

# *Canción de tumba : o narrador e as violações do corpo*

*Canción de tumba*: the narrator and the body violations

Odon Bastos Dias

Universidade Federal de Santa Maria

Renata Farias de Felipe

Universidade Federal de Santa Maria

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148537801>

**Resumo:** “*Canción de tumba*” (Cantiga de Findar, na tradução de Léa Viveiros de Castro, para a editora Rocco) é um romance autobiográfico no qual o autor assume as funções de narrador e personagem principal da narrativa. A novela tem por pano de fundo a agonia final da mãe do autor, que se encontra em um leito hospitalar, conforme sugerido no título. A obra assemelha-se aos romances de formação, alternando em uma série de analepses desde episódios ocorridos na infância do autor até as suas mais diversas experiências na vida adulta, e relatando, sobretudo, a prostituição da mãe, os abusos sexuais que sofreu, cometidos por clientes de sua mãe, as decorrentes violações de seu corpo, e a constante violência física que presenciou ao longo da sua jornada.

**Palavras-chave:** Julián Herbert. Autobiografia. Narrador. Violações Sexuais.

**Abstract:** “*Canción de tumba*” is an autobiographical novel in which the author assumes the role of narrator and main character of the narrative. The novel has in its background such a richness of motifs: the final agony of the author’s mother, who finds herself in a hospital bed, as suggested in the title. “*Canción de tumba*” resembles the coming-of-age story (*Bildungsroman*), rapidly alternating plot strands with different relationships to the time of events, from episodes occurred in the author’s childhood to his most diverse experiences in adult life, but mainly, reporting the prostitution of his mother, the sexual abuse he suffered, committed by her mother’s clients, and the resulting violations of her body, also, the constant physical violence he witnessed throughout his journey.

**Keywords:** Julian Herbert. Autobiography. Narrador. Sexual Violations.

## 1. Breve apresentação de Julián Herbert e suas principais obras

Julián Herbert, o “autor real” de *Canción de Tumba*, nasceu no ano de 1971, na cidade portuária de Acapulco, México. Ele possui formação superior em literatura espanhola na Universidade Autônoma de Coahuila, situada no norte do país, em Saltillo, onde atualmente reside. Julián Herbert também atua como vocalista em duas bandas, *Los Tigres de Borges* e *Madrastras*, mas seu maior reconhecimento é originado pelos trabalhos como escritor, ensaísta, e poeta. O seu primeiro livro publicado foi uma compilação de contos intitulada *Soldados muertos* (1993). Na sequência, publicou um livro de poesias, *Chili Hardcore* (1994). O seu primeiro prêmio literário veio com o seu segundo livro de poesias, *El nombre de esta casa* (1999), pelo qual o autor recebeu uma menção honrosa no *Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino*, do mesmo ano. A partir de então, o autor passou a colecionar prêmios literários: foi vencedor do *Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen* (2005), na categoria poesia, por *Kubla Khan*; foi vencedor do *Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola* (2006), na categoria conto, com *Cocaína (Manual del usuario)*; foi vencedor do *XXVII Premio Jaén de Novela* (2011), na Espanha, categoria autobiografia novelada, por *Canción de tumba*, pelo qual recebeu a premiação de 24 mil euros; e por último, foi vencedor do *V Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska* (2012), na categoria novela, também por *Canción de tumba*.

O número de prêmios obtidos em concursos literários é pouco inferior ao seu total de livros publicados: quase todas suas publicações foram premiadas. O interesse do autor em concorrer na busca do reconhecimento literário de sua obra torna possível inferir uma estratégia consciente de Julián Herbert: para obter uma maior penetração no mercado editorial, o autor parece contar com a divulgação das premiações como principal forma de publicidade, de modo a aumentar sua visibilidade como escritor e poeta. Ao mesmo tempo, os prêmios recebidos certificam a qualidade da sua obra. Assim, Julián Herbert pode abrir mão de outras alternativas existentes: a autopublicação em sites especializados, ou os projetos de financiamento coletivo. Qualquer uma destas modalidades exige um pré-requisito fundamental para os escritores iniciantes, que é a necessidade de uma base maior de pessoas interessadas em promover um título, para torná-lo conhecido pelos leitores e obter exposição. Caso contrário, ou o autor ficará restrito a um grupo muito específico de con-

