



A página em branco no livro ilustrado infantil *Eustáquio, o mágico magnífico* (2022): uma leitura à luz da teoria do nonsense¹

The blank page in the children's picturebook
Eustáquio, o mágico magnífico (2022):
a reading in light of the theory of Nonsense

La página en blanco en el libro-álbum infantil
Eustáquio, o mágico magnífico (2022):
una lectura desde la perspectiva de la teoría del nonsense

Guilherme Diniz Machado*

Resumo

No livro ilustrado infantil *Eustáquio, o mágico magnífico*, os significados socioculturais que permeiam dados imaginários ocidentais quanto à página em branco – referentes ao nada, ao vazio, possivelmente a um novo começo – são retorcidos em um jogo de linguagem que rompe com sua própria estrutura narrativa por meio de uma relação visual. Este artigo propõe uma leitura desse movimento à luz da teoria do *nonsense* literário. Apesar de a obra basilar de Wim Tiggens versar sobre uma suposta natureza verbal do *nonsense*, muitos estudos foram dedicados à análise de um *nonsense* pictórico que se constrói em diálogo com a palavra. De acordo com estudos que variam desde 1987 até 2019, três são as relações entre palavra e ilustração na construção de uma narrativa visual convidativa ao *nonsense*: complementaridade, ampliação e contraposição, das quais se destaca a última. No caso de *Eustáquio, o mágico magnífico*, encontra-se um *nonsense* produzido a partir da primeira, através do recurso da literalidade, que, por sua vez, tende a privilegiar a metáfora, embora esta tampouco esteja presente no referido livro. Conclui-se, portanto, que a obra atua nas brechas de estruturas normativas referentes ao livro ilustrado infantil, ao *nonsense* verbal e pictórico e a uma narrativa visual.

Palavras-chave: livro ilustrado infantil; nonsense literário; narrativa visual; jogo de linguagem.

Abstract

The children's picturebook *Eustáquio, o mágico magnífico* [Eustáquio, the magnificent magician] (2022) by Alexandre Rampazo disorients given meanings regarding the blank page in western imaginary. The picturebook here analyzed plays a game of language that disrupts its own narrative structure through a visual partnership, which for this article will be read according to the theory of literary Nonsense. Although Wim Tiggens' foundational work attributes a verbal nature to Nonsense, many researchers devoted their studies to the interrelationship between word and illustration in the construction of a visual

Resumen

En el libro-álbum infantil *Eustáquio, o mágico magnífico* [Eustáquio, el mago magnífico] (2022), de Alexandre Rampazo, los significados socioculturales que atraviesan determinados imaginarios occidentales acerca de la página en blanco – referentes a la nada, al vacío, posiblemente a un nuevo comienzo – se retuercen en un juego de lenguaje que rompe con su propia estructura narrativa a través de una relación visual. Este artículo propone una lectura de dicho movimiento desde la perspectiva de la teoría del *nonsense* literario. A pesar de la obra fundamental de Wim Tiggens tratar sobre una supuesta naturaleza verbal

¹ O trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2230-6024>. E-mail: g.diniz.machado@gmail.com

Nonsense. Drawing from studies that range from 1987 to 2019, the aesthetics of Nonsense privileges three combinations: mimetic, dialogical and contradictory, with special attention to the last one. In the case of the aforementioned picturebook, Nonsense is produced within a mimetic combination through the resource of literality, which in pictorial Nonsense tends to work within the metaphorical realm. Nevertheless, in *Eustáquio, o mágico magnífico* metaphors are not used. Therefore, in conclusion, the picturebook here analyzed decentralizes normative structures regarding children's picturebooks, verbal as well as pictorial Nonsense and visual narratives.

Keywords: children's picturebook; literary nonsense; visual narrative; game of language.

del *nonsense*, muchos estudios se han dedicado al análisis de un *nonsense* pictórico que se construye en diálogo con la palabra. De acuerdo con estudios que abarcan desde 1987 hasta 2019, tres son las relaciones entre palabra e ilustración en la construcción de una narrativa visual que invita al *nonsense*: complementariedad, ampliación y contraposición, destacándose esta última. En el caso de *Eustáquio, o mágico magnífico*, se identifica un *nonsense* producido a partir de la primera relación, a través del recurso de la literalidad, que, por su vez, tiende a privilegiar la metáfora, aunque esta tampoco esté presente en el referido libro. Se concluye, por tanto, que la obra actúa en las fisuras de las estructuras normativas referentes al libro-álbum, al *nonsense* verbal y pictórico y a la narrativa visual.

Palabras-clave: libro-álbum infantil; nonsense literario; narrativa visual; juego de lenguaje.

Introdução

A tradição dos estudos sobre o *nonsense* literário remonta a dois autores tidos como pais do *nonsense*: Edward Lear, com seu *A book of nonsense*, e Lewis Carroll, com os livros de Alice. Ambos os autores podem ser situados na história da literatura em língua inglesa, mais especificamente na era vitoriana. Apesar disso, o *nonsense* pode atravessar territórios e épocas – são chamados para o debate, por exemplo, Anushka Ravishankar (Saji, 2022), Marc Bell (Turcotte, 2022), Qorpo-Santo (Granato, 2021), Laura Richards (Ginzburg, 2017) e Sukumar Ray (Bhadury, 2013). Em virtude dessas potencialidades, busco atuar no limiar da possibilidade dos efeitos de linguagem que produzem o *nonsense*, entendendo-o como um conceito transistórico.

