

SOBRE LOS ÁNGELES: SURREALISMO, SUBVERSÃO E DESALIAENAÇÃO NA POESIA DE RAFAEL ALBERTI

*Sobre los ángeles: Surrealism, Subversion and
Disalienation in the Poetry of Rafael Alberti*

WAGNER MONTEIRO PEREIRA ^{1,2} 

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

²Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil.

E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo propor uma leitura de uma seleção de *Sobre los ángeles* (1929), livro de poemas do autor espanhol Rafael Alberti. A partir de textos de Michael Lowy, Theodor Adorno e Walter Benjamin, pensaremos o Surrealismo não apenas como um movimento estético, antes como aquilo que Lowy (2018) denomina *estado de espírito*. A nossa hipótese é de que *Sobre los ángeles* se configura como um exemplo de “protesto contra a racionalidade limitada”, na contramão de uma sociedade baseada em uma estrutura alienante, ou melhor, enclausurada em um *habitáculo* ou *jaula de aço*, como denomina Max Weber (1920). Finalmente, proporemos uma interpretação para três poemas que nos parecem centrais para relacionar o surrealismo a uma das produções incontornáveis do poeta espanhol.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; Rafael Alberti; literatura espanhola.

ABSTRACT

This article proposes a reading of a selection from *Sobre los ángeles* (1929), a book of poems by Spanish author Rafael Alberti. Based on texts by Michael Lowy, Theodor Adorno, and Walter Benjamin, surrealism will be considered not only as an aesthetic movement but also as what Lowy (2018) calls a state of mind. We hypothesize that *Sobre los ángeles* is an example of a “protest against limited rationality”, in opposition to a society based on an alienating structure, or rather, one confined in a steel cage, as Max Weber (1920) calls it. Finally, we will propose an interpretation of three poems that seem central to us in relating surrealism to one of the Spanish poet’s essential works.

KEYWORDS: Surrealism; Rafael Alberti; Spanish literature.

EDITOR-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITOR-EXECUTIVO:

Gerson Roberto Neumann

EDITORES ASSOCIADOS:

Adriana Cristina Aguiar
Rodrigues
Anderson Bastos Martins
Germana Henriques Pereira

SUBMETIDO: 02.07.2025

ACEITO: 04.09.2025

COMO CITAR:

PEREIRA, Wagner
Monteiro. Sobre los ángeles:
Surrealismo, subversão
e desalienação na poesia
de Rafael Alberti. *Revista
Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 27, e20251106,
2025. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251106>

Após o sucesso do primeiro *Manifeste du surréalisme*, em 1924, André Breton publicou, em 1930, a segunda parte do manifesto. Nesse texto, o escritor francês argumentava que o Surrealismo era o primeiro momento em que as noções de realidade e irreabilidade, de saber e ignorância, de utilidade e inutilidade eram problematizadas como reação a um espírito de época. O autor lançava mão do materialismo histórico e da dialética de Hegel como soluções para a explicitação de problemas sociais. Para Breton, o Surrealismo é a primeira reação sistemática e revolucionária ao Idealismo e à racionalização mercantilista. Para Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 164), o Surrealismo é “a negação da justiça social, a exploração do trabalho pelo capitalista”, uma revolta no sentido moral, ético e social. No entanto, essa arte de revolta não é exatamente uma arte marxista, pois se Dionys Mascolo dizia que na revolução materialista a obra deveria ter um sentido claro e o ideal de uma comunicação assegurada, o Surrealismo nunca projetou servir a um movimento marxista, anarquista ou socialista (Mascolo *apud* Chénieux-Gendron, 1992, p. 165). O Surrealismo não é, portanto, uma poesia, mas uma poética e, sobretudo, uma visão de mundo (Paz, 2015, p. 172).

