

GIORGIO MANGANELLI E A CONCEPÇÃO DE LIVROS PARALELOS

GIORGIO MANGANELLI AND THE PARALLEL BOOKS CONCEPTION

Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade
(UNESP)¹

Sara Gabriela Simião
(UNESP)²

RESUMO: No presente artigo debruçamo-nos, principalmente, sobre o conceito de *livros paralelos*, explorado por Giorgio Manganelli (1922-1990), crítico, tradutor, escritor e ensaísta italiano, levando em consideração sua produção crítica e ensaística. Para compreendermos melhor essa conceituação manganelliana elegemos como objeto de estudo o livro *Pinocchio: un libro parallelo*

¹ Docente do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis, São Paulo, Brasil. Doutora em Letras pela UNESP/Assis. ci.andrade@uol.com.br

² Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis, São Paulo, Brasil.

(1977). A análise do livro de Manganelli deverá ser complementada com a leitura do livro que serviu de “modelo” para a reescritura do texto manganelliano, *Le avventure di Pinocchio* (1883), de Carlo Collodi.

PALAVRAS-CHAVE: Giorgio Manganelli. Reescritura. Pinóquio. Carlo Collodi. Intertextualidade. Narrativa Italiana Contemporânea.

ABSTRACT: In this paper we ponder, mainly, about the concept of parallel books explored by Giorgio Manganelli (1922-1990), Italian critic, translator, writer and essayist, taking into account his essayistic and critic production. To better understand this Manganellian conceptualization, we have elected *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) as study object. Manganelli’s book analysis shall be complemented with the reading of Carlo Collodi’s *Le avventure di Pinocchio* (1883), the book that was the “model” to the Manganellian’s text rewriting.

KEYWORDS: Giorgio Manganelli. Rewriting Pinocchio. Carlo Collodi. Intertextuality. Contemporary Italian Narrative.

Contextos históricos e literários

As aventuras de Pinóquio, livro publicado em 1883, fez parte do chamado *Ottocento* italiano. Este período, de certa forma, iniciou-se com publicações no estilo neoclassicista, e encerrou-se com obras no estilo decadentista. Mas as principais escolas literárias desse século foram a romântica e a verista. O Romantismo era a escola que exaltava a pátria e defendia uma Itália unida, não apenas territorialmente, mas também por meio da língua e da cultura; a literatura deste período criticava o domínio estrangeiro em território italiano, e defendia a unificação. O Verismo, de certo modo, será o oposto; os escritores desta escola viverão no país Itália, mas antigos problemas econômicos e sociais ainda persistem, logo a unificação

não tinha portado consigo uma solução definitiva. Assim, os autores deste período criticam o modo como a unificação foi feita e denunciam em suas obras os problemas deste novo país, principalmente apontam a problemática sulista - região que até os dias atuais ainda tem problemas econômicos, por ter menos infraestrutura em relação ao norte desenvolvido e industrializado.

Se por um lado os escritores românticos buscavam uma língua una, baseada naquela que Dante utilizou para escrever *A divina comédia*, os veristas utilizavam com frequência dialetos, principalmente, o siciliano. O Verismo foca a atenção no povo humilde, os vencidos, aqueles que lutam para sobreviver, camponeses, aqueles que aceitam o destino com resignação, enfim, as pessoas mais necessitadas e esquecidas; os veristas não acreditam na ajuda de Deus, no progresso, e na ascensão social, são pessimistas, desconfiados e céticos (BALBONI e CARDONA, 2004, p. 179). Enquanto os românticos trabalharam um estilo linguístico mais apurado, os veristas preferiam utilizar uma linguagem mais direta, mais próxima da oralidade, que estivesse mais próxima da realidade desse povo humilde.

Se durante o Verismo a literatura focava-se na realidade, nas questões sociais e nos problemas que não foram resolvidos pela unificação; durante o *Novecento* a preocupação com a literatura, a linguagem literária, o espaço ficcional, e a crítica literária entrarão, gradualmente, no foco dos autores. Se antes poucos eram os autores de romances que escreviam críticas literárias, como, por exemplo, Manzoni, durante este século aparecerão teóricos, ensaístas, críticos, que, em alguns casos, dedicam-se exclusivamente aos estudos da literatura, sem necessariamente serem autores de obras ficcionais. Estes estudiosos surgirão com maior força após o Formalismo Russo e posteriormente graças ao *new criticism* e ao estruturalismo francês. Assim, o *Gruppo 63* é fruto desta nova necessidade: estudar o fazer literário.

