

## “A TÉCNICA MEMORIALÍSTICA NO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM”

Elerson Cestaro REMUNDINI

Kellen WIGINESCKI

UEM – Universidade Estadual de Maringá

[Cestaramim@hotmail.com](mailto:Cestaramim@hotmail.com)

[Kekewiwi@hotmail.com](mailto:Kekewiwi@hotmail.com)

**Resumo:** Como nos é sabido, há recursos e técnicas que podem enriquecer de maneira significativa uma obra literária do ponto de vista estético. Um destes recursos ou técnicas é o memorialismo ou técnica memorialística, que se apresenta como projeto estrutural bastante complexo. Trata-se de uma alinearidade do enredo, cujo intuito é reproduzir, dentro da mobilidade cronológica, a experiência “mental” inerente à própria complexidade vital. Na ficção memorialista, o imaginário autoral é detentor de plena liberdade para gravar temática e estruturalmente uma trajetória de vida, rompendo barreiras temporais, concedendo, assim, ao texto maior dinamismo. Desta forma, o texto se mostra mais propenso às experiências estéticas. O memorialismo é, sobretudo, experiência vivida e revivida nos domínios da temporalidade, onde configura um discurso de retrospectção. Tal discurso se processa como tema e como técnica narrativa. Em outras palavras, trata-se de uma forma de imaginar e organizar experiências vividas. Tal técnica é utilizada de forma bastante oportuna e eficiente no romance “Cinzas do Norte”, do amazonense Milton Hatoun, vindo a ser um dos grandes trunfos da referida obra. No romance temos três narradores, cujas falas se alternam, e dão conta de tempos cronológicos diferentes, promovendo uma constante e ousada oscilação temporal, que torna a trama ainda mais enigmática, movimentada e dinâmica. Este estudo se propõe a analisar a técnica da memorialística dentro do romance “Cinzas do Norte”, bem como atestar o efeito estético que tal recurso pode imprimir a uma obra literária.

**Palavras-chave:** Narrativa memorialística; Cinzas do Norte.

O que leva um texto a ser literário? A pergunta é demasiado complexa, afinal, o próprio conceito de Literatura é algo que ainda carece de uma definição, problema para o qual a solução parece até mesmo ser utópica. Conceitos díspares divergem quando surge a necessidade de se identificar literatura, de se distinguir o que é e o que não é literário. De fato, sempre haveremos de nos defrontar com essa pendência, que a bem da verdade não deve ser motivo de grande preocupação, e cabe tão somente à crítica informar o que é literatura, muito embora sejamos livres para escolher aquilo que lemos. Contudo, há um princípio básico que nos permite reconhecer facilmente o que tem valor literário, sem que para isto estejamos munidos das técnicas e da sensibilidade da crítica especializada. Cabe-nos questionar: Literatura é aquilo que se escreve ou a forma com que se escreve? Em outras palavras, num romance é o enredo que carrega o valor literário? Ou será a forma com que ele é desenvolvido? O enredo é a matéria prima do romance literário, porém o mérito estético reside não apenas nele, mas na forma com que ele é desenvolvido. Um bom argumento pode originar uma trama deficiente e fraca do ponto de vista valorativo, ao passo que um argumento aparentemente indigno de crédito pode resultar numa trama de desenvolvimento impecável. Tudo isto implica num trabalho árduo que abarca fatores lexicais, semânticos, etc.

Metaforicamente, imaginemos o argumento para um romance como um diamante, que é potencialmente valioso, porém ainda pedra bruta. O que o tornará apreciável e valioso é o processo de lapidação que ele sofrerá. Assim se dá com o argumento de um romance,

matéria prima que pode originar um bem de valor imensurável ou algo descartável, de acordo com o processo da narrativa. O presente trabalho tratará da narrativa, mais precisamente da narrativa memorialística ou memorialismo, técnica utilizada no romance “Cinzas do Norte”, de Milton Hatoum. O intuito deste estudo é avaliar como a referida técnica modela a narrativa do romance estudado, em que níveis ela é utilizada, e até que ponto ela contribui para o enriquecimento da obra mencionada do ponto de vista estético.