Para tal, proponho-me a pensar sobre a narrativa visual do livro ilustrado infantil *Eustáquio, o mágico magnífico*, escrito e ilustrado por Alexandre Rampazo, sendo a segunda edição publicada pela Gato Leitor em 2022. Não convém, para os propósitos deste texto, categorizar essa obra como *nonsense*, conforme sua concepção por Tigges (1988) – um gênero –, pois poderia cruzar os limites do anacronismo em termos estruturais e temáticos. Em vez disso, interessam-me os significados em construção por meio do diálogo entre as linguagens pictórica e verbal na relação visual do livro ilustrado, em busca de uma aproximação com o que se convencionou chamar de *nonsense*.

Revisito, portanto, o que Tigges (1988) considera a “essência” do *nonsense*, que, neste texto, em celebração a *Eustáquio*, nomearei *mágica* do *nonsense*. Essa decisão não está distante de uma perspectiva antirrepresentacional de linguagem, cujas estratégias podem funcionar como truques de mágica, ainda que cruzem os limites de uma ilusão, revigorando a pluralidade significativa e, por vezes, ambígua, que caracteriza o *nonsense*. Nesse sentido, atento-me a como o jogo de linguagem de *Eustáquio, o mágico magnífico* des/organiza sistemas estruturais quanto ao livro ilustrado infantil, ao *nonsense* verbal e pictórico e a uma narrativa visual.

O jogo político na definição do nonsense

Em sua proposta de definição do *nonsense*, Tigges (1988) apresenta três possibilidades de entendê-lo: como um gênero, um modo ou um dispositivo literário. Nessa discussão, o autor situa o *nonsense* no campo do gênero literário, mesmo que afirme que não pretende adentrar as disputas sobre esse campo, ainda emblemático e em processo. Inclusive, sua decisão de estabelecer o *nonsense* como um gênero se pauta por um posicionamento contra uma atitude que lhe atribui a função de adjetivo. Afinal, nessa dinâmica, *nonsense* aparece como sinônimo de outras palavras, tais quais engraçado, cômico, ridículo etc. Nessa simbiose, Tigges identifica uma desvalorização de seus

efeitos. Embora o *nonsense* possa ser um recurso, delimitar seu alcance a uma característica formal de dado texto apaga todo um repertório mobilizado de modo a produzir o *nonsense*.

A título de exemplo, Tigges apresenta alguns procedimentos, vide o espelhamento, a imprecisão, o neologismo, dentre outros, que viabilizam a des/re/construção do significado das palavras de um texto (cabe assinalar que a presença de tais procedimentos não é suficiente para declarar determinada obra *nonsense*, assim como a ausência deles tampouco tem efeito excludente; são pistas indexicais, o que significa dizer que não definem o *nonsense*, mesmo que possam produzi-lo a depender do modo que forem empregados.) Entender o *nonsense* como um mero dispositivo torna essas estratégias acidentes literários, relegando-as às entrelinhas da literatura, em vez de parte constituinte de um arcabouço sedimentado historicamente. Ainda, uma vez concebido enquanto gênero, o *nonsense* possibilita dar visibilidade a obras que, caso contrário, poderiam ser cristalizadas como manifestações específicas de dado período, em dado território, e assim esquecidas.

A favor do posicionamento deveras político de Tigges quanto às normas do sistema literário, consideremos que o *corpus* do *nonsense* se constitua de diferentes formas: em prosa, em verso, em rima; também pode ser um conto, uma peça, uma ilustração – o que reitera a potencialidade do conceito (Turcotte, 2022). Nesse sentido, talvez *nonsense* pudesse ser um modo literário, em vez de gênero, sendo mobilizado por outros gêneros. Entretanto, o autor alerta que esse tratamento possibilita que o *nonsense* seja atrelado à sátira ou à paródia, que o revestiriam com outros significados que contradizem a mágica do *nonsense*. No caso, para Tigges, o *nonsense* é um jogo de linguagem que não busca uma transcendência, não tem uma moral, não tem uma mensagem, não tem um ponto final; equilibra-se sobre uma tensão constante em que nada se diz ao mesmo tempo em que se diz muito (pontua-se: essa relação não se configura de forma binária, que, por sua vez, oporia “nada” a “tudo”). Assim, em linhas gerais, o *nonsense* teria uma natureza paradoxal, pautada por um conflito sem solução.

Por mais que este texto seja orientado pelo efeito nevrálgico que Tigges atribui ao *nonsense* (um terreno caracterizado pela instabilidade), penso que o tripé gênero-modo-dispositivo não seja a única alternativa possível ao conceito. De fato, proponho-me a pensar o *nonsense* como uma *relação de linguagem*, conforme indica Leeuwen (1987). Poderia ser argumentado, entretanto, que isso recai sob os domínios do que Tigges chama de “jogo de linguagem”. Para formular uma distinção, primeiro devo entender que jogo seria esse.

Segundo Tigges, o *nonsense* emerge na simultaneidade da presença tanto quanto da ausência de significado (retomando: uma tensão, um conflito, um paradoxo). Essa façanha se faz possível ao considerar que, no *nonsense*, a linguagem cria a realidade, em vez de representá-la. No cerne desse pressuposto linguístico está um conflito com a perspectiva representacional (e hegemônica) de linguagem que a entende como uma ligação (entre falantes) direta, objetiva e revestida de clareza, produzindo atritos de ordem política na visão de mundo. O *nonsense*, portanto, resgata uma ordem de mundo para depois desordená-la, muito embora não tenha como propósito questioná-la (um detalhe relevante que será retomado mais adiante). Em outras palavras, um suposto esvaziamento do significado no *nonsense* não diz respeito a um nada significante, mas sim à desestabilização de significados socioculturais e históricos. Nas palavras do autor:

não é que o “jogo” do *nonsense* tenha suas próprias leis ou regras, mas sim que adere às próprias regras somente voluntariamente [...] [evoca] a sensação de que regras arbitrárias são meticulosamente aplicadas, mas que podem ser abandonadas a qualquer momento (Tigges, 1988, p. 54, tradução própria).