Cabe aqui abordar como e em quais circunstâncias surgiu esse movimento literário. O norte italiano, mais industrializado e com

um intenso dinamismo cultural, serviu como cenário para as futuras discussões neovanguardistas. Nesse período pós-guerra, o país estava se reconstruindo, não apenas economicamente, mas também culturalmente; traduções de escritores como Joyce, Brecht e Yeats estavam sendo publicadas pelos editores Rosa e Ballo; Vittorini traduzia os autores americanos, e posteriormente, com *Menabò*, explorou as primeiras formas da literatura do triângulo industrial; mais tarde, em Milão, surgiu um dos primeiros laboratórios europeus de música eletrônica. Milão, entre o fim dos anos 50 e começo dos 60, oferecia várias possibilidades de trabalho aos novos intelectuais, em editoras, centros de estudo, imprensa, e na televisão. Luciano Anceschi, de origem milanesa, docente de estética em Bologna, e ex-aluno de Banfi, reunia em torno de si um grande grupo de jovens intelectuais, como Umberto Eco, Elio Pagliarani, Guido e Giuseppe Guglielmi, Edoardo Sanguineti, e Giorgio Manganelli. Estes eram jovens universitários, críticos literários, funcionários de editoras e jornalistas, que se interessavam pelo trabalho de Anceschi, que estava reescrevendo a história da poesia italiana do *Novecento*, com atenção particular aos momentos de inovação da linguagem e das formas (GAMBARO, 1993, p. 34-35).

Em 1956, Luciano Anceschi cria a revista trimestral de literatura *Il Verri*, que se transforma em um veículo para discussões, experimentos, e trocas de opiniões entre estes intelectuais, e isto colaborou para a renovação da cultura italiana que, até então, era essencialmente acadêmica e provincial. Nessa revista, circulavam diferentes tipos de estudo: linguística, psicanálise, estética, filosofia da linguagem, musicologia, história do teatro e teoria crítica literária; além disto, muitas vezes, as opiniões eram divergentes, ainda que seguissem uma referência unitária e definida. Em 1962, a revista passou ao editor Feltrinelli, e a partir desse momento as discussões passaram a ser mais radicais e polêmicas; entraram para fazer parte da redação Fausto Curi, Umberto Eco, Ângelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti e Scolari, sendo que boa parte deles participará, posteriormente, do *Gruppo 63* (GAMBARO, 1993, p. 36-41).

Ainda que a revista veiculasse as ideias desses intelectuais, havia a necessidade de uma organização; assim, Nanni Filippini, após participar, em 1962, da reunião anual do *Grupo 47* - clube literário alemão, que partiu da iniciativa de Hans Werner Richter - apreciou a franqueza das discussões do grupo e acabou impressionando favoravelmente outros neovanguardistas italianos, iniciando, assim, a ideia de uma iniciativa análoga; foi Nanni Balestrini quem mais se dedicou à organização do grupo. A cidade escolhida para a primeira reunião foi Palermo, pois havia certo tempo ocorria nessa cidade a *Semana internacional da nova música*, que atraía um público fiel, e chamava a atenção da imprensa. Assim, realizou-se a primeira reunião do *Gruppo 63*, que aconteceu de 3 a 8 de outubro de 1963, perto do Hotel Zagarella, em Solunto, a poucos quilômetros de Palermo (GAMBARO, 1993, p. 67-70). Desse modo, além de reunir boa parte dos intelectuais que faziam parte do *Il Verri*, também se uniram outros que compartilhavam do mesmo pensamento, mas que ainda estavam dispersos. O grupo não fez um manifesto, pois cada membro poderia expressar-se segundo seu ponto de vista, o que os unia era o fato de desejarem repensar o fazer literário e, deste modo, renovar o cenário da literatura italiana.

O Pinóquio de Collodi e o Pinóquio de Manganelli: das fábulas à teoria literária

O livro *As aventuras de Pinóquio*, de Collodi, mescla uma visão verista com elementos das antigas fábulas. Assim, o livro assume uma postura moralista, pedagógica, que tem por objetivo passar valores positivos para os jovens leitores; para tanto, usa-se o efeito de ação e reação, ou seja, atos negativos geram punições, e realizações positivas portam recompensas. A mentira faz o nariz crescer, a ambição é castigada com a perda de dinheiro, a busca pela “cocanha”, ou seja, o Reino dos Brinquedos, transforma Pinóquio, literal e metaforicamente, em um burro. Para a marionete

se transformar em um menino, ela necessita seguir as regras da sociedade: trabalhar, estudar, ser honesta, obedecer ao pai, etc; assim, Pinóquio evoluirá para o estado de garoto apenas quando assumir responsabilidades e seguir uma boa conduta moral.

