



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p116-131>

**Corpo, espaço com tempo:
as dores de crescimento em *Supergigante* de Ana Pessoa e
Bernardo P. Carvalho**

**Body, space with time: growing pains in *Supergigante* by Ana Pessoa
and Bernardo P. Carvalho**

Cláudia Souza Pereira^{*1}

RESUMO

Partilhamos uma leitura de um caso central da literatura juvenil portuguesa contemporânea. *Supergigante* (2014) é também um objeto estético que se toca, vê e lê de acordo com várias gramáticas. Pretendemos usá-las para trabalhar, intratextualmente, a personagem do adolescente que, no mesmo dia, experiencia a perda do avô e o seu primeiro beijo num violento choque de emoções; e, paratextualmente, descodificar a materialização da leitura literária que, por meio do texto de Ana Pessoa e da ilustração de Bernardo P. Carvalho, se faz jogando também com as dificuldades em lutar com o peso gravitacional do lugar e do tempo na adolescência. Joga-se com a intensidade, a velocidade, do tempo de ser e de dizer, tudo em excesso. Edgar, protagonista e narrador, é um corpo que adoesce abruptamente como numa explosão cósmica. Exprimi-lo é confessar logo na primeira linha: “Eu corro e não avanço.”

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil; Ana Pessoa; Adolescência; Personagem; Design literário

ABSTRACT

We share our reading of a contemporary Portuguese young adult novel. *Supergigante* (2014) is also an aesthetic object that can be touched, seen and read according to more than one grammar. We will use such different grammars to work that is touched, seen and read according to more than one grammar. We will use them to work intratextually the teenager’s character who on the same day experiences the loss of his grandfather and his first kiss in a violent shock of emotions; and paratextually, we will decode the materialization of literary reading, which in Ana Pessoa’s text and Bernardo P. Carvalho’s illustrations, is done by playing with the difficulties in struggling with literary reading that, the text of Ana Pessoa and the illustrations by Bernardo P.

^{*1} Universidade de Évora – CIDEHUS-UE; Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades – Évora – Portugal – cpereira@uevora.pt



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

Carvalho, relating it with the difficulties in fighting with the gravitational weight of space and time in adolescence. There is an intense game of feelings dealing with speed, with the time of being and the time of telling – everything in excess, dealing with speed, with time, with the to be and the time to tell, and everything seems to be in excess. Edgar, the protagonist and narrator, is a body that abruptly grows up like a cosmic explosion. To express this feeling, he confesses in the first line of the novel: “Eu corro e não avanço.”

KEYWORDS: Young adult literature; Ana Pessoa; Adolescence; Character; Literary design

Intensão

Em literatura, como em todos os atos de comunicação entre seres humanos, escrever a pensar num leitor é dar-lhe um corpo com experiências que apenas se pressupõem. E esperar que as emoções, sensações, talvez alguns ensinamentos, vertidos naquele objeto que é um livro, provoquem emoções, sensações e talvez algumas aprendizagens. Muitas barreiras se interpõem entre livros e leitores principiantes, criando tensões como as que existem entre corpos humanos que se têm de relacionar comunicando. Barreiras onde se tatuam codificações em diversas linguagens, tentativas para transformar tensões em resoluções. Pensamos na linguagem verbal, quando estamos mais ocupados com os conceitos introdutórios dos estudos literários, e na linguagem visual, quando nos deixamos seduzir logo só num lampejo pela cor, pelo traço, pela figuração, e também pelo caráter tipográfico que enforma o texto verbal. Mas pensamos igualmente na linguagem tátil e cinésica, a do gesto que avalia a gramagem do papel e provoca o efeito do folhear.

O caso que estudamos para tratar neste artigo, provocado pela relação do corpo e da poética em posições e conjugações múltiplas, construiu-se a pensar nessa dupla presença que um objeto livro, com literatura dentro, convoca: a material e a imaterial. Nessa perspectiva, a intencionalidade em literatura é apenas uma possibilidade, só confirmada pela experiência leitora da obra e, ainda assim, sujeita a tantas variações quantos os leitores, perfis sempre sistematizáveis por qualquer ciência social ou humana a perseguir Lineu na classificação das coisas e dos seres que existem na natureza (NIKOLAJEVA, 2014). Acresce que, qualquer intencionalidade aciona o conceito de uso. O uso pressuposto, correspondido ou subvertido, que se faça ou possa fazer da obra, que lhe condiciona à partida uma dupla preocupação que parece longe da inspiração e do gênio, qualidades coladas ao artista. Essa dupla preocupação, a forma e a função, está também na criação literária. E partilha com o artefato um trabalho que ocupa quem pensa e faz um objeto, de acordo com os princípios estabelecidos e aplicados pelo *design*, pensando no seu receptor ou utilizador.