Odon Bastos  
Dias

Renata Farias  
de Felipe

---

184

sumidores (nicho), ou dependente de fatores como a participação efetiva em redes sociais para atingir o nível de influência esperado, o que adicionalmente requer um grande carisma pessoal, mas não necessariamente resultará em reconhecimento da crítica especializada.

Como alternativa para ingressar no mercado editorial, por sua vez, os concursos literários contemplam um tipo característico de literariedade, algo que não é difícil de antever para quem possui formação na área de literatura, como acontece com Julián Herbert. Deste modo, o autor demonstra suas escolhas conscientemente em *Canción de tumba*: apresentar uma obra composta por um misto de auto-ficção e autobiografia, que inclui elementos metaficcionalizados, desnudando de forma proposital diante do leitor a sua condição de autor/narrador/personagem, em algumas passagens, incluindo elementos ensaísticos mesclados com comentários sobre obras literárias, referências à cultura de massas, e em outras, assumindo características de elegia à sua mãe que agoniza diante da morte no leito do hospital. *Canción de tumba* é sobretudo uma homenagem póstuma à mãe de Julián Herbert, que viveu uma vida errante viajando por todo o México, trabalhando como prostituta e arrastando os filhos ao longo do seu trajeto errante. Ela morreu de leucemia em 2008, três anos antes do livro ser publicado. Segundo Julián Herbert, o livro foi escrito enquanto ele estava sentado no quarto de hospital de sua mãe.

*Canción de  
tumba*

---

185

## 2. O autor implícito

*Canción de tumba* é uma autobiografia na qual o autor assume as funções de narrador em primeira pessoa e personagem principal. A novela tem por pano de fundo a agonia final da mãe do autor, sugerida no título como o tema principal da obra. Todavia, assemelha-se mais a um romance de formação, trazendo vários momentos diferentes da vida do próprio autor, desde a infância até a vida adulta, em uma narrativa não-linear, com utilização frequente de analepses. Eventualmente, a mãe e os irmãos figuram como personagens protagonistas, e a infância da mãe torna-se uma subtrama que justifica elementos do enredo principal, formando uma coleção de fragmentos constituídos por um mosaico de contos, de pequenas crônicas, ensaios sobre filosofia, registros históricos, *flashes* de memória e delírios. Ao descrever sua vida, o autor esconde-se do leitor ao mesmo tempo que se mostra vulnerável, mas quando o faz, permanece uma dúvida sobre quanto do seu personagem é real, e quanto é ficcional.

O autor que está presente no texto, conceito do teórico da literatura Wayne C. Booth, pode ser definido então como “autor implícito”. De acordo com Booth (1983, p.74-75): “o “autor implícito” escolhe, consciente ou inconscientemente, o que lemos; nós o inferimos como uma versão ideal, literária e criada do homem real; ele é a soma de suas próprias escolhas”. No processo de narrar os episódios de uma infância difícil e suas demais dificuldades na vida, o protagonista aprende a se autodefender no mundo. Entretanto, desde o começo da obra, o “autor implícito” já sabe com fazê-lo na ficção, e nunca se mostra de todo sem antes erguer uma barreira de proteção.

No seu livro *Além do bem e do mal* (1886), o filólogo e filósofo Friedrich Nietzsche, ao discutir as máscaras sociais que cada indivíduo escolhe adotar, comenta:

Há processos de caráter tão delicados que fariamos bem em soterrá-los e torná-los irreconhecíveis através de uma grosseria, existem atos de amor e extravagante grandeza, após os quais nada há de mais aconselhável do que tomar de um bastão e surrar a testemunha, para lhe turvar sua memória (NIETZSCHE, 2014, p. 42).

