



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

KÉZIA DANTAS FÉLIX

**O DESFIAR DA MEMÓRIA EM “MINHA GUERRA ALHEIA” DE MARINA
COLASANTI**

**CAMPINA GRANDE – PB
2016**

KÉZIA DANTAS FÉLIX

**O DESFIAR DA MEMÓRIA EM “MINHA GUERRA ALHEIA” DE
MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega

CAMPINA GRANDE – PB
2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

F316d Félix, Kézia Dantas

O desfiar da memória em "Minha guerra alheia" de Marina Colasanti [manuscrito] / Kézia Dantas Félix. - 2016.

74 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

"Orientação: Profa. Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária 2. Infância 3. Memória 4. Fascismo 5. Guerra I. Título.

21. ed. CDD 801.95

KÉZIA DANTAS FÉLIX

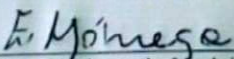
O DESFIAR DA MEMÓRIA EM "MINHA GUERRA ALHEIA" DE MARINA
COLASANTI

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Interculturalidade da
Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do
título de mestre.

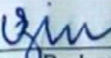
Área de concentração: Literatura e
Estudos Interculturais

Aprovada em: 01/11/2016.

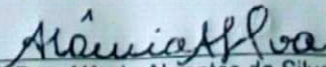
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Examinador interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Alômia Abrantes da Silva (Examinadora externa)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho,

À minha mãe:

Sandra Maria Dantas Silva, que sempre me apoiou e me orientou.

À minha irmã:

Tayane Dantas Félix, pela presença e amizade.

Ao meu esposo:

Francisco Wandeson, que me indicou esse Mestrado e sempre acreditou em mim.

Aos meus colegas de Mestrado.

À minha professora e orientadora Elisa Marina de Medeiros Nóbrega, por quem tenho admiração.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGLI, representado por todos os professores que tive oportunidade de conviver e aprender através das disciplinas ministradas, especialmente Antonio de Pádua Dias da Silva, Antonio Carlos de Melo Magalhães, Eli Brandão da Silva, Luciano Barbosa Justino, Geralda de Medeiros Nóbrega, Rosângela Maria Soares de Queiroz, Francisca Zuleide Duarte de Sousa e Ariadne Costa da Mata.

À professora e orientadora Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega pelo auxílio nas horas de dúvida, pelos conselhos e palavras sábias, pelos livros emprestados e indicações de leitura, enfim, por todo este período em que tive a oportunidade de conviver com Elisa.

Aos colegas da turma, principalmente, aquelas que se tornaram minhas amigas: Annie de Tarsis Figueiredo e Catarina de Senna, por partilharem tantos momentos de aprendizado e partilharem do encantamento pela literatura.

À CAPES por ter contribuído com a concessão da bolsa de mestrado com a qual pude ampliar minhas leituras teóricas.

A Roberto e à Alda, secretários do PPGLI, por todo auxílio dado em todas as horas em que recorri a estes.

À Anna Giovanna, minha professora do coração, que sempre me ajudou quando solicitada.

RESUMO

Este trabalho analisa a obra *Minha guerra alheia*, de Marina Colasanti, que se caracteriza por uma escrita memorialística centrada nos seus dez primeiros anos, vivenciados na colônia italiana na África, Eritreia, e na Itália. Analisaremos as suas memórias a partir do contexto histórico e político relativo ao período do governo fascista e à Segunda Guerra Mundial. A infância é fio condutor das memórias da escritora que dialoga com o passado sob o olhar da maturidade. No primeiro capítulo, abordaremos a presença do Fascismo na vida da família da autora, principalmente o engajamento do pai de Marina Colasanti que era fascista. Abordaremos a educação promovida pelo Estado italiano através das organizações infanto-juvenis fascistas. E o cotidiano da criança durante a guerra. No segundo capítulo, trazemos a discussão relativa à memória como espaço de recordação. Estudamos as memórias relacionando com a escrita de si. E no terceiro capítulo, estudamos a escrita memorialística através do lugar social, analisando também o protagonismo do pai e o papel secundário da mãe nas memórias da escritora Marina Colasanti.

Palavras-chave: Infância, Memória, Fascismo, Guerra, Escrita de si.

ABSTRACT

This paper analyzes the work *My Alien War*, Marina Colasanti, which is characterized by a memorialistic centered written in its first ten years, lived in the Italian colony in Africa, Eritrea, and Italy. We will review your memories from the historical and political context for the period of the fascist government and the Second World War. Childhood is the writer thread of memories that converses with the past from the perspective of maturity. In the first chapter, we discuss the presence of Fascism in the author's family life, especially the father's engagement Marina Colasanti that was fascist. We will cover the education promoted by the Italian State through the fascists children and youth organizations. And the child's daily life during the war. In the second chapter, we bring the discussion concerning the memory as memory space. We studied the memories relating to writing you. And in the third chapter, we study the memoirs written by social place, also analyzing the role of the father and the mother's secondary role in the memoirs of the writer Marina Colasanti.

Keywords: Childhood, Memory , Fascism , War , Writing itself.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 - A INFÂNCIA DE MARINA COLASANTI	11
1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO: ITÁLIA FASCISTA E SEGUNDA GUERRA UNDIAL.....	13
1.2 A INFÂNCIA MARCADA PELA GUERRA.....	21
1.3 A EDUCAÇÃO FASCISTA.....	17
1.4 O COTIDIANO DA CRIANÇA NA GUERRA.....	26
2 - O MOSAICO FALHADO DA MEMÓRIA	34
2.1 A ESCRITA DE SI.....	39
2.2 RECORDAÇÃO E MEMÓRIA.....	48
2.3 AS MEMÓRIAS DE MARINA COLASANTI.....	47
3 - O LUGAR SOCIAL DA PRODUÇÃO MEMORIALÍSTICA DE MARINA COLASANTI	52
3.1 O PAPEL SECUNDÁRIO DA MÃE NAS MEMÓRIAS.....	53
3.2 PROTAGONISMO DO PAI.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

Marina Colasanti é uma escritora ítalo-brasileira que já foi premiada com vários prêmios literários, entre eles se destaca o Prêmio Jabuti pelas obras: *Entre a Espada e a Rosa* (1993), *Rota de Colisão* (1994), *Ana Z Aonde Vai Você?* (1994), *Eu sei, mas não devia* (1997), *Passageira em trânsito* (2010), *Antes de virar gigante e outras histórias* (2011), e *Breve história de um pequeno amor* (2014).

Estudou Artes plásticas, é ilustradora e escultora. Para se sustentar inicia a atividade de jornalista e cronista em 1962¹ no *Jornal do Brasil*. Também é nesse veículo de comunicação que ela “descobre” sua escrita ficcional através da reescrita de um conto de fadas. Como ela afirma: “... eu escolhi *A bela adormecida* e quando eu vi eu tinha escrito outro conto, que se chama *Sete anos e mais sete*. E aí eu fiquei boquiaberta, fiquei impactadíssima porque eu não sabia como isso tinha acontecido, mas eu sabia que nunca mais eu ia sair dali”². A partir desse momento sua formação em artes plásticas fica em segundo plano, e sobressai a arte da escrita por meio da sua produção jornalística e literária.

Colasanti fala da produção literária como se fosse um “tomar a si mesma”, ela é atingida pelas palavras e pelas imagens escritas, como a indicar que sua escolha pela escrita em detrimento das artes plásticas fosse um chamado, como ela afirma: “E assim fez-se, ou abriu-se, em mim outra vocação” (p. 245, 2004).

Dessa maneira, é o jornalismo que a introduz na literatura, por meio da escrita do cotidiano que ela inicia sua produção literária voltada para o público infantil e juvenil.

Embora seu fazer literário se destaque pela narrativa curta, principalmente os contos de fadas com olhar contemporâneo como o debate das questões femininas, o objetivo principal desta dissertação está centrado

¹ VIDAL, Marly C. B. Mil e um fios: a escrita de Marina Colasanti. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

² Entrevista de Marina Colasanti, realizada em 2008, ao Projeto Memórias da Literatura Infantil e Juvenil.

nas memórias da sua infância na colônia italiana na África, Eritreia, e na Itália fascista durante a Segunda Guerra Mundial.

A escrita colasantiana passeia por vários gêneros literários, mas a nossa escolha se dirige para o relato memorialístico das suas vivências, especificamente aquelas que retomam a experiência da infância, para entender como ela dá sentido à vida sob o regime totalitário a partir do olhar da infância.

A percepção da memorialista é fixada nas lembranças desse tempo, que marcou a sua vida, e até hoje parece se refletir na escrita. É na maturidade que a escritora reconstitui sua infância, cercada pelas experiências das descobertas e pelo cotidiano da guerra, tecendo, através da memória, imagens sobre a infância. Para o nosso trabalho escolhemos a obra *Minha guerra alheia* (2010) por ser significativa para essa problemática, também dialogamos com outros textos secundários da autora para enriquecer nosso debate acerca da, como algumas crônicas.

A partir desse texto foi possível chegar à relação que é estabelecida entre a infância e vida adulta, a relação com as figuras paterna e materna, presente em toda a obra. Por meio das memórias a escritora tem a possibilidade de dialogar consigo a fim de apresentar a sua percepção da Segunda Guerra e do fascismo na Itália. Ela constrói uma teia de relações a partir da visão da criança sobre a guerra, enfocando questões como a escassez de alimentos, demonstrando alheamento às consequências impostas pelo Fascismo sobre a vida dos colonizados na África, a paixão do seu pai fascista pela guerra, a presença subalterna da mãe.

Organizamos o nosso texto da seguinte forma: no primeiro capítulo nosso objetivo é contextualizar o espaço em que a escritora está inserida durante a infância, tratar do fascismo presente nos seus primeiros anos de vida, recorrendo ao viés histórico com Eric Hobsbawn (1995) e João Bernardo (2015), dialogando com Laura Malvano (1996) e Luisa Passerini (1996) que trazem a questão da inserção das crianças e dos jovens nas organizações de cunho paramilitar.

Além disso, as memórias de Marina Colasanti são marcadas pelo esquecimento, pela construção do passado com o olhar do presente, pelo ajustamento dos relatos dos pais e irmão mesclados ao seu, pois as lembranças não são propriedade particular, mas se tornam comuns à medida

que são partilhadas, algo que nos lembra da noção de memória coletiva estudada por Maurice Halbwachs (2003)³.

Com isso, no capítulo 2 o intuito é iniciar o estudo com a noção da escrita de si que abarca a escrita das memórias, recorrendo aos textos de Eneida Souza (2010) e Leonor Arfuch (2010). E assim estabelecer uma base teórica para adentrar a fundamentação do conceito de memória, por meio da recorrência à compreensão do que se concebe como recordação.

Utilizamos a pesquisa da teórica alemã Aleida Assmann (2011), que utiliza a nomenclatura *recordação*, embora dialogue com o conceito de memória, por ela associado ao processo de constituição da identidade de uma nação, e à construção do discurso produzido pela história. Dessa forma, nos apoiamos em sua reflexão sobre recordação para discutir a inscrição do passado da escritora Marina Colasanti.

Por fim, para o terceiro capítulo a intenção é analisar as memórias sob a perspectiva do lugar social em que a memorialista está inserida. É relevante analisar a relação do pai, Manfredo, e da mãe, Lisetta, diante do contexto político e ideológico, a postura deles separadamente, a presença-ausência paterna, e a ausência-presença materna.

³ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

CAPÍTULO 1

A INFÂNCIA DE MARINA COLASANTI

1. A infância de Marina Colasanti

O médico que me puxou pelos pés para dentro do mundo morreu em um naufrágio na costa africana, devorado pelos tubarões. Teria sido no Mar Vermelho? Minha mãe me contou a tragédia mas omitiu o lugar. Não eram de grandes registros, meus pais, não deixaram documentos, datas, escritos. Até mesmo minha certidão de nascimento desapareceu. Como a vida, os fatos para eles também eram voláteis. Terei que me servir quase que só da memória. E, em Asmara, a memória estava nascendo comigo.

Marina Colasanti, *As mãos metidas nas nuvens*
(*Minha guerra alheia*⁴)

No trecho que abre este capítulo Marina Colasanti faz uma analogia entre o seu nascimento e a memória. O fio condutor dos seus relatos são as memórias, que vão trazer à tona a vida de uma criança que passa pelas décadas de 1930 até o final da década de 1940 do século XX. Colasanti fala da ausência de registros: sem documentos, sem datas, sem escritos; seria o seu exercício de memória a tentativa de preencher essa lacuna?

É por meio do relato memorialístico que a escritora vai construir a sua história, uma vez que seus pais não fizeram o trabalho de guarda e preservação dos arquivos privados da família. Portanto, a incumbência da reconstrução da história da família Colasanti fica por conta da escritora. Um relato que diz da sua família, mas que também é significativo de várias outras vivências e famílias, enquanto possibilidade de expressão de experiências em comum.

A história da vida na Itália composta pela memória que emerge a partir das falhas causadas pelo esquecimento, pelo nomadismo de quem tenta se proteger da guerra, pelas lembranças do pai fascista e pela ausência de registros, é a que será narrada. Uma narrativa⁵, no sentido de se constituir um relato do passado que marcou a existência da cronista.

⁴ COLASANTI, Marina. *Minha guerra alheia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

⁵ Segundo o Dicionário de Teoria da Narrativa: “O termo *narrativa* pode ser entendido em diversas acepções: *narrativa* enquanto enunciado, *narrativa* como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, *narrativa* como ato de os relatar...” (REIS, 1988, p.66). Adotamos a terceira acepção.

As narrativas de Colasanti estão firmadas sobre esse terreno escorregadio e incerto da constituição das memórias, mas é a partir dele e de sua volatilidade que a cronista vai tecer sua rede de relatos que dão conta de produzir o percurso da época da sua infância.

Dessa maneira, as memórias contam a experiência da memorialista ressignificando as vivências de outrora, mas com o olhar da maturidade. É através da percepção da mulher madura, também perpassada pela memória familiar, que ela escreve seus textos e oferece ao leitor, em cada texto, um “pedaço” dessa sua compreensão intercalando com o conhecimento histórico, metaforizando o próprio saber histórico a partir de suas lembranças e edificações em escritura.

1.10 contexto histórico: Itália fascista e Segunda Guerra Mundial

Para situar o período histórico da infância de Marina Colasanti é importante compreender o contexto mundial, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial e suas consequências que levaram à Segunda Guerra.

Segundo Hobsbawm (1995), após 1918 a Europa vive um momento de guerra iminente, em grande parte isso se deve ao fracasso do capitalismo que vai culminar na crise da queda da bolsa de Nova Iorque em 1929, na Rússia acontece a revolução de 1917. Com isso os países europeus se sentem ameaçados pela “onda revolucionária”, e assim tentam evitar o “avanço” do comunismo através da adesão à política baseada na direita ultraconservadora.

Os países descontentes (Itália, Japão e Alemanha), mais tarde denominados potências do Eixo, com os resultados da Primeira Guerra iniciam uma “campanha” de invasões e domínio de territórios que levará à declaração da Segunda Guerra.

Conforme o historiador Eric Hobsbawm (1995), o século XX compreende o período que inicia com a Primeira Guerra e vai até o fim da guerra fria, estabelecendo por isso o início do século XX a partir de 1914, marco histórico que justificará sua tese do “breve” século XX. Ele recompõe a história desses fatos e analisa como eles foram marcantes para a “Era das catástrofes”.

(...) fosse qual fosse a instabilidade da paz pós-1918 e a probabilidade de seu colapso, é bastante inegável que o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi a agressão pelas três potências descontentes, ligadas por vários tratados desde meados da década de 1930. Os marcos miliares na estrada para a guerra foram a invasão da Manchúria pelo Japão em 1931; a invasão da Etiópia pelos italianos em 1935; a intervenção alemã e italiana na Guerra Civil Espanhola em 1936-9; a invasão alemã da Áustria no início de 1938; o estropiamento posterior da Tchecoslováquia em março de 1939 (seguida pela ocupação italiana da Albânia); e as exigências alemãs à Polônia que levaram de fato ao início da guerra (HOBSBAWN, 1995, p. 44).

O cerne da questão da Segunda Guerra está ancorado no desrespeito dos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) à soberania dos países invadidos, que reflete a lógica do totalitarismo e da ideologia fascista. Por isso, João Bernardo (2015) amplia a influência do fascismo além da Itália, aproximando-o do nazismo na Alemanha e às outras áreas do continente europeu.

Ainda é relevante entender o que sucede na Itália, no período entreguerras, a fim de encontrar os indícios das memórias de Marina Colasanti aliadas ao convívio com o fascismo italiano.

A Itália do pós-1918 passa por um período conturbado em sua economia –, de acordo com Hobsbawn (1995) acompanharia todo o governo de Mussolini, através da redução dos salários dos trabalhadores, estabelecendo uma outra lógica dos conflitos políticos, pois os capitalistas temem que a revolução russa, causada pelos movimentos socialistas e comunistas, alcance suas fábricas e indústrias.