O subsistema literário que inclui as obras para um público juvenil (ou infantil) não pode negar o quão importante todas essas linguagens codificadas são para pensar nas características desse público. É assim que devemos condicionar esta que é uma das abordagens possíveis que fazemos de *Supergigante*, romance juvenil publicado pela Planeta Tangerina, editora gerida e constituída por *designers* que marcam o panorama

nacional português do livro infantojuvenil (RAMOS, 2015). Por outro lado, distinguindo o que muitos acadêmicos ainda não reconhecem, a outra condição *sine qua non* dessa obra, e muitas outras desta e de outras editoras, que merece a designação de obra literária é a mesma que a distingue de milhares de livros que se editam e publicam sob a designação, enganadora porque indistinta, de literatura infantojuvenil. É essa condição, a presença e utilização, na criação e na leitura, da linguagem literária. É aqui que o conceito operativo de *design* literário pode ajudar quem, na análise de uma obra literária, faça da forma mais coerente possível uma argumentação que não descure a literariedade de um texto, deixando-a ser ultrapassada sobretudo por valorização das temáticas, naturalmente mais do interesse do público que foi imaginado para ser seu leitor. Não se trata, na perspectiva dos estudos literários de, com a escrita literária para os mais jovens, trocar os fins pelos meios.

Regressando ao nosso *corpus* e às circunstâncias de uma abordagem que lhe dê sentido, dentro da proposta que identifica a existência de uma poética do corpo que se pluraliza – diferentes poéticas em variadas definições de corpo –, a nossa intenção ou desígnio (por sinal traduzível por *design*) é acrescentar com a leitura de *Supergigante* um exemplo que funcione em duplo rumo. Duplo porque permite que nela se leia a expressão das dores de crescimento, inevitavelmente ligado ao corpo na representação das personagens adolescentes; e porque também realçaremos o contributo de uma utilização dos códigos da escrita e da composição do livro para estimular uma leitura que toque o corpo emocional do leitor juvenil e distinga, com um resultado de prazer equivalente, a leitura literária do entretenimento.

Ana Pessoa e seus leitores

Antes de atentarmos ao enredo, e à gramática visual que o acompanha, importa tratarmos o traço literário de Ana Pessoa. A jovem autora começou a sua vida literária, pública, em 2011, sempre como autora de livros infantis e juvenis e todos eles editados pela Planeta Tangerina. Os seus livros estão também publicados no Brasil, no México, na Colômbia, na Sérvia, no Chile e na Holanda, sendo *Supergigante*, como mais outros dois romances seus, distinguido com a menção de “altamente recomendável” pela FNLIJ, Brasil. O seu primeiro livro foi *O caderno vermelho da rapariga karateca*, que venceu o Prémio Branquinho da Fonseca em 2011, na modalidade Juvenil. *Supergigante* é sua segunda obra, publicada numa coleção que a editora nomeou Dois

Passos e Um Salto, pormenor não desinteressante a que voltaremos mais adiante. Vários dos seus livros são recomendados pela International Youth Library (Alemanha), pelo Banco del Libro (Venezuela), pela Fundación Cuatrogatos (México) e pelo IBBY (International Board on Books for Young People). E em Portugal receberam distinções importantes, entre elas o Prémio Literário Maria Rosa Colaço e o Prémio Matilde Rosa Araújo. Ana Pessoa faz de si este autorretrato: “Nasci em Lisboa, em 1982, e comecei a escrever muito cedo. Tenho músculos na ponta dos dedos. Gosto de escrever à mão. Faço força na caneta e a mesa abana. Eu e a minha caneta somos um tremor de terra.”².

Sobre os leitores-modelo das suas obras juvenis, e recuperando um excerto de uma entrevista dada pela autora, a resposta à pergunta sobre se um adolescente é alguém perdido, à procura do caminho, ajuda-nos a compreender um pouco melhor o seu traço literário: “Nós andamos todos perdidos. A certa altura, aceitamos que estamos perdidos e, portanto, parecemos menos perdidos do que os adolescentes. Mas andamos todos aqui, à procura de um sentido, de ligações, de uma certa vocação. E, nesse sentido, é uma procura constante, que não tem de ser sempre angustiante, pode ser até interessante. E, se correr bem, leva-nos a algumas respostas.”³.

Encontram-se exaustivamente frases intemporais, como aforismos, na escrita de Ana Pessoa. Vê-lo-emos em algumas das citações, mais adiante. E isso não acontece como uma agenda, ocorre antes porque a narrativa – ação e construção das personagens – discorre de tal forma naturalmente que essas frases parecem ser a única conclusão possível. Mas há também, na prosa da autora, continentes poéticos quase subliminares, porque a fronteira entre a poesia e a filosofia se apresenta fluída e permeável. É nesses territórios que a inquietação perante o desconhecido da existência se encontra com o pensamento filosófico (DELEUZE, 1991), a que se ensaia responder com as referências possíveis de quando se tem, nesse caso, 16 anos. Perguntas de todos, respostas de adolescente. É especialmente aqui, na construção da obra para além dos fatos diegéticos, que a literatura se encontra com os seus jovens leitores. Mas é também ao corpo do livro que podemos agradecer os sentidos que indicam a esses jovens leitores outras leituras, talvez até mais lúdicas. Uma ludicidade que vem de se percorrer a obra à procura de pistas que provam a leitura literária como interatividade e jogo, a repetir.