Ao adotar este mecanismo de proteção, o “autor implícito” acaba por afetar a imanência do texto: as figuras de linguagem predominantes em *Canción de tumba* são os contrastes, as comparações e as antíteses. No fragmento abaixo, o narrador faz sua primeira apresentação ao leitor:

Nasci no dia 20 de janeiro de 1971, na cidade portuária de Acapulco de Juárez, em Guerrero. Aos 3 anos conheci pela primeira vez um morto: uma pessoa afogada. E também conheci pela primeira vez um guerrilheiro: Kito, o irmão mais novo de minha madrinha Jesu: cumpria pena por um assalto a banco. Passei minha infância viajando de cidade em cidade, de puteiro em puteiro, conforme as condições nômades que a profissão de mamãe impunha a nossa família. **Ano a ano, com uma paciência fervorosa, viajei do sul profundo até as esplêndidas cidades do norte** (HERBERT, 2011, p. 93, grifo meu).

O narrador apresenta progressivamente três barreiras defensivas diferentes: conheceu um morto, conheceu um guerrilheiro, passou a infância de puteiro em puteiro. Depois de sentir-se seguro por estas camadas de proteção, finalmente traz uma mostra de prosa-poética ao leitor, quando realiza a descrição espaço-temporal da sua trajetória (em destaque no texto grifado). Outras vezes, as comparações e as antíteses aparecem na mesma frase, alternando-se e sobrepondo-se, uma prática recorrente ao longo da obra. No seu ensaio “De Outros Espaços: Utopias e Heterotopias”, Michel Foucault justifica que (1984, p. 46): “estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, da época do próximo e do longe, do lado-a-lado, do disperso.”

Além destas figuras de linguagem mencionadas, outro elemento frequente na novela são as invocações: algumas são discretas, mas não menos numerosas, e aparecem na forma de referências culturais das mais diversas fontes. Aqui, segue um exemplo da aparição de quatro criaturas saídas do *Livro dos Seres Imaginários* (1957), do escritor argentino Jorge Luis Borges, que, ao modo dos bestiários medievais, reuniu um repertório de seres fantásticos particulares com origens tanto na literatura quanto nas lendas, mitos e religiões. As primeiras aparições são o *odradek* e o *golem* (em HERBERT, 2011, p. 89): “insistíamos em nos perder entre os edifícios de apartamentos de três andares cujos pátios com comércio pareciam um *odradek* ou um *golem* de um shopping na praia”. A segunda referência ao livro de Borges está nas *ninfas* (em HERBERT, 2011, p. 144): “passei o voo inteiro aspirando ópio líquido do frasco de Afrin Lun: eu entre *ninfas* e nuvens e as pessoas me olhando com compaixão, que gripe terrível esse pobre rapaz pegou”. E, por último, os *djins* (em HERBERT, 2011, p. 144): “e assim me entretinha, de modo tão saudável, com os *djins* do meu sistema nervoso que sequer notei quando o avião tocou o solo”. No episódio, o autor implícito foi um tanto econômico na sua homenagem ao escritor argentino Borges, embora não tenha sido quanto ao uso de Afrin Lun. Em relação às figuras de linguagem mencionadas antes (antíteses e comparações são vistas constantemente nos capítulos), há somente um registro de sinestesia no texto (pág. 44). A figura de linguagem está associada à percepção sensorial de um efeito, e a troca (errônea ou proposital) da atribuição dos sentidos responsáveis por detectar convencionalmente o efeito. Apesar disto, a sinestesia não parece estar deslocada no contexto. A percepção sensorial é explorada muitas vezes, aparecendo em passagens nas quais a música é justaposta com outras referências literárias:

Odon Bastos  
Dias  
  
Renata Farias  
de Felipe

---

188

Uma das razões pelas quais não fui um bom pai é o individualismo puritano com o qual percebo os laços que me unem a meus filhos. Há tempos, quando Jorge ainda estava no primário, Aída me ligou, assustada: – O menino teve um ataque na escola. Pegou um colega, arrastou ele e bateu a cabeça dele contra a parede. Durante todo o trajeto repeti que a culpa era minha. Eu devia ter feito algo muito ruim com meu bebê. Lembrei que costumava niná-lo sussurrando o *Va pensiero* remixado com um som de *The Rivers of Babylon*. Sempre me deleitei da semelhança que tinham em seu argumento e em sua melodia. Agora, por outro lado, me pareciam canções de ninar dignas de um monstro; o salmo bíblico em que ambas se baseiam termina com este versículo: “Feliz aquele que pegar os seus filhos e os despedaçar contra a rocha...” (HERBERT, 2011, p. 97).

E mais adiante, o autor implícito atribui a origem da sua vertente musical à mãe, criando um vínculo hereditário afetivo. Outra semelhança no comportamento de mãe e filho está no fato de que ela também tomava medidas preventivas (“se precavia”), antes de começar a “cantar muitas vezes”:

De todo modo, Guadalupe se precavia: subia numa das árvores mais antigas e se escondia na copa. Ficava lá o dia todo, aguentando frio ou calor e a fome; sobretudo a fome. Cantava. Cantava aos gritos, como a vi cantar muitas vezes quando voltava para casa feliz e bêbada porque havia ganhado uma grana boa nos prostíbulos: *en el mar está una palma con las ramas hasta el suelo donde se van a llorar los que no encuentran consuelo pobrecita de la palma*. Terminadas a música e a sessão de choro, mais tranquila e sem dúvida purificada do ódio, minha mãe descia da árvore e, a caminho de sua casa, calculava com espírito de mulher de malandro ou de boxeador sem talento como deveria posicionar o corpo para receber melhor os golpes de sua mãe (HERBERT, 2011, p. 149).

Além de uma inclinação natural para à catarse musical purificadora, que mãe e filho apresentam em diferentes momentos, também existem outras características compartilhadas que, entretanto, não parecem ser anotadas como positivas:

Até antes de conhecer Mónica, percebi que eu reproduzia uma teodicéia megalomaníaca. Ter nascido me parecia um ato de pura maldade pessoal, que só podia ser remediado gerando outra existência. Trata-se de uma ideia que herdei de minha mãe, para quem sua própria vida era condenada e maldita (assim o decretou minha avó), salvo pelo fato de ter parido a mim e a meus irmãos. Seguindo esse raciocínio criminoso, comecei a querer ser pai aos 17 anos. Era uma vontade meio sem foco (HERBERT, 2011, p. 97).

*Canción de tumba*

---

189

As figuras de linguagem associadas à percepção, as múltiplas referências culturais citadas na novela, que estão combinados com o formato de uma narrativa não-linear, são elementos que aparecem fortemente entrelaçados no discurso do narrador, que auxiliam para trazer uma cor atraente ao texto. Umberto Eco, crítico literário e semiótico italiano, ao procurar as razões que fazem muitos filmes ou obras literárias ascenderem ao *status* de objeto de culto (e.g. *cult movies*, *cult books*), encontra a seguinte explicação, no seu livro *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, em Eco (1994, p. 134): “para se tornar sagrado, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido, como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês”. Sendo fiel a esta regra, o texto literário de Julián Herbert se torna um emaranhado constante entre opostos, sendo permeado por figuras de linguagem, referências culturais, e intertextualidades as mais inusitadas:

Há um conto de **Bradbury** que narra como **dois indigentes** ganham a vida alugando um mirante junto à estrada: cobram dois dólares dos motoristas que se detêm para ver a cidade, pouco antes de chegar a ela. O êxito dos **empresários maltrapilhos** deve-se ao fato de que, por um estranho milagre, daquele patamar cada viajante contempla especificamente a urbe que move seus mais ardentes desejos: uns veem Nova York; outros, Paris; um jovem estudante descreve o que vê declamando de cor o “**Kubla Khan**” de **Coleridge**... Se eu pagasse dois dólares para subir num patamar assim, **Berlim abaixo de zero seria minha bombardeada Xanadu** (HERBERT, 2011, p. 90, grifo meu).

