

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

PRISCILA MARTINI PEDÓ

Eugenio Granell e *La Novela del Indio Tupinamba*, romance surrealista

Porto Alegre  
2019

Priscila Martini Pedó

Eugenio Granell e *La Novela del Indio Tupinamba*, romance surrealista

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Pedó, Priscila Martini  
Eugenio Granell e La Novela del Indio Tupinamba,  
romance surrealista / Priscila Martini Pedó. -- 2019.  
91 f.  
Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Literatura Espanhola. 2. Surrealismo. 3. Exílio.  
4. Humor Negro. I. Castiglioni, Ruben Daniel Méndez,  
orient. II. Título.

Priscila Martini Pedó

Eugenio Granell e *La Novela del Indio Tupinamba*, romance surrealista

Dissertação de Mestrado em Estudos de  
Literatura apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 29 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Nara Helena Naumann Machado  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

---

Prof. Dr. Robert Charles Ponge  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores e colegas desta instituição, pelas oportunidades de estudo e de interlocução.

Ao Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni, pelo conhecimento compartilhado, pelos materiais de pesquisa disponibilizados, pela orientação sempre atenciosa.

À minha família, em especial aos meus pais, Jorge e Bernardete, que tantas vezes ouviram “neste final de semana eu não posso estar aí” e tantas vezes me disseram “se tu não puderes vir, paciência, primeiro os estudos”. Obrigada pela compreensão, pelo auxílio e pelo amor.

À Carina e ao Jhonathan, pela amizade de todos esses anos. Obrigada por compartilharem o riso, as frustrações e as incertezas. Obrigada por me segurarem antes que eu chegasse ao chão.

À Cibele, pela escuta tão valiosa de todas as semanas. Ao Francisco, pelo auxílio com a revisão do texto.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado dedica-se a *La Novela del Indio Tupinamba*, romance publicado em 1959 por Eugenio Fernández Granell (1912-2001), artista plástico e escritor surrealista espanhol. Faz-se um percurso pela vida e por uma parcela da vasta obra do artista, destacando sua atuação durante a Guerra Civil Espanhola, seu exílio em quatro diferentes países americanos e sua filiação ao surrealismo. Analisa-se os elementos da narrativa de *La Novela del Indio Tupinamba*, destacando os jogos propostos ao longo do texto e outras particularidades que fazem dele um romance singular. Objetiva-se compreender os meios através dos quais o humor, em especial o humor negro, tal qual proposto e praticado pelos surrealistas, é utilizado como recurso na construção desse texto ficcional e os sentidos que provém de seu emprego.

**Palavras-chave:** Literatura espanhola. Surrealismo. Eugenio Granell. Humor negro. Exílio.

## RESUMEN

Esta disertación de maestría trata de *La Novela del Indio Tupinamba*, una novela publicada en 1959 por Eugenio Fernández Granell (1912-2001), artista plástico y escritor surrealista español. Se hace un recorrido por la vida y por una parte de la vasta obra del artista, destacando su actuación durante la Guerra Civil española, su exilio en cuatro países americanos diferentes y su afiliación al surrealismo. Se analizan los elementos de la narrativa de *La Novela del Indio Tupinamba*, destacando los juegos propuestos a lo largo del texto y otras particularidades que la convierten en una novela singular. El objetivo es comprender los medios por los cuales el humor, especialmente el humor negro, según lo propuesto y practicado por los surrealistas, se utiliza como un recurso en la construcción de este texto ficticio, además de los significados que provienen de su uso.

**Palabras-clave:** Literatura española. Surrealismo. Eugenio Granell. Humor negro. Exilio.

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 A TRAJETÓRIA DE EUGENIO GRANELL</b> .....	13
1.1 A FACE POLÍTICA DE GRANELL .....	15
1.2 ANOS DE EXÍLIO .....	18
1.2.1 O início do exílio nas Américas: República Dominicana .....	24
1.2.2 Estadia na Guatemala e consolidação como artista surrealista .....	26
1.2.3 Oito anos em Porto Rico .....	27
1.2.4 Uma penúltima mudança: Estados Unidos .....	28
1.3 O RETORNO À ESPANHA .....	29
<b>2 DA PRODUÇÃO ESCRITA DE EUGENIO GRANELL</b> .....	31
2.1 O SURREALISMO COMO VIA DE EXPRESSÃO .....	32
2.2 PRIMEIROS CONTATOS DE GRANELL COM O SURREALISMO .....	35
2.3 OS ENCONTROS DE GRANELL COM ANDRÉ BRETON .....	36
2.4 REFLEXÕES DE GRANELL EM TORNO AO SURREALISMO .....	40
<b>3 LA NOVELA DEL INDIO TUPINANBÁ</b> .....	43
3.1 JOGO AUTORAL .....	44
3.2 OS TEMPOS E OS ESPAÇOS DA NARRATIVA .....	48
3.3 ESTRUTURA E ENREDO .....	52
3.3.1 A constante quebra de expectativas .....	55
3.4 PERSONAGENS .....	56
<b>4 HUMOR</b> .....	67
3.1 HUMOR NEGRO .....	70
3.2 ANDRÉ BRETON E A <i>ANTOLOGIA DO HUMOR NEGRO</i> .....	71
3.3 O HUMOR NEGRO EM LA NOVELA DEL INDIO TUPINAMBA .....	73
3.3.1 A deformação das personagens .....	73
3.3.2 As situações absurdas .....	76
3.3.3 O uso da linguagem .....	78
3.4 A ESTRANHA SUPRESSÃO DO HUMOR .....	82
<b>CONCLUSÃO</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado dedica-se a *La Novela del Indio Tupinamba*, romance surrealista de autoria do artista plástico e escritor espanhol Eugenio Fernández Granell (A Curuña, 28/11/1912 – Madrid, 24/10/2001). O romance foi publicado quando Granell vivia em Nova York, nos Estados Unidos, em 1959, ano que marca as duas primeiras das quase cinco décadas de seu exílio no continente americano, iniciado com o final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

O primeiro capítulo deste trabalho dedica-se a explorar a trajetória pessoal e artística de Eugenio Granell, da qual encontramos exemplares nas letras, nas artes plásticas e no cinema. Parece-nos interessante apontar que, em comparação a outros artistas surrealistas, como é o caso de Salvador Dalí, por exemplo, são menos frequentes e menos variados os relatos sobre os primeiros anos de vida do artista aos quais se tem acesso. Ainda que esse aparente vazio desperte nossa curiosidade, ressaltamos que, neste trabalho, ao compilar momentos da vida e da obra de Granell, nosso interesse não é encontrar ou enfatizar o anedótico, pois incorreríamos no risco de criar uma imagem do artista como um falso erudito (CASTIGLIONI, 2014), mas de situá-lo em seu contexto histórico e social tendo em vista certo caráter biográfico de *La Novela del Indio Tupinamba*.

Para tanto, tomamos como base o livro publicado recentemente por Carlos Arias (2017), um dos biógrafos do artista e referencial confiável que nos permitiu conhecer a infância e a juventude de Granell. Desse período, destacamos seu gosto pelas artes, em especial pela música, o que o levou a mudar-se para Madrid, em 1928, para estudar na Escuela Superior de Música del Real Conservatorio de Madrid. Buscamos compreender as relações do artista com a política, especialmente sua vinculação ao POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) e sua atuação como militante político durante o período da Segunda República Espanhola, atuação esta que ocorria através da escrita para a imprensa e através de seu envolvimento com a luta armada.

Terminada a Guerra Civil, a militância antifascista levou Eugenio Granell a um exílio que, iniciado na França, em 1939, durou quase cinquenta anos. Nesse primeiro capítulo, exploramos esses anos nos quais Granell viveu fora da Espanha, na República Dominicana, na Guatemala, em Porto Rico e nos Estados Unidos, até retornar ao seu país, em 1985. Ao longo desse período, que contempla a maior parte de sua vida adulta, Eugenio Granell desenvolve uma série de atividades, dentre as quais as de músico, professor universitário, jornalista e

conferencista. É no exílio que ele forma sua família, com a também artista Amparo Segarra, a quem conheceu na França, e vê nascer sua filha, Natalia Fernández Segarra, quem hoje dirige a fundação que leva o seu nome. É no exílio que ele conhece e estreita laços de amizade com importantes artistas e intelectuais de diferentes partes do mundo e é também durante o exílio que Granell adota o surrealismo como via de expressão e que inicia e consolida sua carreira nas artes e na literatura.

Eugenio Granell passa a fazer parte do grupo surrealista desde a sua convivência, em Santo Domingo, na década de 1940, com surrealistas importantes como André Breton, Pierre Mabille e Wifredo Lam, esse último a quem já conhecia de sua juventude em sua terra natal. Dessa forma, dedicamos o segundo capítulo desta dissertação ao surrealismo, às relações que se formam entre Granell e André Breton e às reflexões do próprio Granell sobre o movimento.

Novamente, nossa intenção ao escrever sobre o surrealismo não é estudá-lo minuciosamente, visto que esse estudo já foi produzido por vozes mais autorizadas, às quais recorreremos em nosso texto, mas reunir algumas reflexões que permitam perceber as relações existentes entre a ética surrealista frente às artes e frente a própria vida e a vida e obra do nosso escritor. Tratamos, no segundo capítulo, dos primeiros contatos de Eugenio Granell com o surrealismo, no início da década de 1930, através do pintor Cándido Fernández Mazas, que apresentou a Granell a revista surrealista *Minotaure*. Também exploramos os dois encontros que Granell tem com André Breton na República Dominicana, primeiro em 1940 e depois em 1946, e os textos dedicados a Breton e a esses encontros que Granell publica no jornal *La Nación*. Esses escritos permitem que nos aproximemos das visões dos artistas sobre a época em que viviam e de suas projeções para o futuro das sociedades e das artes.

Ao refletir sobre o surrealismo, Granell destaca os conceitos de poesia e de liberdade, que ao lado do amor, apresentam-se como três dos pilares fundamentais do surrealismo e que são traduzidos, em sua obra, de diferentes maneiras. Nesse segundo capítulo, ao explorarmos a visão de Granell sobre o surrealismo, sobre o sujeito e a expressão surrealista, também fazemos um recorrido pela produção escrita do artista, marcada pelo exercício da liberdade, pelo humor, pela crítica social e pela surrealidade. Esses elementos são características de muitos dos contos e dos romances de Granell, como é o caso daquele ao qual dedicamos esta dissertação.

O terceiro capítulo dedica-se, assim, ao estudo de *La Novela del Indio Tupinamba*. O romance, que apresenta ao seu leitor um índio americano pré-colombiano na Espanha em plena guerra civil, ao fazer menção, em sua narrativa, a fatos históricos e a experiências biográficas do autor, configura-se como um resumo da vida de Granell até os anos cinquenta, quando o livro foi publicado, de sua visão sobre a guerra civil, sobre o regime instaurado em seu país

após o conflito e sobre o exílio dos refugiados espanhóis em terras americanas. *La Novela* é um livro complexo e riquíssimo, que proporciona a quem dispõe-se a estudá-lo uma série de diferentes possibilidades de enfoque. Nossa eleição, após apresentarmos o texto e algumas de suas muitas particularidades no que diz respeito à contextualização espaço-temporal da narrativa, personagens, narrador, estrutura e enredo, foi dedicar-nos ao humor, que abordamos no quarto capítulo.

O humor é o elemento dominante na constituição de *La Novela del Indio Tupinamba*. Um humor que é, em sua maioria, desconcertante, absurdo e violento e que, conforme escala ao longo da narrativa, nos conduz ao humor negro, despertado por situações insólitas, pela destruição - que é o pontapé inicial desse texto de Granell -, pela violência e pela morte. Recurso abundante na construção de *La Novela del Indio Tupinamba*, o humor, principalmente o humor negro e o humor absurdo, uma de suas variantes, é abordado teoricamente pelo quarto capítulo desta dissertação. Iniciamos o capítulo abordando o humor como elemento de destaque na atitude poética surrealista e aproximamo-nos do humor negro através das reflexões de diferentes surrealistas, em especial de André Breton e de sua Antologia do Humor Negro. Nesse capítulo, buscamos identificar quais os mecanismos utilizados para a criação do humor nesse romance e as formas através das quais é expresso em *La Novela*, assim como os sentidos despertados pelo seu uso, bem como pela sua supressão, pois em um texto no qual o tom humorístico, atingido pelo uso dos mais variados artifícios, é o fio que conduz o leitor da primeira à última página, as variações de tom certamente respondem a diferentes objetivos.

Passemos, então, ao primeiro capítulo.

## 1 A TRAJETÓRIA DE EUGENIO GRANELL

É comum deparar-se, ao ler trabalhos que se dedicam a explorar a vida e a obra de Eugenio Granell, com o adjetivo “polifacético” ligado ao seu nome, devido aos múltiplos ofícios que desempenhou ao longo de sua vida e às diferentes formas de arte através das quais expressou-se. Dedicou-se à pintura, à escrita e à música; foi professor, crítico, conferencista e jornalista, além de militante político e artista surrealista. Cláudio Rodríguez Fer, na conferência inaugural do Congresso Internacional Eugenio Granell, de 2006, usa o termo “itinerante” para referir-se ao artista, considerando os diversos lugares onde viveu, desde a infância, dividida entre La Coruña e Santiago de Compostela, passando pela juventude em Madrid até a idade adulta, quando, exilado político, viu-se forçado a emigrar para a América, onde fixou residência em quatro países diferentes.

Eugenio Fernández Granell nasceu em La Coruña, município da comunidade autônoma de Galícia, Espanha, em 28 de novembro de 1912. O mais velho dos cinco filhos de Eugenio Fernández Pérez e Maria Granell – Mario, Julio, María e Amelia chamavam-se seus irmãos –, cresceu entre La Coruña, onde viviam seus avós maternos, e Santiago de Compostela, cidade que lhe prestou homenagem, em 1997, nomeando-o Filho Adotivo e entregando-lhe a Medalha de Ouro da cidade como reconhecimento por sua vida, seu trabalho, e pela cessão de seu legado artístico à cidade, através da fundação que leva o seu nome.

O contato entre Granell e as artes ocorreu muito cedo, pelas mãos de seus pais, que faziam parte de uma classe média burguesa e abastada. O pai possuía grandes conhecimentos de história e sociologia, e a mãe, que contava com uma boa formação intelectual, tinha conhecimento de poesia, pintura, desenho, piano e francês, e passou-os aos seus filhos. Além disso, Mario, um dos irmãos de Granell, fora aluno de Camilo Díaz Baliño e, com seus conhecimentos na área, auxiliou o irmão a iniciar-se na pintura, ainda pequeno (TOVAR, 2001, p. 07).

Embora sua faceta de escritor tenha ficado relegada a um segundo plano frente a sua obra nas artes plásticas, a escrita, assim como a leitura, foi uma atividade presente na infância e na juventude de Granell. Em 1927, junto com Mario, criou uma revista manuscrita nomeada *S.I.R. – Sociedad Infantil Revolucionaria*, a primeira das muitas revistas através das quais se expressaria no decorrer de sua vida. O caráter caseiro e amador da empreitada adolescente revela-se pelo fato de cada um dos números da revista ter apenas três cópias, e cada uma ser ilustrada individualmente por Mario, que reproduzia manualmente, em cada uma delas, as

mesmas ilustrações (TOVAR, 2001, p. 08). A revista teve somente cinco números, mas fez-se notar entre os intelectuais da região, conforme recorda o próprio Granell:

Teniendo doce o trece años nos reuníamos en mi casa (de Santiago) o en las de varios amigos. Uno de ellos era Pablo Bescansa, que tocaba el violín, como yo. Otros eran Leoncio Virgos, Ismael García, hermano de Domingo García Sabell, y algunos más cuyo nombre no recuerdo. Una vez hicimos con mi hermano Mario – que ya por entonces dibujaba muy bien – una revista que se llamaba S.I.R. Eran las siglas de la Sociedad Infantil Revolucionaria. Llegó a tener mucho éxito. Nos la pedían los intelectuales de Santiago y pasaba por muchas manos<sup>1</sup>. (GRANELL, 2001, p. 59)

Além da escrita, Granell envolvia-se em atividades musicais. O violino, mencionado pelo artista, era, então, a sua paixão. Começou a estudar música com Manuel Valverde – que aparece como um dos personagens de sua *Novela del Indio Tupinamba* – em Santiago de Compostela (RODRIGUEZ FER, 2006, p. 15). Ao lado de Ángel Brage, tocava o instrumento nos intervalos dos filmes mudos que eram projetados no Teatro Principal da cidade, e organizou, com um grupo de amigos, uma orquestra que se dedicava a interpretar jazz e tango (ARIAS, 2017, p. 35-36). A relação de Granell com a música é mencionada aqui não apenas por ser uma das atividades que ele desenvolvia na juventude, mas porque ela desempenhará um papel importante em sua vida adulta. A família do artista enfrentará problemas financeiros, a partir da década de 1930, causados pela ruína dos negócios paternos, e a música o ajudará a sustentar-se em Madrid (ARIAS, 2017, p. 47) da mesma forma que lhe garantirá trabalho como professor, músico e crítico, em seus anos de exílio.

O desejo de converter-se no melhor violinista do mundo (ARIAS, 2017, p. 32) levou-o a mudar-se para Madrid, em 1928, para ingressar na Escuela Superior de Música del Real Conservatorio de Madrid. Na capital espanhola, além de estudar música, Granell adentrou os ambientes culturais e políticos da cidade. Frequentou cafés e tertúlias, onde conheceu e estreitou laços de amizade com artistas e intelectuais do período. Dedicava-se, então, à música, à pintura e ao desenho, e escrevia colaborações para revistas como crítico literário e musical.

---

<sup>1</sup> “Tendo doze ou treze anos, nos reuníamos na minha casa (de Santiago) ou na de vários amigos. Um deles era Pablo Bescansa, que tocava violino, como eu. Outros eram Leoncio Virgos, Ismael García, irmão de Domingo García Sabell e alguns outros cujo nome não lembro. Uma vez fizemos com meu irmão Mario – que já por então desenhava muito bem – uma revista que se chamava S.I.R. Eram as siglas da Sociedade Infantil Revolucionária. Teve muito êxito. Os intelectuais de Santiago nos pediam por ela e ela passava por muitas mãos”, em livre tradução.

## 1.1 A FACE POLÍTICA DE GRANELL

A admiração que cultivava por Trotsky levou Granell a conectar-se com movimentos políticos de esquerda, como a Oposición de Izquierda Española, em 1932, dirigida por Andreu Nin e Juan de Andrade. Eugenio Granell apareceu publicamente como militante trotskista pela primeira vez em março de 1932, na III Conferencia Nacional de la Izquierda Comunista de España, em Madrid (PÀGES I BLACH, 2006, p. 126). Nessa altura, Granell tinha 19 anos. Pàges i Blanch destaca o fato de que Granell fazia parte do grupo trotskista de Madrid, que era o mais ativo, o mais numeroso e o responsável por publicar a revista *Comunismo*, “el organo teórico de la organización, que había empezado a publicarse en la temprana fecha de mayo de 1931, con un alto contenido teórico y político y que [...] poseía un enorme prestigio intelectual”<sup>2</sup> (PÀGES I BLACH, 2006, p. 126). Neste mesmo sentido, Rodriguez Fer (2006, p. 16) afirma que as relações pessoais e políticas que Granell mantinha com “trotskistas históricos como Juan Andrade, Julián Gorkin, Joaquín Maurín ou Wilwaldo Solano converteron a Granell en protagonista e testemunha privilegiada do comunismo revolucionário español”<sup>3</sup>. Esse duplo papel, não apenas de testemunha privilegiada, mas de protagonista ativo, leva Beloso (2006) a afirmar que:

A faceta política da vida de Eugenio Fernández Granell é praticamente ineludible. A biografia de Granell non se explicaria sem facer mención ó compromiso que o conduciu pola loita política baixo a bandera do trotskismo em tempos tan cruciais como foron a caída da Dictadura de Primo de Rivera, a II República, a Guerra Civil e o Exilio.<sup>4</sup> (BELOSO, 2006, p. 327)

A militância política levou Granell à prisão em mais de uma ocasião. A primeira delas foi em maio de 1932, logo após a III Conferencia. Nessa ocasião, ele foi preso, ainda que por pouco tempo, com outros dois militantes, García Lavid e Alberto Fernández. A prisão foi denunciada pelo veículo *El Soviet*, em sua edição de 12 de maio daquele ano, sob o título *La*

---

<sup>2</sup> “O órgão teórico da organização, que se começara a publicar cedo, em maio de 1931, com um alto conteúdo teórico e político e que [...] possuía um enorme prestigio intelectual”, em livre tradução.

<sup>3</sup> “Trotskistas históricos como como Juan Andrade, Julián Gorkin, Joaquín Maurín ou Wilwaldo Solano converteram Granell em protagonista e testemunha privilegiada do comunismo revolucionário espanhol”, em livre tradução.

<sup>4</sup> “A faceta política na vida de Eugenio Fernández Granell é praticamente ineludível. A biografia de Granell não se explicaria sem fazer menção ao compromisso que o conduziu pela luta política baixo a bandeira do trotskismo em tempos tão cruciais como foram a caída da Ditadura de Primo de Rivera, a II República, a Guerra Civil e o Exílio”, em livre tradução.

*persecución de los comunistas de izquierda. Tres camaradas detenidos em Madrid*<sup>5</sup> (PÀGES I BLACH, 2006, p. 127).

A segunda prisão veio em 1934, durante a Revolução de Astúrias. Naquele momento, Granell cumpria o serviço militar em Gijón e foi escolhido para fazer parte de um pelotão de fuzilamento. Por negar-se a acatar as ordens de seus superiores, Granell foi levado a um conselho de guerra que o condenou à morte (GONZÁLEZ, 2006, p. 242). Sua condenação não foi levada a cabo graças a intercessão do General Rogelio Caridad Pita, que era natural de A Coruña, assim como o artista, e amigo dos seus pais e avós.

Julio e Mario, irmãos de Granell, também foram militantes da Izquierda Comunista de Madrid. Eles iniciaram suas militâncias no Partido Comunista de España, do qual foram expulsos, em 1933, sob a acusação de serem os responsáveis pela organização de um grupo trotskista dentro dele. Com a fundação do POUM, anos depois, os três irmãos passaram a militar juntos nesse partido.

O POUM – Partido Obrero de Unificación Marxista – foi criado em 1935, a partir da unificação de duas organizações, o BOC, Bloque Obrero Campesino, e a IC, Izquierda Comunista. Miguel Coll Huerta (2006), caracteriza o partido como uma organização de esquerda, a qual chama de “peculiar” nos contextos políticos espanhol e europeu. “El POUM se situó en el panorama político de la época como um partido marxista de orientación revolucionária y de carácter estrictamente nacional”<sup>6</sup> (COLL HUERTA, 2006, p. 117). O partido foi fundado justamente quando os militares executaram o golpe de estado que, ao fracassar, levou à guerra civil espanhola. Estava à esquerda do PSOE, aproximava-se da CNT (corrente sindicalista) e fazia oposição ao PCE, as três grandes forças políticas da esquerda de então (COLL HUERTA, 2006, p. 117 - 118).

Pàges i Blanch (2006), defende que Granell implicou-se diretamente no processo de constituição do POUM, pelo menos em sua última fase, em setembro de 1935, visto que, em julho daquele ano, ele foi preso pela terceira vez junto com outro militante da Izquierda Comunista por distribuir cópias de *La Batalla*, o órgão de imprensa do Bloque Obrero Campesino, considerado propaganda subversiva. Posteriormente, Granell foi um dos colaboradores habituais da imprensa do novo partido. Com o humor que lhe é característico, escreve Granell sobre seu período na prisão:

---

<sup>5</sup> “A perseguição dos comunistas de esquerda. Três camaradas detidos em Madri”, em livre tradução.

<sup>6</sup> “O POUM situou-se no panorama político da época como um partido marxista de orientação revolucionária e de caráter estrictamente nacional”, em livre tradução.



Tiven tempo de escribir artigos e publicarlos. Um día visitou-me o director, chamábase Elorza. Instoume a abandonar as miñas ideas, xa que eu era um bo rapaz, de boa familia e com estudos. O remedio que me ofrecía era ir à igrexa. Nin Elorza nin Stalin me convenceron. Seguín sendo trotskista.<sup>7</sup> (GRANELL, 1987, p. 17)

O relato é ilustrativo da coerência que Granell manteve ao longo de sua vida, no que diz respeito às suas crenças e princípios, sem renunciar àquilo que acreditava. A manutenção dessa coerência e da defesa às suas crenças políticas será uma constante que levará o artista a encontrar-se em situações delicadas por mais de uma vez nos anos seguintes.

O relato sobre seu tempo no cárcere menciona a escrita e a publicação de artigos. Certo é que atuação política de Granell, através do jornalismo e da literatura, foi intensificada pela guerra civil espanhola. Durante o período, ele colaborou com as revistas *Nueva España* (Madrid, 1930), *Leviatán* (Madrid, 1934-36), *P.A.N.- Poetas, Artistas y Navegantes* (Madrid, 1935), *Hora de España* (Valência, 1937-38), *La Nueva Era* e *La Batalla*; dirigiu *El Combatiente Rojo*, revista pertencente ao POUM, desde sua fundação, no final de 1936, até sua desapareição; e publicou um folheto chamado *El Ejército y la Revolución*, pela *Editorial Marxista*, de Barcelona. Enquanto Arias (2017, p. 67), afirma que esse foi seu primeiro livro publicado, Pagès i Blanch (2006) classifica-o como um folheto.

Granell desenvolveu uma intensa atividade como jornalista ao longo de toda a sua vida, não só na Espanha, mas também na América. Para Díaz e Pereiro (2006), o trabalho jornalístico de Granell possui uma profunda relação com uma revolução que lhe era pessoal. As autoras afirmam que “a prensa tamén será para Granell un espazo de resistencia e de difusión de ideas. Nas páxinas escritas por Granell hai dúas vertentes [...], unha política explícita, e unha resistencia desde a cultura, cando xa non queda esperanza na política”<sup>8</sup> (DÍAS; PEREIRO, 2006, p. 226).

Além da resistência através da escrita, Granell foi à frente de combate, junto ao exército republicano, como membro das milícias do POUM. Em 1937, com a instauração de uma perseguição contra o partido, foi detido e torturado por um grupo estalinista. Assim ele narra a situação:

Recuperé la consciéncia dos días después, em el suelo de la cheka, entre mis propios orines. No había nadie. [...] Creo que debo mi vida a Rafael Dieste, que enseguida

<sup>7</sup> “Tive tempo para escrever artigos e publicá-los. Um dia visitou-me o director, chamava-se Elorza. Rogou-me que abandonasse minhas ideias, já que eu era um bom rapaz, de boa família e com estudos. O remedio que me oferecia era ir à igreja. Nem Elorza nem Stalin convenceram-me. Segui sendo trotskista”, em livre tradução.

<sup>8</sup> “A imprensa também será, para Granell, um espaço de resistência e de difusão de ideias. Nas páginas escritas por Granell, há duas vertentes [...], uma política explícita, e uma resistência desde a cultura, quando já não resta esperança na política”, em livre tradução.

propaló la noticia de mi detención. Los estalinistas tuvieron miedo de que se supiera que me habían apresado y seguramente por eso me abandonaron en aquel lugar.<sup>9</sup> (GRANELL, 1998, p. 33)

A “cheka” referida por Granell era um tipo de instalação irregular utilizada durante a guerra civil para deter, interrogar e torturar suspeitos. Naquela ocasião, antes de ser abandonado, conforme narra, Granell foi submetido a torturas durante dois dias.

## 1.2 ANOS DE EXÍLIO

A Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial foram responsáveis pelo desterro de um grande número de indivíduos provenientes da Espanha, assim como de outros países europeus, que deixaram seus lugares de origem em busca de refúgio. No caso espanhol, com a eclosão da Guerra Civil e a tomada do poder pelo General Francisco Franco, em 1936, muitos militantes políticos, intelectuais e artistas viram-se obrigados a deixar sua terra natal, fenômeno que se intensificou com o desenlace do conflito, em 1939, e que manteve-se ao longo de todo o regime ditatorial que o seguiu. O nome de Eugenio Granell figura nessa lista. Ele abandonou a Espanha em direção à França, em abril de 1939, assim como fizeram cerca de meio milhão de refugiados republicanos (ESDAILE, 2007, p. 457), dando início a um período de desterro que durou pouco mais de quarenta anos.