Enquanto isso acontecia, Benito Mussolini integrava o Partido Socialista Italiano e o seu discurso se coadunava às reivindicações oriundas das classes trabalhadoras. Segundo João Bernardo (2015), ele se tornou popular a partir de uma retórica que visava à defesa e à conquista dos direitos trabalhistas.

Antes de chegar ao poder Mussolini elimina os seus inimigos, os antigos colegas sindicalistas e socialistas, através da utilização da repressão atuante das milícias, os *squadristi*, que agiam com violência e promoviam mortes àqueles que pudessem comprometer os planos do *Duce*.

O relato de Colasanti comprova a perseguição aos “de esquerda” através da referência a uma carta de Gabriele d’Annunzio, poeta italiano, ao seu avô: “Quando foi escrita, multiplicavam-se as violentas “expedições

punitivas” fascistas contra organizações ou indivíduos de esquerda, de que Manfredo chegou a tomar parte – e pelo que foi preso” (2010, p. 13).

As autoridades italianas não se comovem diante da repressão ao movimento proletariado e aceitam as práticas fascistas por que elas freavam o movimento de cunho social baseado nos ideais comunistas, e isso correspondia à vontade dos capitalistas que se viam ameaçados por eles. Dessa forma, Mussolini domina os movimentos sindicais através da truculência e da repressão que nortearia o seu governo na Itália.

Segundo João Bernardo⁶ (2015), o fascismo ascendeu ao poder após a desagregação do movimento operário, precedida por uma onda de greves no setor das indústrias na Itália entre 1919 e 1920, como Colasanti atesta nas suas memórias:

Em progressiva sequência, o país respondeu com uma greve geral de protesto, as ações agressivas se intensificaram culminando com a Marcha sobre Roma, e o Rei entregou a Mussolini a formação de um novo governo (COLASANTI, 2010, p. 14).

O testemunho⁷ da escritora complementam os dados históricos, e mostram que o processo social que levou a Itália a adoção do fascismo não surgiu “da noite para o dia”.

Então, Mussolini funda o Partido Fascista em 1921, reforçando a estratégia de dominação das massas que o leva ao cargo de primeiro-ministro da Itália em 1922, como também dá sequência ao projeto de institucionalização do fascismo.

O fascismo se caracterizou por ser um sistema de governo autoritário fundamentado no apelo ao nacionalismo, herdado pela derrota na Primeira Guerra, ainda com teor paramilitar. Também se caracterizava pelo populismo, pela repressão aos movimentos contrários ao fascismo, exaltação da figura do líder, como Bernardo afirma:

Ora, o fascismo caracterizou-se no plano ideológico pela apologia da intuição do chefe, ao qual se reservava a capacidade de mudar de orientação e de opiniões sempre que assim o decidisse. Por isso a

⁶ BERNARDO, João. Labirintos do fascismo: Na encruzilhada da ordem e da revolta. Disponível em: < <http://www.bresserpereira.org.br/terceiros/2015/junho/15.05.Labirintos-do-fascismo.pdf>>

⁷ Utilizamos o termo *testemunho*, no sentido do registro de alguém que participa da história, e assiste aos acontecimentos.

retórica foi a única forma possível do discurso fascista. Quando os fascistas proclamavam – e todos o fizeram – que o chefe nunca se engana, não queriam com isto dizer que o chefe jamais mudava de posição, mas, pelo contrário, que todas as posições adoptadas pelo chefe eram certas, em cada momento (BERNARDO, 2015, p. 49).

O movimento político, de cunho personalista e centralizador, era representado por uma pessoa: Mussolini, nele se concentravam todos os aspectos do regime. Ele governou a Itália durante 23 anos, em meio ao descontentamento dos antifascistas, formou aliança com Adolf Hitler e levou os italianos à Segunda Guerra.

Mussolini conquistou muitos italianos de que o fascismo era algo bom para a Itália, principalmente aqueles que detinham o capital financeiro, pegou carona no discurso de cunho nacionalista, resquício da guerra de 1914-1918, que teve sucesso entre a juventude. Os jovens que saíram fracassados da Primeira Guerra, e dão origem às organizações de ex-combatentes, são os primeiros alvos do regime fascista. Após o retorno da guerra muitos estão desempregados e o fascismo vai se utilizar dessas pessoas para implantar sua ideologia.

Quase todos os que serviram na Primeira Guerra Mundial – em sua esmagadora maioria soldados rasos – saíram dela inimigos convictos da guerra. Contudo, os ex-soldados que haviam passado por aquele tipo de guerra sem se voltarem contra ela às vezes extraíam da experiência partilhada de viver com a morte e a coragem um sentimento de incomunicável e bárbara superioridade – inclusive em relação a mulheres e não combatentes – que viria a formar as primeiras fileiras da ultradireita do pós-guerra (HOBBSAWN, 1995, p. 34).

Conforme Hobsbawn, os ex-combatentes manifestavam duas posturas opostas: rejeitavam a guerra ou se apropriavam do discurso bélico, estes eram sobreviventes e se acreditava superiores, às mulheres e aos não combatentes, é esse o posicionamento que originará a ultradireita, onde se inclui o regime fascista.

Logo adiante vamos tratar da infância de Colasanti permeada pela guerra, no intuito de estabelecer as relações necessárias para problematizar a produção memorialista da autora.

1.2 *A infância marcada pela guerra*

Os primeiros anos da infância da escritora se passam na África. Quando a Itália declara guerra à França sua família retorna ao país de origem, a Itália. É a partir dessa experiência nômade, inserida no período que antecede (e durante) a Segunda Guerra, que Colasanti vai situar a historicidade de seus textos memorialísticos.

Suas narrativas apontam para o cotidiano absorvido pela criança, e oferece uma noção daqueles momentos difíceis filtrada por suas memórias. A intenção é trazer o cotidiano, em geral ausente da guerra, lembrando a infância:

Nunca pretendi fazer uma exegese da guerra. Desejei mostrá-la pelo ângulo que não nos chega através dos noticiários da tevê, o cotidiano. Há dois cotidianos em qualquer guerra, o das tropas, e o dos civis. Mas a visão da guerra que nos é constantemente servida pela mídia não se poussa sobre nenhum dos dois, é constituída por flagrantes de ações, fragmentos, uniformes mimetizados, poeira, explosões. O cotidiano está ausente, não é notícia. Foi dessa ausência que eu quis falar. E o fiz lembrando minha infância, utilizando o olhar atento com que toda criança apreende o seu entorno⁸.

O título do livro de memórias aponta para uma realidade conflitual, em que a escritora se apropria da guerra para tratar da sua guerra interior, perante uma infância que apreende a conviver com a guerra.

É por meio da sua escrita memorialista que se tem acesso ao que é obliterado das memórias oficiais e historiográficas sobre a guerra: o acesso ao cotidiano e a vivência dos civis em meio aos destroços.

Por isso, Colasanti reconstitui a sua infância através de lembranças que apontam para os seus onze primeiros anos, distante no tempo e na localização geográfica, uma vez que reside no Rio de Janeiro, ela recompõe suas memórias e sua visão da guerra com o olhar e o entendimento da mulher adulta.

⁸ Entrevista de Marina Colasanti concedida ao Jornal Rascunho.

Assim, a questão da infância torna-se relevante para analisar as crônicas de Marina Colasanti, pois, as suas narrativas remetem principalmente a essa fase da vida.

O cenário da infância de Marina Colasanti localiza-se no fim da década de 1930 na Itália fascista. Ela nasce em 1937, em Asmara, Etiópia, colônia da Eritreia. Portanto, seu nascimento está inserido no contexto da colonização italiana no território africano. Já no casamento dos pais, Colasanti conta que seu pai, Manfredo Colasanti, manifesta sua adesão ao fascismo e participa do projeto de expansionismo italiano: “Meus pais casaram sob a mira das metralhadoras. Ele fardado, cartucheiras na cintura, ela tão delgada, de *tailleur* claro e chapéu de menina. A tropa toda formada ao redor” (COLASANTI, 2010, p.9).

A guerra, portanto, estava marcada não apenas nos conflitos armados, mas também nos corpos, nas subjetividades, nos festejos mais íntimos, ultrapassando os limites entre o público e o privado. Esse fato na vida dos pais de Colasanti aponta para uma das causas da Segunda Guerra Mundial: a invasão da Etiópia, que significava o descumprimento dos acordos entre as nações ao final da Primeira Guerra. O trecho revela a paixão de Manfredo pelo regime, uma vez que é voluntário, ou seja, suas convicções políticas e ideológicas o levaram até ali.

A escritora também escreve sobre o emprego do pai na Confindustria: “De Asmara, Manfredo, que trabalhava na Confindustria (Confederazione Generale dell’Industria), foi transferido para Trípoli, e novamente a família mudou” (COLASANTI, 2010, p. 27); mas é o seu envolvimento com o fascismo que permeia a maioria das suas recordações, e o ser nômade dos Colasanti.

Sobre o relacionamento familiar, pais e filhos pequenos, Marina Colasanti nos reporta na crônica “Naquele maio em que a guerra acabou” que enquanto criança muitas informações eram negadas: “... as crianças em casa eram poupadas das questões políticas...” (2006, p. 17) ⁹, outras eram maquiadas ou como a própria cronista atesta “eram poupadas”.

Nesse sentido, a infância no contexto das crônicas de Marina Colasanti aparece como uma fase de alheamento dos discursos, mas inserção na vida

⁹ COLASANTI, Marina. Os últimos lírios no estojo de seda. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

diante de uma guerra com seu aspecto de violência e da desumanidade, onde talvez os pais entendessem que seria algo difícil para a compreensão da mente infantil.

Na sociedade das décadas de 1930 e 1940 a família possuía o controle sobre as atitudes dos filhos, existia uma hierarquia estabelecida no ambiente doméstico: o pai era o chefe da família, a mulher era submissa ao homem, bem como os filhos. Este é o modelo conservador, patriarcalista, onde o homem era a lei: “Era ele que exercia o pátrio poder¹⁰” (PROST, 1992, p. 77). Segundo a compreensão da legislação civilista da época, é o pátrio poder que regula a estrutura da família. Assim, os deveres de manutenção e da ordem estavam representados pela figura do homem, pai, que configura a imagem do Estado dentro do espaço privado.

O que nos remete diretamente a experiência patriarcalista presente no contexto das guerras. Nessa sociedade o homem detinha o poder sobre a família, regulando suas escolhas e definindo seus rumos.

Na família Colasanti, podemos perceber a influência da autoridade masculina através dos deslocamentos que eram motivados pelo pai fascista, como a mudança de Asmara (Eritreia) para Trípoli (Líbia) citada anteriormente. As mudanças de cidade e a ausência de moradia fixa, que os levará a residir em um hotel durante um certo período. “Novamente nos instalamos em hotel. Ocupamos três quartos, a quase totalidade do primeiro andar do Albergo Vittoria...” (COLASANTI, 2010, p. 38).

Residir em um hotel dá a entender que esta família italiana possuía situação financeira favorável, mesmo em uma época tão incerta quanto a guerra, o trabalho realizado por Manfredo Colasanti na Confindustria garantia a sobrevivência do casal e dos seus filhos.

Dessa forma, os relatos de Colasanti pressupõem que as viagens à África e à Eritreia foram motivadas pelo mandato paterno. Assim a vontade do homem prevalecia em detrimento dos outros membros da família. Em analogia com o regime fascista, o pai representava a figura do ditador no meio familiar.

¹⁰ Antoine Prost e Gérard Vicent (Org.) História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias. Trad. Denise Bottmann. (1992) Companhia das Letras.

Além disso, a relação de pais e filhos era desigual, baseada na dependência financeira, onde o pai mantinha a casa e conseqüentemente ordenava o lar. Por isso, Antoine Prost relata:

Os pais de antigamente eram autoritários tanto por costume quanto por necessidade: quando vinha a ameaça de uma tempestade, eles não iam perguntar a opinião dos filhos antes de mandar recolher o feno, e é claro que alguém precisava ir buscar a água, lenha etc. A necessidade fazia a lei (PROST, 1992, p. 82).

Portanto, seguindo o raciocínio de Prost, os pais de Colasanti não perguntariam se ela gostaria de obter informações sobre a guerra, os pais decidiam por ela e essa realidade não era contestada. Segundo Prost, as mudanças sociais no relacionamento familiar acontecem a partir da década de 1950.

Sobre a questão paterna, a recordação do pai fascista é relevante para compreender como o regime de Mussolini influenciava a conduta dos homens, como Manfredo Colasanti, dispostos a obedecer cegamente ao *Duce*.

Em sua narrativa memorialística, Marina Colasanti apresenta o pai como um “bom fascista” (se é possível dizer isso), apaixonado pela guerra e que se submetia a Mussolini. A paixão pela guerra, e pelo fascismo, o levou à prisão quase à morte, na crônica “Naquele maio em que a guerra acabou” é possível entender a fidelidade ao Duce: “Era um homem de bem, meu pai, embora fascista, e foi entregar-se às autoridades de Como. O comissário que o recebeu mandou que voltasse para casa...” (2006, p.17).

A atitude narrada diz respeito ao momento em que Manfredo pretende se unir aos companheiros fascistas detidos com o fim da guerra, também reforça o discurso do ser masculino associado à virilidade e à coragem, que é capaz de dar a vida pelos seus ideais.

Tinha início a caça aos fascistas. Manfredo botou escova de dentes e uma muda de roupa numa pasta, e foi a Como se entregar. Lembro dele abraçando demoradamente minha mãe na despedida. “Colasanti”, lhe disse o chefe de polícia, que o conhecia, “vá embora, vá para casa cuidar da família, que aqui temos coisas mais importantes a tratar do que sua honradez”. Não lembro de meu pai chegando de volta com a pasta (COLASANTI, 2010, p. 168).

A postura de Manfredo coincide com a covardia do Duce que tentou fugir, enquanto o pai de Colasanti procura a polícia e se entrega, embora a compaixão do chefe de polícia o tenha impedido de ir até o fim. A conduta de Manfredo reforça o pensamento de que o homem é afeito ao sacrifício, ideia atribuída ao combatente de guerra. No final das contas era a figura do homem honrado que estava em jogo.

Segundo a historiadora Passerini (1996), a masculinidade era um atributo valorizado na juventude, inclusive porque se associava à imagem do soldado e às “três determinações – jovem, macho, guerreiro – que seriam fundadoras da imagem do Duce...” (1996, p. 324) ¹¹.

Desse modo, a visão do homem fascista estava fundamentada sobre um discurso de superioridade masculina, parte de uma construção social que atribuía ao masculino toda a força do fascismo. A ideia era compatível com o discurso machista da época, uma vez que o homem detinha o poder sobre a família, pois, era o seu mantenedor, enquanto a mulher dependia dele financeiramente e estava destinada a exercer a função da maternidade, à *mamma* era reservado o papel da educação dos filhos.

O fascismo se apropria da imagem do homem, para fazer dele seu baluarte. Esta ideia se estende a Mussolini, o líder fascista se construiu como uma figura digna de imitação, suas “qualidades” eram descritas pela propaganda fascista a fim de inculcar no pensamento das massas a potência do homem e do regime totalitarista.

A propaganda fascista também se refletia nas representações artísticas e na imprensa, criando modelos de comportamento que eram investidos na educação das crianças e jovens.

1.3 A educação fascista

Com a criação da *Opera Nazionale Balilla* (ONB) em 1926, que se converteu na *Gioventù Italiana del Littorio* (GIL) em 1937, foi iniciada um

¹¹ PASSERINI, Luisa. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In:_____. LEVI, Giovanni. SCHMITT, Jean-Claude (Org). **História dos jovens**. Trad. P. Neves, N. Moulin e M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

sistema de formação da infância e da juventude em favor do “homem novo”. Para Colasanti, a dissolução da ONB serviu “não para libertar os jovens, mas para prendê-los, com os mesmos princípios e o mesmo fim, a uma organização mais ampla...” (2010, p.96).

A ampliação da entidade, responsável pelas crianças e jovens, indicava o quanto o partido se preocupava com a educação dos futuros fascistas. Laura Passerini (1996) faz uma análise sobre a juventude durante o governo de Mussolini, em que os jovens simbolizavam a força do Estado e a imagem das jovens estava intrinsicamente associada à maternidade que, por sua vez, era uma das maiores representações da ideia de nação italiana. Além disso, ela também explica como as crianças e jovens ingressavam na GIL, como podemos ler no trecho a seguir:

O direcionamento político-organizativo que a questão dos jovens havia recebido na década de 1920, durante o regime fascista, exprimia a dupla tentativa de levar adiante uma socialização totalitária e de formar eficazmente uma nova elite política... Os meninos de oito aos catorze anos eram enquadrados nos *balilla*, os rapazes até dezoito, nos “vanguardistas”; as meninas dos seis aos doze ficavam nas “pequenas italianas” e as moças dos treze aos dezoito, nas “jovens italianas” (um dos elementos de novidade reivindicado pelo regime era incluir as mulheres em suas organizações juvenis). [...] O sistema não devia substituir a escola, mas estendia também às oficinas quando os jovens entravam no mundo do trabalho. De qualquer modo, ele acabava por colonizar inclusive a escola, dado que se esperava dos professores, sobretudo no primeiro grau, a mais completa colaboração (PASSERINI, 1996, p. 325).