Crescer a correr

² Disponível em: <http://belgavista.blogspot.com>. Acesso em: 21 mar 2021.

³ Disponível em: www.planetatangerina.com/pt-pt/7-perguntas-a-ana-pessoa. Acesso em: 21 mar 2021.

Começamos pela própria organização da obra e pela inversão das partes que habitualmente compõem o corpo de um livro. Depois de uma introdução em que o narrador/personagem descreve uma corrida imaginada, em sonhos a dormir ou em devaneios acordado, anuncia-nos que a desordem é natural como uma história real e não construída para apenas parecer uma narrativa realista e linear, como nem a vida, nem a realidade são:

Um dia, a minha mãe olhou para mim através do retrovisor e disse-me: *Filho, tens de começar pelo princípio*. Estávamos no carro: eu atrás e a minha mãe à frente. Eu estava a olhar para a minha mãe e a minha mãe estava a olhar para mim através do retrovisor. Era engraçado ver os olhos da minha mãe repetidos no retrovisor. A minha mãe olhava para a frente e para trás ao mesmo tempo.

Esta é a minha recordação mais antiga, mas não o meu princípio.

Eu vinha a contar qualquer coisa, uma história muito comprida. Eu contava, contava, contava, estava muito entusiasmado. Tá-tá-tá-tá-tá, era uma autêntica máquina de contar histórias. Quando finalmente me calei, a minha mãe olhou para mim com os seus olhos repetidos no retrovisor e disse: *Filho, tens de começar pelo princípio*.

Nunca mais me esqueci disso.

Eu nunca começo uma história pelo princípio. Eu começo pelo fim.

Se eu contasse esta história, começaria pelo fim.

Eu diria: *No fim, o meu avô morreu*. (PESSOA, 2014, p. 13).

Viramos a página e começamos pela parte que se intitula *Fim*. Não teremos capítulos numerados ou titulados, apenas os espaços em branco a marcar os silêncios entre reconhecíveis capítulos. Das 157 páginas do romance, essa parte ocupa mais de 80, segue-se o *Meio* com 40 páginas e, para acabar, o *Princípio* com 32. Há 18 ilustrações coloridas de Bernardo P. Carvalho, três antes de começar o romance e, entre as restantes, há 10 que ocupam páginas duplas, recuperando referências textuais: ilustrando de fato. Mas as três ilustrações iniciais, de uma estrela que cresce, explodindo como um fogo de artifício na ocupação das páginas, e a figura humana a preto, que no canto inferior esquerdo das páginas ímpares proporciona o efeito de movimento próprio dos chamados *flap books*, um formato de livro-objeto algo popular no século XX, são mais do que ilustrações ou figurações. São representações que ganham tanto mais interesse na medida em que avançamos no romance, vendo o seu leitor recompensado na sua eventual curiosidade em também ler o texto icônico.

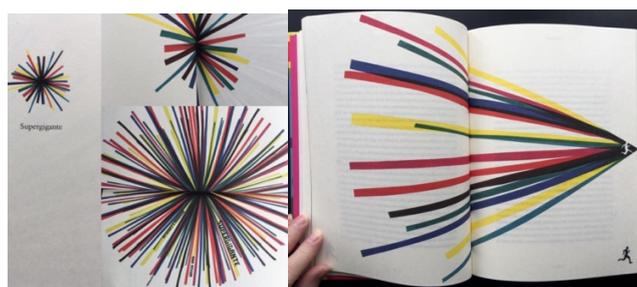
Na realidade, a supergigante e o corredor são as duas representações mais físicas do narrador/personagem, Edgar, ou *Rígel*, alcunha por que é tratado pelos amigos e colegas. Da sua aparência, magro e talvez desengonçado como tantos adolescentes, por

meio do texto verbal, conhecemos pouquíssimo ou quase nada, o que até se torna surpreendente para o leitor a quem se peça que o descreva com detalhe e a quem as ilustrações, de resto, também não ajudam (BROOKS, 2021). Pode ser qualquer um, ou quase.