O exílio é um fenômeno que acompanha a humanidade ao longo de toda a sua história. Sua origem, de acordo com Queiroz (1998, p. 37), remonta ao banimento, uma prática cujos registros remetem à sociedade grega do século VI a. C., que bania por dez anos os indivíduos acusados de tentar usurpar o poder ou ameaçar o regime republicano, impedindo-os, assim, de fazer parte da sua comunidade e de exercer seus direitos políticos. A prática deixou de ser aplicada quando se percebeu que ela passou de ser uma forma de proteção da democracia para tornar-se um potencial instrumento de vingança.

Na literatura, Rollemberg (1999) situa o exílio como a experiência responsável por estruturar personagens mitológicos que se tornaram arquétipos da cultura ocidental, como é o caso de Ulisses e de Édipo, personagens imortalizados pela mitologia grega. Para além dos mitos gregos, a autora cita Adão e Eva, expulsos do paraíso pelo seu criador, e a Sagrada

---

<sup>9</sup> “Recuperei a consciência dois dias depois, no chão da cheka, entre minha própria urina. Havia ninguém. [...] Creio dever minha vida a Rafael Dieste, que, em seguida, propagou a notícia da minha detenção. Os estalinistas tiveram medo de que se soubesse que me haviam aprisionado, e, com certeza, por isso, me abandonaram naquele lugar”, em livre tradução.

Família, que deixou a cidade de Belém, fugindo de um massacre ordenado pelo rei Herodes, como exemplos de exilados que figuram nos textos bíblicos.

Na literatura espanhola, um dos exemplos mais emblemáticos do exilado talvez seja o de Rodrigo Díaz de Vivar, herói nacional conhecido como El Cid Campeador e imortalizado através do poema épico anônimo *El Cantar del Mio Cid*. Considerado por muitos como o primeiro exemplar conhecido da literatura espanhola, o poema narra os esforços e as façanhas realizadas por Rodrigo para recuperar sua honra, perdida ao ser desterrado do Reino de Castela pelo rei Alfonso VI, que deu ouvidos a calúnias propagadas por terceiros, assim como a honra de sua família, abalada por seus genros, que maltrataram e abandonaram as filhas do herói.

Em um salto temporal para o século XX, quando Eugenio Granell viveu e produziu sua obra, o exílio tornou-se um fenômeno social de grandes proporções e de abundante presença na literatura. Edward Said, no já clássico ensaio “Reflexões sobre o exílio” (2003), apoia algumas de suas constatações no trabalho de George Stainer, que afirma que o exílio transformou-se em um tema vigoroso da cultura moderna ocidental, de forma a constituir um gênero da literatura ocidental que é extraterritorial, ou seja, que é “feita por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado” (SAID, 2003, p. 47). Essa produção literária é fruto, para o autor, “da guerra moderna, do imperialismo e das ambições quase teológicas dos governantes totalitários” (SAID, 2003, p. 47), elementos que, segundo ele, fizeram do refúgio, do deslocamento e da imigração em massa as marcas do século passado. Desse modo, o autor pontua que o exílio se apresenta como um fenômeno secular e histórico, produzido por seres humanos para outros seres humanos – não mais pela ira divina ou pelo destino, como no caso das tragédias gregas e das histórias bíblicas anteriormente mencionadas.

Rolleberg (1999) destaca que cada exílio se constitui a partir de uma conjuntura específica, relacionada a circunstâncias e a processos históricos distintos, mas que há elementos comuns aos exílios de diferentes povos e em diferentes momentos. As experiências vivenciadas pelos seres exilados, os motivos que os levam a exilar-se, os destinos com os quais deparam-se e a impossibilidade de retorno, que talvez seja a sua característica mais marcante, podem ser destacados como alguns dos elementos comuns que permitem aproximar diferentes exílios. Em todos os casos, desde aqueles exílios rastreados na literatura até o fenômeno social atual, a autora destaca o valor negativo que está atrelado a ele, afirmando que o exílio sempre “é fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância” (ROLLEMBERG, 1999, p. 24).

Ao escrever sobre o exílio de Eugenio Granell e sobre a correspondência trocada pelo artista com André Breton e com Benjamin Péret, no período em que esteve exilado, Lopo (2006)

atenta para a ausência de respostas para muitas das cartas enviadas por Granell. As dificuldades de comunicação provocadas pelas muitas mudanças da família de Granell e o mau funcionamento do correio transatlântico entre a Europa e a América em um período de guerras e pós-guerras são apontados pela autora como possíveis causas para as lacunas que há entre as correspondências, assim como a censura promovida pelo Estado, na Guatemala e na República Dominicana, onde o artista exilou-se. Segundo Lopo, essa situação “contribuía a crear em Granell unha sensación de aillamento e de soidade, así como tamén alguns malentendidos, ao serle interceptadas as cartas que lle enviaban escritores tan “sospeitosos” e “revolucionários” como Breton e Péret, entre outros”<sup>10</sup> (LOPO, 2006, p. 44). Ou seja, o exílio, para Granell, assim como para muitos outros de seus contemporâneos, não foi doloroso somente porque ele teve que deixar seu país e, com isso, abandonar uma parcela considerável de sua vida; o exílio, vivenciado em países que possuíam governos autoritários e nos quais ele seguia sofrendo perseguições políticas, chegou a impedir-lhe a comunicação com amigos e com colegas, deixando-o ainda mais ilhado em seu desterro.

Fica claro, assim, que o exílio não implica somente uma movimentação espacial, o que já é por si só desafiador, mas a separação dos seres exilados de suas famílias, de suas culturas, de suas tradições e, muitas vezes, de suas línguas maternas, o que deixa marcas profundas em quem vivencia essa experiência. Ao conceituar o exílio, Said relaciona-o àquilo que ele chama de “uma condição de perda terminal” (SAID, 2003, p. 46). Para o estudioso, entre o ser humano exilado e sua terra natal há um rompimento impossível de se concertar, uma fratura que é incurável e que se torna a causadora de uma dor e de uma tristeza mutiladoras e insuperáveis. Ele afirma que “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás, para sempre” (SAID, 2003, p. 46). Se pensamos na literatura produzida por escritores exilados como sendo as realizações citadas por Said, as lembranças de seus lugares de origem e os relatos e reflexões sobre a migração podem ser apontados como os elementos que minam, com sua presença, com sentimentos de nostalgia, solidão e tristeza, essas realizações.

Segundo Rollemberg (1999, p. 28), no exílio “o tempo e o lugar presentes são um hiato entre o passado e o futuro”. O presente tende a ser visto como provisório, assim como o tempo de forma descontínua. Imaginar que o retorno à terra natal e à antiga vida é possível e que o exílio será breve, que será algo passageiro, faz com que a experiência seja suportada com mais

---

<sup>10</sup>“Contribuía para criar, em Granell, uma sensação de isolamento e solidão, assim como também alguns malentendidos, ao serem interceptadas as cartas que lhe enviavam escritores tão “suspeitos” e “revolucionários” como Breton e Péret, entre outros”, em livre tradução.

facilidade. Essa visão, que tende a dominar o início do exílio, torna mais difícil a adaptação das pessoas e a organização de suas vidas nos mais variados aspectos, desde o trabalho até o estabelecimento de relações sociais e afetivas, pois, conforme a autora, nessa nova realidade em que encontram-se, tudo possuirá “contornos imprecisos e frágeis” (ROLLEMBERG, 1999, p. 29).

Frente à impossibilidade do retorno, Said (2003, p. 54) afirma que “grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar”. Isso possivelmente explique o porquê de muitas pessoas que experenciam o exílio adentrarem o caminho das letras, das artes e da intelectualidade. Granell, no que diz respeito à figura do artista exilado, em uma entrevista compara-o a uma “rara ave”:

El artista, como cualquier otro exilado, es un rara avis... lo malo del exilado es que no está en ninguna parte. No pertenece a su país porque es ignorado por él, y en el país que está no acaba nunca de incrustarse. Vive como si estuviese en el aire. El artista, en esas circunstancias, es un ser que vive flotando sin afincarse en ningún sitio. Está desafinado de su país de origen y no acaba de afincarse en el que está.<sup>11</sup>  
(GRANELL in MONTERO, 2006, p. 183)

As palavras de Granell remetem-nos diretamente às reflexões de Tzvetan Todorov (1999) sobre o homem desenraizado, aquele que perdeu suas raízes, que teve sua relação direta com sua fonte rompida ao ser arrancado de seu local de origem. Todorov, ao relatar sua própria experiência como um exilado que retorna ao país de origem depois de dezoito anos, atenta para o fato de que, ao regressar, percebeu que coexistiam, dentro de si, duas culturas, cada uma pertencente a uma sociedade diferente – a da sociedade de origem e a da sociedade na qual se exilara. Ainda segundo o estudioso, essa dupla veiculação pode ser uma ameaça, à medida em que a concorrência entre as duas vozes pode levar o sujeito ao que ele chama de esquizofrenia social. Para Todorov (1999, p. 23), se as vozes “formam uma hierarquia cujo princípio tenha sido livremente escolhido, podemos superar as angústias do desdobramento, e a coexistência torna-se o terreno fértil de uma nova experiência”. A reflexão de Todorov aplica-se à situação de Granell no exílio, visto que, em meio a essa dolorosa experiência, ele viu aflorar parte considerável de sua expressão artística. Granell interveio, ativamente, nas cenas artísticas dos lugares pelos quais passou durante seu exílio, redefinindo, inclusive, sua trajetória artística, da música para a pintura e a para a literatura.

---

<sup>11</sup> O artista, como qualquer outro exilado, é uma rara ave... o mal do exilado é que não está em nenhuma parte. Não pertence a seu país porque é ignorado por ele, e no país no qual está, não acaba nunca de incrustar-se. Vive como se estivesse no ar. O artista, nessas circunstâncias, é um ser que vive pairando sem fixar-se em nenhum lugar. Está desprendido do seu país de origem e não acaba de fixar-se no país em que está.

É neste sentido que tanto Said (2003) quanto Rollemberg (1999), tendo o cuidado de enfatizarem que o exílio não deve ser posto nem a serviço do humanismo, nem da estética, sob o perigo de ter seu lado negativo banalizado, apontam para uma segunda face dessa experiência. Enquanto muitos sofrem com o desenraizamento e ainda que esse sofrimento seja a face mais destacada nos relatos pessoais e a que recebe mais atenção na literatura e nas outras artes, o exílio pode ser, nas palavras de Rollemberg (1999, p. 34) “um drama e um renascimento ao mesmo tempo”, uma oportunidade de recomeço, de transformação e descobrimento. Said (2003) também destaca que o olhar do exilado sobre o lugar ao qual ele não pertence carrega a potencialidade de ser uma visão original sobre o local, a sociedade e a cultura estrangeiras.

De todos os motivos que levam ao exílio, o de Eugenio Granell está intrinsecamente relacionada às suas atividades políticas e intelectuais. No caso de intelectuais e de ativistas exilados, Rollemberg lembra, ainda, que “o exilado tem um projeto sócio-político para a sociedade. É a derrota deste projeto, ao mesmo tempo individual e coletivo, ou as dificuldades consideradas intransponíveis para a sua implementação que o fazem um exilado” (1999, p. 54). Ainda que a derrota ou a impossibilidade de implementação do projeto sonhado levem ao desterro, isso não significa, segundo a autora, que o exílio não possa ser um espaço de resistência, de continuidade da luta.

Julián Díaz Sánchez (2005) aponta para algumas das especificidades do exílio dos republicanos espanhóis de 1939, tanto no que diz respeito ao seu início, quanto na instauração de um contexto que, anos depois, dificultou o retorno desses exilados:

Parece que deberíamos partir de la idea de que el exilio español de 1939 es distinto de otras migraciones, económicas o culturales, que atraviesan la historia de España. El exilio de 1939 ha de verse en el contexto europeo posterior; es la primera diáspora masiva que produjo el fascismo en Europa, de ningún modo la única, ni la última, por más que el colectivo español tuviera, como el país, peor suerte que otros exiliados europeos; una dictadura tan larga como alimentada por la coyuntura occidental de guerra fría impidió volver a una parte importante de los exiliados y, sobre todo, impidió una rehabilitación en vida; la propia dinámica de la transición democrática ha eludido una escenificación, pública y notoria, de vuelta de los exiliados.<sup>12</sup> (SÁNCHEZ, 2005, p. 03)

---

<sup>12</sup> “Parece que deberíamos partir da ideia de que o exílio espanhol de 1939 é diferente de outras migrações, econômicas ou culturais, que atravessaram a história da Espanha. O exílio de 1939 deve ser visto no contexto europeu posterior; é a primeira diáspora massiva produzida que o fascismo produziu na Europa, de nenhum modo única, nem a última, por mais que o coletivo espanhol tivesse, como o país, pior sorte do que outros exilados europeus; uma ditadura tão longa como alimentada pela conjuntura ocidental da Guerra Fria impediu que voltasse uma parte importante dos exilados e, sobretudo, impediu uma reabilitação em vida; a própria dinâmica da transição democrática evitou uma encenação, pública e notória, da volta dos exilados”, em livre tradução.

O exílio de Eugenio Granell iniciou na França, onde ele peregrinou por quatro campos de refugiados até chegar a Paris, onde buscou a ajuda que era prestada aos espanhóis expatriados. Uma das pessoas responsáveis por promover esse auxílio era o poeta Pablo Neruda, que ocupava o cargo de cônsul chileno em Paris. Militante comunista, ele negou-se a conceder a ajuda a Granell por causa da ligação existente entre o artista e o POUM.

Cuando los nazis estaban a punto de entrar en París, donde yo me había instalado al poco tiempo de exilarme, me inscribí en una lista para embarcarme a América, de un organismo que luego supe que dependía de los comunistas y que llevaba Neruda. El día que fui a cerciorarme de si estaba admitido para el embarque, un amigo mío, que había sido actor en La Barraca, me dijo: “Granell, no vayas, que yo soy uno de los asistentes de Neruda y al ver tu nombre en la lista ha dicho: A éste bórralo de la lista<sup>13</sup>. (GRANELL, 1998, p. 33)

O amparo necessário veio das mãos de uma pessoa próxima à família García-Lorca, que lhe entregou dois mil francos com os quais Granell saiu de Paris, de trem, em direção à Le Havre, comuna francesa desde a qual empreendeu uma viagem para a América. Foi no caminho para Le Havre que Granell conheceu outros dois refugiados espanhóis, sua futura esposa, Amparo Segarra, e o filho dela, Elton Anglada, e junto com eles embarcou rumo ao Chile, em um navio nomeado De Lassale, o último barco de refugiados que pôde sair do porto de Burdeos (LOPO, 2010, p. 58) e no qual viajavam cerca de 800 refugiados espanhóis. A viagem foi realizada em um clima de relativa alegria e esperança, pois os migrantes criam que o desterro duraria pouco tempo e que logo seria possível regressar à terra natal (ARIAS, 2017, p. 75).

El barco que me transportó a América, junto con varios centenares de compatriotas y de otros tantos centroeuropeos redimidos de la barbarie nazi, era francés. El transatlántico De La Salle zarpó del puerto de Burdeos. Su destino era Chile, pero en alta mar, perseguido por un submarino alemán, cambió el rumbo hacia República Dominicana.<sup>14</sup> (GRANELL in NAHARRO-CALDERÓN, 1991, p. 133)

Granell recorda e narra a perseguição empreendida por um submarino alemão contra o navio no qual viajava. Segundo consta em Arias (2017), de fato, em sua viagem de regresso à Europa o navio foi afundado por uma armada alemã. Porém, também se sabe que, antes que

<sup>13</sup> “Quando os nazis estavam a ponto de entrar em Paris, onde eu me instalara pouco antes de me exilar, inscrevi-me em uma lista para embarcar para a América, de uma organização que depois soube que dependia dos comunistas e que era encabeçada por Neruda. No dia em que fui certificar-me de que fora aceito para o embarque, um amigo meu, que fora ator em La Barraca, disse-me: “Granell, não vá, porque eu sou um dos assistentes de Neruda e ao ver o seu nome na lista ele disse: tirem esse da lista”, em livre tradução.

<sup>14</sup> “O barco que me transportou para a América, junto com várias centenas de compatriotas e de outros tantos centro-europeus redimidos da barbárie nazi, era francês. O transatlântico De La Salle zarpou do porto de Burdeos. Seu destino era o Chile, mas em alto mar, perseguido por um submarino alemão, mudou o rumo em direção à República Dominicana”, em livre tradução.

chegassem ao seu destino, o governo chileno negou a entrada de novos refugiados em seu território, o que os levou a dirigirem-se à República Dominicana, país que aceitou acolher os refugiados em troca de uma soma de dinheiro por cada um deles.

### 1.2.1 O início do exílio nas Américas: República Dominicana

Na República Dominicana, onde chegou em 23 de fevereiro de 1940, a primeira morada da família Granell foi em Dajabón, uma das províncias agrárias que o governo de Rafael Trujillo havia designado para receber os imigrantes que se declaravam camponeses. Conforme esclarece Orovio (2010, p. 521), interesses envolvendo a política internacional, o desejo de branqueamento da população e o desenvolvimento da agricultura através da criação de colônias foram os fatores que motivaram o governo a receber exilados europeus. Sobre a chegada dos exilados à República Dominicana, contamos com um relato de Amparo Segarra:

A la mañana siguiente, a 400 de nosotros nos destinaron a Dajabón, un pueblo casi vacío fronterizo con Haití. [...] Se suponía que éramos campesinos y que íbamos a trabajar la tierra. Los pocos que lo intentaron no sacaron nada. [...] A los dos o tres meses dejamos Dajabón con siete pesos que pedimos a un amigo para el pasaje del autobús y nos fuimos a la capital.<sup>15</sup> (SEGARRA, 2002, s.p.)

Conforme o relatado por Amparo, Granell instalou-se, junto com sua família, em Santo Domingo, conhecida, na época, como Ciudad Trujillo. Buscando sobreviver, deu aulas de violino, desenhou móveis e criou um comércio de brinquedos artesanais (TOVAR, 2001, p. 12), até conseguir, em 1940, um posto como colunista diário de *La Nación*, jornal para o qual escreveu, entre 1940 e 1945, uma coluna intitulada *Ventilador*. Nesse jornal, foi também o responsável pelas páginas de cultura. No ano seguinte, em 1941, conseguiu uma colocação como violinista na Orquestra Sinfônica da República Dominicana, da qual fazia parte Enrique Casal Chapí, seu amigo dos anos em que vivera em Madrid. Também escreveu para a imprensa sobre música, arte e literatura, como foi o caso na revista *Ágora*, além de colaborar com programas de rádio.

O período na República Dominicana é particularmente importante na biografia de Granell por uma série de motivos. Foi lá que, em 1941, nasceu Natalia Fernández Segarra, sua filha. Na mesma época em que Natalia nasceu, a música começou a ceder lugar na vida de

---

<sup>15</sup> “Na manhã seguinte, destinaram 400 de nós a Dajabón, um povoado quase vazio fronteiriço com o Haiti. [...] Supunha-se que éramos camponeses e que íamos trabalhar a terra. Os poucos que tentaram não conseguiram nada. [...] Depois de dois ou três meses, deixamos Dajabón, com sete pesos que pedimos a um amigo para a passagem do ônibus, e fomos para a capital”, em livre tradução.



Granell à pintura, que evoluiu de um passatempo para uma atividade de maior engajamento. Em entrevista televisiva, Natália Segarra explica a troca que o pai realizou, do violino para os pincéis, da seguinte maneira:

Llegó a la República Dominicana en el exilio y allí fue donde empezó a pintar. Tuvo que buscarse una manera de ganar la vida. No era pintando, pero apartó la música porque, después de tres años de guerra, ser músico, ser violinista... ya era un poco difícil recuperar esos tres años perdidos, aunque sí estuvo incorporado a la Filarmónica de la República Dominicana, creada por otro español en el exilio.<sup>16</sup> (Natália Segarra em entrevista para o documentário “Eugenio F. Granell: A Galicia máis onírica”. 2012)

Segundo o biógrafo Carlos Arias (2017, p. 82), a pintura, para Granell, passou então a “constituir un motivo de reflexión y de búsqueda expresiva sobre las bases que se habían ido estableciendo, desde el hogar familiar y las calles de Compostela hasta el compromiso absoluto con la libertad”<sup>17</sup>. Esse “compromisso absoluto com a liberdade”, citado por Arias, relaciona-se à “tríplice conversão, primeiro à pintura e à escritura; depois ao surrealismo” (PONGE, 1994, p. 251), vivenciada por Granell, durante sua estadia na República Dominicana.

Como reflexo desta “conversão” pela qual passou, Granell foi um dos fundadores da revista *La poesía sorprendida*, uma publicação dedicada ao gênero lírico e de tom surrealista. A revista contou com 21 números, publicados entre outubro de 1943 e maio de 1947. Além de fundador e coeditor, Granell colaborou através de textos e de ilustrações. Durante esse período, também apresentou a sua primeira exposição individual na Galeria Nacional de Belas Artes de Santo Domingo. Graças aos registros realizados pela imprensa local, sabemos que a mostra, inaugurada em 26 de agosto de 1943, com 44 obras, recebeu um grande número de visitantes e foi bastante discutida (CANELA-RUANO, 2018, p. 217).

Para a sua segunda mostra individual, o número de obras escolhidas para exposição quadruplicou em relação à primeira, ocorrida dois anos antes. Duzentas obras diversas fizeram parte da exposição, inaugurada em 15 de novembro de 1945, demonstrado um enorme avanço artístico por parte de Granell. No que diz respeito à recepção das obras por parte do público, Canela-Ruano (2018, p. 219) dá a conhecer uma crítica escrita por Ramón Lacay Polanco, em

<sup>16</sup> “Chegou na República Dominicana, no exílio, e ali foi onde começou a pintar. Teve de buscar uma maneira de ganhar a vida. Não era pintando, mas afastou-se da música porque, depois de três anos de guerra, ser músico, ser violinista... já era um pouco difícil recuperar esses três anos perdidos, ainda que sim esteve incorporado à Filarmônica da República Dominicana, criada por outro espanhol, no exílio”, em livre tradução.

<sup>17</sup> “Constituir um motivo de reflexão e de busca expressiva sobre as bases que estavam estabelecendo-se, desde o lugar familiar e as ruas de Compostela até o compromisso absoluto com a liberdade”, em livre tradução.

*La Nación*, na qual o crítico reclama da incompreensão das obras por parte dos receptores e de comentários preconceituosos que teriam sido tecidos, na ocasião, contra o surrealismo.

### 1.2.2 Estadia na Guatemala e consolidação como artista surrealista

Em 1946, Granell viu-se obrigado a deixar a República Dominicana por questões políticas. Ocorre que um grupo de artistas partidários de Rafael Trujillo escreveu uma carta de apoio ao ditador e Granell negou-se a assiná-la. Por não se demonstrar favorável ao governo do país, o artista chegou a ter ordenada a retenção de sua correspondência (ARIAS, 2017, p. 87). Costa Amic, editor espanhol, havia lhe oferecido emprego no México, para onde decidiu mudar-se. No caminho, porém, a família deteve-se na Guatemala, visto que, em uma das escalas realizadas durante a viagem, o país agradou-lhes. Diz Granell: “Pareceunos un país maravilloso, o seu ritmo de vida era dunha lentitude mortal. Ofecíanme tódolos días traballo, pero nunca mo daban ata que conseguín poñerme a traballar na radio”<sup>18</sup> (GRANELL apud GONZÁLEZ, 2006, p. 247).

Além das conferências e das publicações em *La voz de Guatemala*, Granell foi professor de artes plásticas e professor universitário. Seu nome figura dentre os fundadores da AGEAR – Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionários, uma organização dedicada à literatura e às artes. Ele colaborou com a revista da AGEAR e com outras publicações, como *PLÁSTICA*, pertencente à Escola de Belas Artes, *Revista de Maestro*, do Ministério da Educação, e *Viento Nuevo*.

Natalia Fenández Segarra acredita que na Guatemala “fue donde llegó a realizarse más, quizás, como pintor, porque era profesor de arte, no era solo escritor, crítico de arte, crítico de música para ganarse la vida, sino que estaba más metido en su mundo”<sup>19</sup> (Natália Segarra em entrevista para o documentario Eugenio F. Granell: A Galicia máis onírica. 2012).

Durante os anos em que viveu na Guatemala, Granell participou de exposições e viu sua figura como intelectual e pintor consolidar-se, assim como a sua posição dentro do movimento surrealista, com a inclusão de suas obras na exposição surrealista de Paris, em 1947, na galeria Maeght. Posteriormente, em 1948, já completamente integrado ao movimento, foi o responsável por organizar uma exposição internacional do surrealismo na Guatemala.

---

<sup>18</sup> “Pareceu-nos um país maravilhoso, o seu ritmo de vida era de uma lentidão mortal. Ofereciam-me todos os dias trabalho, mas nunca o davam para mim até que conseguiam me colocar para trabalhar na rádio”, em livre tradução  
<sup>19</sup> “Foi onde chegou a realizar-se mais, porque era professor de arte, não era só escritor, crítico de arte, crítico musical para ganhar a vida, mas estava mais metido em seu mundo”, em livre tradução.

Novamente, perseguições políticas levaram o artista a buscar exílio em outro país. Em 1949, o Partido Comunista da Guatemala iniciou uma perseguição contra Granell por sua militância anti-estalinista. Novamente, Granell negou-se a assinar um manifesto relacionado à organização de um congresso de intelectuais, por considerar o evento contrário às suas convicções (TOVAR, 2001, p. 18). Como resultado, além de perder a maioria de seus empregos, viu o livro *Arte e artistas en Guatemala*, editado por ele, ser destruído por ordem de Juan José Arévalo, presidente do país.

### 1.2.3 Oito anos em Porto Rico

Eugenio Granell dirigiu-se, então, a Porto Rico, em 1950, onde permaneceu por nove anos com sua família, dedicando-se à pintura, às artes plásticas, à escrita e às aulas na Faculdade de Humanidades de Río Piedras, onde, durante sete anos, foi professor de História de Arte e de Pintura, além de colaborar com *La Torre*, o jornal da universidade. Em 1951, publicou *Isla cofre mítico*, um de seus mais destacados livros, seguido por *La novela del Indio Tupinamba* (1959), *El clavo* (1967), *Lo que sucedió* (1968), *Federica no era tonta y otros contos* (1970), *La leyenda de Lorca y otros escritos* (1973) y *Estela de presagios* (1981).

Relativo a esse período, Arias (2017) destaca a participação de Granell, como colaborador, no *Almanach surréaliste du Demi-Siècle*, organizado por André Breton e Benjamin Péret. O reconhecimento de seu trabalho como artista surrealista levou-o a viajar para Paris, na primavera de 1954, para participar da inauguração da sua primeira exposição individual na Europa, organizada por André Breton na galeria de arte *L'Étoile scellé*, da qual era diretor, de 25 de junho a 12 de julho daquele ano, segundo relata Lopo (2006, p. 41-42). Naquela oportunidade, segundo a autora, Granell passou algumas semanas em Paris, nas quais reencontrou amigos e pôde conhecer outros dos pintores e escritores surrealistas mais importantes do momento. Também participou de algumas das reuniões organizadas pelo grupo nos cafés parisienses, onde debatiam-se projetos e tomavam-se decisões coletivas, e conheceu o estúdio de Breton.

Ainda no início dos anos 1950, Granell aproximou-se do teatro como cenógrafo e como escritor. Segundo Natalia Fernández Segarra, seus pais gostavam muito do teatro de García Lorca, Calderón de la Barca e de Shakespeare, assim como do cinema. Nos anos 1960, Granell realizou uma série de seis filmes experimentais, que, juntos, não ultrapassam os 17 minutos, e nos quais é possível se notar a marca do surrealismo. Alberte Pagán (2006, p. 185)

afirma que as experimentações cinematográficas de Granell são produto “das suas preocupações pictóricas (mais que artísticas): a possibilidade da pintura em movimento tentou a Granell como tentara a tantas e tantos pintores-cineastas”<sup>20</sup>.

O reconhecimento por sua obra rendeu-lhe um prêmio conferido pela Fundação Copley, em 1957. A distinção foi concedida por uma banca composta por importantes pintores surrealistas, como Marcel Duchamp, Max Ernst e Wifredo Lam. Como consequência, Granell foi declarado o representante da Internacional Surrealista nos Estados Unidos.