A educação das crianças e dos jovens era atingida logo nos primeiros anos, o Estado ditava a educação formal e ainda expandia sua influência através das organizações juvenis. Havia grupos específicos para cada faixa etária, nenhuma criança escapava do fascismo. E as mulheres eram alvo da doutrinação por que o fascismo mirava a maternidade, uma vez “educada” pelas ideias fascistas ela as reproduziria para os seus filhos.

A educação escolar, da mesma forma, passava pela doutrinação do Estado, segundo Colasanti (2010), era exigido que os professores estivessem escritos no partido. A escritora endossa o estudo de Passerini sobre a formação fascista dos primeiros anos no trecho seguinte:

O aprendizado fascista começava cedo e seguia sem esmorecer. Dos 6 aos oito anos, meninas e meninos deveriam ser “Figli della Lupa”, filhos da loba como haviam sido Rômulo e Remo, fundadores de Roma. Dos 8 aos 14, esperava-se que fossem respectivamente Piccola Italiana, e Balilla. Dos 14 aos 18, “Giovani Italiane”, e “Avanguardisti”. E a lista seguia adiante, nenhuma ovelha haveria de escapar do rebanho (COLASANTI, 2010, p. 94-95).

A infância e a juventude estavam segmentadas por diferentes graus na gradação das organizações do fascismo, tendo por base a simbologia da fundação de Roma, e o discurso nacionalista unia o passado glorioso romano às “conquistas” do regime.

Assim, as ideias fascistas eram inculcadas nas mentes das crianças que deveriam obedecer ao *Duce*. Essa doutrinação proporcionada pela GIL e a convivência dos jovens servia como meio de afirmação dos valores propagados pela ideologia, sendo uma forma eficaz de fortalecimento dos laços ideológicos que os reunia.

A distinção das organizações feminina e masculina era o modo de forjar comportamentos complementares, o Estado e a nação (respectivamente o homem e a mulher, virilidade e maternidade) educados para servir a Itália e ao *Duce*.

Dessa forma, o primeiro contato dos italianos com o fascismo se dava na infância, com o intuito de formar, e/ou formatar, os novos homens e mulheres. A mentalidade infantil era impregnada de um nacionalismo revanchista que preparava os jovens para a guerra.

Assim, a infância era o alvo do fascismo que formava o pensamento dos pequenos italianos. Inserida em uma Itália fascista, filha de um pai engajado com o sistema projetado por Mussolini, Colasanti fala do momento em que quis participar deste movimento:

Antes, quando me perguntavam o que queria ser quando crescesse, respondia invariavelmente que seria “Piccola Italiana”. Ser Piccola Italiana significava pertencer à grande engrenagem da Opera Nazionale Ballila. Fundada pelo partido fascista em 1930 com o nome do herói que segundo a lenda deu início à revolta contra os austríacos na guerra de independência e unificação da Itália, a Opera Ballila era movida pela ideia, tão cara aos regimes totalitários, de criar a partir da infância o novo cidadão (COLASANTI, 2010, p. 94).

Portanto, enquanto criança a vida da escritora foi influenciada pela ideologia fascista, embora hoje anuncie o desconhecimento da verdadeira face do regime enquanto menina. É na vida adulta que ela revê o desejo, antes tido como natural, de pertencer à ONB, ressignificado pelo conhecimento da verdade sobre o fascismo e ela constata a alienação que submetia o povo italiano convertendo-o em massa, sem rosto e sem liberdade.

É nesse contexto do fascismo que a infância de Marina Colasanti está inserida. É o pensamento da criança que vai absorver as ideias através do desejo de ser “piccola italiana”; influenciada pela estética do movimento de milhares de jovens e crianças que ingressavam na ONB, e das manifestações públicas cuja demonstração seduziam as crianças e os jovens.

Segundo Laura Malvano (1996), nesse período a arte estava a serviço da propaganda fascista, que trabalhava com a representação do corpo associado ao esporte e ao movimento para dizer que o Estado fascista se assemelhava ao jovem. Nesse sentido, quando a guerra acaba eis que o homem-símbolo do fascismo é despido de sua força e virilidade. Colasanti trata da morte de Mussolini no trecho seguinte:

Na localidade de Giulino di Mezzegra, perto de Como, Mussolini era descoberto pelos *partisans* disfarçado com um uniforme alemão, em um comboio que tentava alcançar a Suíça. Com ele, sua amante Clara Petacci e 12 membros do seu gabinete. Todos foram fuzilados. (COLASANTI, 2010, p. 165).

A escritora registra os fatos decorrentes da queda do fascismo através da morte do homem que simbolizava o regime. Colasanti traz resumidamente os últimos momentos de Mussolini. A tentativa de fuga, o reconhecimento pelos *partisans*, o fuzilamento e a exposição do corpo “pendurado pelos pés” em praça pública. “(...) o Duce foi arrastado para Milão com Claretta, pendurados os dois de cabeça para baixo na marquise de um posto de gasolina, naquela mesma Praça Loreto onde seis meses antes haviam sido executados 15 *partisans*” (COLASANTI, 2010, p. 168).

O líder fascista é destituído de direitos, os italianos expressam o ódio e a vontade de destruição através do fuzilamento pela Resistência italiana e da

exposição do corpo sem vida em praça pública. Denise Sant'Anna (2001)¹² retoma o pensamento de Hanna Arendt no que trata do totalitarismo, e afirma:

Segundo Arendt, o “totalitarismo não procura o domínio despótico dos homens, mas sim um sistema em que os homens sejam supérfluos”. Daí a necessidade de lhes impor três tipos de destruição, três tipos de morte: a destituição de seus direitos ou de sua pessoa jurídica; a destruição de sua pessoal moral; e a aniquilação de toda a diferença individual que ainda lhes resta (SANT'ANNA, 2001, p. 91).

O pensamento de Arendt resume a morte em vida experimentada pelos italianos, que reveste o assassinato de Mussolini de justificação. E o três tipos de destruição ligados ao totalitarismo lembram a concepção da vida como algo sagrado, mas ao mesmo tempo matável segundo o pensamento de Giorgio Agamben na obra *Homo Sacer*¹³.

Sobre o assassinato de Mussolini, a possibilidade de julgamento é extinta, ele é a imagem da derrota italiana e o seu corpo é alvo da fúria de uma nação. Além da morte por fuzilamento, a exposição pública do corpo manifesta um sentimento de justiça, e externa a ideia de dever cumprido pelos *partisans* diante do povo italiano.

A imagem da morte de Mussolini nos remete à morte do ditador líbio Muammar al-Gaddafi, em 2011, porque foram mortos por movimentos de rebeldes, cujos corpos foram expostos em uma manifestação de ódio onde emerge a punição com requintes de crueldade e dispensa de julgamento legal. Assim, se assiste ao que conhecemos como “provar do próprio veneno”.

Outro aspecto do corpo de Mussolini diz respeito ao disfarce, pois na sua fuga, nos momentos finais da guerra, inventa outra identidade para si, já que finge ser um soldado suíço, mas é reconhecido. O seu rosto não sai da memória dos italianos, relacionada à propaganda, que exaltava a figura do líder da nação.

O corpo tenta se camuflar e ser outro, mas suas características particulares, que o distinguem, são os sinais que levam o fascista à morte. Em contrapartida ao corpo desprovido de direitos sobressai o corpo infantil da

¹² SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. 3ª edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

escritora que celebra o recomeço. “No dia em que a guerra acabou fui a única da minha família a comemorar” (p. 17). A menina comemora o término da guerra, mas desconhecia as consequências e as razões pelos quais os adultos não demonstravam alegria como ela.

A vida cotidiana é retomada e o corpo tem trânsito livre entre as ruas da cidade. Colasanti se reporta ao fim da guerra como sobrevivente, viu seu país ser destruído pelo fascismo e conseqüentemente pela guerra.

A crônica ainda expressa a oposição entre duas formas de perceber o corpo: o do carrasco, Mussolini, sem direitos e destinado à morte; como também apresenta o corpo infantil, que designa a vítima, sinônimo de inocência que no texto simboliza a liberdade. O corpo masculino, viril e adulto está aprisionado e o infantil e feminino está livre.

E a liberdade consiste no seguinte relato, ela conta que simula uma festa, sua camisola se torna vestido de gala. O corpo da criança rodopia livre, não há mais guerra, é possível ser feliz de novo, brincar e se deslocar sem restrições. As comemorações são bem-vindas, não existe motivo para o luto causado pela guerra.

No dia em que a guerra acabou fui a única da minha família a comemorar. Vesti uma camisola longa para imaginar-me de vestido de baile. Era branca, de florzinhas, e toda vez que penso naquele dia a primeira sensação que aflora é a da pele livre sob o tecido leve. Os demais não comemoraram. (COLASANTI, 2006, p. 17)

O fato de ser a “única a comemorar” representa um indício do alheamento da menina Marina, que já madura narra a cena da dança, mas não se acusa e nem oferece uma visão crítica do momento. A festa particular improvisada pela escritora denota uma espécie de ausência da guerra, a infância a remete a outro universo, contrário ao real.

A mudança de vestimenta indica a adesão ao novo, como se ela celebrasse o tempo vindouro ainda desconhecido. Porém, só ela festeja, o resto do mundo silencia diante do fim como quem vive um luto após o sofrimento em vida.

1.4 O cotidiano da criança na guerra

A escritora traz as memórias da convivência com o pai ausente, por conta de trabalho ou pelo voluntariado fascista, e reconstrói a infância ao lado da família cercada pelo contexto da guerra. Oferece uma noção da escassez que se refletia na ausência de acesso à educação, as escolas eram transformadas em quartéis, e à falta de alimentos: “chicória em vez de café, açúcar milimetricamente racionado, azeite sumido, enfim, o paladar de castigo”¹⁴; falta de roupas novas, para acompanhar o crescimento das crianças, que as mães resolviam com o desmanche das antigas. Uma infância de interdição provocada por um estado de exceção.

Ainda sobre a guerra, ela é sentida pelas crianças através das restrições alimentares. A percepção da criança se estende ao consumo alimentar, necessário à manutenção da saúde do corpo, e à maneira como se relacionavam com a comida. As limitações impostas pela guerra escasseiam os alimentos, como podemos ler a seguir:

Não que passássemos fome, mas o pão que vínhamos comendo no último ano de guerra era escuro, meio úmido, de péssima fama. Dizia-se que era feito com serragem, pó de mármore, qualquer coisa. Quando a guerra acabou, os Aliados entraram nas cidades precedidos por um caminhão de pão. Pelo menos foi o que vi do alto da esplanada da nossa casa, na encosta da montanha, olhando aquela fileira de soldados com um tanque, que caminhava rumo à praça (COLASANTI, 2006, p.17-18).

Até a feitura do pão ficou comprometida, a descrição dos prováveis “ingredientes” indica a escassez de matéria prima, a cor escura do pão se aproxima do sentido de luto vivido pelos italianos naqueles dias. Mas as crianças se permitem uma violação, as provisões emergenciais já haviam sido consumidas por Colasanti e seu irmão. E quando a família libera o acesso oficial aos víveres percebem que só permaneceram as embalagens. E o fim da guerra altera a situações que é vista com bom humor. O alimento se tornou dispensável e recupera a característica de ser perecível.

A relação de uma criança com os alimentos passa pela aparência que inclui a cor e a densidade. Nesta crônica Colasanti trata da questão da

¹⁴ Crônica “A esperança, a faca e o queijo” publicada no livro *Os últimos lírios no estojo de seda* (2006).

escassez de alimentos causada pela guerra, o aspecto do pão, tão caro aos italianos.

A infância retratada também se associa ao estudo em casa, à leitura e ao lazer. Embora, as crônicas pouco relatem, apenas para dizer que não havia como Colasanti e seu irmão serem alunos regulares de uma escola, até por conta da ausência dela. Mas em muitas conferências e palestras¹⁵ Colasanti se refere ao tempo de guerra como de muita leitura dos clássicos infantis, como *Pinóquio* e *Peter Pan*, além do mais era dessa forma que ela passava o tempo: brincava e lia. “Quando penso nesses anos, eu os vejo forrados de livros. São meus anos-biblioteca” (COLASANTI, 2004, p. 172). E foram esses textos que construíram a sua experiência de leitora, não é a toa que o conto de fadas a toma de assalto.

Aqui o relato realça a ideia de uma infância ligada à diversão e ao aprendizado proporcionado pelos livros que formavam a leitora e escritora que se tornaria muitos anos depois.

Nesse sentido, é importante entender que as memórias tratam da sua infância, e se distanciam da sua produção ficcional, que se destinam primordialmente ao público infantil.

Por isso, a criança que surge nas crônicas é a própria Colasanti e às vezes seu irmão Arduino. Suas vivências se encontram ali dando outra compreensão e refazendo o percurso da vida, uma vez que inserida no presente de sua maturidade a autora retoma um passado que permanece nos seus relatos e volta a ser uma menina italiana.

O retorno de Colasanti se revela como uma busca de compreensão da vida, também a falta de entendimento sobre uma guerra que ela acompanhava através dos adultos, e que sentia na pele por meio dos aviões que sobrevoavam as cidades amedrontando os civis, como afirma Hobsbawn¹⁶ sobre a guerra aérea travada na Segunda Guerra “como um meio de aterrorizar civis” (p.36) através de bombardeios ou de aviões de reconhecimento. Colasanti faz memória do caça que sobrevoava Albavilla à noite:

¹⁵ COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁶ HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Houve um avião especial com que Arduino e eu estabelecemos uma quase relação. [...] Chamava-se Pippo. Ou antes, assim o chamávamos. O nome abrangia ao mesmo tempo piloto e máquina porque, sem nunca tê-los visto, juntos ou separados, constituíam uma unidade.

Pippo vinha à noite. Era, dizia-se, um avião de reconhecimento. Em todo caso, não de ataque. Lançava panfletos. Não fazia mal a ninguém, a não ser pelo fato de que entregava a suas bases o que via, para que depois outros o fizessem. [...]

Pippo voava baixo; senão como ver, no escuro, aquilo que não queria ser visto? (COLASANTI, 2010, p. 144-145)

A presença de *Pippo* era “reconfortante” para as crianças, que criam uma relação de amizade com o caça, elas veem algo que foi descartado pelos adultos, ou seja, a capacidade de dar outro sentido ao assustador, elas invertem o significado do caça e substituem o medo por um afeto, dão um nome que poderia ser de um animal de estimação.

A memorialista coloca os fatos sobre o texto a partir do que recorda e assim vai tecendo aquilo que foi a guerra para ela e sua família. É o pensamento da mulher que conduz a criança a voltar àquela guerra e compreender as razões da vida ter sido como foi. Podemos compreender a visão da guerra a partir de um trecho de uma palestra¹⁷, publicado em *Fragatas para terras distantes* (2004):

Eu fui uma criança da guerra. A guerra me levou a nascer na África, na então Abissínia, aonde meu pai havia ido, voluntário, para as guerras italianas de colonização, guerras que a Itália chamava, mais grandiosamente, “de conquista”. Naquele mesmo ano, o Japão declarou guerra à China, e em plena guerra civil espanhola a aviação alemã destruiu Guernica. Sempre houve fartura de guerras (COLASANTI, 2004, p. 171).

O fato de ser uma criança da guerra marca a sua identidade, enquanto italiana e mulher. Por isso, ela se autointitula “criança de guerra” nesta conferência, e aqui some a identidade italiana, dando lugar à forjada pelo conflito.

O trecho da palestra complementa o entendimento de que a cronista está demonstrando sua percepção da guerra enquanto italiana. E mais do que isso, ela coloca a sua subjetividade e identidade como forjadas por essa

¹⁷ COLASANTI, Marina. Lendo na casa da guerra. In: _____ *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

experiência, como um momento marco de sua vida que até o presente de sua palestra a significa enquanto sujeito.

Suas afirmações são certeiras, sua vida foi tocada pela guerra antes de nascer, porque desde o casamento seu pai manifestava adesão ao sistema fascista, como afirma em um trecho do seu livro de memórias *Minha guerra alheia* (2010): “Meus pais casaram sob a mira de metralhadoras”. “[...] Não estavam sendo obrigados, obedeciam às circunstâncias. Voluntário mais uma vez, Manfredo só dispunha de poucos dias de licença antes de partir para a África” (p. 9).