Tendo como ponto de partida o *Manifeste du surréalisme*, o Surrealismo representa o que Michael Lowy (2018, p. 12) denomina *estado de espírito*. Um espírito perturbado pelo contexto entreguerras, marcado por mudanças políticas, econômicas e ideológicas profundas, que culminou com a consequente alienação dos indivíduos nas “leis do sistema”. Se voltarmos um pouco no tempo, especificamente aos séculos XVIII e XIX, verificaremos que a Revolução Industrial e Burguesa na Europa trouxe como consequência o advento da racionalidade instrumental. Ou melhor, essa racionalidade configura a “quintessência da civilização ocidental moderna”, “a ação-racional-em-finalidade” (Lowy, 2018, p. 14). Octavio Paz afirma que vigorou durante muito tempo uma ideia de que o ato poético era trabalho e disciplina: “No es exagerado ver en estas ideas un abusivo traslado de ciertas nociones de la moral burguesa al campo de la estética. Uno de los méritos mayores del Surrealismo es haber denunciado la raíz moral de esta estética de comerciantes” (Paz, 2015, p. 162).

O Surrealismo como *estado de espírito* se assemelha ao que diversos marxistas denominaram “Romantismo revolucionário”, justamente por apresentar em sua essência um “protesto cultural contra a civilização capitalista moderna” e que aspira “a uma utopia revolucionária nova” (Lowy, 2018, p. 17). Para Lowy, o Surrealismo não impõe um “mito coletivo”, antes o cria segundo o próprio método romântico, “ou seja, bebendo “nas profundezas mais íntimas do espírito” (Schlegel) ou, conforme as palavras de Breton, na “emoção mais profunda do ser, emoção incapaz de projetar-se no quadro do mundo real [...]” (Lowy, 2018, p. 23).

O Surrealismo não deve ser lido como uma escola literária ou como um grupo de artistas. Trata-se, na verdade, “[...] de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é, de reestabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa [...]” (Lowy, 2018, p. 13). A crítica marxista propõe uma leitura do Surrealismo como protesto contra a racionalidade limitada que a *jaula de aço* – weberiana – impõe. Ou ainda, como reação à tendência racionalista-cientificista forjada desde o materialismo francês do século XVIII. Esse estado de espírito que propicia o aparecimento da arte surrealista é uma reação ao surgimento do mercado financeiro, da bolsa de valores e do capital. Para o autor, a revolta surrealista emancipatória “[...] que desde 1924 demonstra claramente sua hostilidade irreconciliável à civilização capitalista ocidental moderna, continua sendo uma bússola infinitamente preciosa que nos permite encontrar um Norte em meio à névoa asfixiante” (Lowy, 2020, p. 29).

Tendo como base o pensamento de Walter Benjamin, pode-se afirmar que o Surrealismo é uma tentativa “de fazer explodir de dentro o domínio da literatura graças a um conjunto de *experiências* (*Erfahrungen*) *mágicas de alcance revolucionário*”. Dito de outro modo, “de um movimento ‘iluminado’, profundamente libertário e em busca, ao mesmo tempo, de uma convergência possível com o comunismo” (Lowy, 2018, p. 36). Benjamin é ainda mais enfático: “Em todos os seus livros e iniciativas, o Surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar para a revolução as forças da embriague. Podemos dizer que essa é a sua tarefa mais autêntica” (Benjamin, 2012, p. 32).

Relacionar o Surrealismo a uma representação do mero sonho é aliená-lo de um espírito de transformação que está em sua base. Ou melhor, “Essa teoria do Surrealismo não dá conta, porém, da própria coisa. Não é assim que se sonha, ninguém sonha desse modo. As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho [...]” (Adorno, 2012, p. 137). Adorno afirma, ainda, que “no mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais” (Adorno, 2012, p. 137). Para o teórico alemão, uma interpretação que se baseie exclusivamente em questões psicanalíticas pode não dar conta da “violência que emana” das obras de arte, ou melhor, da reação a um problema social. Dito de outro modo:

A tensão no Surrealismo, que se descarrega no choque, está a meio caminho entre a esquizofrenia e a reificação, e justamente por isso não pode ser confundida com uma inspiração psicológica. Em face da reificação total, que o remete completamente a si mesmo e a seu protesto, o sujeito tornado absoluto, dispondo de si livremente e sem qualquer consideração pelo mundo empírico, revela-se como algo sem alma [...] As imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não liberdade objetiva. (Adorno, 2012, p. 138).