#### 1.2.4 Uma penúltima mudança: Estados Unidos

Depois de passar um ano sabático em Nova York entre 1956 e 1957, Granell regressou a Porto Rico. Um ano depois, em 1958, mudou-se para Nova York, desta vez por uma escolha pessoal que não envolvia a busca de refúgio por perseguições políticas. Nos Estados Unidos, trabalhou como professor titular de espanhol e de literatura no Brooklyn College da Universidade de Nova York. Foi nessa instituição que obteve o título de Doutor, com a tese *Perspectivas sociológicas de Guernica*, em 1967, mesmo ano em que seu livro *Lo que sucedió* foi agraciado com o Premio Don Quijote, e onde aposentou-se como professor emérito em 1982. Curiosamente, ao mesmo tempo em que escreveu sobre o trabalho de Picasso em sua tese de doutorado, Granell negou-se a conhecê-lo quando esteve em Paris, pela relação existente entre o artista malaguenho e o Partido Comunista (ARIAS, 2017, p. 104).

Durante os anos na América do Norte, Granell deu prosseguimento ao seu trabalho jornalístico dirigindo o jornal *España Libre* e colaborando com a *Revista Hispánica Moderna*. Também seguiu participando de exposições internacionais. Sua obra foi apresentada na Espanha pela primeira vez em 1964, na sala *Neblí*, em Madrid (ARIAS, 2017, p. 109). Granell, por sua vez, retornou à Espanha pela primeira vez desde o início de seu exílio apenas em 1969. O regresso foi marcado pela constante vigilância exercida pela polícia secreta de Francisco Franco e pela prisão de Amparo e Natalia, que foram retidas sem motivo aparente e ficaram incomunicáveis por cerca de vinte e quatro horas.

---

<sup>20</sup> “Das suas preocupações pictóricas (mais que artísticas): a possibilidade da pintura em movimento tentou Granell como tentara tantas e tantos pintores-cineastas”, em livre tradução.

### 2.3 O RETORNO À ESPANHA

Depois de viver quase trinta anos nos Estados Unidos, em 1985 Granell voltou definitivamente à Espanha com sua esposa e instalou-se em Madrid. Como artista consagrado que volta de um período de mais de quarenta anos de afastamento, a concessão de entrevistas era uma atividade constante em seus dias. Acerca desses eventos, Aneiros (2002) apresenta o seguinte relato:

Cando Granell atendía a múltiples compromisos cos periodistas e le preguntaban se non tiña medo á morte el respondía "El momento de morir hay que pasarlo. No se puede evitar. Tuve muchas ocasiones de burlar a la muerte, pero al final no se puede. Muchas veces intentaron matarme y a mí eso me fastidiaba mucho. Ya de niño eso de que me mataran no me gustaba nada. Además, prefiero estar vivo que estar muerto. Muerto no me gusta nada", ó que logo, ó lle falar da inmortalidade e mantemento da súa obra, el asentía positivamente e engadía "y me gusta mucho".<sup>21</sup> (ANEIROS, 2002, p. 225)

Eugenio Granell viveu em Madrid até falecer, em 24 de outubro de 2001, aos 88 anos. Não sabemos se, em alguma medida, Granell preocupava-se com premiações, títulos e distinções, mas certamente, de todas as honrarias que recebeu em vida e postumamente, concordamos com Arias (2017, p. 138) quando afirma que “el reconocimiento de mayor transcendencia, tanto para la conservación de su obra como, desde el punto de vista de la difusión social, dentro de su tierra, fue la creación de la Fundación Eugenio Granell”<sup>22</sup>, um merecido reconhecimento, tanto por sua trajetória pessoal, quanto por sua contribuição às artes e à literatura. A fundação, que se localiza em Santiago de Compostela, é dirigida por Natalia Fernández Segarra, sua filha. Nela, conserva-se a biblioteca e o arquivo pessoal de Eugenio Granell, assim como a Biblioteca Philip West, composta pelo legado bibliográfico do artista de mesmo nome, e a Biblioteca Museo, especializada em arte, literatura e fotografia. A instituição, conforme informado em seu site, também organiza exposições e promove atividades culturais diversas, como recitais, peças teatrais, oficinas para estudantes e visitas guiadas.

Eugenio Granell passou à história como um dos grandes artistas surrealistas espanhóis, consagrado pintor e escritor cuja obra demorou a receber o devido reconhecimento em seu país

<sup>21</sup> “Quando Granell atendia a múltiplos compromissos com jornalistas e lhe perguntavam se não tinha medo da morte ele respondia: “Há que se passar pelo momento de morrer. Não se pode evitar. Tive muitas chances de enganar a morte, mas ao final não se pode. Muitas vezes tentaram matar-me e a mim isso me aborrecia muito. Desde pequeno isso de que me matassem não me agradava muito. Ademais, prefiro estar vivo do que estar morto”, em livre tradução.

<sup>22</sup> “O reconhecimento de maior transcendência, tanto para a conservação de sua obra como, desde o ponto de vista da difusão social, dentro de sua terra, foi a criação da Fundação Eugenio Granell”, em livre tradução.

justamente por ter sido produzida, em grande medida, durante seu exílio político, explanado neste capítulo. Dedicamos o próximo capítulo deste trabalho a percorrer uma parcela da produção literária de Eugenio Granell, assim como a relação mantida por ele com o surrealismo.

## 2 DA PRODUÇÃO ESCRITA DE EUGENIO GRANELL

Eugenio Granell escreveu textos críticos sobre arte, música e literatura, publicados em jornais e revistas de diferentes países e em épocas distintas, assim como o foram seus textos de caráter jornalístico. Seus ensaios acadêmicos foram dedicados principalmente à política, às artes e à literatura. Nestes, alguns escritores, artistas e correntes estéticas figuram com maior frequência, como é o caso do surrealismo, de Federico Garcia Lorca, Remedios Varo, Wifredo Lam, Rafael Dieste e Virginia Woolf (LOPO, 2014, p. 363). Voltados especificamente para o campo das artes, possui duas publicações, sua tese de doutorado, intitulada *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era* (Michigan, 1967) e *Artes y artistas en Guatemala* (Guatemala, 1949).

Os críticos de sua obra apontam constantemente para a liberdade, tanto na forma quanto na linguagem, que marca toda a escrita de Granell e que dificulta, quando não torna improdutivo, tentar classificar seus escritos em gêneros literários específicos. Irizarry (2000) chega a dizer, por exemplo, que classifica os escritos jornalísticos de Eugenio Granell como jornalísticos apenas porque eles foram publicados em jornais, visto a inventiva que sempre impera neles.

Para além das produções já mencionadas, Granell publicou um livro de poesias, *Estela de presagios* (Toronto, 1981), e uma obra que é frequentemente classificada como inclassificável: *Isla cofre mítico* (Porto Rico, 1951). Embora, de fato, seja tarefa impossível atrelar *Isla cofre mítico* a um gênero literário específico, é inegável o tom lírico que perpassa os doze textos de curta extensão que compõem este livro. É dedicado a André Breton e à sua esposa, Elisa, e inspirado, como o próprio Granell explicita na primeira página, em *Martinique Charmeuse de Serpents*, livro escrito e ilustrado por André Breton e André Masson, publicado três anos antes.

*La novela del Indio Tupinamba* (México, 1959), *El clavo* (Madrid, 1967) e *Lo que sucedió* (México, 1968) são seus três romances. *El clavo* é um romance de curta extensão, narrado em terceira pessoa e construído em apenas um capítulo, o que compele o leitor a lê-lo sem interrupções. Com descrições minuciosas de objetos e de processos, atrela, brilhantemente, o humor e a crítica característicos da obra de Granell. A história se passa em um lugar chamado Território Regulado Unido e inicia com uma notícia espalhando-se pela Fábrica Reguladora: um prego fora encontrado em uma das paredes do laboratório de um doutor de nome Pachín. Em um lugar no qual, como indica seu próprio nome, tudo é regulado e organizado, esse achado é ponto de partida para mostrar as desordens que escondem-se por baixo de uma fachada de aparente perfeição e homogeneidade.

*Lo que sucedió* conta com a Segunda Guerra Mundial como motivo e a Espanha, além de outros países do continente europeu, são os espaços onde desenrola-se a narrativa. Tanto pelas temáticas presentes no texto quanto pela sua construção, guarda algumas relações diretas com *La Novela del Indio Tupinamba*. O leitor acompanha, ao longo dos 25 capítulos, as façanhas e o destino dos integrantes da família Naveira, narrados em terceira pessoa.

Também escreveu um livro de contos chamado *Federica no era tonta* (México, 1970). Dos dez contos deste livro, os dois últimos, intitulados *La moldura* e *El hombre verde*, respectivamente, foram publicados, pela primeira vez, anos antes, em 1944, na revista *La Poesia Sorpreendida*. Além de um olhar crítico à sociedade norte-americana e à construção do conhecimento acadêmico, as reflexões de Granell sobre a literatura, as vivências do autor no período de guerras e de exílio estão presentes na obra, destacadas, principalmente, em *Nostálgico prognóstico del exilado*, o sétimo conto do livro.

A inventividade que resulta da imaginação e do exercício da liberdade formal e linguística, as referências a pessoas reais e a fatos históricos, o tom irônico e humorístico, e especialmente a eleição do surrealismo como forma de expressão são marcas presentes na literatura produzida por Eugenio Granell e que fazem da sua escrita tão singular. Essas características são todas identificáveis em *La Novela del Indio Tupinamba*, romance ao qual dedicamos este trabalho. Porém, antes de passarmos à análise do romance e de explorarmos a presença desses traços especificamente neste texto de Granell, dedicaremos às páginas seguintes ao surrealismo e à relação entre o artista e o movimento.

## 2.1 O SURREALISMO COMO VIA DE EXPRESSÃO

Ao discutirem a relação entre Eugenio Granell e o surrealismo, Días e Pereiro (2006, p. 225) afirmam que “debemos reconhecer, se algo e por riba de todo foi Granell é surrealista, calificativo non entendido como vontade estética senón como actitud ética, unha ética coerente e firme que envolveu tódolos aspectos de su vida”<sup>23</sup>. Desta forma, o surrealismo não foi, para Granell, somente um meio de expressão artística, mas uma atitude perante toda a sua vida. O artista é categórico quando afirma que ser surrealista possui mais relação com algo que lhe é inerente do que com a realização de uma escolha por parte de um sujeito. “Em realidade yo no

---

<sup>23</sup> “Devemos reconhecer que, se algo e acima de tudo foi Granell, foi surrealista, qualificativo não entendido como vontade estética, mas sim como atitude ética, uma ética coerente e firme que envolveu todos os aspectos de sua vida”, em livre tradução.



me hice surrealista, porque el surrealismo no es cosa de elección, sino de condición. Se es o no se es surrealista.”<sup>24</sup> (GRANELL em entrevista para Julio-José Rodríguez Sanchez, 1990, p. 13)

O ano de 1924 é tido, historicamente, como aquele no qual o surrealismo firmou-se como movimento, com a publicação do Manifesto do Surrealismo e com o lançamento da revista *La Révolution Surréaliste*. Porém, pode-se dizer que ele começou a nascer anos antes, ainda em 1919, quando André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault fundaram, em Paris, a revista *Littérature*. Sugerido pelo poeta Paul Valery, o termo que dá nome à publicação pretendia-se ambíguo e irônico, inspirado pela citação “e o resto é literatura”, último verso da Arte Poética de Paul-Marie Verlaine, referenciado como um dos maiores e mais populares poetas franceses. Em seus primeiros números, a revista contou com a contribuição de nomes como Pierre Reverdy, André Guide e Max Jacob. Aberta à literatura moderna do período e funcionando como um espaço de experimentação para muitos escritores, publicou textos de Rimbaud e Lautréamont e as *Lettres de Guera*, coletânea de cartas enviadas a Breton por Jacques Vaché durante a Primeira Guerra Mundial (REBOUÇAS, 1994, p. 06). É das páginas de *Littérature* que remontam algumas das primeiras expressões surrealistas na literatura, como *Les Champs magnétiques*, um conjunto de textos de André Breton e Philippe Soupault redigidos através da escrita automática, técnica que consistia, como descreveu Breton, em “escrevinhar, pouco nos importando com o que pudesse suceder literariamente. A facilidade de realização fez o resto” (BRETON, 1985, p. 55). Com a intenção de homenagear o poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire, amigo de ambos e falecido meses antes, Breton e Soupault escolheram o termo surrealismo para nomear essa nova forma de expressão. Apollinaire havia utilizado essa palavra ainda em 1917, para descrever dois exemplos do que ele considerou serem duas inovações artísticas, a saber, o balé *Parade*, de Jean Cocteau (cujos figurinos e cenário foram projetados por Pablo Picasso) e a peça *Les Mamelles de Tirésias*, de sua própria autoria, que tinha por subtítulo “um drama surrealista” (BRADLEY, 2004, p. 06). Esses dois fatos – o lançamento de *Littérature* e a descoberta e realização das primeiras incursões na escrita automática – podem ser considerados o ponto de partida ou de nascimento do surrealismo (PONGE, 2003, p. 90-91).

A influência do surrealismo não se limitou ao seu local de origem, pelo contrário, ele inspirou artistas e difundiu-se, rapidamente, para diversas partes do mundo. Nadeau (1964) aponta que, na Primeira Exposição Internacional do Surrealismo, realizada na França, em 1938, estavam representados, nas obras que faziam parte do evento, catorze países. Ainda em 1925,

---

<sup>24</sup> “Na verdade eu não me tornei surrealista, porque o surrealismo não é uma coisa de escolha, e sim de condição. Ou se é ou não se é surrealista”, em livre tradução.

por exemplo, foi criado, na Argentina (país do poeta Enrique Molina, importante nome do surrealismo na América), por Aldo Pellegrini, o primeiro grupo surrealista fora da França. No mesmo ano, sabe-se que o movimento era discutido em jornais do Brasil, do Peru (de onde provém os artistas César Moro e Emilio Adolfo Westphalen) e do Chile (de Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa e Teófilo Cid, organizadores do grupo surrealista *Mandragora*). Ademais desses, o surrealismo agrupou artistas de lugares como México (Octavio Paz), Estados Unidos (Man Ray), Alemanha (Max Ernst), Bélgica (René Magritte), Espanha (Eugenio Granell, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Óscar Domínguez) e outros mais.

Ainda que em 1969, três anos após a morte de Breton, o surrealista Jean Schuster tenha publicado um manifesto anunciando a autodissolução do grupo francês, o legado do movimento persiste, pois, como afirma Maurice Nadeau (1964, p. 09), “O estado de espírito surrealista, melhor seria dizer, o comportamento surrealista é eterno.”

Pensando na definição e nos elementos que caracterizam o surrealismo, no Primeiro Manifesto, André Breton o define da seguinte maneira:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética e moral. ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desespero desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 1985, p. 58)

Realizado através de procedimentos variados e assumindo diferentes formas, tanto na expressão escrita quanto nas artes plásticas, o automatismo tornou-se uma das práticas fundamentais do surrealismo. Breton relata, no Primeiro Manifesto, a descoberta da escrita automática:

Certa noite, então, antes de adormecer, percebi, nitidamente articulada a ponto de ser impossível mudar-lhe uma palavra, mas bem separada do ruído de qualquer voz, uma frase bizarra que me alcançava sem trazer indício dos acontecimentos aos quais, segundo o testemunho de minha consciência, eu estava preso, nesta ocasião, frase que me pareceu insistente, frase, se posso ousar, que batia na vidraça. Rapidamente tive a sua noção, e já me dispunha a passar adiante quando o seu caráter orgânico me reteve. Na verdade, essa frase me espantava; infelizmente não a guardei até hoje, era algo como: “Há um homem cortado em dois pela janela”, mas não poderia haver ambiguidade, acompanhada como estava pela fraca representação visual de um homem andando, e seccionado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Mas esta janela, tendo seguido o deslocamento do homem vi que se tratava de uma imagem de tipo bastante raro e logo pensei em incorporá-la a meu material de

construção poética. Assim que lhe concedi este crédito ela deu lugar a uma sucessão quase ininterrupta de frases que não me surpreenderam menos e me deixaram sob a impressão de uma tal gratuidade que me pareceu irrisório o império que até então eu mantinha sobre mim mesmo, e só pensei então em liquidar a interminável disputa travada em mim. Tão ocupado estava eu com Freud nessa época e familiarizado com seus métodos de exame que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado. (BRETON, 1987, p. 53-54)

Essa nova forma de expressão, a qual Breton e Soupault chamaram “pura”, assim como as práticas de relatos dos sonhos, de sonhos induzidos e de jogos diversos, técnicas de criação descobertas posteriormente, constituíam caminhos para ter acesso ao inconsciente e expressar-se direta e livremente. Conforme aponta Ponge (1991), “o surrealismo nunca foi e nunca teve a pretensão de se erigir enquanto uma filosofia, uma ciência, uma ideologia, um grupo político ou uma corrente estética”. Não é apenas um movimento literário ou uma escola estética, pois não é definido a partir de considerações técnicas, temáticas, estéticas ou artísticas. Não era o fazer artístico o objetivo final que os guiava. Isso fica claro nas palavras de Breton (1952 apud Ponge, 1991), quando ele diz que “muitos daqueles que ouvem falar pela primeira vez do surrealismo preocupam-se em saber se o critério que permite decidir se uma obra plástica é ou não surrealista. Será que é necessário repetir que esse critério não é de ordem estética?”. O surrealismo pode ser compreendido, então, segundo Castiglioni (2014), como um movimento espiritual ou um estado de espírito, um método de vida, um modo de conceber o mundo, uma atitude poética, social e filosófica que possui expressões em diferentes áreas do fazer artístico, como a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. Talvez essa lista de possibilidades de entendimento faça mais sentido quando se assume que o principal objeto de preocupação do surrealismo é o ser humano e que ele busca ser “um meio de total libertação do espírito e de tudo aquilo que se lhe assemelha” (BRETON, 1996).

Temos afirmado, deste o início deste trabalho, que Eugenio Granell possuía uma relação com o surrealismo e que fez dele seu meio de expressão. Na sequência, ocupar-nos-emos daqueles que, cremos, foram os primeiros contatos de Granell com o surrealismo e com André Breton.

## 2.2 PRIMEIROS CONTATOS DE GRANELL COM O SURREALISMO

Em seu convívio com os demais participantes e colaboradores da revista PAN, dirigida por Otero Espasadín e editada pelos irmãos Eduardo e Rafael Dieste, Granell, que nos anos

1930 colaborava com a publicação como crítico musical, conheceu o pintor Cándido Fernández Mazas, que era o responsável por escrever as críticas de arte da revista. Mazas havia passado algumas temporadas em Paris, onde teve a oportunidade de estabelecer contato com o pensamento, as artes e os artistas de vanguarda de então, como Triztan Tzara e Erik Satie. Ele possuía uma série de números da revista *Minotaure* e tudo nos leva a crer que foi através dessa publicação, que Mazas levava às tertúlias frequentadas por ambos, que Granell teve um de seus primeiros contatos com o surrealismo. Segundo Lopo (2006), a revista causou-lhe uma profunda impressão, que pôde ser testemunhada em diferentes oportunidades: nas cartas que escreveu a Benjamin Péret, a quem conheceu em 1936, nos primeiros meses de guerra, quando viajou a Barcelona, como membro das milícias do POUM, e com quem manteve uma amizade que estendeu-se por mais de vinte anos; em entrevistas que concedeu a diferentes veículos de comunicação; e em sua produção literária, como é o caso de *Isla Cofre mítico*, onde se lê: “La revista surrealista *Minotaure* fue buque fantástico, movediza isla para todo navegante de la gran aventura”<sup>25</sup> (GRANELL, 2004, p. 36).

Consta que, em seus anos de estudante, Granell escreveu, a seus pais, uma carta utilizando a escrita automática. “Sigue tu camino en el arte, te lleve donde te lleve, pero cuando nos escribas a nosotros, cuéntanos tus cosas de manera inteligible”<sup>26</sup>, foi a resposta que obteve de seu pai (ARIAS, 2017). Foi somente no exílio, porém, que Granell adotou o surrealismo como uma via pessoal de expressão. Conhecer pessoalmente André Breton, na República Dominicana, artista cuja obra e ideias Granell conhecia e admirava, teve importante papel nessa decisão.

### 2.3 OS ENCONTROS DE GRANELL COM ANDRÉ BRETON

Foi em Santo Domingo que Eugenio Granell conheceu André Breton pessoalmente, em 1941, quando o poeta francês se dirigia para Nova York. Acompanhavam-no sua esposa, Jaqueline Lamba, e a filha do casal, Aube. Auxiliados pelo Emergency Rescue Committee, uma organização criada por intelectuais norte-americanos para ajudar intelectuais europeus no começo da Segunda Guerra Mundial, a família fugia da ocupação nazista na França. Em seu caminho para os Estados Unidos, provenientes de Marselha, depois de uma temporada em

---

<sup>25</sup> “A revista surrealista *Minotaure* foi um navio fantástico, movediça ilha para todo navegador da grande aventura”, em livre tradução.

<sup>26</sup> “Segue o teu caminho na arte, que te leve onde for, mas quando escrever a nós, conta-nos tuas coisas de maneira inteligível”, em livre tradução.

Martinica e em Guadalupe, fizeram uma parada em Santo Domingo, onde permaneceram por duas semanas, entre o final de maio e o início de junho de 1941 (GUIGON; SEBBAG, 2010, p. 10).

Granell, que na oportunidade trabalhava no jornal *La Nación*, tomou a iniciativa de ir até o Hotel Palace, estabelecimento onde estava hospedado um grupo de refugiados, dentre os quais Breton e seus familiares, e pedir-lhe por uma entrevista, que foi concedida mediante a condição de que as perguntas lhe fossem entregues antecipadamente por escrito. A conversa entre ambos aconteceu no terraço do hotel e foi publicada em 28 de maio de 1941, sob o título *André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses*.<sup>27</sup> Acompanhava a entrevista uma fotografia feita por Kurt Switzler, médico austríaco, também exilado e amigo de Granell, na qual Granel e Breton aparecem conversando de frente um para o outro, amigavelmente, no terraço do hotel.

O texto que antecede a entrevista apresenta André Breton aos leitores de *La Nación* como “um hombre bien conocido em los medios intelectuales y artísticos del mundo entero”<sup>28</sup> (GRANELL, 1941, s.p.), e conecta-o a Picasso e a Diego Rivera, afirmando que o poeta francês era amigo dos dois artistas renomados, um amplamente reconhecido na Europa, outro na América. Também cita seu trabalho como diretor da revista *Minotaure*, e o adjetiva como o máximo expoente do surrealismo.

Nas seis perguntas que lhe dirige, Granell questiona Breton sobre as atividades intelectuais por ele desenvolvidas ao longo daquele último ano, sobre o surrealismo, as artes e os artistas franceses que se encontravam, naquele momento, em um contexto bélico. Além disso, demonstra interesse acerca da percepção de Breton sobre a arte produzida na América.

Ao comentar o contexto francês, André Breton deu destaque, em sua fala, à censura que sofreram dois de seus livros, a “Antologia do Humor Negro”, cuja circulação foi proibida por seu autor ser considerado “la negación de la reconstrucción del espíritu nacional”<sup>29</sup> e um poema intitulado *Fata Morgana*, que veio a ser publicado somente em 1942. Quando questionado sobre o surrealismo, reafirmou sua posição como surrealista, dizendo que não poderia deixar de sê-lo sem renunciar à sua identidade. Citou alguns artistas e intelectuais franceses, amigos seus, e os seus planos de saída da França, alguns dos quais foram impossibilitados de serem consumados, além das dificuldades que enfrentavam, causadas pelo novo regime instaurado no país. Breton não deixou de apontar as dificuldades, assim como a

<sup>27</sup> “André Breton nos fala da atual situação dos artistas franceses”, em livre tradução.

<sup>28</sup> “Um homem bem conhecido nos meios intelectuais e artísticos do mundo inteiro”, em livre tradução.

<sup>29</sup> “A negação da reconstrução do espírito nacional”, em livre tradução.

necessidade de se exercer a liberdade de expressão nas circunstâncias nas quais encontravam-se. Em suas respostas, deu destaque a Pablo Picasso e à sua determinação em permanecer na França, narrando, inclusive, a renúncia do pintor malaguenho em aceitar o carvão oferecido pelos alemães durante aquele que ficou conhecido, posteriormente, como um dos invernos mais frios do século.

Breton também afirmou não duvidar que, tendo em vista o conflito armado que assolava a Europa, a cidade de Nova York viria a tornar-se um novo centro artístico, recebendo os artistas e intelectuais que, como ele, dirigiam-se a ela em busca de refúgio. Demonstrando encantamento pela República Dominicana, disse que o país “es actualmente la esperanza de todos los que, como yo, aspiran a reencontrar lo que consideran su razón de ser”<sup>30</sup> e exaltou o governo dominicano, na figura de Rafael Trujillo, pela acolhida que ofertou aos refugiados. O artista não podia imaginar, então, os rumos que tomaria o regime de Trujillo logo em seguida, e as dificuldades que a família Granell enfrentaria por conta dele. Segundo Breton, o general,

“levantando de sus ruinas la antigua ciudad de Santo Domingo destruida, para rehacer en diez años la magnífica ciudad que es actualmente, señalo el ejemplo a seguir y demostró que no hay desastre material ni moral que el hombre resuelto y capaz de encarnar la voluntad de los demás, no pueda dominar.”<sup>31</sup> (BRETON em entrevista para Granell, 1941, s.p.)

Durante essas duas semanas, os artistas a caminho do exílio promoveram, em cafés da cidade, algumas reuniões surrealistas. Granell participou delas e escreveu, junto com André Breton e Wilfredo Lam, cadáveres deliciosos, dos quais um é conservado pela Fundação Eugenio Granell (LOPO, 2006, p. 38). Foi nessa primeira visita à República Dominicana que Breton conheceu o estúdio de Granell e, após ver seu trabalho, animou-o a continuar pintando no estilo que vinha desenvolvendo. As impressões deixadas em Granell após esse encontro levam Guigon e Sebbag (2010) a afirmar que:

En Ciudad Trujillo, el breve encuentro con André Breton, así como el encuentro sustancialmente más largo con el pintor cubano Wifredo Lam consolidan a partir de entonces una identidad surrealista, actuando como detonante de la nueva orientación

<sup>30</sup> “É atualmente a esperança de todos os que, como eu, aspiram reencontrar aquilo que consideram a sua razão de ser”, em livre tradução.

<sup>31</sup> “Levantando de suas ruínas a antiga cidade de São Domingo destruída, para refazer em dez anos a magnífica cidade que é atualmente, indicou o exemplo a seguir e demonstrou que não há desastre material nem moral que o homem resoluto e capaz de encarar a vontade dos demais não possa dominar”, em livre tradução.

de Granell y quizá incluso de su vocación de pintor<sup>32</sup>. (GUIGON; SEBBAG, 2010, p. 09)

Apesar desse impactante contato inicial, a correspondência entre os artistas começou a ser trocada somente anos depois, em 1946, após Breton voltar a Santo Domingo, em fevereiro daquele ano, alguns meses antes de retornar em definitivo para Europa, quando permaneceu na cidade por cerca de dez dias. Ele vinha do Haiti, onde havia dado uma série de conferências. A cidade foi escolhida por ele e por sua terceira esposa, a chilena Elisa Claro, como ponto de encontro, já que ela não ficou com o esposo no Haiti durante toda a sua estadia, preferindo viajar ao Chile, onde visitou sua família. Da República Dominicana, os dois voltariam juntos para Nova York. Nesse segundo encontro, Breton comemorou com a família Granell seu aniversário de cinquenta anos. Na oportunidade, os Granell ofereceram-lhe, em sua casa, uma festa de aniversário que teve dentre seus convidados os escritores colaboradores da revista *La Poesía Sorprendida*. (LOPO, 2006, p. 39)

Depois da segunda visita de André Breton a Santo Domingo, Eugenio Granell dedicou-lhe um artigo, publicado em 24 de fevereiro de 1946, em *La Nación*, e intitulado *Saludo a André Breton*<sup>33</sup>. Na composição, Granell discorre sobre a importância assumida pelo artista francês e pelo surrealismo para as artes.