Ao escolher o fascismo Manfredo trouxe a guerra para a sua casa e ela se infiltrou na sua intimidade direcionando os nascimentos dos filhos, a educação das crianças, assim a identidade familiar foi forjada pela guerra. Por isso, para Colasanti falar da Segunda Guerra é o mesmo que adentrar os anos da constituição da sua família.

Marina Colasanti retrata a infância vivida em contato com a guerra, ela afirma: “Naquele tempo sem televisão, as crianças eram poupadas das verdades e das imagens cruas (2010, p. 168)”. A ênfase na utilização das palavras “eram poupadas” demonstra o modo como às crianças eram negadas informações da guerra, como já foi dito, as notícias eram repassadas pelos adultos, ainda que a percepção infantil não estivesse totalmente alheia às circunstâncias. Seria isso mais assustador? Ficar a mercê da imaginação num tempo de penúria e de morte?

Portanto, enquanto o continente europeu fervilhava por conta das guerras, a infância de Marina era atingida por esse contexto, mas também era resguardada e protegida, denotando o respeito pela ideia da descendência da família Colasanti que devia ser mantida.

Destarte, a escritora faz memória daquilo que vivenciou da “Era dos extremos”, como diria Eric Hobsbawn (1995), registra o quanto a guerra afetou a vida da sua família, também testemunha as vivências da criança que absorvia o que acontecia ao seu redor. Escrever o que passou na Itália é um modo de guardar a infância e proteger as experiências daqueles dias do esquecimento.

O testemunho presente na obra de Marina Colasanti diz respeito à narração de uma experiência que dá conta do cotidiano situado entre a infância na Itália fascista e a Segunda Guerra Mundial.

A narrativa memorialística de Colasanti traz a ideia da necessidade de expressar o vivido, assim a compreensão do conceito de testemunho se relaciona com aquilo que o olhar da escritora viu, experimentou e conseqüentemente transmitiu através da linguagem.

Segundo Seligmann-Silva (2003): “... a literatura sempre tem um teor testemunhal” (p. 47). Colasanti retrata o real daqueles dias de guerra, só assim podemos ler seu testemunho da guerra. “A esperança, a faca e o queijo” é a crônica em que ela se refere ao racionamento alimentar, mas o que nos interessa é a apropriação da experiência da guerra na sua vida: “Eram os últimos tempos de uma guerra que vivi. De maneiras diferentes haveria de viver outras ao longo da vida, como acontece com todos nós, mas digamos que dessa fui mais íntima” (2006, p. 106).

A ênfase no verbo viver também é um modo de se colocar como testemunha, conforme o sentido atribuído por Jean-Philippe Pierron¹⁸ (2010) de comunicar a vida: “Testemunho que se faz literatura, ligando a escrita e a vida, para que a palavra exprima o essencial, a carne do mundo vivido” (p. 12). O testemunho é articulado nas narrativas de Colasanti, unindo a linguagem à visão da vida e da infância expressando a subjetividade da escritora.

A escritora compreende a guerra sob a ótica daquele que anseia por um futuro sem conflitos, embora o presente ofereça dias incertos, onde não é possível entrever a paz. “A guerra só é um jogo bélico para quem a faz e para a história. Para quem a vive no cotidiano é uma imposição que estabelece a insegurança, oblitera o futuro, e só se suporta na certeza de que um dia há de acabar” (COLASANTI, 2010, p. 46).

A escritora utiliza a metáfora do jogo se referindo à guerra, também insere a construção do discurso historiográfico que analisa os adversários em ação. E logo trata da sua experiência pessoal no que toca as viagens que

¹⁸ Transmissão: uma filosofia do testemunho (2010), Edições Loyola PIERRON, Jean-Philippe. **Transmissão: uma filosofia do testemunho**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2010. (Introdução)

empreendeu com sua família, principalmente quando o fim da guerra se aproxima.

Embora membro de uma família fascista, Colasanti reconhece que a guerra não deixava alternativas sobre os dias futuros, mas havia uma esperança que aguardava o término do conflito.

Diante das suas memórias da guerra, as vivências são revistas sob o olhar da jornalista que investiga e se certifica dos fatos registrados pela história, como também pela memorialista que se apropria da história sujeita a esquecimentos e às falhas, inerentes à memória.

Sobre o trabalho da memória, Aleida Assmann (2011) trata da questão da memória cultural e, distingue os processos de *armazenamento* e *recordação*, o primeiro é o sinônimo de decorar e o segundo é o ato da lembrança involuntária, como ela diz: “o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda. Na verdade seria mais correto dizer que alguém recorda alguma coisa, mas só vai tomar consciência dela posteriormente” (2011, p. 33).

Perante a escrita das memórias da crônica de Colasanti é possível associar as lembranças da cronista ao procedimento de recordação estudado por Assmann, uma vez que dispostas pela escrita temos a impressão de que as memórias são organizadas. Mas no livro *Minha guerra alheia* (2010) – publicação em que a escritora vai além das crônicas e escreve um livro de memórias, catalogado como tal, e como título sugere algo particular e coletivo, simultaneamente, uma vez que abarca as vivências de uma menina, e por analogia, das outras crianças italianas –, Colasanti fala sobre como a recordação está ligada a algo que falha.

Em vista disso, o exercício da memória em Colasanti retoma o passado porque na época dos fatos não era possível traduzir os sentimentos e a compreensão que se tinha, é no momento de maturidade que as recordações se arrumam no pensamento da cronista e aí ela reconstrói o passado.

Por fim, o relato memorialístico de Marina Colasanti é autêntico por desenvolver um projeto de uma escrita comprometida com a história e consigo mesma no resgate dos aspectos que guiaram a sua experiência de vida nos dez primeiros anos. O enfoque na infância da escritora se desenvolveu no

primeiro capítulo a fim de fornecer as bases de compreensão para o que vem a seguir, no segundo capítulo abordaremos as suas memórias.

CAPÍTULO 2

O MOSAICO FALHADO DA MEMÓRIA

2. O MOSAICO FALHADO DA MEMÓRIA

Naquele tempo sem televisão, as crianças eram poupadas das verdades e das imagens cruas. Algumas intuíamos através de trechos de conversas, outras foram sendo entregues pela vida, compondo aos poucos o mosaico falhado da memória (COLASANTI, 2010, p. 168).

A escrita memorialística de Marina Colasanti é composta pela noção do mosaico, uma técnica de representação artística fracionada que tenta compor uma imagem unificada. Da mesma forma, o sujeito é compreendido pela literatura sob a perspectiva pós-estruturalista.

Após o estruturalismo, seguido pelo formalismo russo, decretar a “morte do autor”, eis que ele ressurge na pós-modernidade, através da noção de um ser fragmentado. É a partir da concepção do descentramento do sujeito, que explica a produção literária contemporânea centrada no eu, assim como o imbricamento entre a verdade e ficção que o percurso teórico deste capítulo se justifica, em razão do que se convencionou denominar *escrita de si*.

A escrita de si está ligada à obra de Marina Colasanti, baseada na inserção das suas memórias nas crônicas, no possível diálogo entre vida e ficção que a teoria literária sugere com base no conceito de *autoficção*. A narrativa testemunhal da cronista recompõe a experiência vivida, firmada, sobre as lembranças, os esquecimentos, a ficcionalização da vida.

2.1 A escrita de si

Foucault (1992) localiza a escrita de si entre os séculos I e II, antes que se pensasse na escrita como uma forma de ascese pelo cristianismo. Ele distingue dois tipos de escrita de si: os *hypomnemata* e a correspondência. Os primeiros podiam ser cadernos de anotações, agendas, livros de contabilidade que eram preenchidos por citações, fragmentos de obras e discursos. “Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas, assim qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação

anterior” (p. 135). O intuito era a formação interior, sem ligação com a espiritualidade.

Já a correspondência sinalizava um exercício duplo à medida que se escreve e lê, direcionado ao correspondente com o objetivo de orientá-lo. “É algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que dão ao outro: ela se constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (1992, p.149).

A escrita de si estudada por Foucault, portanto, se diferencia da contemporânea, aberta ao outro desconhecido, produto de consumo da indústria cultural, enquanto a antiga estava restrita ao círculo íntimo no caso dos *hypomnemata*, já a correspondência se limitava ao destinatário e seu emissor.

No período moderno, a partir de Angela Gomes de Castro (2004), a escrita de si pode ser situada a partir das produções literárias de pessoas célebres e desconhecidas a partir do século XVIII. A historiadora também fala das práticas de si, referentes à constituição de um acervo composto por arquivos pessoais onde estavam presentes não só escritos, mas também fotos, objetos de uso pessoal, com o objetivo de deixar um relato para a posteridade.

Essas práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita – como é o caso das autobiografias e diários –, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório etc. em um “teatro da memória”. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de serem lembradas (CASTRO, 2004, p. 11).

A visão histórica privilegia a relação do indivíduo com a memória inscrita na materialidade, como forma de construir um percurso memorialístico fundamentado pelas marcas deixadas sobre os objetos que remetem às situações da vida cotidiana, que valorizam os relatos forjados pelas

lembranças. As práticas de si sinalizadas pela historiadora ampliam a ideia do debruçar-se sobre o eu, a escrita se torna um aspecto importante desse processo do individualismo moderno, porém integra o conjunto de registros da vida.

Interessante perceber a transformação da casa, e também os espaços ocupados pelo indivíduo, no “teatro da memória”, mais uma vez é o local íntimo que rompe a barreira do secreto para ser dilatado pela vida pública, no sentido de exibição do prosaico. Consequentemente, surgem os espaços destinados à guarda da memória, como caixas, gavetas, álbuns em que também são encenadas as lembranças.

Uma das primeiras obras que apontam essa tendência literária são as *Confissões* de Rousseau, publicada em 1782, em que ele se propõe fazer um relato da sua vida privada subvertendo a ordem do espaço público e do privado. A partir daí as vivências localizadas no interior da pessoa, envolvidas pela discricção, são instadas à publicização.

O indivíduo moderno manifesta uma clara intenção de externar as suas experiências, e encontra espaço numa sociedade ávida por conhecer o que se passava na intimidade das pessoas e no seu ambiente domiciliar.

Ao remontar seus primeiros dez anos Colasanti introduz o leitor na sua intimidade de criança, leva à sua casa, o posiciona dentro da rotina familiar e o torna viajante do mesmo modo que os Colasanti durante a permanência na Itália. E ao construir suas memórias ela também volta à Itália com suas filhas e o marido.

Em *Minha guerra alheia* (2010), a fim de escrever a obra, Colasanti retrata a volta ao hotel em que “morou” durante a guerra: “Nada do que eu dissesse teria dado consistência de vida às imagens daquele passado tão presente para mim” (COLASANTI, p. 39-40). A linguagem se torna limitada diante das imagens fixadas nas lembranças da cronista e da infância revivida por ela enquanto estava hospedada naquele hotel.

Assim, os relatos de Colasanti em primeira pessoa evidenciam a tentativa de publicizar as histórias vividas no íntimo, a recorrência ao discurso do real também surge como forma de demonstrar que a narrativa registra um acontecimento localizado historicamente. Uma vez que as memórias de Marina

apontam para o cotidiano infantil na Itália fascista e situado durante a Segunda Guerra.

Nas memórias ela tece uma rede em que o fato histórico é precedido pela lembrança dos fatos corriqueiros, quando fala da moda inventada pelas mulheres:

Meias de seda não havia mais, nem em Como. Então, quando queriam estar mais elegantes, as mulheres passavam maquiagem escura nas pernas e alguém, muitas vezes o marido, desenhava atrás a “costura” com lápis de sobrancelha. Vantagem dessas meias falsas era não desfiar. Mais tarde, no pós-guerra, quando as meias reapareceram trazidas pelos exércitos de ocupação e vendidas no mercado negro, improvisaram-se profissionais que, com uma mínima agulha de tricô, recuperavam as malhas perdidas. Muitas vezes, sentada com minha avó junto à moça que a atendia, encantei-me com a velocidade exata da sua agulha (COLASANTI, 2010, p. 85).

No relato da escritora é o fato histórico, cercado de situações comuns, que dá o tom ao que ela diz ter presenciado. A voz de Colasanti assume o risco de narrar experiências reais. Embora esse real tenha relação com um discurso construído sobre a memória, também está ligado à autobiografia. O intuito da escritora, nas crônicas e no livro de memórias, é mostrar a vida privada em meio à guerra.

Ao recordar as vivências ela se depara com o outro, que é ela mesma, a Marina da infância e a atual. Segundo Leonor Arfuch (2010), que traz a ideia do espaço biográfico, a narrativa “permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (p.55).

O confronto de duas temporalidades que se encontram na escrita, por meio da recordação, possibilitando um conhecimento de realidades esquecidas e reconhecimento das transformações inerentes ao amadurecimento.

A construção imaginária está vinculada ao distanciamento temporal, bem como aponta para um desconhecimento de si, que ficou no passado. São as situações pontuais que conectam o si atual a ele mesmo no pretérito, como na crônica “Porque não era uma folha morta”, a escritora retoma um momento anterior e se depara com ela mesma na infância: “E fui de novo menina de camisola num quarto grande de paredes claras, olhando fascinada o longo bambu que uma mulher agitava enquanto a negra forma alada tentava escapar com rápidos desvios” (2006, p. 74).

A frase “E fui de nova menina de camisola...” faz com que tenhamos duas narradoras na crônica. A de agora é invadida pela menina de camisola, mas é a maturidade quem dá voz à infante. Assim como o outro pode ser localizado na escrita de Colasanti quando ela partilha aquilo que atingia as famílias italianas, não só a dela.

As pequenas provisões domésticas se esgotaram rapidamente, e as pessoas faziam incursões no campo em busca de ovos, manteiga ou uma galinha. Uma amiga da nossa família, em Roma, foi até sua modestíssima propriedade rural onde estocava alguns víveres, pegou uma parte, trancou a porta sem perceber que um cachorro havia entrado atrás dela, e se foi. Antes que vizinhos dessem conta do acontecido, o cachorro devorou as poucas coisas que restavam (COLASANTI, 2010, p. 83).

O testemunho, no sentido de ter presenciado ou visto determinado acontecimento histórico, é revalidado por uma situação que poderia ter acontecido com a família Colasanti, mas a memorialista conta essa história para mostrar que havia pouca comida e todos eram atingidos pela escassez.

A imagem do cachorro que devora o resto da comida também pode ser associada ao tempo da guerra em que os italianos eram devorados pela ausência de dignidade, uma vez que só dispunham do mínimo para sobreviver. O Estado fascista também está incluído nessa ideia da consumação da vida na guerra, além de levar os homens aos fronts roubavam a liberdade, restringiam a alimentação e o vestuário.

Dessa forma, é através da compreensão que envolve as memórias que a cronista refaz o percurso e se encontra com o passado que emerge em seus textos. Por isso, é importante fundamentar a questão memorialística presente na obra colasantiana.

2.2 Recordação e memória

Inicialmente, utilizamos o conceito de recordação embasado por Aleida Assmann (2011), que estuda a memória cultural ligada aos conceitos de memória habitada e inabitada que dizem respeito à construção identitária de uma nação. Para a nossa discussão, privilegiamos os aspectos que trabalham

com a ideia de recordação, a fim de explicitar os meandros da narrativa colasantiana envolvida pelo ato de recordar.

Retomamos a metáfora do mosaico, citada no início do capítulo, constituído por fragmentos desiguais, o qual se vincula à memória como algo falho, na voz de Marina Colasanti, também sinaliza a imprecisão da memória, que não intenciona reproduzir os fatos como sucederam, mas registra a vida conforme a memorialista.

A noção de memória, que perpassa as crônicas, está associada a uma composição que é produzida continuamente, desde a época da infância e ao longo da vida a partir das lembranças.

Nesse aspecto, o processo de reconstituição do passado é permeado pelas lacunas e pelas recordações elaboradas no presente. Ao exercício da memória pode ser acrescentado o esquecimento, subterfúgio para a narração sob o ponto de vista do que escapa ou é imperfeito, como lemos na crônica “Em algum lugar perto do deserto¹⁹”:

Pintando as figurinhas de barro que trouxe da Provença para o meu presépio, o Rei mouro me traz outras lembranças. E no atelier branco acima do mar sou outra vez uma menina em Roma, morando com minha avó e meu tio, naqueles anos de imediato pós-guerra. O cinema começava a renascer e meu tio, cenógrafo e figurinista, havia sido chamado para fazer um filme de época, cujo título não recordo, que se passava em algum país árabe, perto do deserto. Esqueci os detalhes porque não me interessavam, meu interesse tendo sido sequestrado pela surpreendente decisão familiar de empreitar os figurinos (COLASANTI, 2006, p.54).