O corpo, por fora e por dentro, representa-se por alguém que corre sem destino, comendo metros e minutos, enquanto explode de emoções e sensações novas. Se a figura que corre parece também roubada de um cata-vento – “Ao longe, um cata-vento. Está em cima de umas pernas compridas de metal e não há mais ninguém aqui, só eu e o cata-vento, que corre sempre em frente, mas não sai do mesmo lugar” (PESSOA, 2014, p. 108) –, a referência à supergigante vai-se definindo ao longo do texto e resolve-se por completo com a explicação da alcunha. O leitor chegará a essa explicação por meio do texto verbal que ocupa a página dupla que encerra o *Meio*, para ter a identidade completa da personagem principal, preparando-se para terminar a leitura da obra. E o texto faz com que esse reconhecimento seja feito em simultâneo por Edgar e pelo leitor, já que até lá vamos tendo vários fios que a narrativa, entre monólogos interiores, descrições, memórias e curtos diálogos, vai entretecendo até se reunirem no fim do *Meio* da história que chega assim ao *Princípio*. Dali para a frente há o caminho da reconciliação consigo mesmo e, conseqüentemente, com o que aceita dos outros e do mundo.

Vale a pena reproduzir partes dessa explosão verbal que, não apenas nos permite perceber a escrita de Ana Pessoa, como a própria ilustração (p. 46-47) que também resume a expansão de uma supergigante das três ilustrações iniciais (fig. 1). Textos verbal e icônico que representam o retrato da personagem principal. Nesse texto, Edgar “lê-nos” a redação que resultou na alcunha que passou a ter, nome próprio de uma estrela supergigante azul. Eis o texto icônico:

Figura 1 – A expansão de uma supergigante



Fonte: *Supergigante*, p. 3-7; p. 46-47.

E o texto verbal:

Pronto, era isto a minha redação, com os números escritos por extenso e uma letra supergigante para o texto parecer maior. E hoje, se alguém me agarrar no braço e me perguntar: *Quem és tu?*, eu se calhar não vou dizer: *Eu sou o Edgar*. Eu vou dizer: *Eu sou o Rigel e a minha cabeça arde, a minha cabeça é uma esfera quase perfeita e arde*.

Sou 18 vezes maior do que o Sol, sou enorme, sou supergigante. Eu sou o Espaço, o princípio de todas as coisas, uma sintaxe errada, uma explosão contínua, um buraco negro. Eu sou o rapaz do futuro e também o rapaz do passado.” (PESSOA, 2014, p. 122).

O capítulo continua com referências a reflexões, anteriores e interiores, motivadas pela morte do avô e o enamoramento por Joana, pelas dúvidas do lugar, também dos afetos, de Edgar no (seu) mundo. São reflexões disfóricas, uma espécie de balanço que exorciza, através do regresso àquela redação, os traumas finalmente reconhecidos como episódios passados que o tempo e a vida resolverão e, também assim, prontos a serem ultrapassados já na parte seguinte: o *Princípio*. Termina a página dupla de texto dessa forma:

Eu sou o silêncio e uma parte do todo. Sou o único repetente da turma, uma cara de sapo gordo quando chora, um cata-vento ao longe. Eu sou um mole. Sou o rapaz que corre, o 13º da família. Sou tudo o que eu não disse ao meu avô. Eu sou o vento e as rochas, que são sempre os últimos, nunca mais acabam. Eu sou um bicho. Tenho pernas e braços curtos e a minha cabeça afinal é pequena, não tem espaço para um único pensamento. Eu corro com todas as forças e não vou a lado nenhum, estou dentro de uma roda e tenho raiva, tenho tanta raiva, tanta tanta raiva e não há nada a fazer.

Eu sou uma gaiola. (PESSOA, 2014, p. 123).

As marcas das emoções no corpo (RABATÉ, 2015) são particularmente vincadas nesse romance e na escrita de Ana Pessoa, acompanhando quase sempre a constatação com respostas ou ensaios de respostas:

O meu pai está sempre muito sério: um vinco na testa muito profundo, como se soubesse algo essencial sobre a vida. Parecia mais velho do que antes. De vez em quando, isto acontecia. O meu pai parecia mais velho do que antes, como se viesse do futuro e tivesse uma informação muito importante para partilhar, mas depois, afinal, não, era o meu pai no Presente do Indicativo. [...]

O meu pai, visto de perfil, é estranho. Tem um nariz comprido, meio triangular, é um nariz perturbador. O meu nariz também é assim,

devido a esse grande mistério chamado genética, devido ao princípio e ao fim de qualquer coisa que ninguém sabe muito bem o que é. (PESSOA, 2014, p. 27).

Quando olham uma para a outra, devem ver o seu próprio passado e futuro, e isto deve ser um bocado aborrecido, saber como é que vamos ser daqui a 30 anos, até porque, no caso da minha tia e da minha prima, não se vislumbra nada de extraordinário. (PESSOA, 2014, p. 50).

Se a morte do avô é o centro do enredo, a narrativa contribui para esse acontecimento dele divergindo e para ele convergindo em considerações e representações que tratam o tema do tempo. Se a corrida, imaginada mas com um percurso que é detalhadamente descrito, acompanha todos os capítulos e partes da obra, os seus efeitos têm marcas também no corpo. E é assim que a falta, ou a ausência, e a corrida, contra e com o tempo, pedem para ser materializadas, e ganhar corpo, no decorrer da narrativa.