Assim sendo, o *nonsense* atua na intersecção da multiplicidade de significados. Mais do que transformá-los ao des/recontextualizá-los (isto é, oferecer uma variação de contexto), o jogo do *nonsense* busca fazer a ordem e a desordem coexistirem; traz, portanto, junto ao signo, a presença múltipla de seus significados, estabelecendo um terreno instável, uma arena de disputa que esvazia o próprio signo devido às suas possibilidades plurais de significação. A fórmula matemática pode ser descrita assim: uma coisa pode significar outra, mas, para tal, precisa primeiro significar aquilo, mas, se significa aquilo, pode significar isso? Sendo que essa dúvida cruel o *nonsense* não pretende sanar.

Cabe questionar, portanto, o porquê de tal jogo. A falta de sentido no *nonsense* está em seu despropósito: não há um interesse em ensinar, divertir, emocionar, elucidar ou similares; “o jogo

do *nonsense* joga-se por jogar” (Tigges, 1988, p. 55, tradução própria). Em outras palavras, não há um objetivo último e transcendental ao desestabilizar o signo. Não obstante, engana-se quem imagina que as pesquisas sobre o *nonsense* sejam também desprezíveis. No presente caso, diante das palavras de Tigges quanto a uma “natureza predominantemente verbal” (1988, p. 55, tradução própria) do *nonsense*, interessam-me os casos que escapam a essa suposta prevalência.

Desse modo, falar-se em linguagem implica uma multiplicidade não somente de significados (o caráter polissêmico do signo), mas sobretudo de formas (escrita, sonora, imagética, corporal etc.), a ponto de falarmos em *linguagens*. Entender o *nonsense* como uma relação de linguagem significa situá-lo em um encontro de linguagens. Ao passo que o jogo de linguagem do *nonsense* estaria no ritmo alternante entre presença e ausência de significado, o referido encontro de linguagens seria um espaço dialógico para esses múltiplos significados.

A partir disso, à luz de Leeuwen, considero “o companheirismo *nonsense* entre a palavra e a imagem” (1987, p. 73, tradução própria). Embora Tigges mencione o trabalho conjunto entre palavra e imagem na produção do *nonsense*, o foco do autor está no verbal, principalmente no que concerne aos procedimentos enumerados. Assim, devo me voltar a pesquisas que se preocuparam em des/re/construir um ritmo alternante entre palavra e imagem, o que faço a seguir.

Encontros entre a palavra e a ilustração no nonsense

A visualidade na linguagem não está restrita à ilustração ou a uma imagem “propriamente dita”, conforme é concebida. Devo primeiro indicar que, ao ler “imagem” nas palavras de Leeuwen (1987, p. 73), dispostas na seção anterior, entendo “ilustração”. Afinal, parto do pressuposto de que a escrita não se forma sem uma dimensão estética (Blommaert, 2008; Louvel, 2006). Ainda, é dado que o *nonsense* verbal invoca respostas imaginativas (Tigges, 1988), isto é, forma imagens mentais através das palavras. Esse efeito sinestésico da linguagem pode ser (foi e é) explorado em outros conceitos, vide a tradição ecfrástica nos estudos literários.

Leeuwen tampouco negligencia o recurso estilístico da sinestesia, pois identifica uma inversão na relação entre palavra e imagem (aqui, ilustração) quando se trata do *nonsense*: ao passo que a palavra se silencia, evocando uma imagem, a ilustração fala, evocando discursos. É nessa transição que o autor localiza um terreno fértil para o *nonsense*, com o cuidado de afirmar que o movimento implícito não corresponde à passagem de um significado para o outro com vistas à transformação; trata-se de uma ambiguidade que exige ser um ou outro, mas que, por fim, enquadra-se como nenhum (ou ambos).

Em termos de *nonsense* pictórico, a primeira ressalva de Leeuwen diz respeito à diferença entre as suas regras e as do *nonsense* verbal. Faz-se necessário apontar que as linguagens não se relacionam de forma análoga, isto é, não lançam mão dos mesmos procedimentos, muito menos produzem os mesmos efeitos. São linguagens distintas, assim como argumentaram outros autores que se aventuraram nos cruzamentos entre a linguagem pictórica e a verbal (Linden, 2020; Painter; Martin; Unsworth, 2012; Nikolajeva; Scott, 2011; Nodelman, 1988), apesar de poderem ser aproximadas discursivamente. Assumindo a distinção entre as linguagens, alguns exemplos de procedimentos pictóricos do *nonsense* podem ser a colagem e a caricatura (Leeuwen, 1987), muito embora, tal qual vale para o *nonsense* verbal e seus recursos, essas técnicas não compartilhem uma relação causal com a produção do *nonsense*, bem como o ato de ilustrar um texto não tem relações diretas com o *nonsense*.

Inclusive, a própria percepção da relação entre palavra e ilustração pode ser deslocada quando aplicada localmente. É bem verdade que Leeuwen preza por uma perspectiva tradicional na qual a ilustração emerge como um procedimento secundário à palavra, o que significa dizer que parte de um texto já escrito, de modo que, para o autor, a linguagem verbal ancora a pictórica. Nesse sentido, o autor declara: “[o] *nonsense* escrito, na verdade, restringe um significado ‘flutuante’” (Leeuwen, 1987, p. 63, tradução própria). Em outras palavras, nessa dinâmica, a ilustração dependeria da escrita, pois, sem ela, seu significado flutuaria sem direção – não há um controle para sua interpretação, sendo assim mais intuitiva do que a interpretação de um texto escrito, muito embora Leeuwen reconheça que “[c]ertamente, ninguém vê ou lê a mesma coisa em qualquer obra de arte” (1987, p. 63, tradução própria).