Através da pintura do presépio a cronista volta a ser menina em Roma, e recorda o tempo em que residia com sua avó e seu tio (seus pais e irmão já estavam no Brasil). A crônica remonta a infância de Colasanti no contexto da Itália do pós-guerra que retoma suas atividades culturais, como a produção de filmes na Cinecittà²⁰.

Na crônica, a ocorrência dos verbos (não) “recordar” e “esquecer” sugerem que a memória também é um ato de seleção, uma vez que a cronista diz: “... cujo título não recordo... Esqueci os detalhes porque não me

¹⁹ COLASANTI, Marina. Os últimos lírios no estojo de seda. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

²⁰ Cinecittà foi construída entre 1936 e 1937, durante o governo fascista, como instrumento de propaganda do regime e também para competir com Hollywood. Em 1947 retoma suas atividades e existe até hoje.

interessavam... (p.54)”. Assim, o esquecimento é justificado pelo desinteresse para com os detalhes da produção cinematográfica, enquanto a confecção e a prova dos figurinos são valorizadas pela lembrança.

Porém, esquecer não denota um descuido para com as lembranças, uma vez que segundo Assmann (2011) o processo de recordação está ligado ao do esquecimento como lemos a seguir:

No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intricados. Um é possibilitador do outro. Podemos também dizer: o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 34).

A psicomotricidade estuda a relação do homem com seu corpo através da aquisição das faculdades mentais que envolvem o intelecto, o afeto e o movimento. Dessa forma, a psicomotricidade da recordação diz respeito a sua dinâmica, onde o esquecimento é parte integrante do recordar, como se fossem duas faces da mesma moeda.

Quando Assmann trata da recordação retoma a ideia de que ela se refere a um fato absorvido e reelaborado pela subjetividade do sujeito, enquanto a memória consiste na lógica do decorar, ou seja, um conhecimento adquirido sem que ocorra o processo de ruminar. O ruminar equivale ao processo de absorção e recomposição de um conhecimento, ou fato, sob a influência do tempo. Essa dinâmica dá conta de compreender a situação apreendida, gastá-la no sentido de mastigá-la, como faz a vaca diante do alimento que dá origem a essa metáfora, e depois trazer à tona outra vez em consonância com o tempo como podemos compreender a seguir:

Tendo-se a língua latina como pano de fundo, na qual *ruminare* já se aplicava tanto ao alimento quanto a uma ideia no sentido de se refletir sobre ela, é bastante plausível que a expressão evocasse antes o estômago de uma vaca que o de uma pessoa. Qualquer estômago de vaca, que tem a função de devolver o alimento ainda não digerido à boca para mais uma vez ser processado, é uma imagem admirável para a memória, que em contraste com as metáforas da escrita, do espaço e do edifício, já bastante difundidas, ilumina agora, sobretudo, a dimensão temporal no ato da recordação (ASSMANN, 2011, p. 179).

Então, ruminar também pode ser entendido quando o sujeito vivencia uma situação, mas não a compreende de imediato, em analogia ao *ruminare* da vaca, a situação foi “engolida”, ou seja, foi detectada pelo cérebro, mas é o tempo que vai fazer o trabalho de devolver aquela recordação à subjetividade da pessoa e tentar entendê-la.

A dimensão do tempo incide sobre a recordação quando buscamos assimilar o passado e expressá-lo através da publicização do textual como faz Marina Colasanti.

Além disso, a cronista indica que recordar também pode ser algo intencional, uma vez que o “interesse” é motivado por uma novidade, gerada pelo movimento de pessoas e tecidos.

A intencionalidade diz respeito àquilo que é selecionado para o armazenamento na memória. Segundo Tedesco (2014) a experiência com o passado influencia as “lembranças futuras”: “Não há dúvidas de que o passado condiciona características das lembranças futuras” (p.33). Quando Colasanti esquece o título da produção cinematográfica reconhece o desinteresse e reforça o discurso infantil. Nesse caso, as lembranças futuras têm lugar no presente por meio da escrita da crônica que retoma os dias em Roma.

Outra noção da acessibilidade às recordações, ou sobre uma das causas do esquecimento, é fornecida por Aleida Assmann (2011), que as considera duvidosas:

As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer. Eles decidem que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis (ASSMANN, 2011, p. 71-72).

A noção do recordar passa pela ideia do desconfiável, assim o caráter de verdade incontestável é afastado dando lugar a uma compreensão permeada pela ausência de uma crença total. Os sentimentos e emoções regulados pelo eu atual são responsáveis pelo par lembrar/esquecer. Então, o indivíduo localizado no presente age como um arquivista que se desloca às estantes da recordação como deseja.

Por isso, é o momento lúdico, enfatizado pela satisfação infantil, que reveste a lembrança presente na crônica servindo de catalisador do relato escrito.

Colasanti continua o relato da transformação do apartamento da avó em um ateliê, e já não há esquecimento, surgem os detalhes frutos da atenção da cronista:

Em questão de semanas, o grande apartamento antigo se viu invadido por costureiras e peças de tecido. A cômoda do século XVII desaparecia debaixo do brocado, as poltronas bordadas em *petit-point* serviam de cabide para túnicas e mantos, no sofá capitonê se alinhavam turbantes. E os panos cheios de dourado, as gazes, os linhos, os véus coloridos esvoaçavam por toda parte. Nesse festival de tessituras coube-me ser modelo para os figurinos das crianças. De pé sobre a mesa vestia uma roupa depois da outra, de menina ou menino, de diversos tamanhos. E obedecendo às ordens das costureiras levantava um braço, suspendia o cabelo, girava lentamente para o controle das bainhas, rezando em silêncio para esconjurar alfinetadas. Aquilo que parecia obediência era pura felicidade (COLASANTI, 2006, p. 54).

Outro estímulo para a memória da cronista é o “ser modelo”, estando entre adultos e sem o irmão por perto, a maneira que ela encontrou para se divertir foi participar da produção de figurinos, sob a ótica da brincadeira. A criança ingressa no mundo adulto e brinca de faz de conta, seu “trabalho” é provar roupas.

A obediência às costureiras é ressignificada pela felicidade, aquilo que poderia ser incomodo para a criança se converte em algo prazeroso e digno de recordação. A associação do presente, em que a cronista pinta um presépio, com o trabalho das costureiras se justifica pelo trabalho artesanal e cuidadoso, unidas pela produção manual e ligadas pela memória.

Em seguida, Colasanti introduz o leitor na Cinecittà, já que o prêmio pelo trabalho de modelo de roupas infantis seria uma visita aos estúdios do cinema italiano.

Manhã de outono, um enorme galpão plantado no parque dos estúdios. Abre-se uma porta, entramos, maquinárias, cabos, ossaturas de madeira, reverso do cenário. Mas bastam alguns passos para que o galpão desapareça aos meus olhos levando reverso, máquinas e outono. E eis que estamos em uma ruela, entrando na grande praça onde as fachadas brancas se desdobram em arcadas, abrigando lojas uma ao lado da outra, numa festa de toldos coloridos, de cestos, frutas, ânforas e tapetes. Entro e saio das lojas. A farmácia é cheia de frascos, vidros, caixinhas, um almofariz, balanças, e pouco importa que tudo seja falso, se é tão verdadeiro para mim. Na loja de animais, as araras gritam, os macacos me olham desconfiados, o

grande gato persa espia por entre as grades da gaiola e tudo é verdadeiro embora não à venda (COLASANTI, 2006, p. 54-55).

A narrativa traz as maravilhas vistas pelo olhar da criança que se encanta com a reprodução dos negócios da cidade, os pormenores que dão vida à rua e à praça cenográficas, como também as lojas e todo o cenário do filme. O faz de conta do trabalho da menina Colasanti também está ligado ao que ela vê na cidade do cinema. O apartamento da avó e o estúdio se tornam lugares da imaginação e da diversão, o primeiro lugar é o ingresso que a conduz para o ápice da brincadeira na Cinecittà.

E a escritora atesta: “... tudo é verdadeiro embora não à venda.”, no universo do faz de conta real a menina se depara com objetos, animais e pessoas reais, talvez sua surpresa foi antecédida pela ideia do cinema como um “espaço de mentira”. Porém, ela descobre que “tudo é verdadeiro”. A verdade de Colasanti é a da memória.

Com isso, podemos ler na crônica o percurso feito pela memória que se inicia no presente e ao final o retoma:

Naquela manhã estive em algum lugar perto do deserto. Talvez fosse próximo daquele em que nasceu o menino cuja manjedoura acabei de pintar. E lembrando o mercado da praça, percebo agora que ao meu presépio falta um camelo (COLASANTI, 2006, p.55).

É com a imagem do presépio que a cronista inicia e conclui a crônica, e vêm à tona as recordações, e esse diálogo com o leitor lembra a fala de Antonio Candido se refere à crônica como uma “conversa fiada”. A conversa com o leitor durou o tempo de uma manhã em que Colasanti falou sobre os dias que antecederam sua viagem ao Brasil, e o que poderia ser enfadonho tornou-se digno de memorização.

Por fim, a crônica “Em algum lugar perto do deserto” traz a ideia de uma memória que se atualiza no presente. A teórica alemã Aleida Assmann (2011) utiliza o conceito de recordação para dar conta das experiências pessoais, e a memória diz respeito ao processo histórico, e os dois conceitos se completam.

Nesse momento é importante compreender como acontece a recordação em analogia com o trajeto empreendido por Colasanti nesta crônica, como Assmann afirma:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação (ASSMANN, 2011, p.33-34).

Na crônica Colasanti trabalha uma recordação que reconstrói o cotidiano do pós-guerra, ela nos oferece um panorama da monotonia transformada pelo empreendimento do figurino liderado pelo tio. É o trabalho manual que a remete e a desloca para a cidade romana, com isso ela recupera o momento passado, e adquire a reavaliação porque projeta sobre a pintura o trabalho da costura e da confecção que estão nas lembranças da infância.

O estalo da memória que incide sobre o presente também acontece na crônica “Porque não era uma folha morta²¹” como podemos ler a seguir:

Havia uma folha morta no peitoril da janela do meu quarto, entre a vidraça e os gerânios. Uma folha escura. E indo regar as plantas, quis limpar aquele espaço e empurrei de leve com a pазinha de jardinagem. Mas havia um peso na folha, uma densidade mole que não sendo resistência também não era entrega. E olhando mais atentamente vi que dela uma extremidade se alongava para um lado, e que na ponta daquele prolongar havia filamentos que, sim, olhando mais de perto, sim, eram pequeníssimas garras. E aquilo que havia visto como pedúnculo pareceu-me uma breve cauda.

Tomada de súbito asco percebi que não era uma folha morta, era um morcego.

Todos os morcegos da infância pareceram esvoaçar ao meu redor. E fui de novo menina de camisola num quarto grande de paredes claras, olhando fascinada o longo bambu que uma mulher agitava enquanto a negra forma alada tentava escapar com rápidos desvios (COLASANTI, 2006, p. 74).

O presente oferece à cronista uma situação que é ressignificada pelo afeto, em detrimento do pavor vivenciado durante a infância, em relação ao morcego. A forma como Colasanti narra introduz o leitor na cena em que o morcego é espantado com o bambu, através do processo de recordação os sentimentos são revalorados e renovados segundo Assmann.

A descoberta do morcego dentro do apartamento surpreende a cronista, uma vez que estava habituada a ver folhas murchas, mas se deparar com ele, imagem oposta à delicadeza das plantas, mas que surge com a fragilidade da vida animal, e também suscita lembranças de outros tempos.

²¹ COLASANTI, Marina. Os últimos lírios no estojo de seda. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

É sob a ótica da debilidade animal que a cronista percebe o pequeno animal com um olhar de compaixão. Embora vê-lo desperte os medos da criança é ali diante da sua fraqueza que ela transforma os sentimentos.

O morcego está ali e não se move. Mas está vivo. Respira. Aos poucos, aquele mínimo respirar desfaz em mim a imagem desde sempre acumulada. Não é mais um morcego repugnante o que vejo sobre o mármore, mas uma criatura pequena e ferida que luta para sobreviver. E uma enorme compaixão me invade (COLASANTI, 2006, p. 75).

O encontro inesperado é a oportunidade de a cronista rever seus medos e se livrar deles, uma vez que diante da fragilidade do morcego se sobrepõe a sua vitalidade. A imagem do morcego voador dá lugar ao morcego imóvel. Não há pavor, mas uma certa consideração pelo morcego em seu último momento de vida.

Antes da retirada do morcego, a cronista recorda os motivos que amedrontaram a sua infância:

Nas grutas da minha infância, morcegos pendentes no alto, sempre mantive o passo leve para que nenhum daqueles casulos despertasse alertando os outros com seus guinchos. Fascínio e medo pareciam ligar-me àquelas criaturas adormecidas que me ignoravam. Um morcego sugou durante a noite o sangue do cavalo. Na manhã seguinte, entrando com meu pai na cavalaria, vi a ferida brilhar no pescoço do animal, e não era orvalho o que escorria. Se o morcego ousava na carne do animal tão grande, o que impediria que buscasse o meu pescoço? Durante várias noites dormi com a cabeça debaixo do lençol, sem que as venezianas fechadas bastassem para me tranquilizar (COLASANTI, 2006, p. 74-75).

A imagem do morcego impregnada na lembrança de Colasanti parece estar ligada à lenda dos vampiros reproduzida pela ficção como *Drácula* e pelo cinema, onde todos morcegos se alimentam de sangue, e está associada ao terror e ao mal. Portanto, a atitude amedrontada da criança se justifica por uma preocupação em se defender do ataque de um morcego.

A maioria dos morcegos se alimenta de insetos e frutas, algumas espécies são hematófagas, e são estas que se aproveitam do sono dos animais de grande porte, como o cavalo da crônica, para se alimentar. É a partir desse fato que a menina Colasanti fundamenta o pavor em relação ao animal voador.

Dessa maneira, a crônica é concluída com a liberdade do pobre morcego que está morrendo, alvo do compadecimento da cronista:

Está ao sol, logo ele que não suporta. Com certeza, entrou ontem à tardinha, debateu-se buscando a saída, feriu-se e ficou ali, preso, enquanto fechávamos a janela e ligávamos o ar-condicionado. Sem ter como escapar, viu a noite afastar-se e lentamente entregá-lo a seu pior inimigo. A delicada arquitetura das asas transformou-se no trapo que agora o envolve. Ele sofre, há muitas horas sofre e tem medo. “Morcego, morcego”, murmura meu coração, “perdoe o nojo, perdoe o desamor”. Meu afeto o embala e acarícia, embora eu própria não o faça para não aumentar-lhe as dores. Meu afeto lhe diz coisas ternas para ajudá-lo a morrer ou a voar, enquanto, com cuidado, meu marido o liberta e lhe abre a janela (COLASANTI, 2006, p. 75).

Apesar da repulsa pelo animal, as palavras utilizadas para descrever o animal sugerem um cuidado: “Meu afeto o embala e acarícia...”, mas como acariciar um animal pelo qual se tem asco? É a iminência de morte que arranja esses sentimentos contrários na escrita de Colasanti.

A escrita também pode ser um meio de metaforizar a recordação a fim de compreendê-la. Segundo Assmann (2011) há uma ligação entre o suporte e as metáforas da memória, a partir das imagens atribuídas pelos estudiosos para a recordação e o esquecimento que estão associados aos mecanismos de registro e armazenamento. Assim, “... os ‘conjuntos de metáforas’ nesse campo não são uma linguagem que parafraseia, mas uma linguagem que primeiro desvela o objeto e o constitui” (Idem, p. 162).

Desse modo, se recorre a uma ideia figurada para auxiliar no entendimento dos processos que envolvem a memória. As metáforas, tratadas em seguida, estão associadas ao processo histórico e cultural em que foram abordadas.

Em relação às memórias de Colasanti, além da ideia do mosaico, utilizada pela cronista, podemos recorrer às metáforas à escrita e ao livro. Quanto à metáfora da escrita, indica uma relação com o suporte das memórias, externas ao memorialista e inscritas sobre o papel ou sobre os dispositivos digitais. Nos dois casos o relato é enriquecido pela ampla capacidade de falta de limite.

A escrita como metáfora está ligada à memória que se situa em um espaço alheio ao memorialista, como também configura uma ruptura com a tradição oral, e ainda traz a noção da sua portabilidade material. Além disso,

existe a questão humana que incide sobre a memória tornando-a imperfeita como podemos ler a seguir:

A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. As metáforas da escrita, que pela fixação sígnica implicam uma permanente legibilidade e disponibilidade do conteúdo da memória, negligenciam justamente essa alternância de presença e ausência, tão própria à estrutura da recordação. Para fazer mais jus a isso, seria preciso inventar a imagem de uma escrita que, uma vez realizada, não se tornasse legível de imediato, mas somente sob condições especiais (ASSMANN, 2011, p. 166).