Desde o próprio elemento paratextual que é a dedicatória de Ana Pessoa – “Para o avô, que é uma nuvem” – até ao momento já no fim da obra em que, da chaminé do crematório Edgar repara no fumo que de lá sai, lança-se mão dos habituais eufemismos para referir a morte. A ausência que provocará, com o passar do tempo, a falta, materializar-se-á em objeto transicional, no nosso caso um relógio que Edgar recebera, sem entusiasmo, das mãos do avô acamado: “O meu avô morreu e eu só pensava no relógio.” (PESSOA, 2014, p. 32).

A corrida provoca o cansaço e o suor, como o tempo deixa marcas a que se chama envelhecimento (mas também a consumação do ato sexual, que não é assunto explícito no romance) e assume a corporização das dores de crescimento. Essas dores que acabam por eufemizar o sofrimento, por significarem vida e presença:

Estas casas não existiam [...] nem os meus braços nem as minhas pernas que não param de seguir em frente, não param de correr e eu acho que nunca vou parar de correr, nunca nunca nunca, apesar de já estar cansado de correr, estou mesmo cansado e tenho dores no corpo, mas até gosto, eu gosto de sentir as dores no meu corpo, mantêm-me desperto e ajudam-me a continuar.

A continuar o quê?

Sei lá. (PESSOA, 2014, p. 35).

Os meus músculos arrefecem, porque entro na sombra de um prédio. Os meus olhos demoram a adaptar-se ao escuro, os meus olhos também estão cansados.

Eu corro contra o vento e o vento corre contra mim. Os meus cabelos ficam frios, os meus braços e o meu peito também, sinto um arrepio na espinha. É um arrepio bom. A minha pele acorda para a vida por causa deste arrepio na espinha. A dor nas pernas e nos braços também fica mais desperta e, não sei porquê, a dor faz-me bem e isto é estranho. A minha prima Raquel diz que quando sentimos um arrepio na espinha é porque um espírito passou por nós. (PESSOA, 2014, p. 48).

Estou a tomar duche e sinto uma estranheza em relação ao meu próprio corpo, em relação à casa de banho, em relação ao meu avô, em relação à minha família. Não sei porquê, imagino que o meu avô está ali comigo, enfiado na casa de banho, a ver o meu umbigo, os meus pelos, o meu pénis, os meus pés, que parvoíce. Um sentimento estranho, de estar fora do meu corpo, mas dentro do meu corpo. Estou debaixo de água e tento afastar esta sensação esquisita de o meu avô estar ali comigo. Ponho o rosto debaixo do chuveiro, abro a boca e gargarejo, só para fazer barulho, e então penso que a minha mãe já não é filha de ninguém nem neta de ninguém nem bisneta de ninguém, está incrivelmente sozinha a olhar para o telefone fixo. Deve ser esquisito não ter ninguém antes de nós. É como não pertencer a nada e andar à deriva no espaço, como um cometa, como um pedaço de outra coisa. Quero só que me deixem em paz. (PESSOA, 2014, p. 54).

Não havendo, como dissemos, referências explícitas a tensões ou pulsões sexuais nesse romance juvenil, há no início do *Meio*, e durante a contínua corrida delirada e delirante em que as figurações visuais e sonoras evocadas são relacionadas com o medo e a fuga, um capítulo dedicado à menstruação. Ângela Maria surge do tempo dos primeiros anos de escola, transfigura-se depois em animal monstruoso e ameaçador, com a sua voz grossa e a sua tendência para ser a *bully* do recreio. Edgar acaba por lhe fazer frente, com reciprocidade e ajustando umas contas com uma violência que, à distância de pouco mais de meia-dúzia de anos, se transformam em remorsos: “Coitada da Ângela Maria, hoje dá-me pena. Deve ser terrível levar com o meu ódio nas fuças, mas na altura eu era doce e amargo ao mesmo tempo [...]” (PESSOA, 2014, p. 87). Essa rapariga está fora do tempo normal da infância: “A Ângela Maria tem voz de homem velho, mas não é um homem velho, é uma menina de 10 anos que já tem o período. Alguém me disse ao ouvido: *A Ângela Maria já pode ter filhos!* [...]” (PESSOA, 2014, p. 85). A reação de Edgar, divertida como os romances de Ana Pessoa conseguem ser mesmo quando os temas são sérios, ajuda o leitor a construir a personagem do protagonista/narrador como um jovem curioso, perspicaz, inteligente: a frase continua “[...] e isto, além de nojento, é medonho, significa que a Ângela Maria pode gerar várias Ângelas Marias umas atrás das outras, tipo linha de montagem, e há qualquer coisa profundamente errada nisto.” (PESSOA, 2014, p. 85).