Em seu texto clássico, entretanto, Nodelman (1988) diz justamente o contrário: no livro ilustrado infantil, a ilustração “explica ou esclarece as palavras” (p. 6, tradução própria). Ou seja, para esse autor, no caso particular da literatura infantil, a linguagem pictórica ancora a verbal (não obstante, devo assinalar que isso não significa dizer que, no livro ilustrado infantil, o texto escrito parte da ilustração; conforme mencionado anteriormente, a tradição postula a ilustração como um procedimento posterior à escrita, embora exceções possam ser encontradas, visto que essa não é uma obrigatoriedade da prática). Heyman (1999) propõe um argumento semelhante na produção histórica de Edward Lear ao conjecturar que o *nonsense* que lhe é característico pode ter resultado, primeiro, de uma exploração pictórica. Ainda que uma hipótese, isso significa dizer que os frutos colhidos em *A book of nonsense* teriam germinado no terreno da ilustração.

Com isso, não me interessa entrar em um debate cíclico sobre um “primeiro”. Resgato, aqui, a vontade de explicitar que a percepção da relação entre palavra e ilustração (ou por que não ilustração e palavra?) pode ser deslocada a depender do contexto. Nisso, o estudo de Nodelman (1988) emerge como um ponto central. Contudo, uma vez que delineio um cruzamento entre seu estudo e a teoria do *nonsense*, devo ressaltar que, para Nodelman, a relação entre ilustração e palavra no livro ilustrado infantil se alimenta da ironia:

A ironia ocorre na literatura quando temos conhecimento de que há algo a mais ou diferente daquilo que estão nos dizendo. Temos ciência de que as palavras que lemos estão incompletas. Algo parecido acontece quando interpretamos uma imagem ironicamente; acreditamos que temos mais informação ou uma informação diferente do que a imagem nos mostra. [...] Quando palavras e imagens se combinam, a ironia emerge do modo em que a incompletude de cada é revelada pela incompletude alternativa da outra (Nodelman, 1988, p. 230, tradução própria).

A relevância desse detalhe pode ser melhor contextualizada ao nos lembrarmos de que Tigges (1988) nos adverte quanto ao perigo de associar o *nonsense* à ironia: enquanto nesta o significado costuma ser negado, naquele o significado coexiste. Se formos nos guiar exclusivamente por Nodelman, produziríamos um atrito entre a teoria do *nonsense* e o livro ilustrado infantil. Não obstante, essa suposta natureza irônica do diálogo entre as linguagens do livro ilustrado infantil tem sido contestada na literatura acadêmica por autoras que propõem também, por exemplo, relações de redundância e/ou de reforço entre a ilustração e a palavra (Linden, 2020; Colomer, 2017; Nikolajeva; Scott, 2011). Apesar disso, reitero que Nodelman ainda é um dos poucos a defenderem que a linguagem pictórica não é tão indefinida em comparação à escrita quanto outros estudos pressupõem. Entretanto, não convém, para os propósitos deste texto, adentrar essa discussão.

Cabe questionar, portanto, o que seria o companheirismo *nonsense* entre ilustração e palavra. Leeuwen (1987) não foi o único a buscar os vínculos entre o *nonsense* pictórico e o verbal. Para Heyman (1999), que se baseia nas ilustrações de Edward Lear em uma tentativa de estabelecer um *nonsense* pictórico, há três relações entre a ilustração e a palavra: 1) a mimética, quando a ilustração corresponde à palavra; 2) a dialógica, quando a ilustração conversa com a palavra, acrescentando informação e destacando certos elementos; e 3) a controversa, que não deixa de ser uma conversa, mas, nesse caso, a ilustração contradiz a palavra (devo lembrar que tais relações não são exclusivas de um *nonsense* pictórico; são pistas indexicais).

É através da relação controversa que Heyman destaca as ilustrações de Edward Lear, muito embora o autor reconheça que Lear não seja o único ilustrador a fazer esse jogo. Para Heyman, o sucesso de Lear não pode ser medido sem levar em consideração a indústria cultural da época no tocante à produção de livros infantis. No século XIX, tempo da publicação das obras de Lear em território de língua inglesa, a qualidade dos livros infantis era estimada de acordo com uma pedagogia moralizante. Além disso, tampouco havia o livro ilustrado conforme o conhecemos hoje – as ilustrações serviam mais como adorno do texto escrito. Assim, a interrelação entre ilustração e palavra na obra de Lear teve grande destaque em meio ao que estava sendo produzido na época em termos de livro infantil (Heyman, 1999).

Katajamäki (2006), por sua vez, pensa, a partir de Tigges (1988), como o *nonsense* literário se manifestaria na visualidade do livro ilustrado, concentrando-se em cinco aspectos: 1) a contradição, conforme também especula Heyman (1999), na qual se localizaria a tensão entre

presença e ausência de significado; 2) a literalidade, que atribui um sentido denotativo a uma figura de linguagem, tanto através da linguagem verbal quanto da pictórica; 3) a metaficção; 4) a “confusão” (*topsyturvydom*); e 5) a falta de emoção. Desses, discutirei a metaficção, pois é um ponto de encontro com os escritos de Leeuwen (1987).

Antes, porém, devo antecipar que Tigges nos alerta para os perigos de atrelar a metaficção ao *nonsense*: embora compartilhem certas características, principalmente no tocante à autoconsciência dos mecanismos socioculturais que articulam seus procedimentos textuais, a metaficção assim o faz em nome de uma ruptura da realidade, pondo em pauta a relação entre a ficção e o “real”. Por mais que o *nonsense* também considere que a linguagem cria a realidade, quaisquer esforços de uma ruptura seriam em vão, pois o *nonsense* frustra a própria realização de uma linguagem supostamente representativa. Em pauta, no *nonsense*, estaria a falha da representação na linguagem (pode tanto ser quanto não ser), não o conflito entre a ficção e o “real”. Assim, o *nonsense* não pode ser categorizado como metaficção, assim como a metaficção não pode ser categorizada como *nonsense*, mesmo que ambos se aproximem ao olhar para os procedimentos que os criam; a diferença estaria nos efeitos que produzem.