E no que diz respeito à escrita móvel (em computadores, notebooks, tablets, smartphones) o ilimitado se concretiza na possibilidade de escrever (e apagar, sem deixar rastros) e publicizar rapidamente a partir da dinâmica midiática, onde a privacidade é exposta nas redes sociais, nos aplicativos e nos blogs.

Outra metáfora bastante significativa para a literatura, que também é relevante para pensar a memória, é o palimpsesto, papiro composto por camadas raspadas para dar lugar a outros escritos. A imagem condensa várias camadas de textos, “depositados” uns sobre os outros, que remete à escrita memorialística, quando o sujeito fragmentado rememora a vida sem se desfazer do passado, porém com um olhar firmado no presente.

Porém, a metáfora da escrita imperfeita se coaduna à produção de Colasanti, principalmente, quando insistimos na sua compreensão da memória como algo rachado. Assim como também é imperfeita a memória, pois a construção do texto colasantiano fundamenta-se sobre as recordações.

2.3 As memórias de Marina Colasanti

Na crônica “A esperança, a faca, e o queijo”, além da questão fascista abordada no primeiro capítulo, há também a questão do cotidiano tocado pela guerra. A restrição alimentar causada pela ausência de matéria-prima e de gente para plantar e colher, uma vez que muitos homens italianos estavam envolvidos com a guerra, integram os temas inscritos nesta crônica.

Às vezes, um queijo pode estar carregado de esperanças. Um queijo simples, de cabra, como aquele que minha mãe decidiu fazer um dia. Minha mãe não era exatamente uma mulher prendada para o lar, muito menos para queijos. Mas a vida sabe impor seus rumos, a despeito dos talentos de cada um (COLASANTI, 2006, p. 106).

Naquele momento um queijo representava uma esperança, diante de um contexto insensível, onde a confecção do laticínio vai mudar a dinâmica da casa italiana. Com o empenho da mãe, nem tão prendada, que faz pensar nessa afirmação de Colasanti como uma afronta ao ideal feminino propagado pela cultura na época.

A confecção dos queijos relembra a confecção dos figurinos da crônica “Em algum lugar do deserto” porque traz o movimento da novidade, no primeiro texto simboliza a esperança, já no segundo se relaciona com o pós-guerra e as possibilidades do novo que surge após um período de recrudescimento da vida, causado pelo conflito bélico e o regime totalitário.

A compreensão da escritora sobre o período bélico passa pelo sentimento de algo irremediável, ao mesmo tempo em que acredita na iminência de um tempo de paz. “A guerra só é um jogo bélico para quem a faz e para a história. Para quem a vive no cotidiano é uma imposição que estabelece a insegurança, oblitera o futuro, e só se suporta na certeza de que um dia há de acabar” (COLASANTI, 2010, p. 46).

Retomando a crônica “A esperança, a faca, e o queijo”, as imposições se manifestam não só no estado de insegurança, bem como no âmbito da alimentação, já que possuíam o estritamente necessário. O futuro é suplantado pela persistência do presente, e é a produção do queijo quem vai ajudar a suportar aqueles dias difíceis.

Por isso, o título da crônica sinaliza uma esperança que é interna ao ambiente familiar, talvez partilhado por outras famílias que também estavam

sendo “tritutados” pela guerra, no sentido de gastar a vida e perder o sabor dela, como quando Colasanti afirma que a imposição “oblitera o futuro”.

E a narrativa segue contando sobre o processo de feitura do tão desejado queijo de leite de cabra:

A obra, que a família acompanhava reverente, mostrou-se logo mais complicada que o esperado. Havia horários rígidos a respeitar, os queijos tinham que ser virados de tempo em tempo como doentes na cama, bandeirinhas com a indicação dos próximos movimentos espetavam cada um, povoando a adega de pequenas asas claras, enquanto dentro de casa o despertador não parava de tocar. Ao longo dos dias, incansável, minha mãe operava no comando da operação (COLASANTI, 2006, p. 106-107).

A atividade se instala dentro de casa, o dia a dia é influenciado pelos horários de “virar” o queijo, regulados por um despertador e a mãe assumia a direção dos trabalhos que visavam àquela produção caseira.

É possível fazer analogia com as vivências no interior da guerra, quando pensamos nas vítimas dela, principalmente nos países de regimes totalitários, que ansiavam pelo retorno a uma vida plena.

Por fim, a produção saiu e dos muitos queijos que produziram sobrou um. O tão esperado laticínio vem à mesa dos Colasanti e para surpresa deles o produto está “estragado”:

Foi levado à mesa com honras de príncipe, único ocupante do grande prato que dignificava suas diminutas proporções. E ao *páter* – famílias, armado de faca, foi dada a honra do corte inaugural. Silêncio expectante ao redor. Lenta, a lâmina fendeu a casca bolorenta, afundou naquilo que faria nossa delícia. Uma estranha vibração pareceu animar o lanho, obrigando meu pai a retirar a faca. E em doces movimentos sinuosos os vermes começaram a sair alastrando-se pelo prato. Sem nada dizer, minha mãe cobriu a boca com as mãos (COLASANTI, 2006, p. 107).

O queijo não foi consumido e o empreendimento dos Colasanti se tornou um fracasso. No trecho chama atenção a honra dada ao pai, que até então nem havia participado da feitura do produto lácteo, mas é ele quem realiza o corte. Em seguida surgem os vermes, e aludimos novamente ao estado fascista.

O pai ingressa na narrativa, faz o “corte inaugural” e logo aparecem os vermes. É tentador aproximar a visão do queijo, imerso em vermes, da Itália

governada por um ditador que fere a individualidade e manipula a massa. A Itália é o queijo, os vermes são os fascistas e o pai representa a liderança sob o *Duce*. A imagem do queijo impróprio ao consumo é como se fosse a Itália fascista imprópria ao consumo das suas ideias. E a escritora ainda finaliza sua crônica com a “moral da história”:

A esperança está onde a colocamos, onde acreditamos – ou somos levados a acreditar – haver solução para os nossos problemas. Mas mesmo que seja em uma coisa simples como um queijo, a traição fere nossa alma quando a faca afunda revelando um interior fervilhante de vermes e podridão (COLASANTI, 2006, p. 107).

A recordação desse episódio familiar sintetiza a expectativa dos italianos que desejavam sair da guerra, a confiança que depositavam em Mussolini se revela traidora, uma vez que vistos enquanto massa, como os vermes, era retirada a força para mudança.

Da mesma forma, os relatos da escritora Marina Colasanti trazem as memórias da convivência com um tempo difícil de compreender, embora ela expresse com a linguagem aquilo que viu e vivenciou, são as suas memórias, ou recordações no falar de Aleida Assmann que torna possível adentrar um pouco na representação do fascismo e da guerra inseridos em sua história de vida.

CAPÍTULO 3

O LUGAR SOCIAL DA PRODUÇÃO MEMORIALÍSTICA DE MARINA COLASANTI

3. O LUGAR SOCIAL DA PRODUÇÃO MEMORIALÍSTICA DE MARINA COLASANTI

O lugar social é uma instância de análise com a qual vamos abordar a obra memorialística de Marina Colasanti, através do pensamento do historiador francês Michel de Certeau que no seu livro *A escrita da história* (2010) trata da ideia do lugar social associada ao pertencimento subjetivo do historiador, no nosso caso a autora, assim a partir da escrita revela-se as ideologias presentes na subjetividade. Ainda é perceptível a questão do lugar social a partir das escolhas feitas pelo historiador ao traçar suas obras, como também podemos estender esse entendimento à obra colasantiana.

É importante analisar o discurso presente na escrita da autora a fim de analisar o lugar social ao qual ela está ligada.

Marina Colasanti oferece aos seus leitores uma escrita direcionada para os seus primeiros anos de vida envolvidos pela experiência da guerra transpassada pelo fascismo dentro da Itália e principalmente entranhado em sua casa por meio da paixão do seu pai pelo *fascio*. Em várias passagens das suas memórias a escritora deixa claro que seu pai aderiu ao fascismo por escolha e que este demonstrava sua fascinação em vários momentos difíceis como quando acabada a guerra se oferece.

3.1 O papel secundário nas memórias: Lisetta

Nas memórias de Marina Colasanti, seu pai, Manfredo Colasanti é protagonista, uma vez que a infância é permeada pela ausência e pelas idas e vindas do pai causadas pelo trabalho na Confindustria ou pelo seu envolvimento político e ideológico com o fascismo de Mussolini. “Meu pai veio nos visitar. Era sempre assim aquele pai, alguém que chega e todos se alegram, alguém que está a pouco de partir” (COLASANTI, 2010, p.55).

A obra memorialística, *Minha guerra alheia*, tema da nossa pesquisa, é uma amostra da presença maciça do pai em suas lembranças. O relato inicial dá conta de mostrar ao leitor onde tudo começou. O início da “guerra alheia” de

Colasanti se dá com o casamento dos seus pais. E nesse momento Manfredo já estava inserido na campanha de conquista da África, continente onde Marina nasceu e viveu alguns anos antes da Segunda Guerra estourar na Europa. Era setembro de 1935, e seguem as palavras da memorialista:

Não estavam sendo obrigados, obedeciam às circunstâncias. Voluntário mais uma vez, Manfredo só dispunha de poucos dias de licença antes de partir para a África. Não havia tempo para um casamento tradicional. A missa campal em Piani di Laceno, no altiplano cercado de montanhas, era naquele momento uma alternativa romântica, como romântico era o enorme buquê que ela segurava, flores silvestres colhidas nas encostas e enviadas para a noiva por um destacamento de Alpinos acampado mais acima. (COLASANTI, 2010, p. 9)

A escritora trata de esclarecer que o casamento foi realizado de acordo com a vontade dos dois, obedecer às circunstâncias significa que a vida deste casal estava sob os auspícios do fascismo, uma vez que ao invés de desfrutar da lua-de-mel, Manfredo se juntou aos italianos que foram “desbravar” a África, ou melhor, foram explorar o território alheio.

As invasões promovidas pela Itália antecedem a Segunda Guerra, mas reflete a insatisfação dos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) descontentes com a divisão territorial pós-Primeira Guerra Mundial. Ao conquistar a Itália Mussolini empreende uma campanha em que Manfredo é partícipe e integrante fascista devotado.

Ao longo da leitura da obra estaremos diante do pai de Colasanti envolto com sua paixão pela guerra e pelo fascismo: “Sempre me perguntei de onde vinha a paixão guerreira do meu pai. Se de uma visão romântica da guerra, se de pura paixão por aventura, ou se de uma violência interior que só uma batalha a florava” (p.10). A mãe, Lisetta, é citada em poucas situações, embora esteja lá, assim o olhar de Colasanti denota a submissão da mulher italiana, também reflexo da ideia da vida da mulher idealizada pelo fascismo, restrita às funções de cuidadora dos filhos e do lar, embora Lisetta não corresponda exatamente aos atributos mencionados.

É relevante analisar o papel de coadjuvante da mãe de Marina Colasanti, correspondente ao que se esperava do comportamento feminino e materno, como também os desvios e rupturas.

Lisetta aparecerá em ocasiões analisadas a seguir, como o nascimento de Arduino: “Fim de tarde, Lisetta entra em trabalho de parto, amigos a levam ao hospital. Manfredo está assistindo a uma luta de boxe” (p. 15). E o primeiro filho do casal nasce na colônia italiana, na África.

A imagem da mulher associada à maternidade surge através da escrita de Colasanti que apresenta sua mãe no dia do casamento e já a insere na nova função de “mãe”. Nada sabemos sobre ela, se tinha profissão, se havia estudado, seus gostos, mas sabemos de Manfredo por que Colasanti faz questão de dizer:

Certamente, transbordava vitalidade aos 16 anos quando, com a cumplicidade do pai, fugiu de casa para juntar-se aos “legionários” que seguiriam o poeta Gabriele d’Annunzio na conquista irredentista de Fiume. (...) Sob o lema “Ou Fiume ou morte!”, partiram no dia 11 de setembro de 1919 (COLASANTI, 2010, p. 11).

E assim, conhecemos Manfredo aos 16 anos empenhado em ocupar a cidade de Fiume junto ao poeta d’Annunzio. A mãe vai reaparecer um pouco depois, quando Colasanti introduz o tema do antissemitismo implantado na Itália através do Manifesto da Raça, resultado do contato estabelecido entre Mussolini e Hitler:

Em 38, quando ainda estávamos em Asmara, o *Manifesto da Raça* havia sido publicado na Itália, dando início a práticas antissemitas. Era uma decorrência evidente da visita feita por Hitler poucos meses antes. Uma das melhores amigas da minha mãe, colega de universidade, seria levada com seus dois filhos para um campo de concentração italiano, não duro como os alemães, mas sempre um campo. Só ela e, conseqüentemente, as crianças eram judeus; o marido, ariano, oficial da Marinha, continuou livre servindo à pátria (COLASANTI, 2010, p. 31-32).

As conseqüências da aproximação entre Hitler e Mussolini instaura uma ação de caça aos judeus italianos. As práticas de cerceamento da liberdade extrapolaram o território alemão e adentraram a Itália, levando os judeus italianos aos campos de concentração. O antissemitismo correspondia aquilo que se denominou chauvinismo, abordado por Leandro Konder (2009) da seguinte maneira:

Na Itália e na Alemanha, países que só realizaram a unificação nacional na segunda metade do século 19, o chauvinismo fascista assumiu tons particularmente histéricos e monstruosos; mas a verdade é que o uso do mito da nação como *sucedâneo da autêntica comunidade humana* pela qual as pessoas anseiam é uma característica *essencial* do fascismo e se manifesta em todos os movimentos desse tipo, independentemente dos países em que se realizam e independentemente das formas particulares que assumem (...) (KONDER, 2009, p. 45)

O fato da amiga de Lisetta ser judia e ir para o campo de concentração, enquanto o marido serve à pátria demonstra na prática como os valores forjados pelo fascismo eram observados. Uma espécie de alinhamento de ações, que ultrapassava a soberania nacional, que exemplificamos com o antissemitismo.

O mito da nação é o fio condutor desse modo de extirpar da sociedade os judeus, para formar uma “autêntica comunidade humana”, como afirmou Konder.

Em relação à opinião de Colasanti sobre o campo de concentração, mais uma vez, soa como uma visão romântica, já que nos perguntamos quanto é possível medir a “dureza” desses lugares de morte, onde a vida humana era esmagada até o seu esvaziamento de dignidade. Como mensurar a humilhação, a dor, o sofrimento causados por um campo de concentração? Servir à pátria era algo superior aos laços estabelecidos pelo casamento e pela geração dos filhos.

Não sabemos o pensamento de Lisetta sobre este tema, mas a postura da mãe, não tão fascista quanto o pai, que traduz um certo incômodo diante da “cultura” fascista, a qual tinha suas “manifestações artísticas e musicais”, afinal a guerra também carecia de canções, instrumento de propaganda do fascismo:

Várias canções de guerra fizeram parte do nosso repertório infantil. Sincopadas, concebidas para despertar o entusiasmo sem exigir grande reflexão, eram facilmente assimiladas pelas crianças. Decorávamos o refrão sem que fosse preciso nos ensinar – e minha mãe não permitiria que ninguém o fizesse, apesar do fascismo do meu pai (COLASANTI, 2010, p. 57).

As canções de guerra chegavam à casa das crianças e não era preciso que fossem ensinadas, estavam no cotidiano, e embora a mãe não permitisse

o aprendizado, talvez o estímulo partisse de instâncias superiores, o pai, e principalmente o Estado, personificado pelo Duce, da rádio.

Recordamos as organizações juvenis fascistas, a ONB e mais tarde a GIL, da qual Marina quase chegou a fazer parte, seu irmão ainda ingressou nos *balilla*, retirando dos pais a tarefa de educá-los, e oferecendo ao Estado a oportunidade de formar os novos homens e mulheres italianos. Porém, Colasanti afirma que na sua casa ocorreu o oposto.

Mas em casa demos sorte. Graças ao discernimento da minha mãe ou à nossa vida de giróvagos que nos poupou de escolas regulares, eu fiz parte dos 50% de pequenos e jovens italianos que nunca se inscreveram, e Arduino, inscrito por meu pai como Balilla, não chegou sequer a ter uniforme e participou de uma única atividade conjunta: a ida ao teatro para assistir ao espetáculo de um mágico (COLASANTI, 2010, p. 97).

É curioso que o pai não os tenha obrigado a adentrar nessas organizações, supomos que esse insucesso de Manfredo se deva à Lisetta. Mais adiante, Colasanti reconhece o veneno do projeto fascista e logo emenda sua admiração pelos uniformes femininos das organizações juvenis.

