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/holebook00newe>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. Jungle-jungle. Theodore Roosevelt Center at Dickinson State University, 1909. Disponível em: <https://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record?libID=o286647>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. *The Slant Book*. New York: Harper and Brothers, 1910.

NEWELL, Peter. The rocket book. Internet Archive, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/therocketbook17104gut>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. Untitled book with cut-out eyes. Yale University Library. Disponível em: <https://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record?libID=o286647>. Acesso em: 14 mar. 2024.

OLSON, Greg. The way we were: Cartoonist gets a start in Jacksonville. In: *My Journal Courier*, Jacksonville, 19 nov., 2018. Disponível em: <https://www.myjournalcourier.com/news/article/The-way-we-were-Cartoonist-gets-a-start-in-13404283.php>. Acesso em: 09 jan. 2024.

PANEK, Bernadette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. *ARS*, São Paulo: ECA/USP, p. 103-111, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/NKhVjKBVxX5TjyyfTGwSHPS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jan. 2024.

RAMOS, Ana Margarida. O livro infantil como artefacto lúdico: o relevo da materialidade nos livros-álbum de Peter Newell. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Orgs.). *Livro-Objeto: pluralidade, potência*. São Paulo: Big Time, p. 71-96, 2019.

THE HISTORY of the Art Students League of New York. The History of the Art Students League of New York, s.d. Disponível em: <https://theartstudentsleague.org/history-art-students-league-new-york>. Acesso em: 23 jan. 2024.