Nesse sentido, Leeuwen não fala de uma metaficção pictórica, mas se pergunta a respeito de como a relação entre ilustração e palavra, no *nonsense*, olha para si mesma. Para o autor, esse jogo de linguagem se estabelece assim: uma das linguagens atribui um sentido conotativo enquanto a outra atribui um denotativo. Desse modo, nos termos de Katajamäki, esse jogo entrelaça a contradição, a literalidade e a confusão, pois cada linguagem diz uma coisa que contesta a outra. Ao mesmo tempo, nos termos de Heyman, esse jogo estaria na intersecção entre as três relações: a mimética, a dialógica e a controversa, pois a escolha entre um dos sentidos (conotativo ou denotativo) produz uma relação de linguagem específica, que pode tanto ser mimética quanto dialógica. Muito embora essa escolha possa ser feita, não é o *nonsense* que a faz; o *nonsense* cria a tensão da coexistência entre os sentidos, cuja base é a relação controversa, na qual cada linguagem diz uma coisa. Assim, Leeuwen parte da noção de metaficção (como a linguagem constrói a experiência humana quanto ao mundo) não para construir uma equivalência, mas para teorizar sobre o encontro entre as linguagens pictórica e verbal.

Mais recentemente, Granato e Bastazin (2019), a partir das ilustrações de Edward Lear e Edward Gorey, elaboram uma estética do *nonsense* para a interrelação entre ilustração e palavra. Corroborando o que foi discutido até o presente momento, as autoras identificam três ações nessa interrelação: ilustração e palavra complementam-se (a chamada relação mimética), contrapõem-se (a chamada relação controversa) e se ampliam (a chamada relação dialógica). Ainda, as autoras aproximam-se da proposta de Leeuwen ao ecoar Nikolajeva e Scott (2011), entendendo o *nonsense* pictórico como “um dispositivo de estilo baseado na oposição entre o significado literal e o significado metafórico, ou entre o significado verdadeiro dos eventos e a forma pela qual as personagens o interpretam” (Granato; Bastazin, 2019, p. 255-256). Assim des/recontextualizado nesta revisão, abro margem para o *nonsense* pictórico ser confundido com a ironia postulada por Nodelman (1988). Reitero, portanto, que a combinação *nonsense* entre ilustração e palavra está nos efeitos produzidos por sua interação (um ritmo alternante), não somente em uma relação de oposição entre significados (Katajamäki, 2006). Isso ficará evidente no caso do livro ilustrado infantil *Eustáquio, o mágico magnífico*, a ser analisado na próxima seção.

Os truques de mágica da linguagem

Intitulado *Eustáquio, o mágico magnífico*, o livro escrito e ilustrado por Alexandre Rampazo foi publicado, pela primeira vez, em 2020, pela Leiturinha, um clube de assinatura de livros infantis. *Eustáquio, o mágico magnífico* foi uma de suas publicações originais. Aqui analisada será a segunda edição, publicada em 2022 pela Gato Leitor. Uma das diferenças entre as edições, à primeira vista, está na cor da capa: enquanto, na primeira edição, a capa é branca, na segunda, é amarela. Afora isso, a composição mantém-se, inclusive a proporção de suas dimensões materiais. Na segunda edição, o livro apresenta, aproximadamente, 29 centímetros de altura, 15,5 centímetros de largura e 0,8 centímetros de profundidade. Essa proporção contribui para a impressão de um livro estreito e comprido.

Classificado como literatura infantil, *Eustáquio, o mágico magnífico* é um livro ilustrado. Entendo livro ilustrado, assim como Granato e Bastazin. (2019, p. 249), a partir do conceito de interdependência, isto é, uma “interação entre texto e imagens, [em] que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos” (Linden, 2020, p. 86). Essa tentativa de definição não deve ser separada da produção contemporânea de livros ilustrados infantis, de modo que se adequa ao ano de publicação de *Eustáquio, o mágico magnífico*. Na literatura acadêmica, a diagramação das páginas do livro ilustrado infantil contemporâneo pode ser classificada a partir de três tipos: dissociativa (a ilustração e a palavra são dispostas em páginas diferentes), associativa (a ilustração e a palavra compartilham a mesma página, mas ainda são mantidas como unidades separadas) e conjuntiva (a ilustração e a palavra também compartilham a mesma página, mas, dessa vez, são integradas) (Linden, 2020; Colomer, 2017).

No caso de *Eustáquio, o mágico magnífico*, a diagramação pode ser classificada como dissociativa, sendo configurada assim:

Figura 1 – A página dupla em *Eustáquio, o mágico magnífico*



Fonte: Rampazo, 2022 (p. 4-5)

No verso da folha (à esquerda), temos a palavra. No anverso, a ilustração. Mais do que um exemplo de dissociação, o livro resgata o que Colomer (2017, p. 276) chama de composição tradicional do livro ilustrado infantil, isto é, “situar o texto na página esquerda e a imagem na página direita”. Essa informação será relevante mais adiante.

Ainda, no que concerne ao conteúdo narrativo do exemplo dado, destaco a complementaridade – nos termos de Granato e Bastazin (2019) – entre ilustração e palavra. Nos termos de Heyman (1999), esta seria uma relação mimética. Isso significa que a ilustração corresponde à palavra, mesmo que construam seu significado de formas diferentes. Enquanto a palavra nomeia (“Este é Eustáquio”), a ilustração resgata um repertório associado ao que se espera de um mágico (também nomeado: “o mágico magnífico”) no imaginário sociocultural ocidental, como pode ser observado nas vestimentas de Eustáquio (vale ressaltar, aqui, que o formato vertical do livro possibilita que o corpo do mágico seja enquadrado por inteiro). Assim, a informação de uma linguagem reforça a da outra, sendo que ambas ocorrem simultaneamente, conforme indica o dêitico (“este”). Mesmo que, cronologicamente, possa ser argumentado que a

palavra aparece em uma posição anterior, o dêitico sinaliza a possibilidade de a palavra funcionar como legenda da ilustração, o que condiz com a complementaridade entre as duas linguagens.