Em um exercício de projeção, Granell escreve que, para ele, seria impensável que no futuro um observador olhasse para a arte produzida naqueles anos sem voltar-se para Breton, a quem ele considerava a maior figura de seu tempo e cuja aparição no campo artístico ele compara à projeção de uma nova luz que possibilitou ver e sentir “sin artificios, sin convencionalismos ni fórmulas [...] el instante del arte eterno proyectado em nuestros días<sup>34</sup>”. Breton, segundo Granell, libertou a arte que se encontrava metida naquilo que ele chamou de um “atolladero de las clasificaciones, de las claudicaciones, de los servillismos, de las imposturas”<sup>35</sup> (GRANELL, 1946, s.p.), da mesma forma que considerava o movimento surrealista e seu ineditismo como “el más irreductible oponente de toda la claudicación artística”<sup>36</sup> (GRANELL, 1946, s.p.). Na perspectiva de Granell, a liberdade para a arte, possibilitada pelo surrealismo, supunha também a liberdade para o homem. Diz ele que,

<sup>32</sup> “Em Cidade Trujillo, o breve encontro com André Breton, assim como o encontro substancialmente mais longo com o pintor cubano Wifredo Lam consolidam a partir de então uma identidade surrealista, atuando como detonante da nova atuação de Granell e talvez inclusive de sua vocação de pintor”, em livre tradução.

<sup>33</sup> “Cumprimento a André Breton”, em livre tradução.

<sup>34</sup> “Sem convencionalismos, sem artificios nem fórmulas [...] o instante da arte eterna projetada em nossos dias”, em livre tradução.

<sup>35</sup> “Atoleiro das classificações, das claudicações, dos servilismos, das imposturas”, em livre tradução.

<sup>36</sup> “O mais irreduzível oponente de toda claudicação artística”, em livre tradução.

somente através do surrealismo, se pôde compreender que é na arte que se encontra a libertação tantas vezes buscada em outros lugares.

De forma humorada e provocativa, Granell conclui seu artigo contrapondo a visão totalitária que boa parte do público e da crítica tinha sobre o surrealismo com o talento e a relevância que possuíam os artistas que se associaram a ele. Assim, pontua que o totalitarismo perseguiu ferozmente “a arte decadente”, como o surrealismo foi chamado, mas que, em contrapartida, os maiores talentos da época juntaram-se àquela “pujante decadência”.

A admiração e o respeito que Granell nutria por Breton mantiveram-se vivos ao longo dos anos, como se pode comprovar, por exemplo, através da carta escrita por Granell para Elisa, após o falecimento de Breton, em 1966, onde lê-se: “La dicha de haber conocido a André Breton fue el acontecimiento moral e intelectual más extraordinario de mi vida, y nada me ha causado más honda satisfacción que la amistad que tuvo la bondad de dispensarme.”<sup>37</sup> (GRANELL apud DE OSMA, 2010, p. 05)

Assim como expôs em diferentes oportunidades seus pensamentos com relação a André Breton, Granell o fez com relação ao surrealismo. Passemos, então, a algumas de suas considerações.

## 2.4 REFLEXÕES DE GRANELL EM TORNO AO SURREALISMO

Ao refletir sobre o surrealismo e sobre a expressão surrealista, Granell atem-se bastante às ideias de liberdade e de poesia. Ao discorrer sobre os pilares do surrealismo e sobre o indivíduo surrealista, Granell explicita claramente seu compromisso frente às artes e frente à vida:

El surrealismo se sostiene sobre tres pilares fundamentales, que son la libertad, la poesía y el amor, y la poesía, además, está en todos los aspectos profundos de la vida. Todo mundo es poeta, porque todo mundo se admira y se entusiasma cuando ve ciertos fenómenos naturales o también cuando tiene ciertas recompensas espirituales. Lo que no puede ser un surrealista es ni hipócrita, ni abusador, ni ladrón, ni nada que sea antiético. El individuo surrealista tiene que ser una persona ética.<sup>38</sup> (GRANELL em entrevista para o documentário “Galegos de Honra: Eugenio Granell”, 2012)

<sup>37</sup> “A alegria de ter conhecido André Breton foi o acontecimento moral e intelectual mais extraordinário da minha vida, e nada me causou mais profunda satisfação do que a amizade que teve a gentileza de me dispensar”, em livre tradução.

<sup>38</sup> “O surrealismo se sustenta sobre três pilares fundamentais, que são a liberdade, a poesia e o amor, e a poesia está em todos os aspectos profundos da vida. Todo mundo é poeta, porque todo mundo se admira e se entusiasma quando vê certos fenômenos naturais ou também quando obtém certas recompensas espirituais. O que um surrealista não pode ser é hipócrita, nem abusador, nem ladrão, nem nada que seja antiético. O indivíduo surrealista tem que ser uma pessoa ética”, em livre tradução.



Granell reconhece a poesia, o amor e a liberdade como os três pilares fundamentais da expressão surrealista, e eles traduzem-se, em sua obra, constantemente e de inúmeras formas. Os três elementos são concomitantes, no sentido de que um não exclui o outro, ao contrário, eles formam um triângulo que é o responsável por mover “toda la esencia de la expresión surrealista”<sup>39</sup> (GRANELL, 1992, p. 34). Isabel Castells, corroborando com as reflexões de Granell, lembra ao leitor que esses três pilares se encontram uns com os outros para formar um movimento que se constitui menos em uma estética e mais em uma ética, forjando uma atitude frente à vida e frente às artes (CASTELLS, 2000, p. 08).

Na sua criação artística, Granell não faz distinção entre a arte e a literatura. ou entre a pintura e a poesia, da mesma forma que, ao utilizar o termo poesia, não se refere unicamente à escrita em versos, mas à expressão artística como um todo, que assume, assim, um caráter globalizante, tal qual o pretendido por André Breton e pelos surrealistas. As palavras do próprio Granell ilustram seu raciocínio:

“Considero la pintura como una parte de la poesía: ni distinta ni inferior ni superior a los otros órdenes poéticos. Bien es verdad que lo que muchas veces llamamos “poesía” no lo es; son versos. Quizás sólo el 1% de lo escrito como poesía es poético. El 99% restante tiene que ver más con los anuncios de periódicos que con lo esencial de este arte.

[...]

La pintura, si es realmente pintura, es poética o no es pintura. Los versos tienen que ser poéticos o no son poesía. La diferencia está en que el llamado “poeta que escribe” transforma sus imágenes en signos, en formas, en grafías con tinta en un papel para ser leídos, y el “poeta que pinta” lo hace con colores que expande por una superficie con el pincel. En ambos casos, se fabrica un mundo nuevo, en el que poco tienen que ver las referencias”<sup>40</sup> (GRANELL em entrevista a Julio-José Rodríguez Sánchez. Rey Lagarto, 1990)

*La Novela del Indio Tupinamba*, romance ao qual dedicaremos nossa atenção a partir do próximo capítulo, é um exemplo da expressão surrealista de Eugenio Granell na literatura e constitui uma síntese da trajetória biográfica do artista que, através do olhar do Indio Tupinamba, “autor” e personagem do romance, apresenta-nos uma visão particular da Espanha

<sup>39</sup> “Toda a essência da expressão surrealista”, em livre tradução.

<sup>40</sup> “Considero a pintura como uma parte da poesia: nem distinta, nem inferior, nem superior às outras ordens poéticas. É bem verdade que aquilo que muitas vezes chamamos “poesia” não o é; são versos. Talvez só o 1% daquilo escrito como poesia seja poético. O 99% restante tem mais que ver com os anúncios dos jornais do que com o essencial desta arte. [...] A pintura, se é realmente pintura, é poética ou não é pintura. Os versos têm que ser poéticos ou não são poesia. A diferença está em que o chamado “poeta que escreve” transforma as suas imagens em signos, em formas, em grafias com tinta em um papel para serem lidos, e o “poeta que pinta”, o faz com cores que expande por uma superfície com o pincel. Em ambos casos, fabrica-se um mundo novo, no qual as referências têm pouca importância”, em livre tradução.

durante o período de guerra civil, que amplia-se, ao longo de seu enredo, por tempos, espaços e temáticas.

### 3 LA NOVELA DEL INDIO TUPINAMBA

Foi durante seus anos no exílio que Eugenio Granell escreveu aquele que viria a ser um de seus livros mais famosos, *La novela del Indio Tupinamba*. O romance teve sua primeira publicação no México, em 1959. Granell, a essa altura, vivia em Nova York. Especula-se que ele finalizou a escrita do romance ao menos dois anos antes da publicação, entre 1956 e 1957, visto que a introdução à primeira edição, escrita por Vicente Llorens, data de 1957.

*La novela del Indio Tupinamba* é comumente classificado como um romance surrealista sobre a guerra civil espanhola, possivelmente o único romance surrealista dedicado a esse evento. Recio (2015) aponta para a nota introdutória à primeira edição, de Llorens, e para o texto de José Marra López, de 1963, a primeira referência ao livro feita na Espanha, como os prováveis responsáveis por criarem as bases que sedimentaram essas duas categorizações, uma no campo estético, outra no campo histórico. Há de se apontar, também, que o surrealismo presente na elaboração do texto e a guerra civil espanhola como temática são os dois elementos que primeiro saltam aos olhos do leitor, sendo identificados com maior facilidade.

O trabalho de Estelle Irizarry, intitulado *La inventiva surrealista de E. F. Granell* e publicado originalmente em 1976, foi um dos responsáveis por ampliar a visão sobre as discussões abarcadas pelo romance. Segundo ela, *La Novela del Indio Tupinamba* reflete sobre as condições sociais que levaram à guerra civil e indica uma responsabilidade coletiva e institucional pelo acontecimento, apontando, na maioria das vezes, para os grupos organizados e para as instituições sociais como os culpados pelo evento.

Ainda que a guerra civil seja o núcleo central a partir do qual desenvolve-se a história, *La Novela del Indio Tupinamba* é um romance complexo que se expande por tempos, espaços e temáticas distintos. Dessa forma, além de abarcar reflexões sobre a guerra civil espanhola e o pós-guerra, ocupa-se, também, das relações que foram estabelecidas entre a Espanha e a América espanhola, sejam essas as relações estabelecidas durante os anos trinta, tratadas no texto de Granell através do exílio empreendido por aqueles que fugiam da guerra e de suas consequências, sejam as relações estabelecidas no período colonial, relações essas marcadas em grande medida pela violência levada a cabo pelos colonizadores, tanto pela espada quanto pela cruz, como bem aponta Hernández (1990). Essa violência será exemplificada no texto de Granell, desde os primeiros capítulos, através das ações e dos discursos de dois personagens, o Padre e o Conquistador. Enquanto o Conquistador decepa a cabeça do Índio repetidas vezes, em um ato de extrema brutalidade, o Padre preocupa-se em cobrir o corpo nu da personagem

principal, em batizá-lo e destruir seus “ídolos pagãos” que, depois da violência praticada pelo Conquistador, encontravam-se cobertos por sangue e excrementos.

Em *La novela del Indio Tupinamba*, tanto as personagens quanto o gênero textual são transgressores, seja na forma de narrar e nos recursos utilizados para fazê-lo, seja na hibridez das identidades, nos discursos produzidos e nas ações praticadas pelas figuras que dão vida à história. Há um jogo quase ininterrupto e que se prolonga por todo o livro entre a apresentação e as ações das personagens, a descrição e a utilidade dos espaços e a própria narração dos fatos. Este jogo constantemente desestabiliza e frustra o leitor, que precisa dispor-se a aceitá-lo e a fazer parte dele para, assim, conseguir acessar os níveis de interpretação do texto e completar a leitura. É nesse sentido que Castells (2000) adjectiva *La Novela* como um romance lúdico, pelos jogos que o autor propõe ao leitor ao longo do texto e que são regidos por um senso de completa liberdade. Eles funcionam, conforme esclarece a autora, como um duplo exercício de liberdade imaginativa, tanto para quem escreve quanto para quem lê.

### 3.1 JOGO AUTORAL

O primeiro dos jogos com os qual depara-se o leitor de *La Novela del Indio Tupinamba* é um jogo autoral. Eugenio Granell sempre se interessou pela antropologia. Sabemos disso não somente pelas afirmações a respeito desse interesse, feitas por ele mesmo em entrevistas, mas também pelos livros encontrados em sua biblioteca e pelas reflexões sobre essa área do conhecimento que se desprendem de seus escritos. Granell afirma que encontrou, na combinação da antropologia e das artes, a inspiração para a personagem indígena de seu livro:

Leí trabajos de un famoso antropólogo, Alfred Metraux. Escribió un libro muy interesante sobre los tupinambas que habitan el noroeste de América del Sur. Este libro me hizo recordar que en Madrid, al final de la calle de Preciados, a la izquierda, cerca de la Plaza de Callao, antes de la guerra, había una tienda donde vendían café del Brasil. A la puerta había dos grandes pinturas. Eran un indio y una india tupinamba completamente (casi) desnudos. Habían sido pintados por un artista que tuvo mucha fama, Hidalgo de Caviedes.<sup>41</sup> (GRANELL, 1987, p. 28)

---

<sup>41</sup> “Li trabalhos de um famoso antropólogo, Alfredo Metraux. Escreveu um livro muito interessante sobre os tupinambás que habitam o noroeste da América do Sul. Este livro me fez recordar que em Madri, no final da rua de Preciados, à esquerda, perto da Praça de Callao, antes da guerra, havia uma tenda onde vendiam café do Brasil. Na porta havia duas grandes pinturas. Eram um índio e uma índia tupinambá completamente (quase) nus. Foram pintados por um artista que teve muita fama, Hidalgo de Cavides.”, em livre tradução.

Klengel (1999) estabelece uma relação entre o índio tupinambá de Granell e o índio tupí brasileiro, e aponta para Benjamin Péret como alguém que poderia ter mediado essa transferência para o romance de Granell. Os dois artistas eram amigos e trocaram extensa correspondência ao longo dos anos. A autora lembra que Péret esteve no Brasil entre 1929 e 1931, e que depois voltou ao país, em 1955, com o intuito de visitar algumas das tribos indígenas da Amazônia brasileira. Em sua primeira estância, ele inteirou-se dos movimentos artísticos de vanguarda brasileiros, como o movimento antropofágico, cujo manifesto cita, precisamente, os índios tupinambás e a sua prática antropofágica, que naquele texto, deixa seu sentido literal para ser transformada em antropofagia cultural. No mesmo estudo, Klengel (1999) levanta a possibilidade de o nome “República Occidental del Carajá”, que como a leitura do romance permite perceber, se mostra uma clara referência à República Dominicana, país que primeiro acolheu Granell quando exilado, ser também uma referência a Benjamin Péret e à visita que ele fez à tribo dos índios Carajás no Brasil. Sabiamente, indica, porém, que o Índio Tupinamba do romance é, na verdade, “la expresión de um juego de máscaras casi delirante del próprio autor”<sup>42</sup> (KLENGEL, 1999, p. 161), em grande parte, pelo conteúdo biográfico presente na obra.

Sendo assim, Klengel (1999) compreende o Índio Tupinamba como um jogo de identidades criado por Granell e que não se restringe apenas à sua obra literária. Ela lembra que, nos anos quarenta, Granell nomeou *Autorretrato de índio* um de seus desenhos, produzido em 1944. Da mesma forma, Rodríguez (2006) menciona uma série de três quadros intitulados “Cabeza de índio”, que tinham as cabeças indígenas como temática, criados em 1944 e 1945, além de outras duas ilustrações, datadas de 1944, com o mesmo título e um *collage* de 1961.

Em seu jogo autoral, Eugenio Granell faz do Índio Tupinamba, ao qual o título do romance alude, não apenas a sua personagem principal como também o autor da história narrada. É desta forma que reage o artista ao ser questionado, em uma entrevista, sobre a identidade do personagem:

- Alguno de nuestros lectores se preguntará quién es ese indio Tupinamba...
- El autor de la novela.
- ¿Y usted?
- Yo soy el redactor.<sup>43</sup> (GRANELL em entrevista para Núñez, 1987, p. 12).

<sup>42</sup> “A expressão de um jogo de máscaras quase delirante do próprio autor”, em livre tradução.

<sup>43</sup> “- Algun de nossos leitores se preguntará quem é esse índio Tupinamba...

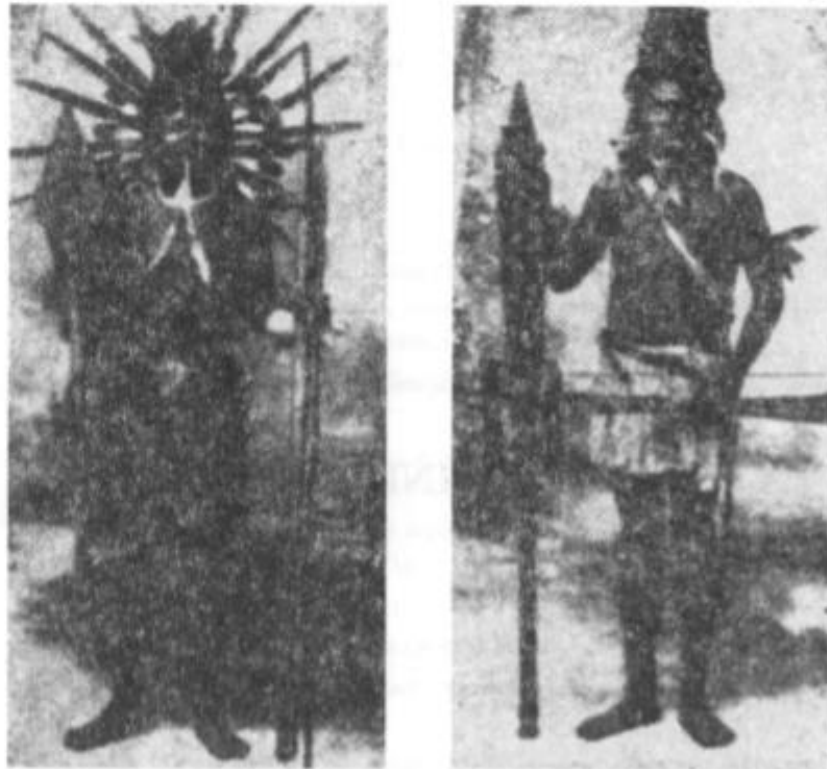
- O autor do romance.

- E você?

- Eu sou o redator.”, em livre tradução.

Granell assina o romance, mas ele pertence, como de forma ambígua deixa entrever o título do livro, ao Índio. Antecedendo o primeiro capítulo do romance, o leitor depara-se com duas fotografias, lado a lado. Em cada uma delas está retratado um homem, ambos aparentemente indígenas, conclusão à qual se chega pelas roupas, armas e adereços por eles utilizados. A primeira das fotografias é um retrato do Índio Tupinamba, quem, segundo a legenda que acompanha as imagens, é o autor do romance, enquanto a segunda retrata o redator do livro.

FIGURA 01 – Autor e redator do romance



El Indio Tupinamba (izquierda) autor de esta novela, con el redactor (derecha) de la misma.

FONTE: GANELL, 2001, p. 56

Inicialmente, frente a essas informações pode-se formular algumas perguntas, tais como: por que o autor não redata a sua própria história? Quem é esse redator? Quais são as possíveis implicações dessa transposição do discurso (se é que elas existem)?

Com a inclusão dessas fotografias no início do seu livro, Granell cria um jogo com as funções autorais do texto. Assumir o papel de redator, ao invés do de autor, dá a Granell uma

pretensa possibilidade de aplacar, ou ao menos de diminuir a sua responsabilidade sobre aquilo que é narrado e, conseqüentemente, das críticas que realiza ao contar sua história. Artifício semelhante é utilizado pelos personagens quando atribuem ao Índio Tupinamba um discurso que pode ser entendido como contraditório. É essa a saída encontrada pelo Padre, por exemplo, quando tem o seu extenso e contundente monólogo contra atuações históricas dos ingleses questionado por Dom Secundino:

Don Secundino estaba asombrado ante el largo discurso de su amigo.  
 - ¿De dónde sacó usted todo eso? – le preguntó, lleno de curiosidad.  
 - Son cosas del Indio Tupinamba. Pero tiene razón.  
 - ¿De quién?  
 - Del Indio Tupinamba. ¿Es que estás sordo?  
 - Cosas tuyas me parecen. ¡Está usted diciendo disparates!<sup>44</sup> (GRANELL, 2001, p. 125)

Esse jogo autor-redator é mencionado explicitamente apenas uma vez ao longo do romance, no capítulo 28, *Pandillero literario*, no qual é tecida uma crítica aos escritores contemporâneos de então. O capítulo inicia com a seguinte fala do Índio Tupinamba: “- Yo no soy escritor – manifestó el Indio Tupinamba; y explicó: Yo dicto”<sup>45</sup> (GRANELL, 2001, p. 265). O pretense autor do romance, assim, afasta-se daqueles aos quais dirige suas críticas, pois apesar de ser personagem ativo e criador da história que conta, ele a elabora oralmente, delegando a outra pessoa o trabalho que envolve o registro formal. A imagem de um redator, evocada por ele em sua fala, indica a presença de um intermediário letrado (ainda que o Índio Tupinamba também seja um homem letrado, o que comprova-se pelo vasto conhecimento que ele possui da história, da cultura e da literatura ocidental), que assumiria o papel de “um traductor cultural que condiciona la autonomia del autor al mismo tiempo que interviene entre su palabra y el resultado final de la obra escrita”<sup>46</sup> (RECIO, 2015, p. 119).

A presença desse redator, porém, não parece modificar ou ter alguma influência sobre a narrativa de *La Novela*. O que a distância assumida pelo Índio Tupinamba entre si e os demais autores/escritores faz, sem dúvidas, é construir um jogo de sentidos, porque remete o leitor,

---

<sup>44</sup> “Dom Secundino estava assombrado frente ao longo discurso do seu amigo.

- De onde você tirou tudo isso? – perguntou-lhe, cheio de curiosidade.

- São coisas do Índio Tupinambá. Mas ele tem razão.

- De quem?

- Do Índio Tupinambá. Você está surdo?

- Me parecem coisas suas. Você está dizendo disparates!”, em livre tradução.

<sup>45</sup> “- Eu não sou escritor – disse o Índio Tupinambá; e explico: eu dito”, em livre tradução.

<sup>46</sup> “Um tradutor cultural que condiciona a autonomia do autor ao mesmo tempo em que intervêm entre a sua palavra e o resultado da obra escrita”, em livre tradução.

desde o início da leitura, à forma como, tradicionalmente, os discursos subalternos, como é o caso do discurso do índio frente ao discurso do europeu colonizador, foram elaborados.

### 3.2 OS TEMPOS E OS ESPAÇOS DA NARRATIVA

Na construção do romance, tanto a lógica espacial quanto a lógica temporal foram abolidas em favor da distribuição do argumento do romance, sendo que *La Novela del Indio Tupinamba* apresenta, assim, inverossimilhanças, no que diz respeito a esses dois elementos. A falta de verossimilitude temporal reside no fato de que dois tempos distintos se misturam na narrativa, apesar dos séculos que os separam: o da conquista espanhola da América e o da guerra civil espanhola.

O tempo da conquista é caracterizado por dois elementos. O primeiro é a existência dos três personagens do núcleo principal do romance, o Índio, o Padre e o Conquistador, arquétipos que permitem ao autor ampliar as possibilidades temáticas e de significação da sua narrativa. O segundo é a narração do êxodo espanhol em direção ao continente americano. Quando um grande grupo de exilados, do qual faz parte o próprio Índio Tupinamba, chega à República Occidental del Carajá, é recebido por uma comissão receptora da qual fazem parte o Padre e o Conquistador, dois dos espanhóis que chegaram ao país antes deles. O que os exilados fazem, imediatamente, é reconstruir o país que lhes recebe e abriga, construindo réplicas de monumentos europeus, utilizando, para tanto, o material do qual era feito o navio que os transportou e contando com o auxílio dos “mulatos”, homens pertencentes à população nativa. Recio (2015, p. 121), aponta que essa chegada dos exilados à República Occidental del Carajá é narrada em termos de uma segunda conquista da América, e Granell, ao caracterizá-la dessa forma, reprova “la transposición de um modelo cultural europeu español a las tierras de acogida”<sup>47</sup>.

O tempo da Guerra Civil espanhola é aquele durante o qual a maior parte do enredo é desenvolvida. O conflito armado é introduzido logo no segundo capítulo do romance. O narrador diz que, no início da guerra civil, “el país entero estaba partido en dos, encima de lo partido que se hallaba antes [...]”<sup>48</sup> (GRANELL, 2001, p. 70). Esse país ao qual ele refere-se é a Espanha, como esclarecido no final de um longo parágrafo dedicado a caracterizar os dois grupos que lutavam em lados opostos e os motivos que teriam levado cada um deles a sublevar-se. No parágrafo seguinte lê-se que “[...] empezó em España, toda viva y muerta y recortada en

<sup>47</sup> “A transposição de um modelo cultural europeu espanhol às terras de acolhida”, em livre tradução.

<sup>48</sup> “O país inteiro estava dividido em dois, em cima da divisão que existia antes”, em livre tradução.



dos, un estallido que duró tres años para prolongarse luego en larga, convulsiva agonía de otros veinte”<sup>49</sup> (GRANELL, 2001, p. 72). Considerando que a Guerra Civil ocorreu entre 1936 e 1939, se somarmos os outros vinte anos aos quais faz referência o narrador, pode-se concluir que os fatos narrados em *La Novela* se desenvolvem entre 1936 e 1959, ano do lançamento da primeira edição do romance.

A imagem de um país dividido antes mesmo do início da guerra, que é descrita no segundo capítulo, é retomada na segunda metade do livro, em um capítulo intitulado *El puente de fuego*. Nele é narrada a história de dois irmãos, cada um deles dono de uma funerária diferente, cada um vivendo em lados opostos da mesma rua, apoiados pelos vizinhos que viviam no mesmo lado que o seu. Em um enfrentamento constante, os dois grupos criam uma ponte de fogo que os une e os separa. Essa imagem resume a visão do país em guerra. Frente a ela, reflete o narrador: “el Indio Tupinamba entendía la razón del sacrificio para algo, pero no encajaba en su molera la visión del sacrificio al sacrificio”<sup>50</sup> (GRANELL, 2001, p. 219).

Um trecho do segundo capítulo parece-nos bastante ilustrativo da figuração, no romance, do período de guerra. Ao ver-se em uma situação que fugia à sua compreensão, o Senhor, personagem dos dois primeiros capítulos de *La Novela*, encontra consolo criando um paralelo entre a situação absurda por ele vivenciada e o momento no qual ela acontecia, como se a falta de lógica daquele tempo histórico fosse a causadora da falta de lógica do cenário no qual se encontrava:

El señor se consolaba pensando que semejante situación estaba ocurriendo en aquel mismo instante, pues de haber acontecido tiempo atrás, es seguro que tanto la inquietud como el desasosiego le habrían hecho padecer de insomnio tantas noches seguidas como fechas hiciese que semejante trance le hubiera acontecido.<sup>51</sup> (GRANELL, 2001, p. 58)

Por sua vez, a inverossimilhança espacial do romance reside, principalmente, na constituição dos espaços. Eles são construídos, reconstruídos e modificados com total liberdade, além de a movimentação das personagens de um lugar para outro nem sempre respeitar itinerários tidos como lógicos.

<sup>49</sup> “E teve início na Espanha, toda viva e morta e recortada em dois, um estalo que durou três anos para então prolongar-se em longa, convulsiva agonía de outros vinte”, em livre tradução.

<sup>50</sup> “O Índio Tupinambá entendia a razão do sacrifício para algo, mas não entrava em sua cabeça a visão do sacrifício pelo sacrifício”, em livre tradução.

<sup>51</sup> “O Senhor consolava-se pensando que aquela situação estava ocorrendo naquele exato instante, pois se tivesse acontecido tempos atrás, é certo que tanto a inquietude quanto o desassossego lhe teriam feito padecer de insônia por tantas noites seguidas quanto dias fizessem que semelhante fato lhe tivesse ocorrido”, em livre tradução.

Os espaços, não raro, lembram cenários de uma peça de teatro, sendo montados e modificados segundo as necessidades do ato que se desenrola aos olhos do leitor/expectador ou segundo a simples vontade do narrador. Essas modificações ocorrem pelo uso de elementos inesperados, por metamorfoses, ou, ainda, surgem como resposta para a resolução de um conflito e guardam, por sua arbitrariedade, uma interessante relação com o significado das palavras e o uso da linguagem.

Assim, por exemplo, o Índio Tupinamba é levado a testemunhar a guerra através do simples ato de atravessar a porta do escritório de um general espanhol, da mesma forma que, somente descendo uma escadaria de pedra construída na época colonial, é conduzido, pelo Padre desde a Espanha de volta à República Occidental del Carajá, viagem esta que, anteriormente, havia sido realizada em um navio e tomado um tempo condizente com o itinerário. Interessante notar, também, que o edifício no qual situava-se a Academia de la Lengua y de la Ciencia de Madrid, do qual distanciavam-se o Índio e o Padre na medida em que desciam a escadaria que os levou à América, funde-se, na descrição, com um prédio que fora construído em cima de um templo indígena.