Duas palavras se destacam no trecho acima: “esquizofrenia” e “reificação”. O embate entre aquilo que é subjetivo e o desejo de transformação, de dar forma a uma abstração, formam a base de uma arte de vanguarda como o Surrealismo. Ou ainda, a “liberdade subjetiva”, no plano da mente, se vê enclausurada pela liberdade objetiva dos próprios limites que a arte parece sublinhar e do contexto histórico-social. As imagens surrealistas surgem, então, como naturezas-mortas, como “testemunha da reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas”. Ou melhor, “Essas imagens não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches – fetiches da mercadoria – nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido” (Adorno, 2012, p. 139).

A palavra “liberdade” não é em vão citada repetidamente por Adorno. André Breton, em seu *Manifeste du surréalisme*, já afirmara que a liberdade era o único conceito que lhe movia. A busca pela liberdade era sua única inspiração legítima, cabendo a todos retirar a imaginação da escravidão que encarcera o pensamento e a noção de futuro (Breton, 2001, p. 21). Benjamin caminha na mesma direção de Adorno ao afirmar que a comparação de “experiências surrealistas” a “êxtases religiosos” não sublinham aquilo que a *iluminação profana* almeja criar ao ter em sua base uma “inspiração materialista e antropológica” e produzir uma arte reativa à hostilidade da burguesia (Benjamin, 2012, p. 23). Ou, como afirma Michael Lowy, “o espírito surrealista da liberdade radical nunca deixou de estar presente, aqui e agora, como um fio de mercúrio elusivo, um relâmpago que escapa dos para-raios”, ou ainda, “uma tempestade tropical que não pode ser colocada em uma caixa, como rios apaixonados que escapam de seu próprio leito” (Lowy, 2020, p. 30).

Nesse sentido, é relevante pensar a viagem que Breton realizou ao México em 1938, na qual conheceu Trotski e que teve como resultado a escrita de *Pour un art révolutionnaire indépendant*. O encontro possibilitou uma frutífera relação entre a sensibilidade artística de Breton com o pensamento político do revolucionário russo. Os dois coincidiam ao pensar que o trabalho do artista é revolução permanente. Inevitavelmente, a pergunta que se lança em um encontro como esse é: “como podem o intelectual e o artista colaborar com a ação do proletariado?” (Chénieux-Gendron, 1992, p. 179). Se a resposta não é tão simples, por outro lado, para os surrealistas, o deslocamento da ideologia dominante e de qualquer forma que cerceie a liberdade do indivíduo deve ser projetado na arte.

RAFAEL ALBERTI E *SOBRE LOS ÁNGELES*: ALGUMAS ANOTAÇÕES

Relacionar Rafael Alberti à sua obra tem se mostrado produtivo entre a crítica literária. O próprio autor afirmava que sua vida poderia ser seguida através de seus livros, demonstrando como sua literatura sempre manteve enorme apelo autobiográfico. Aquilo que José Bergamín definia como uma escrita limpa, pura, com uma fachada tão andaluz demonstra como o espaço, para Alberti, não é pretexto, antes mantém protagonismo em toda sua produção poética. Seja em uma obra mais surrealista ou não, a Andaluzia do poeta sobressai como *locus* e como *leitmotiv*. O poeta mantém, portanto, um projeto de incorporação de temas populares da Andaluzia, a problemas existenciais universais, alcançando o cosmopolitismo que a crítica sempre vislumbrou em sua obra.

José Luis Tejada (1977), em um monumental estudo sobre os primeiros anos da produção de Alberti, afirma que o pensamento liberal dos parentes do poeta foi decisivo para forjar sua concepção de mundo entre a infância e a adolescência. Também durante esse período, o poeta demonstraria talento na pintura ao tentar reproduzir quadros de Velázquez e ouvir da família que ainda seria um Murillo (Tejada, 1977, p. 28). A aptidão pela pintura é relevante, pois contribuiu decisivamente com a construção de sua poesia, simbolista e imagética desde as primeiras obras.