A história funciona como uma metáfora da vida: uma pessoa cresce conforme aprende com seus erros, podendo adquirir experiência e maturidade para enfrentar os desafios da vida. Crescer não é uma tarefa fácil, portanto, na história aparecem personagens que induzem a marionete ao erro, com propostas tentadoras, e, quando isto acontece, Pinóquio entra em conflito interno entre o obedecer e o desobedecer, um típico dilema moral próprio da infância; nesta fase da vida o errar e o se arrepender fazem parte da construção de um sistema moral. No livro, Collodi também mostra a dificuldade de se educar as crianças, afinal, conduzir um filho teimoso e desobediente para o caminho certo é uma tarefa difícil. A história é salpicada por diversos momentos de clímax, e eles acontecem quando a marionete descobre que foi enganada, ou está sendo punida: quando é pega por ladrões e quase morre; ao descobrir que foi enganada pela Raposa e pelo Gato; no momento em que é transformada em burro e quase a matam para tirar seu couro; ao ser engolida pela baleia, entre outros. Pinóquio é uma personagem plena de dualidades: transgressivo e inocente, cômico e sério, simples e ambíguo; por ser assim, torna-se capaz de enfrentar diferentes situações.

Apesar de as personagens serem fictícias e fantásticas, a obra em si representa o povo italiano modesto, vindo dos campos, e seus costumes. *As Aventuras de Pinóquio*, de Collodi, assim como o livro *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis, são obras didáticas, cada qual a seu modo, programadas para difundirem um código unitário de comportamento adequado para as necessidades da nova organização estatal, ou seja, a Itália unificada. Apesar disto, o significado destes textos vai além do castigo ético e ideológico que resulta de suas morais explícitas, e dos finais à moda do *fabula docet*. Pinóquio é resultado de uma Toscana agrária e municipal, ligada ao campo, e à

vida difícil. Junto a esta concretude ambiental está a leveza do mundo fabular, mágico e pleno de aventuras, vindo das tradições populares. Esta mistura torna o universo fantástico mais natural; o fabular perde a conotação extraordinária, e mirabolante quando se une a elementos concretos, que reconduzem a história a algo mais terreno e verossímil.

O ensinamento é sólido, resultado da sabedoria do senso prático; os bons conselhos ajudam, mas não bastam; Pinóquio necessita adquirir experiência própria para aprender a viver. A infância não é um idílio, pois ela se estende em um mítico tempo interior, com obstáculos e provas. A história é plena de movimentos, dinâmicas cênicas, gestuais e dialógicas, com palavras evidentes e nítidas, ricas de expressividade idiomática, possuindo uma sintaxe rápida e vivaz, de uma linguagem que vai contra aquela língua tradicional dos livros. O quadro da sociedade, com a qual Pinóquio se colide, é delineado com o humor satírico que sustenta o juízo severo de condenação pronunciado contra o próprio tempo de Collodi, homem da geração democrática *risorgimentale*, confuso com a ordem da nova Itália. Em outras palavras, Pinóquio representa o próprio Collodi, que se encontra perdido e confuso no meio de um novo mundo (TELLINI, 1998, p. 219-220).

A narrativa *As aventuras de Pinóquio* é uma história que faz uso de um universo fabular para tratar com certa leveza dos problemas de uma nova nação. A personagem principal aparece com características próprias de um anti-herói, próximo de um pícaro, e suas desobediências são punidas, assim, mesmo que indiretamente, os pequenos leitores sabem que não devem considerar Pinóquio como exemplo, pois estarão sujeitos a sofrer os mesmos castigos. Apesar de ser uma personagem mentirosa, preguiçosa, e desobediente, a marionete também tem um lado mais sensível, que se deixa levar pela culpa, e inocente; desta maneira, mesmo que suas atitudes sejam condenáveis, os leitores sentem empatia e pena; em alguns momentos, Pinóquio tem, inclusive, atitudes nobres, como quando se oferece para ser queimado no lugar de outra marionete. (COLLODI, 1949, p. 46-47).

Cada vez que Pinóquio se comporta de maneira questionável, ele sofre uma consequência negativa, assim pode-se perceber uma moral na história, ainda que não seja explícita. Outra característica do universo das fábulas presente em *As aventuras de Pinóquio* é a existência de personagens tipo, e animais falantes: o Gato, a Raposa, o Grilo Falante, Dr. Corvo, Dr.^a Coruja, entre outros. Sobre as personagens, pode-se dizer que a maioria delas é secundária, aparecendo uma vez, ou em alguns episódios, e boa parte delas funciona como antagonista, pois elas enganam e tiram vantagem da inocência de Pinóquio, porém há aquelas que a princípio prejudicam, mas depois acabam auxiliando a marionete, como Alidoro (Veludo) e Mangiafoco (Come-Fogo). Poucas são as personagens redondas da história, justamente porque parte delas funciona como tipo.