Há situações nas quais o espaço é construído de forma totalmente arbitrária, pela ressignificação das palavras e pelo uso da linguagem. Um exemplo disso é quando o Índio Tupinamba e o casal de ciganos que viajava com ele são amarrados e presos em um quarto:

- ¡Mala sombra! – se dolió el gitano -. ¡Mira que encerrarnos entre cuatro paredes!  
 - ¿Entre cuatro paredes? – vociferó el Índio Tupinamba, lleno de júbilo -. ¡¡Estamos salvados!! Ese cuarto solo tiene tres paredes.  
 Así era, em efecto. La habitación sólo tenía tres paredes, pues los trabajos de construcción de aquella suntuosa residencia habían quedado interrumpidos al dar comienzo la guerra civil. El caso es que, gracias a ese feliz detalle, no estaban encerrados, ni muchísimo menos. Al contrario, podían evadirse por el hueco que debería de corresponderle, caso de existir, a la cuarta pared.<sup>52</sup> (GRANELL, 2001, p. 145)

Um dos exemplos mais marcantes da arbitrariedade semântica na construção dos espaços talvez seja a estrada na qual viajavam os dois ciganos, antes de encontrarem-se com o Índio Tupinamba. O narrador inicia a descrição dessa estrada caracterizando-a como um caminho difícil de ser percorrido, deserto e periférico, evidenciando, dessa forma, a pobreza e

<sup>52</sup> “- Que azar! – doeu-se o cigano – Veja que nos trancamos entre quatro paredes!

- Entre quatro paredes? – vociferou o Índio Tupinambá, cheio de júbilo -. Estamos salvos! Este quarto tem somente três paredes”, em livre tradução.

Assim era, de fato. A peça tinha somente três paredes, pois os trabalhos de construção daquela suntuosa residência haviam sido interrompidos ao começar a guerra civil. O caso é que, graças a esse feliz detalhe, não estavam trancados, não mesmo. Pelo contrário, podiam escapar pelo buraco que deveria corresponder, caso existisse, à quarta parede”, em livre tradução.

a desolação na qual encontravam-se os dois caminhantes. Porém, conforme a descrição evolui, elementos que seriam melhor associados com um edifício ou com uma casa passam a ser citados e associados a ela. A estrada vai, assim, transformando-se continuamente, ao longo de vinte linhas, frente aos olhos do leitor, enquanto o confunde e o diverte.

Era una carretera jamás recorrida por familias pudientes, carente del más elemental confort, sin ascensor, sin teléfono, sin calefacción; sin otra luz que la de un destartado quinquén de gas, sin más asiento que el de un desvencijado taburete, casi apollado. Una carretera con las paredes materialmente comidas por la desidia y la humedad, con el cielo raso hecho jirones. Una carretera en la cual los fríos días del crudo invierno castellano, agolpaban la monotonía gris de su aspereza sobre los cuerpos ateridos de sus solitarios habitantes.<sup>53</sup> (GRANELL, 2001, p. 138)

Também há, no texto, uma cena particular na qual ações que se desenrolam simultaneamente em dois espaços distintos criam um diálogo que seria impossível de ser realizado não fosse pela ação do narrador que as interpõe. Ela encontra-se no final do capítulo 27, *El nuevo cónsul*, no qual o Conquistador é chamado ao Palacio del Pardo e nomeado cónsul em um país americano não especificado, pelo Gran Turco, chefe de Estado. Concomitantemente, em Carajá, o Índio Tupinamba, o Padre, o Cigano e Carmesiya, a cigana, passam o tempo comendo, bebendo e jogando cartas. Apesar da distância que os separa, há uma coincidência entre as falas do Conquistador e as do Índio Tupinamba:

Entre sus reflexiones, [el Conquistador] recordó su misión, que era el viaje. Así, se dijo:  
 - Y con estas, me voy.  
 Barajando las cartas mugrientas y blendengues, marcadas con todos los signos propicios a la esencia del azar, el Índio Tupinamba aproximó sus labios al oído de nácar de su gitanilla, y le musitó:  
 - Y nosotros también.<sup>54</sup> (GRANELL, 2001, p. 264)

Essas transgressões espaciais e temporais podem ser lidas, de acordo com Rodríguez (2006), como uma forma de evidenciar as características semelhantes, as equivalências entre

---

<sup>53</sup> “Era uma estrada jamais percorrida por famílias abastadas, carente do mais básico conforto, sem elevador, sem telefone, sem calefação; sem outra luz que a de uma lâmpada de gás caindo aos pedaços, sem outro assento que o de um desconjuntado banquinho, cheio de traças. Uma estrada com as paredes materialmente comidas pela negligência e a humidade, com o teto raso como farrapos. Uma estrada na qual os frios dias do cru inverno castelhano amontoavam a monotonia gris da sua aspereza sobre os corpos congelados dos seus dois solitários habitantes”, em livre tradução.

<sup>54</sup> “Em meio às suas reflexões, [o Conquistador] lembrou-se de sua missão, que era a viagem. Assim, disse:  
 -E com isso vou embora  
 Embaralhando as cartas encardidas e sem graça, marcadas com todos os sinais propícios à essência do azar, o Índio Tupinamba aproximou seus lábios do ouvido de nácar de sua cigainha e sussurrou-lhe:  
 -E nós também”, em livre tradução.

situação, que ocorrem em sociedades que, em teoria, seriam diferentes umas das outras, assim como a continuidade dos sistemas operantes nessas sociedades ao longo do tempo. O tratamento totalmente livre que a narrativa dispensa ao tempo e ao espaço é o mesmo dispensado às personagens e às próprias situações narradas, que são tão livres quanto pode ser a imaginação.

### 3.3 ESTRUTURA E ENREDO

O leitor deve aceitar a recorrência de situações absurdas e da falta de uma lógica aparente no que diz respeito ao enredo de *La Novela del Indio Tupinamba*. Essa falta de lógica acaba por transformar-se em uma das chaves para a leitura da obra, seguindo um preceito estabelecido pelo próprio romance: “Cuando falla la lógica en la mecánica simple de las funciones normales, queda roto el encadenamiento de los sucesos y hasta lo que podría constituir un diálogo intrascendente, pero ameno, puede trocarse en angustiosa perplejidad”<sup>55</sup> (GRANELL, 2001, p. 58). Essa falta de lógica, assim como a fragilidade do fio argumentativo, responsável por costurar o romance, dando a ele maior coesão, faz o leitor sentir-se, constantemente, perplexo e inseguro, perdido naquilo que lê e, por conseguinte, sem saber o que esperar do texto.

A resposta que Granell dá ao ser entrevistado acerca da escrita de seu livro pode nos dar alguma pista sobre o porquê dessa fragilidade:

— ¿[...] Cómo pudo usted, Granell, transformar una experiencia tan vivida y sentida como la guerra en una novela surrealista?  
 — No sabría qué decirle ... Me puse a escribir la novela sin saber lo que iba a salir, y cada fragmento me sugería nuevas posibilidades. Por lo demás, creo que así debía de escribir Cervantes o cualquier otro.<sup>56</sup> (GRANELL em entrevista para Núñez, 1987, p. 12).

*La Novela* é constituído por trinta capítulos relativamente curtos, não numerados, cujos títulos ocupam-se de informar os eventos que serão desenvolvidos ou o espaço no qual ocorrerão. Ao longo do texto, narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, acompanha-se o deslocamento das personagens pelo território espanhol em guerra e durante o

<sup>55</sup> “Quando falha a lógica na mecânica simples das funções normais, se rompe a sequência de acontecimentos e até o que poderia constituir um diálogo vazio, mas ameno, pode converter-se em angustiante perplexidade”, em livre tradução.

<sup>56</sup> “- [...] Como você conseguiu, Granell, transformar uma experiência tão vivida e tão sentida como a guerra em um romance surrealista?

- Eu não saberia o que lhe dizer... Me pus a escrever o romance sem saber o que ia sair e cada fragmento me sugeria novas possibilidades. Ademais, creio que assim devia escrever Cervantes ou qualquer outro”, em livre tradução.

pós-guerra, assim como por um país americano fictício chamado República Occidental del Carajá, perpassando diferentes situações ao longo das quais o leitor depara-se com um leque de figuras pertencentes aos mais diversos grupos e classes sociais: militares pertencentes a ambos os lados do conflito armado; diferentes grupos políticos ou politizados; figuras eclesiásticas, como padres, bispos e freiras; intelectuais, escritores e acadêmicos; generais do Carajá e nativos do país; ciganos; exilados provenientes de diferentes países europeus; bruxas.

Há capítulos que guardam pouca ou nenhuma relação com a guerra civil, dedicados ao exílio e a diferentes aspectos da história, da sociedade e da cultura espanhola, como ao pós-guerra, aos círculos intelectuais, ao hispanismo e à relação da Espanha com a América espanhola. Segundo Hernández (1990), os capítulos tendem a constituir unidades narrativas autônomas, ainda que haja casos, como os dos capítulos primeiro e segundo, assim como oitavo, nono e décimo, que são conectados por um fio narrativo que lhes é comum e nos quais é estabelecida uma relação clara de sequencialidade. Sobre a unidade narrativa do romance, afirma Hernández (1990, p. 29):

La narración discurre a veces por cauces insospechados e imaginativos para volver de nuevo al lugar de encuentro común y dejar a su paso capítulos que, aun insertados plenamente en el tema que se aborda, presentan una autonomía que sirve, a su vez, para la mejor comprensión de la obra y de la intención del autor.<sup>57</sup>

Dessa forma, as cenas narradas em *La Novela* unem-se como peças improváveis de um quebra-cabeças, que alcançam, no fim, uma unidade. Ainda que não esteja presente como personagem em todos os capítulos do romance, o Índio Tupinamba é o elemento responsável pela coesão dessas tantas cenas através de sua função autoral, sendo o olhar do índio-autor aquele que recaí sobre o narrado.

O romance pode ser dividido em três partes distintas, cada uma delas caracterizada, principalmente, pelos tempos e espaços nos quais desenvolve-se a narrativa. Assim, ainda que nem sempre as marcações espaço-temporais apareçam na obra de forma explícita, pode-se sinalizar, claramente, o início da guerra civil espanhola, o conflito em pleno desenvolvimento e o pós-guerra e suas consequências, dentre as quais há a instauração de um novo sistema político, o êxodo espanhol e o exílio de refugiados em terras americanas.

---

<sup>57</sup> “A narrativa percorre, às vezes, caminhos insuspeitados e imaginativos para voltar ao ponto de encontro comum e deixar em seu bojo capítulos que, embora totalmente inseridos no assunto em discussão, apresentam uma autonomia que, por sua vez, serve para a melhor compreensão da obra e da intenção do autor”, em livre tradução

Assim, a primeira parte de *La Novela del Indio Tupinamba* é composta pelos capítulos 01 e 02, *La librería del viaje e Verdadera aparición del Indio Tupinamba*. Esses dois capítulos são construídos através de uma sucessão de situações absurdas, caracterizadas pelo inesperado, pelas metamorfoses e pelas transgressões das personagens. Eles encarregam-se de marcar o tom lúdico e humorístico da obra, mostrando ao leitor o tipo de texto que ele tem em mãos e criando um paralelo entre o absurdo das situações e dos conflitos que se desenrolavam na livraria com a insensatez, aos olhos do narrador, daquele contexto histórico.

A segunda parte abarca do capítulo 03 ao 17. Os elementos principais que unem esses capítulos são o espaço e o tempo da narrativa, a saber, a Espanha durante o período de guerra civil, do início ao final do conflito. O Padre e o Índio são as personagens sobre as quais o foco da narrativa recai com maior frequência ao longo desses capítulos: o Padre buscando formas de sobreviver à guerra, primeiro como poeta, na União de Intelectuais, depois envolvido com jogos políticos e, por fim, lutando na guerra como capitão; e o Índio Tupinamba conhecendo a guerra ao lado de um general espanhol, movimentando-se pela Espanha e lutando na guerra como soldado.

A terceira parte ocupa-se do pós-guerra e das consequências do conflito, dividindo-se entre o exílio dos vencidos e o regime instaurado pelos vencedores. É narrado o êxodo dos espanhóis que buscam refúgio no continente americano, na fictícia República Occidental del Carajá, e a desolação a qual fica submetida a Espanha nos anos que sucedem a guerra. O Índio Tupinamba, acompanhado por Carmesiya e por seu sogro, também faz parte do grupo de refugiados que se dirigem à República Occidental de Carajá, mas, eventualmente, ele volta ao continente europeu mais do que uma vez. A destruição e o atraso no desenvolvimento espanhol que ele testemunha lhe são insuportáveis e levam-no a saltar em um abismo, para que, assim, não se perdesse nunca. Ao final da narrativa, abraçado em Carmesiya, o Índio Tupinamba realiza esse salto que, como indica o título do último capítulo, *La ascención del Indio Tupinamba*, culmina em sua ascensão. De acordo com Castells (2000, p. 112), ao saltar nesse abismo, o Índio Tupinamba eleva-se “en claro signo ascendente, por encima de una civilización miserable que no le interessa y enarbola la más ardiente apuesta por el amor, la poesía y la libertad”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> “Em claro signo ascendente, por cima de uma civilização miserável que não lhe interessa e levanta a bandeira da mais ardente aposta pelo amor, a poesia e a liberdade”, em livre tradução.

### 3.3.1 A constante quebra de expectativas

A constante quebra de expectativas com as quais o leitor depara-se ao ler *La Novela del Indio Tupinamba* é, também, um artifício utilizado pelo autor para lembrar o seu leitor, constantemente, de que ele está lendo um romance, uma obra ficcional, que responde aos desejos e à imaginação de quem a cria antes de mais nada e que, como diz Castells (2000, p. 32), “se hace y deshace según el capricho del travieso demiurgo”<sup>59</sup>.

Desde o início, Granell compromete-se a frustrar o leitor e suas expectativas ao não lhe fornecer o fio claro de uma trama que o transporte do início ao final da narrativa. Nesse sentido, os dois primeiros capítulos do romance, *La librería del viaje* e *Verdadera aparición del Indio Tupinamba* são particularmente interessantes e significativos, porque, por mais que pareçam desconectados, em alguma medida, do restante da narrativa, seja pelo espaço no qual desenvolvem-se (uma livraria que não se volta a ver), seja pelas singulares e absurdas ações que desenrolam-se ao longo deles, são os responsáveis por lançar o tom e as bases para as próximas duzentas páginas, tais como a história da Espanha vista sob uma ótica de dominação e de violência; a religião católica como agente de dinâmicas de dominação; e a escrita como ferramenta para a construção da cultura ocidental e da versão oficial da história da humanidade.

Há uma série de jogos propostos ao longo do livro, como anunciamos no início deste capítulo. O primeiro deles é um jogo meta-narrativo que inicia imediatamente, já com o título da obra. O livro que o leitor tem em mãos é *la novela*, ou seja, o romance, que carrega no nome a identificação com o gênero literário ao qual pretende pertencer. É um romance que se chama “o romance”. Esse jogo é reforçado pela fotografia que vem em seguida, que ilustra o autor e o redator do texto que será lido e, ainda, pela primeira frase do livro, que corrobora a ideia de que o texto que está nas mãos do leitor – interlocutor que o narrador reconhece existir – é um romance, ou seja, é uma obra de ficção: “*Esta novela empieza contándole al lector que un Señor entró en una librería y, dirigiéndose ao Dueño de la misma, le preguntó – como es lo correcto – que si él era el dueño de la librería*”<sup>60</sup> (GRANELL, 2001, p. 57, grifos nossos). Mais do que jogos meta-narrativos, são jogos autorreferenciais, que podem ser associados, como aponta Moreno-Caballud (2009), com o contexto simbólico da livraria, o espaço onde as ações desses dois primeiros capítulos desenrolam-se. Essas alusões literárias serviriam, assim, para

<sup>59</sup> “É feito e desfeito segundo o capricho do travesso demiurgo”, em livre tradução.

<sup>60</sup> “Este romance inicia contando ao leitor que um Senhor entrou em uma livraria e, dirigindo-se ao dono dela, perguntou-lhe – como é o certo – se ele era o dono daquela livraria”, em livre tradução.

que o livro se apresentasse ao público leitor somente como mais um exemplar entre os tantos que compõem a tradição literária.

A livraria e a viagem são os dois elementos simbólicos postos em jogo e destruídos, logo no início do texto. O cenário da livraria, que, por seu conteúdo, também lembra uma biblioteca, remete o leitor, todo o tempo, ao fazer literário, à literatura e à história e tradição literária. A livraria será profanada de forma escatológica e o Índio, até pouco tempo atrás dono do estabelecimento, queimará seus livros sem um motivo claro, uma ação que quase leva às personagens a serem queimadas junto com eles (MONTERO-CABALLUD, 2009).

A viagem, que parecia estar a ponto de começar, ainda que por um mal-entendido, pela ação de balançar lenços, não se realiza – ao menos não de forma convencional, já que o Índio Tupinamba passa boa parte da narrativa em movimento. A viagem, “metáfora por antonomásia del narrable, queda aparentemente descartado; la aventura, unida al fervor popular y al sentimentalismo que esta despierta, parece ser un objetivo imposible para esta novela que arranca en una librería” (MONTERO-CABALLUD, 2009, p. 161). O romance inicia, em resumo, a partir da negação e da destruição, seja da tradição literária, seja da experiência narrável.

Por outro lado, o mesmo autor lembra que o título do primeiro capítulo convida o leitor a unir os dois elementos, a livraria e a viagem. Dessa forma, segundo Montero-Caballud (2009), o romance procura destruir uma determinada tradição que entende a experiência como algo externo à narração, preexistente a ela, “como una vivência objetiva de la cual hay que darse cuenta con adecuación”<sup>61</sup>, como a narração daquilo que é observado (p. 162). Essa tradição, simbolizada, no romance, pela livraria da viagem, retrata o desejo de contar o ocorrido através de uma trama convencional de sucessos, aquilo que André Breton, no Primeiro Manifesto do Surrealismo, chama de atitude realista. Dessa forma, o início do romance ocupa-se de mostrar, justamente, aquilo do qual ele quer se distanciar: a sentimentalidade artificial, as expectativas de narração convencionais e uma certa tradição realista. Por esse motivo, Moreno-Caballud afirma que *La Novela del Indio Tupinamba* “se constituye, en gran medida, ‘a la contra’, mediante una poética de la destrucción y de la negatividad”<sup>62</sup> (p. 162)

### 3.4 PERSONAGENS

---

<sup>61</sup> “Como uma vivência objetiva da qual é necessário se dar conta adequadamente”, em livre tradução.

<sup>62</sup> “Constitui-se, em boa medida, ‘em contra’, mediante uma poética da destruição e da negatividade”, em livre tradução.



Uma série de personagens, tão interessantes quanto peculiares, figuram ao longo de *La Novela del Indio Tupinamba*, mas apenas o Indio Tupinamba, o Padre e o Conquistador são recorrentes do início ao fim da narrativa. Carmesiya, a ciganinha pela qual o Indio Tupinamba apaixonou-se e a qual desposou, assim como o pai dela, o Cigano, também são recorrentes a partir do décimo primeiro capítulo, quando aparecem na narração pela primeira vez. Sendo o Indio Tupinamba o personagem principal do romance, o Conquistador, o Padre, Carmesiya e o Cigano são os quatro personagens secundários. É em torno destas cinco figuras que se centram as ações principais da narrativa, ou é através das perspectivas dessas cinco figuras e de suas histórias que se centram as ações principais da narrativa.

As personagens do romance são inconventionais e transgressoras de diversas maneiras, desde a denominação correspondente a cada uma delas até as diferentes identidades, aspectos físicos e filiações ideológicas mutantes que assumem ao longo da narrativa, dependendo da situação na qual encontram-se e dos demais personagens com os quais interagem. Conforme Farré e Sauri (1988):

Así se mueven los personajes en los hilos y como frutos de las situaciones, en una relación de causa efecto que vienen a escenificar en sí mismos como representación de la realidad y sus diversas disposiciones, no siendo el personaje en la realidad sino en la situación y como consecuencia, tomando de ella lo que le da carácter y definición (CANUT I FARRÉ; MANGUES I SAURI, 1988, p. 62)

Uma das peculiaridades dos personagens principais de *La Novela* tem relação com os seus nomes. Carmesiya é a única dentre esses cinco personagens a possuir um nome próprio. Mesmo assim, ele é utilizado poucas vezes durante a narração e tanto o leitor quanto o Indio Tupinamba o conhecem somente oito capítulos depois da primeira aparição da menina, quando ela e o Indio já estavam casados e exilados em solo americano.

En medio de un aturdidor torbellino social saturado de felices augurios, promesas de hermandad, pólizas de seguros y convites, besuqueos por doquier y abrazos de esos que quiebran el alma, el Indio Tupinamba, conmovido y curioso, se dirigió a la Gitanilla:

- ¿Y cómo tú te llamas? – pues, con tanto jaleo, desde aquel día en que se conocieron, no había tenido la oportunidad de cumplir el requisito.

- ¡Carmesiya! – respondió ella con impar salero.<sup>63</sup> (GRANELL, 2001, p. 198)

---

<sup>63</sup> “No meio de um deslumbrante turbilhão social saturado de alegres presságios, promessas de irmandade, apólices de seguros e guloseimas, beijos por todos os lados e abraços daqueles que quebram a alma, o Índio Tupinambá, comovido e curioso, dirigiu-se à Ciganinha:

- E qual é o seu nome? - pois, com tanto barulho, desde aquele dia em que se conheceram, não tivera a oportunidade de cumprir com a exigência.

- Carmesiya! - ela respondeu ímpar estranhamento”, em livre tradução.

Enquanto isso, o nome dos demais personagens pertencentes ao quinteto principal aparece sempre grafado com a letra inicial maiúscula e acaba assumindo um papel de caracterização, seja ela étnica, cultural, ou voltada às ocupações primárias dos personagens, como no caso do Padre e do Conquistador.

Para além dessa incorreção nominal dos personagens, Casas (2006, p. 104), chama atenção para a propensão que eles têm “à camuflagem aparental, ao disfarce, ao mimetismo físico ou ideológico e a unha serie de operativos metamórficos que afectan a vários dos protagonistas e que complican a proxección externa dunha identidade estável e recoñecibel polos demais”<sup>64</sup>. Essa instabilidade de identidades, causada pelos processos de transformação aos quais os personagens submetem-se, é tamanha que faz com eles tenham que apresentar-se ou identificar-se não somente ante personagens desconhecidos, mas também frente aqueles com os quais já haviam mantido algum tipo de contato, anteriormente (CASAS, 2006).

No caso do Índio Tupinamba, por exemplo, a primeira identidade sob a qual ele apresenta-se, no romance, é a de Dono da Livraria, título grafado com as iniciais maiúsculas (El Dueño de la Librería). No segundo capítulo, quando ele revela não ser um livreiro, e sim o Índio Tupinamba, fica claro que ele não estava utilizando nenhum artifício, vestimenta ou disfarce que tivesse impedido o Senhor que se dirigia a ele de notar sua real identidade.

Em efecto, el librero aquel no era un librero, ni cosa que se le parezca. Lo que sí era, y bien genuino, por cierto, era un Índio Tupinamba de arriba abajo, tal como él mismo acababa tener a bien manifestarlo. Era un Índio Tupinamba con el trasero al aire, como podía verse muy bien, y con una rueda de plumas de ave coloreadas puesta en la cabeza. El Señor no había dado importancia a este detalle, porque pensó que tal vez se tratase de alguna costumbre regional, o de un preciado regalo de familia, en todo caso<sup>65</sup>. (GRANELL, 2001, p. 65-66)

Situação diferente ocorre no capítulo 12, *El cazador desconocido*, quando o Índio Tupinamba se apresenta ao Cigano e à Carmesiya sob o disfarce de um caçador. Somente depois de vestir uma coroa incaica, que ele confecciona com as penas de um pato que o trio havia caçado para o almoço, é que ele se transfigura em Índio Tupinamba.

<sup>64</sup> "à camuflagem aparente, ao disfarce, ao mimetismo físico ou ideológico e a uma série de operações metamórficas que afetam vários dos protagonistas e que complicam a projeção externa de uma identidade estável e reconhecível pelos demais", em livre tradução.

<sup>65</sup> “De fato, aquele livreiro não era um livreiro, nem coisa parecida. O que sim era, e bem genuíno, era um Índio Tupinambá de cima a baixo, tal como ele mesmo acabava entender por bem manifestar. Era um Índio Tupinambá com o traseiro de fora, como bem podia-se ver, e com um arco de penas de ave coloridas posto na cabeça. O Senhor não dera importância a esse detalhe porque pensou que talvez se tratasse de algum costume regional ou, em todo caso, de um estimado presente de família”, em livre tradução.

Púsosele em la cabeza y quedó tranfigurado en un austero y enigmático cacique tropical, el vientre ligeramente hinchado y los brazos cubiertos con tatuajes de colores, inspirados en complicadas operaciones matemáticas de Euclides y Einstein.

Sin despegar apenas los labios, el cazador le preguntó al gitano:

- ¿Me conoces?

[...]

- ¡Yo soy el Indio Tupinamba!<sup>66</sup> (GRANELL, 2001, p. 142)

O Conquistador, por sua vez, apresenta-se primeiro como O Senhor, personagem cuja ação dá início à narrativa. Apesar de estar estreitamente relacionado com o Padre nos atos violentos praticados por ambos no início da narrativa, é dele a voz responsável por, sarcasticamente, sublinhar características do Padre como forma de alertar o Indio para que tomasse cuidado com o religioso, durante seus primeiros contatos. É ele, também, quem reprova, rispidamente, falas e atitudes indignas do Padre.

Durante a guerra, o Conquistador aparece junto com o Indio e com o Padre quando ambos fazem parte do exército republicano. No exílio, ele assume um papel na comissão que recebe refugiados na República Occidental del Carajá, ainda que não haja maiores explicações quanto a esse trabalho que desenvolve. Aproximando-se do final da narrativa, é nomeado cônsul espanhol na América e, logo após essa nomeação, enquanto contemplava a comitiva que acompanhara sua nomeação afastar-se, o Conquistador, orgulhosamente, autointitula-se “observador”.

Le complació bastante, en el fondo, percatarse de que él era, en aquel instante, observador, y por primera vez entendió el sentido del vocablo. Se sintió orgulloso: era, a la par, Conquistador, cónsul y observador. No podía, ciertamente, pedir más. La vida no había querido tratarlo con dureza.<sup>67</sup> (GRANELL, 2001, p. 263-264)

Em sua última aparição no romance, o Conquistador assume a identidade de um frade beneditino. Já o Padre, por sua vez, é, na realidade, um pecador. A eclosão da guerra civil encontra-o perdido, com medo de suas faltas, de seu destino e das consequências que podia enfrentar por ter sido cúmplice da sublevação. Ele decide, assim, tornar-se intelectual, situação que, pelo tom irônico e humorístico que perpassa a construção desta nova identidade, será mais

<sup>66</sup> “Colocou-a em sua cabeça e transfigurou-se em um austero e enigmático cacique tropical, o ventre ligeiramente inchado e os braços cobertos com tatuagens coloridas, inspiradas em complicadas operações matemáticas de Euclides e Einstein.

Quase sem descolar os lábios, o caçador perguntou ao cigano:

- Me conhece?

[...]

- Eu sou o Índio Tupinamba”, em livre tradução.