No fragmento anterior, é possível perceber diversas situações de contrastes, há oscilações entre altos e baixos, como se fossem versos iâmbicos: e uma discreta reverência ao poeta Coleridge, que também emprestou o título de um dos seus poemas para um dos livros premiados de Julián Herbert, “*Kubla Khan*” (2005).

Além dos componentes já citados, algumas vezes o autor implícito do texto apropria-se de elementos pertencentes a outros gêneros, para assumir características ora de ensaio e ora de crítica literária, refletindo por várias linhas do texto sobre a natureza do conteúdo que está sendo emprestado, referenciado e discutido na sua narrativa:

Odon Bastos  
Dias  
Renata Farias  
de Felipe

---

190

Numa livraria, Mónica encontrou uma pequena estante de divulgação científica. Comprou dois livros: *Elephants on Acid*, de Alex Boese, e *Violution*, de Frank Ryan. O livro de Boese (lemos ele juntos) é uma sátira quase rabelaisiana da ciência: narra, através de episódios escritos com uma má intenção virtuosa, alguns dos mais bizarros, cômicos, cruéis e absurdos experimentos científicos de que se tem notícia. O livro de Ryan é mais duro e honra uma antiga intuição filosófica: a de que o ser humano é uma doença. Uma abominação da natureza. Se me lembro bem, Lichtenberg resumiu essa convicção em algum de seus aforismos (HERBERT, 2011, p. 226).

Mónica é o nome da última esposa do autor. Novamente, nenhuma das duas referências mencionadas é casual ou aleatória. A escolha do livro *Violution*, de Frank Ryan, leva até uma correlação com o discurso expresso por um personagem cinematográfico do filme *The Matrix* (1999), que não é parafraseado pelo autor, a citação da fala do agente Smith no filme é colada integralmente na narrativa:

O século XX apenas reafirmou e popularizou tal opinião, como mostra este monólogo do agente Smith em *Matrix*:

– Quero compartilhar uma revelação. Dei-me conta, ao tentar classificar sua espécie, de que vocês na verdade não são mamíferos. Os mamíferos se desenvolvem em equilíbrio com seu meio ambiente. Vocês, não: vocês chegam a um lugar e se multiplicam até consumir todos os recursos. Sua única maneira de sobreviver é se espalhando para outro local. Há outro organismo

neste planeta que segue o mesmo padrão. Sabe qual é...? O vírus. Os seres humanos são uma doença. Um câncer (HERBERT, 2011, p. 226-227).

Assim, para compartilhar e enfatizar o ponto de vista sobre um tópico, o autor implícito utiliza-se de muitos recursos: pastiches, intertextualidades, referências à cultura *pop* e referências literárias diversas, recorrendo à adoção de figuras de linguagem como o contraste e a comparação. Adicionalmente, aparecem os elementos associados à música, e a alteração das percepções da realidade. Se existem semelhanças entre o autor implícito inferido no texto e o autor real, então elas podem estar no repertório pessoal e na inclinação para adotar tais escolhas.

*Canción de tumba*

---

191

### **3. Narradores não confiáveis: *Unreliable Narrators***

No capítulo intitulado “Telling as Showing: Dramatized Narrators, Reliable and Unreliable”, do livro *The Rhetoric of Fiction* (1983), Wayne C. Booth atribui pela primeira vez na teoria literária um nome à categoria de narradores que habitam a literatura há alguns séculos (BOOTH, 1983, p. 239): “a história dos narradores não confiáveis, de *Gargantua* até *Lolita* é, na verdade, cheia de armadilhas para o leitor desavisado, algumas delas não são particularmente perigosas, mas algumas são incapacitantes ou mesmo fatais”. As armadilhas às quais Booth se refere não são exatamente “perigosas” a ponto de transformar uma segunda leitura de *Canción de Tumba* em uma experiência diametralmente oposta à primeira, causada por alguma revelação sobre o narrador no final da história, embora a segunda leitura possa causar ressignificação. Todavia, algumas pistas estão presentes na narrativa desde o princípio. O problema não está somente em determinar se o narrador está mentindo ou dizendo a verdade. Peter J. Rabinowitz define melhor a questão, assim:

Um narrador não confiável, entretanto, não é simplesmente um narrador que “não diz a verdade” - qual o narrador ficcional que conta a verdade, literalmente? Em vez disso, um narrador não confiável é aquele que conta mentiras, oculta informações, julga mal com relação à audiência da narrativa - isto é, aqueles para os quais as afirmações são falsas não pe-

los padrões do mundo real ou do autor, mas pelos padrões da própria audiência da narrativa (...) Em outras palavras, todos os narradores ficcionais são falsos porque são imitações; mas alguns são imitações de pessoas que dizem a verdade, alguns são imitações de pessoas que mentem (RABINOWITZ, 1977, p. 134, minha tradução).

Odon Bastos

Dias

Renata Farias  
de Felipe

---

192

A princípio, é mais fácil encontrar evidências de que o narrador é um contador de histórias natural, e que ele o faz espontaneamente com graça. Do mesmo modo que herdou a veia musical da sua mãe, ele também sugere ter sido através dela que recebeu as primeiras influências nesta outra arte de contar histórias:

Meu tio Juan – tio-avô, na verdade – foi um caçador de bruxas. Conta minha mãe que ele as caçava com uma corda benzida, um rosário, um lençol branco, uma vela vermelha feita de gordura animal e com um pedaço de lata cortante, os dedos traçando vinte vezes uma cruz nas costas do Ser Maligno (HERBERT, 2011, p. 77).

Desde o princípio, o narrador parece enfatizar o caráter de inverossimilhança às histórias que gostava de ouvir na infância:

Mamãe nunca acreditou nessas histórias. Contava porque eram parte de nossa herança e porque a gente implorava para ouvi-las. No começo dizia que não: – Vocês não são bobos de dar bola para essas superstições. Mas também são frouxos e depois ficam a noite inteira tendo pesadelos, e quem não dorme sou eu. (Essa última era para mim, que desde pequeno já demonstrava ser um frangote) (HERBERT, 2011, p. 77).

No entanto, as histórias são contadas por sua mãe com a intenção de serem ficcionais. A ideia de que o tio não pode ter sido um caçador de bruxas, porque as “bruxas não existem” no universo diegético da narrativa, não é suficiente para tornar o narrador suspeito. Porém, há evidências mais discretas capazes de apontar o fato de que o narrador está fazendo a narrativa através de um viés suspeito:

Subi as escadas até a divisão de Clínica Masculina. Entrei no quarto 101. Tudo estava em silêncio, tirando a chuva torrencial do outro lado da janela e o ronronar da nova bomba de infusão. Mamãe dormia relativamente tranquila. Olhei o relógio: 5 h. Sentei no sofá e **tentei me convencer de que nunca havia saído dali**: acabava de acordar. Fui ao banheiro, bati a cabeça contra a parede algumas vezes, olhei embaixo das pálpebras, toquei minhas bochechas. “**É só a febre**”, repeti uma vez, duas vezes. Convencido de que minha mãe havia me contaminado com sua infecção, pouco a pouco fui me acalmando. Mas, por via das dúvidas, **decidi não contar minhas visões a ninguém** (HERBERT, 2011, p. 136, grifo meu).