Se em *As aventuras de Pinóquio* a marionete é a protagonista absoluta, em *Pinóquio*: um livro paralelo a figura central passará a ser o livro. Manganelli percorre a história esmiuçando cada pequeno detalhe; questiona o uso de determinadas falas ou palavras; busca pistas; abre a história para um universo infinito de possíveis livros paralelos; explica a função do paralelista; coloca dúvidas no leitor; discute a função do livro, do autor e do leitor; em suma, além de se aventurar com a história, ele salpica seu livro paralelo com sua visão do que é o fazer literário.

Se, no livro de Collodi, Pinóquio já era uma personagem complexa e ambígua, com Manganelli ele se tornará ainda mais difícil e surpreendente, pois ao esmiuçar cuidadosamente a narrativa, vão-se mostrando detalhes que, possivelmente, um leitor mais desatento não tenha notado, mostrando que o livro *As aventuras de Pinóquio* vai além de uma mera história infantil. Aliás, por que Manganelli teria escolhido uma história como esta para mostrar como funciona um livro paralelo? Este autor defende o conceito de literatura como mentira, ou seja, aquela que não deve ter compromissos com a verdade, com o mundo real, logo um livro em que as personagens, em sua maioria, são animais falantes, seres fantásticos ou bonecos, representa perfeitamente esta ideia de ficção. Pinóquio simboliza a

mentira, a transgressão, a desobediência, a traição, características que para Manganelli devem aparecer na literatura.

Em *Pinóquio*: um livro paralelo existe a reflexão sobre fazer uma leitura e uma releitura. Estas reflexões às vezes são digressões que acontecem durante o texto comentado, outras vezes aparecem em intervalos, e parênteses autorreflexivas fora da narrativa comentada. Este último tipo segue uma disposição precisa: as primeiras quatro parênteses a cada vinte páginas e as duas últimas a cada trinta páginas. Existe também uma estrutura exata, como se o livro, a cada intervalo, pedisse uma pausa. Outro ponto a ser notado é que existem dois momentos diversos: quando Manganelli explora o livro *As aventuras de Pinóquio*, e quando ele reflete sobre a literatura, o escrever e sobre a atividade do paralelista. São nessas pausas que encontramos estas reflexões, que também envolvem o autor e o texto (MENECHHELLA, 2002, p. 174). Se no livro de Collodi uma das palavras-chave é “fuga”, em *Pinóquio*: um livro paralelo será “investigação”; não existem acasos: palavras, frases, ações, nomes, tudo é inserido na história por bons motivos, nada é gratuito, e Manganelli faz um trabalho semelhante ao de garimpeiro ao querer descobrir o motivo das escolhas collodiana.

No livro paralelo, Pinóquio se desdobra, ganhando uma dimensão maior, pois faces mais “ocultas” vão aparecendo. Após as reflexões de Manganelli, a marionete não será vista apenas como mentirosa, ingênua e desobediente, mas também esperta, cruel, vil e desleal, porque ela necessita ser assim para sobreviver no “mundo real” (MANGANELLI, 2002a, p.33-34). Pinóquio não é uma personagem comum, pois nela está presente o oculto e o multiforme, uma vez que pertence em parte ao mundo das fainhas, fala com os animais, é aceito no mundo das fadas, e tem um pequeno lugar no universo humano (MANGANELLI, 2002a, p. 115). A marionete possui uma natureza metamórfica e teatral, mas também é um ser degradável, infortunado, solitário, chantageável e utilizável, e essas características fazem com que ele se transforme naquilo que os outros querem. Por acreditar ser desobediente, ele acha justos os

castigos que recebe; por ser solitário, torna-se fiel a quem o coloca em situação degradante, como quando se transforma em cão de guarda (MANGANELLI, 2002a, p. 112-113).

O livro paralelo: autor, leitor e literatura trabalhando juntos para a construção de significados

Giorgio Manganelli, tinha uma visão tão revolucionária do conceito de literatura, que alguns o consideraram o ponto extremo do *Gruppo 63*. Enquanto certos autores buscavam incutir verdades em seus livros, Manganelli acreditava na literatura como mentira, pois mesmo algo que existe na realidade, quando é transposto para o livro, transforma-se, porque neste lugar ele assumirá uma nova função. Como sabemos, o universo ficcional não é e nem pode ser igual à realidade, e o que é transposto para este novo espaço passa por uma espécie de destruição e reconstrução, como se necessitasse morrer para existir no universo da ficção. Sendo a literatura uma mentira, Manganelli, diferente de Collodi, não castiga Pinóquio quando este não fala a verdade, logo a mentira é um aspecto positivo, até mesmo admirável. O mentiroso, quando faz seus relatos, tem por objetivo agradar, fascinar, da mesma maneira, a literatura ao “contar mentiras” proporciona prazer ao leitor.