Do mesmo modo, os anos de apreensão na segunda restauração espanhola e que antecederam a breve segunda república foram determinantes para que Alberti se propusesse a escrever uma poesia de caráter social. Com efeito, o autor nunca se esquivou de mencionar como aspectos sociais e políticos não só podem ser verificados através de uma análise mais social de sua poesia, como são componentes que fazem parte do projeto estético do autor:

Mi vida puede seguirse a través de mis libros, desde *Marinero en tierra*, hasta *Canciones para Altair*, pasando por *La amante*. Mi lucha política, mi forzoso desarraigo de España, mi nostalgia, mis amores, mis temores, todo lo he volcado en mi poesía de forma más o menos velada, pero ahí está. Pocas veces, tal vez nunca, me he evadido totalmente de mi mundo. (Alberti, 2002, p. 2).

O fragmento acima destaca o caráter revolucionário da obra de Alberti, poeta que fez parte de uma geração de renovação estética nas letras espanholas – a Geração de 27 –, e que viveu a Era dos Extremos em um país que passou por mudanças profundas ao longo do século XX. Alberti foi um relevante militante comunista, chegando a fazer parte durante a Guerra Civil Espanhola da *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, e tendo que partir para um longo exílio ao final da guerra, que só acabaria durante a redemocratização espanhola. O poeta andaluz, no entanto, não gozou de popularidade entre os combatentes da Guerra Civil como seu coetâneo Miguel Hernández.

Alberti dedicou-se a agitação propagandística entre os republicanos, mas nunca chegou a frequentar as trincheiras da guerra e a precária vida dos combatentes republicanos, como Hernández fizera. Dito de outro modo, Alberti viveu o desejo de revolução muito mais entre as *letras* do que com *armas*.

Sobre los Ángeles foi publicado em 1929, quatro anos após o lançamento de seu primeiro livro, *Marinero en tierra*. Marca um momento de aderência do autor ao projeto surrealista. Não em vão, no mesmo ano Salvador Dalí expõe duas de suas maiores obras do gênero, *El enigma del deseo* e *El gran masturbador*, e Luis Buñuel começava a lançar suas obras primas do cinema também surrealista: “Uma atenta leitura de *Sobre los Ángeles* revela uma rica gama de fontes, que demonstram a capacidade de Alberti de absorver o que leu ou o que viu nas telas de cinema ou nos museus” (Morris, 2002, p. 12).¹ C. Brian Morris (2002) destaca como, em *Sobre los Ángeles*, diversos aspectos sobressaem, seja o enorme conhecimento de Alberti da mitologia, seja da poesia culta e dos cancioneros espanhóis. De acordo com Mayra Moreyra Carvalho (2019, p. 81), as obras escritas por Alberti no final da década de 1930, como *Sobre los ángeles*, “guardam a elaboração estética desse período tumultuado, expresso, entre outros recursos, pela corrosão das formas, pelo questionamento das possibilidades do discurso poético, pela iconoclastia e pelo lirismo atormentado a que o poeta se filia”.

C. Brian Morris (2002) também propõe um contraponto relevante entre *La amante*, de 1926, e *Sobre los Ángeles*, publicado três anos depois. Para o hispanista britânico, em *La amante*, há uma conexão precisa entre os espaços que aparecem nos poemas e lugares reais do mapa da Espanha. Por outro lado, em *Sobre los Ángeles*, sabemos onde não estamos: “[...] Alberti nos leva por um mundo que não é o paraíso, o que recordamos e intuimos como um estado edênico anterior à atualidade dolorosa durante a qual escreve” (Morris, 2002, p. 16).² A viagem empreendida em *Sobre los Ángeles* é alegórica, que o poeta “empreende dentro de si mesmo”, mas que acaba revelando ao mesmo tempo a experiência dolorosa em uma Espanha à beira do maior conflito civil europeu do século XX.