*Canción de tumba*

---

193

O narrador pode não ter contado suas visões para ninguém dentro do universo diegético, mas certamente passou tal informação à audiência da narrativa. Esta é uma primeira evidência de que o narrador pode estar inserindo “falsas memórias” no texto. Uma segunda evidência pode estar contida no próximo fragmento:

Agora que está velha a importuno com isso e ela diz que não é verdade, que de fato lembra do rapaz **mas que o resto é coisa da minha imaginação**. Aconteceu pouco depois do meu terceiro aniversário, de modo que **posso ser considerado uma fonte duvidosa**. Mas não inventei isso: tenho certeza de que chorou quando soube da morte dele. Naquela noite não teve ânimo para ir trabalhar (HERBERT, 2011, p. 141, grifo meu).

Além da referência quase direta às “falsas memórias” em negrito, o fragmento também torna difícil determinar quem está falando a verdade: pode ser a mãe, todavia, ela é uma mulher idosa, e talvez não tenha mais lembranças do episódio em questão. Simultaneamente, pode ser o narrador, mas ele está remetendo a eventos dos primórdios da sua infância, quando tinha apenas três anos de idade: geralmente, as pessoas não têm memórias tão remotas deste período da vida. Logo, é difícil dar o benefício da dúvida para qualquer uma das duas fontes. O mesmo conflito de confiança na veracidade dos eventos narrados aparece novamente na conclusão da subtrama que envolve um antigo namorado da mãe de Julián Herbert, e pelo qual ela se apaixonou:

Odon Bastos  
Dias  
Renata Farias  
de Felipe

---

194

Não saberia precisar quanto tempo depois prenderam o Kito, num fracassado assalto a banco em Acapulco. Eu, minha mãe e minha madrinha fomos vê-lo na cadeia, que ficava na esquina de casa: na época morávamos no número quatro do beco Benito Juárez, no bairro de Aguas Blancas, muito perto da zona de tolerância. Os três choraram e repetiram muitos impropérios por trás das grades. Depois, respondendo a uma pergunta de minha mãe, Kito disse: – Aqueles babacas em Ticuicú resolveram aplicar a lei da fuga com o professor de caratê. **Lembro dessa frase.** Não soube seu significado até muito tempo depois. **O que sei é que** naquela noite **minha mãe se embebedou** trancada em nosso quarto, escutando boleros. **Ela diz que não. Que lembro tudo errado porque era pequeno.** Mas quem esquece a primeira vez que pisou numa prisão...? (HERBERT, 2011, p. 142, grifo meu).

Novamente, as duas fontes parecem entrar em conflito: a mãe não lembra, pois estava bêbada, e acusa Julián Herbert de misturar os fatos, porque ele era muito pequeno na época do episódio. Ainda assim, mesmo com a suspeita sobre a integridade dos eventos, a memória relatada (falsa ou não) entrou na narrativa. Em outra passagem, as evidências do narrador adotar um viés suspeito aparecem através da modalização do discurso na sua voz, de modo mais discreto:

Aos 14 anos fugiu definitivamente de casa. Trabalhou de empregada para algumas famílias guanajuatenses ultracatólicas de tradição cristera. Foi daí que vieram, **suponho**, seu fervor por São Francisco de Assis (por anos peregrinou até *Real de Catorce* todos os 4 de outubro) e certos trejeitos e frases ingenuamente aristocratizantes:

– Eu sou um perfume refinado embrulhado em papel de jornal (HERBERT, 2011, p. 152, grifo meu).

Ao supor, o narrador não introduz a lembrança de um fato, mas sim uma opinião sua sobre o assunto. Logo, ele não está certo da sua exatidão, e por conseguinte, está atribuindo conscientemente um grau de incerteza à informação. Na próxima passagem, o alvo de imprecisão são

eventos mais traumáticos, que podem ter acontecido e afetado fisicamente a figura do narrador/personagem. Ao mesmo tempo, o narrador usa de modalização para introduzir dúvida sobre os fatos mencionados:

Por exemplo: uma vez, por volta dos 9 anos, alguém me mandou **inconsciente** à Cruz Vermelha porque me recusei a pagar um boquete. **Vivo acreditando** que tive êxito em salvar meu cu. **Mas talvez me engane; pode ser que** tenham metido duas vezes em mim algum dia e eu não me lembre. Meteram em mim mas eu caguei: **minha mente bloqueou o ocorrido** para me garantir um futuro feliz. **Pode ser:** minha mente é minha segunda mãe (HERBERT, 2011, p. 202, grifo meu).