Se hoje só consigo ver as intenções sinistras que de uma ou outra maneira veria replicadas mais tarde em outros regimes, naquela época só via a sedução. Os uniformes desenhados por um pintor conhecido na época, porque também ilustrador em jornais infanto-juvenis, confirmavam a camisa preta fascista, incluíam elementos brancos, luvas, insígnias, o fez com a borla pendente. O de que eu mais gostava tinha saia pregueada, bandoleiras brancas cruzadas sobre o peito, e um enorme M prateado, de Mussolini, pespegado no meio (COLASANTI, 2010, p. 96).

Colasanti era encantada pela moda, pela estética, presente nas roupas que vestiam os jovens fascistas. Uniformizando a juventude, já não haveria individualidade; formando o pensamento da mesma que daria lugar a uma massa acéfala e manobrada pelo Estado. E aí Colasanti adverte que hoje consegue ver as “intenções sinistras”. Naquele tempo seu pensamento era seduzido pela estética fascista.

Mas chegou o momento em que o fascismo perdeu suas forças, resultado da permanência na Segunda Guerra, então a Itália se tornou um

território frágil, e nesse momento a família Colasanti mudou seu rumo novamente.

Marina conta que após a prisão e libertação de Mussolini, seu pai decidiu que deveriam ir para o norte do país.

E foi com um carro a gasogênio que Manfredo veio nos buscar quando a guerra não acabou.

Não acabou, mas adensou-se. Menos de dez dias depois do armistício, Mussolini havia sido libertado no alto da Montanha Gran Sasso por paraquedistas alemães. As imagens cinematográficas que guardo daquela operação arriscada, preto e branco tremido, o Duce encapotado, perdida a atrevida pose costumeira, escondida sob um chapéu a cabeça raspada, foram implantadas na minha memória mais tarde. Naquele momento, quando os americanos desembarcavam na Sicília, e o governo Badoglio declarava guerra à Alemanha que já ocupava grande parte da Itália, não creio ter ido ao cinema.

Transferido para a cidade de Como onde já havia alugado apartamento para nós, meu pai estacionou o carro a gasogênio diante do Albergo Vittoria. Porto San Giorgio não era mais um lugar seguro. Mais prudente deixá-lo. E, empilhada toda família no ventre escuro, Gina incluída, partimos rumo ao norte levando as mínimas malas de sobrevivência (COLASANTI, 2010, p. 71-72).

Prevalece a atitude do pai, já intitulado de herói pela filha, que vem em socorro da família. A memorialista repete a imagem do pai como sinônimo de proteção, de força e masculinidade, atributos tão caros ao fascismo. Ela reproduz a mentalidade fascista do pai-herói.

Em contraponto, Mussolini perde a imponência, “o Duce encapotado” como diz Colasanti, o fascismo estava em fase de declínio na Itália. Os americanos e os alemães ocupavam o país. A família Colasanti leva os pertences necessários à sobrevivência.

O relato memorialístico nos remete a outra menina que saiu de sua casa às pressas levando apenas as roupas amontoadas sobre o corpo, a judia Anne Frank.

Nós quatro vestimos tantas camadas de roupas que até parecia que passaríamos a noite numa geladeira, mas a ideia era levar mais roupas. Nenhum judeu em nossa situação ousaria sair de casa com uma mala cheia. Eu estava usando duas camisetas, três calcinhas, um vestido e, por cima disso tudo, uma saia, um paletó, uma capa de chuva, dois pares de meias, sapatos pesados, um chapéu, um cachecol e muito mais. Eu estava sufocando mesmo antes de sairmos de casa, mas ninguém se incomodou em perguntar se eu estava bem (FRANK, 2015, p. 31).

As situações são distintas, Colasanti não era perseguida, apenas buscava um local menos arriscado para viver, diante do perigo da guerra.

Anne Frank não tinha a mesma sorte, uma vez que a perseguição à sua família dizia respeito a sua origem. Portanto, as duas histórias diferenciam-se quando nos deparamos com a morte da menina judia e a vida de Colasanti. O nazismo arrancou a juventude de Anne Frank.

Trazer as palavras de uma menina que foi vítima do fascismo/nazismo alemão faz com que o olhar sobre as memórias de Colasanti seja outro. Aqui a intenção não é compararmos, mas levantar a questão de uma criança inserida no contexto de uma família fascista que vê o cotidiano de outra maneira, entre a época que antecede o conflito bélico e a guerra em si.

Enquanto Anne Frank, inicialmente, tem sua liberdade reduzida e enxerga as limitações a que os judeus são submetidos, seguidos da fuga e vivência no Anexo secreto. “Não poder sair me deixa mais chateada do que posso dizer, e me sinto aterrorizada com a possibilidade de nosso esconderijo ser descoberto e sermos mortos a tiros. Esta, claro, é uma perspectiva muito desalentadora” (2015, p. 37).

Ora, Anne Frank é uma testemunha do holocausto, ela e sua família se esconderam dos nazistas no Anexo Secreto, dentro do prédio da empresa do seu pai, mas foram encontrados e levados ao campo de concentração, sobreviveu apenas o pai Otto que publicou seu diário. Neste sentido, o testemunho da menina judia corresponde ao conceito de testemunho trabalhado por Márcio Seligmann-Silva (2003).

Dessa forma, o testemunho se relaciona com a produção textual que dá conta de expressar o trauma causado pela perseguição, pelo medo de que encontrassem a família e conseqüentemente do campo de concentração e a morte.

No caso de Marina Colasanti seu relato se trata de um registro presencial, como o testemunho de alguém que esteve presente no local onde determinado fato ocorreu.

Ainda que os motivos que põem as duas meninas em fuga sejam distintos, e que as narrativas também sejam divergentes, a escritora ítalo-brasileira se dirige a um lugar mais seguro.

Adiante, encontramos Colasanti, sua mãe e Gina, uma espécie de babá e governanta, durante a guerra se encaminhando para a cidade de Como. A presença das mulheres nessa parte das memórias é acessória, elas se deslocam, estão se dirigindo a uma cidade em que Manfredo julgava ser um local seguro.

Minha mãe, eu e Gina seguimos de ônibus. Era noite quando chegamos ao rio. A ponte que atravessava aquele rio havia sido destruída, o ônibus estacionou na estrada. Saltamos. (...) Uma ponte emergencial havia sido construída com barcos atravessados no rio e tábuas interligando os barcos. (...) O ônibus acendeu os faróis para iluminar nossa travessia. (...) Eu não sabia do que tinha mais medo, da luz que podia atrair aviões, de ser esmagada pelas pessoas que se acotovelavam para pegar a ponte, de minha mãe soltar minha mão, ou de tropeçar nas tábuas inseguras e cair no rio. (...) Quando todos alcançaram o outro lado, os faróis foram apagados e a noite recompôs seu silêncio (COLASANTI, 2010, p.77).

O relato sugere uma tensão causada na criança pelo horário da chegada ao rio, já era noite, a ponte por onde passaria o ônibus estava destruída. O cenário deste trecho da memória indica uma fuga em pleno território italiano, neste momento não havia mais certeza quanto à segurança da população, o governo fascista havia perdido sua força, logo chegariam os americanos.

A construção de uma ponte emergencial, o ônibus iluminando a travessia, as palavras de Marina Colasanti seguidas da confissão do sentimento de medo de se perder da mãe, das cotoveladas, de cair no rio demonstram que chegou o momento em que até os fascistas haviam perdido suas garantias. Os pensamentos de Colasanti revelam o medo latente da criança que se desespera diante das situações inusitadas, talvez esses pensamentos também tenham passado na cabeça das crianças que estiveram nos campos de concentração nazistas. E tudo voltou ao normal quando os faróis foram apagados.

As mulheres da família Colasanti foram de ônibus, enquanto Manfredo e Arduino foram de gasogênio. A travessia até a cidade de Como foi precedida do temor causado pela guerra, um esboço de fuga se desenha nas memórias de Colasanti, embora estivesse em território italiano, o recrudescer da guerra também amedrontava a menina Colasanti.

Nesse momento da história Mussolini já havia sido preso e libertado pelos alemães que ocupavam o norte da Itália, como relata Colasanti..

O verão de 1943 foi muito quente. Sei disso porque em setembro, quando se declarou o armistício, os oleandros ainda estavam em flor. Em julho, Mussolini, deposto pelo Grande Conselho, havia sido encarcerado e substituído por Badoglio. Meu pai, que continuava sem morar conosco mas vindo nos ver, estava indignado. (...) Embora um aviltamento para os que haviam sido ou ainda eram fascistas, a prisão do Duce ecoou no país inteiro como um prenúncio do fim da guerra. Esperava-se que as coisas mudassem. Mudaram muito pouco. E então, no dia 3 de setembro foi assinado o armistício entre a Itália e os Aliados (COLASANTI, 2010, p. 69 - 70).

Mussolini enfraquece e é deposto, mesmo assim Manfredo permanece fiel ao Duce, “estava indignado”, a partir daí a guerra já anunciava seu término.

Pertencente a uma família nômade que se habituou aos deslocamentos, perante o momento de tensão interna, que antecedeu o fim da guerra, e mundial fez com que os Colasanti levassem para Como seus pertences pessoais:

Sol morno de outono, alheio a qualquer combate. Campos ao redor, vegetação, morros. Nossos poucos pertences iam metidos debaixo das pernas e no colo. Na saia da minha mãe, costurado por dentro da bainha, o anel com o solitário, presente de casamento, pequena fortuna portátil que nos garantiria em caso de necessidade (COLASANTI, 2010, p.72).

A medida que lemos as memórias colasantianas temos a impressão de que a cada deslocamento a família se desfaz de algo, como os imóveis “tinha dois apartamentos em Asmara e uma casa em Trípoli” (2010, p. 35-36), restam os objetos pessoais. Dessa vez, é a mãe que pensa na subsistência quando prende a joia à saia.

Já em Como Colasanti fala do passatempo de sua mãe, avessa às atividades domésticas. Ao invés de reforçar a ideia da mãe italiana, que cuida do lar e dos filhos, Lisetta prefere o lazer com uma ida ao cinema.

Entre cuidar das crianças e cozinhar almoço e jantar – peru e couve-flor, couve-flor e peru, de vez em quando batatas – minha mãe, sem nenhum gosto especial pela culinária, ia ao cinema. (...) Graças ao posto do meu pai na Confindustria, tinha uma carteirinha que lhe garantia entrada grátis em todas as salas, e havia dias em que,

acabado um filme, ia ver outro. Filmes não faltavam. Com a construção dos estúdios de Cinecittá, em 1937, o fascismo havia dado a partida para uma grande produção cinematográfica (COLASANTI, 2010, p. 101).

Ainda assim, os filmes exibidos no cinema italiano eram fomentados pelo fascismo. O regime estimulava a produção cinematográfica, uma forma de alcançar as manifestações culturais e seus espectadores. Outra característica de Lisetta é ressaltada por Colasanti, e diz respeito à vaidade, algo que não era valorizado pelo fascismo, uma vez que no discurso fascista sobressaía a função de mãe em detrimento da mulher, sem filhos e sem função social. Mais uma vez contraponto com a mãe italiana:

Tão cheia de magia a penteadeira da minha mãe, com os delicados vidros de perfume, os potes de creme, as escovas e pentes de prata, presente de casamento. Tão oposta ao modelo feminino preconizado pelo fascismo, rosto lavado, berço e fogão (COLASANTI, 2010, p. 106).

A impressão que dá é de que Colasanti tenta salvar sua mãe do fascismo, embora apareçam situações em que Lisetta responde àquilo que se esperava de uma mãe fascista. Esse momento se refere à entrega das joias dos italianos para sustentar a guerra. Será que ela foi por que o marido pediu?

E o momento chegou em que às mulheres da Itália pediu-se que entregassem suas alianças como contribuição ao “esforço de guerra”. (...) Na Piazza del Duomo, bem diante do nosso prédio, foram montados os postos de doação, um tripé feito com três fuzis, sustentando um capacete emborcado. Minha mãe foi até lá, e, entre uma mulher que a precedia e outra que vinha atrás, entregou sua aliança de ouro branco, recebeu outra de metal vil. A data do casamento e o nome do meu pai desapareceriam na fundição. Nós olhávamos da janela (COLASANTI, 2010, p. 108-109).

Lisetta entrega sua aliança de casamento nas mãos dos fascistas, Colasanti não menciona se houve resistência da parte da mãe, se ela foi induzida por Manfredo, apenas que entregou sua aliança. E as crianças assistiam à cena da janela, presenciavam mais um ato de confiança no regime fascista, desta vez por parte da mãe.

E assim, a mãe de Marina Colasanti ora parece distante daquilo que o fascismo pregava, ora se aproxima como quando doa sua aliança de

casamento. A presença materna é sutil, mas a do pai é constante, por isso, Manfredo assume o destaque nas memórias de Marina Colasanti. Além dos pais, o irmão Arduino também aparece, é com ele que ela compartilha os livros, as brincadeiras infantis e principalmente as recordações.

3.2 Protagonismo de Manfredo Colasanti

O pai fascista é apresentado por Colasanti como aquele que aparece, e logo se vai. Desde o início é assim, no casamento com Lisetta em 1935, durante a Segunda Guerra, enfim, o pai protetor e onipresente, na vida de Marina dá lugar a um pai ideologicamente comprometido e aficionado pelo fascismo. Essa adesão norteará toda a sua vida, inclusive alcançará, por decorrência da falta de escolha (imposição), a esposa e os filhos. Todos estarão sob as ordens do pai que por mais distante conduzia sua família.

O primeiro passo de Manfredo, sinalizado por Colasanti, se refere à campanha de conquista da África, em que ele foi voluntário.

No verão daquele ano e ainda em setembro, navios levando dezenas de milhares de oficiais e soldados deixaram a Itália rumo a Mogadíscio, na Somália, ou a Massaua, na Eritreia, que alcançariam através do Canal de Suez. Um deles levava Manfredo. Os *motto* dos camisas-negras era: “A vida do herói começa após a morte.” Mas a vida do meu pai, que acabava de casar e sem que nenhum dos dois soubesse deixara minha mãe grávida, palpitava mais intensa enquanto, pronto para o heroísmo, ele avançava rumo à guerra (COLASANTI, 2010, p. 10).

Com pouco tempo de casamento, Manfredo se dirige à África. Contraditório é o pensamento de Marina que repete o pensamento do pai, e assim ao adentrar no território africano para tomá-lo de seus habitantes, ela associa esta campanha ao herói que ganha fama quando morre. Mas que herói é esse que invade territórios e fere a liberdade das populações massacradas por Mussolini?

“Pronto para o heroísmo” soa como reconhecimento da valentia de um homem que guiado pelo fascismo e por seu líder se submete às ordens de invasão e destruição da vida de africanos. O conceito de herói trazido por Colasanti está banhado de fascismo e cegueira, uma vez que ao escrever

sobre esses fatos da sua infância, ela não oferece um olhar crítico e nem censura as atitudes do pai, apenas repete as ideias passadas.

A concepção de herói em voga na época das duas grandes guerras, 1914-1917/1939-1945, diz respeito àquele que se sacrifica pela comunidade, pelos seus pares enquanto nação. Vieira (2010) aborda a questão do guerreiro, ou herói, associado à ideia de sacrifício, e nesse ponto o sentido de herói é modificado por Marina Colasanti, uma vez que ela transforma o conceito, afinal seu pai vai à Itália para colonizar e não se sacrificar pelos outros.

Pensar no herói também tem relação com a glória que se alcança com a morte, embora Manfredo não tenha essa honra já que não morreu durante a invasão à África. E nem corresponde ao ideal de herói que se sacrifica pelas pessoas. As invasões promovidas pelo Eixo darão motivos para o surgimento da Segunda Guerra Mundial.

E Marina Colasanti continua seu relato da guerra como se reproduzisse as palavras do pai. Apesar do conhecimento posterior à guerra adquirido no Brasil, e ainda que seja uma leitora voraz, como afirma em seu livro *Fragatas para terras distantes* (2004):

Quando penso nesses anos, eu os vejo forrados de livros. São meus anos-biblioteca. E minhas leituras mais emocionantes, aquelas que vivo até hoje como minha epifania de leitora, aconteceram exatamente nos dois últimos anos da guerra, os mais duros (COLASANTI, 2004, p. 172-173).

E, conseqüentemente, tenha adquirido conhecimento sobre os detalhes da guerra ela se prende à versão fascista da história sobre as guerras pela colonização da África.

Em outubro, as tropas italianas partindo da Eritreia e da Somália penetraram na Etiópia, dando início a mais uma etapa das Guerras de Conquista. Quinhentos mil soldados apoiados por artilharia pesada enfrentavam tribos locais mal armadas. Em dezembro, querendo que a tomada da capital, Adis-Abeba, se realizasse antes do início da estação das chuvas, Mussolini dava autorização para o uso de gases tóxicos e lança-chamas. Em maio, com a queda de Adis, o *negus* Hailé Selassié abandonou o país. No dia 8 de maio de 1936, Mussolini anunciava: “A Itália finalmente tem seu próprio império. Um império fascista, um império pacífico, um império de civilização e humanidade.” E o Rei Vittorio Emanuele II assumia o título de *Kaesare Ityopia* (COLASANTI, 2010, p. 10).