SOBRE LOS ÁNGELES E O SURREALISMO

Selecionamos para análise nesta seção três poemas de *Sobre los Ángeles*: “Desahucio”, “Los dos ángeles” e o longo “El cuerpo deshabitado”. A partir desses dois textos de Rafael Alberti, tentaremos não apenas interpretá-los, mas ao mesmo tempo verificar em que medida esses poemas contribuem para uma leitura do compêndio do qual fazem parte como um projeto claramente surrealista. Começamos nossa análise por “Desahucio”:

Desahucio

Abajo Ángeles malos o buenos,
que no sé,
te arrojaron en mi alma.

1 Una atenta lectura de *Sobre los Ángeles* revela una rica gama de fuentes, que demuestran la capacidad de Alberti de absorber lo que leyó o lo que vio en la pantalla cinematográfica o en los museos.

2 [...] nos lleva Alberti por un mundo que no es el paraíso, el que se recuerda y se intuye como un estado edénico anterior a la actualidad dolorosa durante la que escribe.

Sola,
sin muebles y sin alcobas,
deshabitada.

De rondón, el viento hiere
las paredes,
las más finas, vítreas láminas.

Humedad. Cadenas. Gritos.
Ráfagas.

Te pregunto:
¿cuándo abandonas la casa,
dime, qué ángeles malos, crueles,
quieren de nuevo alquilarla?

Dímelo.

Em “Desahucio”, um dos primeiros poemas de *Sobre los Ángeles*, Alberti lança mão do verso livre em um texto cujo título pode ser traduzido como “Despejo”. O deslocamento de um possível desejo de mimese se dá já na primeira estrofe, em uma conversa empreendida pelo eu-lírico, que, embora não saiba se são anjos maus ou bons, o fato é que eles lançaram, ou arremessaram, o possível interlocutor do poema na alma do eu-lírico. Após esse preâmbulo, no entanto, depreendemos que o interlocutor, na verdade, se trata de um espaço que será nomeado na quinta estrofe, “a casa”. Uma casa solitária, sem móveis e sem aposentos, desabitada. A alma do “eu-lírico” é representada, portanto, como uma casa desabitada.

De acordo com C. Brian Morris (2002, p. 71), a imagem da alma como casa desabitada é constante na poesia religiosa espanhola. Os versos a seguir de Alonso de Ledesma demonstram como o poeta desenvolveu a “agudeza de metáfora” em um paralelo entre o corpo e a casa, que hospedam a alma: “En nuestro cuerpo una casa/ que labró naturaleza/ Adonde se hospede el alma/ Mientras se parte a la eterna” (Ledesma *apud* Morris, 2002, p. 71).

No poema de Alberti, a casa não está apenas desabitada, como o entorno é absolutamente hostil, com umidade, correntes, gritos e rajadas de vento. O eu-lírico então pergunta à alma se, ao abandonar a casa, anjos maus e cruéis querem de novo alugá-la. A tônica do despejo ronda todo o poema, através da construção de um espaço inóspito que não permite que se desenvolva a subjetividade e liberdade do eu-lírico. Imagens surreais – as paredes, as mais finas, vítreas lâminas – se alinham a figuras do catolicismo – anjos maus e bons – em uma paisagem onírica de completo abandono. Ao mesmo tempo, a casa se configura como uma natureza-morta, que testemunha aquilo que Adorno (2012) denominou reversão da liberdade em prol da supremacia das coisas. Aquilo que resta é a casa abandonada, mesmo que sem alma. Em outras palavras, o poema evidencia uma inspiração materialista (Benjamin, 2012) que dialeticamente contrapõe subjetividade e espaço físico, hostil. Projetamos uma interpretação surrealista porque, como afirma Octavio Paz (2015, p. 171), “O surrealismo se mostra uma radical tentativa por suprimir o embate entre o sujeito e o objeto, forma que assume para nós o que chamamos realidade”.³

3 El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre el sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad.

Dito de outro modo, “A aventura surrealista é um ataque contra o mundo moderno porque pretende suprimir a contenda entre sujeito e objeto [...] O surrealismo acomete também contra o objeto” (Paz, 2015, p. 171).⁴