Em seguida, o livro encarrega-se de contar os truques de magia de Eustáquio, o mágico magnífico. Os primeiros incluem: tirar um coelho de “lugares inimagináveis” (2022, p. 6), livrar-se de correntes e escapar dos “lugares mais improváveis” (2022, p. 14). Desses, somente o segundo truque mantém a relação mimética entre ilustração e palavra. O primeiro e o terceiro alimentam uma relação dialógica, na qual a ilustração amplia a palavra: um dos lugares inimagináveis mencionados, a ilustração conta, é de trás da página (Figura 2, esquerda). Um dos lugares mais improváveis é um cofre (Figura 2, centro), que, no virar da página, será trancado.

Figura 2 – A narrativa visual em *Eustáquio, o mágico magnífico*



Fonte: Rampazo, 2022 (p. 7; 15; 12, respectivamente).

A ilustração que acompanha a chamada verbal do truque mostra Eustáquio em um estágio inicial, seja de execução (Figura 2, esquerda), seja de preparação (Figura 2, centro). Há uma fórmula para a realização do truque, e, como todo bom mágico no imaginário sociocultural ocidental, Eustáquio não revela seus segredos. Por exemplo, quando chega o momento de se livrar de correntes, vemos Eustáquio de cabeça para baixo, com o corpo todo acorrentado – esse seria um estágio inicial de preparação. No virar da página, com um “ZAZ!” (Figura 2, direita), já encontramos Eustáquio livre, com as correntes aos seus pés. Assim, a mágica acontece na palavra e a ilustração situa-nos na sequência de acontecimentos. Esse poderia ser um exemplo do que Nodelman (1988) diz quanto à linguagem pictórica ancorar a verbal no que diz respeito ao livro ilustrado infantil.

De todo modo, até o momento, fica registrada a presença de duas relações entre ilustração e palavra na narrativa visual de *Eustáquio, o mágico magnífico*: a mimética e a dialógica – nos termos de Heyman (1999). Nos termos de Granato e Bastazin (2019), em *Eustáquio, o mágico magnífico*, a ilustração e a palavra tanto se complementam quanto se ampliam.

Após sermos apresentados a Eustáquio, o mágico magnífico, o narrador conta que “Eustáquio agora fará para vocês a mágica do desaparecimento” (2022, p. 26). E, em boa tradição *nonsense*, quando chega a hora, Eustáquio literalmente desaparece: após o “ZAZ!” na página 34 (o intervalo entre as páginas 26-34 servindo para a preparação de Eustáquio às vésperas de seu truque mais ousado, tal como sinalizado tanto pela preparação mais longa quanto pela ampliação gráfica do “ZAZ!”), somos confrontados com mais e mais páginas em branco. Serei quantitativo: em um livro de 68 páginas, 25 estão em branco, o que corresponde a, aproximadamente, 36.7% do total (na primeira edição, de 2020, são 29 páginas em branco, o que corresponde a, aproximadamente, 40% de um total de 72 páginas.) Isso significa dizer que, em mais de um terço do livro, “nada” acontece.

Certamente, será argumentado que, longe de ser um nada significante, esse é um nada significativo, inclusive com mais de um significado.

O truque de desaparecimento de Eustáquio atua na dimensão da surpresa, com consequências não previstas para que seja bem-sucedido. Devo ainda destacar aspectos da composição pictórica que possibilitam os efeitos desse desaparecimento. Nas ilustrações, não temos um fundo “propriamente dito”; encontramos somente o mágico e os objetos necessários para os truques de mágica, como, por exemplo, o cofre, que surge somente no momento em que é requisitado, para depois nunca mais ser visto (entretanto, relembro que, no truque do coelho, é atribuído corpo ao fundo branco, por sua vez operacionalizado ao ilustrar um espaço inimaginável. Em outras palavras, o fundo branco não deve ser reduzido a um nada significante, até porque, mesmo quando não recebe corpo, direciona a atenção à ilustração e/ou à palavra.) Essa decisão composicional age como um prenúncio para as consequências do desaparecimento de Eustáquio – a página em branco.

Na relação de causa e consequência do truque de desaparecimento, a simultaneidade entre a presença e a ausência de significado característica do *nonsense* não está, conforme esperado, em uma relação controversa, isto é, de contradição entre palavra e ilustração; está justamente na relação mimética, na qual a ilustração corresponde à palavra. A literalidade, conforme nos lembra Katajamäki (2006), é um dos dispositivos do *nonsense*, muito embora seja mais aplicado a metáforas (Leeuwen, 1987). Assim, a brincadeira ousada do mágico configura-se no efeito da história que deixa de acontecer em *Eustáquio, o mágico magnífico*, pois sabemos que deveria ter algo acontecendo que não está.

Ao mesmo tempo em que nada diz no sentido de que nada acontece, a página em branco não deixa de ter um significado: o desaparecimento, que produz uma consequência inesperada. Assim, seu vazio não é um vazio narrativo; simboliza o truque de mágica mais audacioso de Eustáquio – mais audacioso justamente porque fere a própria organização de mundo ao nos remeter à materialidade do livro, e assim nos faz questionar: isso pode acontecer? (muito embora já tenha acontecido.) Estamos diante, portanto, de uma tensão, em que esse “nada” apresenta múltiplos significados, tanto contextuais (o desaparecimento) quanto sistemáticos (um livro em branco).