A utilização do termo “conquista” parece camuflar a verdadeira intenção de Mussolini, que era aumentar a influência italiana sobre outros territórios, um sinal de que almejava se espalhar por outros lugares da Europa. Com o auxílio de armas químicas consegue abater os etíopes. Hobsbawn (1996) aponta que o uso de armas químicas era algo tido como reprovável diante da questão humanitária, porém isso era dispensado quando se tratava de colonização.

A grandiosidade do império italiano correspondia ao ideal fascista de demonstrar força, que se impunha diante do território africano invadido. Embora Colasanti escreva sobre o assunto com naturalidade esquece de reconhecer que seu pai foi um dos responsáveis pelo cerceamento da liberdade e pela morte de milhares de africanos que resistiram para defender a sua terra. A colonização fez da Etiópia um lugar descaracterizado pela tentativa italiana de transformar as cidades africanas nas italianas. Colasanti versa sobre essa tentativa de “italianização” da Etiópia.

Quando em conversas, digo que nasci na África, sei que o interlocutor me vê quase entre choupanas, elefantes ao longe, poeira erguida por um jipe, o sol abrasador recortando a silhueta da savana. A África, para os brasileiros, é sempre um filme de África. A minha África era uma cidade vibrante, divertida, que se modificava a cada dia, à medida que engenheiros e arquitetos erguiam os prédios encomendados por Mussolini para transformar Asmara na Pequena Roma (COLASANTI, 2010, p. 17-18).

A descaracterização da Etiópia é romantizada por Colasanti que vê com bons olhos a cidade de Asmara tornar-se uma pequena Roma. O encantamento da escritora já adulta reflete um sentimento de criança, que não sucumbe à consciência do que realmente se configura como colonização, um processo de invasão nada amistoso e terrível para a população vitimada, no caso a etíope.

A Etiópia pré-invasão italiana talvez nem tivesse essas características de “filme de África”, mas isso é algo que Marina Colasanti não admite, uma vez que se preocupa com a autoimagem “rebaixada” pela precariedade da pobreza, imagem associada ao continente africano.

A cidade era vibrante e divertida para os fascistas, já que estavam ali por conta de Mussolini. Reconfigurar a cidade de Asmara para torná-la uma Roma

africana na voz de Colasanti soa romântico, como se a tentativa dos fascistas fosse algo bom, ela esquece que o território invadido também tinha seu povo, cultura e modos de preencher os espaços “roubados” pelos fascistas italianos.

Curiosamente, o termo romântico aparece algumas vezes nas memórias da escritora, inserido no contexto do casamento dos pais: “A missa campal em Piani di Laceno,(...), era naquele momento uma alternativa romântica, como romântico era o enorme buquê que ela segura” (p.9); quando fala da paixão do pai pela guerra:

Sempre me perguntei de onde vinha a paixão guerreira do meu pai. Se de uma visão romântica da guerra, se de pura paixão por aventura, ou se de uma violência interior que só uma batalha aflorava. Os que o conheceram, como ator ou antes disso, lembram o homem alegre e generoso, de transbordante vitalidade, sempre disposto à festa e ao amor. Eu nunca o vi de outra forma (COLASANTI, 2010, p.10-11).

A utilização do termo “romântico” também remete à própria visão da autora sobre estes tempos sombrios durante o período que antecede a Segunda Guerra e quando ela está em curso. Ora, pensar em um pai que vai à guerra por romantismo, mas que era um homem “alegre e generoso”, parece que ela tenta separar as duas personalidades: o pai apaixonado pela guerra e o pai afetuoso, dois amores, um que leva à violência e outro ligado à família. Enfim, a autora joga com a dupla personalidade paterna a fim de nos fazer esquecer sua ligação com o fascismo.

O olhar de Colasanti sobre o pai é permissivo com as escolhas políticas e ideológicas, uma vez que ela, mesmo com a morte do pai e o conhecimento de tudo aquilo que foi vivenciado pelas vítimas da guerra, silencia e elogia o ele, manifestando uma admiração de uma filha que vê o pai “herói” e não enxerga os deslizes.

Apesar da escrita de Colasanti se localizar no século XXI, tempo em que as relações sociais e familiares foram modificadas e se tornaram fluidas, a escritora mantém a submissão ao pai, no sentido do silenciamento diante de suas atitudes equivocadas, quando se trata do seu posicionamento a respeito da guerra.

Durante o século XX, a figura do pai está ligada à autoridade, portanto, o pensamento dos filhos está condicionado ao aprendizado que atribui ao homem o poder de decisão sobre a vida dos filhos, conforme Prost (1992).

A presença de Manfredo Colasanti também sinaliza a ligação do homem com a guerra, uma vez que o livro objetiva tratar do cotidiano da guerra, e o apagamento da mãe faz com que brilhe a personalidade do pai ausente, cujas aparições são destacadas pela memorialista.

Durante a juventude, escreve Colasanti, seu pai já havia participado da ocupação da cidade de Fiume, em 1919, ao lado do poeta Gabriele D'Annunzio.

O jovem Colasanti desde cedo manifestava adesão àquilo que mais tarde seria configurado como o fascismo, D'Annunzio e Mussolini eram amigos e se correspondiam, exemplo é a carta do poeta ao jornalista Mussolini: “Meu caro companheiro, a sorte está lançada! Parto agora. Amanhã de manhã tomarei Fiume pelas armas” (COLASANTI, 2010, p.11).

Após um ano de ocupação a Itália expulsa os legionários de Fiume, e Marina Colasanti conclui:

Manfredo saiu da campanha de Fiume com dois orgulhos: a camisa negra, que sendo uniforme de legionários se tornaria símbolo e identificação fascista, e algumas cartas de d'Annunzio a meu avô em que o poeta se refere carinhosamente ao “legionário louro”. Da camisa, felizmente, nos livramos há tempos. As cartas estão comigo (COLASANTI, 2010, p.12).

Lembramos o trecho da memória de Colasanti quando afirma que seus pais não eram de registros, porém, nesse caso Manfredo preserva a camisa dos legionários e as cartas destinadas ao avô de Marina. Guardar o uniforme parece algo sentimental, como um troféu ou um prêmio.

Manfredo também foi preso, porque fazia parte dos fascistas que se reuniam para punir com a violência, humilhação e até a morte, os indivíduos e movimentos de esquerda. “Do cárcere, o que mais lembrava era o som metálico que ao amanhecer e no final da tarde repercutia de cela em cela,...” (p. 13). Então, vieram as greves por todo o país e a formação do novo governo fascista.

Logo, em suas memórias, Marina Colasanti prossegue com a vida do pai após o casamento. O retrospecto da história do pai revela a história da família Colasanti. Ao retomar os passos do pai já na África, ela conta sobre a movimentada cidade de Asmara. “(...) sei que, além das festas, das recepções do governador, das caçadas, dos espetáculos, havia lutas de boxe na colônia” (COLASANTI, 2010, p. 15).

Colasanti fala do período que sua família viveu na Eritreia como se fosse uma época de férias, se remete ao exótico como o dia em que seu pai matou um macaco: “E da janela viu trepado na beira do berço, um macaco que se debruçava tentando arrancar o pão da minha mão. (...) Antes que o macaco me machucasse, pegou o revólver na mesa de cabeceira, e atirou” (p. 28). Também se refere ao lazer proporcionado pela colonização italiana, a exemplo do boxe.

Em Asmara tinham uma vida estável e tranquila, como nos assegura Marina ao falar dos empreendimentos do pai:

Em Asmara morávamos em apartamento, opção mais moderna. Meu pai, aliando entusiasmo e confiança no regime, que estimulava investimentos italianos na colônia, havia comprado dois de uma vez, um deles a ser alugado. Talvez fossem até no mesmo prédio, quem sabe, no bairro italiano. Como de costume, nenhum registro do endereço sobreviveu (COLASANTI, 2010, p. 17).

Aqui nos deparamos com a questão social, a família Colasanti gozava de tranquilidade financeira, já que tinha investimentos na área imobiliária. Assim, a colonização também havia auxiliado Manfredo a estabelecer-se na África, garantir a sobrevivência e ainda conseguia dinheiro com o aluguel de um apartamento.

A situação financeira dos Colasanti não é tema desta pesquisa, mas ao adentrarmos na questão social nos deparamos com pessoas que são privilegiadas, primeiro por serem fascistas, segundo pelo serviço prestado a Mussolini com a colonização da Eritreia.

Ainda que possuíssem imóveis, no final da guerra, a família não gozava dos privilégios porque chegou um momento em que a guerra atingiu a condição social, já era o fim do conflito bélico. Segundo Marina Colasanti, com o fim da guerra, foi possível ver os estragos e a destruição que atingiram a Itália, é aí

que ela se depara com a guerra, no sentido de que finalmente enxerga o que ela significa.

A guerra continuava presente, agora morta, num mundo destruído. As paredes derrocadas, as lâminas retorcidas, os restos de veículos incendiados, as ruínas das fábricas, as crateras das bombas, os furos das balas estendiam sobre o presente um véu cinzento e negro, um hálito de desalento (COLASANTI, 2010, p.177).

Durante a guerra Marina Colasanti parece mergulhada numa cegueira, ela só vê a destruição causada pelas potências beligerantes quando seu país é destruído e atacado. A realidade chega aos seus olhos tarde demais, quando as ruínas e os restos aparecem. E ela se depara com a precariedade, com as limitações das construções, e não menciona seu pai quando se trata desse despertar.

Manfredo reaparece quando a família traça planos de vir ao Brasil, então Marina Colasanti sintetiza os passos do pai e recorda seu envolvimento com o fascismo, a colonização da África e o sentimento de perda com o fracasso do projeto fascista.

Ao fim da guerra, encerrado com a perda das colônias seu projeto africano, aniquilado com o fim do fascismo seu universo ideológico, destruído seu próprio país, Manfredo voltou-se para o Brasil como quem retorna ao primeiro amor (COLASANTI, 2010, p. 206).

Ainda que o projeto ideológico esteja derrotado, Manfredo não reconhece o fascismo como algo prejudicial à Itália, nem Marina Colasanti se posiciona ou crítica e nem faz uma revisão crítica do movimento. Ela apenas registra o fato com todo respeito e submissão da filha ao pai. Ela deixa passar a oportunidade de oferecer aos seus leitores algo além da experiência escrita, se fixa no pai como um homem de bem que se frustrou com uma ideologia, mas não vai além.

O olhar de Colasanti se restringe ao pai herói que não vai deixar de sê-lo embora seja fascista. O aniquilamento sofrido por Manfredo soa mais como depressão do que como arrependimento ou tomada de consciência. Ele continua fascista, e ainda vem para o Brasil.

A família Colasanti se instala no Brasil, na capital carioca. Manfredo se torna ator, e Arduino também. E Lisetta, não há menção sobre sua vida no Rio de Janeiro, nem sobre sua morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos trazer as memórias de Marina Colasanti presentes na obra *Minha guerra alheia*. Analisamos a questão da infância associada ao alheamento do contexto histórico e político que se reflete na vida adulta quando ela escreve. Já que Marina Colasanti produz uma escrita que exalta a vida na Itália, seu olhar repousa sobre a história como alguém que assiste somente, não se posiciona.

Suas memórias dão conta de registrar a participação política do pai dentro do Fascismo. Por isso, trouxemos a perspectiva histórica quando tratamos dos antecedentes da Segunda Guerra Mundial, sobre como surgiu o Fascismo e a figura do Duce, Benito Mussolini.

A partir da discussão a respeito do fascismo trabalhamos com a questão das organizações infantojuvenis fascistas de cunho doutrinário, espaços de formação da mentalidade conservadora aliada ao discurso do *fascio*.

Marina Colasanti confessa o desejo de ingressar em uma das alas femininas, a *Piccola italiana*, mas quando recorda esse momento se corrige e depois revela que não fez parte da organização.

Abordamos a escrita das memórias a partir da escrita de si, espaço em que o sujeito introduz suas experiências pessoais e objetiva torná-las de domínio público, uma vez que publiciza o que traz no seu íntimo, ou externa aquilo que atribui o sentido de intimidade.

Analisamos as memórias como espaços de recordação onde se reconstrói o passado com o olhar do presente, com a mente atual, cuja reconstituição passa pelo crivo da idade madura quando falamos de Marina Colasanti. Tal qual um mosaico falhado a memória tem seus momentos de esquecimento, de lembrança e de imaginação.

Para lembrar não é necessário o desejo, as situações da vida provocam a mente e induzem à recordação. Registrá-la é o passo seguinte, e já inclui a expressão através da linguagem que serve de instrumento para a transmissão do que se passou.

As recordações são despertadas pelos acontecimentos presentes, ao reconstruir o cenário do passado Marina Colasanti admite recompô-lo a partir do que lembra, não há registros deixados pelos pais, apenas o rememorar.

Em seguida, analisamos as memórias observando as presenças materna e paterna que norteiam o olhar que a escritora dirige para a realidade social e política. O pensamento revelado pelas memórias registram os passos do pai fascista e sua paixão por uma guerra que destrói vidas e deixa consequências traumáticas por onde passa.

Porém, a visão de Marina Colasanti privilegia o “heroísmo” do pai, e sua mãe Lisetta é relegada ao papel de coadjuvante, reforçando o ideal de família propagado pelo fascismo. Ao homem se destina o poder e o espaço público, à mulher a submissão e o espaço privado, seu domínio é sobre o lar.

Nosso texto recebeu contribuições do discurso histórico que proporcionou o aprofundamento e conhecimento dos momentos em que as memórias são vivenciadas. Trazer as informações relativas ao período em que Marina Colasanti experimenta enquanto criança e na vida adulta se debruça sobre as vivências passadas.

Reconhecemos a importância do conhecimento histórico quando se trata de trabalhar com a memória, uma vez que a História recorre às testemunhas dos acontecimentos para endossar suas análises e dotar os acontecimentos de singularidade.

Dessa maneira, trabalhamos com o texto memorialístico de Marina Colasanti, que tantas vezes empobreceu a experiência do testemunho histórico diante da guerra e ofereceu um cotidiano sob a cortina do fascismo. Sua escrita traduz a tentativa de trazer o cotidiano da guerra com a sutileza de quem receia ferir a imagem do fascismo entranhada dentro de casa.

A falta de visão crítica conjuga-se com o alheamento da face real da guerra, e só com o término do conflito é que Colasanti parece despertar, embora repita o discurso dos pais fascistas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BERNARDO, João. **Labirintos do fascismo**: Na encruzilhada da ordem e da revolta. Disponível em: <
<http://www.bresserpereira.org.br/terceiros/2015/junho/15.05.Labirintos-do-fascismo.pdf>> Acesso em: 23 de nov. de 2015.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés do chão**. In: A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- COLASANTI, Marina. **A casa das palavras**. São Paulo: Ática, 2003.
- COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- COLASANTI, Marina. **Minha guerra alheia**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- COLASANTI, Marina. **Os últimos lírios no estojo de seda**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.
- COLASANTI, Marina. Corte radical: entrevista. [fevereiro, 2011]. Curitiba: *Jornal Rascunho*. Entrevista concedida a Rogério Pereira.
- COLASANTI, Marina. Entrevista concedida ao Projeto Museu da Pessoa em 2008. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=N5XzspN-AQM>> Acesso em 22 de setembro de 2015, 02:37.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Trad. António F. C., Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Trad. Alves Calado. 53ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____. (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo**. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MALVANO, Laura. O mito da juventude transmitido pela imagem: o fascismo italiano. In:_____. LEVI, Giovanni. SCHMITT, Jean-Claude (Org). **História dos jovens**. Trad. P. Neves, N. Moulin e M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PASSERINI, Luisa. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In:_____. LEVI, Giovanni. SCHMITT, Jean-Claude (Org). **História dos jovens**. Trad. P. Neves, N. Moulin e M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PIERRON, Jean-Philippe. (Introdução) **Transmissão: uma filosofia do testemunho**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaço do privado. In: _____. PROST, Antoine. VINCENT, Gérard (Org.). **História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REIS, Carlos. LOPES, Ana C.M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. 3º edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). Apresentação da questão. In:_____. **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória**: temporalidades, experiência e narração. 2ª ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2014. Disponível no endereço: <http://www.upf.br/editora/index.php/e-books-free/110-nas-cercanias-da-memoria>.
- VIDAL, Marly C. B. **Mil e um fios**: a escrita de Marina Colasanti. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.
- VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. O anonimato do herói: Aquiles e o Soldado Desconhecido na narrativa de guerra. In: Orgs.: Elcio Cornelsen e Tom Burns. **Literatura e guerra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.