O próximo poema que selecionamos do livro de Rafael Alberti tem como título “Los dos ángeles”. Nele, contrapõem-se anjos das névoas e da luz que atuam não no objeto concreto, material, mas no próprio corpo do eu-lírico:

Los dos ángeles

*Ángel de luz, ardiendo,
¡oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.*

*¡Oh espadazo en las sombras!
Chispas múltiples,
clavándose en mi cuerpo,
en mis alas sin plumas,
en lo que nadie ve,
vida.*

*Me estás quemando vivo.
Vuela ya de mí, oscuro
Luzbel de las canteras sin auroras
de los pozos sin agua
de las simas sin sueño,
ya carbón del espíritu,
sol, luna.*

*Me duelen los cabellos
y las ansias. ¡Oh, quéname!
¡Más, más, sí, sí, más! ¡Quéname!*

*¡Quémalo, ángel de luz, custodio mío,
tú que andabas llorando por las nubes,
tú, sin mí, tú, por mí
ángel frío de polvo, ya sin gloria,
volcado en las tinieblas!*

*¡Quémalo, ángel de luz,
quéname y huye!*

Já a primeira estrofe, a possível imagem positiva de um anjo de luz é apresentada com a ardência e com a espada, que o eu-lírico pede que incendeiem os abismos do subterrâneo anjo das névoas que nele habitam. Há aqui uma clara intertextualidade com a rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer, quando este escreve “Oh, ven; ven tú”, rogando ao arcanjo Miguel que o liberte com sua espada.

⁴ La empresa surrealista es un ataque contra el mundo moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto [...] El surrealismo acomete también contra el objeto

O tom sombrio do poema se eleva mais uma vez com imagens surrealistas, com faíscas cravando um corpo formado por asas, mas sem penas, naquilo que ninguém vê, mas que se conjuga como a vida. Assim, não só imagens surreais vão se formando, como a imagem da vida vai se revelando repleta de negatividade.

Na terceira estrofe, o entorno é destacado pelos poços secos e pelas profundezas sem sonhos. O espírito está carbonizado. O poema vai se aproximando das estrofes finais com a repetição do verbo “queimar”, que se repete. Se, por um lado, os cabelos e os desejos doem no eu-lírico, a solução que este encontra é *pedir que o anjo de luz o queime*. Seguindo a ideia de um espírito surrealista de liberdade radical, como sublinhamos a partir de Lowy (2020), aqui a emancipação se dá pela libertação do próprio corpo, que o eu-lírico imperativamente pede que seja queimado.

No final do poema, o eu-lírico, que parecia caminhar por uma posição subalterna, destaca o sofrimento do anjo de luz, cuja angústia se dá dialeticamente entre a ausência (do) e pela benevolência pelo eu-lírico. O caminho solitário e taciturno construído no poema desemboca no pó, nas trevas. Como afirma Adorno (2012), o sujeito, absoluto, ao distanciar-se do mundo empírico, revela-se sem alma. A alma, neste poema, é conjugada no próprio anjo, que deveria formar a essência do eu lírico.

O próximo poema que apresentamos é longo, mas preferimos mantê-lo em sua integridade, porque sintetiza o projeto surrealista de Rafael Alberti em *Sobre los Ángeles*. “El cuerpo deshabitado” revela, mais uma vez, a empresa surrealista que problematiza o confronto entre sujeito e objeto no mundo moderno. Nesse poema, o embate se dá com o próprio corpo, objetificado, habitado e desabitado:

El cuerpo deshabitado

1

Yo te arrojé de mi cuerpo,
yo, con un carbón ardiendo.

—Vete.

Madrugada.

La luz, muerta en las esquinas
y en las casas
los hombres y las mujeres
ya no estaban.

—Vete.

Quedó mi cuerpo vacío,
negro saco, a la ventana.

Se fue.

Se fue, doblando las calles.

Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

Na primeira parte do poema, o eu-lírico afirma que jogou algo/ alguém para fora de seu corpo. O entorno, como nos outros poemas, se revela hostil, com a ausência de homens e mulheres. O que resta é o corpo vazio, que caminha sem ninguém. Se como afirma Adorno (2012), o Surrealismo não é a arte que representa o sonho, o que emerge desse poema do Alberti é a angústia da solidão típica de um ambiente onírico. Nesse espaço só há corpo que arde com um carvão, não há mais ninguém, com a violência que emana de uma cena que parece de guerra.

2

Que cuatro sombras malas
te sacaron en hombros,
muerta.

De mi corazón, muerta,
perforando tus ojos
largas páas de encono
y olvido.

De olvido,
sin posible retorno.
Muerta.

Y entraste tú de pie,
bella.
Entraste tú, y ahora,
por los cielos peores,
tendida,
fea,
sola.

Tú.

Sola entre cuatro sombras.
Muerta.

3

¿Quién sacude en mi almohada
reinados de yel y sangre,
cielos de azufre,
mares de vinagre?

¿Qué voz difunta los manda?
Contra mí, mundos enteros,
contra mí, dormido,
maniatado,
indefenso.

Nieblas de a pie y a caballo,
nieblas regidas
por humos que yo conozco
en mí enterrados,
van a borrarame.

Y se derrumban murallas,
los fuertes de las ciudades
que me velaban.

Y se derrumban las torres,
las empinadas
centinelas de mi sueño.

Y el viento,
la tierra,
la noche.

Na segunda parte, Brian Morris (2002) interpreta que o poema se dirige à Virgem Maria, como interlocutora de uma prece. A imagem da morte é inserida no poema a partir da sombra, do rancor, do esquecimento. Novamente a solidão é reforçada em dois momentos. Isto é, a imagem lúgubre projetada sempre é relacionada a um isolamento do eu-lírico. O tom, então, cresce na terceira parte, com o eu-lírico perguntando pela voz morta que manda mares de vinagre, o que parece tratar-se de uma acusação a Deus. O universo onírico “contra mí, dormido/ maniatado, indefeso” se intensifica e o eu-lírico se rebela contra as paredes e os fortes das cidades que caem. As “centinelas de mi sueño” constroem a cena surrealista e reativa ao *locus* adverso e taciturno.

4

Tú. Yo. (Luna.) Al estanque.
Brazos verdes y sombras
te apretaban el talle.

Recuerdo. No recuerdo.
¡Ah, sí! Pasaba un traje
deshabitado, hueco,
cal muerta, entre los árboles.

Yo seguía... Dos voces
me dijeron que a nadie.

5

Dándose contra los quicios,
contra los árboles.

La luz no le ve, ni el viento,
ni los cristales.
Ya, ni los cristales.

No conoce las ciudades.
No las recuerda.
Va muerto.
Muerto, de pie, por las calles.

No le preguntéis. ¡Prendedle!
No, dejadle.

Sin ojos, sin voz, sin sombra.
Ya, sin sombra.
Invisible para el mundo,
para nadie.

Na quarta e na quinta parte do poema destaca-se a memória. “Recuerdo. No recuerdo”. Quando a recordação surge, o eu-lírico afirma que uma peça de roupa passava sem corpo, desabitada, como cal morto entre as árvores, como nas narrativas do Antigo Testamento. Na quinta parte, a recordação hesita: não conhece as cidades, não as recorda, e então se dá conta de que vai morto, em pé, pelas ruas. Nessa imagem surrealista, o eu-lírico então pede que esse corpo seja preso, detido, mas não há olhos, não há sombra. O que resta é invisibilidade para o mundo e para ninguém ao mesmo tempo.

6

I

Llevaba una ciudad dentro.

La perdió.

Le perdieron.

Solo, en el filo del mundo,

clavado ya, de yeso.

No es un hombre, es un boquete

de humedad, negro,

por el que no se ve nada.

Grito.

¡Nada!

Un boquete, sin eco.

7

II

Llevaba una ciudad dentro.