Percebemos que a literatura, para Manganelli, não é apenas expressão, mas também provocação; ela é ambígua, inatural, desonesta, injusta, sensual, e até mesmo monstruosa; escrever é um gesto de desobediência. A literatura verdadeira e mais revolucionária é aquela que provoca. (MANGANELLI, 1994, p. 76-77). Para Manganelli, não se escreve com o intuito de educar ou até mesmo estabelecer um diálogo com o leitor, mas sim pelo amor das combinações improváveis; o ideal é uma literatura como artifício: que não é sentimental, privada, muito menos moral e social; que se concentra na estrutura e na linguagem (MANGANELLI, 1994, p. 72-73). Desse modo, tendo estes conceitos em mente, cabe aqui

relembrar as palavras de Viviano, em *A decadência da mentira*: “A Arte só nos ensina d’Ela a sua falta de conclusões, as suas curiosas crueldades, a sua extraordinária monotonia, o seu caráter absolutamente indefinido” (WILDE, 1992, p. 25).

Considerando ainda este ensaio de Wilde, pode-se notar que Viviano tinha um conceito de literatura próximo ao de Manganelli. A personagem defendia que a literatura é um prazer e, para que seja apreciada, necessita ser bela, logo, não deve retratar os homens como eles são - pois algumas características são feias; assim, transpor certos aspectos da vida para um livro pode torná-lo, do ponto de vista social, admirável, mas pobre, artisticamente falando (WILDE, 1992, p. 32-33). A ficção deve criar um novo universo, uma nova “realidade”. O belo, o fascinante, o prazeroso, para Viviano, é aquilo que é criado, que não faz parte do mundo real (WILDE, 1992, p. 37). A arte, de modo geral, só pode ser julgada e apreendida pela arte, pois ela é perfeita por si só (WILDE, 1992, p. 45).

Em se tratando de provocação, Giorgio Manganelli, ao reescrever a história de Pinóquio, busca o leitor para que ele também se interesse em escrever uma história paralela, discute alguns conceitos de literatura, e, o mais importante, busca as pequenas histórias “escondidas” no livro de Collodi. Desse modo, Manganelli reflete não apenas sobre o que a história de Collodi poderia dizer, mas também sobre o modo de se fazer literatura, de realizar uma releitura, e sobre a função do autor e do texto. Em cada pequeno comentário, ele provoca o leitor, para que o acompanhe nesta viagem no labirinto dos sons, espaços vazios e ambiguidades. O papel do leitor é importante, pois uma narrativa de ficção é necessariamente rápida, porque, ao construir um espaço pleno de acontecimentos, ela torna-se incapaz de relatar absolutamente tudo sobre suas histórias e personagens e, se ao contrário a narrativa tentasse realizar esta façanha, ela nunca acabaria.

Dessa maneira, cabe ao leitor preencher estas lacunas (ECO, 1994, p. 9). O jogo do texto funciona como uma *performance*, mas

não é um espetáculo feito apenas para ser apreciado, é também um evento em processo, que provoca o envolvimento direto do leitor nos procedimentos e encenações. Cada leitor joga individualmente com o texto e, ao fazê-lo do seu modo, produz um “suplemento” individual que considera ser o significado do texto. Isto é considerado um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é uma versão adicional, que nunca é confirmada pelo próprio texto (COSTA LIMA, 2011, p. 116).

A busca por essas ramificações acontece quando Manganelli, por exemplo, se detém em determinada parte da história para refletir sobre a função e a origem de alguma personagem. Assim, por meio de palavras, frases, gestos e espaços vazios, ele vai fazendo indagações e suposições, e estas ajudam o autor a reescrever partes da história. O livro paralelo é aquele que depende de outra obra para existir, e, valendo-se do texto desta, ele utiliza de modo combinatório os elementos presentes para que juntos produzam novas histórias, que sejam admissíveis. (MANGANELLI, 2001, p. 38).

Estes procedimentos não representam a mesma função de uma crítica literária, pois esta tem a intenção de, ao mesmo tempo em que analisa e discute as obras, esclarecer dúvidas, e compreender a obra literária. Aliás, a crítica tende a entender e encontrar um autor para o texto, para que este possa ser explicado, e o crítico vença o mistério que o livro porta em si. Dar autoria a um texto é impor-lhe um travão e um significado último - aquele que o autor quiser (BARTHES, 2012, p. 63). O livro paralelo, ao contrário, é uma provocação, tende a complicar e a ver significados improváveis, incutindo dúvidas no leitor, provocando-o e estimulando-o a participar da reescritura, e também incentivando-o a reescrever segundo o seu ponto de vista (MANGANELLI, 2001, p. 38).