A memória, este imenso arquivo, diríamos até infinito, que contém nossas experiências, lembranças, traumas, momentos incontáveis marcados por sentimentos inúmeros. “O passado é também ficção do Presente” (DE CERTEAU, 1982, p. 21-26), e este passado eclode através da memória, herança inerente a todos nós. Em **Confissões**, Santo Agostinho (2001, p. 98) escreve:

Chego aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie... Ali repousa tudo o que a ela foi entregue, que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou... Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem.

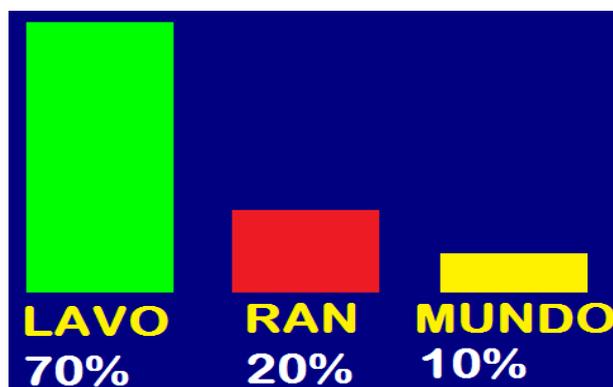
A todo momento adentramos os umbrais destes palácios da memória, ornamentado por nossas recordações que englobam as mais diversas experiências. E assim o passado passa a fazer parte de um plano imaginário cuja ponte com o plano atual e, portanto, real é a memória, pois ela é “um elemento de ligação entre a matéria (física) e a realidade imaterial.” (BUENO, 2008, p.91). Estamos a todo tempo nos deparando com cenas de outrora que vêm à tona repentinamente, fazendo emergir um passado, distante ou não, que suscita reações diversas. Para COSTA & GONDAR (2000, p. 9) a memória “não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado”. É a memória a premissa da narrativa memorialística, técnica que, segundo Milton Hermes Rodrigues é

experiência vivida e revivida no território da temporalidade, onde se apresenta principalmente como discurso de retrospectão. Esse discurso, que podemos chamar de memorial, ou de memorialístico, se processa como tema e como técnica narrativa. (RODRIGUES, 2010, p. 839).

Segundo BOSI (1992, p. 20), o ato de narrar “paga tributo a Chronos”, algo como um ritual de adoração ao tempo. Na narrativa memorialística, graças à sua “perspectiva retrospectiva da narração” (LEJEUNE, 1994, p.51), isto faz ainda mais sentido, pois nela o tempo parece ser personagem principal ou, ao menos, fator de enorme destaque. O memorialismo promove uma verdadeira dança temporal na qual o leitor é surpreendido e desafiado por constantes idas ao passado e retornos ao presente, e até mesmo avanços para um tempo futuro. Esta técnica tende a proporcionar à trama maior dinamismo, fazendo com que ela ganhe em agilidade se comparada a uma trama temporalmente linear. Afrânio Coutinho, em “Literatura no Brasil”, afirma que não existe uma tradição de escrita memorialista no Brasil, do modo como esta tradição floresce na Inglaterra ou na França (COUTINHO, 1970, p. 125). Entretanto, temos obras de caráter memorialístico de grande expressão, como é o caso de “Cinzas do Norte”, romance do qual trata este estudo.

“Cinzas do Norte”, terceiro romance do manauara Milton Hatoum, foi publicado em 2005 e se passa na Manaus dos anos 50 e 60. Dois meninos vivem uma amizade que perdurará por toda a vida: Lavo, o narrador principal, órfão criado pelos tios Ramira e Ranulfo; e Mundo, filho de Alícia e do aristocrático e ambicioso Trajano. A fim de se realizar como artista, o jovem Mundo entra em confronto com o pai. O drama é envolto pela tomada militar em 1964 e o início da vertiginosa destruição de Manaus. A luta de Mundo se transforma em fuga rebelde e a personagem expande o espaço físico do romance, que chega até a Berlim e a Londres irrequietas da década de 1970, de onde ele envia notícias para o amigo Lavo, já advogado, ainda preso à cidade natal. A estrutura ficcional do romance ainda conta com uma carta que Ranulfo envia a Mundo e uma outra que o próprio Mundo deixa para o amigo de infância. Ambas contêm revelações que se cruzam ou se desencontram num cenário final marcado pela enfermidade, a solidão e a morte.