<sup>67</sup> “Ficou muito satisfeito, no fundo, ao perceber que era, naquele momento, observador, e pela primeira vez entendeu o significado da palavra. Sentiu-se orgulhoso: era, ao mesmo tempo, Conquistador, cônsul e observador. Não podia, certamente, pedir mais. A vida não quisera tratá-lo duramente.”, em livre tradução.

bem detalhada no terceiro capítulo deste trabalho. Tendo sucesso em sua investida, o Padre foi nomeado “Herói, Poeta e Camponês”. Sobre os intelectuais por ele enganados, o Padre pontua, ironicamente, que “eran las frases lo que amaban sobre todo”<sup>68</sup> (GRANELL, 2001, p. 76)

Ainda que, de padre, assumia a identidade de poeta camponês e, capítulos depois, de capitão do bando republicano e, também, de membro da comissão receptora de refugiados em Carajá, sua orientação moral, que se modifica conforme as circunstâncias, é uma das características mais marcantes da identidade do Padre. Ele envolve-se com a política partidária, apesar de demonstrar, claramente, sua despreocupação e descrença com relação a ela, e é enviado pelo partido comunista, ao qual a União dos Intelectuais vinculava-se, para convencer Don Secundino, um jornalista que vivia escondido em um armário, a fazer parte de um plano, assinando alguns documentos que atestavam uma mentira. No diálogo que estabelecem, o Padre deixa claro que seu compromisso é, acima de tudo, consigo:

- Pues aquí me tienes. Vengo verte mandado por el partido.
- La querida Falange?
- ¡Lo mismo da! ¡El comunista!
- Pero, ¿está usted con ello? ¡Esa es una herejía, padre!
- No seas idiota, Secun. *Esto es ser vivo para vivir*. Y ¡si vieras!, no hay la menor diferencia entre uno y otro. No sé para qué estamos divididos.
- Le escucho asombrado, padre.
- Pues no hay asombro que valga. ¡Parece tonto! A esto que estoy haciendo, a falta de un vocablo más patriótico, se le llama con el galicismo “camuflaje”.<sup>69</sup> (GRANELL, 2001, p. 118, grifos nossos)

Quanto ao Cigano e Carmesiya, o narrador apresenta-os como sendo dois ciganos, solitários e pobres, que decidiram adotar uma vida sedentária, abandonando, assim, seu êxodo secular. Seus motivos para a mudança no estilo de vida residiam no fato de que

Ya no tenía atractivo para ellos la soledad del campo, desterrada por la irrupción en él de estrepitosos batallones. La misma guardia civil, en vez de perseguirlos, se empeñaba a obligarlos a cavar trincheras, especie de largas tumbas ondulantes como

<sup>68</sup> “Sobre tudo, eram as frases o que amavam”, em livre tradução.

<sup>69</sup> “- Pois aqui me tem. Venho vê-lo, mandado pelo partido.

- A querida Falange?

- Dá no mesmo! O comunista.

- O comunista...? – assombrou-se dom Secundino.

- Ele mesmo, filho.

- Mas você está com eles? Essa é uma heresia, padre!

- Não seja idiota, Secun. Isso é ser vivo para viver. E, se você olhar bem, não há a menor diferença entre um e outro. Não sei por que estamos divididos.

- Eu o escuto assombrado, padre.

- Pois não há espanto que valha! Você parece tonto! Isto que eu estou fazendo, na falta de um vocábulo mais patriótico, se denomina com o galicismo ‘camuflagem’”, em livre tradução.

bichas, con las cuales los orgullosos calés no querían trato alguno. “Puesto que está lleno el campo y no se ven caballos, vamos a la ciudad”.<sup>70</sup> (GRANELL, 2001, p. 135)

A cidade em questão era Madrid e, para realizarem o trajeto em segurança, sem terem problemas com os soldados que vigiavam cada ponte, ao aproximarem-se delas os ciganos utilizavam a língua como artifício para o disfarce. Ambos trocavam frases em latim, na esperança de que, ao identificar o idioma, mas não o compreender, os soldados pensassem que eles fossem reverendos disfarçados no cumprimento de alguma missão.

O elemento mais interessante relacionado à identidade dessas duas personagens é a real natureza da relação mantida entre elas. Primeiro, o narrador afirma que eles são um casal formado por um pai e uma filha, um homem maduro e uma jovencinha que era quase uma criança, para em seguida, aclarar que a menina era, na verdade, órfã de pai e de mãe.

Porque su hija, su pobre y querida y delicada hija, su hijita única, en suma, era huérfana de padre y madre. Si él la acompañaba aún por los caminos, hacíalo tan sólo por no dejarla irremisiblemente abandonada a tan horrible situación. Nadie mejor que él sabía (¡y a precio de qué abrasadora amargura!), cómo duele ser padre de una hija huérfana de padre y madre. Por eso no era extraño que ella, ignorante de su absoluta orfandad, creyese que sus papas estaban de viaje y que por eso sólo su propio padre la acompañaba por doquier, ya que su mamáta del alma (¡inocente angelito!) hallábase por algún lugar con el autor de sus días.<sup>71</sup> (GRANELL, 2001, p. 136-137)

Conforme Casas (2006), tanto a incorreção nominal quanto a descontinuidade identitária das personagens de *La Novela* poderia ser veiculada às advertências feitas por André Breton, no Primeiro Manifesto do Surrealismo, às excessivas concessões promovidas pelo romance (tal como ele compreendia o gênero literário) à construção dos personagens, no que diz respeito aos seus aspectos psicológicos, às suas ações, à sua jornada, todos, segundo o texto de Breton, desimportantes e previsíveis.

O autor pega-se com um personagem, e escolhido este, faz seu herói peregrinar pelo mundo. Haja o que houver, este herói, cujas ações são admiravelmente previstas, tem a incumbência de não desmanchar, parecendo porém sempre desmanchar, os cálculos de que é objeto. As vagas da vida podem parecer arrebatá-lo, rodá-lo, afundá-lo, ele

<sup>70</sup> “Já não tinha atrativo para eles a solidão do campo, dele banida pela invasão de ruidosos batalhões. A mesma guarda civil, ao invés de persegui-los, empenhava-se em obrigá-los a cavar trincheiras, espécie de longas tumbas ondulantes como cobras, com as quais os orgulhosos ciganos não queriam conversa alguma. “Visto que está cheio o campo e não se veem cavalos, vamos à cidade”, em livre tradução.

<sup>71</sup> Porque sua filha, sua pobre e querida e delicada filha, sua filhinha única, em suma, era órfã de pai e mãe. Se ele a acompanhava ainda pelos caminhos, fazia-o tão somente para não a deixar irremissivelmente abandonada a tão horrível situação. Ninguém melhor que ele sabia (e ao preço de tão abrasadora amargura!) como dói ser pai de uma filha órfã de pai e mãe. Por isso não era estranho que ela, ignorante de sua absoluta orfandade, acreditasse que seus pais estavam viajando e que por isso somente seu próprio pai a acompanhava por onde fosse, já que sua mãezinha de alma (inocente anjinho!), encontrava-se em algum lugar distante com o autor de seus dias.

sempre dependerá deste tipo humano *formado*. Simples partida de xadrez da qual me desinteresse [...]. (BRETON, 1985, p. 39)

Sendo o Índio Tupinamba o personagem principal do romance e pela curiosa particularidade de ele estar na Espanha durante os anos nos quais o país encontrava-se em guerra, há uma série de aspectos relacionados a ele que merecem destaque em nossas reflexões para além daqueles já abordados neste trabalho. Exemplo disso foi o caso do jogo de máscaras criado por Granell com a função autoral do texto, os processos miméticos e metamórficos pelos quais passa a personagem e sua própria nomenclatura.

Essa personagem é um índio pré-hispânico que, apesar do que seu nome pode sugerir, não possui características que o relacionem a um povo indígena específico. Os tupinambás são uma nação indígena brasileira que, originalmente, habitava duas regiões litorâneas do país. A primeira dessas regiões era formada pelo território compreendido entre a margem direita do rio São Francisco até o Recôncavo Baiano, enquanto a segunda ia do cabo de São Tomé, no atual estado do Rio de Janeiro, até São Sebastião, que hoje é o estado de São Paulo. Sua localização fez deles o povo mais conhecido pelos navegadores europeus do século XVI e suas crenças e costumes acabaram por ser retratadas em relatos de padres jesuítas e de viajantes, como os dos conhecidos Hans Staden e Jean de Lery.

Que o personagem principal de *La Novela* se chame Tupinamba parece ser uma escolha arbitrária do autor, assim como foi afirmado pelo próprio Eugenio Granell, visto que ele não apresenta nenhuma característica ou costume específico que permita associá-lo com os tupinambás brasileiros ou com qualquer outro povo indígena específico. Apenas no capítulo 12, *El cazador desconocido*, são feitas referências diretas aos incas e aos astecas quando, para mudar sua forma e transformar-se de caçador em Índio Tupinamba, o personagem confecciona uma coroa incaica. Na sequência, já tendo assumido sua real identidade, ele pergunta ao Cigano se esse último sabe quem ele é. Em sua resposta, o Cigano relaciona a imagem do Índio com Montezuma, líder asteca entre os anos de 1502 e 1520: “– Pues... como no sea usted el emperador Montezuma, no sé qué decir! – respondió perplejo el gitano.”<sup>72</sup> (GRANELL, 2001, p. 142). Por sua vez, no capítulo 20, *Gran fiesta Nacional*, quando o Índio Tupinamba retorna à Espanha, depois de seu exílio, e dirige-se à cidade de Burgos, o odor dominante era o da putreidez dos mortos e o personagem lembra, então, do cheiro do copal-pom (GRANELL, 2001, p. 205), uma resina natural utilizada pelos maias e astecas como incenso purificador.

---

<sup>72</sup> “– Pois... a menos que você seja o imperador Montezuma, não sei o que dizer! – respondeu o cigano, perplexo”, em livre tradução.

Esse índio dirige-se da América à Espanha com o intuito de conhecer a terra dos conquistadores, como afirma ao general espanhol com o qual conversa no quinto capítulo e, ao deparar-se com o país em conflito, pede que esse mesmo general lhe ensine sobre a guerra. Em um primeiro momento, ele apenas a observa, mas ao chegar a Madrid junto com o Cigano e Carmesiya, acaba engajando-se nos confrontos armados de forma bastante abrupta, como se pode comprovar pelo primeiro parágrafo do capítulo 13, *La quinta coluna*, que narra a chegada do trio à cidade:

La calle había sido convertida en larga trinchera. Nada más llegar, le entregaron a cada uno su fusil y le indicaron con el dedo hacia dónde tenía que disparar.  
- Allí está el enemigo! – les dijo uno que parecía ser teniente.  
El Gitano, su hija huérfana y el Indio Tupinamba se pasaron la noche entera disparando a todo trapo [...] <sup>73</sup> (GRANELL, 2001, p. 146)

O que *La Novela* permite-nos afirmar é que sua personagem principal é um ser que possui características cosmopolitas e, conforme Irizarry (2000), o menos selvagem de todos os muitos personagens que povoam a narrativa, destoando da imagem estereotipada de um índio que poderia ser esperada, além de ser o único personagem ao qual nenhum tipo de sátira é dirigida. É um ser que possui um vasto conhecimento sobre a história e a cultura das sociedades ocidentais e, por isso, é capaz de tecer comparações entre o novo e o velho mundo. Além disso, demonstra uma superioridade moral e intelectual frente às demais personagens com as quais relaciona-se, principalmente frente aos militares e aos acadêmicos.

Demonstra, também, inteligência para lidar com situações inconvenientes ou perigosas. Nesse sentido, uma de suas características mais interessantes é a capacidade que possui de separar sua cabeça do restante do corpo sem pôr sua vida em risco e de colocá-la novamente no lugar conforme suas necessidades.

No segundo capítulo do romance, o Índio é decapitado pelo conquistador. Para acomodar sua cabeça de volta em seu lugar, o Padre e o Conquistador usam um dos ídolos sagrados do Índio, feito de obsidiana, como eixo de ligação entre o membro decepado e o pescoço. Depois, é parcialmente decapitado pelos barbeiros que estavam à serviço da quinta coluna, sendo salvo pelo ídolo de obsidiana que, por ser impossível de ser serrado com lâminas

---

<sup>73</sup> “A rua fora convertida em longa trincheira. Assim que chegaram, cada um recebeu seu fuzil e indicaram-lhes com o dedo para onde tinham que disparar.  
- Ali está o inimigo! – disse-lhes um homem que parecia ser tenente.  
O Cigano, sua filha órfã e o Índio Tupinambá passaram a noite inteira disparando sem parar [...]”, em livre tradução.

de barbear, a manteve em seu lugar. No capítulo seguinte, o Índio e os ciganos são presos pela polícia estalinista e postos frente a um pelotão de fuzilamento. Para salvar-se das balas disparadas, o Índio pratica a autodecapitação pela primeira vez, assim como os ciganos.

Se oyó una descarga, pero los três condenados ni siquiera se movieron. Era porque, en vez de tener la cabeza sobre los hombros, como es lo corriente, la habían puesto los tres, tan campantes, debajo del brazo derecho. Se les ocurrió recurrir a esa ingeniosa estratagemas al percatarse, por la voz de mando del jefe del pelotón, de que les iban a apuntar a la cabeza.<sup>74</sup> (GRANELL, 2001, p. 153)

Frente ao desconcerto dos estalinistas, o Índio Tupinamba ensina o general e seus soldados como decapitarem-se, mas nega-se a ensinar-lhes como pôr a cabeça de volta no lugar, causando suas mortes por sangramento.

Há diferentes leituras para essa habilidade manifestada pelo personagem. Moreno-Caballud (2009) a associa com o tratamento violento dispensado aos corpos de muitas das personagens do romance. Para ele, o ato de separar a cabeça do restante do corpo alude à crueldade, à dor, à fragilidade do corpo humano, que é lembrança constante de nossa mortalidade. Rodríguez (2006) a interpreta como a impossibilidade demonstrada pelo ocidente de compreender o mundo indígena, resultando na proteção da sua essência. Irizarry (2000), por sua vez, vê nessa habilidade um símbolo da independência e da liberdade total que caracteriza o Índio Tupinamba.

Nessa mesma linha de independência e de liberdade, encontra-se a família cigana com a qual o Índio estreita laços. Para Irizarry (2000, s. p.), essa dupla nem um pouco convencional de pai e filha ciganos são “en la independencia de su vida andariega el paralelo peninsular del selvático índio americano, aun no dominado por la civilización”<sup>75</sup>. Castells (2000) aponta que a cigandinha também é uma homenagem de Granel à personagem das *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, um dos muitos tributos à obra cervantina detectáveis ao longo de *La Novela*.

Certo é que, juntos, o Índio e Carmensyia formam um casal composto por duas personagens de diferentes culturas que transitam à margem de uma sociedade que, apesar de compreenderem-na, sua organização social e seu funcionamento não lhes faz sentido, e na qual não se encaixam. A união de ambos representa salvação e refúgio, segundo a leitura de Castells

---

<sup>74</sup> “Ouviu-se uma descarga, mas os três condenados nem sequer moveram-se. Foi porque, ao invés de ter a cabeça sobre os ombros, como é o costume, os três a haviam posto, tão faceiros, debaixo do braço direito. Ocorreu-lhes recorrer a este tão engenhoso estratagemas ao perceberem, pela voz de comando do chefe do pelotão, que ele ia apontar para suas cabeças”, em livre tradução.

<sup>75</sup> “Na independência de sua vida andarilha o paralelo peninsular do selvagem índio americano, ainda não contaminado pela civilização”, em livre tradução.



(2000, p. 70), pois “forman uma pareja que exhibe el triunfo del amor frente a la guerra y que constituye el único aspecto positivo, optimista, de um dolorido retrato de um mundo – el de España y el de la América del exilio – desolado e incomprensible”<sup>76</sup>. Como não poderia deixar de ser, são um casal transgressor, que desde o momento em que decide unir-se, não segue protocolos ou convenções sociais.

Enquanto, historicamente, o conquistador assumiu o papel de observar e analisar as sociedades e culturas indígenas, muitas vezes construindo uma visão idílica em relação ao índio, percebido como um ser inocente, dócil e inculto, imagem essa registrada, por exemplo, através do mito do bom selvagem, em *La Novela*, o Índio é quem assume o papel de observador e de crítico da realidade e dos espaços ideológicos, políticos e sociais da sociedade ocidental (RODRÍGUEZ, 2006). Ele não apenas observa, como o faz de uma perspectiva diferente da dos demais. Quanto à maneira através da qual o personagem dirige seu olhar ao mundo que o rodeia, destacamos um pequeno trecho do capítulo 17, *Los picos de España*, quando, terminada guerra, em um ambiente marcado pela desolação e pela incerteza, o narrador diz que “Al Indio Tupinamba le gustaba más ver las montañas a ras de los campos que desde sus crestas. Así veía lo alto. Mirando desde arriba – pensaba – sólo se ve lo bajo, lo chato, lo ruim, lo pequeño”<sup>77</sup> (GRANELL, 2001, p. 184).

O ponto de vista proporcionado pelo olhar do Índio difere dos demais, também, por ele encontrar-se em um tempo e em um espaço aos quais é alheio. Segundo Castells (2000, p. 71):

El Indio Tupinamba constituye en la novela un punto de vista distinto – ingenuo, si queremos, aunque mejor sería decir primitivo e incontaminado -, desde el que Granell articula un discurso crítico y denunciatorio que se extiende sin concesiones a todos los aspectos de la guerra – con sus dos frentes, igualmente divididos – y de sus consecuencias – el franquismo en España y el exilio en América.

Ainda que o Índio Tupinamba seja o elemento não pertencente àquela realidade, em momento algum ele destoa, no âmbito do romance, das cenas das quais faz parte, assim como sua presença nos espaços pelos quais circula nunca é questionada pelos demais. Ele é um elemento de distorção e de fantasia por pertencer à esfera do mítico, do distante, do alheio. Porém, ao aparecer inserido em uma realidade conflitiva, caracterizada pela guerra civil, sua presença, nesse contexto, configura-se apenas como mais uma estranheza entre tantas outras

<sup>76</sup> “Formam um casal que exhibe o triunfo do amor diante da guerra e que constitui o único aspecto positivo, otimista, de um dolorido retrato de um mundo - o da Espanha e o da América do exílio - desolado e incomprensível”, em livre tradução.

<sup>77</sup> “O Índio Tupinambá preferia ver as montanhas desde as rés dos campos ao invés de vê-las desde seus cumes. Assim via o alto. Olhando de cima – pensava – só se vê o baixo, o chato, o ruim, o pequeno.”, em livre tradução.

(RODRÍGUES, 2006). Sua existência deixa perplexo somente o leitor, que precisa reacomodar suas expectativas diante do inesperado da situação.

O inesperado, que em *La Novela del Indio Tupinamba* assume diferentes contornos, costuma estar acompanhado pelo humor, principalmente pelo humor negro, uma das principais linhas que orientam a leitura desta obra de Eugenio Granell e a qual dedicaremos o próximo capítulo.

## 4 HUMOR

O humor é um elemento de destaque na atitude poética surrealista. Aldo Pellegrini, poeta argentino e um dos mais destacados teórico do surrealismo, destaca a força que o humor é capaz de conferir à poesia:

El humor es elemento que provee a la poesía de su mayor virulencia. Acerado como la luz, el humor se constituye en la vanguardia combativa en pro de la autenticidad del ser. Con su filo luminoso corta la oscuridad, y aporta el fuego que consume lo muerto y reanima lo vivo. Contiene el feroz deseo del hombre en su virtualidad renovadora, que corroe el mundo de lo inmóvil y lo opaco<sup>78</sup>. (PELLEGRINI, 1965, p. 61).

A atitude humorística não é, necessariamente, sinônimo de bom humor, como explica Eduardo Stilman (1967a). Fazendo uso do termo “humorismo”, o teórico explica que ele é uma atitude frente ao mundo que pode se fazer presente em diferentes gêneros literários. O autor vai mais adiante afirmando, ainda, que essa atitude frente ao mundo é encontrada em toda aquela que é uma verdadeira obra de arte. Não sendo o humorismo equivalente ao bom humor, essa atitude não é, necessariamente, alegre, não é cômica, pelo contrário, “los últimos limites del humorismo lindan más con los labirintos de la desesperación que con el decorado de la felicidad tradicional”<sup>79</sup> (STILMAN, 1967a, p. 09).

Stilman aponta, em suas reflexões, as semelhanças que percebe entre uma situação humorística e uma situação trágica ou cômica. Todas elas expressam, segundo o teórico, uma contradição entre o sujeito e uma força que lhe é superior. O que varia, em cada uma delas, é a resposta dada pelo sujeito. Enquanto nas situações cômicas ou trágicas ele tende a sucumbir frente à contradição e responde com o riso ou com o choro, “el actor del conflicto humorístico assume el control intelectual del poder que lo domina, intenta comprenderlo, ubicarlo em un plano racional y otorgale un sentido”<sup>80</sup> (STILMAN, 1967a, p. 10). Assim, sendo o riso e o choro as respostas correspondentes às situações cômica e trágica, a resposta para a situação humorística é o sorriso, ou menos ainda, somente o prazer causado pela percepção de que existe

---

<sup>78</sup> “O humor é o elemento que dota a poesia de sua maior virulência. Afiado como a luz, o humor constitui-se como vanguarda combativa em prol da autenticidade do ser. Com seu fio luminoso corta a escuridão, e aporta o fogo que consome o morto e reanima o vivo. Contém o feroz desejo do homem em sua virtualidade renovadora, que corrói o mundo do imóvel e do opaco”, em livre tradução.

<sup>79</sup> “Os últimos limites do humorismo lidam mais com os labirintos do desespero do que com o decorado da felicidade tradicional”, em livre tradução.

<sup>80</sup> “O ator do conflito humorístico assume o controle intelectual do poder que o domina, tenta compreendê-lo, localizá-lo em um plano racional e outorgar-lhe um sentido”, em livre tradução.

uma falha nas leis que regem o universo racional e pela tentativa de realocação frente a essa falha (STILMAN, 1967a).

Dessa forma, fica claro, de acordo com o teórico, que o traço característico do humorismo é negativo. No que diz respeito às temáticas ou às situações com as quais depara-se, o humorista sempre enfrenta o mau, representado por aquilo que é, racionalmente, inexplicável ou injustificável. Esse mau pode ser exterior ao homem ou ser proveniente dele.

El mal puede ser la muerte, el absurdo de la vida, el inmenso vacío del universo, o provenir del hombre mismo: la crueldad, la estupidez, la hipocresía, el mundo asfixiante de las convenciones, son la fábrica permanente del humorismo, esa lucidez que los denuncia.<sup>81</sup> (STILMAN, 1967a, p. 10)

Afirma Stilman (1967a, p. 15) que o humorismo possui poder como meio expressivo de conflito e que o poder subversivo “que es el de la inteligencia em libertad buscando lúcida, desesperadamente, sus fines” é o mérito maior da atitude humorística. Ele é uma aventura intelectual cujo poder reside, também, em ser um método de enfrentamento e de elucidação (1967b).

De forma complementar, em um ensaio datado de 1989, Franklin Rosemont, poeta norte-americano e um dos cofundadores do Grupo Surrealista de Chicago, também manifestou-se sobre o humor, apontando para a capacidade que ele possui de erguer-se contra todas as formas de opressão e de horror, declarando que “cuando la opresión y el horror llegan a ser totales, nada sino el humor total puede ser la respuesta”<sup>82</sup> (ROSEMONT, 2008, p. 171). Para Rosemont, o surrealismo é o palanque ideal para esse humor ao qual chama de total. O humor, para ele, é a ferramenta que possibilitaria levar a cabo uma revolução da consciência, na medida em que seria capaz de libertar as pessoas daquilo que as reprime (no contexto de seu ensaio, em um nível social) “para que puedan reconocer el horror omnipresente que habitualmente permanece oculto y cambiar el sistema social que lo perpetúa”<sup>83</sup> (ROSEMONT, 2008, p. 172).

Para ele, empregar outros meios racionais ou apelar para a seriedade com vistas a desvelar o horror sempre foi contraproducente, porque os argumentos racionais influenciam um número limitado de pessoas e por um curto espaço de tempo. Ninguém quer ver a realidade tal qual ela é, primeiro porque ela é, muitas vezes, intolerável, e segundo porque, ainda que se

---

<sup>81</sup> “O mau pode ser a morte, o absurdo da vida, o imenso vazio do universo, ou provir do homem: a crueldade, a estupidez, a hipocrisia do mundo asfixiante das convenções são a fábrica permanente do humorismo, essa lucidez que os denuncia”, em livre tradução.

<sup>82</sup> “Quando a opressão e o horror chagam a ser totais, nada além do humor total pode ser a resposta”, em livre tradução.

<sup>83</sup> “para que possam reconhecer o horror onipresente que habitualmente permanece oculto e mudar o sistema social que o perpetua”, em livre tradução.

conseguisse fazer as pessoas terem um vislumbre dessa realidade, fazê-lo de forma racional serviria somente para paralisá-las e aterrorizá-las ao invés de motivá-las a agir em prol de uma transformação. Essa descoberta direta da realidade é mais do que muitos podem aguentar. O humor, por outro lado, “utilizando el poderoso escudo de la intuición poética”<sup>84</sup>, consegue desviar a força do horror (ROSEMONT, 2008, p. 173), configurando um método mais eficiente. Diz Rosemont que ambos, o horror e o humor, encontram-se em máxima tensão no surrealismo.

A saída, para Rosemont, encontra-se em um novo tipo de humor:

El nuevo humor no necesita ser ‘gracioso’, en el sentido habitual de la palabra. La poesía puede existir e incluso florecer sin poemas, y el humor puede muy bien conseguir lo mismo sin risas ni carcajadas. ‘No sé reír’, dijo Lautréámont, el precursor decisivo del nuevo humor<sup>85</sup>. (ROSEMONT, 2008, p. 179).

Esse novo humor ao qual refere-se Rosemont é presença constante na obra de Eugenio Granell. Um humor que se conecta ao prazer, ao desconcertante, que leva à reflexão; que é por vezes cômico, mas longe de ser gratuito, é revelador; um humor negro, muitas vezes absurdo, tal qual pregado e praticado pelos surrealistas e explicado por Aldo Pellegrini:

El humor representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del inconformismo. Revela la máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula. Frente al humor se resquebrajan normas y principios que parecían inconvencionales, poniendo en evidencia el sistema de falsos valores que nos rige. El humor actúa sobre la seguridad del espectador comoviendo todos sus fundamentos. En su categoría extrema, el “humor negro” adquiere aspectos de ferocidad y de crudeza inigualables.<sup>86</sup> (PELLEGRINI, 1961, p. 27-28)

Fica evidente, dessa forma, que o uso do humor como ferramenta de expressão não pretende criar um mundo novo ou uma nova realidade que sejam regidos por ele, e sim dirigir um novo olhar que aporte outros sentidos à realidade que se apresenta. Assim, passamos agora à “categoria extrema” do humor, tal qual a chama Pellegrini: o humor negro.

<sup>84</sup> “Utilizando o poderoso escudo da intuição poética”, em livre tradução.

<sup>85</sup> “O novo humor não precisa ser ‘gracioso’, no sentido habitual da palavra. A poesia pode existir e inclusive florescer sem poemas, e o humor pode muito bem conseguir o mesmo sem risos nem gargalhadas. ‘Não sei rir’, disse Lautréámont, o precursor decisivo do novo humor”, em livre tradução.

<sup>86</sup> “O humor representa o protesto contra a ordem convencional. é a manifestação mais nata do inconformismo. Revela a máxima ação corrosiva do espírito sobre a máscara de um mundo artificial, hipócrita e convencional, a qual desintegra e anula. Frente ao humor partem-se normas e princípios que pareciam inabaláveis, evidenciando o falso sistema de valores que nos rege. O humor atua sobre a segurança do espectador comovendo todos os seus fundamentos. Em sua categoria extrema, o humor negro adquire aspectos de ferocidade e de crueza inigualáveis”, em livre tradução.

#### 4.1 HUMOR NEGRO

Uma das primeiras alusões das quais se tem notícia à expressão “humor negro” remonta à teoria dos humores, uma doutrina médica segundo a qual as enfermidades humanas consistiriam, basicamente, em um desequilíbrio dos quatro humores presentes no organismo humano. Aristóteles, ao referir-se à melancolia, chamou-a de bílis negra, dizendo que, em doses adequadas, era um ingrediente que formava o gênio, mas em excesso, transformava-se em ingrediente da loucura.

No que diz respeito à presença do humor negro nas artes, esclarece Stilman:

“El humor negro constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores más venerados, los trastoca, los identifica y los anula. Tras la batalla, muchas veces es difícil saber qué se ha ganado, y distinguir al triunfador.”<sup>87</sup> (STILMAN, 1967a, p. 10)

Stilman aponta para as três variantes do humor negro, a saber, o satânico, o macabro e o absurdo. Dessas três variantes, o humor absurdo é a que mais interessa a este trabalho, pela sua presença em *La Novela del Indio Tupinamba*. Segundo Stilman, o humor absurdo é a variante mais tenebrosa do humor negro e aquela cuja execução é mais difícil, pelo esforço intelectual que o colocar em prática exige. Quem pratica o humor absurdo submete-se, de forma mais pacífica, à desordem das leis que regem nosso mundo, ainda que, por saber-se submetido a ela, altere essa desordem de algum modo (STILMAN, 1976a).

O humor absurdo joga com a rigidez da lógica, com a arbitrariedade, com o irracional, e, frequentemente, está acompanhado pela poesia. “El absurdo humorístico lanza a la acción todas nuestras defensas mentales y conjura una lógica más aguda, una sensatez verdadera, capaces de percibir la coherencia sutil del disparate y la milagrosa poesía de lo insensato”<sup>88</sup> (STILMAN, 1967b, p. 11).