O livro paralelo não se resume à análise crítica, é um verdadeiro ato de criação. Por meio das dúvidas, Manganelli demonstra quão infinito um livro é, podendo ter milhares de interpretações diferentes. A dúvida faz com que o leitor reflita, e é por meio da reflexão que é

possível perceber as diferentes versões de uma história. É uma espécie de escritura múltipla, na qual tudo é *deslindado*, mas nada é *decifrado*, a estrutura pode ser seguida em todos os seus estágios; o espaço é percorrido, mas não penetrado (BARTHES, 2012, p. 63). Ao reescrever a história de Collodi, Manganelli cria um híbrido de ensaio crítico e ficção; a reescritura consiste em interromper a história e desviar-lhe o curso, fazendo aparecerem novas narrativas apenas germinalmente presentes no texto que está sendo comentado. Desta forma, não se revela um sentido único, ou se tenta esclarecer o que o autor estava querendo dizer, mas, sim, inventam-se novas possibilidades, e faz-se que sentidos clandestinos apareçam (ALVES, 2008a, p. 24).

Como dito anteriormente, no livro paralelo manganelliano, a personagem principal deixa de ser Pinóquio e passa a ser a obra em si: o texto; as palavras e suas ambiguidades; e os espaços em branco, que permitem ao leitor fazer reflexões, e ir além do que está escrito. Estes elementos funcionam como pistas; assim como um detetive descobre um crime por meio de pequenos indícios, raciocínio lógico e deduções, da mesma forma o leitor deverá explorar o enigmático espaço ficcional. O livro paralelo manganelliano tem a intenção de destacar aquilo que não foi dito claramente em um texto, é outra interpretação, um ponto de vista diferente. O espaço ficcional é extremamente amplo e, por isso, pode ser visto de diversos ângulos. Um leitor que não é ingênuo, aquele que se deixa levar pelas palavras, pela história, aquele que reflete, indaga, e se deixa seduzir pelo imaginário, é capaz de produzir infinitos livros paralelos.

Os espaços vazios também são importantes, pois, é por meio daquilo que não foi dito, por meio da dúvida, que o leitor passa a pensar, e assim produzir diferentes livros paralelos. O espaço vazio podem ser os diferentes significados de uma palavra; quando um autor coloca uma determinada palavra em seu texto, ele tem em mente um significado específico desta. Porém, como uma única palavra porta em si diferentes usos, diversos significados, é por meio desta plurissignificação que o leitor pode interpretar de várias

maneiras uma mesma frase, um mesmo texto. Uma frase é plena de significações suplementares, podendo ser, de uma só vez, referência cultural, modelo retórico, unidade de conotação; a palavra literária é profunda. (BARTHES, 2012, p. 7).

A cada releitura de uma página, as palavras tornam-se diferentes, pois o leitor se recorda de outros sentidos que são provenientes de precedentes leituras, da mesma obra, e todos esses significados de uma mesma palavra unem-se, gerando novos efeitos. (MANGANELLI, 1994, p. 225). É a partir do conceito de indeterminação e multiplicidade semântica da palavra que Manganelli faz derivar a reescritura e o paralelismo. A ideia fundamental é que um vocábulo diz mais do que aquilo que é imediatamente intencionado por quem o emprega. Não é possível deter a significação de uma palavra, e tampouco obrigá-la a dizer uma coisa apenas, e é por isso que o livro é infinito (ALVES, 2008a, p. 107).

O texto é um tipo de expressão que tem em si maior grau de complexidade, porque é entremeado do *não-dito*. Isto quer dizer que nem tudo é manifestado em superfície, e é este não-dito que deve ser atualizado em nível de atualização do conteúdo, para tanto o texto depende de movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 2011, p. 36). No texto existem vários espaços em branco, e quem o escreveu previa que estas lacunas seriam preenchidas, e as deixou em branco por dois motivos. Primeiro porque o texto é um mecanismo econômico que vive da valorização de sentido depositado nele pelo destinatário. Segundo porque o texto deixa a iniciativa interpretativa para o leitor; assim, todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37). O não-dito é espaço vazio, ou seja, o desconhecido, aquilo que o leitor não sabe; é nesta lacuna, neste vazio da história que Manganelli se aventura.