Argumento que esse movimento de des/reorganização da narrativa não apresenta teor transcendental, isto é, não pretende nos induzir à reflexão, como a metaficção se propõe. Embora o humor que permeia a literalidade do desaparecimento possa ser vinculado à metaficção, no sentido de que pode apontar para a materialidade do que temos em mão (o objeto livro), o que está em jogo aqui é um conflito sem solução, de modo que fica a cargo do leitor decidir se a página em branco é um truque bem-sucedido (aceitar a brincadeira) ou não (considerá-la uma falha narrativa). Independentemente da conclusão, nenhuma satisfaz as condições do contexto, pois qualquer uma delas produz atritos com determinado aspecto narrativo, seja em termos de uma história sem sua personagem principal, que consta no título do livro e cujo formato propicia sua centralização na página e, consequentemente, na narrativa, ou em termos de um livro “sem” história, supostamente sem ter o que dizer.

Assim sendo, o jogo pelo jogo fica mais evidente em como se desenrola a interação entre a ilustração e a palavra *após* o truque de desaparecimento. O primeiro intervalo de páginas em branco se dá entre as páginas 35 e 41, até que o narrador intervém: “Uma salva de palmas para Eustáquio, o mágico magnífico!” (2022, p. 42). Entretanto, ainda assim Eustáquio não aparece; o segundo intervalo de páginas em branco acontece entre as páginas 43 e 47. Nesse momento, o narrador já começa a ficar desconcertado (“Bem...” diz, na página 48) e chama Eustáquio mais uma vez.

Mas Eustáquio continua desaparecido.

Temos, nesse desenrolar, a terceira relação proposta por Heyman (1999): a controversa, quando ilustração e palavra se contradizem – ou, nos termos de Granato e Bastazin (2019), quando elas se contrapõem. Afinal, a linguagem verbal promete uma coisa (a aparição do mágico) que a linguagem pictórica não cumpre. Se um vínculo representacional havia se formado entre ilustração e palavra desde o início, em uma relação pautada pelas ações de nomear e mostrar (uma convida a outra), agora esse vínculo se rompe, ressaltando a distinção entre as duas.

Até que, na página 60, algo inusitado acontece: pela primeira vez desde seu sumiço, Eustáquio aparece, pedindo silêncio ao leitor, mas no verso da folha, não no anverso:

Figura 3 – O esconderijo de Eustáquio

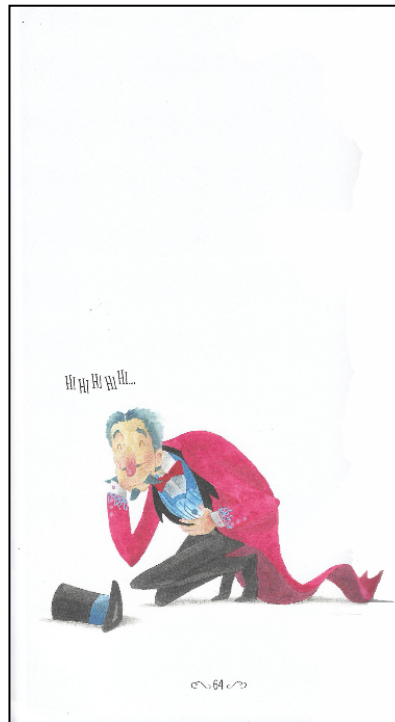


Fonte: Rampazo, 2022, p. 60-61

Conforme mencionado anteriormente, em *Eustáquio, o mágico magnífico*, o verso é dedicado à palavra. Na página 62, o narrador chama: “Eustáquio?!!!”, porém não o encontra, e, na página 64, Eustáquio abafa suas risadas (Figura 4, mais adiante), ainda escondido no verso, bem debaixo do nariz do narrador, que, ao fim do livro, continua procurando pelo mágico, tendo, como última palavra, o nome daquele que lhe foge.

Desse modo, mesmo que o jogo de linguagem de *Eustáquio, o mágico magnífico* não ofereça um conflito entre ficção e realidade, conforme a metaficção preza, ainda assim nos faz olhar para a linguagem que o constrói. No caso, a brincadeira de esconde-esconde que a narrativa propõe conversa com a própria estrutura tradicional de livro ilustrado, que separa a palavra (localizada no verso) da ilustração (localizada no anverso). Assim, ao colocar a ilustração de Eustáquio escondido no verso da folha, enquanto a palavra sai à sua procura, a obra aponta para sua organização ao des/reorganizá-la. Argumento, portanto, que um de seus efeitos é o *nonsense*, uma vez que o livro resgata uma ordem de disposição para suas linguagens sedimentada historicamente somente para abrir mão dela quando não lhe convém mais.

Entender a tradição da composição dissociativa pode produzir outros significados, embora não sejam necessários ao desenrolar da história – basta identificar a chave de troca. Tal façanha, entretanto, não vem acompanhado de um motivo especial. Na última aparição de Eustáquio (Figura 4), somos confrontados com o despropósito da atitude do mágico. É o jogo pelo jogo.

Figura 4 – A brincadeira de Eustáquio

Fonte: Rampazo, 2022, p. 64

E agora?

A página em branco no livro ilustrado infantil *Eustáquio, o mágico magnífico* tem efeito significativo, pois corresponde ao truque de desaparecimento do mágico Eustáquio, fazendo valer a literalidade característica do *nonsense*. Nisso, cria um conflito entre o que se espera de um livro, uma história, uma narrativa – e o que entrega. Afinal, muito embora a página em branco no contexto de *Eustáquio, o mágico magnífico* seja consequência da narrativa visual (tanto da decisão composicional de não ilustrar, por exemplo, um palco e/ou uma audiência, quanto dos truques selecionados no ato de contar), ela recebe outros significados ainda referentes ao livro enquanto objeto, que extrapolam o caso de *Eustáquio, o mágico magnífico*, pois atuam de acordo com uma matriz de significados que rege seus aspectos materiais.