O absurdo resulta humorístico por si só, por sua própria essência. Dessa forma, basta ao humorista empregar um de dois métodos principais para obter o resultado desejado. O primeiro método, praticado por Carroll ou Kafka, por exemplo, consiste na representação metafórica do caos, ou seja, na postulação de um universo que é regido pela desordem e obedece

---

<sup>87</sup> “O humor negro constitui a expressão humorística mais audaz, o levante mais herético contra a lei do lugar comum. Estende a contradição aos valores mais venerados, altera-os, identifica-os e anula-os. Depois da batalha, muitas vezes é difícil saber quem ganhou e distinguir o triunfador”, em livre tradução.

<sup>88</sup> “O absurdo humorístico lança à ação todas as nossas defesas mentais e conjura uma lógica mais aguda, uma sensatez verdadeira, capazes de perceber a coerência sutil do disparate e da milagrosa poesia do insensato”, em livre tradução.

a uma operação intelectual. O outro método consiste na “enunciación desapacionada del disparate, una versión doméstica del absurdo frecuentemente identificada com la poesia” (STILMAN, 1967b, p. 12). Segundo Stilman, esse método deu origem, por exemplo, à literatura nonsense. Granell, como buscaremos mostrar a seguir, pratica ambos.

O humor absurdo obriga o espectador, que está localizado em um terreno lógico, a integrar-se no conflito que a ele se mostra e produzir uma resposta para a situação que se apresenta. Stilman esclarece que, apesar de ter sido estudado por diferentes nomes e de estar presente nas artes de todas as épocas, o humor absurdo passou a ser utilizado, sistematicamente, apenas com o advento do surrealismo.

#### 4.2 ANDRÉ BRETON E A *ANTOLOGIA DO HUMOR NEGRO*

Em 1940, André Breton publicou a *Antologia do humor negro*, um conjunto de textos organizado por ele e escrito por diferentes autores, dentre os quais figuram Swift, que ele considera o precursor do humor negro, Sade, Kafka, Hans Arp, Salvador Dali e Benjamin Péret. No prefácio da obra, datado de 1939 e intitulado *Para-raios*, André Breton, ao apresentar os textos que compõem a *Antologia*, aponta para algumas daquelas que considera as características do humor negro, transformando seu prefácio em mais do que um texto de apresentação de um livro literário: um texto que também possui um viés teórico. Ainda que, explicitamente sem a pretensão de criar uma definição global de humor negro, Breton fornece algumas referências para que ele possa ser reconhecido.

Nesse prefácio, Breton cita Baudelaire, Rimbaud, Léon Pierre-Quint, Hegel e Freud como nomes que praticam e/ou refletem sobre o humor e que, por isso, inspiram a sua concepção de humor negro. Ele inicia seu prefácio com a citação de uma fala atribuída a Baudelaire, onde o termo “cômico” é associado às palavras “emanação” e “explosão”, duas ações que levam “à libertação do cômico” (BRETON, 1973, p. 08), ou seja, ao riso. O artista francês chama a atenção para a significativa coincidência, em suas palavras, de que esses mesmos dois termos também se encontram associados em um poema de Rimbaud, o último deixado pelo poeta e que é considerado, por Breton, como o mais difícil poema da língua francesa e o mais pródigo, no que diz respeito ao humor negro (BRETON, 1973, p. 08).

Após criticar algumas das tentativas de definir o humor, Breton exalta a profundidade com a qual Léon Pierre-Quint tratou a questão em *Le Comte de Lautréamont et Dieu*. Segundo Breton, Pierre-Quint, em sua obra, “apresenta o humor como uma forma de afirmar não tanto ‘uma revolta absoluta da adolescência e uma revolta interior da idade adulta’ como

principalmente *uma revolta superior do espírito.*” (BRETON, 1973, p. 11). Krühler (1994) destaca que essa “revolta superior do espírito”, firmada por Pierre-Quim, ademais de ter se tornado uma fórmula surrealista famosa, exemplifica que o humor buscado e praticado por Breton e pelos demais surrealistas “não é o da graça fácil, mas o humor negro, que, ao serviço da ironia, conduzirá à revolta superior do espírito” (KRÜHLER, 1994, p. 24).

Hegel e seu conceito de humor objetivo que, segundo Breton, foi o responsável por levar o humor a fazer parte do domínio do conhecimento, também são citados pelo organizador da *Antologia* como referências importantes, em sua teorização. Breton associa o humor objetivo de Hegel com o acaso objetivo surrealista, afirmando que o primeiro levaria à criação artística apenas quando encontrasse o segundo.

O último nome a ser citado por Breton é Freud, para quem o humor não possui apenas um caráter libertador, como também algo de sublime e de elevado, na medida em que o prazer por ele promovido funcionaria como uma forma de libertação e de exaltação.

Breton conclui seu prefácio opondo veementemente o humor negro à sentimentalidade. Diz ele que:

O humor negro é limitado por muita coisa, como seja a estupidez, a ironia céptica, o gracejo sem gravidade... (enumerarmos tudo levava-nos muito longe) mas ele é, por excelência, o inimigo mortal da sentimentalidade com cara de desespero – a sentimentalidade em fundo azul – de uma certa fantasia a curto prazo que passa bastas vezes por poesia, que em vão procura submeter o espírito aos seus caducos artifícios e que não poderá já erguer ao alto, por muito mais tempo, entre os grãos de papoula, o seu pescoço de pega coroada. (BRETON, 1973, p. 15)

Krühler (1994, p. 29) associa essa oposição entre o humor negro e a sentimentalidade ao fato de que a sentimentalidade, assim como o humor tradicional, possui um caráter reintegrador e essa busca por uma reposição da ordem mostra-se contrária ao desejo surrealista por uma revolta superior do espírito. Anos depois, em uma nota à edição definitiva do livro, publicada em 1966, Breton apresenta-se como o criador daquilo que ele classifica como um gênero artístico. Reclamar a paternidade para si deve-se, em parte, porque Breton afirma que foi a partir da primeira publicação da antologia e de sua posterior versão aumentada, na década de 1940, que utilizar a expressão “humor negro” passou a fazer algum sentido, assim como também teria sido a partir do emprego dado por ele à expressão que ela passou a figurar nos dicionários (KRÜHLER, 1994, p. 20-21).

Krühler (1994) pontua, ainda, que o humor negro surrealista, ao lado da prática dos cadáveres esquisitos, da escrita automática e da poesia, é uma forma de subversão tanto linguística quanto social, responsável por promover a revolução a partir da palavra. Mais do



que um humor fúnebre, o humor negro possui uma atitude provocatória, revolucionária e antiburguesa, cuja presença nas artes, muitas vezes associada à ironia, é responsável por causar estranhamento e desorientação em seus receptores. Ao mesmo tempo em que a comicidade desse humor agrada e seduz, traz consigo o incômodo e causa, ao provocar o riso, uma espécie de culpa.

#### 4.3 O HUMOR NEGRO EM *LA NOVELA DEL INDIO TUPINAMBA*

Dessa forma, não é contraditório que o humor seja o elemento dominante em *La Novela del Indio Tupinamba*, apesar da tragicidade dos eventos históricos aludidos pelo romance. O emprego de um enfoque humorístico evidencia toda a essência trágica daquilo que é narrado, pois pela exploração da arbitrariedade e pela distorção da realidade, permite percebê-la com um novo olhar. E o humor negro, que orbita nesse romance em torno da morte, encontra no tema bélico o seu desencadeante.

São diversas as formas através das quais o humor é expresso na obra e os procedimentos que Eugenio Granell utiliza para criar esse enfoque humorístico são variados. O humor revela-se na narração de situações absurdas, na deformação e na animalização às quais são submetidas as personagens, e em uma série de diferentes procedimentos no uso que faz da linguagem, como procura-se exemplificar a seguir.

##### 4.3.1 A deformação das personagens

Deformações, distorções e degradação são usadas para descrever personagens, principalmente aquelas associadas ao grupo franquista. A descrição do pequeno Gran Turco, personagem associado ao general Francisco Franco, é um claro exemplo. Na narração, a personagem aparece cercada por seguranças e aliados, e protegida por aviões de guerra estrangeiros e grupos de generais e diplomatas, em um ambiente onde abundam a confusão causada pelos diferentes componentes da cena. Isso, aliado às referências a excrementos e a fluidos corporais, causam, no leitor, o riso e a repulsa:

Le temblequeaban las cortas piernecitas, medidas, como rabos de buey, en fundas de cuero de color castaño. Su apariencia ovalada hallábase sentada en un trípode de alambre, semejante a los que usaron las antiguas pitonisas griegas.

[...]

Lo mismo su pipa que su fofa barbada destellaban chispazos de sudor y de pus. En su torno, brillaba, como una aureola, cierta luz amarilla, cual polvillo de alfalfa, algo así

como el reflejo lógico que le comunicase la pandilla de tunes, lambeojos y curdas que, empeñada a todo trance en besuquearlo, se agitaba nerviosa dando histéricos chillidos.<sup>89</sup> (GRANEL, 2001, p. 160-161)

Se a imaginação do leitor constrói uma imagem mental ao ler a descrição da cena e da personagem providenciada pelo narrador, a leitura exerce o poder de ativar, também, os seus sentidos sensoriais. O leitor não passa incólume pela experiência de leitura e pode sentir, mais de uma vez, a necessidade de afastar-se do texto, pela repugnância causada pela presença do escatológico.

A animalização das personagens também é frequente desde o início do romance. No quarto capítulo, *Camaradería intelectual*, o Padre, que então fazia-se passar por poeta, depara-se com um poeta fascista, pobre e sem trabalho, que fazia-se passar por cachorro. Na cena, ambos falam, ambos latem e comportam-se como se o poeta fosse, de fato, um cão. Aos olhos dos intelectuais que acompanham a cena, as habilidades das personagens não parecem incompatíveis com as distintas espécies às quais cada um pertence. Novamente, o único que se espanta é o leitor.

Ya amigos, se olisquearon uno al otro en donde esta especie suele hacerlo. De nuevo, movido por súbita inspiración, temblándole el vientre, el Cura repitió:  
-Sí; yo te ayudaré.  
Lo agarro de una pata, lo llevó al salón contiguo, en donde los intelectuales se estaban congregando para el desayuno, le ladró un poco en ladrillo alto, simulando vieja amistad [...] <sup>90</sup> (GRANEL, 2001, p. 83)

Personagens frequentemente produzem sons atribuídos a animais, como os militares do acampamento franquista que emitem mugidos, ou os intelectuais que possuem uma voz reptiliana.

A falta de informações sobre a caracterização das personagens pode surpreender o leitor da mesma forma que o excesso delas, e Granell explora ambas as situações. No início do texto, o leitor surpreende-se ao descobrir, já avançada a leitura, que o Senhor e o Dono da livraria, dos quais, até o momento, a única informação que tinha eram esses dois títulos, são, na

---

<sup>89</sup> “Tremiam-lhe as curtas perninhas, metidas, como rabos de boi, em invólucros de couro de cor castanha. Sua aparência ovalada achava-se sentada em um tripé de arame, semelhante aos que utilizaram as antigas adivinhas gregas. [...] Um tanto tremulante, o grande chefe atarracado transbordava contentamento entre tal pestilência. Sua barriga brilhava de suor e pus, assim como sua flácida papada. Em torno de si brilhava, como uma auréola, certa luz amarela, tal qual pó de alfafa, algo assim como o reflexo lógico que lhe fazia ser visto pela gangue de atuns, puxa-sacos e bêbados que, empenhada a todo custo em beijar-lhe, agitava-se nervosa dando gritos histéricos”, em livre tradução.

<sup>90</sup> “Já amigos, cheiraram um ao outro onde esta espécie costuma cheirar-se. Novamente, movido por súbita inspiração, tremendo-lhe o ventre, o Padre repetiu: - Sim, eu o ajudarei. Agarrou-o por uma pata, levou-o ao salão contiguo, onde os intelectuais estavam juntando-se para o café da manhã, ladrrou-lhe um pouco em ladrado alto, simulando velha amizade [...]”, em livre tradução.

verdade, um Conquistador e o Índio Tupinamba. A descoberta, porém, desconcerta apenas o leitor que, como chama a atenção Stilman (1967a), necessita integrar-se a esse conflito entre a lógica que rege o mundo do qual ele faz parte e a situação absurda com a qual se depara, produzindo uma resposta. No nono capítulo do romance, intitulado *Lucas, el criado*, o leitor, ao ser apresentado a Lucas, depara-se com uma situação oposta, pois lhe é fornecida uma descrição minuciosa do criado de Don Secundino:

Lucas ostentava su fastuosa librea aterciopelada, con galones de oro y encajes de carimañas en las bocamangas. Llevaba una ancha faja carmesí con campanillas de bronce y espadín enfudado en negro, el puño recamado en granos de maíz, perlas, pedacitos de espejo, corales y caracolillos de mar. Calzaba medias rojas de seda, con espiga bordada en las canillas, y zapatos bajos de charcol, resplandecientes y ornados con hanchas hebillas de plata. En la cabeza, un flamante bicornio de pelo, con ribetes dorados y plumas de avestruz.<sup>91</sup> (GRANELL, 2001, p. 125)

Para além do cuidado com a descrição de todos os muitos elementos que compõem as vestes de Lucas, a caracterização deste personagem também dá conta de seu aspecto físico, que combina elementos associados ao corpo masculino com outros associados ao corpo ao feminino:

Sus largas patillas grises, de picador de toros, contribuían a hacer más dura aún la expresión de su rostro inmovible, sombrío, en forma de rectángulo. Sus abultados pechos de señora, exageradamente escotados, eran la envidia de muchas damas de calidad y de las otras, escasas de tan solemne atributo por causa de insuficiente nutrición durante la edad de desarrollo.<sup>92</sup> (GRANELL, 2001, p. 125)

A hibridez do corpo de Lucas acarreta descrições e comentários sobre a relação mantida entre ele e Don Secundino. Enquanto ele amamenta seu patrão, Don Secundino costuma apoiar os papéis nos quais escreve em seus seios. Essa descrição minuciosa da personagem, ao invés de facilitar, torna mais difícil para o leitor reconstruir Lucas e leva Castells (2000) a classificá-lo como um personagem claramente surrealista, pelo alto grau de arbitrariedade que sua imagem contém.

---

<sup>91</sup> “Lucas ostentava sua pomposa libré aveludada, com galões de ouro e rendas de Camariñas nos punhos. Vestia uma larga faixa carmesim com campainhas de bronze e espadilha envolta em negro, o punho lavrado de grão de milho, pérolas, pedacinhos de espelho, corais e caracoizinhos do mar. Calçava meias vermelhas, de seda, com espiga bordada nas canelas e sapatos baixos de verniz, resplandecentes e ornados com largas fivelas de prata. Na cabeça, um reluzente chapéu bicorne, com debruns dourados e penas de avestruz”, em livre tradução.

<sup>92</sup> “Lucas permanecia ali, imperturbável. Suas longas costeletas cinzas, de atiçador de touros, contribuían para fazer ainda mais dura a expressão do seu rosto inabalável, sombrio, em forma de retângulo. Seus volumosos peitos de senhora, exageradamente decotados, causavam inveja em muitas damas galantes e nas outras, escassas de tão solene atributo por causa de insuficiente nutrição durante a idade de desenvolvimento”, em livre tradução.

#### 4.3.2 As situações absurdas

Irizarry (2000) afirma, graciosa e acertadamente, que o absurdo é o pão de cada dia em *La Novela del Indio Tupinamba*. O absurdo do início do texto começa a mostrar sua face violenta assim que o Padre se junta ao Indio Tupinamba e ao Conquistador na livraria e as relações entre o país colonizador e as terras colonizadas em outro continente começam a estabelecerem-se. Encontra-se, então, um humor repleto de conotações tanto históricas quanto violentas. À medida em que a narração progride, as situações absurdas deixam de provocar apenas um desconcerto que entretém para tornarem-se algo muito mais cruel e tético, que alcança seu ápice exatamente na metade do romance, nos capítulos 15 e 16, nos quais o humor, nos raros momentos nos quais aparece, é utilizado para ressaltar o grotesco (IRIZARRY, 2000). A habilidade que o Indio Tupinamba demonstra ter em recolocar sua cabeça no lugar repetidas vezes depois de ela ser decapitada pelo Conquistador, no segundo capítulo, é um exemplo de uma situação humorística que parece alcançar outra potência quando, capítulos depois, o Indio ensina aos soldados estalinistas como separar as suas cabeças dos seus corpos e, como defesa e vingança, nega-se a ensiná-los como reatar as duas partes, deixando-os sangrar até a morte.

A morte, em *La Novela del Indio Tupinamba*, é tratada a partir da lente do humor, assim como o horror e as atrocidades causados pela guerra. No quinto capítulo, o Indio visita um General espanhol e pede que ele lhe mostre a guerra, o que o General faz alegremente, apenas abrindo uma porta e levando-lhe até ela, como se todo o conflito fosse uma situação localizada, pontual, e que pudesse ser testemunhada sem envolvimento direto. Essa é a primeira vez, na narrativa, em que o leitor, assim como o Indio, testemunha a ação bélica. Ambos são levados a testemunhá-la de uma forma totalmente ironizada, assim como parecem ser ironizadas a violência e a morte que dela resultam, pela forma humorada através das qual são tratadas. O Indio e o General observam, jocosamente, os cadáveres que se acumulam no campo de batalha, enquanto caminham por ele conversando trivialidades. O humor negro que se desprende dos comentários tecidos por eles, que soam como brincadeiras de mau gosto, funciona como um tensionamento, não permitindo que o horror da situação seja naturalizado. O humor, que até então era resultado das situações inusitadas, de um mundo regido por outra lógica, passa a assumir uma face mais macabra por ser causado pela observação de uma situação de extrema violência, como a batalha, e pela morte. O uso que Granell faz do humor negro choca o leitor ao mesmo tempo que o diverte, não sem fazê-lo sentir-se culpado pelo sorriso que escapa aos lábios.

Ambos amigos se adentraron en pleno campo de batalla [...]. Los dos amigos solicitaban permiso cortésmente para pasar por algunos lugares difíciles. A veces le gastaban chanzas a algún soldado: “Pronto dejarás viúda, ¿eh?”, con lo cual se divertían, poniendo una nota de humorismo en el justo centro del horror.<sup>93</sup> (GRANELL, 2001, p. 100)

Instituições como a Igreja e grupos organizados, como é o caso da União dos Intelectuais, também são alvos da sátira de Granell. Moreno-Caballud (2009) e Recio (2015) relacionam a União de Intelectuais do romance à Alianza de Intelectuales Antifacista, grupo fundado em 1936, composto, em sua maioria, por comunistas, e comandado por Rafael Alberti e Maria Tereza León, que correspondem às personagens Adonis Ruzafa e María Tancreda na *Novela*. Os integrantes da União são enganados pelo Padre que, sem saber o que fazer após o início da guerra, decide tornar-se intelectual. Para levar a cabo seu plano, troca a sua roupa de Padre por “un suéter médio comido por la polilla y um pantalón de picador de toros” (GRANELL, 2001, p. 73). A roupa e o fato de ter em mãos um poema escrito por ele, rapidamente, em um papel amarelado, foram o suficiente para que os intelectuais o acolhessem, validassem e enaltecessem como um autêntico poeta camponês. O Padre lhes prometeu que, caso se portassem bem, ele lhes ensinaria “a llenar silos y a remendar enáguas, así como otros queaceres de la vida geórgica y hogarenha”<sup>94</sup> (GRANELL, 2001, p. 74), o que colocou, rapidamente, todos à sua disposição. Apenas um dentre os intelectuais que exaltavam o falso poeta camponês chegou a questionar a veracidade da sua identidade, apontando para o peso do Padre, acima do esperado de um “genuíno poeta camponês”, ao que logo foi repreendido por um dos camaradas, que lhe respondeu que, “en el futuro, abatidas las diferencias de clases, todos los poetas tendrían el derecho de ser gordifones o tuberculosos, a su antojo”<sup>95</sup> (GRANELL, 2001, p. 78).

A perspectiva totalmente anti-clerical através da qual é retratado o destino dado a uma congregação religiosa depois de o convento onde viviam ser tomado por soldados republicanos é outro motivo para o riso. As religiosas, em outro exemplo das transgressões que marcam as personagens de *La Novela*, esperam pelos soldados em um misto de ansiedade e excitação,

<sup>93</sup> “Ambos amigos adentraram em pleno campo de batalha [...]. Os dois amigos solicitavam permissão cortesmente para passar por alguns lugares difíceis. Às vezes faziam troças com algum soldado: “Logo você deixará uma viúva, ein?”, com o que se divertiam, pondo uma nota de humorismo no exato centro do horror”, em livre tradução.

<sup>94</sup> “A encher silos e a remendar anáguas, assim como outros afazeres práticos da vida geórgica e doméstica”, em livre tradução.

<sup>95</sup> “No futuro, abatidas as diferenças de classe, todos os poetas teriam o direito de serem gorduchos ou tuberculosos, confirme preferissem”, em livre tradução.

transformando a tomada do convento, de uma situação violenta e criminosa, em um ato de libertação sexual.

Monja Segunda. - ¿Qué nos harán, Sor Filipina?

Monja Primera. - ¡Boba! Lo primero, ya verás...; lo primero ¡violarnos!

Monja Segunda. - ¡Ya llegan! ¿Qué hacemos?

Monja Primera. - Hagámonos las distraídas. Luego, cuando estén cerca, echamos a correr con cara de terror.

Monja Segunda. - Yo creo que lo mejor sería esperarlos aquí mismo y sonreírles al llegar.

Monja Primera. - Sí, sí. ¡Es la mejor idea! De este modo se desconcertarán. ¿Con quién caíste tú en el mundo?<sup>96</sup> (GRANELL, 2001, p. 108)

#### 4.3.3 O uso da linguagem

Irizarry (2000) afirma que Granell atenta para a linguagem tanto como um fenômeno social quanto como um modo de expressão pessoal, e que, de ambas as características, é capaz de extrair material cômico. Ou seja, ele usa a linguagem tanto para evidenciar o absurdo e o caótico do mundo ao seu redor, durante a guerra e no período posterior a ela, quanto a explora como matéria-prima para a sua criação literária, como o artista surrealista que é.

Granell joga, frequentemente, com as relações de sentido entre palavras e com os significados dos vocábulos, flexibilizando-os e ressignificando-os conforme seu desejo ou conforme a necessidade de criação de novas realidades ao longo da narrativa. É o caso, por exemplo, de um soneto revolucionário que o Padre promete a um grupo de intelectuais que o poeta fascista que o acompanhava na União escreveria. A singularidade deste soneto, responsável por fazê-lo revolucionário, de acordo com o Padre, reside em sua forma e em sua temática. Além de ter apenas dez versos, todos livres, e não ter rimas, “no habla para nada del perfume de las rosas ni de la joven pálida”<sup>97</sup>. Assim, a produção de um soneto que não guarda relação alguma com a forma estrutural que o caracteriza e a completa aceitação da ideia por parte dos intelectuais fornece a essa forma poética nova significação no universo ficcional.

Essa visível arbitrariedade a qual estão sujeitas as palavras também encontra um bom exemplo no décimo oitavo capítulo da narrativa, *El éxodo*. Nele, os refugiados espanhóis

<sup>96</sup> Freira Segunda. - Que farão a nós, Sor Filipina?

Freira Primeira. - Boba! Primeiro, você verá...; primeiro, nos violar!

Freira Segunda. - Estão chegando! O que fazemos?

Freira Primeira. - Nos façamos de distraídas. Depois, quando estiverem perto, começamos a correr com cara de terror.

Freira Segunda. - Eu acho que o melhor seria esperá-los aqui mesmo e sorrir-lhes quando chegarem.

Freira Primeira. - Sim, sim! É a melhor ideia! Desse modo se desconcertarão! Com quem você caiu no mundo?

<sup>97</sup> “Não fala, de maneira alguma, do perfume das rosas nem da jovem pálida”, em livre tradução.

dissimulam suas verdadeiras profissões e viajam para a República Occidental del Carajá como lavradores, ainda que não o fossem, visto que o país ao qual dirigiam-se concedia vistos somente àqueles que assim se apresentassem. Como expressão do desejo e da necessidade de serem aceitos, “lavrador” é a única resposta que refugiados fornecem para todas as informações pessoais questionadas pelas fichas de declaração de entrada no país de acolhida:

Lugar de nacimiento: Labriego  
 Nombre de la madre: Labriego  
 Nombre del padre: Labriego  
 Nombre del espíritu santo: Labriego  
 Raza: Labriego  
 Credo político: Labriego  
 ¿Estuvo loco alguna vez?: Labriego  
 ¿Fue asesino alguna vez?: Labriego  
 Casado, soltero (tache lo que no sirva): Labriego  
 Persona que lo acompañan: Labriego  
 ¿Sabe leer y escribir?: Labriego  
 ¿Qué idiomas conoce?: Labriego  
 ¿Con qué capital cuenta?: Labriego  
 ¿Sabe jugar al dominó?: Labriego  
 Especifique si tiene nociones de equitación, si tiene granos, si conoce a familias en el país, si tiene miedo a quedarse a oscuras por la noche: Labriego  
 Profesión: Labriego  
 Diga si es labriego: Labriego  
 Firme aquí: Labriego<sup>98</sup> (GRANELL, 2001, p. 194)

Para além de ressignificar as palavras, Granell cria frases aos moldes de ditados populares e os trata como se fossem expressões utilizadas comumente, de conhecimento geral, e que contivessem um efeito moral facilmente compreensível. “Cada cual es más animal que el más”, “más vale vivir de rodillas que morir de pie”, “a donde fueres, haz lo que vieres”, “a cada cerdo le llega su San Martín” e “lo que no se puede por la fuerza, puede que se pueda poder por las buenas” são exemplos dessas criações. Também brinca com a linguagem quando, depois de ter submetido seu leitor a uma série de situações e de diálogos desconcertantes, suas personagens, subitamente, preocupam-se em esclarecer fenômenos e fatos históricos com exatidão, como, por exemplo, quando o Padre, em um diálogo do qual fazia parte, ao ouvir que “corre por ahí la noticia” corrige seu interlocutor dizendo que “las noticias no corren”.

---

<sup>98</sup> “Lugar de nacimiento: Lavrador. Nome da mãe: Lavrador. Nome do pai: Lavrador. Nome do espírito santo: Lavrador. Raça: Lavrador. Crença política: Lavrador. Esteve louco alguma vez? Lavrador. Foi assassino alguma vez? Lavrador. Casado, solteiro (risque o que não sirva): Lavrador. Pessoas que o acompanham: Lavrador. Sabe ler e escrever? Lavrador. Quais idiomas conhece? Lavrador. Com qual capital conta? Lavrador. Sabe jogar dominó? Lavrador. Especifique se tem noções de equitação, se tem grãos/cereais/espinhas, se conhece famílias no país, se tem medo de ficar no escuro de noite: Lavrador. Profissão: Lavrador. Diga se é lavrador: Lavrador. Assine aqui: Lavrador”, em livre tradução.

Com a mesma intenção, o Índio Tupinamba engaja-se em uma conversa com o general espanhol que o apresenta à guerra e explica-lhe, entre outras coisas, o uso que os americanos fazem da roda e as relações entre o costume de dormir a sesta e a sociedade americana. Sobre o uso da roda, frente à dúvida do general, que acreditava que ela não era conhecida na América, responde o Índio, detalhadamente:

- No es enteramente exacta tal noticia. Lo que ocorre es que no la usamos como ustedes. Eso es todo. Pero tenemos grandes ruedas de piedra y de oro, primorosamente talladas, para medir las estaciones y saber en qué épocas debe hacerse la siembra y en cuáles la cosecha. Otras, mas pequenas, las utilizamos sólo em la confección de juguetes infantiles. También hacemos ruedas vegetales, de piña, de plátano, y de guayabas, así como de algunas otras frutas, entre ellas el coco. Estas, nos las comemos.<sup>99</sup> (GRANELL, 2001, p. 96)

Frente à crença do general de que dormir a sesta era um costume americano, o Índio lhe esclarece que este, na verdade, era um costume árabe e, por conseguinte, haviam sido os espanhóis quem o transmitiram aos povos indígenas americanos, não o contrário. Porém, o Índio também afirma que, antes de serem colonizados, os indígenas americanos já cultivavam aquele costume, apenas não utilizavam uma expressão específica para nomear tal ato: “- ¡Ah; sí, sí! La dormíamos, ¡Naturalmente! Lo que sucede es que, en aquel entonces, se dormía sin que aún se llamase siesta, y los que la dormían todavía no se llamaban americanos”<sup>100</sup> (GRANELL, 2001, p. 97). De posse dessa nova informação, o General tranquiliza-se com o fato de que a guerra irá matar, pelo menos, a metade de seus amigos do quartel, com os quais ele compartilhou uma “verdade histórica” incorreta, o que evitará que ele seja ridicularizado.