É tentando desvendar os “mistérios” da obra que o leitor se aprofunda na leitura, criando possibilidades, e conseqüentemente novas interpretações e livros paralelos. Em suma, o espaço vazio é o lugar da criação. Desta forma, pode-se pensar na ideia da

inexistência do autor: sendo o leitor capaz de reescrever diversas vezes uma história, mostrando diferentes perspectivas, o autor não é mais o detentor da verdade absoluta da obra; assim, o autor passa a ser uma espécie de bom leitor, que colocou no papel ideias, que surgiram de diferentes lugares, histórias, personagens, livros; sendo assim, qualquer bom leitor pode ser considerado um autor, porque, conforme lê uma história, paralelamente, ele também a escreve e reescreve, quando se detém em alguns pontos para refletir.

O livro passa a existir quando é lido, e também é neste momento que o autor e o leitor existem. Se não há leitura, estes três elementos perdem a importância, desta forma, nenhum deles é autônomo. Sendo a leitura um modo de construção de significados, não é possível imaginar o sentido de um texto, sem que este tenha sido lido. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 13-14). Neste sentido, o leitor torna-se um copista, que age lendo e reescrevendo, construindo e desconstruindo uma história, ele a preserva, mas também a transforma em outra. Os diferentes textos vão se interpenetrando, e a história vai ramificando-se (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 39-41). Tornar uma obra aberta significa promover no intérprete atos de liberdade consciente, e transformá-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, e, entre estas, ele instaura sua própria forma; assim qualquer obra de arte exige uma resposta livre e inventiva - que seria a interpretação de quem a aprecia (ECO, 2012, p. 41).

Se Pinóquio não é mais o foco, mas sim a narrativa, e o autor passa a não existir, cabe ressaltar o papel da escrita. Segundo Barthes, a escritura é a destruição de toda a voz; toda vez que um fato é contado sem a intenção de agir diretamente no real, a voz que narra perde a sua origem, o narrador morre, e a escritura começa; não existe um ser que escreve, apenas uma performance, ou seja, um domínio do código narrativo. Em uma obra, não é o autor quem fala, mas sim a linguagem (BARTHES, 2012, p. 57-58). No Surrealismo, aceitava-se a ideia de uma mão que escreve tão depressa aquilo que a própria cabeça ignora, e acreditavam na escrita como

uma experiência coletiva (BARTHES, 2012, p. 60). Linguisticamente, o autor é apenas aquele que escreve, e não é o detentor do significado e da “verdade” da obra; ele nasce e morre com o texto, não existe o autor antes e depois do que foi narrado.

Para Manganelli, aquele que escreve não sabe ao certo o que faz, e por isto não tem condições de explicar o que foi escrito, caso contrário, acabaria com a polivalência do livro. Este é o destino do escritor: ser um ponto interrogativo, assim como o seu livro (MANGANELLI, 2001, p. 50). Sendo o texto ficcional uma fonte de infinitos significados, a literatura torna-se uma mentira. Não há uma linguagem artística capaz de reproduzir a realidade exatamente como ela é, desta forma, o real é interpretado de determinado modo (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 46). A realidade não é algo imutável, assim não se pode apreendê-la plenamente; o texto, por sua vez, não tem recursos suficientes para reproduzir o real, e não há objeto imune ao ponto de vista e a ação do sujeito; desta forma, o autor representa algo segundo seu ponto de vista, e o leitor, ao tentar decodificar o que foi escrito, acaba submetendo o objeto em questão à sua percepção e interpretação (ALVES, 2008b, p. 28). Sendo o texto uma mentira, uma ficção, ele invoca uma espécie de acordo entre o autor e o leitor, assim eles concebem o mundo textual não como a realidade, mas sim como se fosse realidade (COSTA LIMA, 2011, p. 107).

A literatura não pode e nem deve ter o compromisso com a verdade, ela não tem a obrigação de esclarecer dúvidas, de impor comportamentos, virtudes ou vícios, pois ela é ampla, e tem espaço para tudo, é o leitor que deve tentar encontrar as respostas. O mundo da obra é total, e nele todo saber tem cabimento (BARTHES, 2012, p. 4). Manganelli acreditava que a literatura não deve falar diretamente com o leitor, pois quando ela tem esse contato direto, tentando esclarecer as questões de quem lê, transforma-se em uma espécie de jornalismo elegantemente encadernado (MANGANELLI, 1994, p. 74).

Considerações finais

Como já vimos Manganelli defendia que a literatura é mentira, ou seja, uma encenação, a afirmação do impossível, sendo o texto, em sua opinião, uma recriação. Em *Pinóquio: um livro paralelo* Manganelli parece buscar aquele que está lendo sua obra, convidando-o a participar da reescritura, em uma atitude de cumplicidade. O leitor deveria não apenas ler, mas também deixar-se levar pela sonoridade das palavras, transformar-se por meio delas, e, principalmente, ele deve ser o responsável por ter o controle sobre elas. Este autor afirma que o leitor ideal é aquele que aceita as regras do jogo, acolhendo o “não-significado”, pois sabe que no espaço da literatura não cabe apenas uma mensagem, uma comunicação.