O corpo e a dor real, e já não as que uma corrida imaginária provoca, também têm uma curiosa aparição no confronto, ou melhor no contato intergeracional, tema caro aos estudos sobre literatura infantojuvenil, quando a narrativa recua a um episódio dos três amigos. Saltaram o muro do quintal de uma velhota e Edgar caiu e partiu o nariz:

A velhota afinal já não está zangada conosco, a velhota olha para mim com os olhos mais compreensivos da Via Láctea e eu arrependo-me logo de ter subido aquele muro, não por causa do meu nariz, mas por causa da velhota. Queríamos roubar figos e nem era para os comer, acho, eu pelo menos não gosto muito de figos e se calhar íamos só passar a tarde a atirar figos uns aos outros e a velhota não merecia nada disso, estava em casa a fazer tricô e caíram-lhe dois rapazes no quintal, um em cima do outro, a espalhar palavrões e sangue. Mas hoje fartamo-nos de gozar com a velhota, coitada. E sempre que vejo um muro, lembro-me desta história que não é bem uma história, é só o episódio de uma história. (PESSOA, 2014, p. 101-102).

A par da morte do avô, o beijo dado por Joana a Edgar é uma coincidência muito cara, e com longa história, ao tratamento filosófico-literário do erotismo, vindo já da Idade Média (PEREIRA, 2009). O primeiro beijo ora se segue, ora antecipa, numa linha desordenada da narrativa, episódios do enamoramento, em diálogos divertidos que revelam a cumplicidade entre os dois e representam muito fielmente o discurso comum dos jovens dessa década da escrita e publicação da obra. E é esse beijo que faz Edgar chorar. Amor e desgosto, fogo e lágrimas, vida e morte, tudo também parece acontecer de forma precipitada, a correr:

A Joana diz qualquer coisa e aproxima-se de mim, está cada vez mais perto, cada vez mais perto, a Joana cada vez maior, a Joana supergigante e agora já nem a vejo, porque a Joana abraça-me e eu abraço-a.

O meu coração é enorme e qualquer coisa acontece. Qualquer coisa essencial: uma trepidação, um terramoto. A Joana abraça-se a mim, eu abraço-me a ela e é todo um universo que se encolhe, um universo que é cada vez mais pequeno, cada vez mais pequeno, como uma pessoa a crescer ao contrário [...]. Da minha garganta saio eu próprio, que não sou um bicho, que não sou um réptil, sou pedaços de mim em estado líquido, eu feito água, eu H₂O, às partículas, aos pedacinhos, eu fora de mim. Eu a chorar como um miúdo pequenino, como o meu primo Francisco quando lhe bato nas mãos para ele parar de tirar macacos do nariz, um nojo. A certa altura há pedaços de mim nos ombros da Joana (PESSOA, 2014, p. 76-77).

E o que se segue é mais uma divertida e comovente descrição que, dessa vez, o narrador adolescente faz do pináculo do romantismo *light*, mantendo a coerência de

uma personagem bem construída, como numa equação, que envolve as leis da física e as ousadias das emoções, com histórias de todos e suas. Vale a pena citar o momento, ainda que longamente:

A Joana pousa as duas mãos no meu produto inflamável [*t-shirt* com símbolo de uma marca de produto inflamável] e diz uma frase bastante esquisita. A Joana diz: *Dentro de ti, o teu avô vive*. E acho que ouvi bem. Esta é capaz de ser a frase mais pirosa do Sistema Solar, mas antes da Joana não existia absolutamente nada, por isso tudo o que a Joana diz é vida. [...] Uma frase com a sintaxe errada, acho, um pouco ao estilo Jedi na Guerra das Estrelas, *Fight you must*, como se ela estivesse com pressa de chegar ao fim. Eu paro de chorar porque estou a pensar na sintaxe desta frase. Eu sou o rapaz que pensa na sintaxe desta frase e observo o rapaz que pensa.

Eu olho para a Joana, a Joana olha para mim e só agora reparei nisto: os olhos da Joana são enormes e o cabelo da Joana também e o nariz e a boca, a Joana está em todo o lado e eu sou uma trepidação, sou um produto inflamável, e a certa altura doem-me os olhos, porque a Joana é 18 vezes maior do que o Sol, é uma estrela supergigante e está cada vez mais próxima de mim, cada vez mais próxima, entre mim e a Joana há uma distância que já não é bem uma distância entre um ponto A e um ponto B. Onde eu acabo começa a Joana, eu estou aqui e a Joana também está aqui, mesmo à minha frente, e já não tem covinhas nas bochechas. A Joana olha para mim como um astro muito sério e de repente não há mais espaço entre nós. A Joana beija-me. Sim, beija-me. Eu e a Joana, lábios contra lábios e eu nem a beijo de volta, fico quieto com um ser inanimado, como um boneco, como um sapo gordo. Não mexo os ombros sequer, não mexo as mãos, não fecho os olhos, não faço nada de nada. Nunca faço nada de nada. Eu estou dentro e fora do meu corpo.