No romance, o memorialismo é evidenciado primeiramente pelo título. O termo *cinzas* nos remete a resquícios, evidências de uma chama extinta, metáfora para episódios recordados. O fogo se extingue, mas as cinzas permanecem, tal como as memórias. RODRIGUES (2010, p. 838) aponta que o título do romance “acusa o memorialismo ao referendar o presente como “cinzas”, “restos” de experiências”. Ele ainda atesta que “gravando uma situação final disfórica, o título faz pressupor fatos geradores desse resultado, um tempo anterior que solicita um compromisso de leitura com o passado” (idem, 2010, p. 838). Porém o título é apenas um prelúdio do caráter memorialista da obra, pois toda ela é costurada pelo *vai e vem* das memórias. O que há de peculiar a respeito do romance é que nele esta oscilação temporal é determinada pela atuação de três diferentes narradores: Lavo, o principal deles, Ran e Mundo. Lavo narra para o leitor, ao passo que as narrativas de Ran e Mundo se dão através das cartas por eles deixadas: Ran dirige-se a Mundo através de seu relato e Mundo, por sua vez, dirige-se a Lavo. Estes últimos complementam a narrativa de Lavo, cuja predominância é ilustrada pelo gráfico abaixo:



Há também a incidência de narrativas intercaladas, nas quais uma outra personagem toma a palavra e narra um determinado episódio dentro da narrativa principal, como ocorre com Ramira:

Apareceu no Morro da Catita em 1955. Olhei para ele, magro, cansado, a roupa suja de graxa e gordura. Comecei a chorar, e ele me abraçou, me carregou até a beira do rio. Sentou no chão com pose de nababo, e disse com aquela voz que tu conheces: ‘Mana, eu não ia trocar minha liberdade por dois por cento das vendas de juta. Aliás, nem por cem por cento de toda produção da Vila Amazônia.’ Aí eu disse: ‘Mas que diabo, Ranulfo. [ ... ]’ (HATOUM, 2005, p. 58)

No trecho acima Lavo cede a palavra à personagem que narra fatos relacionados ao seu irmão Ran por quase toda a página, até ser interrompida pelo sobrinho.

O interessante é que o leitor tende a levar certo tempo para perceber que há três narradores. Mais que isso, é um tanto custoso identificar, a princípio, qual das personagens tem a vez da palavra. Eles se revezam sem uma ordem estabelecida, havendo variações, como podemos notar no gráfico a seguir:



Estas vinte e três mudanças de foco narrativo traçam um constante ir e vir no tempo, exigindo do leitor maior afino e atenção. No entanto, também o autor é fortemente exigido durante a composição deste quadro de irregularidade temporal. Trata-se de um processo que demanda árduo esforço por parte do romancista, já que a linearidade se mostraria muito mais cômoda e prática para o desenrolar da narrativa. Por outro lado, a técnica memorialística possibilita uma vasta gama de possibilidades para o desenvolvimento do romance. Para HERMES (2010, p. 836) o Memorialismo, grande trunfo do romance de Hatoum,

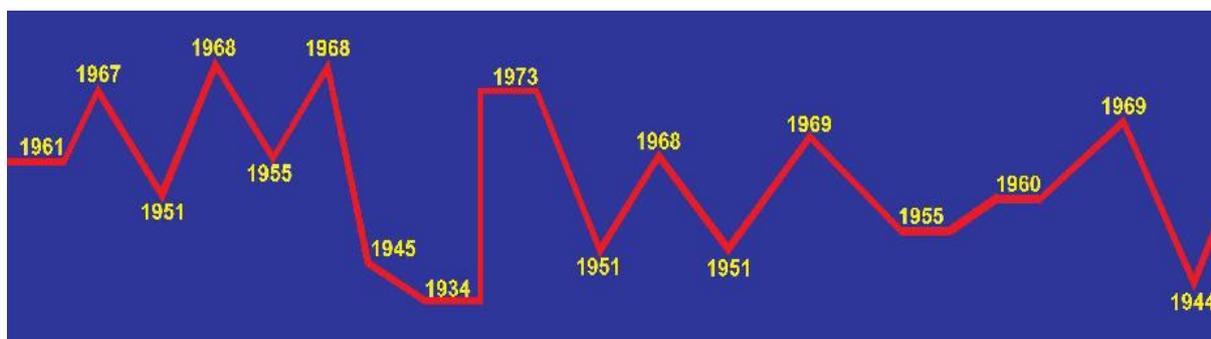
se configura como projeto estrutural complexo e, neste sentido, a alinearidade do enredo intenta reproduzir, na mobilidade cronológica, a experiência “mental” complexa do memorialismo, inerente à própria complexidade vital. Na ficção memorialista, o imaginário autoral se mostra mais liberto para gravar, temática e estruturalmente, uma trajetória de vida. Deste modo, o texto se apresenta como um lugar privilegiado, mais aberto às experiências estéticas.