O mais importante a ser ressaltado é que Giorgio Manganelli não apenas reconta a história, mas também segue o livro de Collodi, parte por parte, e se detém nos pontos de maior interesse, reflete sobre o que poderia ser, não interpreta apenas as palavras mas os espaços em branco que existem entre elas; busca pistas, indícios, desvenda a história, busca as origens dos personagens, faz indagações sobre cada pequeno detalhe da obra.

Assim, Manganelli escreve sobre as possibilidades de interpretação de *As aventuras de Pinóquio*, e, ao mesmo tempo, reflete sobre os espaços em branco, sobre a função das palavras. Estas, segundo o escritor, são escuras, tenebrosas, portadoras de enigmas, pois possuem tanto significados quanto não-significados, justamente por isto ele acredita que o livro é infinito. E por este motivo, cada leitor é capaz de reescrever um mesmo livro de diversas formas. Nas palavras de Manganelli,

[...] o livro é cúbico, logo em três dimensões, pode-se percorrê-lo não apenas seguindo o caminho das palavras na página, um caminho obrigatório e gramaticalmente garantido, mas seguindo outros itinerários, usando diversamente os modos de ligar palavras e pontuações, lacunas

e “pontos parágrafos”. Não só isso. As palavras assim usadas também se assemelharão a indícios – entre o delituoso e o críptico – que o livro deixou atrás de si, ou que se encontram esparsos em seu alojamento cúbico, asilo de pistas, anotações, palavras encontradas, lascas de palavras, silêncios. (2002a, p.5-6)

Desse modo, Manganelli demonstra que, ao analisar um texto, não tem a pretensão de demonstrar a verdade da obra, mas sim as leituras possíveis. Ao invés de uma descrição, ele propõe uma reinvenção, juntamente com a participação do leitor (ALVES, 2008b, p. 29). A leitura não é feita para se descobrir um significado oculto, mas sim uma especulação, uma busca que possa levar a possíveis resultados de um jogo que funciona graças à ação do leitor, do texto e do autor (ALVES, 2008b, p. 29). É nesta busca pelas respostas que o leitor passa a interpretar e construir novos significados, escrevendo, assim, o seu livro paralelo.

Em suma, o espaço vazio é o que não está escrito, a parte da história que não foi contada, a plurisignificação de uma palavra, é a ambiguidade do texto. Por meio desse vazio, o autor deixa espaço para as interpretações do leitor, que busca as respostas para o grande enigma que é o livro. Quando quem lê interpreta a história pensa em diferentes possibilidades, produzindo assim, livros paralelos.

Referências

ALVES, C. F. **Antinarratividade e metafísica negativa na obra crítica e literária de Giorgio Manganelli**. 2008a. (Tese de doutoramento) - Faculdade de Letras/UFMG, Belo Horizonte/MG.

ALVES, C. F. A leitura como cerimônia e artifício: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli. **Caligrama**, Belo Horizonte, vol. 13, p. 25-47, 2008b.

BALBONI, P. E.; BIGUZZI, A. **Letteratura italiana per stranieri**. Perugia: Guerra, 2012.

- BARTHES, R. **O rumor da língua**. 3. ed. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- COLLODI, C. **Le avventure di Pinocchio**: storia di un burattino. 2. Ed. Milano : Rizzoli, 1949. E-book. Disponível em: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/collodi/pinocchio/pdf/collodi_pinocchio.pdf. Acesso em: jan.2012.
- COSTA LIMA, L. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- ECO, U. **Lector in fabula**. 2. ed. Tradução Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ECO, U. **Obra aberta**. 9 ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GAMBARO, F. **Invito a conoscere la neovanguardia**. Milano: Mursia, 1993.
- MANGANELLI, G. **Il rumore sottile della prosa**. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi, 1994.
- MANGANELLI, G. **La penombra mentale; interviste e conversazioni 1965-1990**. A cura di Roberto Deidier. Roma: Riuniti, 2001.
- MANGANELLI, G. **Pinóquio**: um livro paralelo. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- MANGANELLI, G. **Pinocchio: un libro parallelo**. Milano: Adelphi, 2002b.
- MENECHHELLA, G. **Il felice vanverare**. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli. Ravenna: Longo, 2002.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**; introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TELLINI, G. **Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento**. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- WILDE, O. **A decadência da mentira**. Tradução João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