Outra fonte de humor em *La Novela del Indio Tupinamba* é aquilo que Irizarry (2000) chama de sucesso mínimo e que consiste na explicação detalhada e exaustiva de uma situação normal ou de um fato óbvio e que, por tanto, não careceria de explicações e não chamaria qualquer atenção do leitor em outro contexto – daí o seu caráter absurdo. É o que acontece com o trecho da narração dedicado ao andar lado a lado do cigano e de sua filha que, mais tarde, viria a tornar-se a esposa do Índio Tupinamba:

El padre agarraba con su mano derecha la manita izquierda de su hija. Hacíalo así porque, de hacerlo al contrario, la niña tendría que caminar al lado izquierdo de su

<sup>99</sup> “Não é inteiramente exata tal notícia. O que acontece é que nós não a usamos como vocês. Isso é tudo. Mas temos grandes rodas de pedra e de ouro, primorosamente talhadas, para medir as estações e saber em quais épocas deve-se fazer o plantio e em quais a colheita. Outras, menores, nós as utilizamos somente na confecção de brinquedos infantis. Também fazemos rodas vegetais, de pinha, de banana e de goiaba, assim como de algumas outras frutas, entre elas o coco. Essas nós as comemos”, em livre tradução.

<sup>100</sup> “- Ah! Sim, sim, dormíamos, naturalmente! O que acontece é que, naquele tempo, dormia-se sem que se chamasse sesta ainda, e os que a dormiam, ainda, não se chamavam americanos”, em livre tradução.



padre, y no al derecho, tal cual iba. De agarrar el padre con su mano derecha la mano derecha de su hija, ésta tendría, en todo caso, que caminar de espaldas, o bien ser el padre el que de espaldas caminase. También era posible que el padre, siempre con su mano derecha, ya que no era zurdo, ni muchísimo menos, agarrase la manita derecha de su hija huérfana, yendo ambos de frente; pero, siendo así, o bien el brazo paterno tendría que cruzar por delante del cuerpo infantil -dado que la criaturita fuese a la derecha-, o bien el brazo filial tendría que ser el que pasase por delante del paterno cuerpo -de ser el progenitor de la hija huérfana quien marchase a la diestra<sup>101</sup> (GRANELL, 2001, p. 137)

Para Irizarry (2000), essa descrição, que se estende por mais algumas linhas, é um exercício fútil de lógica. O narrador, ao invés de ater-se somente ao acontecimento em si, dedica parágrafos do romance a explorar todas as possibilidades e combinações possíveis, ou a elencar, um depois do outro, elementos que possuem alguma relação, em um jogo de completa liberdade imaginativa. Outro exemplo é a extensa explicação dada por uma das sete bruxas, que comparece a um conciliábulo junto com Dom Secundino e o Padre, sobre o funcionamento de um relógio cuco que conta com uma vaca no lugar destinado ao pássaro, o que faz dele, portanto, um “relógio de mumu”.

O Índio Tupinamba também se engaja nesses aparentes exercícios de lógica, em um jogo verborrágico que não possui um porquê aparente além da simples associação, como o diálogo travado entre ele e o General no quinto capítulo:

- ¡Noble animal, el caballo!
- A lo que el Indio Tupinamba agregó:
- Y hermoso bruto, el toro.
- Y tan tierna la paloma – observó el General.
- El león, en cambio, es orgulloso y fiero.
- Tenemos dos en nuestro escudo. Pero el réptil, ¡que rastrero!
- ¡El águila, qué altiva!
- Y ¡qué altanero, el gallo!
- La serpiente, sinuosa.
- Y ¿qué me dice usted de las pulgas? – inquirió con notoria curiosidad en General.
- Son pequeñísimas!<sup>102</sup> (GRANELL, 2001, p. 93-94)

<sup>101</sup> “O pai segurava com a sua mão direita a mãozinha esquerda de sua filha. Fazia-o assim porque, se o fizesse ao contrário, a menina teria que caminhar do lado esquerdo de seu pai, e não do direito, tal qual caminhava. Se o pai segurasse com a sua mão direita a mão direita de sua filha, ela teria, em todo caso, que caminhar de costas, ou então ser o pai quem de costas caminhasse. Também era possível que o pai, sempre com sua mão direita, já que não era de forma alguma canhoto, segurasse a mãozinha direita de sua filha órfã, indo ambos de frente, mas, sendo assim, ou o braço paterno teria que cruzar pela frente do corpo infantil – dado que a criaturinha fosse à direita -, ou o braço filial teria que ser aquele que passasse pela frente do paterno corpo – se fosse o progenitor da filha órfã quem caminhasse pela esquerda”, em livre tradução.

<sup>102</sup> - Noble animal o cavalo!

Ao que o Índio Tupinambá agregou:

- E bonito bruto o touro – observou o General.
- E tão tenra a pomba.
- O leão, em compensação, é orgulhoso e feroz.
- Temos dois no nosso brasão. Mas o réptil, que rasteiro!
- A águia, que altiva!
- E que soberbo o gallo!
- A serpente, sinuosa.

Também há momentos, em *La Novela*, nos quais o narrador formula uma explicação original para eventos nos quais a relação lógica entre causa e efeito é suprimida, conforme aponta Irizarry (2000). A quinta coluna, a título de exemplificação, é personificada, no romance, por barbeiros que procedem a decapitar os republicanos quando estes sentam-se nas cadeiras das barbearias madrilenhas para terem as barbas feitas. Eles são desmascarados pelo Índio Tupinamba, graças ao ídolo de obsidiana que lhe mantém a cabeça presa ao corpo e a impede de ser totalmente cortada. Como resultado, ele e o de casal cigano serão tratados pela imprensa como heróis. A explicação original formulada pelo narrador é que foi a partir da descoberta do Índio Tupinamba de que os barbeiros eram, na verdade, soldados disfarçados, que “salió la gran boga en que estuvo andar con barba durante los primeros meses de la revolución”<sup>103</sup> (GRANELL, 2001, p. 150).

#### 4.4 A ESTRANHA SUPRESSÃO DO HUMOR

Moreno-Caballud (2009) afirma que a combinação entre as muitas transgressões formais a partir das quais *La Novela del Indio Tupinamba* é construído e as alusões históricas nele presentes criam uma viagem literária àquilo que ele chama de “o centro do horror”, em uma alusão a um trecho do próprio romance; uma viagem onde a combinação do humor e da morte é a responsável por produzir uma violência que, por sua expressividade, excede qualquer convenção domesticadora.

Sendo *La Novela del Indio Tupinamba* um romance no qual nada é exatamente o que parece ser, onde são constantes as metamorfoses, a falta de verossimilhança espaço-temporal, as discontinuidades e a quebra de expectativas, o humor desponta como elemento de coesão pela sua constância, visto que é um dos recursos utilizados pelo autor na construção de praticamente toda a sua narrativa, responsável tanto por desconcertar o leitor como por entretê-lo. Dessa forma, quando o tom humorístico da narração é contido ou suprimido, os sentidos e as vozes que surgem desse rompimento destacam-se.

O humor é suprimido em *La Novela del Indio Tupinamba* durante a maior parte no capítulo 16, *Specillum belli*. Nele, são descritas a batalha de Sierra Camellera – uma referência,

---

- E o que você me diz das pulgas? – inquiriu com notória curiosidade o General.

- São pequeníssimas.

<sup>103</sup> “Dali saiu a grande moda que era andar com barba durante os primeiros meses da revolução”, em livre tradução.

provavelmente, à frente de Terruel na qual lutou o autor – e o início do êxodo espanhol. Esse é o capítulo mais longo do livro, aquele que mais apresenta cenas bélicas e, conseqüentemente, uma maior expressividade de violência, além de ser, possivelmente, o mais dolorido de toda a narração. Nele, Granell dispensa o humor que usou indiscriminadamente ao longo de todo o restante da obra e busca outros meios linguísticos para descrever os horrores da guerra.

As cores, os símbolos, os sons e a repetição de palavras são alguns dos elementos trabalhados por Granell, em um exercício de distorção de imagens e da própria linguagem. O fonema /x/, por exemplo, é explorado à exaustão. Sua força incomoda o leitor e a repetição constante do som, em um fluxo de palavras aparentemente desconexas, logo remete ao som produzido pelos disparos de uma metralhadora:

[...] espejos de escarabajos rojos espejos de renacuajos rojos, agujeros de espejos, espejos de los espantos, de los espantajos, de los espantapájaros, espejos cuajados de jeringas y gargajos, espejos desgajando a tajos los atajos, pájaros espejos mensajeros, espejos de paja, ataujía de abrojos y badajos en la mundial montaña jadeante, espejos de los hijos, espejos de los ojos, dientes de espejos rotos y dientes de ajos [...] <sup>104</sup>  
(GRANELL, 2001, p. 180)

A linguagem, nesse capítulo em particular, é fonte constante de confusão. A morte, a dor, a destruição e o desolamento, àquela altura parecem tamanhos que Granell escolhe a intensidade e a significação inerentes à cor vermelha para demonstrá-los: “ya no se sabía si lo rojo era lo rojo de la sangre, del fuego o del crepúsculo” <sup>105</sup> (GRANELL, 2001, p. 179).

De forma semelhante, ao invés de descrever a batalha ou os soldados mortos, Granell escolhe repetir a palavra “morte” uma série de vezes, caracterizando-a e elevando-a praticamente ao nível de um personagem que domina toda a cena:

[...] la muerte, al margen del aullido de la muerte que moría como una sola muerte congelada y ardiente, muerte internacional, grasienta, resbaladiza, sola, muerte apelotonada con sucias inscripciones en su muerta frente, con signos de balazos y de bayonetazos, con puntos y comas de granadas; muerte blanca y negra con agitada cabellera de sangre, errante por espacios submarinos, por caminos celestes; muerte orlada por astros de humo, atada con cadenas de muerte a la cima picuda, áspera, muerte desgarrada por la muerte en estertores de muerte, en la vibrante Sierra Camellera, allá en las altas montañas, hacia arriba en las uñas de España. <sup>106</sup>  
(GRANELL, 2001, p. 181).

<sup>104</sup> “[...] espelhos de escaravelhos, vermelhos espelhos de pirralhos coxos, buracos de espelhos, espelhos dos espantos, dos bizarros, dos espantalhos, espelhos coagulados de seringas e gargalhos, espelhos desligando com cortes os pequenos grupos, pássaros espelhos mensageiros, espelhos de palha, ataujía de abrolhos e badalos na mundial montanha ofegante, espelhos dos filhos, espelhos dos olhos, dentes de espelhos partidos e espelhos de alho [...]”, em livre tradução. (REVER)

<sup>105</sup> “Já não se sabia se o vermelho era o vermelho do sangue, do fogo ou do crepúsculo”, em livre tradução.

<sup>106</sup> “[...] às costas da morte, às margens do uivo da morte que morria como uma só morte congelada e ardente, morte internacional, gordurosa, resvaladiça, sozinha, morte enfiada com sujas inscrições em sua morta frente, com

Antes dessa total supressão do humor, porém, há momentos nos quais ele aparece de forma contida. A título de exemplificação, reproduziremos um pequeno trecho do segundo capítulo, no qual o narrador elenca os desejos (ou os não-desejos) “das gentes do povo” espanhol, que vieram a despertar a ira daqueles pertencentes a classes sociais mais abastadas, dando início à guerra civil:

Las gentes del pueblo no querían limosnas, ni querían subsidios, ni querían ayudas clericales. Querían tan solo vivir en libertad y dignamente. Querían que sus hijos no tuviesen caries, que sus madres no viviesen en cuevas, que sus abuelos no padeciesen cáncer, que sus primos no se arrastrasen con los pulmones deshechos, que sus amigos no tuvieran torcido los huesos de las piernas por el raquitismo; [...] No querían nada, como se ve. No querían nada, ni siquiera de lo que tenían, que era nada.<sup>107</sup> (GRANELL, 2001, p. 71)

Esses são os momentos nos quais a voz do “Granell narrador” cede espaço à voz do “Granell homem” (CASTELLS, 2000). Nessas situações, fica evidente que a ludicidade do texto não exclui a presença da voz lúcida do autor por trás da proposição dos jogos. Como aponta Castells (2000, p. 96), “nuestro autor es capaz de combinar el tono crítico con el despliegue imaginativo más radical, el humor con el horror, la ‘fantasía’ con la ‘denuncia’”<sup>108</sup>.

Uma vez mais, o leitor não passa incólume pela experiência de leitura. Quando falávamos da caracterização das personagens, dizíamos que o leitor poderia sentir a necessidade de afastar-se do texto pela repugnância causada por certas descrições corporais. Aqui, a necessidade de afastamento pode ser causada pela dor que se desprende do quadro formado através da escolha de palavras.

---

sinais de balaços e baionetados, com pontos e vírgulas de granadas, morte branca e negra com agitada cabeleira de sangue, errante por espaços submarinos, por caminhos celestes; morte ornada por astros de fumaça, atada com correntes de morte ao topo pontudo, na vibrante Serra Camellera, além das altas montanhas, para cima nos picos da Espanha”, em livre tradução.

<sup>107</sup> “O povo não queria esmolos, não queria subsídios, nem queria ajudas da igreja. Queria, somente, viver em liberdade e dignamente. As pessoas queriam que seus filhos não tivessem cáries, que suas mães não vivessem em covas, que seus avós não padecessem de câncer, que seus primos não se arrastassem com seus pulmões em frangalhos, que os seus amigos não tivessem os ossos das pernas torcidos pelo raquitismo;[...] Não queriam nada, como se vê. Não queriam nada nem sequer do que tinham, que era nada.”, em livre tradução.

<sup>108</sup> “Nosso autor é capaz de combinar o tom crítico com a exibição imaginativa mais radical, o humor com o horror, a ‘fantasia’ com a ‘denúncia’”, em livre tradução.

## CONCLUSÃO

Passados sessenta anos da primeira publicação desse texto ficcional, dedicamos esta dissertação de mestrado ao estudo de *La Novela del Indio Tupinamba*, romance surrealista escrito pelo escritor e artista plástico espanhol Eugenio Fernández Granell. Iniciamos este trabalho direcionando nosso olhar à vida e à obra de Granell, dando especial atenção para sua juventude e para os primeiros anos de sua vida adulta, para as atividades que desenvolvia, suas relações sociais e sua atuação política. Esta última, terminada a Guerra Civil Espanhola, levou o artista galego ao exílio. Assim, exploramos, também, os anos que Eugenio Granell esteve fora da Espanha e as variadas atividades que desenvolveu ao longo desse período nos países nos quais viveu, além de suas relações com os grupos intelectuais e as cenas artísticas desses lugares.

Ao longo de sua vida, Eugenio Granell utilizou diferentes meios para expressar-se, dos quais destacam-se a pintura e a escrita, levada a cabo através de diferentes gêneros textuais. A vinculação do artista ao surrealismo, da qual nos ocupamos no segundo capítulo desta dissertação, fica evidente ao observarmos a coerência e o comprometimento que marcaram a vida de Granell, assim como fica evidente em suas obras, como é o caso de *La Novela del Indio Tupinamba*, o primeiro dos seus três romances e aquele ao qual dedicamos estas páginas. Ter conhecimento sobre a vida de Eugenio Granell auxilia o leitor de *La Novela* a acessar uma outra camada da leitura do romance pelo conteúdo biográfico que está presente nele. Reconhecer a voz e as experiências do autor por trás da narração, neste caso, pode vir a enriquecer a experiência de leitura.

A análise formal do romance foi realizada no terceiro capítulo deste trabalho. Nele, além de apresentar o texto, analisamos seu narrador, os tempos e os espaços da narrativa, seus personagens, estrutura e enredo. Procuramos enfatizar as particularidades de cada uma dessas categorias, que fazem de *La Novela* um romance tão intrigante e singular. Também tecemos comentários sobre o jogo autoral e os jogos autorreferenciais através dos quais o romance inicia e abordamos a constante quebra de expectativas com a qual o leitor de *La Novela* depara-se.

Através das ações narradas em *La Novela del Indio Tupinamba* e de seu personagem principal, o Indio Tupinamba, essa figura indígena e pré-colombiana que é inserida em um espaço e em um tempo aos quais não pertence, Granell apresenta seu testemunho dos horrores da guerra, suas visões sobre as atuações de instituições sociais, de organizações políticas e de grupos intelectuais frente ao conflito, e sua busca por refúgio no novo continente, para onde viaja como exilado, assim como o fazem seus personagens principais.

*La Novela del Indio Tupinamba* é singular com relação às demais produções literárias ficcionais sobre a Guerra Civil Espanhola pelo olhar diferenciado através do qual o conflito é apresentado, assim como pelo tratamento que dispensa ao tema e pela ampliação do assunto, possibilitada pelas particularidades apresentadas pelos seus personagens, pelos tempos e espaços nos quais seu enredo desenrola-se.

A linguagem extremamente expressiva e bem trabalhada é uma das características mais marcantes desse romance de Eugenio Granell e a presença de uma estética e de uma ética surrealista, com destaque para o humor negro, tal como preconizado pelos surrealistas, orienta a sua leitura. O humor inquieta, provoca e subverte pelo uso que faz da linguagem e, atrelado ao inesperado, às situações ilógicas e ao absurdo, introduz a surrealidade ao texto de Granell. Por ser um dos eixos norteadores da leitura do livro, dedicamos o quarto capítulo desta dissertação a um estudo teórico sobre o humor e, em especial, sobre o humor negro.

Pode parecer surpreendente que o humor seja uma das marcas de destaque de *La Novela*, levando em consideração o caráter trágico das situações tratadas pelo romance, como o conflito armado e o exílio forçado. Buscamos mostrar, porém, que o humor negro, assim como o humor absurdo, uma de suas variantes, constituem modos não apenas possíveis como efetivos para acercar-se da essência trágica das realidades narradas. Em Granell, artista surrealista, o humor é utilizado como forma de ironizar, de criticar, de desnudar realidades, de expressar o descontentamento.

Procuramos mostrar que o humor, em *La Novela del Indio Tupinamba*, é expresso através do uso de diferentes procedimentos, como a criação de situações absurdas - que são abundantes ao longo do texto-, da deformação e da animalização dos personagens e outros distintos usos que o autor faz da linguagem. Ele aparece em diferentes intensidades ao longo da obra e é, inclusive, contido ou suprimido em determinados momentos da narrativa. Tanto seu uso, aparentemente indiscriminado, em uma primeira leitura, quanto a sua supressão, que causa um impacto pela quebra que promove no tom da narrativa, sempre estão postos a serviço de algo, são usados para atingir um objetivo. O humor, em *La Novela del Indio Tupinamba*, por ser um humor negro, é ambivalente, pois agrada e seduz o leitor, mas causa nele o incômodo e a culpa, visto que ao mesmo tempo em que o texto atrai pelo prazer que desperta, a escrita, diversas vezes, escancara a violência.

Por fim, a admiração que nutrimos por Eugenio Granell e o interesse que foi despertado em nós por sua obra levou-nos a iniciar, durante a escrita desta dissertação, a tradução de *La Novela del Indio Tupinamba* para o português. De acordo com nosso planejamento, a tradução deverá ser concluída até o final deste ano e esperamos contar com o

auxílio do Governo da Espanha, através de programas de fomento desenvolvidos pelo seu Ministério da Cultura e Esporte, para a publicação do romance no Brasil. Dessa forma, teremos a honra de apresentar Eugenio Granell e *La Novela del Indio Tupinamba* aos leitores brasileiros, visto que, até onde sabemos, esta será a primeira tradução de um de seus livros para o português.

## REFERÊNCIAS

- ARIAS, Carlos. Eugenio Granell. **Un hereje contemporaneo**. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2017.
- ANEIROS, Rosa. Eugenio Fernández Granell: o último renacentista. In: **Revista Estudios de comunicación**. n.01, jun.2002, p.197-140.
- BELOSO, Begoña Soneira. O compromisso político de Eugenio Fernández Granell. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BRETON, André. O que é o surrealismo? In: CHIPPEL, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASAS, Arturo. Anticrónica e subalternidade en La Novela del Indio Tupinamba. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.
- CASTELLS, Isabel. **Un felicísimo encuentro**: poesía, amor y libertad em la obra de Eugenio Granell. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2000.
- CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. **Surrealismo**: Aldo Pellegrini, el pioneiro em América. Porto Alegre: Instituto de Letras – UFRGS, 2014.
- CANELA-RUANO, Antonio J. Eugenio Fernández Granell y el impacto del surrealismo en la República Dominicana. In: I Congreso Internacional de Estudios Culturales Interdisciplinares. Cultura e identidad en un mundo cambiante. **Atas**. Madrid, 2018.
- CANNUT I FARRÈ, C.; MANGUE I SAURI, A. La paradoja testimonial surrealista o la Novela del Indio Tupinamba de Eugenio Fernández Granell. **Scriptura**, n. 4, p. 55-68, 1988.
- COLL HUERTA, Miquel. Apuntes de una heterodoxia; el POUM. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.
- CRTVG – CORPORACIÓN RADIO E TELEVISIÓN DE GALICIA. **Eugenio F. Granell: A Galicia máis onírica**. Dirección de Xosé Manuel Dapena. Galicia: Editorial La Capital. Abril, 2012. (17 min.), color. Série Especial Galegos de Honra. Disponível em: <<http://www.crtvg.es/cultural/especiais/eugenio-f-granell-a-galicia-mais-onirica-galegos-de-honra>>. Acesso em: 12 mai. 2019.
- DÍAZ, R. A.; PEREIRO, M. P. Eugenio Granell, ética e estética da palabra. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.
- ESDAILE, Charles. Victoria, represión, exilio. In: ESDAILE, C. S.; BEEVOR, A. **El fin de la Monarquía**. República y Guerra Civil. Madrid: El País, 2007.



GONZÁLEZ, Tareixa Navaza. Eugenio Granell: unha ausencia convertida en presenza. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Actas**. Santiago de Compostela, 2006.

GRANELL, Eugenio Fernández. La novela del Indio Tupinamba. Edición de Paco Tovar. Edicios do Castro, 2001.

GRANELL, Eugenio Fernández. **La Opinión**. A Coruña, p. 59, 26 out. 2010.

\_\_\_\_\_. **Isla Cofre Mítico**. Barcelona: Bibliotex Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. Eugenio Granell, autorretrato con letras. **ABC Cultural**, Madrid, n.355, 17 set. 1998.

\_\_\_\_\_. Eugenio F. Granell: datos para la persistencia. Entrevista concedida a Domingo Luis Hernández. **La Página**, n.10, p. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Eugenio F. Granell. Entrevista concedida a Julio-José Rodríguez Sánchez. **Rey Lagarto**. Especial E. F. Granell. n. 8, p. 10, 1990.

\_\_\_\_\_. Granell por si mismo. Entrevista a César Antonio Molina In: **E Granel**. Ayuntamiento de La Coruña, La Coruña, 1987.

\_\_\_\_\_. Saludo a André Breton. La Nación, 24/02/1946. In: **Los Granell de André Breton**. Sueños de amistad. Madrid: Guillermo de Osma Galería. 2010. Catálogo de exposición.

\_\_\_\_\_. André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses. La Nación, 21/05/1941. In: **Los Granell de André Breton**. Sueños de amistad. Madrid: Guillermo de Osma Galería. 2010. Catálogo de exposición.

GUIGON, E.; SEBBAG, G. Eugenio Granell & André Breton. In: **Los Granell de André Breton**. Sueños de amistad. Madrid: Guillermo de Osma Galería. 2010. Catálogo de exposición.

HERNÁNDEZ, Jesús. La Novela del Indio Tupinamba. **Rey Lagarto**. Especial E. F. Granell. n.8, p. 28-29, 1990.

IRIZARRY, Estele. **La inventiva surrealista de E. F. Granell**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponible em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-inventiva-surrealista-de-e-f-granell-0/>>. Acceso em: 14/08/2018

KLENGEL, Sussane. “Tupí or not Tupí”: Los nuevos mundos del pintor-poeta Eugenio F. Granell. In: **Naciendo el hombre nuevo**. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico. Frankfurt: Iberoamericana, 1999.

KRÜLER, Maria Manuela Pardal. Humor Negro e Surrealismo na Obra de Mário Henrique Leiria. **Dissertação** (Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 1994. 211 p.

LOPO, María. Eugenio Fernández Granell. In: **Ensaio en espiral**. Cadernos de vida e culturas. Unión Libre, n.19, 2014.

\_\_\_\_\_. Eugenio Granell e o surrealismo francês: Breton, Duchamp, Péret. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

MONTERO, Juan M. Monterroso. Autorretrato de Eugenio Granell (1944). Una reflexión sobre la mirada y la vida. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

MORENO-CABALLUD, Luis. Viaje al centro del horror: surrealismo, humor y destrucción en "La novela del Indio Tupinamba", de Eugenio F. Granell. Anales de la literatura española contemporánea, ALEC, ISSN 0272-1635, Vol. 34, Nº 1, 2009, págs. 159-183

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Cidade: São Paulo, 1964.

NAHARRO-CALDERÓN, J. M. **El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?** Barcelona: Anthropos, 1991

OROVIO, Consuelo Naranjo. Las redes de un exilio errante: republicanos españoles en Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba. In: El exilio republicano español en la sociedad dominicana. Seminario Internacional. **Anais**. Santo Domingo, 2010.

PAGÁN, Alberte. Os ballets mecânicos de Eugenio Granell, cineasta experimental. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

PÀGES I BLACH, Pelai. Eugenio F. Granell y la Izquierda Comunista de España (1931-1935). In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

PELEGRINI, Aldo. Para contribuir a la confusión general. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965

\_\_\_\_\_. **La poesía surrealista**. Antología de la poesía surrealista de lengua francesa, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961

PONGE, Robert. O surrealismo como via de mão dupla. In: BERND, Zilá (Org). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

\_\_\_\_\_. Eugenio F. Granell: sob o signo ascendente da criação mental. In: **Organon**. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre, v.8, n.22, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Surrealismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura de exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática. 1986.

RECIO, Azahara Palomeque. De España al Carajá: el hispanismo en *La Novela del Indio Tupinamba* de Eugenio F. Granell. **Madrygal**, 2015, 18, Núm. Especial, p. 115-12

RODRÍGUEZ, Manuel Fernández. O Indio interior de Eugenio Granell. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

RODRIGUEZ FER, Claudio. Rastros de vida e arte com Granell. Conferencia inaugural do Congreso Granell 2006. In: Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell. **Atas**. Santiago de Compostela, 2006.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSEMONT, Franklin. El humor: hoy aquí y mañana por todas partes. Breve introducción para la próxima revolución. In.: **¿qué hay de nuevo, viejo?** Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999). La Rioja: Pepitas de calabaza, 2008.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In.: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÁNCHEZ, Julián Díaz. Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática. In.: **Migraciones y Exilios**, n. 6, p.03, 2005.

SEGARRA, Amparo. La guerra civil ha terminado. In.: **Nuevas raíces**: testimonios de mujeres españolas en el exilio. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edição digital baseada na de Joaquín Mortiz, 1993. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevas-raices-testimonios-de-mujeres-espanolas-en-el-exilio--0/html/>>. Acesso em 23/02/2019.

STILMAN, Eduardo. **O El humor negro**. Antología de textos. Breviarios de Información Literária. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1967a.

\_\_\_\_\_. **O El humor absurdo**. Antología de textos. Breviarios de Información Literária. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1967b.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TOVAR, Paco. Las figuras de Granell: trazos, colores y sugerencias. In: GRANELL, E. F. **La Novela del Indio Tupinamba**. A Coruña: Edicions do Castro, 2001.

## OBRAS CONSULTADAS

PEDÓ, Priscila Martini. **Surrealismo e Salvador Dalí**: reflexões de uma pesquisa. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2016.

PONGE, Robert. **Surrealismo e Novo Mundo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

TIMBONI, Kétina Allen da Silva. **O romance La Novela del Indio Tupinamba do escritor e artista plástico espanhol Eugenio Granell**. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

**Novela del Indio Tupinamba**. A Coruña: Edicions do Castro, 2001.