A Joana diz qualquer coisa sobre qualquer coisa e vai-se embora.

Hoje é o funeral do meu avô e eu pareço uma sintaxe errada. Joana Mendes, Joana Mendes, Joana Mendes.

Eu sou o rapaz à porta do prédio e observo a rapariga, cujos cabelos são macios. A Joana está cada vez mais longe e eu sou cada vez maior.

O meu corpo começa na minha pele e acaba na pele da Joana. (PESSOA, 2014, p. 80-81).

O choque da morte do avô precipita Edgar numa corrida que só o beijo consegue parar, de forma a que o adolescente retome o seu ritmo, aparentemente lento se acreditarmos no que vai dizendo de si próprio e para si próprio enquanto corre. A imagem cativante do jovem atlético corresponde, afinal, a um momento de choque, ao abanão que ele próprio assume. Possivelmente cativante, diríamos, para o presumível leitor jovem que se reveja num herói que nunca o foi antes. Referindo-se ao grupo de amigos de que faz parte, *Ringel* é, nas suas próprias palavras, o repetente, Careca é o que se ri de si próprio e Júlio (irmão de Joana), o robô, porque sabe e faz coisas que não

são próprias de um ser humano. O que nos importa realçar nesses retratos que o texto faz das diferentes personagens adolescentes é o fato de Edgar dar um exemplo da sua maneira de estar e ver o mundo muito semelhante ao que faz um leitor com competências em leitura literária. Edgar não vê só o mundo, ele lê o mundo, só que começando pelos detalhes, os que, aparentemente, passam despercebidos aos outros.

O corpo do livro lido

O tempo da escrita acontece dois dias depois do tempo da narrativa. Sabemos mesmo que os acontecimentos narrados ocorreram entre os dias 27 e 29 de um mês de maio. Noutra nível, epitextual, a meio do romance a autora entra, disfarçada, na escrita e no enredo, usando as palavras que dão nome à coleção em que o livro está publicado, *Dois Passos e Um Salto*, quando Edgar hesita em atender uma chamada da Joana: “Inspiro como se fosse dar um mergulho e dou mesmo um mergulho, dois passos e um salto.” (PESSOA, 2014, p. 70).

Mais do que uma vez, o texto corrige-se nos tempos verbais quando os verbos se referem ao avô, fruto da estranheza de Edgar em se habituar à ideia da ausência que chega com a morte. São também vários os momentos em que, explicado ou não, o texto se refere às expressões idiomáticas que usa, equacionando a sua origem ou pertinência, ao mesmo tempo que, no sentido oposto, recorre a metáforas muito originais. Curiosamente, quase todas relacionadas às emoções e ao seu efeito no corpo.

Quando Júlio se prepara para entrar com Edgar no quarto de Joana, a escrita confessional acontece: “O meu coração apertou-se como um botão e depois desapertou-se como um botão, muito rápido, apertou e desapertou e eu estava dividido, eu não queria entrar no quarto da Joana, mas ao mesmo tempo queria.” (PESSOA, 2014, p. 71). Ou quando recorda como reagiu de forma indiferente ao avô que lhe queria dar o relógio de bolso e o avô “encolheu os olhos” (PESSOA, 2014, p. 34). Tal como, numa transição suave e metonímica, em que nos conta como a turma em que ficou, como repetente, era melhor que a anterior, e nos apresenta a Joana:

[...] porque a minha nova turma é muito mais divertida, rio-me muito mais, falo muito mais, participo muito mais, porque a minha nova turma ouve-me enquanto eu falo e, quando se ri, fica com umas covinhas nas bochechas e inclina assim o pescoço e tem um espacinho entre os dentes [...] (PESSOA, 2014, p. 35).

Edgar pensa as palavras como um miúdo que descobre o mundo, ou um poeta, convidando o leitor a fazer o mesmo: “Uma vez, a minha tia Clara disse-me que a minha mãe me estragava com mimos. [...] Eu não sei o que significa estragar alguém com mimos. [...] Há coisas que estragam. A dor por dentro estraga. A minha tia Clara estragou-se por causa da dor [...]” (PESSOA, 2014, p. 41). E mais adiante, continua: “Alguém devia dar um miminho à tia Clara, um xi-coração, por exemplo. Há gente que fica amarga porque nunca recebe um abraço e eu tenho medo de ficar assim.” (PESSOA, 2014, p. 42).