Y la perdió sin combate.

Y le perdieron.

Sombras vienen a llorarla,

a llorarle.

– Tú, caída,

tú, derribada,

tú,

la mejor de las ciudades.

Y tú, muerto,

tú, una cueva,

un pozo tú, seco.

Te dormiste.

Y ángeles turbios, coléricos,

la carbonizaron.

Te carbonizaron tu sueño.

Y ángeles turbios, coléricos,

carbonizaron tu alma,

tú cuerpo.

Na sexta e na sétima partes do poema, o motivo da cidade em ruínas se repete. O homem se vê só. Como no quadro de Edvard Munch, só resta grito e nada. O final da sétima parte é intenso, porque ante a cidade em ruínas, o eu-lírico vê seu interlocutor como um poço seco, que assiste a anjos raivosos carbonizarem tudo que está ao seu redor. Finalmente, o sonho é o último a ser queimado. Mais uma vez, sobressai a imagem surrealista da natureza-morta, enquanto a liberdade do sujeito é apagada, com a alma e o corpo carbonizados.

8

(VISITA)

Humo. Niebla. Sin forma,
saliste de mi cuerpo,
funda vacía, sola.

Sin herir los fanales
nocturnos de la alcoba,
por la ciudad del aire.

De la mano del yelo,
las deslumbradas calles,
humo, niebla, te vieron.

Y hundirte en la velada,
fría luz en silencio
de una oculta ventana.

Na oitava parte, com o destaque da “visita”, as ruas deslumbradas vislumbram o interlocutor do poema. Aqui, o que resta é silêncio e uma janela oculta, que se revela na fria luz em silêncio. Todo o poema, portanto, representa uma cidade em ruínas, solitária, cuja neblina prejudica que o que está sob ela se revele para o eu-lírico e para o leitor. A cidade em *Sobre los ángeles* não é um mero espaço por onde o flâneur caminha, é “performatizada pela escrita poética, que fagocita a tessitura da cidade para si” (Seligmann-Silva, 2022, p. 189).

EM POUCAS PALAVRAS

Ao longo deste artigo, propusemos uma aproximação entre a obra *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, e a estética surrealista. Tendo como base a ideia de que o Surrealismo representa um estado de espírito, a nossa aproximação se deu com pensadores marxistas, deslocando a interpretação dos poemas selecionados de uma figuração do sonho. Deste modo, o Surrealismo é pensado como uma reação a uma racionalidade burguesa, renovando o estado de espírito revolucionário que o Romantismo havia antecipado quase um século antes.

Do mesmo modo, destacamos o trabalho de Alberti com o espaço em sua obra, que alcança não apenas protagonismo, como sublinha a angústia do poeta com seu tempo, nas primeiras décadas do século XX. Embora não se localize no poema a Andaluzia ou a Espanha do poeta, a construção no poema aponta para uma vivência angustiada, cuja reação se dá através de imagens intensas, em um jogo surrealista – e por que não expressionista – com o leitor.

Portanto, os poemas selecionados de Rafael Alberti podem ser lidos a partir de uma utopia revolucionária, o que se adequa ao projeto estético que o autor empreendeu a longo de sua carreira. Ao beber nas profundezas mais íntimas do espírito, a imagem que o poeta espanhol projeta é a de um espaço em ruínas, em uma sociedade na qual a lógica capitalista já se impunha e produzia suas consequências.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madri: Cátedra, 2002.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 21-35

BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. Tradução de Aldo Pellegrini. Argonauta: Buenos Aires, 2001.

BRIAN MORRIS, C. Introducción. In: ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madri: Cátedra, 2002. p. 5-25

CARVALHO, Mayra Moreira. *Retornos sobre a infinita luz azul: poesia, memória e história em Rafael Alberti*. 2019. 302 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2018.

LOWY, Michael. *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão*. São Paulo: Boitempo, 2020.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Passagem para o outro como tarefa: tradução, testemunho e pós-colonialidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2022.

TEJADA, José Luis. *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*. Madri: Gredos, 1977.