O memorialismo na literatura, portanto, torna o texto literário ainda mais verossímil, afinal a eclosão de memórias advindas dos mais variados pontos situados no passado é algo que está presente em nosso cotidiano de forma bastante considerável. “Cinzas do Norte” promove uma constante oscilação temporal, marcada por retroações e avanços. Cada narrador promove estas oscilações que variam muito, porém isto ocorre dentro de um “presente em curso” (RODRIGUES, 2010, p. 840), que Mieke Bal (1990, p. 28) denomina “tempo primordial da trama”<sup>1</sup>. O memorialismo se apresenta nos deslocamentos temporais que rompem (ou não) as fronteiras deste presente em curso. Lavo, por exemplo, desenvolve sua narrativa na extensão temporal que compreende o período entre 1964 (seu encontro com Mundo no Ginásio D. Pedro II) e 1985 (quando Ran termina seu relato que é publicado por Lavo). Porém ele recua para uma temporalidade remota em 1927 (referência ao nascimento de Jano). A narrativa de Ran compreende o período entre 1951 (episódio da festa do primo Dalemer) e 1977, com um retrocesso a 1928 (menção ao nascimento de Ranulfo). A narrativa

<sup>1</sup> Tradução de: *tiempo primordial de la historia*. (BAL, 1990, p. 28).

de Mundo, por fim, se desenvolve entre 1973 (quando já na Europa ele envia notícias a Lavo) e 1978 (carta escrita por ele em seu leito de morte). Seu recuo mais longínquo fora destes limites tem destino em 1960 (Mundo fala de sua infância de agressões físicas e verbais por parte do pai na Vila Amazônia).

Nos domínios destes territórios temporais, bem como fora deles, temos inúmeros retrocessos e avanços. Imediatamente no início do romance temos Lavo relendo a carta deixada a ele por mundo: “Uns vinte anos depois a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”. (HATOUM, 2005, p. 9). Levando em conta que Mundo veio a falecer em 1978, e que Lavo relê a carta aproximadamente vinte anos depois, concluímos que a primeira referência temporal do romance é (possivelmente) 1998. Dá-se aí o primeiro recuo, quando a “voz” de Mundo, nos dando a conhecer parte do conteúdo de sua carta, nos transporta para 1978, ano de sua morte. Então inicia-se o presente em curso da narrativa de Lavo, cujo marco é 1964. Inesperadamente Lavo avança no tempo adiantando-nos a informação da morte de Jano, que ocorreria apenas cinco anos depois, ou seja, em 1969. Portanto, ainda que os anos não sejam citados, temos indícios da mobilidade cronológica da obra. A partir daí, dão-se os inúmeros deslocamentos temporais. Os principais estão ilustrados pelos gráficos que seguem:



Todos estas variações temporais só são possíveis graças à técnica memorialística. O romance de Hatoum poderia ter sido narrado num plano temporal linear; dividindo o romance em motivos, ou seja, ações que movimentam a trama, temos a seguinte ordem de acontecimentos marcantes: 1º Núcleo – Mundo ingressa no Colégio Pedro II ; Início de sua amizade com Lavo; 2º Núcleo – Mundo não faz as provas finais no Colégio Pedro II por conta de uma agressão física que sofreu. Logo, ingressa no Colégio Brasileiro; 3º Núcleo – Mundo é expulso do Colégio Brasileiro e “acata” a ordem do pai, ingressando no Colégio Militar; 4º Núcleo – Mundo, expõe sua “arte” na vila e por conta disso, há uma tensa discussão com seu pai; Jano, que já estava doente, morre; 5º Núcleo – Mundo, sua mãe Alicia e Naiá partem para

o Rio de Janeiro; 6º Núcleo – Mundo vai para a Europa; 7º Núcleo – Mundo volta da Europa e em seu leito de morte escreve carta a Lavo; 8º Núcleo – Alicia morre; 9º Núcleo – Ran entrega a Lavo seus relatos sobre Mundo para que sejam publicados. Esta distribuição linear dos acontecimentos é o que chamamos fábula:

O construto imaginário que nós criamos, progressivamente e retroativamente... (...) Mais especificamente, a fábula incorpora a ação como uma cadeia de eventos cronológica, de causa e efeito, ocorrendo numa duração e num campo espacial estabelecidos. (BORDWELL, 1985. p. 49)<sup>2</sup>

Para Mieke Bal, a fábula é “uma série de acontecimentos lógica e cronologicamente relacionados” (BAL, 1990, p. 8)<sup>3</sup>. A fábula é, portanto, a sequência de fatos com base na causalidade, respeitando uma cronologicidade regular. Não fosse o recurso da memorialística, “Cinzas do Norte” apresentaria um desenvolvimento cronológico linear. É sabido, portanto, que a fábula é fruto da imaginação do autor, enquanto a trama é fruto da técnica. A ordenação da trama é diferente da cronologia da fábula. A trama pode organizar os acontecimentos em qualquer sequência, como acontece em “Cinzas do Norte”, onde há constantes regressões e progressões temporais. Na trama, segundo Tomachevsky, a distribuição dos motivos configura “uma construção inteiramente artística”, desobrigada da ordem cronológica e da causalidade (1978, p.174). Rodrigues afirma que “esse efeito provocado pela estruturação dos “motivos” (Tomachevsky), de “funções” (Barthes), em Cinzas do Norte, não chega a produzir uma radical perda da “sequência”, mas incomoda o leitor.” (2010, P. 840). Para Mieke Bal

Denominamos *desvios cronológicos* ou *anacronias* as diferenças entre a ordem da trama e a cronologia da fábula. Não é preciso dizer que não se deve atribuir conotações negativas a isto; pretende-se que sejam puramente técnicos. Não é questão de anormalidade, mas sim de especificidade, de algo no qual um texto possa diferir de outro. (BAL, 1990, p. 26).<sup>4</sup>

Mieke ainda assinala que a utilização deste tipo de recurso narrativo vai além de seu aspecto estético. Para ela, “os desvios cronológicos tendem a ser mais drásticos quanto mais complexa for a fábula. Isto pode ser resultado da necessidade de se explicar muito em uma fábula complexa”. (BAL, 1990, p. 26).<sup>5</sup> A própria estrutura complexa de “Cinzas do Norte”, com seus três narradores (o que equivale a três pontos de vista diferentes), com uma carga bastante intensa de informações, prevê uma série de saltos temporais para diferentes momentos para que, assim, a demanda narrativa se conclua de forma satisfatória, a fim de que não permaneçam lacunas.

Esses desvios cronológicos, por sua vez, são nomeados de acordo com sua especificidade. Temos, segundo Mieke Bal (1990, p. 26) a “retrospecção” quando há o intuito

<sup>2</sup> Tradução do trecho: “The imaginary construct we create, progressively and retroactively... (...) More specifically, the fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.” (BORDWELL, 1985. p. 49)

<sup>3</sup> Tradução do trecho: “una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados”. (BAL, 1990, p. 9).

<sup>4</sup> Tradução do trecho: “Denominamos *desviaciones cronológicas* o *anacronias* a las diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula. Nos es preciso decir que no se deben atribuir connotaciones negativas a estos términos; se pretende que sean puramente técnicos. No es cuestión de anormalidad, sino de especificidad, de algo en lo que un texto puede diferir de otro”.