Mas se isto acontece de forma evidente para o leitor comum, e até faz rir, como quando entre si os amigos dizem “gastar o meu *latir*” (PESSOA, 2014, p. 93; grifo nosso), há detalhes da escrita que nos remetem para outras significações e nos dão outros sentidos que, precisamente, nos fazem estar conscientes de que tudo se passa na liberdade poética da escrita que nos conduz, sem nos impor, a leitura, como acontece aqui:

[...] toda a gente na minha família se tinha habituado a chamar-me Ed, menos o meu avô, que sempre me tratou por Edgar e fazia rimas com o meu nome: *Edgar, mãos ao ar! Edgar, estás com azar!, Edgar, tens de estudar!* Eu não achava grande piada às rimas do meu avô, mas agora até acho, porque o meu avô morreu e mais ninguém vai fazer rimas com o meu nome e isso é triste. O meu nome rima com todos os infinitivos que terminam em -ar. Estar, rimar, olhar, gritar, ladrar, pensar, contar, lembrar, gostar, nadar, saltar, chegar, dar, mar, lugar, apesar, estrelar, espetacular, devagar e isto já não são infinitivos que terminam em -ar. (PESSOA, 2014, p. 43).

Da escrita e do enredo de *Supergigante*, podemos afirmar que criam entre si uma relação em que se espelham, porque todo o livro, enquanto objeto, contribui para tal. No fim do funeral do avô, Edgar corre, mas já sem ser só em devaneio. A corrida real leva-o do cemitério à casa de Joana, mas nesse percurso percebemos que, simultaneamente, Edgar continua a correr dentro da sua cabeça e que, a meio, percebe que o seu destino, afinal, estaria no sentido contrário. Aquela não era uma corrida, era uma fuga. Corrigido o rumo dentro de si, precipita-se para o final, esplendoroso como só um beijo hollywoodiano pode ser. Edgar para de correr e, como costumava fazer – “Tá-tá-tá-tá-tá. Eu sou uma máquina de falar.” (PESSOA, 2014, p. 153) –, lança-se num discurso quase interminável, dito (e lido) de um só fôlego, esvaziando-se em confidências sobre o que ao longo do romance nos foi mostrando a nós leitores, mas não a quem interessa, à Joana. No fim, o beijo só se insinua, numa magnífica imagem que corporifica a

paixão. E o texto diz assim: “A Joana desce um degrau e está mesmo à minha frente. A Joana é enorme, mas eu sou maior ainda. Eu sou supergigante, estou em todo o lado. A Joana aproxima-se de mim, eu aproximo-me da Joana. E não há mais espaço entre nós.” (PESSOA, 2014, p. 156).

Cortando a meta

Cruzar os dois corpos – o das personagens e o do livro – é um exercício que poderemos fazer com qualquer obra literária pensada não apenas na imaterialidade da linguagem que dá corpo a personagens, ambientes e acontecimentos, mas também na materialidade de capa, contracapa, grafismo, paginação, ilustração. Em algumas obras, como é esse romance, o projeto é construído de forma a que, terminada a criação, também com os paratextos, sejam peritextos ou epitextos, a leitura e os leitores sejam, respetivamente, ativada e desafiados a descobrir, satisfazendo curiosidades e outras “camadas” de que um corpo estético se reveste.

Supergigante não é só um romance bem construído para um leitor juvenil que, envolvido em temas que lhe dizem, ou dirão um dia, respeito, se rende até à vontade de chegar ao seu fim. A obra é também livro, objeto cultural, construído de forma que o leitor irrequieto, como qualquer adolescente será, chegue quase sem se aperceber ao fim, numa leitura que se caracteriza por ser individual e, por isso, solitária, lenta e silenciosa, e, por isso, exigente. Mas uma leitura que, se acompanhada por mediador adulto, se poderá revelar muito mais rica, transformando-se em interatividade, em desafio, em convívio com outros e mais interlocutores. Sejam esses interlocutores leitores, textos, artes e ciências, que estariam, num primeiro relance, muito distantes de um romance juvenil. Distância desentendida por quem não considere uma obra literária como um corpo dinâmico, identificável com uma poética, ao mesmo tempo própria e comum, e substantivamente decodificada por leitores envolvidos. Obra desenhada de forma a poder-se cumprir a função de dela se fazer uma leitura literária.

REFERÊNCIAS

BROOKS, P. The body in the field of vision. **Paragraph** [s.l.], v. 14, n. 1. p. 46-67. 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43263351>. Acesso em : 21 mar 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la Philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

NIKOLAJEVA, M. **Reading for Learning**. Cognitive approaches to children's literature. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2014.

PEREIRA, C. S. **Ler em grupo**: O caso do quinhestista Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda como objecto de mediação de leitura para um público jovem. Évora: Publicações do Cidehus, 2009. *EBook*. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.5514>. Acesso em: 21 mar 2021.

PESSOA, A. **Supergigante**. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2014.

RABATÉ, J-M. Literature and Affect. *In*: HILLMAN, D.; MAUDE, U. **The Body in Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 230-244.

RAMOS, A. 6x6: um balanço da literatura infantil portuguesa contemporânea. **Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca**, n. 20, p. 211-222, 2015. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/RLLCGV/article/view/15914/13826>. Acesso em: 21 mar 2021.

Data de submissão: 26/02/2021

Data de aprovação: 11/03/2021