Esses múltiplos significados (tanto contextuais quanto sistemáticos) mobilizados no livro ilustrado *Eustáquio, o mágico magnífico* equilibram-se sob uma tensão entre presença e ausência de significado construída não por uma relação de contradição, conforme tradicionalmente estabelecido no arsenal de encontros entre ilustração e palavra no *nonsense*, mas por uma complementaridade. Assim, entender o *nonsense* como uma relação de linguagem, no presente caso entre a linguagem pictórica e a verbal, significa traçar um ritmo para tais encontros, buscando as alternâncias no virar das páginas. Exemplo disso pode ser a introdução da relação controversa após o truque de desaparecimento.

A tensão criada pelos intervalos de páginas em branco é reforçada posteriormente, quando mais regras estabelecidas pela própria narrativa do livro são quebradas. É o caso do vínculo representacional entre ilustração e palavra, em que uma nomeava e a outra mostrava, como se compartilhassem uma ligação direta. Após o truque de desaparecimento, o mágico Eustáquio não volta a aparecer quando a palavra o invoca, o que desestabiliza o narrador. Ainda, a estrutura composicional que localiza a palavra em páginas pares e a ilustração em páginas ímpares é também rompida quando Eustáquio se esconde do narrador na página par, sem ser descoberto, o que configura um artifício que muda as regras do jogo, sinalizando a instabilidade característica do *nonsense*.

Por fim, reitero que não é de meu interesse inserir o livro ilustrado *Eustáquio, o mágico magnífico* no repertório do *nonsense* estipulado por Tigges (1988). Afinal, as aproximações que me fazem situá-lo segundo a teoria do *nonsense* são traçadas a partir de uma concepção do *nonsense* como uma relação de linguagem, não como um gênero literário. Apesar disso, tampouco mobilizo o *nonsense* como um dispositivo. Dedico-me a uma leitura que identifica no jogo de linguagem de *Eustáquio, o mágico magnífico* um conflito sem solução e, também, sem propósito no que se propõe, ainda que eu lhe atribua um ao apresentá-lo como um exemplo das brechas de um *nonsense* “predominantemente” verbal, destacando o papel da imagem enquanto ilustração.

Referências

- BHADURY, Poushali (2013). Fantastic beasts and how to sketch them: The fabulous bestiary of Sukumar Ray. *South Asian Review*, v. 34, n. 1, p. 11-38. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02759527.2013.11932917>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- BLOMMAERT, Jan (2008). *Grassroots literacy: Writing, identity and voice in Central Africa*. London/New York: Routledge. Disponível em: <https://archive.org/details/grassrootslitera0000blom> Acesso em: 10 jan. 2026.
- COLOMER, Teresa (2017). *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora.
- GINZBURG, Etti Gordon (2017). Gender, genre and canon formation: The case of Laura Richards. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina; MÜLLER, Anja (Orgs.) *Canon constitution and canon change in children's literature*. New York/Abingdon: Routledge. [chapter 8]. p. 141-154. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315680385-19/genre-gender-canon-formation-case-laura-richards-laura-richards-etti-gordon-ginzburg> Acesso em: 10 jan. 2026.
- GRANATO, Fernanda Marques (2021). *Por uma poética do nonsense literário: um percurso de Edward Lear à Qorpo-Santo*. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24255> Acesso em: 10 jan. 2026.
- GRANATO, Fernanda Marques; BASTAZIN, Vera Lucia (2019). O livro infantil ilustrado: a produção nonsense de Edward Lear (1812-1888) e Edward Gorey (1925-2000). *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 40, p. 245-270. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp40v2>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- HEYMAN, Michael Benjamin (1999). *Isles of Boshen: Edward Lear's literary nonsense in context*. Thesis (PhD in English Literature) – University of Glasgow, Glasgow. Disponível em: <https://theses.gla.ac.uk/2822/1/1999heymanphd.pdf> Acesso em: 10 jan. 2026.
- KATAJAMÄKI, Sakari (2006). Visual nonsense and nonsense illustrations. *輔仁歷史學報*, n. 17, p. 227-256. Disponível em: <https://www.airitilibrary.com/Article/Detail/10232850-200611-x-17-227-256-a>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- LEEUEWEN, Hendrik van (1987). The liaison of visual and written nonsense. In: TIGGES, Wim. *Explorations in the field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi. p. 61-96.
- LINDEN, Sophie Van der (2020). *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Sesi-SP Editora.
- LOUVEL, Liliane (2006). A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. p. 191-220.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole (2011). *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify.
- NODELMAN, Perry (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens/London: The University of Georgia Press.
- PAINTER, Clare; MARTIN, James Robert; UNSWORTH, Len (2012). *Reading visual narratives: Image analysis in children's picture books*. Sheffield: Equinox Publishing Ltd.
- RAMPAZO, Alexandre (2022). *Eustáquio: O mágico magnífico*. 2. ed. Blumenau: Gato Leitor.

SAJI, Christie Rachel (2022). The Messiah of Ogd: An ode to nonsense. *New Literaria*, v. 3, n. 2, p. 23-29. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.48189/nl.2022.v03i2.004>. Acesso em: 9 nov. 2025.

TIGGES, Wim (1988). *An anatomy of literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.

TURCOTTE, Katie Mary Pamela Maureen (2022). *(Re)defining nonsense literature as an intermedial genre*. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of English Language and Literature, Queen's University, Kingston. Disponível em: <https://queensu.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/8d4f911a-54e9-437a-b207-6752d8e1f451/content> Acesso em: 10 jan. 2026.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.