<sup>5</sup> Tradução do trecho: “*Parece* ser que las desviaciones de la cronología tienden a ser más drásticas cuanto más compleja sea la fábula. Esto puede ser, con toda probabilidad, resultado de la necesidad de explicar mucho en una fábula compleja”. (BAL, 1990, p. 26).

de narrar um fato passado, e a “antecipação”, quando se adianta um fato que ainda ocorrerá, como faz Lavo no início do romance, já nos antecipando a informação da morte de Jano, muito embora ele não nos informe quando exatamente isso viria a ocorrer, informação que teremos mais adiante com exatidão. Porém, se levarmos em conta aquilo que Rodrigues (2010, p. 840) chama de “presente em curso” e Mieke Bal (1990, p. 28) intitula “tempo primordial da história”, temos aí uma subclassificação das retrospectões e antecipações. Tratemos primeiro das retrospectões que quebram as fronteiras do chamado presente contínuo: “quando uma retrospectão tem lugar completamente fora do lapso temporal da fábula primordial, nos referimos a uma *analépsis externa*, uma retrospectão externa”. (BAL, 1990, p. 29).<sup>6</sup> Temos, portanto, um retorno a um tempo que antece o marco temporal inicial do presente em curso, como podemos ver no gráfico abaixo:



“Se a retrospectão ocorre dentro do lapso temporal da fábula primordial, então nos referimos a uma *analépsis interna*, uma retrospectão interna”. (BAL, 1990, p. 29). Não há, portanto, o rompimento de fronteiras: o recuo cronológico se dá dentro do período compreendido pelo presente em curso, como é possível notar no exemplo do gráfico que segue:



<sup>6</sup> Tradução do trecho: “Cuandoquiera que una retrospectación tiene lugar completamente fuera del lapso temporal de la fábula primordial, nos referimos a una *analepsis externa*, una retrospectación externa”. (BAL, 1990, p. 29).

Por fim, tratamos da antecipação, nomeada prolépsse, que permite a anteposição no plano do discurso de um fato ou situação que só ocorrerá mais tarde, como nos mostra o seguinte gráfico:



É curioso como o romance ganha em movimento com as constantes viagens no tempo propostas pelo autor. Por vezes tomamos conhecimento de fatos que mais adiante serão retomados para serem explicados de forma mais detalhada, ou para que desta vez tenhamos uma abordagem da situação que privilegie outro ponto de vista ou que focalize com destaque uma outra personagem. Na página 176 da edição de 2005 nos é dado a saber que Jano, o pai de Mundo, irado com a repercussão do *Campo das Cruzes*, obra de arte e protesto feita pelo filho, manda queimar no pátio de sua casa todos os livros e trabalhos artísticos do mesmo, e com eles as roupas costuradas por Ramira, confeccionadas para os empregados de Jano na Vila Amazônia, em virtude da formatura de Mundo que viria a acontecer: “Macau falou grosso com o carroceiro e os dois puseram a roupa em cima dos livros e da papelada, aí Macau jogou querosene e tocou fogo.” (p. 176). A cena narrada por Lavo é presenciada por sua tia Ramira, ponto de vista sob o qual visualizamos a cena. Dez páginas adiante temos o mesmo fato, ainda narrado por Lavo, porém desta vez, com foco na ação de Jano, mandante do ato: “Esperou Naiá sair e friamente pôs em prática o que decidira: entrou com o chofer no quarto de mundo, Macau carregou os livros, revistas e desenhos para a quadra de cimento.(...) A quadra estava coberta de cinzas, folhas de papel e trapos chamuscados se espalhavam pelo quintal.” (p. 186). Ao retomar o fato, o autor nos oferece uma visão mais detalhada do episódio, mais propriamente uma visão interna.