*Canción de tumba*

---

195

As palavras destacadas em negrito revelam estados da mente (inconsciência, bloqueio) que colocam o leitor em dúvida se o narrador está realmente acrescentando memórias à narrativa, ou se ele está ocultando lembranças e experiências traumáticas para poder conviver com suas próprias memórias. Ou ainda, se ele está alternando entre as duas possibilidades. Por fim, no último fragmento o autor assume explicitamente seu papel de narrador não-confiável, na chamada “Primeira nota do caderno vermelho” que dá origem à sua autobiografia:

**É tudo uma série de mentiras.** Sou um reprimido. Nunca pratiquei sexo anal. Bobo Lafragua **só existe em minha imaginação.** Conheço perfeitamente várias línguas chinesas. Ninguém encontrará em Havana um antro chamado Diablito Tuntún. Eu nunca fui a Havana. **Minto:** quase estive em Havana uma vez. **Minto:** uma vez fui a Havana mas não consegui ver absolutamente nada porque passei as noites trancado, com febre, morrendo em minha cama de hospital, deprimido e sozinho, conectado à máscara negra. De manhã e de tarde trabalhava (em meu habitual papel de mercenário ou prostituta da literatura) como escrivão de uma seita presidida por Carlos Slim: uma secreta confraria de empresários latino-americanos de ultradireita que já começam a planejar o futuro da ilha após a morte de Fidel. **Minto:** a milagrosa medicina cubana curou minha mãe da leucemia. **Minto:** Assim, partindo da febre ou da psicose, **é relativamente válido escrever um romance autobiográfico no qual**

a fantasia também passeie. O importante não é que os acontecimentos sejam verdadeiros: o importante é que a doença ou a loucura o sejam. Você não tem o direito de brincar com a mente dos outros a menos que esteja disposto a sacrificar sua própria sanidade (HERBERT, 2011, p. 201, grifo meu).

Odon Bastos  
Dias

Renata Farias  
de Felipe

---

196

A opção por este tipo de narrador parece ter sido uma escolha consciente na obra, como uma forma de encontrar espaço para revelar as experiências traumáticas, e também, para ficcionalizar episódios da vida do autor. Assim, o narrador (não confiável) ao tratar as experiências traumáticas, assume o seu estado de embriaguez ou destaca o caráter falho da própria memória, uma estratégia narrativa que permite o tangenciamento das experiências dolorosas.

Finalmente, há que se considerar que Julián Herbert, em função da sua própria formação acadêmica na área de Letras, portanto, conhecendo os fundamentos da teoria literária, fez da opção por um narrador não confiável uma estratégia narrativa que, aliada àquelas características discutidas anteriormente na segunda seção, lhe permitiu exercer de modo mais natural a sua habilidade de contar histórias, de criar episódios e arcos narrativos que se cruzam, se afastam, e se completam em meio ao mosaico fragmentado de gêneros e referências culturais que compõem *Canción de Tumba*.

## REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne. **The Rhetoric of Fiction**. 2nd Edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Traduzido por Jay Miskowiec. **Architecture /Mouvement/Continuité**, p. 46–49. Paris, Outubro, 1984. Disponível em: <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>>. Último acesso em 06/07/2018.

HERBERT, Julián. **Cantiga de findar**. Tradução de Miguel de Castillo. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal, Prelúdio a uma Filosofia do Futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RABINOWITZ, Peter J. Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences. **Critical Inquiry**. Nr. 1, 1977. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/447927>>. Último acesso em 10/07/2018.

*Canción de  
tumba*

---

197