Se na página 176 tínhamos apenas a visão de Ramira que assistira à conclusão do plano, nesta segunda abordagem (o retrocesso), temos informações da execução do ato. Além disso, a execução do plano de Jano havia sido citada antes, mas de forma isolada. Agora, na retrospectiva, são adicionadas informações que precederam a conclusão do intento, como a conversa de Jano com o diretor do Colégio Militar que reprova veementemente não apenas a obra do *Campo das Cruzes*, como também certas atitudes de Mundo. Nesta conversa tomamos conhecimento de que o rapaz “levava uma carta do pai, com assinatura falsificada e tudo, em que este solicitava uma licença de duas semanas para o filho, que o acompanharia numa viagem no Rio de Janeiro” (p. 184). Também nos é revelado que Jano, após a conversa com o militar, tivera um mal estar: “Em casa, Jano sentiu tontura, começou a suar e caiu na cama” (p. 185). Também é narrado o momento em que Jano recebe de Macau os jornais repercutindo o *Campo das Cruzes*: “Jano folheou-os, um por um, e seus olhos se fixaram na fotografia do filho” (p. 186). Só aí é que o pai decide dizimar os pertences do filho mandando que ateassem fogo a eles. Portanto, temos primeiro a menção a um fato, após o qual o

presente em curso segue normalmente; então somos surpreendidos por um retrocesso cuja finalidade é desaguar novamente no fato já narrado, porém nos concedendo, através de uma outra perspectiva, informações antes omitidas.

Esta mescla que há entre os tempos passado e presente na narrativa é o que BARTHES (1988, p.148) intitula “descronologização” do contínuo narrativo. Assim como no plano da língua o tempo só existe em forma de sistema, no que tange à narrativa, ele existe apenas de forma funcional. Quando em nosso cotidiano narramos um fato, não há a necessidade de nos prendermos à progressão cronológica. Podemos desobedecer à ordem cronológica de acontecimento dos fatos, justamente porque a língua independe do tempo, e o mesmo ocorre com a narrativa memorialística.

O autor de “Cinzas do Norte” reconhece a função vital da memória no fazer literário. Segundo Hatoum, “não há literatura sem memória”<sup>7</sup>. Para o romancista manauara “nenhum ficcionista escreve do nada [...], ninguém apaga o seu passado, que surge mesmo a contragosto, como uma aparição ou um susto”<sup>8</sup>. Ele ainda diz: “as memórias compõem meu chão literário. Eis a herança mais forte das minhas origens.”<sup>9</sup>. As palavras acima, bem como a própria vivência manauara de Hatoum refletida em suas obras nos dão conta do grato tributo que este literato presta à memória, principalmente no romance que aqui serviu de objeto de estudo. Certamente, as páginas de “Cinzas do Norte” contêm muito das lembranças do escritor, o que fica claro na forma detalhista, minuciosa e ilustrativa com que ele desenvolve sua narrativa.

Contudo, podemos notar o quanto a narrativa memorialística tem de ágil, proporcionando maior movimento e impedindo que por vezes a trama passe por momentos de monotonia. Ao ser extremamente exigido no reconhecimento das rupturas da sequência cronológica, o leitor experimenta a sensação de desafio que torna a leitura do romance um jogo no qual ele é, como nunca, peça de suma importância. “Cinzas do Norte” não é apenas uma trama salpicada por meros *flashbacks* ou *flashforwards*, mas sim uma deliciosa afronta à temporalidade, imune às convenções cronológicas que por vezes engessam o texto literário. Além de ser um grande romance literário, tendo recebido o prêmio Jabuti de melhor romance, “Cinzas do Norte” é um monumento literário à memória, peça sem a qual não seria possível haver literatura.

## REFERÊNCIAS:

AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Vozes, 2001.

BAL, M. **Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)**. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1990.

BARTHES, R. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-171

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. London: Methuen & Co. Ltd, 1985.

COSTA, I. J. M. & GONDAR, J. **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

---

<sup>7</sup> Entrevista a Jonas Lopes e Luciana Araújo.

<sup>8</sup> Entrevista a Paula Barcelo.

<sup>9</sup> Entrevista a Ubiratan Brasil.

COUTINHO, A. (Org.). **Literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1970. v. 4.

BUENO, R. I. **Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

DE CERTEAU, M. **A escrita da história**. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

HATOUM, M. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul - Endymion, 1994.

TOMACHEVSKY, B. Temática. In BRIK, O. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

#### **INTERNET**

RODRIGUES, M. H. Et al. Ficção Memorialística e Estruturação Cronológica. In: **Segundo Colóquio de Pós-Graduação em Letras – UNESP – Campus de Assis**. 2010, Assis. **Anais...** Assis: UNESP, 2010, p. 836 – 845.

<http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/miltonhermes.pdf>